

„Tehetséges, kötelességtudó, bátor fellépésű.”

„Első megjelenése óta kedvenczem ő, mert költ:
lelket ír nem cifra szókat.”

„[...] főtagja a fiatal Magyarországnak, [...] melly nem akarja a haza kopott bocskorát örökké foltozni, hogy legyen folt hátán folt, hanem tetőtől talpig új ruhába akarja öltöztetni [...]”

„[...] e sorok szerzőjének az vagyon megirva, hogy kivilágos kivradatig a magyar horizontnak imitt emigráljon és várja a véget, avval biztatván magát, hogy ha már meg kell dögleni: impavidum ferient ruinae!”

„De ne veld, hogy czac ezekhez volnal te köteles, hanem te magadis imatsagot gondolhacz a te szüksegedhez kepest”

„Az újkor lényegét persze láthatjuk abban is, ahogy az ember megszabadult a középkori kötelékektől, amennyiben szabaddá vált önmaga számára.”

„Erős, de sohasem támadó, sohasem fitogtatott nemzeti érzés és fajszeretet; tisztos, férfias szemérem; s világos, közérthető beszéd: azt hittük, ez a három végérvényesen megmarad, vagy legalább nyíltan meg nem támadtatik a magyar irodalomban. [...] S most egyszerre új irány indul, mely tagadásba veszi mind a hármát, s gógös nemzetköziséggel, satnya érzékiséggel és nagyképű homállyal lep meg.”

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

**UNIVERSITAS KIADÓ
BUDAPEST**

Irodalomtörténeti Közlemények

A Magyar Tudományos Akadémia
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

2019/1

1

2019

ItK

A tartalomból

**A modernség változatai
Imádságelméletek
Arany és Tompa
József Attila**

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2019. CXXIII. évfolyam 1. szám

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Kecskeméti Gábor
főszerkesztő

Csörsz Rumen István
felelős szerkesztő

Balázs Mihály
Bíró Ferenc
Bitskey István
Császtvay Tünde
Dávidházi Péter
Kőszeghy Péter
Szörényi László
Tverdota György
Vizkelety András

*

Bene Sándor
a Szemle rovat szerkesztője

SZERKESZTŐSÉG

1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
Internet címünk: <http://itk.iti.mta.hu>
Elektronikus levélcímünk: itk@iti.mta.hu

TARTALOM

<i>Knapp Éva</i> : Az imádság retorikájának kora újkori történetéhez	3
<i>Kappanyos András</i> : A modernség változatai. Konceptiótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz	33
Műhely	
<i>Szilágyi Márton</i> : Egy barátság szerkezete. Tompa Mihály és Arany János levelezése mint imázsteremtés és önarcképfarmálás	88
Adattár	
<i>Bíró-Balogh Tamás</i> : Két újabb kötet József Attila könyvtárából	98
Szemle	
Szenzáció vagy kanonizáció? Megjegyzések Szabó Magda újrainduló életműsorozatához (<i>Soltész Márton</i>)	103
A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század) (<i>Pintér Márta Zsuzsanna</i>)	109
Katona József: Jerú'sálem pusztulása (<i>Demeter Júlia</i>)	112
William Shakespeare: Leár. Lear király (<i>Schmidt Katalin Ágnes</i>)	118
Krónika	
Jeney Éva (1963–2019) (<i>Hegedüs Béla</i>)	122

KNAPP ÉVA

Az imádság retorikájának kora újkori történetéhez

Az utóbbi két-három évtizedben jelentős előrelépés történt a kora újkori magyarországi egyházi irodalom műfajait és szövegtípusait érintő retorikaelméleti összefüggések feltárásában.¹ Ma összehasonlíthatatlanul többet tudunk például a prédikáció, a meditáció, az exemplum és az iskoladráma elméleti háttéréről, a retorikai és poétikai kézikönyvekről, a retorika- és poétikaoktatás gyakorlatáról, a nemzetközi irodalomelméleti áramlatok hazai recepciójáról, elmélet és gyakorlat viszonyáról, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. E kutatások egyik közös tanulsága, hogy a szorosabb értelemben vett retorikai, poétikai kézikönyvek vizsgálatát ki kell egészíteni más forrástípusokkal, az elméleteket szembesíteni kell az irodalmi gyakorlattal, annak tipizálható sajátosságai-
val, s a filológiai elemzést érdemes módszeresen összekapcsolni történeti kommunikációelméleti szempontokkal.

A 16–18. századi magyarországi irodalom egyik igen elterjedt műfaja, az imádság retorikájának részletes története mindmáig megíratlan. A *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (HWRh) *Gebet* című, feltűnően rövid szócikkének² írója, a teológus Dirk Evers szerint elsősorban épp az imádság összetett retorikai tradíciója nehezíti meg az áttekintést. A keresztény teológiában ugyanis egyrészt kezdettől vitatott volt a retorikai eszközök alkalmazhatósága az imádságban, másfelől a hagyományos beszédmodok és nyelvi minták előírása és használata hosszú időn át alapvetően meghatározta a műfajt. Ehhez járul, hogy a 16. század elejétől nagy számban fogalmazódtak meg a késő antik és középkori retorikai hagyományra és a kiterjedt imádsággyakorlatra építő imádság-

* A szerző az ELTE Egyetemi Könyvtár tudományos tanácsadója.

- 1 Lásd például, Klára ERDEI, *Auf dem Wege zu sich selbst: Die Meditation im 16. Jahrhundert. Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung* (Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1990); PINTÉR Márta Zsuzsanna, „Kézírtatos drámaelméletek a XVII–XVIII. századból”, in *Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok: A noszvaji hasonló című konferencián elhangzott előadások*, szerk. KILIÁN István és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 11–18 (Debrecen: Ethnica, 1993); TÜSKÉS Gábor, *A XVII. századi elbeszélő egyházi irodalom európai kapcsolatai (Nádasi János)* (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1997); KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet: A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században* (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1998); BARTÓK István, „»Paraszt versek« és »ékesb versek«: Poétikai fogalmak a XVI–XVII. századi magyar irodalmi gondolkodásban”, in *A magyar költészet műfajai és formái a 17. században: A konferencia előadásai*, szerk. ÖTVÖS Péter, PAP Balázs, SZILASI László, VADAI István, 191–201 (Szeged: SzTE, 2005); KECSKEMÉTI Gábor, „A böcsültre kihaladott ékes és mesterséges szöveg, írás”: *A magyarországi retorikai hagyomány a 16–17. század fordulóján* (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2007).
- 2 DIRK EVERS, „Gebet” in HWRh 3 (1996): 580–587; vö. még *Theologische Realenzyklopädie* (TRE), Bd. XII (Berlin – New York, 1984), 31–103.

elméletek önálló traktátusok formájában vagy különféle teológiai művek, prédikációk, katekizmusok és más szövegtípusok részeként.

Egy, az irodalom és vallás kapcsolatát bemutató kézikönyv³ szerint a formai sokféleség, a nem szavakban megnyilvánuló változatok, továbbá a közösségi és a magánimádság elkülönítése akadályozzák elsősorban az imádság műfaji megközelítését. Az úgynevezett „irodalmi”, azaz szavakba foglalt, szöveges imádságtól elválaszthatatlan a poétikai funkció, melyhez gyakran különféle vallási cselekvés – például testtartás, gesztus – járul. A nyilvános, azaz istentiszteleti alkalomhoz kötött imádság négy fő beszédaktusát – anaklasis, anamnesis, epiclesis, acclamatio – bemutatva a szócikk szerzője megjegyzi, hogy ezeknek egyaránt létezik retorikai és teológiai aspektusa. Hangsúlyozza, hogy az irodalmi igényű imádság alapvető „nyitottsága” mellett nem feledhető el a forma biblikus – például zsoltárok, bibliai imádságok által történt – meghatározottsága, a részben a misztika által irányított érzelmi vonatkozás, valamint a szoros, ugyanakkor nehezen behatárolható kapcsolat imádság és meditáció között. Wilfried Barner álláspontja szerint az imádság – többek között a soliloquiumhoz és az egyházi énekhez hasonlóan – a speciális irodalmi formák (Sonderformen) egyike, és mint ilyen, rendszerint nem tartozik a retorikák tárgykörébe.⁴

Az imádság retorikai szempontú megközelítéséhez nélkülözhetetlenek bizonyos teológiai ismeretek, melyek felekezetenként és spirituális áramlatonként jelentősen különböznek lehetnek. Az elvárt teológiai „kódoltság” mellett a korábbi elméletírók figyelmét egyéb sajátosságok is felkeltették, így például a források összetettsége, a szövegek instabilitása és a hasonló funkcióba helyezett változatok kontaminációja.⁵ Mindezekkel együtt a retorikai szempont beépítése az elméleti elvárások rendszerébe nem vált elsőrendű követelménnyé. Az imádságnak mint „műfajnak” a megközelítésében egyrészt következetesen biztosítani és érvényesíteni kellett a tan tisztaságát. Másrészt az elvárásokat a gyakorlatban is meg kellett ismertetni minden keresztény emberrel. Mindez azt eredményezte, hogy a felekezeti szempontok szerint megfogalmazott, de más felekezetek számára sem átjárhatatlan kora újkori preceptum-irodalomban grammatikák, retorikák, poétikák és logico-teológiák egész sora foglalkozott – ha olykor csupán az utalások szintjén is – a prex, precatio problematikájával, s legtöbbször a szónoki beszéd sajátos változataként közelítették hozzá. Ugyanakkor mindezzel egyenrangú elvárás volt az is, hogy a „tanítás”, azaz maga az imádságelmélet közérthető formában jusson el a társadalom eltérő műveltségű rétegeihez.

A magyar kutatás még az elején tart az imádság által felvetett retorikai, irodalomelméleti kérdések megválaszolásának. Bán Imre 1971-ben megjelent áttekintésében például nincs nyoma a műfajnak, ugyanakkor több Magyarországon használt retorikai-poétikai kézikönyv bemutatásakor utalt különféle változataira. Így például felhívta a figyelmet arra, hogy Ludovicus Piscator gyulafehérvári poétikája III. sectiója

3 Birgit WEYEL, „Gebet”, in *Handbuch Literatur und Religion*, hg. Daniel WEIDNER, 236–240 (Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2016).

4 Wilfried BARNER, *Barockrhetorik* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1970), 164, 95. jegyzet.

5 Vö. KNAPP Éva, „Esterházy (I.) Pál imádságai”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 289–335.

(*De poëmate seu carmine*) műfajelméleti részében a VI. fejezetnél foglalkozik a *genus demonstrativum*hoz sorolt laudesszel, hymnusszal és soteriummal, melyekkel egyaránt lehet Istent dicsérni, hálát adni és köszönetet mondani.⁶ Az 1709-ben Nagyszombatban megjelent *Manuductio ad eloquentiam*ban a dicsérő beszéd keretében történik utalás arra, hogy a metaforák és allegóriák felhasználhatók a szentek dicsőítésére az imádságban.⁷ A téma Moesch Lukács gyakorlati poétikájában (1693) szintén a szentek dicséretére írt költeményeknél kerül elő.⁸

Tarnai Andor két alkalommal is felhívta a figyelmet az imádságok készítésében érvényesnek tartott elveket rögzítő ars orandi műfajának kutatatlanságára.⁹ Az 1630–1700 közti magyarországi grammatikai, poétikai, logikai és retorikai irodalom feldolgozásának keretében Bartók István számba vette a téma fontosabb nemzetközi szakirodalmát, s részletesen foglalkozott az imádság elméletével Medgyesi Pál és Szilágyi Tönkö Márton retorikai kézikönyvei kapcsán.¹⁰ E munkákat az egyházi retorikák körében, az imádságról való elméleti gondolkodás fontos dokumentumaiként mutatta be, de nem vállalkozott teljes körű vizsgálatára, s nyitva hagyta a két mű egymáshoz való viszonyának kérdését. Nyomatékosan felhívta a figyelmet a több évszázados hagyományra, az ars orandi összefüggésére az egyházi és a világi oratióval, imádságelmélet és gyakorlat szoros kapcsolatára, jelezte az antik és a középkori imádságmodellek rokonságát az ars dictandival, s utalt a katekizmusok lehetséges relevanciájára Dévai Bíró Mátyás katekizmusára (Krakkó, 1538) kapcsán.¹¹ Értékelése szerint „mindkét munkának irodalmi szempontból legfontosabb részei az imádság megszerkesztésének szabályai”¹² Felfigyelt arra, hogy az imádkozás és az imádság tudnivalóit tárgyaló kézikönyvek elszaporodása a 18. században összefügg az egyéni imádság problémájának előtérbe kerülésével az anglikánok és a puritánusok körében. Következtetése, amely szerint az imádságelméleti munkák és az elszórt imádságelméleti megjegyzések önmagukban és az imádságszövegek viszonylatában egyaránt figyelmet érdemelnek, saját kutatásaimat is ösztönözték.

Fazakas Gergely Tamás két kutatástörténeti, problémafelvető dolgozatban foglalkozott az imádságirodalommal. Mindkettőben hiányolta „az amúgy sem olyan népszerű

6 BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), 31.

7 Uo., 51. Vö. BARTÓK István, „Manuductio ad eloquentiam, 1709: A nagyszombati retorikai kézikönyv mintája és kiadója”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 121 (2017): 816–820.

8 BÁN, *Irodalomelméleti...*, 69.

9 *A magyar kritika évszázadai: Rendszerek: A kezdetektől a romantikáig*, írta, összeáll. TARNAI Andor és CSETRI Lajos (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 142; TARNAI Andor, „A magyar nyelvet írni kezdik”: *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, *Irodalomtudomány és kritika* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 54.

10 BARTÓK István, „Az imádság retorikája a XVII. század magyar irodalomelméletében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 98 (1994): 548–557.

11 BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnak és írhatnak”: *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között* (Budapest: Akadémiai Kiadó – Universitas Kiadó, 1998), 150–183, 353–361.

12 BARTÓK István, „Imádságelmélet” in *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon, középkor és kora újkor*, IV, főszerk. KŐSZEGHY Péter, 284 (Budapest: Balassi Kiadó, 2005).

kutatási terület emancipálódását”, a téma módszeres retorikai és műfaji vizsgálatát. Mindenekelőtt a gyakorlat, az imádságszövegek felől vélte megközelíthetőnek az elméleti kérdéseket, különös tekintettel a szövegtípusok átjárhatóságára, használati irodalomként történő értelmezésére és a funkcionális felfogás érvényesítésére.¹³ Gábor Csilla Pázmány Péter egyik prédikációját elemezve figyelt fel a beszéd imádságelméleti vonatkozásaira, de nem tette fel a kérdést, vajon szokásosnak tekinthető-e prédikációban imádságelméleti kérdésekről „értekezni”. A beszéd elméleti vonatkozásait párhuzamba állította Jeremias Drexel *Rhetorica caelestis* című imádság- és meditációelméletével, melyet Pázmány nem ismerhetett.¹⁴ Pázmány imádság-kompilációs gyakorlatát elemezve Bogár Judit megjegyezte, hogy az *Imádságos könyvben* a prédikáció műfajára emlékeztető tanító részek találhatóak. E megállapításból azonban nem vont le imádságelméleti következtetéseket.¹⁵

Az újabb magyar kutatási eredmények e vázlatos számbavétele után talán nem elhamarkodott azt állítani, hogy a kora újkori imádságelmélet magyarországi vonatkozásainak vizsgálata nem tekinthető módszeresnek, különös tekintettel az úgynevezett „hordozó” műfajok – mint például traktátus, katekizmus, prédikáció – sokféleségére. Míg a téma európai megközelítése a középkor tekintetében viszonylag széles körű és folyamatos,¹⁶ ugyanez nem állítható a kora újkorról.¹⁷ Így például a *Das Gebet in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit* című, 2013-ban Hamburgban rendezett konferencián mindössze egyetlen előadás foglalkozott elméleti kérdésekkel.¹⁸ Az előadás megjelent változatában Wilhelm Kühlmann a késő antik kereszténység mértékadó elméleteinek (Órigenész, Johannes Chrysostomus, Tertullianus) kora újkori hatástörténetéből kiindulva összegezte Konrad Celtis, Erasmus és Melanchthon imádságelméleti gondolkodását, s utalt Abraham Scultetus egyik vonatkozó munkájára.¹⁹

13 FAZAKAS Gergely Tamás, „A kora újkori protestáns imádságirodalom nemzetközi és hazai kutatástörténete” in *Egyház és kegyesség a kora újkorban: Kutatástörténeti tanulmányok*, szerk. FAZAKAS Gergely Tamás et alii, 185–225 (Debrecen: Harsányi András Alapítvány, 2009); FAZAKAS Gergely Tamás, „A kora újkori magyarországi imádság- és meditációirodalom kutatásának legújabb eredményei és tendenciái” in *Studia Litteraria* 52 (2013): 3–4. szám, 266–287.

14 GÁBOR Csilla, „Elmélet a gyakorlatban: Pázmány prédikációja az elmélkedésről és az imádságról” in *Pázmány nyomában: Tanulmányok Hargittay Emil tiszteletére*, szerk. AJKAY Alinka, BAJÁKI Rita, 171–176 (Vác: Mondat Kft., 2013), 171–176.

15 BOGÁR Judit, „Ars compilandi precatioes: Pázmány Péter imádságai és a kompiláció” in *Közkincs: Tanulmányok a régi magyarországi prédikációk kompilációjáról*, szerk. MACZÁK Ibolya, 73–92 (Budapest: MTA PPKE BILK, 2014), 73–92.

16 Vö. pl. Eckart Conrad LUTZ, *Rhetorica divina: Mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1984); *Artes praedicandi et artes orandi*, by Marianne G. BRISCOE and Barbara H. JAYE, *Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental*, fasc. 61 (Turnhout: Brepols, 1992); Jörg VILWOCK, *Die Sprache – ein „Gespräch der Seele mit Gott“: Zur Geschichte der abendländischen Gebets- und Offenbarungsrhetorik* (Frankfurt/M.: Klostermann, 1996).

17 Vö. pl. Cynthia GARRETT, „The Rhetoric of Supplication. Prayer Theory in Seventeenth-Century in England”, in *Renaissance Quarterly* 46, 2. sz. (1993): 328–357.

18 Wilhelm KÜHLMANN, *De Precatione: Zur Theorie des Gebets bei Erasmus, Melanchton und Abraham Scultetus*.

19 Wilhelm KÜHLMANN, „Precatione: Zur Theorie des Gebets bei Celtis, Erasmus, Melanchton und Abraham Scultetus” in Wilhelm KÜHLMANN, *Gelehrtenkultur und Spiritualismus*, 401–424 (Heidelberg: Mattes Verlag, 2016).

Az alábbi vizsgálatban fő céloom bemutatni az imádságról szóló magyarországi és Magyarországon is ismert külföldi elméleti megfontolások kereteit, hordozó műfajait, tartalmi változatait, „fokozatait”, s a mindezek függvényében jelentkező retorikai elemeket. A megközelítés forrásbázisa szorososan kapcsolódik a közös európai irodalomelméleti gondolkodáshoz. Az áttekintésben elsősorban a Magyarországon ismert és használt munkákat helyezem előtérbe, különös tekintettel az eddig módszeresen számba nem vett forrástípusokra.

Imádságelméleti megfontolások protestáns teológiai művekben

A reformációban végbement az imádság teológiai felértékelődése: az önismeret eszkö-zévé lépett elő, megnőtt a bibliai minták, így mindenekelőtt a zsolttárok és a *Miatyánk* szerepe, s hangsúlyossá vált az egyszerűség követelménye és a tartalmatlan szavak elvetése. A különféle teológiai munkákban számos imádságelméleti megjegyzés és több új, egyéni megfogalmazás található. Ilyen mindenekelőtt Lutheré, aki szerint az imádság legfőbb erénye a rövidség (brevitas), mert az evangéliumi tanítás értelmében a Teremtő pontosan tudja, mire van szüksége az imádkozónak. Erre hivatkozva Luther nem látta értelmét a kizárólag szavakból álló imádságnak, s lehetségesnek tartotta a szavak nélküli imádkozást is.²⁰ A nagykatekizmusban Luther a *Miatyánk*-magyarázat keretében részletesen foglalkozott az imádság elméletével.²¹ Véleménye szerint az imádság Isten segítségül hívása, s ez mindenkor kötelessége az embernek. A magyarázat kérdés-felelet formában íródott, s az első kérdés a *Miatyánk* retorikai összetevőit taglalja: „Wie viel theil hat das Vater unser? Drey teil. Die Vorrede / Sieben Bitte / Und den Beschlus”.²² Bár a magyarázat további fejezeteiben Luther nem tárgyal retorikai kérdéseket, fejtegetéseinek keretét mindvégig a *Miatyánk* részekre tagolása biztosítja.

Philipp Melanchthon néhány évvel Luther halálát követően elmondott akadémiai beszédében foglalkozott a témával, s nem csupán az imádságról, hanem az imádkozásról, annak lelki feltételeiről is szólt.²³ Szerinte a szavakba foglalt imádság, akár nyilvánosan (publice), akár magánáhitatban (privatim) hangzik el, tanítható, és tanítani is kell, mert „Qui nescit orare debet navigare” (B2r). A precatio mint genus esetében Melanchthonnál meghatározó a gratiarum actio, melynek keretében a genus laudativum retorikai szabályainak alkalmazását ajánlotta, s ezen belül különítette el a salutatót. Ennek bevezető részében kötelezőnek tartotta egy megszerkesztett invocatio elhelyezését.²⁴ A dicsőítésen kívül az emberi szükséghelyzetek, betegségek miatt az

20 Martin LUTHER, *Werke*, Bd. 45 (Weimar: 1911), 541–542. Vö. KÜHLMANN, *De Precatione...*, 403–404.

21 Martin LUTHER, *Der Gros Catechismus und Kinder Lere* (Wittenberg: G. Rhaw, 1548), 164v–214r. VD16 L 4366.

22 LUTHER, *Der Gros Catechismus...*, 164v.

23 Tekintélyelvi, evangéliumi idézetekkel szorgalmazza az imádkozást („invoca me in die tribulationis”, „petite et accipietis”, „sine intermissione orate”), melyben „in universa obedientia” nyilvánul meg. Philipp MELANCHTHON, *De precatioe scripta Anno 1550 Vitebergae* (Wittenberg: J. Klug, 1550), A5–A7.

24 MELANCHTHON, *De precatioe...*, A2r – A4v.

auxilium és liberatio imádságban történő kéréséhez a petitoria retorikai szabályrendszerét írta elő, s ennek keretében szorgalmazta a könyörgésbe beépített bűnvallást.²⁵ A kérés részeként javasolta a teremtőnek tett promissio megfogalmazását a szabadulás – például betegségből, calamitasból – és/vagy a meghallgatás érdekében. A szavakba foglalt imádság egyik változatából sem maradhat ki Melanchthon szerint az Isten iránti obedientia kifejezése, benne a voluntas Dei elfogadásával és az Istenben való feltétlen hit kinyilvánításával; ennek elhelyezésére is az invocatiót javasolta. Mindezt teológiai érvekkel támasztotta alá, és különféle élethelyzetekre, történeti és bibliai példákra hivatkozva mutatta be. Ismeretes, hogy az imádság kiemelt helyen állt Melanchthon gondolkodásában és vallásgyakorlatában; az 1540-es évek közepétől akadémiai beszédekben is rendszeresen imádkozott.²⁶

Kálvin *Institutiójának* Szenci Molnár Albert által magyarra fordított változatában az *Imádságnac jegyzése – Az Imádságról, melly az Hitnek kiváltképpen való gyakorlása, és az mellyel az Istennec ajándékit naponkint elveszszüc* című fejezet foglalkozik imádságelmélettel.²⁷ Az imádság itt „az embereknek az Istennel való közbeszélése” (885), melynek „regulái” a lelki tisztaság, annak átérése, amiért imádkozunk, továbbá az alázat és a hittel való kérés. A formára vonatkozóan Kálvin előírta, hogy a „könyörgesnac kezdeti és elkészületi is, az bocsánatnac kérése az veteknec alázatos és szabadon megvallásával egyetemben” legyen (895), továbbá hogy Istennél egyedül Jézus Krisztus a közbenjáró az emberért, ezért az ő nevében kell imádkozni. Elméletét a *Miatyánk* magyarázatában mutatta be a gyakorlatban.

Petrus Ramus *Commentariorum [...]* című munkájának harmadik, *De precatione* című könyve (203–256) tizenegy fejezetből álló oktató traktátus. Az imádság eszerint elsősorban a hit cselekedete,²⁸ metaforikusan szólva orvosság, mert a földön nincs bűn (azaz betegség) nélküli ember, továbbá Isten adománya a hittel együtt. A *De formula precationis et ejus divisione* című harmadik fejezetben a *Miatyánkról* mint az imádság egyedüli/egyedülálló formájáról („formula singularis”) értekezett,²⁹ melyet e szöveg retorikai elemzése követ. A *Miatyánk* részei a megszólítás, a veneratio, a glorificatio, az optationes similitudinesszal és antapodosisszal, az epilogus consecrariummal és végül az „amen”, mely egyaránt lehet optatio és asseveratio. E részeket Ramus bibliai példákkal magyarázza,³⁰ ezt követi az összegzés. Tertullianusra hivatkozva Ramus itt kifejti, hogy az egyetlen legitim imádság („precatio legitima”) az *Oratio Dominica*, s ez egyben a tökéletes retorikájú imádság, mely egyszerre gratiarum actio és collaudatio.³¹ Végül

25 Uo., A5r–v.

26 Martin H. JUNG, *Frömmigkeit und Theologie bei Philipp Melanchthon: Das Gebet im Leben und in der Lehre des Reformators*, Beiträge zur historischen Theologie 102 (Tübingen: Mohr Siebeck GmbH, 1998).

27 Jean CALVIN – (ford.) SZENCI MOLNÁR Albert, *Az keresztyeni religiora [...] valo tanítás [...]* (Hanau, 1624), III. könyv XX. rész, 884–957.

28 „Precatio igitur est actio fidei, qua ad cultum legis praestandum, et sanctae vitae necessaria adjuncta consequendum misericordiam Dei imploramus.” Petrus RAMUS, *Commentariorum de Religione Christiana Libri quatuor* (Frankfurt: A. Wechel, 1576), 204.

29 RAMUS, *Commentariorum...*, 211.

30 Uo., 213–250.

31 Uo., 249–250.

a szavakba foglalt egyéb imádságokra utalva megjegyzi „si quid aliis verbis, vel alia orationis forma quisquam precetur, ad regulam tamen et veritatem precationis *hujus* preces definire debeat”.³² A precatio muta sem áll távol Ramus-tól, ugyanakkor a sermo típusú imádság mellett helyet ad más formáknak – így például canticum, symphonia, hymnus – is, ezeket azonban nem vizsgálja részletesen. Hangsúlyozza, hogy a sermo és a más típusú imádságok közös erénye a perspicuitas, ugyanakkor kerülni kell a loquacitast, ehelyett a brevitast javasolja. Végül a szívből történő imádkozás fontosságára figyelmeztet, mellyel „omnibus et locis et temporibus et modis Deus orari atque exorari possit”.³³

Johann Piscator az *Exsul Christianus* [...] kilencedik fejezetében foglalta össze imádságméleti nézeteit, elsősorban Kálvin *Institutió*jára hivatkozva.³⁴ A fejezet újdonságot nem tartalmaz; Piscator is a rövid imádságot tartja a legjobbnak, majd sorra veszi az imádság további erényeit: indefessa, constantia, perseverentia, devota, pura, fidelis, conjuncta cum lucta et luctu et patientia, auxiliaris. Ezek szerinte bizonyos megközelítésben retorikai összetevőkként is értelmezhetők és értelmezendők. A kérő imádság (petitoria) háttérbe szorítását javasolja, mert véleménye szerint édesebb Istennél az az imádság, mely még szükségés dolgokat sem kér.³⁵

Johann Heinrich Alsted a *Compendium theologicum* [...] (Hanoviae, Eifrid, 1624)³⁶ hatodik részének 12. fejezetében *De casibus conscientia circa orationem Dominicam* címmel, azaz *Miatyánk*-magyarázat keretében összegezte az elméleti tudnivalókat. Kiemelte, hogy az ars precandi – éppúgy, mint a szónoki beszéd – „in genere” tervezett előkészítést igényel, s a „substantia orationist”³⁷ el kell különíteni a „circumstantiae precationistól”. A retorikai összetevők – többek között – az utóbbihoz tartoznak, így a vox és a formula precationis.³⁸ Alsted fontosnak tartotta az imádságcselekedetet lezáró állapotot is, melyben a kételkedés nélküli perseverentiát ajánlja felindítani. Az imádság fő retorikai formája itt a kérés (petitoria).³⁹ Innen érthető, hogy az „in genere” részt követő „in specie” rész tartalma a *Miatyánk* magyarázata.⁴⁰

32 Uo., 250.

33 Uo., 256. Ezzel egybehangzóan a hitből való imádság fontosságára és „az tsak szóból álló könyörgések, felette igen veszedelmes” voltára figyelmeztet pl. Medgyesi Pál. Idézi BARTÓK, „Sokkal...”, 170.

34 JOHANN PISCATOR, *Exsul Christianus, ad patientiam et reliquas virtutes plene informatus* [...] (Cassel: J. Saurius, 1630), 214–229.

35 PISCATOR, *Exsul...*, 227.

36 A használt példány: ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, Bar 10477c.1, egykori tulajdonosa a Csornai Prépostság Könyvtára.

37 Tartozékai: humilitas, fides, spes, charitas, devotio, discretio. JOHANN HEINRICH ALSTED, *Compendium theologicum* [...] (Hanoviae: Eifrid, 1624), 452.

38 Uo., 453.

39 Uo., 454.

40 Uo., 454–465.

A kora újkori imádságelméleti traktátusok többségét sajátos kettősség jellemzi: egyszerre tárgyalják az imádságot mint vallási cselekményt és mint retorikai eszközökkel létrehozható szövegtípust. Ez a kettősség figyelhető meg Erasmusnál, akinek magyarországi hatása más összefüggésben régóta kutatott.⁴¹ Erasmus egyaránt készített Miatyánk-magyarázatot és saját elméletet, továbbá kiadott egy mértékadó imádságelméleti szöveget és egy imádságos könyvet. 1523-ban jelent meg *Precatio Dominica* [...] című Miatyánk-magyarázata,⁴² melynek dedikációját (Basel, 1523. november) I. Zsigmond lengyel király titkárának és bankárának, Erasmust és Luthert személyesen ismerő Jodocus Ludovicus Wissenbergensisnek (Jost Ludwig Dietz, Jodocus Ludovicus Decius, 1485–1545) címezte. A munkát a szerző szerint hét nap alatt ajánlott elolvasni, mégpedig úgy, hogy „singulos dies in septem precandi tempora partiri”. A magyarázat vasárnapkal kezdődik, és az utasítás szerint meditációként éppúgy felfogható, mint imádságként. Minden egyes rész olyan, imádság formában készült könyörgés, mely megszólítással kezdődik és az amennel végződő formulával zárul. Erasmus szerint a hét rész hét rövid prédikációként (oktató beszédként) is értelmezhető, s a hét pars retorikai felépítése ennek mindenben megfelel.

1524 októberében jelent meg Erasmus *Modus orandi Deum* (Basel, Froben)⁴³ című traktátusa, melyet bázeli humanista barátja, Georgius Carpentarius karthauzi szerzetes szinte azonnal lefordított németre.⁴⁴ A mű levél formában íródott, címzettje a magyar történelemből is jól ismert Laszky Jeromos (Hieronym Łaski, 1496–1541), lengyel főnemes és diplomata. Az egész Európában gyorsan ismertté vált mű visszatérő alapelemei a teológiai megfontolások és a bizonyító erejű bibliai példák. Az imádság három elkülönített genusa itt a votum, a gratiarum actio („cui finitima est laus”) és a hymnus.⁴⁵ Az imádság tömör meghatározását⁴⁶ követi a módszeresen kifejtett alap-tézis: „in orando quatuor potissimum esse spectanda, quis sit quem oras, qui sis qui oras, quid ores, et quomodo sit orandum” (a6r). Az imádság tartalmát illetően Erasmus mindenekelőtt Jézus szavaira (Jn. 16, 23–24, kérjetek és adatik etc., a7r–v) irányítja a figyelmet. Az imádság helye a templom („domus Dei ecclesia est” b1v), ugyanakkor a petíciónak magányban, térden állva hasznos elhangzania, s jó, ha böjttel is párosul (b3r–v). Az imádság alkalmainak áttekintése után arra figyelmeztet, hogy az imádkozó

41 Vö. BARTÓK István, „Erasmus hatása”, in *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon, középkor és kora újkor*, II, főszerk. KÖSZEGHY Péter, 348–352 (Budapest: Balassi Kiadó, 2004).

42 ERASMUS Roterodamus, *Precatio Dominica in Septem portiones distributa* (Basel: Froben, 1523). A *Miatyánk* alapvető útmutatást jelent az imádságelméletekben, mint kanonizált imádságformulát sokan kommentálták Erasmus előtt (pl. Órigenész, Tertullianus, Venantius Fortunatus) és őt követően is. Vö. KÜHLMANN, „De Precatione...”, 403.

43 Ugyanebben az évben azonos címmel megjelent még: Strassburg, Knoblauch. 1540-ig több új kiadást ért meg. Vö. még, KÜHLMANN, „De Precatione...”, 406–414.

44 Megjelent Basel, Froben, 1525.

45 „Hymnus est, quum animus, considerata dei sublimitate, rapitur in laudem illius, cui soli debetur omnis gloria.” ERASMUS Roterodamus, *Modus orandi Deum* (Basiliae: J. Froben, 1524), a2r.

46 „Precatio erectio mentis in deum cum studio quippiam ab illo impetrandi.” ERASMUS, *Modus...*, a5v.

gesztusai nem lehetnek színpadiasak (c4r). Az imádságot Jézus Krisztushoz kell intézni, mert egyedül ő a közbenjáró Istennél („intercedit inter deum et homines” c8v). Erasmus nehezményezi a szenteknek tulajdonított közvetlen segítséget, megbírál némely képeket, melyek „citius provocant ad lasciviam, quam ad pietatem” (d5v), s elítéli a profán jelvények – például kard, pajzs – templomi elhelyezését (d6r).

Az imádság retorikai megközelítésekor Erasmus hangsúlyozza a bibliai imádságok fontosságát, szorgalmazza használatukat, mint „perpetuum cum deo colloquium” (b5v), ugyanakkor figyelmeztet a sok beszéd káros voltára („nolite multum loqui” c2v).⁴⁷ A legfőbb, tökéletesen megformált imádság a *Pater noster* (e5v). Az imádság egyéb formáira vonatkozóan – visszautalva a mű elején javasolt három genusra – Erasmus kiemeli a retorikából ismert kérés (petitorium) szabályainak figyelembevételét, ugyanakkor nyomatékosan utal ezek lehetőség szerinti nem világias módon történő alkalmazására (e5r–v). A hálaadáshoz a dicséret genusának szabályait írja elő. Megjegyzi, hogy az imádságban többféle retorikai előírás keveredhet, így egyaránt vonatkoznak rá a narratio, a conquestio, az argumentatio és az expositulatio szabályai, melyekhez leggyakrabban az amplificatio társul. A felsoroltakhoz rendeli a kérés esetében a pollicitatiót, mely a bibliai imádságokból sem hiányzik,⁴⁸ valamint az obtestatiót és az obsecratiót. A retorikai eszköztár elemeit egyenként, példákkal is bemutatja (e6r–e8r). Figyelmeztet arra, hogy mindezt jobban tudja érvényesíteni az, aki gyakorlott (exercitatus) a szentírás olvasásában. Ugyanitt kifejti, hogy a leírtak az „oris et vocis” imádságra vonatkoznak, melytől elkülöníti a „tacitus animi petentis affectus” (e7v). Végül a nyilvános ceremóniákon elhangzó imádságokra vonatkozóan ad tanácsokat, kifejtve a követelményt, hogy az istentisztelet minden része legyen nyelvileg is érthető a résztvevők számára.⁴⁹ Lezárásaként ismét tanácsokat ad az imádkozás idejére, a miéért–kihez történő és a kiéért–miért való imádkozásra vonatkozóan (f5r).

1525 áprilisában jelent meg először Erasmus gondozásában, traktátus funkcióba emelve Aranyszájú Szent János eredetileg két, önálló prédikációban megfogalmazott tanítása az imádságról latin nyelven.⁵⁰ Ugyanebben az évben ennek további kiadásai is megjelentek: változatlanul Antwerpenben (H. Tilianus – J. Hoochstratanus) és még kétszer Erasmus imádságelméletével együtt.⁵¹ „Liber 1 – liber 2” elrendezésben Aranyszájú Szent János imádságelmélete Erasmus szövegközlésétől eltérő fordításokban is többször kiadott 16–18. századi alampművé vált. Az összeállítás nem elsősorban retorikai, hanem teológiai, spirituális megfontolásokat tartalmaz. Kiemelt tézisei, hogy az

47 Erasmus szerint fontos az előkészülés az imádságra: „breviter absolvemus: primum considerandum est, quis sit is quem oramus, et quis sit qui orat.” ERASMUS, *Modus...*, c2v–c3r.

48 „Commemoratur in petitione iuxta rhetorum praecepta pollicitatio. Et haec invenitur in sacris precibus. Sic David [...]” Uo., e6v.

49 „Optandum autem esset, ut totius cultus divinus, qui tribus potissimum constat, hymnis, doctrina et precatatione, lingua toti populo nota perageretur [...] ut ab attentis possent intelligi.” Uo., e8r.

50 D. JOANNIS CRYSTOSTOMI *de orando Deum Libri duo*, ERASMO Roterodamo interprete. Adiecti sunt iidem Graece ut lector conferre possit (Basel: J. Froben, 1525).

51 D. JOHANNIS CRYSTOSTOMI *De orando Deum: libri duo*, Erasmo Roterodamo interprete; adiunctus est iisdem modus orandi Deum, autore ERASMO ([Coloniae]: Eucharius Cervicornus, 1525); ([Antverpiae]: M. Hillenius, 1525).

imádság az ember legfőbb kincse, Istennel való beszélgetés, találkozás és együttlét akkor, ha a szív mélyéből és nem megszokásból fakad. Egyúttal az imádság követ Istennél, melyben a lélek magasba hatol, átöleli Istent, s megvidámodik. Imádkozni azért is kell, mert Isten kötelezte magát, hogy mindent megad, amit az ember kér, s ha nem tudná, miként imádkozzon helyesen, remélheti, hogy a Szentlélek imádkozik helyette.

Erasmus a halála előtti évben (1535) jelentette meg az imádsággal kapcsolatos elméleti és gyakorlati tevékenységét összekapcsoló, saját szerkesztésű, ifjúságnak címzett, népszerűvé vált imádságoskönyvét, melyben huszonhét hosszabb imádság mellett harmincöt rövid imádság („eiaculationes”) található.⁵² Az utóbbiak közül huszonkettő a Biblia szövegére, elsősorban a Zsoltárok könyvére támaszkodik. A felsorolt kiadványok – Tertullianus 1545-ben megjelentetett *De oratione* traktátusával együtt – alapvető hatást gyakoroltak, ismeretük nem korlátozódott a reformált felekezetekre, s hivatkozták őket – bár ritkán – katolikus részről is.

Egy-egy, Európa-szerte és Magyarországon egyaránt jelentős hatást kifejtő, összegző jellegű imádságelméleti traktátust szerzett Abraham Scultetus (1566–1625) és Jeremias Drexel (1581–1638). Scultetus⁵³ *De precatone tractatio logico-theologica [...]* című munkája 1603-ban jelent meg első kiadásban.⁵⁴ Későbbi latin kiadásai Genfben (1610)⁵⁵ és Hanauban (1619) láttak napvilágot, németül 1614-ben Heidelbergben jelent meg *Biblische Bettkunst* címen, Johannes Fabricius (1560–1637) fordításában. A művet a fejezeteket jelző és a tartalmat híven követő *Idea generalissima Loci communis de Precatione* című, rávista ihletésű táblázat vezeti be, mely a hivatkozott bibliai helyek és az alkalmazott fogalmak hierarchikusan differenciált áttekintését adja. Az összeállítás műfaja kompendium, tankönyv, melyben a téma teológiának alávetett logikai megközelítésben jelenik meg.⁵⁶ Az olvasói előszó szerint Melanchthon, Zwingli, Kálvin, Bullinger, Wolfgang Musculus, Martin Bucer, Petrus Martyr, Nicolaus Hemmingius és Zacharias Ursinus műveinek ismeretében készült. Az első két fejezet a definiálással,⁵⁷ a következő huszonhat az imádság külső és belső összetevőivel (requisita – externa causa, interna causa) foglalkozik. Az utolsó két fejezet a korábbi elvek szerint létrejött kidolgozást, eredményt (effecta) járja körül.

52 ERASMUS Roterodamus, *Precationes aliquot novae, quibus adolescentes assuescant cum deo colloqui: Item eiaculationes aliquot, a Scripturae Canonicae verbis contextae* (Basel: H. Frobenius – N. Episcopius, 1535).

53 Abraham SCULTETUS, *De precatone tractatio logico-theologica: viam ostendens studiosis doctrinae sacrae: Topica Theologica ex solis Scripturis sanctis methodice conficiendi* (Neustadt a.d. Weinstraße, 1603). Ismeretes, hogy Szenci Molnár Albert levelezett Scultetus-szal, s két munkáját magyarra fordította.

54 Vö. KÜHLMANN, „De Precatione...”, 422–424.

55 E kiadásról ld., *Die deutschen Humanisten*, Abteilung I: Die Kurpfalz, Bd. III., hgg. und bearbeitet von Wilhelm KÜHLMANN, Volker HARTMANN et alii (Turnhout: Brepols, 2010), 507–522.

56 Az 1610-es genfi kiadást használtam. „[...] inter alia fuisse mentionem topicorum theologicorum methodice digestorum [...] libellum hunc toto tractationis genere esse logicum [...]” Abraham SCULTETUS, *De precatone tractatio logico-theologica* (Genf: P. Marcellus, 1610), a3r–a4r.

57 Scultetus sorra veszi és értelmezi a különféle imádság értelmű kifejezéseket (precatio, adoratio, invocatio, oratio, obsecratio, obtestatio, clamor frequentissime, eloquium oris, meditatio, speculatio, vox deprecationis, votum, benedictio, etc.) és frázisokat (effundere cor suum, precari faciem Domini, quaerere faciem Domini, levare orationem, attollere preces, etc.), definíciója: „Precatio est hominis fidelis cum Deo vero colloquium, quo homo fiducia Christi necessaria petit.” SCULTETUS, *De precatone...*, 1–9.

Önálló retorikai fejezete ugyan nincs, viszont már a definícióból nyilvánvaló, hogy Scultetus az imádságot olyan beszélgetésként, colloquium iucundusként fogja fel, melyben a teremtmény a Teremtővel („creatura mortalis cum immortalis Creatore”) társalog. A meghatározás arra is felhívja a figyelmet, hogy az imádság retorikai tekintetben mindenekelőtt az embertől kezdeményezett kérés (petitio), mégpedig Krisztus révén: „[...] homo fiducia Christi necessaria petit”. Scultetus retorikai megjegyzései a formára vonatkozó részekben találhatók, ezeket az imádságban használható bőséges bibliai példatár kíséri. Eszerint a precatio lehet közösségi (communis), magán (propria) vagy e két formából származó másféle (ex utraque nata formula) megnyilvánulás.

A precatio communis kérés (petitio), melynek szóhasználatát a reverentia, ardentia és confidentia kell, hogy irányítsa. Az utóbbi alapja a hit Krisztus közbenjárásában. A kompendium e pontján Scultetus megtiltja a katolikus nyelvi formula („per Dominum nostrum Jesum Christum”) használatát, ehelyett szerinte mindig Krisztus nevében kell kérni („petere in nomine Christi [...] fiducia meriti et intercessionis Christi Patrem caelestem invocare”). A szövegpéldák sokasága arra utal, hogy a megfogalmazás módját az előadottak felhasználásával a lelkipásztorra bízva, akinek nem kellene külön retorikai előírások, mert ismeri, illetve ismernie kell azokat (110–161).

A precatio propria, a magánimádság, retorikai szempontból szintén kérés, de nem korlátozzák a helyből és az időből adódó kötöttségek. Formája lehet lelki és testi. Az előbbihez nem szükségesek a szavak. Az utóbbihoz, a szavakban megnyilvánuló változathoz javasolja a megfelelő lelkiállapot – például alázat, bűnbánat – biztosítását, esetleg a másik, „lelki” imádság segítségével. Ez a „testi” imádság Scultetus szerint kezdődjön exordiummal, amit jó, ha supplicatio, majd laudatio követ, a megfelelő nyelvi formulákkal. Utána következzen egy promissio rész, elsősorban a bűnök elkerülésére téve ígéretet. Az imádság voltaképpeni célját (finis) ez után ajánlott megfogalmazni, egy újabb, lehetőleg bibliai fordulatokat használó bevezetést követően. Így remélhető a meghallgatás, s a meghallgatott kérés nem más, mint a teremtő válasza, a „colloquium” lezárása (165–169).

A XXVI. fejezet (169–175) foglalkozik az „ex utraque nata” formulával, azaz a „de formulis precum” szabályaival. Ez lényegében az imádság locusainak tana. Három fő locus-csoport van: az első a Krisztus által előírt (ezek között fő helyen minden valószínűség szerint a *Miatyánk* értendő), a második a próféták és apostolok által hagyományozott, a harmadik az ezektől eltérő további szent iratokból származtatható szövegek csoportja. A felsorolt források segítségével létrehozott imádságszövegek sermők ugyan, de eltérnek a megszokottaktól, akár praeceptumból (oktatás, tan, előírás), akár narratióból (elbeszélés, tényállás) vagy promissióból (kötelezettség, ígéret) készül a deprecatio (kérés, segítségülhívás). A praecetumból készül imádságot Scultetus egy Salamontól származtatott szövegrésszel mutatja be. A praecetum az „Omni custodia serva cor tuum, quia ex ipso vita procedit” (Prov. 4, 23), az ebből kialakított precatio pedig – a leírt szabályok alkalmazásával – így hangzik: „Da Domine, ut te custodiente omni custodia servem cor meum, ut ex ipso procedat vita aeterna” (170). A további példákat követően Scultetus kiemeli a bibliai eredetű és önállóan is transzformálható imádságok (preces Biblicae) fontosságát. Ezután Erasmusra hivatkozva elemzi a *Pater*

nostert (*Oratio dominica* – exordium, petitiones) úgy, hogy szövegegységenként további, hasonló értelmű bibliai párhuzamokat sorol fel, melyekből a *Miatyánk* mintájára lehet – némi retorikai tudással – újabb imádságokat szerkeszteni (171–175). A XXIX–XXX. fejezetben (185–198) Scultetus az elmélet alkalmazása nyomán várható „eredményt” foglalja össze: ez egyrészt Isten válasza, az exauditio, másrészt az imádkozóban gyarapodó pietas és conversio.

A jezsuita Jeremias Drexel széles körben ismert imádságelmélete, a *Rhetorica caelestis, seu Attente precandi scientia* első két kiadása 1636-ban jelent meg, közel egyszerre Münchenben Leyssernél és Antwerpenben Cnobbarusnál, melyeket további kiadások sora követte. A téma régóta foglalkoztathatta Drexelt, mivel az imádságról már 1628-ban udvari prédikációt tartott. A munka kedveltségét jelzi, hogy 1636–1639 között Cornelius Leysser kétezer példányt adott el belőle,⁵⁸ s ismerete gyorsan átlépte a felekezeti határokat.⁵⁹ A két liberből álló munka első kötete az általános rész, mely a hogyan és mit imádkozzunk kérdésre keresi a választ. A második könyv az imádság és a meditáció lényegét írja körül, majd a *Miatyánk*ot magyarázza. A munka praeceptumnak készült, tanulók számára, ugyanakkor e kört Drexel kibővíti, s minden keresztény emberre vonatkoztatja az előadottakat („In hanc autem Rhetorica descendenda semper discipuli sumus [...] in schola sumus, quamdiu in vita. Discendi finis in caelo est, ibi oratores sunt perfecti” 68). Indoklása szerint az eloquentia sacra az emberek között zajlik, s ebbe a kategóriába az imádság több okból nem tartozik bele, ezért kell külön foglalkozni vele (67–68). Drexel szerint a „Caelestis haec Rhetorica non est arte scite declamandi, sed recte orandi”.⁶⁰ Az egyházatyákra visszanyúló meghatározás szerint az imádság lényegében kommunikációs segédlet Isten és az ember között,⁶¹ olyan, a késő antikvitástól az újkorig retorikusan alakított szövegtípus, melynek első számú tanítómesterei Krisztus és a Szentlélek.

Drexel kiindulópontja Aranyaszájú Szent János, Szent Ágoston és Clairvaux-i Szent Bernát imádságról szóló megállapításai. Az imádság szerinte jelentős hatalommal bír, mert kötelezi Istent az ember megsegítésére („Oratio, seu Rhetorica Caelestis, potentissime persuadere novit. Deum ligat, qui sincere orat.” 70). Retorikai megközelítésben érvényesek rá a beszédkészítés alapvető szabályai (inventio, dispositio, elocutio). Az inventio itt a lélek előkészítése (praeparatio), egyrészt bizonyos dolgok eltávolítása, másrészt másféle dolgok közelebb hozása révén (79–83). Az imádság részei azonosak a beszéd részeivel: exordium, narratio, confirmatio, epilogus vagy peroratio (88), melye-

58 Hanspeter MARTI, „Der Dialog mit Gott im Gebet: Die Rhetorica caelestis des Jesuiten Jeremias Drexel” in *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, ed. Dieter BREUER, 509–521 (Wiesbaden: Harrasowitz, 1995), 511.

59 Karl PÖRNbacher, *Jeremias Drexel: Leben und Werk eines Barockpredigers* (München: Verlag Franz X. Seitz, 1965), 31; Dieter BREUER, *Oberdeutsche Literatur 1565–1650* (München: 1979), 123.

60 Használt kiadás: Jeremias DREXEL, „Rhetorica caelestis”, in Jeremias DREXEL, *Opera omnia*, Tom. III., 66–140 (Lyon: J. A. Huguetan, 1675), 66.

61 „Quid est oratio? Damascenus ad quaestionem: oratio, inquit est mentis elevatio ad Deum [...] Augustinus [...] Oratio tuae, inquit, locutio est ad Deum [...] Igitur oratio est animae cum Deo colloquium et conversatio.” Uo., 71.

ket Drexel metaforikusan tovább értelmez a humilitas, attentio, fiducia, constantia kifejezésekkel.⁶² Ezek a metaforák egyben az imádság locusa: „Exordii locum Humilitas, Narrationis Attentio, Confirmationis Fiducia, Epilogi locum obtinet Perseverantia” (91). A precatio segédeszközei (adiumenta, color orationis) a gratiarum actio, az „in oratione Deo proponuntur, eleemosyna et venia inimicis data”, a jejunium, a resignatio, és az animi clamor (94–98). Az oratio vocalis (értsd: exterior) legmegfelelőbb kifejezési eszköze a sermo humilis. Az oratio interiort a meditációval, a szó nélküli lelki retorikával hozza összefüggésbe, s a kétféle imádság minősítésére Ludovicus Blosiust idézi, aki szerint a precatio exterior „polyva” (pelyva, a magról a csépléskor szeleléssel leválasztott értéktelen rész), amit a szél elfúj, míg az interna oratio a mag (granum, gabonaszem).⁶³ Drexel szerint az oratio excellentissima az *Oratio Dominica*, az auctoritas, az ordo, a brevitás, a perfectio, az efficacia és a necessitas tekintetében. A *Miatyánk* retorikai tagolása nála: praefatio, petitiones és clausula (133–135). Miután metaforák sorozatával jellemzi az imádságot – mint például corporum robur, pacis securitas, viatorum scutum, daemoni flagellum –, áttér a röviden számba vett műfaji kérdésekre. Eszerint az oratio egyaránt lehet szent próza, vers és carmen (ének, énekelhető szöveg), s az eredetükben más műfajú szövegrészek is válhatnak imádsággá bizonyos transzformációk révén (137–138). A befejezésében Drexel – kárhóztatva a sok, nyomtatásban megjelent imádságoskönyvet – az interna oratio mellett foglalt állást.⁶⁴

A hazai szakirodalomban korábban már részletesen tárgyalt 17. századi magyarországi ars orandik – Medgyesi Pál és Szilágyi Tönkö Márton egyházi retorikáinak – ismételt áttekintése⁶⁵ helyett mindössze néhány további példára utalok, kitekintéssel a 18. századra. Idősebb Köleséri Sámuel a *Josué szent maga el-tökellese* [...] hosszú, de informatív című, először prédikációként elhangzott munkájában foglalkozott az imádság összetevőivel.⁶⁶ Célja, hogy a debreceni gazdák, gazdaasszonyok és cselédek egyaránt ismerjék meg munkáját (*4r), és annak megfelelően imádkozzanak. Köleséri szerint egyetlen házból sem hiányozhat az ott lakók közösen végzett házi imádsága (A1v), melynek lényege „az egész ház-népnek egyben kötött könyörgése” (A4r). Alaptézise,

62 „Exordium orationis Christianae Humilitas: quanto humilior oras, tanto certius impetras [...] Narratio est attentio [...] confirmatio est fiducia [...] epilogus seu peroratio perseverantia”. Uo., 88–91.

63 „Precatio exterior, quae ore tantum funditur, veluti palea est; nam interna oratio, quae funditur mente, ipsum granum est.” Uo., 119.

64 Uo., 140. Annak jelzésére, hogy nem csupán egyházi szerzők foglalkoztak imádságelméleti kérdésekkel, itt utalok egy világi szerző, Luigi Sanseverino a Saponaro (Aloysius de Sancto Severino, principe de Bisigniano, 1588–1669) 1662-ben Nápolyban megjelent, két parsra tagolt, 405 oldal terjedelmű, imádságelméleteket összegző munkájára, melyet 53 oldalas Index rerum notabilium egészít ki. ALOYSIUS DE SANCTO SEVERINO, *Libellus de Oratione Ex varijs Sanctorum Patrum doctrinis collectus* (Neapoli: Apud Novellum de Bonis, 1662).

65 Lásd BARTÓK, „Sokkal...”, 150–183, 353–361.

66 KÖLESÉRI Sámuel, *Josué szent maga el-tökellese: Avagy. Haz nepbeli isteni tiszteletnek es könyörgesnek gyakorlása; Mellyet, élő nyelvel egy idvességes Tanításban a Debreczeni Sz. Gyülekezet előtt summáson meg fejtegetett, mostan pedig a Háznépbeli porban heverő kegyességnek fel allatásáért (nem a Tudosoc kedvéért, kik e nélkül nem szükölködnek, hanem a Christus gyenge Juhaiért) egy buzgó Hallagtojánac kívánságára s ugyan annac költségével bővebbetken világ szeme eleiben terjesztett* (Debrecen: Rosnyai János, 1682).

hogy „a' cselédes gazda merő Tanito az ő házában” (D3r). A közös imádság regulái a következők: a gazda készítse elő rövid szóval a háznépét, s ő terjessze Isten elé a könyörgéseiket, mégpedig a nap kijelölt szakaszában, reggel (D3r–D4r). A tartalmi, retorikai alapkövetelményeket a következőkben összegezte: a könyörgésben „Igen rövid se légy sem penig unalmas”; „Az egygyüvé kötött könyörgésnek egy szájjal és egy szível kell lennie” (D4v); az imádság három részből álljon, vallástételből, kérésből és hálaadásból (E1v); a könyörgés előtt a gazda végezzen lelkiismeretvizsgálatot (E3r). A fejtegetés végén Köleséri két saját (reggeli és esti) imádságát közölte (F3v–H2v), melyeket „hibás”, gyarló földi, emberi imádságnak nevez a Krisztus által tanított *Miatyánk* tükrében.

Szakmári (Szathmári) Pap János (1659–1707) nem kevesebb, mint harminc prédikációban összegezte az imádságra vonatkozó tanítását.⁶⁷ A kötet elkészítésében és összeállításában egyaránt motiválta felekezete katekizmusának imádsággal foglalkozó része és lelkipásztori kötelezettsége, hogy a témáról nyilvánosan tanítson.⁶⁸ A prédikációkat „tanuságnak” nevezi, melyek közül az első húsz az imádság „mi volta”, „minémúsége”, „belső” és „külső” „készülete” problematikáját foglalja össze. Retorikai vonatkozás a huszonegyedik prédikációban található, mely az imádság nemeiről, azaz a könyörgésről, kérésről, hálaadásról és az esedezésről vagy kívánságról szól (207–216). Közülük a „legnemesebb” formának a hálaadást tartja. A további prédikációk a *Miatyánk*nak, mint tökéletes imádságnak a magyarázatával foglalkoznak.

Az említettekén kívül még több, nem említett magyar nyelvű protestáns imádság-elmélet létezik, ezek egy része aktualizált fordítás. Így például a Drexelt idéző és hivatkozó Vásonyi Márton 1711-ben lefordította és megjelentette August Hermann Francke ugyanebben az évben kinyomtatott keresztény életvezetési kézikönyvét, benne egy imádságelméletet.⁶⁹ Borosnyai Nagy Zsigmond (1704–1774) *Az igaz keresztyén embernek papi tisztiról [...]*⁷⁰ című munkája szintén kitér az imádság részeire és fajtáira.⁷¹

67 SZAKMÁRI PAP János, *Kegyés ajakak áldozó tulkai [...]* azaz: *Az Imadságról [...]* (Kolozsvár: Telegdi Pap Samuel, 1707).

68 „Ezeket el-végezván, mentem osztán azon Kátékizmusnak rendi szerint az Imádságra, mellyről való tanításimat im az Prédikációkban foglaltam [...] ki-is adtam.” Uo., 7v.

69 August Hermann FRANCKE, *Die Lehre vom Anfang Christliches Lebens; Bestehend in vier Theilen: I. In einer gründlichen Anleitung zu wahrer Buß und Glauben an Gott. II. In einem einfältigen Unterricht, wie man die H. Schrift zu seiner wahren Erbauung lesen solle. III. In einer Schrifftmäßigen Anweisung recht und Gottgefällig zu beten. IV. In einer kurzen Prüfung, ob man den wahren lebendigen Glauben an Christum habe oder nicht* (Halle: 1711); VÁSONYI Márton (ford.), *Augustus Hermannus Franckenak Rövid és együgyű de fundamentomos utmutatasa: I. Az igaz kereszténységre; II Az igaz, élő hitnek megpróbálására; III. Az igaz és Isten előtt kedves imádkozásra / magyar nyelvre fordítottatott VÁSONYI Mártony által* (Halla: Orbán István, 1711).

70 BOROSNYAI NAGY Zsigmond, *Az igaz keresztyén embernek papi tisztiról, annak pedig legnemesebb részéről, úgy mint a könyörgésnek tudományáról irt rövid tracta* (Amsterdam: Smets ny., 1736). További kiadásai: 1765, 1786.

71 Az imádságra – Drexelhez hasonlóan – különféle metaforákat használ, például mennyei lajtorja, aranylánc, mennyek kultsa, csatorna, Istent győző eszköz, hasznos orvosság, szívből szálló galamb, igaz áldozat. Uo., 14.

Az imádsággal foglalkozó elméleti szövegek közvetítésében előkelő helyen állnak a különféle tankönyvek. Aranyaszájú Szent János folyamatosan hivatkozott két *De precatione*-prédikációja például a jezsuita tankönyvek általánosan elfogadott grammatikai oktatószövege volt a 16. század végétől. A latinra fordított prédikációk megjelentek például az *Alphabetum Graecum et rudimenta* (2. kiadás: Róma, 1595) című tankönyvet összeállító Pomponius Brunellus szövegmagyarázatával, iskolai használatra 1593-ban.⁷² A két prédikáció megjelent Jacob Gretser (1562–1625) hosszú időn át kiadott görög nyelvkönyvének⁷³ görög–latin nyelvű gyakorló szövegeként először 1595-ben,⁷⁴ s a prédikációknak „Ad usum scholarum” vagy „in usum studiosae juventutis” jelzéssel több kétnyelvű kiadása is ismert.⁷⁵ 1737-ben Prágában *Authorum Triennialium [...]* címen Cicero levél-, Ovidius elégia-, Vergilius eklogaválogatással közös kiadványban jelent meg, két nyelven az egyik oratio.⁷⁶ Ugyanezt a prédikációt a Gretser-féle grammatikai gyakorlókönyvben további görög–latin nyelvtani magyarázatokkal ellátva is kiadták, így például 1748-ban Rómában.⁷⁷

Retorikatankönyvekben szintén foglalkoztak az imádsággal, hangsúlyozva annak a beszédkészítéstől némileg eltérő sajátosságait. Így például Johann Heinrich Alsted *Orator [...]*⁷⁸ című munkájának hatodik, *Rhetorica ecclesiastica* című könyvében (201–268) többször kitért a precatióra (219–220, 257–258, 267–268). Egyrészt ő is elfogadta, hogy az egyházi beszéd szabályai bizonyos kötöttségekkel az imádságra is vonatkoztathatók. Másrészt felhívta a figyelmet az imádság néhány „egyedi” sajátosságára. Eszerint a precatio alapvetően kétféle lehet: invocatio vagy gratiarum actio, s a megfogalmazásában mindkét esetben figyelembe kell venni az emberi bűnöket és Isten jóságát. Fejtegetései megértéséhez javasolja az elmélyedést a kateketikai irodalomban. Alsted azt is hangsúlyozza, hogy az imádság megformálásakor az imádkozónak tisztában kell

72 Sancti JOANNIS CHRYSOSTOMI *De precatione orationes duae*, Pomponio BRUNELLO Interprete (Romae: Zanetti, 1593).

73 Jacob GRETSER, *Institutionum Linguae Graecae [...]*, 1. kiadás (Ingolstadt: Sartorius, 1593), utolsó kiadás (Barcelona: 1887).

74 Ingolstadtban David Sartorius nyomdájában (VD16 J437, J498).

75 Például: D. IOANNIS CHRYSOSTOMI *Orationes tres. I. De precatione. II. De eadem. III. Quod nemo laedatur nisi a se ipso: Ad usum scholarum Societatis Iesu* (Monachii, 1612); Jacob GRETSER – JOANNES CHRYSOSTOMUS, *Exercitatio grammatica in primam homiliam D. Joan. Chrysostomi De Oratione* (Antwerpen: Knobbarus, 1646); *Exercitatio Grammatica in primam concionum D. Joannis Chrysostomi De sacris precibus* (Rouen: J. Le Boulenger, 1688).

76 Sancti JOANNIS CHRYSOSTOMI „de precatione Oratio I” in *Authorum Triennialium, in schola syntaxeos Per Provinciam Bohemiae Societatis Jesu praelegendorum: Quorum syllabum sequens pagella exhibet, Annus Tertius* (Pragae: Typ. Univ. Carolo-Ferdinandea, 1737), 122–138.

77 Jacobi GRETSERI E Societate Jesu *Exercitatio Grammatica: In primam Concionem De Precatione D. Jo. Chrysostomi: Cum Interpretatione latina Jacobi PONTANI Ex eadem Societate nunc primum Seorsim ab Institutionibus Grammaticis edita Ad usum Collegii Romani* (Romae: Bernabo et Lazzarini, 1748).

78 Johann Heinrich ALSTED, *Orator, sex libris informatus* (Herborn: 1612). A használt példány jelzete a budapesti Egyetemi Könyvtárban Bar.05859; e példány tulajdonosi bejegyzései: 1. „Ex Bibliotheca Ecclesiae Poson. Evang.”, 2. „Collegij SJ Posonij [...] 1693”.

lennie saját mindenkori helyzetével (status), mely háromféle lehet: status oeconomici, ecclesiastici, politici.⁷⁹

Daniel Richter (1616–1683), a gothai udvar hercegeinek nevelője, politikus és író *The-saurus oratorius novus* [...] ⁸⁰ című tankönyvének XX. fejezetében foglalkozott a „Special-Reden und Schriften” készítésével, így – többek között⁸¹ – az imádsággal. Richter a pró-zai költészet műfajaihoz sorolta az imádságot, melyre ugyanúgy érvényesek a retorika szerkesztési elvei, mint például az egyházi énekekre. A *Von den Gebeten* című alfejezetben először a szöveges imádság tematikus forrásvidékét mutatta be („Aus was ein Gebet genommen wird”). Richter szerint a beszéd (sermo) bármely nemének inventio-területe alkalmas arra, hogy abból imádság készüljön. Az imádsághoz éppen olyan „locos inventionis” tartoznak, mint egy „oratio specialishoz”.⁸² A fellelt tartalom elemeinek elrendezéséhez (dispositio) a következő megjegyzést fűzi: „Die dispositio ist hier übel zu weisen, weil mehrenteils darinnen keine ist, sondern nur in recht eiverigen und andächtigen Gebeten man von einem auf das andere fällt, wie ein Hertze den Trieb des H. Geistes empfindet.”⁸³ Az imádság elocutiójának (nyelvezet, stílus) kialakításához Richter készen fellelhető formulák és „szép szavak”, kifejezések ismeretét írja elő, hogy ezek felhasználásával a vágyott eredmény, azaz az imádság méltó, az imádkozó személyéhez, elképzeléséhez illeszkedő lehessen.⁸⁴ A pronounciatiohoz egy korábbi fejezet (Cap. XIII) első regulájának érvényesítését ajánlja annak érdekében, hogy a megszer-

79 Javasolja, hogy az oratio sacra és az imádság retorikájának elsajátításához érdemes elmélyedni Erasmus egyházi vonatkozású munkáiban, további ajánlja Andreas Hyperius *De formandis concionibus sacrissat*, William Perkins *Prophetica* című traktátusát, Heinrich Bullinger *De propheta libri duo* című munkáját, Wilhelm Zepper *Ars habendi et audiendi conciones sacrasat*, Keckermann *Rhetorica ecclesiasticáját* és Scultetus *Axiomata concionandi practicáját*. Uo., 268.

80 Daniel RICHTER, *The-saurus oratorius novus: Oder ein neuer Vorschlag, wie man zu der Rednerkunst, nach dem ingeni dieses Seculi, gelangen, und zugleich eine Rede auf unzehlich viel Arten verändern könne* (Nürnberg: M. Endter, 1660). Második kiadás: (Nürnberg: Endter, 1662). Vö. Franz Günther SIEVEKE, „Topik im Dienst poetischer Erfindung: Zum Verhältnis rhetorischer Konstanten und ihrer funktionsbedingten Auswahl oder Erweiterung (Omeis – Richter – Harsdörffer)” in *Jahrbuch für internationale Germanistik* 8, 2. sz. (1976): 17–48. Richter jelentőségéről lásd Joachim ДУСК, *Ticht-Kunst: Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, 3., ergántzte Auflage (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991), 31–32.

81 Ide sorolja: Fabeln, Parabolae, Narrationes, Gebet, Soliloquia, Gesänge, Predigten, ein Discurs von einem Special-Themate, eine Disputatio, Dialogi, ein Actus oder Aufzug, Trauer- oder Lustspiel, Romanus, eine Gantze Historia, ein gantzer Tractat. RICHTER, *The-saurus...*, 1660, 189.

82 „Aus was ein Gebet genommen wird. Ein Gebet wird fast aus der Invention aller Generum Causarum genommen; denn indem ich etwas bitte, so rahte ich gleichsam Gott, daß er mir dieses geben, und rahte Ihm darvon ab, daß er mirs versagen solle. Defgleichen lobe ich auch hierinnen nicht allein Ihn, sondern auch seine Macht, grosse Thaten und Wohlthaten; item seine Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Liebe, Treue, Wahrheit, etc. beschreibe hergegen meine Nichtigkeit und Dürftigkeit: E gener. Judiciali oder klage ich an und entschuldige meine grosse Sünde und Schwachlichkeiten Derowegen ein Gebet eben diese Locos Inventionis hat, wie eine Oratio Specialis, nur daß ich mich hier der Kürze beflaisige, und also das Gebet gedrungener machen muß.” Uo., 191.

83 Uo., 192.

84 „Quoad Elocutionem soll ein Gebet viel Formulen und auch wol schöne Wörter haben, jeden noch soll man sich vorsehen, daß man es mit Figuren und Schematibus nicht allenbund mache, vornemlich aber ja nicht selbst erdachte pompose Phrases miteinmische.” Uo., 192.

kesztett imádság istenfélő, jámbor legyen.⁸⁵ A visszautalás az „exercitium” („Übung”) „actiójaker” (pronunciatio, megvalósítás, cselekvés) az imádkozó szívére és lelki állapotára vonatkozik, melynek „minősége” Richter szerint fontosabb a kimondott szavaknál és az azokat kísérő mozdulatoknál.⁸⁶

Richteréhez mérhető imádság-retorikát – jóllehet ez nem áll távol a Drexel traktátusában megfogalmazott elvektől – katolikus retorikatankönyvekben eddig nem találtam.⁸⁷ Ez arra figyelmeztet, hogy az önálló imádságtraktátusok elsősorban a megfelelően „kiművelt” felnőttek tovább-orientálására, és nem a retorikát tanuló diákok oktatásának célzatával készültek.

A téma szempontjából áttekintett poétikák nem foglalkoznak önálló fejezetben az imádsággal, az utalások itt mindenekelőtt a műfajelméleti részekben találhatóak. A továbbiakban két példa segítségével igyekszem bemutatni a poétikák imádságelméleti vonatkozásainak két típusát. Julius Caesar Scaliger a *Poetics libri septem* harmadik könyvében (*Idea*) a XXIII. caputban (*Oratio*) az oratio egy változataként írja le a precatiót, miközben funkcióját tekintve a lehető legtágabban közelít hozzá. Ugyanitt körülhatárolja az eltéréseket, és „per analogiam” összegző módon ír az imádságról.⁸⁸ Az egyik fő retorikai „változatként” a petitoriát jelöli meg,⁸⁹ melynek beszédet illető szabályait („Petitio qualis esse debeat”) ugyanezen könyv 103. fejezetében foglalta össze.⁹⁰

Jacobus Pontanus (1542–1626) *Institutiones poeticae* (Ingolstadt, D. Sartorius, 1594) című munkájában a gyakorlat felől, műfaji megközelítésben utal az imádságra. Így például a második könyv 32. fejezetében (*De hymnis in Deum*, 146–149) az istencicséret imádsággal érintkező műfajaként szól a himnuszról és a himnusz készítés szabályairól. A laudatio tartalmi-nyelvi összetevőit vizsgálva azt a kérdést teszi fel, vajon hogyan énekelhetnek a poéták Istenről? Válaszában a teológiai tudás megszerzése és a vallásos félelem felindítása mellett főként metaforák (pl. Isten az örök fény forrása) használatát ajánlja, hogy minél kevesebb legyen a szövegekben a tévedés. Fő érve az,

85 Die Pronunciatio ist einfältig und wie von derselbigem Cap. XIII. Reg. I. gedacht ist.” Uo., 192.

86 „Im Beten darf man weder auf Aussprechung der Wörter weniger aber auf die äusserlichen Gestus sehr Achtung geben sondern ist besser daß das Hertz und die innerliche Andacht wol zu Gott gerichtet sey.” Uo., 111.

87 Vö. pl. Sigismundus LAUXMIN, *Praxis oratoria: Sive Praecepta Artis Rhetoricae [...] ad aemulationem Eloquentiae Studiosis proposita* (Francofurti ad Moenum: G. H. Fromman, 1682) (facultas kelte: 1648. július 8.).

88 „Precatoriae autem orationes non omnes sub eodem genere censentur, nam preces aut ad hominem aut ad Deum diriguntur. Finis igitur diversis fermis, quare et ipse species, est enim motus principium, et finis, et medium, generis eiusdem. At Deus precibus meis non movetur, sed ab aeterno: ut loquuntur: sciebat me precaturum, omnia illi semper praesentia, reducuntur tamen hae orationes ad illas per Analogiam. Quemadmodum usus imperativi modi, cum refertur ad eundem Deum” Julius Caesar SCALIGER, *Poetics libri septem: Faksimile-Neudruck der Ausgabe Leipzig von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August BUCK* (Stuttgart – Bad Cannstatt: Frommen – Holzberg, 1987), 112.

89 „Suasoria igitur est verum genus ad petitoriam, ad precatorias autem non una ratione. Habes divinas preces, earumque genera in sacris, in foederibus, in votis, afferuntque plurimum luminis poemati. Uo.

90 Uo., 156.

hogy a himnuszok ismételt elmondásra készülnek, ezért semmiféle hibát, teológiai tévedést nem tartalmazhatnak. Példaként Antonius Muretus versét közli a Szentháromságról. A következő, 33. fejezet (149–152) címe: *De hymnis in Divos*. Az anyaggyűjtés első lépéseként itt egy, az adott szentre vagy a szentek egy csoportjára vonatkozó factum vagy erény kiválasztását javasolja. Ezt a „tárgyat” célzatosan összegyűjtött epithetonokkal, rövid dicsérettel, a csodálatkeltés szabályrendszerét tiszteletben tartó nyelvi elemekkel, beleszőhető rövid imádsággal és/vagy annak parafrázisával, valamint példák (exempla) sorozatával bővítve javasolja megverselni. Kiemeli, hogy az ilyen típusú himnusznál törekedni kell a szép és hangsúlyos kezdésre, az invitatio olyan megfogalmazására, hogy a szerzőt az olvasó minél közelebb érezhesse az adott szenthez. Gyakorlásként az exclamatio használatát ajánlja a kezdő himnuszköltőnek, majd további példákat sorol fel. A 34. caput a Szűz Mária-himnuszok készítéséhez ad segítséget (*De hymnis in Virg. Dei Matrem*, 152–163). Ezeket két genusra különíti el, az egyházi év ünnepeihez kapcsolódó és az egyéb funkciójú költeményekre. Itt mindenekelőtt a honor és a virtutes kifejezésétárára irányítja a figyelmet, s indítványait példák sorával teszi szemléletessé. Végül a 35. caputban összegzi a himnuszokra vonatkozó verselési szabályokat.

Katekizmusok imádságelméleti vonatkozásai

Az egyházi tanintézmények oktatói mellett az imádságelméletek másik fontos közvetítője a lelkész, akinek a katekézis és a gyakorlati lelkipásztori tevékenység révén kötelessége volt az ilyen típusú ismeretátadás. A katekizmusok mindenekelőtt a fő imádságokat (*Miatyánk, Üdvözlégy, Hiszekegy*) és a szentségeket magyarázzák,⁹¹ ezért feltételeztem, hogy esetenként kitérnek az imádság retorikai vonatkozásaira is.

Minden valószínűség szerint Dévai Bíró Mátyás nevéhez köthető az első olyan fennmaradt magyar nyelvű katekizmus, amelyben imádságretorikai megjegyzés olvasható. A Luther Márton tanait követő katekizmus mindkét kiadása (1538, 1549) Krakkóban jelent meg. Az *Imatsagrol* című rész felosztása szerint „Az Imátság nac avag’ kérés nec ket része vagon, könörgés avag segítségül hivas, es hála adás”. Kérni két, testi és lelki dolgot kell az embernek, „Es minden imátságon cban hat dolog vagon, hit, ígér et, parantsolat, ad dolog ammit kérönc, kitül, es ki által kérünc”.⁹² Ezeket az instrukciókat követi a *Miatyánk* magyarázata (LIIV–MIIv). Hasonló felosztás olvasható Batizi András dialógus formában készült *Catechismus*ában is: az imádság

köttöt foglal ö magában. A Könyergést és a Hála adast. A Könyörghes az mikor az Istentől valamit kérünc es az ö nevét segítségül hiyuc szükségünk nec ideién. A Halaadas az,

91 Így például az első, címében a katekizmus kifejezést feltüntető munka is: DIEGO ORTIZ DE VILLEGAS, *Catecismo pequeno da doutrina & instruiçam que os christãos ham de creer & obrar pera conseguir a bena-uenturança eterna* (Lisbon, 1504).

92 DÉVAI BÍRÓ MÁTYÁS, *At tiz parancholatnac [...] röviden valo mag’arázata* (Krakkó: Vietor, c. 1538); Uez, (Krakkó: vidua H. Vietoris, c. 1549), LIIr–v.

mikoron az Istenec velunc valo io téteményerol megeglekezunc és halakat adunc [...] dichírýuc es fel magasztalyuc.⁹³

Batizi imádságról szóló tanítását a retorikai szempontból hét részre osztott *Miatyánk*-magyarázat követi.⁹⁴

A többek között Erasmusszal levelező bécsi püspök, a Melanchthont „megtéríteni” kívánó, ugyanakkor a reformációval több ponton rokonszenvező, toleráns elveket valló⁹⁵ Fridericus Nausea (Friedrich Grau, 1490?–1552) első kiadásban 1543-ban Kölnben megjelent *Catechismus Catholicus*ában külön rész foglalkozik az imádsággal.⁹⁶ A huszonhat caputra osztott ötödik liber első hét fejezete elméleti tanítás, a 8–17. fejezet a *Miatyánk*ot, a 18–26. fejezet pedig az *Angyali Üdvözetet* (*Üdvöz légy, Mária*) magyarázza. Meghatározása szerint az imádság egyrészt olyan loquatio „qua nobis vel bonum praestiri, vel malum submoveri petimus”, másrészt alapvetően „duplex”, mentalis („sine voce et mente sola”), illetve vocalis („voce optata a Deo petit” 315). Az oratio alapvető genus-a a kérés (petitio, petitoria), s az elvárt „condito orationis” a breviloquia, mivel Jézus Krisztus sem akarta, hogy „nos orare multiloquio Deum Patrem” (321–322). A terjengős imádság (battologia) retorikai szempontból Nausea szerint vétek.

A hetedik fejezet a „cur Deus oretur et invocetur, quum ipse sciat omnia” kérdésre válaszol (322–323). Előrebocsájtja, hogy eretnokség az a vélemény, mely szerint nem kellene Istent szavainkkal és kéréseinkkel zavarni, mivel ő mindent tud és megad. A válasz szerint az ember hite nő az imádsággal; imádkozva emlékezünk bűnösségünkre és arra, hogy Isten nélkül elveszünk. Az imádság megvilágosítja az imádkozót, „serenitet purget”, s akár adatik az imádkozónak meghallgatás, akár csak reméli azt, nagy érték, hogy mindezt Istentől várjuk, akit mindezért egyre inkább kedvelünk és dicsérünk („diligamus et laudemus”). Nausea úgy véli, az imádság a testi jólétet is szolgálja, mivel „cum Deo colloquium”, s fejtegetései e pontján áttér a retorikai megközelítésre, mely szerint éppen emiatt „oportet omnino esse bene compositum, omnique ex parte perfectum”. Példaként a *Pater nosterre* hivatkozik, mint Jézus által tanított petitióra.

A nyolcadik caputtal kezdődik a *Miatyánk*-kommentár, ez egyben a későbbi fejezetek tartalmi magyarázatát megelőző „retorikai” alapvetés (323–325). A *Pater noster* Nausea szerint olyan alapvető imádság-formula, „qualem et quantum unquam rhetorum docuit, nec docere potuit; nec tali aut tanta usus est vel Demosthenes, vel Cicero, vel si

93 BATIZI András, *Catechismus* (Kolozsvár: Hofgref, 1555), K3v–L4v. Ugyanitt Batizi imádság meghatározása a következő: „Istenec Fiainac mélséges fohazkodasoc S. Léleknec ihléséből. Avagy, Keresztyenek nec Istenvel valo bizony beszellese megnyomorult lelki szegének nec kévansagoc es igaz hitből valo buzgosagos könyörgesec [...]”.

94 Uo., L5r-től végig.

95 Ismeretes, hogy szorgalmazni kívánta a katolikus egyház reformját, többek között javasolta a papi nőtlenség eltörlését.

96 Quintus Liber, *De Catholicis Ecclesiae precationibus et Orationibus*, 312–391. Használt kiadás: *Catechismus Catholicus* Reverendi in Christo Patris ac Domini, D.N. Friderici NAUSEAE episcopi Viennensis [...] (Coloniae: J. Quentel, 1552).

quis fuit illis unquam doctior aut disertior”. Megállapítását, hogy ez az imádság a legajánlottabb és legdicséretesebb („commendatissima et laudatissima”), azzal indokolja, hogy egyrészt Jézus, az Isten és ember közötti „mediator” tanította, másrészt rövid, lényegét tekintve „sermo abbreviatus”. A rövidséget mint retorikai ideált öt érveléssel igyekszik megerősíteni: 1) Jézus azért készítette az embernek egy rövid imádságot, mert Isten gyorsan igent mond annak „qui breviter vult rogari”; 2) a memóriát nem doktrínákkal kell dolgoztatni, „sed quod esset simpliciter necessarium”; 3) a *Miatyánk*ban nincs semmiféle ignorantia; 4) olyan formula ez, melyet „sine fastidio” lehet ismételni; 5) áhítatos elmével, a szavak többszörözése nélkül adatik, hogy Isten tetszésére legyen. Ez az imádság azért is „laudatissima”, mert retorikailag tökéletes, „magna et multa breviter colligit”, a petíciók nem titkosak, s számuk, a hét a „numerus universitatis”. Összegezve a retorikai megközelítést: „Haec autem excellentissima vereque dominica oratio, in exordium partitur et petitionem, more orationum oratoriarum”. Ezenkívül ajánlja a sok szép ószövegségi imádságformulát, s nem zárja ki, hogy bárki saját szövegű imádságot készítsen, elsősorban a *Miatyánkot* követve (exordium – petitió – significatio).

Nausea 1551-től a trentói zsinat atyái közé tartozott, de több mint egy évtizeddel a zsinat befejezése előtt meghalt, s katekizmus nem vált az először 1566-ban megjelent trentói katekizmus meghatározó részévé.⁹⁷ A trentói katekizmusnak azonos alapszöveggel számtalan kiadása ismert, a továbbiakban a Nagyszombatban megjelent 1762. évi kiadásra hivatkozom, melynek tagolással és hivatkozásokkal történő átláthatóbbá tételét és megjelenését Barkóczy Ferenc esztergomi érsek szorgalmazta. A negyedik rész először elméletben (597–628), majd a 629. oldaltól „gyakorlatban” (*Miatyánk*-magyarázat) foglalkozik az orációval (precatio). A lelkipásztor egyik legfontosabb feladatként írja elő a keresztyén imádság (Precatio Christiana) megtanítását a híveknek, mert az imádság gyümölcs, „clavis coeli”, mely felszáll Istenhez, és tőle leszáll az emberhez a könyörgés (miseratio, 600–601), valamint hathatós fegyver a gonoszág ellen, 604). A legtökéletesebb imádság a *Pater noster*, ugyanakkor ismerni és tanítani kell többek között Szent Ambrus, Szent Cyprián, Joannes Damascenus, Petrus Chrysologus, Joannes Chrysostomus és Alexander de Alexandria (Bonini) vonatkozó elképzeléseit.

A harmadik fejezet címe *De partibus et gradibus* (605–609), a negyedikről a nyolcadikig terjedő caputok a kérések mikéntjéről, a miért–kiért és mit imádkozunk kérdésekről, valamint az imádság lelki és értelmi előkészítéséről szólnak (610–628). E fejezetekben található a retorikai vonatkozások. A legszükségesebb azt tudatni a hívekkel, hogy milyen állandó részei vannak az imádságnak. Szent Pál gyakran idézett kijelentésére – 1Tim. 2,1 – hivatkozva a katekizmus felsorolja a precatio fő típusait: imádság (oratio), könyörgés (postulatio), esedezés (obsecratio), hálaadás (gratiarum actio). Ezeket nem részletezi, de kötelezi a papságot arra, hogy a köztük levő különbségeket érthetően fejtsék ki. A felsorolt genusok ugyanakkor felfoghatók egyetlen imádság részeként is. Ebben az esetben a legszükségesebb két egység a postulatio és a hálaadás. Az imádkozáshoz a legjobb állapot a rendíthetetlen hit Isten végtelen hatalmában és

97 *Catechismus, ex Decreto Concilii Tridentini, ad Parochos*, P11 V. Pont. Max. iussu editus (Romae: P. Manutio, 1566).

cselekvőképességében, valamint a bűnbánat (605–609). Az imádság tartalmi összetevői kizárólag „justa et honesta” dolgok lehetnek, így testiek (sanitas, robur, pulchritudo, divitiae, honores, gloria) és lelkiek (például ingenium) egyaránt (610–612). Kérdésként fogalmazódik meg, hogy kihez forduljon az imádkozó. A kifejtésből egyértelmű, hogy Istent és a Szentháromságot kell hívni, ebben az egyedüli mediator Jézus Krisztus lehet, s ilyenkor a „miserere nobis”, „audi nos” szavakat kell használni. Csak másodrenden és másként kell a szentekhez fordulni; a közbenjáró ekkor is egyedül Jézus Krisztus, s ekkor az „orate nos” kifejezés az ajánlatos (617–618). Végül általános tanács, hogy az oratio vocalis és az oratio mentalis se legyen túl hosszú, s lehetőség szerint párosuljon böjttel és alamizsnálkodással (623–628).

Néhány évvel a trentói katekizmus első kiadásának megjelenése után szükségessé vált egy rövid, kérdés-felelet formájú, diákoknak kidolgozott verzió elkészítése is. Ezt a változatot Wilhelm Damasi Lindanus (Guillaume Damase van Linda, Willem van der Lindt, 1525–1588) inkvizitor, püspök és főiskolai tanár állította össze, melyben a discipulus teszi fel a megválaszolendő kérdéseket a magisternek. Az első kiadás⁹⁸ iskolamesterekhez címzett előszava 1570. december 9-én kelt, eszerint a szöveget ünnepnapokon javallott egy-egy órán át felolvasni a tanulóknak. A retorikai vonatkozások ebből sem hiányoznak. Az oratio „est mentis in Deum elevatio, per quam vel mala deprecamur, vel bona nobis, aliisque petimus, vel Deum laudamus, aut gratias agimus” (D7r). A szövegtípusok – deprecatio, petitio, laudatio, gratiarum actio – megnevezését követi a két kiemelt „orationes species”, a postulatio és a gratiarum actio (D7v). Az oratio itt rövid sermóként körvonalazódik, melyhez – a beszédkészítés szabályainak megfelelően – elő kell készülni. A privát imádság szavakba foglalt változatához a katekizmus nem tiltja saját szerzésű könyörgések készítését, ugyanakkor szorgalmazza és magyarázza a *Pater nostert*, mint oratio potissimá-t (E3v–F1r).

Nausea munkája és a trentói katekizmus ismeretében készült Illyés István *Lelki tég, avagy catechismus* című összeállítás.⁹⁹ Ennek XVII. „tanítása” a *Miatyánk* segítségével mutat rá az imádság „szükséges és hasznos voltára”, s a petitoria típusú szöveg sajátosságainak bemutatásával készíti elő olvasóját további imádságok összeállítására és elmondására. A XVIII–XX. tanítás a *Miatyánk*ot elemzi, retorikai szempontból előljáró beszédre, kérésekre és befejezésre tagolva azt. A XXI. tanítás az *Angyali Üdvözetet* magyarázza.

A hosszú időn át széles körben ismertté tett és oktatott trentói katekizmus imádságra vonatkozó retorikai előírásai több tekintetben közel állnak a reformáció katekizmusainak megfelelő részeihez. Alsted – korábban már bemutatott teológiai és retorikai munkái mellett – katekizmusában is foglalkozott az imádsággal.¹⁰⁰ Ebben a *De theologia*

98 Wilhelm DAMASI LINDANUS, *Catechismus Scholasticus sive Catechismi Tridentini institutiones Scholasticae* [...] (Köln: M. Cholinus, 1571).

99 ILLYÉS István, *Lelki tég* [...] (Nagyszombat: Academiai, 1686); második kiadás (Nagyszombat, 1697).

100 Johann Heinrich ALSTED, *Methodus SS. Theologiae in sex libros* [...] II. *Theologia Catechetica* [...] (Offenbach: Fabritius, 1611), 90, 185–197; Johann Heinrich ALSTED, *Methodus SS. Theologiae in sex libros* [...] II. *Theologia Catechetica* [...] (Hanoviae: Eifrid, 1619), 102, 164–171; Johann Heinrich ALSTED, *Theologia Catechetica* [...] (Hanoviae: Eifrid, 1622).

Catechetica című második könyv a táblázatos összefoglalás szerint a gratitudón belül helyezi el a precatiót, s a *Theologia Catechetica* kilencedik fejezetében (*De Oratione Dominica*) részletezi az imádságretorikát. Alaptézise, hogy „precum norma est Oratio Dominica”, melynek négy része az exordium, a narratio (sex petitiones), a confirmatio (quia tuum est regnum [...]) és az epilogus (Amen).¹⁰¹ Alsted ettől eltérő módon is taglalja a főimádság négy részének retorikai bemutatását: 1) Quis sit orandus (= exordium); 2. Quid sit orandum (= narratio, sex petitiones); 3. Cur sit orandum (= confirmatio); 4. Quomodo sit orandum (= epilogus). Ennek mintájára készíthetők más imádságok is, amihez tizennégy egyéb szabályt (canones) írt elő.¹⁰² Ezt követi a *Miatyánk* magyarázata.¹⁰³ Az Alsted-katekizmus Magyarországon megjelent kivonatának¹⁰⁴ *De precatione* című részében – hasonló oktatás keretében – az *Oratio Dominica* hármas tagolású: „Oratio Dominica dividitur in praefationem, sex petitiones et conclusionem”.¹⁰⁵

A széles körben ismert katekizmusok köréből kiválasztott példák igazolni látszanak a feltevést, mely szerint itt is megjelennek az imádságretorika elemei, s ezek a részletek – a műfaj oktatásban játszott szerepének megfelelően – bizonyos tekintetben egyértelműbbek, megfogalmazásuk körülhatároltabb, mint a teológiai művek vonatkozó fejtegetései.

Imádságelmélet a prédikációkban

Az imádságról, annak retorikai vonatkozásairól szóló populáris oktatás további formája a témáról mondott prédikáció. A középkor óta a Krisztus mennybemenetelének (Ascensio Domini, áldozócsüdtörtök) ünnepe előtti három úgynevezett rogációs napon az egyházközségek körmenetben imádkoztak testi-lelki jólétükért. E három nap közös áhítatainak mintegy az előkészítésére a húsvét utáni ötödik vasárnapon az előírt evangéliumi szakasznak – Jn. 16, illetve Jn. 16, 23 – megfelelően az imádságról kellett

101 ALSTED, *Methodus...* (1619), 164.

102 1. A Miatyánk fontos, mert a legtökéletesebb, legrövidebb, súlyos és mennyei imádság; 2. az ember köteles hálát adni Istennek; 3. azért imádkozunk Istenhez, mert ezt diktálja a természet, szükséges, hasznos és Isten így parancsolta; 4. a nyilvános imádságot szavakba kell foglalni, a privát viszont lehet szó nélküli is; 5. kiterjesztett kézzel, felemelt szívvel, fedetlen fővel, azt meghajtva imádkozunk, jelezve, hogy van miért szégyenkeznünk, és alázatosak vagyunk (Tertullianus); 6. Isten vagy kegyesen vagy haragosan hallja meg az imádságot; 7. Isten nem hallgat meg mindig (Bernhardus); 8. a jó imádság jele, ha előtte a szeretet, közben a hit, utána a remény tölti el az imádkozót; 9. érzelmekkel kell Istenhez közelíteni; 10. a jó imádságban Isten kultuszának egésze megjelenik; 11. a kérés vagy teljesül vagy nem (Ágoston); 12. a lelki adományok a testiektől eltérően nem kötődnek feltételhez; 13. az Istentisztelet akkor tetszik Istennek, ha jól imádkozik az ember; 14. reggel, délben és este kell imádkozni. Uo., 165–167.

103 Uo., 167–171.

104 A heidelbergi káté nyomán összeállított ma még meg nem határozott külföldi iskolai kiadás nyomán készült. 1636–1656 között többször megjelent Gyulafehérváron, Váradon és Lőcsén. Használt kiadás és példány: [Johann Heinrich ALSTED], *Catechismus Religionis Christianae [...]* (Albae-Juliae, 1634), 29–46, ELTE Egyetemi Könyvtár RMK II 69.

105 [ALSTED], *Catechismus...* (1634), 45.

prédikálni. Az ünnep további elnevezései – „rogatae”, keresztjáró vasárnap, „vocom iucunditatis vasárnap” – a nap fontosságára irányítják a figyelmet.

Az e napra készült 16–18. századi magyar nyelvű nyomtatott prédikációk közül több is foglalkozik imádságelméleti kérdésekkel. E prédikációk és prédikációvázlatok felekezetektől független, közös sajátossága, hogy elsősorban az imádság inventiójáról szólnak, annak megerősítésére szolgálnak. Bornemisza Péter prédikációskönyv-sorozatának 1575-ben megjelent harmadik részében például három beszéd található a húsvét utáni „ötöd vasárnapra”.¹⁰⁶ Közülük az első és a második a „készületről” szól, s ennek keretében határozza meg az imádság fogalmát: az Atyaistenhez, a Fiú érdemében bízva „[...] az mi elménket szivünket fel emelven menyegben, aytatosan, Szent Leleknek általa, minden iot, jo vegre kerendünc. Es az el vöt iokrol halakat adunk.”¹⁰⁷ Azaz az imádság mint sajátos beszéd két retorikai genusa a kérés és a hálaadás. A második prédikáció négy imádságtípust – könyörgés és engesztelés, kérés, esedezés, hálaadás – különít el, majd meghatározza az első prédikációban megnevezett két genusnak az alkategóriáit és bibliai forrásvidékét. A könyörgés vagy kérés mondható a bűnbocsánatért, a hívek háborgatása és a hamis tanítók ellen, az anyaszentegyházért és annak pusztító ellen, veszedelemből és betegségből történő szabadulásért, valamint az országért és fejedelmeiért. E ponton javasolja a szerző „De ne veld, hogy czac ezekhez volnal te köteles, hanem te magadis imatsagot gondolhacz a te szüksegedhez kepest”.¹⁰⁸ A hálaadó imádság Bornemisza szerint abban különbözik a kéréstől, hogy itt nem az „eljövendőért”, hanem a már megkapott javakért, a múltért köteles az ember imádkozni. Bornemisza harmadik prédikációja *Miatyánk*-magyarázat, melyben a megszólítás, a kérések és a kérések megerősítése (mert tied az ország [...]) részekre bontva értelmezi a szöveget.

Telegdi Miklós három évvel később megjelent „keresztjáró vasárnap” prédikációjának retorikai vonatkozásai közel állnak Bornemisza említett beszédeéhez. Telegdi imádság-meghatározása nem különbözik Bornemiszáétól: „Az imadság semmi nem egyéb, hanem elmenk nec Istenhez valo fel emelése, kiben vagy kerünc valamit Istentül, vagy az elvöt iotetemenyekert halat adunc.”¹⁰⁹ A „petitoriának” nevezett formát a *Miatyánkkal*, a „gratiarum actiót” Krisztus „beszédével” (Mt. 11) mutatja be, azaz az imádság nála is a sermo egyik speciális formája. A kérés esetében Telegdi hangsúlyozza, hogy kérni Jézus Krisztus nevében kell. Bornemisza a foliopostillában (1584) két, a korábbiakkal lényegében egybehangzó prédikációt közölt „Oetoed Urnapiara Feltamadas után”. Jóllehet e két újabb prédikációban erőteljesebbé vált a katolikusokkal vitakozó

106 BORNEMISZA Péter, *Harmadic resze az evangeliomokbol es az epistolakbol valo tanusagoknac [...]* (Sempte: [typ. Bornemisza], 1575), zzzzIIv–nnnnIIv.

107 Uo., cccccIIIr.

108 Uo., gggggIVv.

109 TELEGDI Miklós, *Az evangeliomoknac [...] Magyarazattyanac masodic resze [...]* (Nagyszombat: Telegdi Miklos hazánál, 1578), 167–190, 169. Ennek a beszédnek a második kiadása 1638-ban jelent meg Telegdi János kalocsai érsek gondozásában „világosb magyarazattal megjobbítván”, azaz nyelvileg megtűjtve, a kornak megfelelő helyesírással, de azonos tartalommal. TELEGDI Miklós, *Az evangeliomoknac [...] Magyarazattyanac masodic resze [...]* (Bécs: Formika M., 1638), 181–206.

hang, imádságretorikai újdonság nem fedezhető fel bennük.¹¹⁰ Ugyanez mondható el a Szenci Molnár Albert által magyarra fordított *Postilla Scultetica*-ban megjelent, „Vocem Jucunditatis Vasarnapra” szóló prédikációról, mely elsősorban a könyörgéshez való előkészület elemeire oktat.¹¹¹

Káldi György és Pázmány Péter imádsággal kapcsolatos prédikációiban újabb elméleti-retorikai nézőpontok is megfigyelhetők, továbbá az a folyamat, melynek során a fejtegetések súlypontja fokozatosan áthelyeződik az imádkozás gyakorlati kérdéseire. Káldi első beszédének¹¹² témája az imádság körülhatárolása, értékelése és a felkészítés az imádkozásra. A második a „miért kell imádkozni” kérdés kapcsán tárgyalja az utilitas, a delectatio és a honor áhítatban történő megvalósításának problémáit. Eszerint az imádság megszerkesztésének adott pontján – túl azon, hogy „ösztönözhet bennünket az imádságra az Istenhez-való Keresztyén hívségünk” (678) – „Imádságra indíthat bennünket annak Jó volta” (678) is. Ez a „jó” Káldi szerint háromféle lehet: a tisztesség (honor), a hasznosság (utilitas) és a gyönyörűség (delectatio), melyek világi és testi vonatkozásban aligha találhatók meg együtt. Az imádság-beszéd legfőbb „tisztessége” abban áll, hogy „a’ki imádkozik, az Istennel beszélget, melynél böchülletesb dolog nem lehet” (678). Az utilitASNál AranySzájú Szent Jánosra hivatkozva azt emeli ki, hogy aki az imádság által Istennel „nyájaskodik”, annak lelke megtisztul, elméje megvilágosul. Aki nem imádkozik, olyan, mint a „hal a szárazon”, mert „a hálnak élete a víz; úgy a te életed az Imádság” (679–680). A legnagyobb haszon Káldi szerint az, hogy „az Imádság az embert neminemü-képpen Mindenhatóvá teszi, mert a’mit akar, kéri, és meg-nyeri” (680). A delectatio az imádságban azt jelenti, hogy a jó imádság – azaz a jól elkészített és elmondott kérés, hálaadás – örömet ad. Az ilyen elvek mentén megszerkesztett imádságot Káldi szerint érdemes minél többször gyakorolni, mert vannak nyomorúságok és nyavalyák, melyek „eleit” kizárólag imádsággal lehet elvenni (681). A dispositio erényeként megjelenő ordo naturalishoz tartozik a következtetés, mely szerint az imádság könnyű és gyönyörűséges eszköz, mellyel bárki élhet, minden időben, bármely helyen, és testhelyzetben és „minden módon imádkozhatni, szóval és szívvel, halkan és fennszóval, és ugyan énekelve-is, kézzel és szemmel” (683).

Pázmány 1636-ban megjelent, *Az imádságról* című húsvét utáni ötödik vasárnapra szánt első prédikációjában¹¹³ Telegdi és Káldi fent bemutatott prédikációinak beható ismerete figyelhető meg. Így például az áhítat méltóságáról írja: az imádság Istent hozzánk „hajtya, hogy akaratumkból cselekeszik mindeneket”, ezért „az imádság, néminemüképpen mindenhatóvá teszi embert az égen és földön” (643–644). Az első részben Pázmány a honor („böcsüllet”) és az utilitas (hasznosság) körében mozog, egyik metaforája szerint az imádság „csatorna, mellyen reánk szívárkoznak minden áldások” (640–641). A második részben „módgyát, és formáját mutatom, mint kel ren-

110 BORNEMISZA Péter, *Predikatio* [...] (Detrekő-Rárbok: 1584), CCCXIIr–CCCXXIIIr.

111 *Postilla Scultetica* [...], ford. SZENCI MOLNÁR ALBERT (Oppenheim: Galler, 1617), 581–596.

112 KÁLDI György, *Az vasarnapokra-valo predikatzioknak első része* [...] (Pozsony: Riksz Mihaly, 1631), 669–685. A harmadik imádságról szóló prédikáció tárgya a körmenetek.

113 PÁZMÁNY Péter, *A romai anyaszentegyház szokásából* [...] *rendelt evangeliomokról predikációk* (Pozsony: [typ. Societatis Jesu], 1636), 638–653.

delnünk Imádságinkat” (640). Pázmány szerint a helyes imádságért Istenhez kell fohászzkodni: „Domine, doce nos orare”; „az Imádkozást gyakor imádkozással tanúlyuk”, s a „Lelki Tanítók sok szép Oktatásokat adnak az illendő Imádkozásról” (646). Az imádkozás egyúttal állapot, melyben az embernek úgy kell viselkednie, mint a szükölködő koldusnak. Az áhítat „tökéletességéhez” azonban más is kell, főképpen a lélek felkészítése és minden egyéb gondolat kirekesztése (inventio), mert – mint Szent Ágoston mondja – „oratio est [...] conversio in Deum, per pium et humilem affectum” (647–650). Az imádságkészítéskor vagy -mondáskor tehát fontos az affectusok helyes értelmezése és kezelése, hogy a beszédkészítéshez hasonlóan itt is a saját oldalunkra állítsuk, meggyőzzük a megszólítottat. Ugyanakkor az imádság – legyen akár petitio vagy laudatio – ne szólítsa meg közvetlenül az Atyát, hanem Krisztus nevében kérjen, azaz így „adjuk elő” az imádságot (pronuntiatio). A nyelvi megformáltságban is ragaszkodni kell ehhez az előíráshoz, mert „Christus lelke imádkozik mi-bennünk, mikor Istent Atyánknak kiáltjuk” (651–652).

A 17. század második feléből származó magyar nyelvű prédikációk közül Landovics István és Illyés András húsvét utáni ötödik vasárnapi beszédeire hívom fel a figyelmet.¹¹⁴ Mindketten három-három beszédet jelentettek meg e napra, s hivatkozott forrásaik – Biblia, Nagy Szent Vazul, Aranyaszájú Szent János, Szent Bernát stb. – sem különböznek egymástól. A már tárgyalt imádságretorikai összetevők jelentős részének ismétlése – mint például az előkészület fontossága, kérés és hálaadás sajátosságai – mellett az imádság legfontosabb kategóriája náluk a szeretet felébresztése, az érzelmek imádságbeli érzékeltetése és kinyilvánítása. Ebben áll az imádság „ereje”. Ha az imádság egy közösség egy akaratú kérése, kedvesebb Istennél, mint a privát áhítat. Ehhez meg kell tanulni jól kérni, s a kérés eszköztárához tartozik a hit felindítása, a bizonytalanság távol tartása és bűnbánat állapota. Maga az imádság is egyfajta „eszköz”, amely előkészíti az embert az isteni kegyelem befogadására, mert amit Isten ígér, azt is „kéretni kívánja”.¹¹⁵ A lelki dispoziciók közül ellenjavallt a félelem (timor), a langyosság (tunyaság, tepiditas) és a vakmerőség (temeritas). Az imádság ugyanis „a mi fegyverünk, a mellyel Üdvözítünk tanítot harcolni”, s amely „még a’ távul lévő ellenséget-is sebesíti”.¹¹⁶ Landovics hangsúlyozza, hogy az imádságra történő jézusi felszólítás – „kérjetek és adatik” (Jn. 16, 23) – mennyire nem evilági biztatás. Úgy érdemes az imádságot megfogalmazni, mintha „kölcson kérnénk” valamit Istentől, amint ezt a bibliai példák is igazolják.¹¹⁷

A 18. századi nyomtatott prédikációs gyűjtemények túlnyomó többségében¹¹⁸ szintén olvashatók fejtegetések az imádságról és az imádkozásról. Csuzy Zsigmond pél-

114 LANDOVICS István, *Novus succursus [...] Második része* (Nagyszombat: Akadémiai, 1689), 120–151; ILLYÉS András, *Megrövidített Ige [...] Első része* (Bécs: Sischowitz M., 1696), 565–589.

115 ILLYÉS, *Megrövidítettet...*, 567–570.

116 LANDOVICS, *Novus...*, 150.

117 Uo., 130–150.

118 A kivételek közé tartozik a Gyalogi János által sajtó alá rendezett Csete István-prédikációk, melyek között három sermo található „dominica V. post pascha”, de ezek középpontjában nem az imádság kérdésköre áll. JOANNES GYALOGI, STEPHANUS CSETE, *Sacri sermones [...]* (Claudiopoli: Typ. Acad., 1750), 240–255.

dául az *Evangeliumi trombitában* egy prédikációban és négy úgynevezett „keresztényi tudomány”-ban (oktatás) foglalkozott az imádság tartalmi és formai kérdéseivel és az imádsággal mint cselekménnyel.¹¹⁹ Közülük a két utolsó keresztényi tudomány a *Mi-
atyánk* magyarázata.¹²⁰ Forrásai, ismeretei és tanítása nem térnek el a már leírtaktól, hangvétele, stílusa, valamint szövegének felfokozott retorizáltsága – amivel szintén tanítani kívánt – azonban teljesen egyéni. A szavakban megnyilvánuló imádkozáskor véleménye szerint „nem nyelvünknek szapora pörgésére, hanem értelmünk, és szívünk búzosságára figyelmez az Isten: s-nem-is nagy kiáltást kíván, a’vagy tétovázó elmével, hoszszú szó-beszédet [...] nem; nem az illyest, hanem belső búzossággal, inkább a’ rövid könyörgést kedveli [...]” (147). Csuzy változatos affectusok sokaságával, metaforákkal, hasonlatokkal, különleges és szokatlan környezetbe helyezett megállapításokkal közvetíti az imádságra vonatkozó elvárásokat. Ezek azonban már nem tekinthetők az imádság retorikai összetevőinek, jobbra az imádkozás cselekményét érintik. Így például az imádsághoz a „röpülés” és „lovaglás” fogalmát társítja, ugyanakkor elítéli mindazokat, akik „tétovázó, mint-egy nyargalódzó elmével [...] igaz, sokat imádkoznak, de [...] nem egyenessen, nem jól, nem eszessen, és búzgon emelik Isten-hez czélozva elméjeket” (368).

Szabó István Csuzyhoz hasonlóan különféle similitudók kontextusba helyezésével véli rögzíthetőnek az imádságról átadni kívánt tanítás lényegét. Az imádság nála is fegyver,¹²¹ melyet Krisztus maga helyett hagyott a földön, hogy általa az ember menyeyei javakat nyerhessen, „vidámulást”, örömet és vigasztalást kapjon.¹²² Az imádság Szabó szerint elsősorban kérés, melyet szóval, vagy ha így nem lehet, szívvel és elmével kell eljuttatni Istenhez, mivel „oratio est legatio ad Deum”.¹²³ A retorikai összetevők taglalása helyett a középkori mnemotechnikát idéző képes beszéddel tanít az imádkozás elemi összetevőire: az imádságnak nála feje, szíve, keze és lába kell, hogy legyen. A „fej” itt az elme figyelmességét és érzékenységét, a „szív” az áhítatra és buzgóságra kész lelket, a jobb kéz az igaz hitet, a bal kéz a tisztaságot, a „lábak” az alázatosságot és az állhatatosságot jelentik.¹²⁴ Szabó mindennek tükrében nem tartotta fontosnak az imádság készítésére vonatkozó retorikai ismeretek átadását, ehelyett az imádkozó ember elvárt állapotára irányította a figyelmet.

Stankovátsi Leopold 1789–1799 között összesen négy imádsággal kapcsolatos prédikációt közölt, melyekben egyaránt idézi Damaszkuszi Szent János, Nisszai Szent Gergely, Aranyszájú Szent János, Szent Ágoston, Justinianus Lőrinc és Szent Efrém vonatkozó szövegeit. Az érzelmek felindítása és az imádkozás áll nála is a középpontban. Úgy véli, míg az állatokat toll és szőr védi, az ember mezítelen, s szükség alá vettetett a

119 Csuzy Zsigmond, *Evangeliumi trombita [...]* (Pozsony: Royer J. P., 1724), 146–150, 158–165, 366–374, 374–377, 463–465.

120 Uo., 374–377, 463–465.

121 Szabó István, *Három esztendőre-való vasárnapi prédikációk [...]*, 1. esztendő (Nagyszombat: Akadémiai), 1746, 164–170, 167.

122 Uo., 2. esztendő, 137–144, 139.

123 Uo., 3. esztendő, 162–168, 163.

124 Uo., 3. esztendő, 165–168.

világban. Ugyanakkor van értelme; ennek segítségével az imádság, mely egyúttal oltalom. Határozottan állítja, hogy az imádságra „semmi bizonyos külső módot nem rendelt [...] Isten”, imádkozni bárhol, bármikor, bármely testhelyzetben lehet, szájjal vagy szívvel, halkán vagy hangosan, beszélve vagy énekelve. Úgy tartja, ezt tenni egyáltalán nem nehéz, imádkozni bárki tud, nem kell hozzá sem készüllet, sem pompa.¹²⁵ Az „imádság mint valami királyi követ, maga beszélget, maga traktál Istennel”¹²⁶ Szent Efrém *De orando Deo* című munkája nyomán állítja, hogy az imádság hathatós eszköz, a harag zablája, a kevély szív alázója, gyűlölködés orvossága, irigység elrontója, hamisság jobbitója,¹²⁷ s a foganatos imádsághoz legfontosabb a tiszta, töredelmes, alázatos és buzgó szív.¹²⁸ Alexovics Vazul¹²⁹ és Szabó Imre¹³⁰ húsvét utáni ötödik vasárnapi beszédei sem foglalkoznak az imádság készítésével vagy annak szabályaival, ők is inkább az imádkozás módjáról és körülményeiről tanítanak. Mindez felhívja a figyelmet a kora újkori imádságelméletek elmozdulásra, az előírások módosulására, melynek során fokozatosan a cselekmény és az azt kísérő érzelmek kerültek a középpontba.

Néhány nyomtatott imádságkönyv tanúsága

Érdemes feltenni a kérdést, vajon van-e, és milyen a kapcsolat az imádságra vonatkozó elméletek és a reprezentatív imádsággyűjtemények között? A kérdés megközelítéséhez áttekintettem a kora újkori imádságirodalom egyik fontos forrásaként számon tartott, Simon Verepaeus (1522–1598) – akinek irodalomelméleti munkáit Európa-szerte oktatták¹³¹ – által Joannes Bellerus (1526–1595) nyomdász és könyvkereskedő kérésére összeállított *Enchiridion Precationum piarum* című, a kutatás jelenlegi állása szerint először 1563-ban Antwerpenben megjelent kiadványt. A sok kiadásból ismert, Verepaeus életében módosított tartalommal is megjelent latin nyelvű kompendium szöveganyagában némileg eltérő, Rutger Edinger (1545?–1614) által németre fordított változata először 1571-ben jelent meg Kölnben (M. Cholinus), *Außerlesen gulden Schatzbüchlein Christlichen andechtigen Catholischen Gebett [...]* címen. Francia kiadása 1593-ban jelent meg Antwerpenben, *Recueil ou manuel catholique d'oraisons devotes* címen, ugyancsak Joannes Bellerus kiadásában. A keretszövegek szerint Verepaeus 1559 körül kapta a felkérést, hogy „selectiores aliquot et Catholicas precandi formulas, quae ab omnibus

125 STANKOVÁTSI Leopold, *Vasárnapokra szolgáló predikációk [...] első esztendő, első része* (Győr: Streibig J., 1789), 653–675.

126 Uo., 670.

127 STANKOVÁTSI Leopold, *Vasárnapokra szolgáló predikációk [...] második esztendő, első része* (Győr: Streibig J., 1790), 474–495, 481.

128 STANKOVÁTSI Leopold, *Vasárnapokra szolgáló predikációk [...] negyedik esztendő, első rész* (Komárom: Weinmüller B., 1799), 452–470.

129 ALEXOVICS Basilius, *Vasárnapi prédikációk [...] tavaszi rész, második kiadás* (Pozsony: Belnay Gy. A., 1808), 315–342.

130 SZABÓ Imre, *Néphez alkalmazott egyházi beszédek [...], II. kötet* (Eger: Érseki Lyceumi Gyorssajtó, 1855), 47–63.

131 ÉVA KNAPP – GÁBOR TÜSKÉS, *Litterae Hungariae: Transformationsprozesse im europäischen Kontext (16.–18. Jahrhundert)* (Münster: WWU, 2018), 163–197.

tuto, et viriliter legi possent”.¹³² Az olvasói előszóban rövid táblázat segíti a tájékozódást az imádságot illetően (1572, 6v, *Orationis virtus brevi tabella explicata*), majd az imádkozásra ösztönző motívumokról és az *Orationis dignitas*ról esik szó. Az utóbbi rész önálló imádságelmélet, melyben szentenciaszerű összegzésben olvasható például Aranyszájú Szent János – ekkor már közismert – *Liber de orando Deum* című munkája, „orandi studium” (15r–v) funkcióban. Ugyanitt a *De conclusione collectarum* című részben (15v–16r) Verepaeus előírt formulák (regulae) elsajátítását szorgalmazza az egyházi hivatal által „collectae-nak” nevezett imádságoknál. Az előírásokat egy-egy példára történő hivatkozással egészíti ki.¹³³ Ugyanígy ajánlott nyelvi formulák tartoznak a *Versiculi* elnevezésű rövid imádságokhoz (16r) is.

Verepaeus a főimádságok (*Pater noster*, *Ave Maria*) parafrázisainál hívta fel a figyelmet az imádság retorikai elemeire, ahol sorra vette az imádság „megkomponálásának” elemeit (17r–21v), melyek nem különböznek a beszéd (sermo) készítése során érvényes előírásoktól. Az oratiónál elmélyültebb figyelmet kívánó, imádságként kezelt meditatio készítéséhez Verepaeus újabb táblázatot szerkesztett (39v), amit memorizálva a legkülönbözőbb témákról lehetett elmélkedni. Ez a segédlet arra hívja fel a figyelmet, hogy az imádságkészítés gyakorlatában a kész nyelvi és tartalmi elemek ismerete, megtanítása fontosabb volt Verepaeus számára, mint a kreatív készséget is feltételező retorikai szabályozás. Valószínűleg erre ösztönözte az imádság genusán belül megkülönböztetett sokszínű formavilág, melynek tartalmi és stílári összetevői egykorúan közismertek lehettek, és esetenként szoros kapcsolatban állhattak a retorikai és poétikai szabályokkal. Verepaeus a következő imádságtípusokat különítette el: precatio, precatiuncula (3–4 sor), devota peccatorum confessio (meditatív jelleggel), precatio brevis (10 sor körüli terjedelem), gratiarum actio, consecratio mensae, adhortatiuncula, litania, hymnus, confessio, lamentatio, deploratio, precatio consolatoria, precatioes polemicae (belli, persecutiones aut seditioes tempore), oblatio. A megszerkesztés szabályainak ismertetése helyett a munka végén olyan műveket sorolt fel, melyek szerinte alkalmasak arra, hogy újabb imádságok és elmélkedések kiindulópontjaként szolgáljanak.¹³⁴ A terjedelmes compendium összesen tizenöt fejezetre osztva közzétette az imádságokat.¹³⁵

132 A használt kiadások: latinul, Dillingen, Mayer, 1572; Antwerpen, Bellerus, 1576; németül, Köln, Cholinus, 1571; franciául, Antwerpen, Bellerus, 1593. SIMON VEREPAEUS, *Precationum piarum enchiridion* (Dillingen: Mayer, 1572), Ad lectorem.

133 Így például az Atyaistenhez címzett oratóióban ha „nulla sit mentio de Filio, finitur, Per Dominum, ut illa: Protector in te sperantium Deum, etc.”, illetve ha „sit mentio de Filio, finitur, Per eundem Dominum, ut: Deus, qui de Beatae Mariae etc.”. A harmadik regula: „Oratio quae dirigitur ad Filium finitur, Qui vivit, ut: Deus qui virginali aulam, etc.”; a negyedik: „Oratio in cuius sine fit mentio de Filio, finitur, Qui tecum vivit, ut: Deus qui salutis etc.”; az ötödik: „Oratio in qua sit mentio de Spiritu Sancto, finitur, Eiusdem Spiritus sancti, ut Deum, qui Apostoli etc.” VEREPAEUS, *Precationum...*, 1572, 15v–16r.

134 Így: THOMAS A KEMPIS, *Imitatio Christi*; LUDOVICUS BLOSIUS, *Opera omnia*; ADAMUS SASBOLDUS, *Libellus concionum*; „Damascenus in Historia Barlaam et Josaphat”; SZENT ÁGOSTONTÓL a *Confessiones, Meditationes, Soliloquia, Manuale*; JOANNES LANSPERG, *Miles christianus* etc. VEREPAEUS, *Precationum...*, 1572, 271v.

135 *Precationes quotidianae*; *Precationes liturgicae*; *Precationes propitia*; *Precationes deprecatoria*; *Precationes petitoriae*; *Precationes piaae*; *Precationes Doxologicae seu glorificatoriae*; *Precationes salutares*

Verepaeus készített egy nevelési „segédletet” is *De ingenuis scholasticorum moribus. Primae puerorum institutioni non utilis tantum, sed etiam valde necessarius* (Köln, J. Knuverus, 1583) címmel. Ebben a *Leges duodecim tabularum* című rész tizenkét fejezetében többször ír az imádságról, imádkozásról. Ajánlása szerint az ifjúság használjon imádságoskönyveket, imádkozzon azokból, és így sajátítsa el az *ars precatioriae*-t (13), azaz a kész imádságokat hasznosabbnak tartotta, mint a teológiai szempontból ellenőrizetlen saját áhítatokat.

Két hazai példa is ehhez közelálló felfogást tükröz. Szenci Molnár Albert *Imadsagos könyvecskéjében* (Heidelberg, 1621) például kijelenti, hogy a könyörgésnek mindössze egyetlen formája legyen, mégpedig a *Miatyánk*.¹³⁶ Pázmány Péter *Imádságos könyvének* 1610. évi pozsonyi második kiadásában többször hangsúlyozza a kötet, tanító célzatát, így például a Kapi Annának szóló ajánlásban: „ez könyvecske [...] üdvösséges oktatására légyen Nagyságodnak, és minden keresztyén olvasónak”. Ugyanez vonatkozik a kötet *Miatyánk*-magyarázatára is.

Mindez jelzi, az imádságoskönyvekben és/vagy azok keretszövegeiben a legritkább esetben olvashatók elméleti oktatások vagy utalások.¹³⁷ Kimondatlanul is érvényesült a felfogás, hogy ezekből elsősorban imádkozni kell,¹³⁸ nem pedig imádságkészítést tanulni.

Kitekintés

A kérdést, hogy a kora újkorban ki vagy mi határozta meg voltaképpen az imádságok megformálását, és ebben milyen szerep jutott egy-egy szöveg retorizáltóságának, nem könnyű megválaszolni. A válaszhoz pontosítani kell az imádság fogalmát, s érdemes leszűkíteni az úgynevezett „irodalmi”, azaz írásban rögzített imádságra, mivel az elméleti megfontolások is erre vonatkoznak. Az imádságot – éppúgy, mint a beszédet – a címzettje és az „ügy” mibenléte határozza meg elsősorban; a beszélő hozzá igazítja mondanivalóját, s ennek függvényében használja az irodalmi eszköztárat.

ad SS. Dei Trinitatem; Precationes Catholicae ad sanctos; Precationes [...] Christi Jesu [...] passionem; Precationes Eucharistiae; Precationes devotae [...] ante et post Missarum officia; Precationes admonitiones et consolationes aegrotis; Precationes [...] pro salute eorum qui iam e vivis excesserunt; Precationes et meditationes de [...] felicitatae Caelestis Hierusalem.

136 SZENCI MOLNÁR Albert, *Imadsagos könyvecske* (Heidelberg: 1621), 36–38. Vö. P. VÁSÁRHELYI Judit, *Szenci Molnár Albert Imádságos könyvecske Heidelberg, 1621 (kísérőtanulmány)* (Budapest: Balassi Kiadó – OSZK, 2002).

137 Így például Martin von Cochem *Preces Gertrudianae – Gertrudenbuch* című imádságos könyvének approbációi és keretszövegei kitérnek a szerző munkamódszerére, újdonságnak számító stílusára, hangvételére. Vö. KNAPP Éva, *Martin von Cochem Magyarországon: Első rész*, Mennyei követek – Len kötelecske – Az két atyafi szent szüzek Gertrudis és Mechtildis imádságos könyve (Zebegény: Borda Antikvárium, 2014), 25–29.

138 Wilhelm Nakatenus például a *Coeleste Palmetumban* külön kitért a kötet optimális használatára a *De lectione librorum spiritualium* című részben. Wilhelm NAKATENUS, *Coeleste Palmetum* (Coloniae: J. W. Friessem, 1679), 445–450.

Az imádság többszörös – teológiai, vallásfelekezeti, logikai, filozófiai és nem utolsósorban irodalmi – beágyazottsága, összetett műfaji kapcsolatrendszer és változatos tipológiája, továbbá az a tény, hogy a szorosabb értelemben vett retorikai elképzelések gyakran fundamentál- és pasztorálteológiai, exegetikai és kateketikai megfontolásokkal együtt jelennek meg, egyaránt megnehezíti a retorikai eszköztár használatának és érvényesülésének kutatását. Az eddigi vizsgálatok és az imádságirodalom hatalmas korpusza azt bizonyítja, hogy a kora újkori imádságszövegek túlnyomó többségét a retorikai előírások ismeretében, azokat használva fogalmazták meg. A retorikától való függetlenedés, a „retorikátlanság” implicit követelményének erőteljes hangsúlyozása a 18. század elejétől figyelhető meg, mindenekelőtt az imádságról szóló prédikációkban. Ezekből fokozatosan eltűnnek a korábban ajánlott retorikai és poétikai elvek; az imádság-cselekmény fontosabbá válik, mint a szöveg megszerkesztettsége. Ez a folyamat egyben azt is jelenti, hogy az imádság mint alapvetően funkcionális kategória, fokozottan használati műfajjá alakul át. Egyetlen kivétel ez alól a *Miatyánk* szövege, melynek magyarázata még a 19. század első felében is döntően retorikai elvek mentén történt.¹³⁹

A vizsgálat megerősíti, hogy az imádság retorikájára vonatkozó megállapítások az önálló imádság-traktátusokon kívül több más műfajban is megtalálhatók. Az ars orandi története a kora újkorban sem függetleníthető az ars concionandiétól, s az áttekintett művek segíthetnek a magyarországi keletkezésű ars orandik forrásvidékének pontosabb meghatározásában. Az imádságmélet és gyakorlat viszonya térben, időben, felekezetenként és spirituális áramlatonként kisebb-nagyobb mértékben különbözik, de figyelemre méltó átfedések is előfordulnak, s az imádságszövegekben elméleti leírást nem kapott jelenségek is megfigyelhetők. További kiterjedt kutatást igényel a válasz arra a kérdésre, hogy a kora újkori imádságirodalom szövegkorpusza pontosan miben tér el az elméletektől, s miben mutat megfelelést azokkal.

139 Vö. pl. SZEPESY Ignác, *Egyházi beszédek [...]*, kiad. PEITLER Antal, II. kötet (Pécs: Lyceum ny., 1840), 196–210.

KAPPANYOS ANDRÁS

A modernség változatai

Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz

Előszó

Az alábbi tanulmány megszüvegezése teljes egészében a szerző felelőssége, az alapjául szolgáló elveket azonban az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának kollektívája dolgozta ki, miként számos részlet is az osztály tagjainak egyéni javaslataira vagy közös bölcsességére vezethető vissza. A koncepciót évtizedes műhelymunkánk során felmerült elgondolások alapozzák meg, de ez korántsem jelenti azt, hogy hézagmentes, gyémánt keménységű elméleti összefüggésrendszerhez jutottunk volna: a műhelymunkából sokkal inkább pragmatizmus következik. A 20. századi irodalomtörténet végtelenül komplex, kiismerhetetlen gazdagságú adat-, esemény- és szövegtengeréhez igyekeztünk olyan ismérveket, kategóriákat, módszertani vektorokat rendelni, amelyek lehetővé teszik az áttekintést, az egységes narrációt. A művelet során a leegyszerűsítések elkerülhetetlenek; reményeink szerint ezeket utólag majd maga a kifejtés fogja igazolni.

A műhelymunka végeredménye – ha intézményi körülményeink megengedik – a tervezett új magyar irodalomtörténeti szintézis harmadik kötete lesz. A koncepciótanulmány köztes termék, amelynek megítélésében elsősorban annak a szempontnak kellene irányadónak lennie, hogy hogyan képes megszervezni a további munkát, habár természetesen az sem mellékes, hogyan rendezi össze az eddig szerzett belátásokat. Elkerülhetetlen belterjességénél fogva a kutatóműhely működése nem ad kellő perspektívát mindennek valós felméréséhez, ezért 2018. szeptember 26-án az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete szakmai kerekasztal-konferenciát rendezett, amelyre a modern magyar irodalommal foglalkozó jelentős Kárpát-medencei kutatóműhelyek mindegyikéből meghívtunk egy vagy több meghatározó irodalomtörténész személyiséget. Szóban vagy írásban összesen mintegy kéttucatnyi hozzászólást kaptunk, amelyek egy része átfogóan értékelte a koncepciót, mások egy-egy hiányosságot, belső ellentmondást, félreérthetőséget tettek szóvá. A javaslatok egy kisebb részét az itt közölt változat közvetlenül hasznosítja, más megjegyzések folyományai a majdani kötet szerkezetét gazdagítják majd, mert léptékük túlnő a koncepciótanulmányon. Egyes hozzászólások a miénkkel rivális leírási elgondolásokat mutattak fel, amelyeket örömmel fogadunk, és alkalomadtán szívesen megvitattunk, de integrálni őket nem állt módunkban. Az

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos tanácsadója, a Modern Magyar Irodalomtörténeti Osztály vezetője.

előforduló félreértések is értékes tanulással szolgáltak, hiszen ezek nagyobb szabotosságra ösztönöznek bennünket a megfogalmazásban. Ez utóbbiaknak köszönhető, hogy a szöveg tartalmaz néhány olyan magyarázatot, amelyek nem a gondolatmenet előrébb mozdítását, hanem csupán „a félreértések elkerülését” szolgálják. Minthogy a hozzászólások ennyire eltérő módon és mértékben hasznosulnak, a nevek felsorolásától is eltekintünk itt, hiszen ennek valójában csak az egyes javaslatok részletes meg tárgyalásával együtt volna értelme, ez pedig szétfeszítené az itteni kereteket; minden esetre valamennyi résztvevőnek ismételt köszönetünket fejezzük ki. A legfontosabb tanulság azonban az, hogy – a viszonylag nagyszámú bíráló megjegyzés ellenére – a koncepció integritását és relevanciáját egyetlen megalapozott érv sem vonta kétségbe. Ebből az következik, hogy munkánkat a koncepciótanulmány alapján folytatjuk tovább, miközben annak szövegét a kész irodalmi szintézis elképzelt perspektívájából „törlendő segédegyenesnek” tekintjük. Az itt közölt szöveg jelentősége pontosan ennyi: az eddigi belátások összerendezése és a folytatás pályáinak kijelölése, ahogyan most látjuk – aki bármiféle harci kiáltványt, kanonizációs offenzívát vagy hasonlót lát bele, félreérti szándékainkat. Természetesen továbbra is szívesen fogadunk bármilyen javító szándékú javaslatot, és mind az ilyen javaslatok, mind saját felismeréseink kapcsán fenntartjuk a változtatás jogát. Miképpen senki mástól sem vitatjuk el a jogot, hogy merőben más premisszák és metodikák alapján merőben másfajta irodalomtörténetet írjon. (K. A., 2019. március 6.)

A modern mint terminológiai probléma

A *modernség* változékony, sokértelmű, nélkülözhetetlen és kisajátíthatatlan fogalom. Történeti leíró terminusként úgy tehető termékennyé, ha fogalomhasználatunkat pontos ismérvekhez kötjük, szem előtt tartva Peter Burke intését:

Van annak határa, mennyi munkára foghatunk egy fogalmat; mennyi szellemi terhet bízhatunk rájuk. Egy ponton ugyanis megrepednek a megterheléstől, avagy kevésbé metaforikusan: olyan különféle, sőt ellentmondó értelemben kezdik őket használni, hogy azok az elemzést immár inkább megnehezítik, semmint hogy segítenék.¹

A *modern* fogalmát a nemzetközi szakirodalom két jól elkülöníthető értelemben használja korszakjelölőként. Társadalomtörténeti, eszmetörténeti, gazdaságtörténeti értelemben a *modernitás* az *újkor* szinonimája: a középkort leváltó kapitalista világrend és a polgári társadalom korszakát jelöli, amelynek kezdetét rendszerint a 15–16. század fordulójához (régebbi felfogásban a százéves háború végéhez, 1453-hoz) rendelik. Az *újkor* (modernitás) az *ókort* (antikvitást) és a középkort (régiséget/alteritást) követő harmadik világkorszak – legalábbis az európai kultúrkörben. Amikor azonban modern kultúráról, művészetről, irodalomról van szó, akkor az 1870 körül kezdődő időszakra

1 Peter BURKE, „Koraújkor?”, ford. SZENTPÉTERI Márton, *Obeliscus* I, 1. sz. (2004): 13–21, 15. (Az eredeti előadás címe: *What is early modern history?*)

gondolunk (Baudelaire 1863-as esszéje, *A modern élet festője*² különösen alkalmas háttérpont); a témával foglalkozó intézmények – tanszékek, múzeumok, kutatóintézetek, köztük az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete is – ezt tekintik alapértelmezésnek.³ Koncepciónkban mi ezt a megközelítést követjük, de tapasztalataink szerint ez az értelmezésmód korántsem evidens, ezért szükségesnek látszik, hogy pontosan tisztázzuk az általunk használt modernségfogalom jelentését: azt a perspektívát, *amelyből tekintve* az így megnevezett jelenségcsoport modernnek minősül, és az ellentettjét vagy komplementerét, *amelyhez képest* modernnek minősül. A kronológiai elhatárolások ebből lesznek levezethetők.

Mínt hogy további érvelésünkben egy többértelmű szó értelmeinek különválasztására törekszünk, nagy segítséget nyújt számunkra Nádasy Ádám kiváló 1996-os elemzése, amely nyelvtörténeti és szemantikai megközelítésben – tehát eszmetörténeti, szociológiai, ideológiai előfeltevésektől mentesen – tárgyalja a kérdést.⁴ Konklúzióit az alábbi táblázatban foglalja össze:

A modern jelentései

	Relatív jelentések	Abszolút jelentések
Időjelölő	(1)† „JELENLEGI” mostani, az iménti, kurrens	(1’) „NEM-Ó” nem klasszikus; újkori (nyelv, nép, jelenség) (=ÉrtSz. 3.)
Tartalomleíró	(2) „MAIAS” valamely korhoz illő, korszerű, divatos (= ÉrtSz. 1, 2.)	(2’) „ÚJKORIAS” az újkorhoz illő, azt a fejlettségi fokot mutató (= ÉrtSz. 2a?)
Tartalomértékelő	(3) „HALADÓ” valamely kort képviselő, a hagyománnyal szakító (= ÉrtSz. 1a.)	(3’) „HUSZADIK SZÁZADI” szecessziós, avantgárd, modernista (= ÉrtSz. 2a?)

Ilyen módon „kiterítve” a problémát világosan látszik, hogy a főszerkesztői⁵ és a 19. századi koncepciótanulmány⁶ alapvetően a (2’) jelentéshez tartó, de azzal nem teljesen

2 Charles BAUDELAIRE, „A modern élet festője”, ford. CSORBA Géza, in Charles BAUDELAIRE, *Válogott művészeti írásai*, vál., ford., bev., jegyz. CSORBA Géza, 129–163 (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964).

3 Speciális kontextusokban – például „modern filológia” – a *modern* fogalma az antikvitással is szemben állhat, következőképp a középkort is magába foglalhatja, ennek azonban a magyar irodalomtörténet korszakolása szempontjából csekély a jelentősége.

4 NÁDASY Ádám, „A »modern« és a belőle képzett fogalmak jelentés- és használatstörténete”, *Replika* 30, június (1998): 33–40.

5 KECSKEMÉTI Gábor, „Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében elkészítendő magyar irodalomtörténet megalapozása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2014): 747–783.

6 HITES Sándor, „Magyar irodalom a tizenkilencedik században: Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv tizenkilencedik századi köteteinek szinopszisa”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 652–692.

azonos jelentésben, míg a harmadik kötet munkálatai a (3') jelentésben használják a szót: e két jelentést, miként Nádasdy jelzi, az *Értelmező Szótár* is összemosza. A kérdés összetettségét jól mutatja, hogy még Nádasdy is beleesik a maga által feltárt terminológiai csapdába, amikor a *modern* kifejezést magyarul először (egyébként elítélőleg) alkalmazó Csokonait „az első igazán modern költőnek” nevezi,⁷ anélkül, hogy tisztázná, melyik jelentésben használja a szót. Csokonai abban az értelemben „modern költő”, hogy elsőként próbált modern (2') módon, mintegy magánvállalkozóként megélni a versírásból, de közben természetesen nem írt modern (3') verseket.

Megkísérelhetjük a kérdést a terminológia szintjén kezelni, hiszen a probléma részben a fordítási gyakorlatra vezethető vissza. Ha az angolszász és francia szakirodalomban eszmetörténeti vagy társadalomtörténeti értelemben használják a szót (modernity, modernité), akkor helyes fordítása *újkor*, *újkori*. Shakespeare kora például az angol történettudományban „early modern”, amelynek magyar terminológiában bevett megfelelője a *kora újkor*. Ez a kifejezés az irodalomtörténetben is széles körűen elterjedt: a *régi magyar irodalom* korpusza kisebbrészt a késő középkorban, nagyobbrészt a kora újkorban keletkezett. Ugyanakkor a kora újkor szerzőit senki sem nevezi „kora modernnek”: ezt a kifejezést a szakmai zsargon jellemzően Vajdára, Reviczkyre, Mikszáthra – az új 19. századi javaslat szerint inkább Kölcseyre és Kisfaludy Károlyra – vonatkoztatja. Az ebben rejlő terminológiai anomália meglehetősen nyilvánvaló: míg az „early modern” *kora újkornak* fordítjuk, *közép- vagy *késő *újkor* a magyar nomenklatúrában nem létezik, ezeket a történelmi-művelődéstörténeti tartományokat egy diffúz *modernitás* fogalom fedi le. Az angolszász felosztás meglehetősen világos: a francia forradalomban, majd a 19. század végén jelöli ki a modernitás belső szakaszhatárait⁸ – persze aligha vitatható, hogy ezeket a fordulópontokat nem lehetne közvetlenül adaptálni a magyar viszonyokra. A magyarországi használat következetlenségéhez az is hozzájárul, hogy a latinos *-itás* képző tendenciát, attitűdöt, valamire irányuló törekvést is képes kifejezni, vagyis azt, hogy a jelölt entitás az adott attribútummal *még* nem rendelkezik annak kiteljesedett mivoltában. Így a nagy francia forradalomtól a 20. század végéig szinte bármilyen progresszív mozzanatot tartalmazó megnyilvánulás *modernnek* (a *modernség* felé törekvőnek, a *modernizáció* részének) minősíthető, legyen bár társadalom-szervezési, ideológiai vagy technológiai természetű.

A hagyományos magyar szóhasználat kevésbé követi a globális angolt, inkább a némettel tart, ahol a *Neuzeit* fogalma elkülönül a *Moderntól*. Íme, például egy mondat Heidegger *Rejtektak* című könyvéből angolul: „The essence of modernity can be seen in humanity's freeing itself from the bounds of the Middle Ages in that it frees itself from itself.”⁹ Ha angoltól készült volna a magyar fordítás, a *modernity* helyébe könnyen *modernitás* kerülhetett volna, holott a német eredetiben nem ez áll: „Man kann das Wesen der Neuzeit darin sehen, daß der Mensch sich von den mittelalterlichen

7 NÁDASDY, „A »modern« és a belőle képzett fogalmak... 33.

8 Vö. pl. Marshall BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, 16–17 (New York: Simon and Schuster, 1982).

9 Martin HEIDEGGER, *Off the Beaten Track*, Transl. Julian YOUNG (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 66. [A mondat végén „for itself” pontosabb lenne, de itteni érvelésünket ez nem érinti.]

Bindungen befreit, indem er sich zu sich selbst befreit.”¹⁰ Azaz, a magyar fordítás szerint: „Az újkor lényegét persze láthatjuk abban is, ahogy az ember megszabadult a középkori kötelekektől, amennyiben szabaddá vált önmaga számára.”¹¹ A következetes megoldás az lenne tehát, ha a 16. századdal kezdődő társadalom-, gazdaság- és technikatörténeti korszak megnevezéseként mindig az *újkor* fogalmát használnánk, akkor is, ha az újkor későbbi szakaszaira utalunk. Ez számos esetben kiiktatná a *modern, modernitás* terminusok félrevezető használatát, és bár nem feltétlenül működne minden szövegösszefüggésben, a kísérlet abban mindenképpen segítene, hogy az egyes kontextusokban tudatosan mérlegeljük, mit is értünk a *modern* fogalmán.

A másik lehetséges irány, hogy még szorosabban követjük az angol terminológiát, és a századvégtől egymást követő új irodalmi fejleményeket (a harmadik kötet elkülönülő tárgyát) *modernizmusnak* nevezzük. Ez a megkülönböztetés nemzetközileg általánosan elterjedt, az egyértelműség kedvéért gyakran az „aesthetic modernism” jelzős szerkezetben használatos, ami azt hivatott jelezni, hogy *esztétikai* (és nem egyéb, például társadalomtörténeti) értelemben vett modernségről beszélünk. A szóhasználat azt is implikálja, hogy – szemben más perspektívájú modernségfogalmakkal – *esztétikai* modernség korábban nem volt, ezért lehet a kifejezésnek időjelölő funkciója is. Mivel mi *irodalomtörténetet* írunk, amelyet végső soron esztétikai teljesítmények történetének tekintünk, ennek az információnak a megadása redundáns volna, másfelől pedig feleslegesen elnehezítené számunkra a korszak belső tagolását, ahol az esztétikai (pontosabban „esztétizáló”) modernség címkéjét egy alkategóriának, diszkurzív formációnak, a modernség egyik változatának kívánjuk fenntartani. Emellett az angolszász használat sem mondható teljesen következetesnek: a 20. század jelentős hatású képzőművészeti kánonképző szövegei közül Clement Greenbergé *modernistának* nevezi a tárgyát, kiemelve annak újszerű, szinguláris jellegét,¹² míg Herbert Read tartózkodik attól, hogy mindezt *izmusként*, tehát valamiféle anomáliaként, normasértésként jellemezze, és egyszerűen *modern* festészetről beszél,¹³ amelyet ő Cézanne-tól, az 1880-as évektől datál.

A *modernizmus* terminus azonban sajnos ettől függetlenül sem működik jól magyarul. Az egyik probléma az, hogy az angolszász modernizmus sem kronológiai, sem tartalmi értelemben nem ekvivalens a modern magyar irodalommal és művészettel. Az angol terminus elsősorban a csoportba szerveződött, közös elvek alapján, mozgalomszerűen fellépő törekvésekre utal, tehát inkább az *avantgárd* hozzávetőleges ekvivalense lehet (amiként ezt a fogalmat valóban gyakran *modernismnek* is fordítják). Henry Jamest vagy G. M. Hopkinst például az angol irodalomtörténészek szívesen nevezik modernnek, de nem modernistának: esetleg a modernizmus előfutárának. Hasonlóképpen nekünk is olyan modernségfogalommal kell dolgoznunk, amely például Krúdy,

10 Martin HEIDEGGER, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003), 87.

11 Martin HEIDEGGER, *Rejtektutak*, ford. PÁLFALUSI Zsolt (Budapest: Osiris, 2006), 80.

12 A *Modernist Painting* című rádióelőadás 1960-ban hangzott el, nyomtatásban többször megjelent. Összkiadásban: Clement GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, 85–93 (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993).

13 Herbert READ, *A Concise History of Modern Painting* (London: Thames & Hudson, 1959).

Bródy vagy éppen Reviczky visszafogott, éles hagyománytörést nem mutató modernségét is képes magába foglalni. Szili József egy alapvető tanulmányában¹⁴ „a Nyugat konzervatív modernizmusát” említi, és a kontextusból egyértelmű, hogy miről van szó: a modernség iránti mértékletes, az esztétikai radikalizmustól (tehát az avantgárdtól) tartózkodó, fontolva haladó törekvésről. A *modernizmus* terminus egyértelműségét ezen kívül a korábbi használatok is aláássák: a vallási-teológiai használatok talán kevésbé (ezeket az értelmezési lehetőségeket kiszűrné a kontextus), erősebb hatású az a kulturális emlék, hogy a terminust Magyarországon a posztsztálinista kultúrpolitika vezette be mint a realizmus legyőzendő ellenfelét, komplementer riválisát. Az 1959-es *Realizmus és modernizmus* című gyűjtemény,¹⁵ éppúgy, mint az 1975-ös *A modernizmus*,¹⁶ kizárólag szovjet szerzők munkáiból válogatott. Ebben a szövegekörnyezetben az „izmus” megnevezés a mozgalmi háttérre elsősorban mint (leleplezett) ideologikus hátsó szándékra utal: „Modernizmuson azt a művészetet értjük, amelyet a rothadó kapitalizmus szellemi kultúrájának válsága szült, s amely e válság esztétikai kifejezője.”¹⁷ Az „izmus”-ként megnevezett modern tehát politikailag gyanúsnak és veszélyesnek minősült, miközben Herbert Read említett könyve, amely mintegy politikamentesen használja a *modern* jelzőt, 1965-ben különösebb akadály nélkül (mindössze egy féloldalas kiadói apológiával kiegészítve) megjelenhetett magyarul – noha ugyanazokat az irányzatokat és nagyrészt ugyanazokat az életműveket tárgyalja, mint a későbbi szovjet munka.

Saját elemzéseinkben tehát terminológiai következetességre fogunk törekedni: ha társadalom- vagy gazdaságtörténeti körülményekre hivatkozunk, akkor lehetőség szerint a *modernitás* fogalmát használjuk (figyelembe véve ennek kronológiai implikációit is), de ha *modern művészetéről és irodalomról* beszélünk, akkor minden esetben esztétikai értelemben használjuk a jelzőt. Hasonló terminológiai következetesség természetesen a korábbi korszakok tárgyalásánál is elvárható, bár a 19. században sokkal kisebb a zavart keltő terminológiai konfliktusok esélye, minthogy az esztétikai értelemben modernnek tekinthető alkotások felbukkanása is ritkább.

A modernség és a 19. század

Az új irodalomtörténetet megalapozó főszerkesztői koncepciótanulmány nagyszabású és méltánylandó kísérletet tesz a *modern* terminus szemléleti egységesítésére,¹⁸ de az azóta lefolytatott elszánt és őszinte kísérletek és viták során megbizonyosodtunk arról, hogy a magyarországi irodalomtudományi diszkurzus jelenlegi helyzetében ez

14 SZILI József, „A Nyugat modernsége”, *Kalligram* XVII, 4. sz. (2008): 50–68.

15 HÉRA Zoltán, szerk., *Realizmus és modernizmus: szovjet irodalomtudósok válogatott tanulmányai* (Budapest: Gondolat, 1959).

16 *A modernizmus: a fő irányzatok elemzése és kritikája*, szerk. V. V. VANSZLOV és J. D. KOLPINSZKIJ, ford. ÚJHELYI Gabriella (Budapest: Kossuth Kiadó, 1975).

17 Uo., 5.

18 KECSKEMÉTI, „Az MTA BTK Irodalomtudományi...”

az egységesítés nem valósítható meg racionálisan. Ennek oka nem a résztvevők kompetenciájának vagy kompromisszumkészségének elégtelenségében rejlik, hanem a tárgy – a magyar irodalom mint szövegtömeg és mint szemlélettörténeti mintázat – változékonyságában, széttartóságában. A viták rákényszerítettek bennünket, hogy ideologikus előfeltevéseinket felülbírálván belássuk: a *modernség* nem valamiféle eszenciális entitás, amely a történeti idő egy bizonyos, pontosan meghatározható pontján megjelent az európai kultúra, majd a magyar irodalom színterén, hanem maga is ideologikus konstrukció, az irodalom-, művészet-, zenetörténetek (és egyéb tárgyak kutatóinak) – *eszköze*, amellyel vizsgált korszakuk diffúz jelenségeit kategorizálják, leírják és interpretálják. Ezek a korszakok – távolságuk függvényében – különböző tágasságú horizontot és különböző részletgazdagságot kínálnak fel. Valóban revelatív belátásokra akkor juthatunk, ha tárgyunkhoz illően választjuk meg az eszközeinket. A Szaturnusz gyűrűit hiába is vizsgálnánk színházi látcsővel – de a csillagászati távcső éppen ugyanilyen hasznavehetetlen volna egy színház nézőterén.

A 20. századi (rendszerint *modernnek* nevezett) irodalmat vizsgáló kutatóközösségünk más hagyományra, értékrendre, módszertanra, terminológiára támaszkodik, mint a 19. századi (többnyire *klasszikusként* emlegetett) irodalommal foglalkozó kollégáink. Bár a két tudományterület a legtöbb kutatóhelyen intézményesen is elkülönül, mi komoly kísérleteket tettünk az egyeztetésre. Kollégáink álláspontját a Hites Sándor által jegyzett koncepciótanulmány¹⁹ foglalja össze, de számos érv publikálatlan elektronikus levelekben vagy szóban öltött alakot, míg végül a jelen tanulmány egy korábbi változatának megvitatása hozta el azt a belátást, hogy nem szükséges és nem is érdemes az álláspontjainkat egymásra kényszeríteni. Semmi okunk elvitatni a jogot, hogy a 19. század irodalomtörténetének megírása során kollégáink a miénktől eltérő, de számukra relevánsabb célok érdekében használják a *modernség* fogalmát. Ez a különbség ugyan nem fogja megkönnyíteni a majdani olvasó dolgát, de a szemléleti perspektívát átigazítani még mindig messzemenően racionálisabb, mint az egységesség jegyében alapvető belátásokról eleve lemondani.

A két szemléletmód között nincsenek összeegyeztethetetlen ellentétek – egyszerűen csak másak a kérdésirányaik, a hipotéziseik, az „érdekeik”. Ezek az eltérő fókuszálások külső nézőpontból a saját korszak iránti elfogultságnak tűnhetnek fel, de valójában e korszakok társadalom- és szemlélettörténetéből, ideológiai viszonyaiból, esztétikai teljesítményéből következnek. A 20. század kutatóját a 19. századból elsősorban az érdekli, *amihez képest* a 20. század modernnek minősül; az, amitől a 20. századi értelemben vett modernség elrugaszkodott: azaz a századvégi akadémizmus, a Beöthy *Kistükrében* vagy a *Nyugat* elleni támadásokban kicsúcsosodó konzervativizmus, és annak napjainkig tovább élő folyományai. De semmivel sem kevésbé jogos vagy revelatív éppen azt emelni ki a 19. századból, ami progresszív fejlemény, és már a 20. század felé mutat: vagyis az irodalomrendszer polgári jellegű megszerveződését, méltán modernnek tekinthető gazdasági, társadalmi, ideológiai összetevőit. Ebből a szempontból tekintve elmosódni látszik a 20. századi modernség számunkra meghatározó és metodikailag nélkülözhe-

19 HITES, „Magyar irodalom a tizenkilencedik században...”

tetlen elkülönülése, míg a mi oldalunkról nézve kevés kérdést felvető, evidensen adott háttérnek látszik a századfordulóra kialakult, a modernitás számos jegyét felmutató irodalomrendszer. A mi kutatóközösségünk az Arany és Ady közötti (pontosabban az általuk fémjelzett diszkurzusformációk közötti) esztétikai alapú diszkontinuitásban lát meghatározó korszakhatárt, kollégáink a Kazinczy és Kisfaludy Károly közötti szemléleti-szervezeti alapú diszkontinuitásban. A két eltérő perspektíva igazsága nemigen hozható közös nevezőre egy kompromisszumos modernségfogalom ernyője alatt.

Ha a 20. századi irodalmi modernségnek azokat a meghatározó jegyeit keressük, amelyek a 19. század más értelmű, más alapokon álló modernitásától elkülönítik azt, akkor retorikai érdekünkkel válik a századvég konzervatív, antimodern tendenciáit kiemelni: egy ilyen beállításban Beöthy *Kistükre* válhat a 19. századi irodalomszemlélet „csúcsteljesítményévé”, az elrugaszkodás és szembefordulás sarokkövévé. A tüzetesebb és pártatlanabb vizsgálat természetesen a két század közötti kontinuitás jegyeit is kiemeli, rámutatva e viszony paradoxitására. Talán a leglátványosabb példa a kései Vörösmarty felfedezése előbb Schöpflin Aladár, majd Babits Mihály írásaiban. A *Nyugat* meghatározó szerzői egy olyan, esszenciálisan 19. századi teljesítményt magasztalnak modernként (nem előfutárként, hanem szellemi kortársukként), amely a maga idején nem kapott méltó elismerést, sőt jórészt a megbocsátó feledés homályába merült. A háttörténeti elbeszélés az ilyen esetekben sokkal revelatívabb, mint a közvetlen, egyenes vonalú eseménytörténet. Az is árulkodó, hogy milyen nagy energiát fordítanak a *Nyugat* vezető szerzői a 19. századi hagyományok mérlegetésére, és milyen mértékben kötik e hagyományválasztásokhoz a saját pozícióikat (például Ady: *Petőfi nem alkuszik*). Az sem ritka azonban, hogy a hagyomány átszövődése közvetlen, töretlen, és nem terhelik átértékelő gesztusok: a *Nyugat* alapítását még éppen megélő Gyulai Pál személyét és munkásságát például a nyugatosok részéről egybehangzó nagyrabecsülés övezte.

A 19. és a 20. század közötti viszonyt a folytonosság és megszakítás sajátos dialektikájában kell láttatnunk. Az önmagát meghatározni próbáló irodalmi modernség attitűdjében a hagyománytörés mellett az újszerű hagyományválasztás is szerepet kap, és e hagyományok fő forrása természetszerűleg elsősorban a 19. század. Az eltérés inkább a választás szempontjaiban keresendő, mint a választás tárgyában: jó példa erre a fentebb említett Vörösmarty-újralfedezés. Ahogyan Schöpflinék mást láttak meg Vörösmartyban, mint a költő kortársai, úgy a 20. századi irodalomtörténet kutatói is mást látnak e jelenségben, mint 19. százados kollégáik. A közös álláspont kialakításának talán legfontosabb akadálya az *esztétikai érték* eltérő szemlélete. A mi 20. századi irodalomtörténész kutatóközösségünk modernségfogalma esztétikai alapú: tárgyunk történeti elkülönülését az autonómiára törekvő, azaz az esztétikumon kívüli (heteronóm) értékek képviselőjét visszautasító irodalmi működés kialakításához kötjük. Az esztétikum szempontjától azért sem tudunk elvonatkoztatni, mert a 20. századi kultúra egyes meghatározó diszkurzusformációi máig sem avultak el, így a belőlük fakadó kulturális mintázatok jelentős része mindenfajta interpretatív közvetítő művelet, „fordítás” nélkül is közvetlen esztétikai relevanciát hordoz. Ezen felül

a 20. század minden korábbinál kiterjedtebb irodalmi korpuszában a szelekciónak is fontos eszköze az esztétikai érték: a történeti jelentőség nyilvánvalóan összefügg az esztétikai jelentőséggel, de ez utóbbi közvetlenül, mintegy „empirikusan” érzékelhető; enélkül nehezebben találnánk meg közös hivatkozási pontjainkat, és könnyen utat tévesztenénk. Az esztétikai érték természetesen a 19. század kutatói számára sem közömbös, de módjukban áll sokkal reflektáltabban tekinteni rá: mint a kultúrában zajló folyamatok egyik (lehetséges) végtermékére, vagy mint az irodalomrendszer egyik ideológiai konstrukciójára. Esztétikai kérdéseket mérlegelni vagy esztétikai felfedezéseket tenni azonban jóval kevesebb a lehetőségük: ha bizonyos kanonizációs műveletek olykor működésbe is lépnek a 19. század irodalmával kapcsolatban, azok rendszerint nem esztétikai alapúak. E korszakot kutató kollégáink számára az irodalomtörténet elsősorban az irodalmi „termelés” társadalom-, gazdaság- és ideológiatörténetét jelenti; a mi kutatóközösségünk számára (a fentiek mellett) elsősorban az önszemléletünket meghatározó esztétikai teljesítmények történetét. Kollégáink számára a mi esztétikai modernségfogalmunk csekély relevanciát hordoz, hiszen korszakukban a modern esztétikum jószerével csak elszórt nyomokban jelentkezik, ugyanakkor számunkra sem operatív eszköz az ő társadalomtörténeti modernségfogalmuk, hiszen a századfordulóra lényegében kialakult az a modern irodalomrendszer, amelynek talaján a modern művek, csoportosulások, kezdeményezések létrejöttek. Külön malomban őrlünk tehát, de ez csak akkor volna baj, ha nem tudatosítanánk.

Az eddigiekből is következik, hogy a 19. század által a 20. századnak átadott hagyaték kettős természetű. Egyik összetevőjéhez a polgári, kapitalista kulturális intézmények és működésmódok kialakított rendszere tartozik, beleértve mindenekelőtt a sajtót a maga olvasóközönségével együtt; a másikkal pedig az a századvégre akadémizmussá csontosodott nemzeti konzervativizmus, amely halálos ellenséget látott a modern irodalomban, és ellenállásával járult hozzá a kialakulásához. A helyzet sajátos paradoxona, hogy a modern, autonóm irodalom működéséhez esszenciálisan szükséges közeg egy heteronóm (döntően politikai ideológiaként megragadható) projektumnak, a nemzeti művelődés ügyének kereteiben jött létre. Ennek a feszültségnek a feltárása természetesen a 19. századi kötet feladata, de következményeire a 20. századi kötetnek is reflektálnia kell.

Mint hogy mi magunk még a 21. század második évtizedében is egy konzisztens modernségfogalom kialakításán munkálkodunk, természetesnek látszik, hogy 19. századi elődeink nem rendelkeztek ilyennel. Toldy Ferenc szóhasználata meglehetősen sokat elmond a kor modernség szemléletéről: „a francia és német modern költészet inváziójának utat nyitva, ennek regényei, novellái, drámái tömegesen lefordítottak, de annak keresztyénség és államellenes, libertin és nőemancipáló műveit a nemzet erkölcsi komoly és politikai ép érzéke, részben a censúra is, még most távol tartották”.²⁰ Toldy tehát pontosan látja, hogy a modernség mint kulturális import jótékony befolyással lehet a magyar kultúrára, „káros mellékhatásait” azonban tudatos szelekcióval tartaná távol.

20 TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig rövid előadásban*, [3. kiadás], 2. kötet (Budapest: Atheneum, 1873), 144.

A nemzetet, amely ennek a befolyásnak az alanya, olyan egységes entitásként fogja fel, amely önálló erkölcsi és politikai érzékkel rendelkezik (bár a cenzúra segítsége is jól jön), de ez nem biztos, hogy elegendő lesz a jövőben is. Amikor verstani distinkciókról esik szó, a *modern* fogalma a *classicaival* (azaz az antikkkal) áll szemben Toldynál, ismét máshol egyszerűen a korszerűség szinonimája.

Néhány évvel később, a *kozmpolitizmus*-vitában (amelyet az esztétikai modernség egyik első nyilvános magyarországi súrlódásának, és így bizonyos értelemben első színre lépésének tekinthetünk) maga Arany nyilvánít hasonló véleményt. A viszonyok természetesen rendkívül egyenlőtlenek voltak: a népnemzeti iskola nemcsak az intézményrendszerben volt döntő fölényben, hanem (ekkor még, elsősorban Arany révén) tekintély és tehetség terén is. Komlós Aladár 1953-as lényeglátó tanulmányában²¹ rámutat, hogy Arany *A kozmpolita költészet* című versének címzettje alkalmasint nem is az ekkor még csupán 22 éves, alig néhány verset publikált Reviczky lehetett, hanem a kor drámaszerzői (a legnevesebb közülük Csiky Gergely), akik ekkoriban előszeretettel folyamodtak külföldi, egzotikus helyszínekhez. Ennél is fontosabb azonban Komlós-nak az a feltételezése, hogy a háttérben nem a hazai és külföldi, hanem a vidéki és nagyvárosi tematikák közötti ellentét állhatott. A népnemzeti iskola a magyar vidéket tekintette a sajátos magyar kultúra, világlátás és morál letéteményesének, a nagyvárosban (amely ekkoriban jóformán csak Pestet jelentette) a kulturális és morális elkorcsosulás veszélyét látta – nyilván összefüggésben azzal a ténnyel, hogy a városi polgárság körében a magyarok etnikai kisebbséget alkottak. Ahogy Arany a *Vojtina ars poeticájában* (1861) írja: „Az utcán por, bűz, német szó, pizok.” A 20. században elfajult, újabb felbukkanásaival csaknem minden irodalmi korszakot megmérgező „népies-urbanus vita” gyökerei is ide vezetnek vissza.

Lássunk végül még egy példát a 19. század modernséggel kapcsolatos, ellentmondásos örökségére. Horváth János 1910-ben foglalta össze az Ady és követői által benne kiváltott reakciókat, és (az évszázaddal korábbi szokásoknak megfelelően) önálló könyvben bocsátotta közre vitairatát.²² Három fő kifogása a patrióta lelkesültség kihunyása, a fellazult erkölcs, valamint az érthetetlen nyelv. Saját szavaival:

Erős, de sohasem támadó, sohasem fitogtatott nemzeti érzés és fajszeretet; tisztos, férfias szemérem; s világos, közérthető beszéd: azt hittük, ez a három végérvényesen megmarad, vagy legalább nyíltan meg nem támadatik a magyar irodalomban. [...] S most egyszerre új irány indul, mely tagadásba veszi mind a hármat, s gögös nemzetköziséggel, satnya érzékiséggel és nagyképű homállyal lep meg.²³

Mindez jól kirajzolja az ellentétek frontvonalait, csak a meglepődés érthetetlen némi-képp, hiszen a „gögös nemzetköziség” és a „satnya érzékiség” voltaképpen (az ekkor

21 KOMLÓS Aladár, „»A kozmpolita költészet« vitája”, *Irodalomtörténet* 1, 1–2. sz. (1953): 178–193.

22 HORVÁTH János, *Adys a legújabb magyar lyra* (Budapest: Benkő Gyula cs. és kir. udvari könyvkereskedése, 1910); itt a gondozott kiadást használtuk: *Horváth János irodalomtörténeti és kritikai munkái V.*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris Klasszikusok (Budapest: Osiris, 2009).

23 Uo., 275.

már húsztíz éve halott) Reviczky-nél is fellelhető volt: egyedül Ady nyelvi karizmája hiányzott.

Ez az évtizedekre elhúzódó feszültség egy kétszáz évvel korábbi művelődéstörténeti referenciát idéz fel: a 17. század végi Franciaországban lezajlott vitát, amely *La querelle des Anciens et des Modernes* néven íródott be a művelődéstörténetbe. A „régiek” álláspontja abban foglalható össze, hogy az antikvitás csúcsteljesítményei meghaladhatatlanok, a kortársak tehát akkor járnak el helyesen, ha az antikvitást imitálják. A „modernek” ezzel szemben azt állították, hogy a tudás akkumulációja révén mindenképpen többet tudunk az antikoknál, tehát megkerülhetetlen kötelességünk meghaladni őket. A modernek szerint a művészetben a progresszióknak ugyanazok az elvei érvényesülnek, mint a természettudományokban; a „régiek” szerint a mindenkor művészet saját korának mércéjével mérendő. A *querelle* analógiája segít megérteni a magyar századvéget: az egyik álláspont szerint a magyar irodalom elérte a maga meghaladhatatlan csúcspontját (kimondva vagy kimondatlanul: Arany munkásságában); míg a másik álláspont szerint – nem tagadva az elért magaslatot, sőt kifejezetten annak perspektívájából – immár az „általános, emberi” felé kell fordítani a figyelmünket. A nemzeti művelődés felépítésére irányuló projektum célba érésének percepciója időben egybeesett a politikai értelemben (2') modern, a nemzet fogalmának további kiterjesztését szolgáló emancipációs ajánlatokkal. Az asszimilált zsidó (jelentős részben kikeresztelkedett), illetve német értelmiség bevonása felmérhetetlen jelentőségű a modern (3') magyar kultúra történetében, hatása messze túlterjed az irodalom szférájában.²⁴ Másfelől az is érdekesen jellemzi a helyzetet, hogy a századforduló legnépszerűbb költője Kiss József lett, aki Arany stílusát és értékrendjét fenntartva korábban a zsidó népeletről, később egyre inkább a modern városi létről írt életképeket és balladákat, vagyis finom egyensúlyt talált az óvatos újítás és a hagyományörzés között.

Horváth János 1910-es könyve – amelyben ugyanennek a *querelle*-szituációnak egyik utóvédharcát láthatjuk – sajátos példát nyújt a heteronóm irodalomszemlélet és a modernség összebékíthetetlenségére: „Ami benne tiszta esztétikai érték, azt nemcsak elemezni, hanem méltányolni, sőt élvezni is tudom, jóllehet oly környezetből kell kihámoznom, mellyel a legnagyobb mértékben ellenszenvezem: egy léha erkölcsi fel fogás salakjából.”²⁵ Mintha a kritikus egyszerre két külön érzékszervvel fogadná be a művet: egyik az esztétikai, másik az etikai vonatkozásokat dolgozná fel. Az esztétikai érzékszerv otthon van a 20. században, és örömet talál az autonóm irodalomban, míg a másik egy évszázaddal korábról, mintegy a képviselési és a didaktikai (népnevelési) elv jegyében fintorog. Ady esztétikuma azonban nem működik Ady élettapasztalata és habitusa nélkül, a delfinizált Ady nem volna Ady. Ha tisztességes, férfias szeméremmel és problémátlanul szeretne, ha megingathatatlanul és kételymentesen lánghat benne a nemzeti érzés és „fajszereget” (vagy éppen az istenhit), akkor az esztétikuma is elpor-

24 Vö. SZÉCHENYI Ágnes, „Az asszimiláció kérdései a dualizmus (1867–1918) korában a magyar irodalom tükrében”, in *Választások és kényszerek: Zsidó önkép és közösségtudat Közép-Európában*, szerk. BALOGH Magdolna, 29–52 (Budapest: reciti, 2015).

25 HORVÁTH, *Ady s a legújabb...*, 307.

ladna. Ez az a modern (irodalmi) karakterisztika, amit nem határoz meg a kronológia, szépen igazolva Adorno nevezetes tételét: „A modernitás nem kronológiai, hanem minőségi kérdés.”²⁶ (A „minőség” ezúttal természetesen a „mennyiség” ellenfogalma, nem a „silányság”-é.) Ha a kronológia felől tekintünk rá, azt láthatjuk, hogy Magyarországon ez a minőség nem jött létre a 19. század végéig, de sohasem jöhetett volna létre a 19. század nélkül.

A modernitástól a modern művészetig

A modernitás (az újkor) kezdeteinek és a modern művészet kezdeteinek egyaránt rendkívül terjedelmes és több diszciplínára kiterjedő a szakirodalma, a két fordulat kapcsolatáról mégis viszonylag kevés szó esik, hiszen a kora 16. és a késő 19. század történéseinek, művelődéstörténéseinek horizontja ritkán érintkezik egymással (Matei Calinescu nevezetes könyve²⁷ feltétlenül említendő a kivételek között). A kora újkor eszmetörténeti megragadása semmiképpen sem tartozik a jelen koncepciótanulmány vagy akár az általa körvonalazott kézikönyvkötet feladatai közé, ugyanakkor a modern művészet és irodalom általunk használt fogalmának elhatárolásához elengedhetetlennek látszik egy rövid, szinte csak címszavakra szorítóköző áttekintés. Az alábbiak tehát egyáltalán nem reprezentálnak valamiféle új eszmetörténeti koncepciót, csupán azokat a választásokat jelzik, amelyek a modern művészetről és irodalomról való gondolkodásunkat meghatározzák.

Az újkor első mozzanatai úgy írhatók le legáltalánosabban, hogy a 15–16. század fordulóján az addig megingathatatlanak hitt középkori vilásképen repedések jelentkeztek. Ezeket egyrészt új ismeretek – természettudományos és földrajzi felfedezések (Kopernikusz, Leonardo, Kolumbusz stb.), illetve az antikvitás újrafelfedezése (Lucretius)²⁸ –, másrészt új társadalmi tapasztalatok – meginduló mobilitás (polgárosodás, urbanizáció), illetve az egyház válságtünetei (búcsúcédulák stb.) – válhatták ki, bár egy ilyen összetett jelenség-halmaz esetében igen nehéz különválasztani az okokat és következményeket. A gondolkodó ember horizontja hirtelen ijesztően és inspirálóan kitágult, aminek eszközei és szimbólumai az ekkoriban elterjedt találmányok, mint az iránytű, a lőfegyver és a könyvnyomtatás. Az egyén személyes hatóköre, az általa potenciálisan megtapasztalható és befolyásolható (uralható) világ *kiterjedése* radikálisan megnőtt. A tapasztalat úgy foglalható össze, hogy a világ sokkal nagyobb és gazdagabb, mint amilyennek sejtettük: számtalan dolog van, ami tudható, de még nem tudjuk, és számtalan, ami birtokolható, de még nem birtokoljuk. A megismerés és a megszerzés vágya közös tőről fakadt (érdek: *interest* mint érdeklődés és mint érdekelttség), és hosszabb távon egyrészt a tudományos világréteg, másrészt a kapitalista világrend felépítéséhez vezetett.

26 Theodor ADORNO, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life* (London–New York: New Left Books, 1974), 218.

27 Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987).

28 Vö. Stephen GREENBLATT, *The Swerve: How the World Became Modern* (New York–London: Norton & Co., 2011).

A horizontok kitágulása és a társadalmi-gazdasági struktúrák mozgásba lendülése azonban a morális és kognitív centrum, a megkérdőjelezhetetlen és abszolút isteni igazság elvesztésével is együtt járt. Ahogyan Étienne Gilson maximája megfogalmazza: „a reneszánsz nem középkor plusz ember, hanem középkor mínusz isten”.²⁹ Természetesen azt a kérdést is a specialistákra hagyjuk, hogy a reneszánszt a középkort lezáró vagy az újkort megnyitó szakaszként kell-e értékelni³⁰ – az mindenesetre bizonyos, hogy egy hosszú ideig fennálló egyensúlyi állapot megbomlását láthatjuk benne.

A középkori világkép (a vallás közvetítésével) inherens morális rendet tartalmazott, amely kijelölte az egyén helyét és cselekvési lehetőségeit a társadalomban és az univerzumban. A kialakuló modern (újkori) világkép nem tartalmaz ilyen eleve adott mintát. Ennek a hiánynak legfontosabb szimbolikus megtestesítője Faust (eredendően reneszánsz) alakja, aki a materiális tudás és javak (élvezetek) birtoklásáért cserébe saját akaratából mond le a morális integritásról, vállalva az örök kárhozatot. Míg Marlowe korábbi változata végzetes balgaságnak mutatja Faust döntését, Goethe 250 évvel később megbocsát neki, ám az valamennyi változatban azonos, hogy Faustnak *módjában áll* ilyen döntést hozni: ez a helyzet, a döntés lehetőségét megszerző, de dilemmájával magára maradt ember helyzete a modernitás alapképlete. Az sem véletlen, hogy az antikvitás után az újkorban jelentkezett újra önálló diszciplínaként a morálfilozófia – hiszen a helyes és helytelen társadalmi cselekvés újra kérdésessé vált.

Az abszolút centrum megingása termékeny pluralizmusnak adott teret, és ez a pluralizmus, vagyis a társadalmi és ideológiai folyamatok párhuzamossága és versengése a modernitás korának mindvégig (azaz napjainkig) egyik legfőbb jellemzője maradt. A kapitalizmus morális rendjének és gyakorlati működésének kialakulásában vezető szerepet játszott a protestáns munkaetika (Max Weber). Míg a tradicionális (katolikus) szemlélet a világtól való elfordulást preferálta, vagyis a helyes életvitel jutalmát a túlvilágba helyezte, és ilyen módon az ember evilági magaviselete és túlvilági sorsa között oksági viszonyt feltételezett, a protestáns gondolkodás tagadta az isteni akarat befolyásolhatóságát, és a helyes életvitel jutalmát annak eredményességében jelölte meg. A vallásos világkép megújításából ugyanakkor az ellenreformáció is kivette a részét, csökkentve a formalizált rituálék jelentőségét, növelve a szabad akarat, a személyes felelősségvállalás szerepét: a hitet az individualizálás, internalizálás révén igyekeztek újra egyesíteni a morállal.

A kora újkor jelentős szellemi mozgalmi számos válaszlehetőséget dolgoztak ki arra a kérdésre, hogy miként élhet az egyén a világban isteni determináció nélkül, vagy akár isteni iránymutatás és ellenőrzés nélkül. A felvilágosodás által létrehozott morális keretek a meginduló és mind markánsabbá váló társadalmi mobilitás dinamikájához illeszkedtek: az individuális szabadság korlátja a mások érdekének sérelme; a születési determináció nem akadályozhatja az egyéni képességek kibontakozását és a közösség javára való hasznosulását; az esetteken és szűkölködőkön való segítség kö-

29 Idézi John MONFASANI, „A reneszánsz mint a középkor betetőző szakasza”, ford. DOBOZY Nóra, *Helikon* 55, 1–2. sz. (2009): 183–200, 186.

30 Vö. KECSKEMÉTI, „Az MTA BTK Irodalomtudományi...”, 767.

zösségi érdek, a *közjó* fogalma alá tartozik. Ezeknek az elveknek az érvényre juttatása évszázadokat felölelő folyamat, amely máig sem fejeződött be: napjainkban is újabb és újabb deprivált csoportok fogalmazzák meg a maguk identitását, indítják meg a maguk emancipációs folyamatait és vívják ki (szerencsés esetben) a többség szolidaritását. Ezek az emancipatorikus fejlemények a modernitás legbenső lényegéhez tartoznak: maga a polgári kultúra is ilyen törekvések eredménye, hiszen a fennálló, rendi alapú kulturális mintákkal szemben fogalmazta meg önmagát.

A felvilágosodás a jelenségek megértésének alapvető stratégiáit is megváltoztatta: az analógiákban, hasonlóságokban gondolkodó mágikus világgépet felváltotta az ok-sági viszonyokra építő tudományos világgép. Ez alapvető technológiai innovációk sokaságát hozta létre, és a társadalmi-demográfiai változásokkal összefonódó ipari forradalmak alapjaiban változtatták meg a világ arculatát. Az újkor második szakaszában³¹ (1789-től) az egyensúlyzavarok radikális társadalmi mozgalmakhoz, forradalmakhoz vezettek. A demográfiai mozgások (urbanizáció) következtében a társadalmi igazságtalanság a korábbiaknál látványosabbá vált, miközben a mobilitás tapasztalata következtében elvesztette determinált jellegét, azaz fel lehetett lázadni ellene. Az ellentmondások kiéleződésének másik fontos terepe a gyarmatosítás volt, amely egész világtájukat rekesztett ki az emancipációs folyamatokból, mintegy Európán kívülre delegálva az Európán belül már fenntarthatatlanná váló radikális társadalmi egyenlőtlenséget.

Több helyen, több szinten is felmerült tehát az igazságosabb, racionalitáson alapuló világrend kiküzdésének lehetősége; az új eszmék tömegtámogatást kaptak, és szakaszos, visszaesésekkel terhelt folyamatok során részint törvényerőre, részint általános normává emelkedtek. A radikális változások igénye a periférikusabb helyzetű társadalmakra, így Magyarországra is átcsapott, noha nálunk ennek az aktivitásnak a háttérében nagyobb súllyal érvényesült a nemzeti függetlenség kivívásának reménye, mint a társadalmi reformok igénye. A kialakuló nemzetállamok politikai ideológiája voltaképpen újabb kísérlet a modernitás mélyén rejlő abszolútumhiány pótlására. A patrióta világgép mind a vallásos, mind a tudományos világgéptől különbözik, noha struktúrájában az előbbire hasonlít: egy közösségi-kulturális képzetet, a *hazát* (és ehhez kapcsolódóan a „*fajt*”) ruházza fel a megingathatatlan morális értékcentrum attribútumaival. Magyarországon a 18. század utolsó évtizedeiben jelent meg a 19. századra költészeti panellé váló „magyarok istene” kifejezés, amely nyilvánvalóan nem a keresztény teológia (de nem is valamely pogány ősvallás) kontextusában értelmezendő, hanem a haza fogalmát ruházza fel (egy megszemélyesítő gesztus keretében) metafizikai perspektívával.³²

A modernitás ebben az első két szakaszban – mintegy öt évszázados tartamának első háromnegyedében – nem hozott létre par excellence modern művészetet. A művészet a saját dinamikája szerint manierista volt, barokk, rokokó, szentimentális, klasz-

31 Ennek a felosztásnak az alapja Marshal BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988).

32 Vö. PÉTER László, „A magyarok istene”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 26 (1994): 101–108, ill. SZILÁGYI Márton, „Horvát István és Ferenczy Márton levelezése”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 96 (1992): 124–130, 128.

szicista, biedermeier, romantikus – de nem modern. A művészeti és irodalmi működés szinkronban zajlott az adott korszak társadalomszervezési és ideológiai mozgásaival, gyakran pontosan körülírható politikai-ideológiai tendenciákat képviselt (ahogyan például a barokk tökéletes ideológiahordozónak bizonyult az ellenreformáció korában, a klasszicizmus a felvilágosodás korában, a hazafias-történelmi romantika a nemzeti törekvések korában), de mindig valamely morálisan (is) meghatározott értékcentrumhoz kötődött. Ez szükségszerű is volt, hiszen a művészet korabeli definíciói a gyönyörködtetés mellett (és rendszerint azt megelőzve) mind magukba foglalták a morális és didaktikai funkciót.

Bár a modernitás mélyén rejlő abszolútumhiánnyal, vagyis az emberi lét végességgel és esendőségével, az élet eleve-adott értelmének hiányával való szembenézés a legnagyobb művészek (például a kései Rembrandt vagy Magyarországon a kései Vörös-marty) munkásságában korábban is megjelent, normává csak a harmadik szakaszban, a 19. század utolsó harmadától kezdődően válhatott. Ekkor jött csak létre a modern művészet, irodalom és magas kultúra, amely alkalmasnak bizonyult a modernitás lényegének (a mélyén rejlő abszolútumhiánnyal) szükségszerűen kritikus megragadására, és amely az abszolútról való lemondás révén paradox módon képes visszajutni az abszolúthoz. Nem az örök szépség megragadására koncentrált (hiszen ez eleve csak egy aktuális, szükségszerűen mulandó inkarnáción keresztül lehetséges), hanem eleve a múltékonyságra és esetlegesre, amely így – éppen múltékonyságában és esetlegességében – újra és újra átélhető. Az újkorkutató John Monfasani azt állítja: „[a] modernitás mozgó célpont, és ami ma modern, az évek múltán nem lehet más, mint múlt”.³³ Ez nyilván igaz a modernitás első két korszakára, a modern művészetre azonban nem. Picasso százéves képeit, Apollinaire százéves verseit, Bartók százéves zenéit ma is modernként tapasztaljuk, akkor is, ha tudjuk, hogy – kronológiai értelemben – a múlthoz tartoznak. Ez nem azt jelenti, hogy klasszikusként avulhatatlanok (bár a fentiek éppen azok, de a modernség érzete egy másodvonalbeli futurista esetében éppúgy fennáll), hanem hogy újdonságukkal lepnek meg, hogy több munkát, nagyobb türelmet követelnek a befogadótól, hogy nem szolgálnak az elsődleges kellemesség, ismerősség érzetével. Igaz rájuk, amit Ezra Pound mondott az irodalomról: „újdonság, ami újdonság MARAD” („news that STAYS news”).³⁴

A modern művészet magára találása nem egyik pillanatról a másikra zajlott, Baudelaire szerepe azonban elvitathatatlan. 1863-as esszéjében a modern művész pozíciójának meghatározására vállalkozik.³⁵ A portré tárgyát csak C. G. monogrammal jelöli, de tudjuk, hogy Constantin Guys illusztrátorról, akvarellfestőről van szó, aki karakteres divatrajzokat készített, a társasági élet pillanatait rögzítette, korábban pedig (a krími háborúban) haditudósító volt. Baudelaire a szépséget a divat felől közelíti meg: forrása a trendhez (kontextushoz) való könnyed illeszkedés és a múltékonyság. A modern művész „[arra] törekszik tehát, hogy kihámozza a divatból mindazt, ami történetiségében

33 MONFASANI, „A reneszánsz mint...”, 187.

34 EZRA POUND, *The ABC of Reading* (London: Faber & Faber, 1961), 29.

35 BAUDELAIRE, „A modern élet...”

költői, hogy a maradandót szűrje ki az átmenetiből”.³⁶ A modern művész *flâneur* (manapság a *kószáló* fordítás látszik meggyökerezni). A *flâneur* városi vándor, elfogulatlan megfigyelő, aki a mulékony szépség felbukkanásait keresi. „A modernség: – az átmeneti, a tűnő, az esetleges – alkotja a művészet egy felét, más fele örök és változatlan.”³⁷

Baudelaire prófétának bizonyult: a következő évtizedek legjobb festőinek (mint Monet, Renoir vagy Degas) legfontosabb témája az éppen elillanó szépség, a megismételhetetlen pillanat, amelyet alkalmasint hónapok munkájába telik rögzíteni. Ezek a képek szinte kizárólag olyan embereket és eseményeket ábrázolnak, akik/amelyek nem elő- vagy utótörténetükből nyerik jelentőségüket, a kép pillanatán kívül nem is rendelkeznek semmiféle jelentőséggel, rekonstruálható történettel: jelentőségüket egyedül az adja, hogy megakadt rajtuk a *flâneur*-művész tekintete. Egy mozdulat, egy fényhatás, a részletek sajátos összjátéka a szépség egy megismételhetetlen pillanatát alkotja meg, amely ily módon már magában hordozza elmúlásának melankóliáját és visszahozhatatlanságának nosztalgiáját is. Ez a szépség a lehető legmesszebb kerül az „örök és változatlan” szépségtől: spontán és kiszámíthatatlan módon jön létre, gyakran az intimitás nyilvánossá tett pillanataiban, a báj forrása olykor az esetlenség, a tervezetlenség, a voyeurtekintetnek való kiszolgáltatottság, amely akár a groteszkkal is határos lehet. A kor költői is csatlakoztak ehhez a tendenciához, egyrészt a pártatlan megfigyelő nézőpontjának alkalmazásával, másrészt a *flâneur*-szerep személyes felvállalásával (pl. Rimbaud: *Kőborlásaim*). Ugyanezekben az évtizedekben a kor egyik (anyagilag) legsikeresebb művésze, Lawrence Alma-Tadema az „örök és változatlan” (értelemszerűen antik) szépség megragadásával kísérletezett: görög és római témájú zsánerképeket készített hihetetlen precizitással, régészeti tanulmányokkal is megtámogatva. Ünnepelet életművének árfolyama azonban halála után rögtön zuhanni kezdett, képei gyakorlatilag keretárban cseréltek gazdát. A mesterségbeli tudás és műgond nem fedhette el (sőt még jobban kiemelte) az elgondolás sekélyességét. Az örök szépség a művészetben sem rekonstruálható többé, ha az életből és a közgondolkodásból hiányzik az a közös ideológiai alap, amelyre hivatkozhatna. A felszíni szépség pedig, amely mélységet hazudik magának, óhatatlanul giccsbe fordul. A giccs mint esztétikai minőség lelepleződése és kikristályosodása az egyik jele annak, hogy a modern karakterisztika a művészetben is beérett.³⁸ (Az 1960-as évektől kezdve Alma-Tadema műveinek árfolyama érdekes módon újra lassú emelkedésnek indult: a posztmodern esztétika ismét fogékonyt mutat a giccsbe hajló melankóliára.)

A művészet funkcióinak átrendeződése a technológiai, mediális változásokkal – így a fényképészet, majd a film feltalálásával és elterjedésével – is összefüggésben áll. Híres esszéjében Walter Benjamin³⁹ ezt a folyamatot a művészet auravesztéseként nevezi meg, illetve (gondolatmenetünkhöz jobban illeszthető megfogalmazásban) a kulturális érték visszaszorulásaként. Javaslatára szerint az aurát: „definiáljuk egy valamely

36 Uo., 138.

37 Uo., 139.

38 Vö. CALINESCU, *Five Faces...*, 225–229.

39 Walter BENJAMIN: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában”, ford. BARLAY László, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, 301–334 (Budapest: Gondolat, 1969).

távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is”.⁴⁰ Ez a kissé homályos megfogalmazás nemigen utalhat másra, mint a művészetben megnyilvánuló transzcendenciára: az értelmén túli megértésre a műalkotás által inspirált intuíció révén. Ugyanakkor Benjamin ezt a veszteséget (szemben a modern művészet számos bírálójával) nem hanyatlástörténetként írja le, hanem olyan változasként, amely a tömeg-társadalom kialakulásával párhuzamosan halad, és annak megváltozott igényeit elégíti ki; a fénykép és a film vizuális kultúrára tett hatását azzal a hatással veti össze, amelyet a könyvnyomtatás tett az olvasásra és a verbális kultúrára. Írásának végső konklúzióját természetesen Benjamin marxista és antifasiszta elkötelezettsége is erősen meghatározza: a művészetnek kultikus funkciók helyett politikai funkciókat kell felvennie. A politikai funkció valóban rendkívül fontossá válik a 20. században, de a mi perspektívánkból már jól látszik, hogy a kultikus funkciók helyét más is elfoglalhatja, a modern művészet kritikus éle számos más módon is megnyilvánulhat: közvetlen leleplezésben (naturalizmus, verizmus, Neue Sachlichkeit); a rossz közérzet tematizálásában (metafizikus festők, egyes szürrealisták); parodisztikus vagy radikálisan mindent tagadó provokációban (futurizmus, dada); kivonulásban (onírizmus, a szürrealizmus egyes törekvései); „időszerűtlen” humán értékek hangsúlyozásában (újklasszicizmus); alternatív utópiákban (társadalmi irányregények); a humanizált technológiában (Bauhaus, konstruktivista törekvések); játékos vagy mérnöki kombinatorikus kreativitásban (Mallarmé, atonális zene, geometrikus absztrakció); a művészet funkcióira való visszakerdezésben (Duchamp, Warhol, concept art stb.) és számos más művészi alapállásban. Ezek hazai feltérképezése lesz kötetünk egyik feladata. Mindazonáltal Benjamin „jóslata” az általunk szintetizálónak nevezett modernségváltozat egyik funkcióját, megjelenési formáját jelöli ki.

A modern művészet kezdeteinél ezek a funkciók természetesen még nem működtek, a kérdéseik sem lettek volna értelmezhetőek. Szükséges is hangsúlyozni, hogy a *flâneur* figurája csupán az első a modern művészet számos attitűdje közül. Ez a művészi attitűd, amelynek alapélménye az értékcentrumát veszített világra való rezignált ráébredés, bár szívesen játszik a nihilizmus pózaival, mégsem nihilista vagy amorális. A *flâneur* helyzete paradox: az újdonságra hangolt modernítésben ő az, akinek nem lehet újat mondani, ezért alaphangulata az *ennui* és a *spleen*. A *flâneur* voltaképpen megcsömörlött a modernitástól: ezért keresi a bizzarr, kínos, furcsa szituációkat, embereket és élményeket; és azért, hogy ingyenc kíváncsiságát kielégítse – így az *interest* harmadik funkcióját, az *érdekességet* hozza játékba. A szituációk rendszerint nincsenek abszolút értékvonatkozásokhoz kötve: az értékvonatkozásokat, amelyek relatívak, mintegy pragmatikusak, a szubjektum viszi a szituációba. A szubjektum pedig rendszerint a megfosztottság perspektívájából tekint az értékekre, azaz jellemzően nosztalgiát vagy részvétet érez. A kuriozitásból sok minden kibontakozhat: hétköznapi tragédia, megrázó felismerés az emberi lélek működéséről, vagy éppen váratlanul megtalált intimitás. A lelki és társas élet olyan mozgásai és működései válnak a művészet és az irodalom tárgyává, amelyek korábban soha. Többek között épp ez váltja ki a fogadtatás hangos

botrányait. A korai modern művészetnek azonban nem a botrányosság az alaphangulata (ezt majd később az avantgárd egyes irányzatai vállalják magukra), hanem az értékvesztés, az elégia, a nosztalgia, a melankólia.

A *flâneur* fogalmát a magyar irodalomtörténet csak visszafogottan használja, holott ennek az írói attitűdnek itthon is hatalmas a jelentősége. Ha végigtekintünk a századelő legjelentősebb írói alteregóin, voltaképpen csupa *flâneurt* látunk: Esti Kornél, Szindbád, Kakuk Marci mind kószálók, akik újabb és újabb interakciókba kerülnek, sehová sem tartozó alakjuk közvetítésével csodálkozhatunk rá az emberekre és szituációkra, átélve a részvét és nosztalgia érzését. Esti Kornél egyik jellemzése a számos közül: „Érzékenysége oly fokú, hogy annak előtte bármelyik pillanatban sírva tudott volna fakadni akármin, egy rozoga gyufatartó vagy egy fáradt arc láttán, évek során azonban idegrendszerének e természetes rezenékenységét iskolázta, megkeményítette, egész a kegyetlenségig, s mint hajtóerőt, öntudatosan bekapcsolta művészetébe.” (Kakuk Marci társadalom alatti kalandjai kicsit kilógnak a sorból, hiszen ott a megélhetés is tétté válhat: ő sajátos lumpen-*flâneur*.) Az attitűd még a „poeta doctus” Babitsot is megkísérti, és nem is legkorábbi munkáiban, hanem például az *Egy szomorú vers* vagy a *Spleen* című költeményekben (mindkettő 1911-es). A példák hosszan sorolhatók volnának, akár egészen Petri Györgyig, jól szemléltetve a szerepkör életképességét, termékenységét.

A modern művészetnek ez a legkorábbi verziója – amely Calinescu rendszerében túlnyomórészt a „dekadencia” kategóriájába kerül – remekművek sokaságát eredményezte, és megnyitotta az utat a további verziók számára. A mi terminológiánkban „esztétizáló modernség” a neve, mert lényeges alapeleme a morális ítélet felfüggesztésére és esztétikai ítélettel való kiváltására való törekvés. A magyar viszonyok között, a nemzetállami elhivatás éthoszában ez nemigen vezethetett kiteljesedett dekadenciához, az értékvesztés valóban amorális, tisztán esztétikai szemléletéhez. A kelet-közép-európai viszonyokat pontosabban jellemezné a *szecesszió* fogalma, amely az elszakadás mozzanatára utal (a múlttól és az abszolút értékcentrumoktól), ám ezt a szót egy konkrét korstílus, az *art nouveau* német-osztrák változata számára foglalta le a művelődéstörténet. Az elszakadásnak ez a hangsúlyozása is jelzi, hogy a kortársak is valami radikálisan újnak a megszületését látták és akarták látni. A művészet elszakadása az örök szépség ideájától azt jelentette, hogy *önmaga felé* fordul: legegyszerűbben ebben a mozzanatban ragadható meg a modern művészet kezdete.

Módszertani megfontolások

Modern művésznak (és ezen belül írónak) lenni annyit jelent, hogy valaki a művészetében reagál a modernitásnak nevezett egzisztenciális szituáltságra. Annak a kérdésnek, hogy „melyik a modernebb?”, teljesen világos értelme van két mobiltelefon vagy két műtési eljárás között, hiszen ott a kérdés a technológiai fejlettségre, a számokban kimutatható hatékonyságra utal. Ugyanez a kérdés két íróra vagy két versre vonatkoztatva – legalábbis az itt követni kívánt irodalomtörténeti diszkurzusban – értelmetlen. Ha a

modernséget következetesen *abszolút* (azaz nem *relatív*) fogalomnak tekintjük, akkor Ady nem „modernebb”, mint Arany, hanem Ady modern, míg Arany (néhány kései, posztumusz hatástörténetű lírai gesztusától eltekintve) nem modern. A distinkciónak nincs értékvonatkozása, és védképp nem implikál olyasmit, hogy Ady korszerűbb és hatékonyabb technológiát használna. (Egyébként érdekes megfigyelni Arany találkozásait a modern technológiával, például ahogyan a Margit híd dilatációs szerkezetét írja le: „hova záros / Kapcsát ereszték mesteri” [1876] – a szavak külön-külön is archaizálnak.)

Nyilvánvalóan az irodalomnak is vannak „technológiái”, amelyek ki vannak téve az evolúció bizonyos törvényszerűségeinek. A kultúra és a technológia azonban különböző evolúciós szabályokat követ. Egy-egy új műszaki, orvosi (stb.) technológia akkor marad fenn, ha az elődjénél jobb megoldást kínál az adott problémára, és ez esetben le is váltja azt. Ha a megoldás kevésbé hatékony, akkor senki sem kezdi használni, és rövidesen elenyésczik: ez a genetikai evolúció (természetes kiválasztódás) logikája. Ebben a körben fenntartások nélkül alkalmazható a *paradigma* eredeti, tudomány-szociológiai (Kuhn) fogalma. A kulturális evolúcióban is van avulás: az ügyetlen technológiák (például túl nehézkes versformák vagy elbeszélői attitűdök) idővel perifériára kerülnek, és ehhez rendszerint az kell, hogy valaki bevezessen valami jobbat.

Ezek a változások azonban jórészt felszíniek. A modern kultúrában, művészetben jelentkező innováció rendszerint nem egy meglévő probléma jobb megoldását szolgálja, ily módon nem is váltja le az előző megoldást (például még ugyanannak a drámának az újabb színpadra állítása sem teszi elavulttá a korábbiakat), hiszen a műalkotások nem *eszközök* valamilyen cél elérése vagy funkció betöltése érdekében, hanem autonóm kulturális mintázatok, amelyeknek interpretációját – a belőlük nyert inspirációt, átélt élményt, meglelt belátást vagy levont következtetést, azaz a befogadásban nekik tulajdonított funkciót – a kultúra saját, autonóm struktúráin kívül semmi sem korlátozza. Bár a kulturális hagyomány mint a közösségi tapasztalatok tárháza folyamatosan gazdagodik, ezt nem hatalmas akkumulációként vagy kartotékrendszerként kell elképzelnünk, ahol a legutolsó tétel eltakarja előlünk az összes korábbi, hanem, ahogyan T. S. Eliot javasolja,⁴¹ folyamatosan változásban lévő erőterként vagy kristályszerkezetként, ahol az új kezdeményezések más és más hagyományelemeket vonnak a felszínre vagy taszítanak (ideiglenes) feledésbe. A kultúra voltaképpen kollektív emlékezet (Assmann), amelyben a felejtésnek is megvan a maga meghatározó szerepe, és amelynek folytonosan átrendeződő belső hierarchiáját elsősorban az aktuális relevancia alakítja. Evidens, hogy háromezer éves technológiákkal (például daktilikus hexameterben) is lehet autentikus modern verset írni. Toldy Ferenc joggal láthatta (relatív értelemben) „modernnek” Kazinczy magyaros verseit a klasszikusokhoz (időmértékesekhez) képest, mert az egyik technológia (pillanatnyilag) újszerűbb volt a másiknál – ennek azonban kevés köze van az irodalmi modernséghez.

Az irodalomtörténet is elbeszélhető egymást felváltó paradigmák történeteként, ez azonban következményekkel jár. Az elgondolás azt implikálja, hogy minden kije-

41 T. S. ELIOT, „Hagyomány és egyéniség”, ford. SZENTKUTHY Miklós, in T. S. ELIOT, *Káosz a rendben*, 61–72 (Budapest: Gondolat, 1981).

lölt korszakhoz egy meghatározott, egyedül adekvát normarendszer és eljárásrendszer tartozik, hiszen az adott paradigma éppen ezekben ragadható meg. Az ugyanabban a korszakban keletkezett, de a normáknak nem (vagy kevésbé) megfelelő művek és szerzők (amelyek/akik mindenkor szép számmal előfordulnak) mintegy automatikusan leértékelődnek. Az egymást követő, egymást leváltó (és közvetlen elődjüket mindig elavulttá minősítő) paradigmák sora a jelenbe vezető, lépcsőzetes fejlődési sort alkot, amely kiválóan alkalmazható annak megmagyarázására, hogy az irodalom aktuális folyamatai miért alakulnak szükségképpen éppen így, továbbá a korszakokhoz rendelt normák különféle kánonalakító műveletekben (például egyes életművek kiemelésében vagy háttérbe szorításában) is eredményesen alkalmazhatók. Ennek a szemléletnek az is előnye, hogy az így nyert lépcsőzetes fejlődésvonal összevethető a (többé-kevésbé ekvivalensnek tekintett) nyugat-európai fejlődésvonalakkal, és koronként megállapítható a magyar kultúra megkésettisége mértéke.

Nincs okunk elvitatni ennek az elterjedt megközelítésmódnak az inspiráló és szintézisképző erejét, és azt is készséggel elismerjük, hogy a jelenünkhöz elvezető irodalomtörténet teljesítményeinek vizsgálatából mi sem tudjuk kiiktatni saját korunk perspektívájának hatását (horizontösszeolvadás). Nem táplálunk olyan illúziót, hogy az irodalomtörténet-írásnak azt kellene megragadnia, ahogyan a dolgok „valójában” történtek; tudjuk, hogy az általunk megírandó történet is szükségszerűen konstrukció lesz. Ugyanakkor semmilyen jelét nem látjuk annak, hogy az irodalom történetében kimutatható lenne az a folyamatos tökéletesedés, amelyet a fentebb vázolt modell implikál. Az individuumszemléletben vagy a nyelvszemléletben végbement, kétségkívül mélyreható változásokban nem látunk *abszolút* értéknövekedést vagy értékelhalmozást, csupán azt, hogy ezek a változások lehetővé tették, hogy a mindenkori irodalmi teljesítmények a *saját koruk* viszonyait hatékonyan és revelatív erővel ragadják meg. Ebben a különbségtételben ismét a 17. századi *querelle* álláspontjai élednek újra: az akkori *ancient*-ekkel egyetértve mi sem gondoljuk, hogy az irodalom abszolút értelemben fejlődne, nem gondoljuk, hogy egy adott korszak normái szükségszerűen jobbak (a helyesség vagy igazság valamely abszolút normáját jobban megközelítők) lennének, mint a megelőző korszak normái. És bár irodalomtörténeti szempontból az irodalmi teljesítményeket létrehozásuk korához, annak művelődési, társadalmi, gazdasági viszonyaihoz mérten lehetséges megítélni, az irodalomtörténet elsősorban azokkal a művekkel foglalkozik, amelyek saját korszakuk letűnével is megőrzik jelentőségüket – és legszívesebben azokkal a klasszikusokkal, amelyek képesek magukhoz hajlítani az egyes korok normáit. A modernség *technológiai* jelentése nem alkalmazható a magas kultúra teljesítményeire: ezek esetében a modernség nem a technológiai korszerűség értelmében, hanem a modernitás mint világállapot által felvetett egzisztenciális feszültségek adekvát megjelenítésének értelmében nyer jelentést.

A modernitás azért a legalkalmasabb vezérfonal a 20. századi kötet számára, mert a modernitáshoz minden egyes 20. századi irodalmi megnyilvánulás kénytelen volt valamilyen formában viszonyulni. Ezek a viszonyulások indíttatásukban és irányultságukban sokfélék, és – a korábbiakból is következően – semmiképpen sem állíthatók valamiféle lineáris rangsorba, trendvonalba. Szegedy-Maszák Mihály nyil-

vánvalóan provokatívnak szánt kérdésére („értelmezhető-e irodalmunk úgy, mint egyetlen irányban előre haladó fejlődés”⁴²) egyértelműen nemleges a válasz. Hiszen társadalomtörténetünk sem ilyen, hanem visszaesésekkel, súlyos és feldolgozatlan traumákkal terhelt folyamat – döntő különbség ugyanakkor, hogy a társadalomtörténet területén rendelkezünk világos, bár a politikai kurzusoknak megfelelően gyakran cserélgetett célképzetekkel. A modern irodalom története bizonyosan nem halad ilyen absztrakt célállapot felé: rendszerint arra törekszik, hogy saját korával vagy az általa választott hagyománnyal legyen adekvát. Ebben is különbözik a 19. század irodalmától, amely csaknem teljes egészében a nemzeti elvű művelődés közös projektumában volt érdekelt.

Az egységes fejlődésvonal hiánya nem jelenti azt, hogy a modern irodalmat csak végletekig szétaprózott mikrofolyamatok kavargó konglomerátumaként lehetne leírni – hiszen ez a kézikönyvet gyakorlatilag lexikonná változtatná át. A modern magyar irodalom folyamatait néhány átfogó, széles hatású, csoportos kezdeményezés határozta meg, amelyek számos esetben időben is, a résztvevők személyében is átfedésbe kerültek: ezért sem célszerű a mi szempontunkból egymást leváltó paradigmaként megragadni őket. „Nemzedékváltást” sem lehet regisztrálni a szó valódi értelmében, hiszen bár egységesen, nemzedéki alakzatban *fellépő* csoportosulásokból akad néhány, arra nem ismerünk példát, hogy az irodalmi mezőben jelen lévő, szintén nemzedéki jellegű csoportosulások egyidejűleg egységesen *lelépnének*. Hasonlóan terméketlennek látszik a korábbi irodalomtörténetekben szívesen használt harci metaforika, amely győzelemként és vereségként, felemelkedésként és bukásként jellemzi azt, ahogyan egy szellemi kezdeményezés befutja a maga pályáját. Az általunk elmondandó történet szellemi kezdeményezések – kulturális projektumok – története, amelyek nyilvánvalóan a kronológia bizonyos szakaszában válnak jelentőssé, és egy másik szakaszában veszítik el a jelentőségüket. De nem alkotnak sem lineáris sort, sem egyetlen nagy projektumot; és irodalomtörténeti szemléletünk számára sohasem jelölnek kizárólagos, preskriptív normát – még akkor sem, ha valós történetük során esetleg valóban ilyen szigorú normákat érvényesítettek. Ezek a szellemi kezdeményezések, a körülöttük kialakult csoportosulások, az általuk elindított folyamatok, létrehozott intézmények és legfőként művek alkotják a modernség azon változatait, amelyekre kötetünk munkacíme utal.

Miként Angyalosi Gergely írja a jelen gondolatmenet egyik fő forrásául szolgáló tanulmányában:

[a] folyamatok, jelenségek, egyéni írói teljesítmények szerepeltetésének arányát és módját annak a metodológiának az alapján lehetne elgondolni, amelyet Deleuze (Foucault-ra utalva) kartográfiai módszernek nevezett. Ez annyit jelent, hogy a hosszú távú történeti folyamatokon belül az irodalmi diszkurzusoknak sokféle, heterogén típusa él együtt rö-

42 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „*Minta a szönyegen*”: A műértelmezés esélyei, 151–161 (Budapest: Balassi, 1995), 161.

videbb-hosszabb ideig. Az ilyesfajta koegzisztenciát pedig úgy ragadhatjuk meg a legal-
kalmassabban, ha mintegy kiterítjük őket a térben, vagyis »térképként« szemléljük őket.⁴³

Ezeket a diszkurzív formációkat – melyeknek az elhatárolása a jelen koncepciótanul-
mány legfontosabb módszertani állítása – a következő fejezetekben ismertetjük. Itt
azokra a módszertani problémákra kell egy pillantást vetnünk, amelyeket ez a tárgya-
lásmód magával hoz.

A kartográfiai megközelítésből és a tárgyalandó diszkurzusformációk részleges
egyidejűségéből következően az „eseménytörténet” jellegű, lineáris kronológiai tár-
gyalásról le kell mondanunk. Az elbeszélendő események, történeti „objektumok”
többszörös kötődéssel rendelkeznek: például egy irodalmi művet a diszkurzusfunkciók
közötti pozíciója, a poétikai és műfajtörténeti elhelyezkedése, a létrejöttét befolyásoló
társadalomtörténeti, ideológiai, esztétikai hatások, megjelenésének és fogadtatásának
mediális, intézményi, mentalitástörténeti körülményei *együttesen* jellemezznek. Minden
konkrét történés egy soktényezős, dinamikusan változó irodalmi mezőbe illeszkedik,
az egyes tárgyalási szempontok (dimenziók) külön elbeszélhető történeteket adnak ki.⁴⁴
A térképhaszontat folytatva: ugyanannak a területnek a hegy- és vízrajzi, gazdasági,
politikai vagy etnikai térképe mind különböző, de egymással összefüggő, egymásra
vetíthető, egymást kölcsönösen értelmező információkomplexumot tartalmaz. Ennek
megfelelően mi is elkülönítve, de összefüggésben tárgyaljuk a társadalomtörténeti, a
média- és intézménytörténeti, a világirodalmi és diszciplináris hatásokra vonatkozó
információkat, a poétika- és műfajtörténeti tudnivalókat, valamint a műveket és pá-
lyaképeket. Minthogy a nyomtatott verzió mégis ránk kényszeríti a lineáris formát,
a „térképek” közötti összefüggéseket kereszthivatkozások gazdag rendszerével igyek-
szünk láthatóvá tenni.⁴⁵

Modern irodalomtörténetünknek nem a kronológia adja az alapmátrixát, de termé-
szetesen ki kell jelölnünk az időben is azokat a pontokat, amelyek narrációnk sarok-
pontjait alkotják, amelyek között résztörténeteinket elhelyezzük. Kronológiai sarok-
pontnak nem a mégoly jelentős szerzők által kezdeményezett mégoly jelentős poétikai
változásokat kívánjuk megtenni, hanem olyan eseményeket, amelyek a társadalom, a
gazdaság, a közgondolkodás egész rendszerét és a társadalmat működtető ideológiák
közegét is felforgatták. Ezek a változások nemcsak az irodalom aktuális folyamata-
it akasztották meg vagy zökkenették ki, hanem az irodalmi modernséget körülvevő
egész erőteret átrendezték. Az irodalmi modernségnek tehát – e traumák következmé-
nyeképpen – ismételten megváltozott ideológiai és intézményi környezettel szemben

43 ANGYALOSI Gergely, „Közelítések a modernséghez: Az új magyar irodalomtörténet harmadik kötetének koncepcionális kiindulópontja”, in ANGYALOSI Gergely, *Rejtett fényforrások*, 159–164 (Pécs: Kijárat Kiadó, 2015), 160.

44 Részletesebb kifejtését lásd: RÁKAI Orsolya, „Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás”, *Helikon* 58, 3. sz. (2017): 341–358.

45 Reményeink szerint a kézikönyvnek lesz egy teljesebb és dinamikusabb online változata is, annál is inkább, mert a megírás folyamata eleve ilyen környezetbe illeszkedik majd – ennek protokollján jelenleg is dolgozunk.

kellett meghatározni önmagát, miközben óhatatlanul maga is alapvető változásokon ment át. Ezeket a határpontokat méltán nevezhetjük a 20. század „rendszerátváltásainak”: mindhárom olyan mértékben forgatta fel a társadalmi-gazdasági környezetet, hogy az irodalmi élet alapjai meginogtak és részben össze is omlottak, majd radikálisan új formákba szerveződtek. A három évszám 1920, 1948/49 és 1989.

Korszakhatáraink – következesképp fő fejezethatáraink – tehát olyan társadalomtörténeti események, amelyek az irodalom autonóm működéséhez képest külsődlegesek voltak, de annak kereteit, lehetőségeit, feltételeit alapjaiban megváltoztatták. Ebből azonban semmiképpen sem következik, hogy a leírásainkban meghatározónak szánt *heteronómia–autonómia* ellentétet a *társadalomtörténet–poétikatörténet* szemléleti oppozícióra vetítenénk rá; hogy a társadalomtörténetet a heteronómia jegyében, a poétikatörténetet pedig az autonómia jegyében kívánnánk megírni. Egy ilyen szemlélet a két tartomány radikális elválását jelentené, és olyan abszurdításokra vezetne, ahol az autonómnak tételezett törekvésektől (amilyen például az avantgárd) elvitatnánk a társadalmi állásfoglalást, vagy a heteronóm alapon elgondolt diszkurzív formációktól (amilyen például a nemzeti klasszicizmus) elvitatnánk a saját poétikát. Erről természetesen nincs szó: az irodalmi modernség vezérelveként tárgyalt autonómia nem azt jelenti, hogy az irodalom visszautasítaná a rajta kívüli világból érkező hatásokat, vagy lemondana a rajta kívüli világ befolyásolásáról: a modern irodalom történetét senki sem képzelheti valamiféle passzív, elitista, sztoikus zötykölődésnek a realitás göröngyei felett. Az irodalom autonómiájáért folytatott küzdelem elsősorban a *saját nyilvánosságtér* kivívását jelenti, annak a saját szabályrendszernek a kivívását, ahol a megítélés alapvetően esztétikai alapú, és így többé-kevésbé független a többi társadalmi kritériumrendszertől, mint az illem, a morál, a vallás, az etnicitás vagy a politika. Ennek a folyamatnak természetesen megvan a maga társadalom- és gazdaságtörténeti aspektusa is, hiszen a szellemi függetlenségnek alapfeltétele az egzisztenciális függetlenség, amelyet a kialakuló polgári sajtó fokozatosan és kompromisszumok árán teremtett meg. A közeg valódi ellenállását azonban nem ezek a gyakorlati nehézségek jelzik, hanem a koronként különböző (az irodalmi autonómia szempontjából nyilvánvalóan határátlépő), korlátozó, adminisztratív megnyilvánulások, amelyek a század első felében a felségsértési, vallásgyalázási vagy „szemérem elleni vétség” miatti perekig, később az izgatási és államellenes összeesküvés vádakig terjedtek, de az ennél enyhébb, váltakozó brutalitású elhallgattatási kísérletek sora is széles skálán mozog. (Az autonómiafolyamat viszonylagos sikerességét igazolja, hogy manapság vers vagy novella miatt nemigen indul sajtóper, noha parlamenti interpellációk olykor előfordulnak.) Amikor tehát az autonóm irodalom kialakulásának történetét írjuk meg, az egyáltalán nem jelenti az irodalom leválását az életről, a realitásokról: az autonóm nyilvánosságtér kialakítását jelenti, beleértve annak intézményi-gazdasági (tehát heteronóm) tényezőit is, valamint azoknak a felületeknek a kialakítását, amelyek segítségével ez a nyilvánosságtér más társadalmi és szemléleti alrendszerekkel érintkezni képes. Azt is itt kell megjegyezni, hogy önálló társadalomtörténeti narratíva felépítésére nem vállalkozunk: ehhez nem rendelkezünk sem kompetenciával, sem felhatalmazással. Társadalomtörténeti vizsgálódásaink csak az irodalmi folyamatok feltételrendszerére terjednek ki. A fentebb

jelzett társadalomtörténeti korszakhatárok ezt a feltételrendszert tagolják, pontosabban a koronkénti új, radikálisan megváltozott feltételrendszerek kezdőpontjait jelölik ki. Poétikatörténeti narratívánkat nem ezek a társadalomtörténeti szempontok, hanem az alább tárgyalt diszkurzív formációk határozzák meg döntő súllyal. A diszkurzív formációk belső története képes átlépni a társadalomtörténeti meghatározottságú korszakhatárokon, de ezek a határok a folytatódó történeteken belül is radikális töréseket jelölnek. Vegyük hát szemügyre először e határpontokat.

Az eddigiekből is kiderül, hogy a modern magyar irodalom és kultúra megindulása diffúz folyamat, amely nem köthető konkrét időponthoz vagy fordulathoz: a 19. század utolsó évtizedeiben nemigen lehet olyan átfogó jelentőségű művet vagy kezdeményezést lokalizálni, amely ezt lehetővé tenné. A fentebb már említett „kozmpolita költészet”-vita az 1870-es évek végén például kétségkívül tematizálta a modernség egyes vonatkozásait, de hatása egyáltalán nem változtatta meg a kultúrában zajló folyamatok arculatát, és semmiképpen sem beszélhetünk a modernség híveinek vagy ügyének győzelméről. Ha szemléltetési céllal mégis egy konkrét időpontot kell kijelölni, akkor a millenniumi ünnepek látszanak alkalmasnak, amikor a magyar nemzetállam a modernitás elszánt képviselőjeként, s egyúttal az ezeréves múlt örököseként kívánta megmutatni magát a világnak, mintegy a „herderi jóslat” cáfolatának igényével. A korszerű technológia és a historikus ízlés e seregszemléje valóban pontosan jelképezi az ország akkori állapotát, ráadásul a látnivalók vonzereje valóban hozzájárult az országon belüli mobilitáshoz és közvetve a modern irodalom megerősödéséhez, hiszen olyan különböző személyiségeket csábított a fővárosba (és közvetve a magas kultúrába), mint Krúdy Gyula és Kassák Lajos.

1920 egy történelmi traumaszorozat kulminációs pontja, amely a kultúra számos folyamatát brutálisan megszakította. A sok példátlan erejét az is mutatja, hogy egyetemes érvényű művészi-irodalmi feldolgozása máig sem jött létre. Ez részben annak köszönhető, hogy az önmagukban is rendkívül súlyos lokális hatások (mint az önálló szellemi kisugárzással rendelkező központok, így Nagyvárad, Szabadka, Kassa stb., illetve egy másik szinten az önálló kulturális arculattal rendelkező országrészek elcsatolása) különálló sérelmekként jelentkeztek. Az igényes kulturális feldolgozást (ahhoz hasonló, mint ami például a holokauszttrauma tekintetében néhány esetben – *Sors-talanság, Emberszag, Saul fia* – megvalósult) az is lehetetlenné tette, hogy a Trianon-trauma 1945-ig a hivatalos állami politika és propaganda centrumában állt, majd a következő bő négy évtizedre szigorú tabu alá került – vagyis mindkét szakaszban elérhetetlen maradt az autonóm művészeti megközelítés számára, azaz a közvetlen politikai érdekeltség (előjelétől függetlenül) minden egyes feldolgozási kísérletre rányomta a bélyegét. A modernitás szemszögéből azonban a dátum más okból is fontos. Amikor a modern magyar irodalom első kezdeményezései megindultak (Reviczky nemzedéke, a kései Vajda, a századvégi novellisták), akkor törekvéseik azon az implikált feltételezésen alapultak, hogy a nemzeti elvű művelődés megteremtésének projektuma sikeresen lezárult: kialakult a magyar irodalmi nyelv, létrejött a formák, műfajok és hagyományok készlete, az intézményrendszer (Akadémia, társaságok, folyóiratok), a nemzeti panteon, a polgári olvasóközönség. Mindezért már nem szükséges további

harcot folytatni, megvan a biztos alap, amelyről kiindulva az európai irodalomban felmutatott új lehetőségeket – azaz a modernséget – meg lehet hódítani. A nemzeti szemlélettől való ellépés, rugalmas elszakadás (de sohasem a vele való szembefordulás!) a modern irodalom kialakulásának alapfeltétele volt: Ady és a Nyugat is ezen a terepen vívta kezdeti harcait (ezúttal nem harci metaforikáról, hanem valódi, éles, becsületbe vágó vitákról van szó). A Trianon-sokk azonban újra kérdéssé tette a nemzeti kultúra (és egyáltalán a nemzet) mibenlétét, kiterjedését, fennmaradásának esélyeit. Az évtizedekkel korábban lezártnak vélt kérdések újra eleven kérdésekké váltak, kihúzva a talajt a művészeti modernség első sikeres projektuma (a mi nómenklatúráinkban *esztétizáló modernség*) alól. A helyzetet tovább nehezítette, hogy a nemzetállam (amely a kisebbségek millióinak elcsatolása után a korábbiaknál több joggal volt így nevezhető) hivatalosan visszavonta a zsidóságnak tett emancipációs ajánlatot. Ezt követően pedig, mivel a Horthy-rendszer a területi revíziót, s így a nacionalizmust tette a következő évtizedek fő politikai témájává, a forradalmak által felszínre hozott valós társadalmi feszültségeket pedig a politikai propaganda eszközeivel a közbeszéd perifériájára szorította, a társadalmi modernizáció kérdései is jórészt lekerültek a napirendről. Irodalomtörténeti szempontból az is döntő tényező, hogy 1920-tól kell felvenni a határon túli magyar irodalom történetzárait, ahol a kulturális identitásképzésnek szinte példa nélkül álló (különálló hagyománykészletre lényegében csak Erdély esetében visszatekintő) erőfeszítéseit kell áttekintenünk. Ennek a területnek az eddigi feldolgozásai jellemzően vagy az irredentizmus sérelmi narratívájából indulnak ki, vagy épp ellenkezőleg, a szocialista internacionalizmus szőnyege alá próbálják söpörni a problémát. Mi itt is általános elveinket igyekszünk érvényesíteni, tehát a határon túli irodalmat is az invenció–tradíció–receptió szempontjai szerint vesszük szemügyre, és különös figyelemmel vizsgáljuk meg az irodalmi modernség olyan megnyilvánulásait, amelyek esetenként megelőzték és inspirálták az anyaországi fejleményeket. Ez az egyik olyan hely a tervezett narrációban, ahol a társadalomtörténeti és a poétikatörténeti elbeszélés különválik. Az utódállamok kisebbségi magyar kulturális intézményrendszerének kialakítása megannyi külön történet, amely eltérő hagyományokra tekint vissza, és eltérő politikai környezetben, eltérő ellenállással szemben vívja ki a maga pozícióit. A határon túli magyar irodalom teljesítményei azonban a közös történet integráns részei, különösen azokban az esetekben, amikor ezt a hatástörténet is alátámasztja. Így például Szilágyi István, Grendel Lajos, vagy épp a Symposium-kör munkásságát nincs okunk a lokalitás karanténjába zárni: nyilván mindegyiknek vannak fontos helyi vonatkozásai is, de mi nem ezekre, hanem az egyetemes magyar kultúra folyamataira kívánunk összpontosítani. Közbevetőleg: hasonló a helyzet a „női irodalom” problémájával is: a téma társadalomtörténeti vonatkozásaira (oktatás, mobilitás, választójog stb.) természetesen kitérünk, de az irodalmi teljesítmények tárgyalásakor oly módon felelhetünk meg a saját narrációnk által képviselt inkluzív, emancipatorikus értékrendnek, ha a női szerzőket integráltan tárgyaljuk, és biológiai nemük nem kap kiemelt fókusz a csoportosítás révén. Az 1920-as sarokpont további következménye, hogy ekkor kell először jelentős, az *internacionalitás* elvi alapjaira épülő emigrációs irodalommal is számolnunk. Ha létezne olyan irodalomtörténeti narráció, amely 1867-től kezdve töretlen

fejlődésvonallal kalkulálna, 1920-ban akkor is a trendek megtörésével, új trendek megindulásával kellene számot vetnie.

Hasonló a helyzet az 1948-as sarokponttal, amelynek brutalitása mégiscsak más jellegű. Az 1948–49-es események nemcsak a tágabb körülmények radikális megváltoztatásával, hanem közvetlenül is sújtották az irodalmat, különösen a modern törekvéseket. A sztálinista kultúrpolitika túlnyomórészt megszüntette az irodalom intézményeit, plurális működésének létfeltételeit, a maradékot pedig monopolizálta, hézagmentes ideológiai ellenőrzése alá vonta. A modern irodalom legfőbb vívmányát, mondhatni lényegét, az autonómiáját fojtotta el – pontosabban a legszűkebb magánszférába száműzte. Ez a totális kisajátítás a magyar irodalom történetében példátlan esemény, kötetünk pedig ennek megfelelően tárgyalja majd. Itt azonban azzal az ellentmondással is szembe kell néznünk, hogy a magát modern, racionális és humanista (egalitárius, emancipatorikus) projektnek ismerő kommunizmus miért üldözte a modern művészetet és irodalmat. A kommunizmus kétségkívül modern projektum volt, amely – szemben a 20. század más, a modernitást csak technológiai értelemben felvállaló totalitárius kísérleteivel – a felvilágosodás örökségét is magáénak vallotta: ezt csak az vitathatja el, aki a modernitást a kapitalizmussal azonosítja. Mi úgy látjuk, hogy a modernitás fogalma a középkor (és reneszánsz) utáni – a lehetőségek gyors tágulásával és az általános érvényű értékcentrum hiányával jellemezhető – világállapotot, valamint az erre adott társadalmi–gazdasági–kulturális válaszlehetőségeket együttesen foglalja magába. A kommunizmus elmélete a kapitalizmus kollektivista alternatíváját kínálta, és megvalósult verziója, a birodalmi bolsevizmus is számos modern jegyet mutatott, például támogatta a technológiai fejlődést és a mobilitás bizonyos kontrollált formáit (urbanizáció, industrializáció, kötelező közoktatás stb.). Az ideológia azonban szélsőségesen célelvű volt: válasza éppen a célban, az ideálisan igazságos és racionális társadalom ígéretében állt, és egy ilyen cél szükségszerűen hozta magával a szellemi autonómia korlátozását, hiszen a figyelmek és vonzalmak szóródása csökkent a cél iránti törekvés hatékonyságát. A kommunizmus heteronóm (pontosabban propaganda-) irodalmat kívánt, így a politikailag semleges esztétikai törekvéseket is akadályozta („aki nincs velünk...”). Ha ehhez hozzávesszük a modern irodalom kritikus alapbeállítottságát (hogy mintegy a társadalom, a társadalmi rendszerek „lelkiismeretéként” lép fel), akkor világossá válik, miért nem támogathatta a modernizáló totalitárius állam a modern irodalmat. Ez tehát általános jelenség, amelynek magyar megvalósulása (a szovjet tapasztalatok alapján) 1948–49-re esett.

Az 1989-es „voltaképpen” rendszerváltás határpont jellege viszonylag kevés magyarozatot igényel: megszűnt a központosított irodalompolitika, megszűnt a cenzúra, a kultúra (és benne az irodalom) felszabadult a rákényszerített tematikai és stilisztikai tabuk alól, ugyanakkor hirtelen kitétté vált a szabadpiacon és a szabadpiacon létrejött kulturális hatásoknak, amelyekre sem struktúráiban, sem érzékenységeiben nem volt felkészülve. Szerencsésnek mondható, hogy a puhuló diktatúrában az oldódás folyamata ekkor már évek óta zajlott (például az elvileg tiltott írók némelyikét már büntetlenül lehetett olvasni, ha nem is „hivatalos” kiadásban), így bizonyos területeken a rendszerváltás inkább csak legalizálta az addigra de facto részben már kialakult pluralitást. Az

irodalmi mező egészét azonban így is radikális változások érték, folyóiratok és kiadók sora szűnt meg a finanszírozás régi rendszerével együtt, és a termékeny káoszából új szereplők, új viszonyrendszerek emelkedtek ki.

Kötetünk tehát a modern irodalmat a mindkét irányban kiterjesztett 20. század ke-
reteiben kívánja felölelni. Az évszázadot három nagyobb, lezárt, és egy kisebb, nyi-
tott szakaszra osztjuk fel. Az első szakasz az 1890-es évektől 1920-ig tart, és egy olyan
országban játszódik, amely korlátozott függetlenségű és soknemzetiségű, miközben
középhatalmi és nemzetállami illúziókat dédelget. A második szakasz (1920–1948)
színtere egy integritásában és identitásában megsértett ország, amely – tragikus követ-
kezményekkel – ezt a sértettséget teszi identitása legfőbb elemévé, majd egy rövid életű
és illuzórikusnak bizonyuló kísérletben megpróbálja újradefiniálni magát. A harmadik
szakasz (1948–1989) helyszínül egy olyan ország szolgál, amely nemcsak katonailag,
hanem ideológiailag is megszállás alatt áll, de éppen erről nem áll módjában beszélni,
sem az irodalomban, sem egyebütt. Végül az utolsó szakaszban (1989-től a 2010-es éve-
kig) az intézményesen szabaddá vált irodalom próbálja bepótolni a múlttal való szem-
benézés mulasztásait, és próbál élni a szabadsággal, amelyre a múltja nem készítette
fel. Az irodalmi modernségnek tehát mindvégig súlyos intézményi és ideológiai kihí-
vásokkal kellett szembenéznie, a kihívások jellege azonban koronként megváltozott, és
óhatatlanul megváltoztatta a modern irodalom működési módjait is. A magyar irodal-
mi modernség sajátos arculatát éppen ezek a hátráltató tényezők határozzák meg. Ezek
miatt méltánytalan (és a modellalkotás szempontjából félrevezető) a nyugat-európai
modernség mércéinek közvetlen alkalmazása a magyar irodalom viszonyaira.

Mindennek kapcsán még egy problémáról kell szólni: a „magyar megkésettség” köz-
hellyé vált ideájáról. Kötetünk szakítani kíván ezzel az elgondolással. Nem mintha nem
lenne evidens, hogy a tág értelemben vett modernitás – azaz az újkor – ideái (hasonlóan
a középkor számos ideájához) nyugat-európai felbukkanásukhoz képest megkésve re-
gisztrálhatók a magyar kultúrában. Valódi egyidejűséget alighanem csak két esetben
sikerült elérni, a 15. századi latin nyelvű humanizmus és a 20. századi szinkretizmusra
törekvő avantgárd esetében: azoknál a mozgalmaknál, amelyek inherens nemzetközisé-
güknél fogva a leginkább lehetővé tették a nyelvi határok átlépését és a nemzeti kultúra
adottságaitól való függetlenedést. Nem tagadni vagy bagatellizálni akarjuk azonban a
megkésettség általános tapasztalatát, hanem mögéje tekinteni. Felszínesnek véljük azt
az elképzelést, amely az európai kultúrát egy tájékozódási futóverseny mintájára írja le,
ahol az egyes nemzeti kultúráknak előírt sorrendben kell érinteni az ellenőrzőpontokat.
Az európai kultúra történetét kirajzoló eszmék, gondolatalakzatok, kulturális mintáza-
tok valójában nem voltak előre készen, hanem az európai kultúrán belül, annak egyes
pontjain jöttek létre, majd onnan terjedtek el és alakították ki helyi verzióikat a külön-
böző helyi közegekkel kölcsönhatásban. A szituációt tehát nem írja le árnyaltan az a
megállapítás, hogy a magyar kultúra (illetve annak valamely teljesítménye) *megkésett*,
hiszen az egyes fejleményeknek nem egy adott naptári időpontban kell bekövetkeznie,
hanem akkor, amikor a szellemi-társadalmi körülmények (a gazdasági-politikai körülmé-
nyek függvényében) megérték erre. Értelmetlen Aranyt elmarasztalni, amiért nem
lett „magyar Baudelaire”, hiszen a kor Magyarországnál senki sem lehetett volna Baude-

laire.⁴⁶ Ezt a logikát folytatva Aranyt nevezhetnénk például „magyar Béranger”-nek, hiszen az ennek megfelelő funkciókat (másokkal megosztva) mindenképpen betöltötte, de Arany nyilvánvalóan sokkal több is volt ennél. Másfelől senki sem töltötte be például a „magyar Balzac” funkcióját. A magyar és a francia irodalom útvonala nem analóg, fordulópontjaik jelentős része nem feleltethető meg egymásnak – ugyanakkor a közös európai tendenciákra tett hatásuk is igen eltérő. A regisztrált jelenségnek csupán a felszíne az, hogy a magyar irodalom *megkésett*; lényege, hogy a magyar irodalom *receptív*: ideáinak jelentős részét külföldről importálja. Hogy ezek az ideák honnan jönnek és milyen úton, kinek a kezdeményezésére kezdenek honosodni, és milyen fogadtatásra találhatnak, az legalább olyan releváns információ, mint hogy *mikor* érkeznek meg. Kötetünk ezért a kronológiai sarokpontok által kijelölt szakaszokra osztva, a legjelentősebb világirodalmi nyelvekre vonatkozóan külön recepciós fejezeteket fog tartalmazni, amelyek áttekintést adnak ezeknek a hatásoknak a szerkezetéről és működéséről.

A receptivitás szerepét úgy is leírhatjuk, hogy a magyarországi irodalmi modernitás jelentős részben *kulturális fordítás*, idegen forrásokból átemelt diszkurzív formációk és sorozatok adaptációja, amelyek „saját fejlesztésű” (például a lokális közösségi traumák kapcsán kifejlődő) kulturális mintázatokkal vegyülve és interferálva alakították ki az általunk ismert és leírni kívánt sajátos konstellációkat. Ebben a modellezésben az is láthatóvá válik, hogy miért csúszik szét a modernizáció rétegeinek szinkronitása, amiként azt a milleniumi ünnepségek arculata kapcsán említettük: a technológiai fejlemények adaptálása ugyanis nem igényel fordítási műveletet, azok „egy az egyben” átvehetők, míg a kulturális mintázatok annál inkább módosulnak (illetve késlekednek), minél nagyobb a (kulturális) távolság az adott kezdeményezés centrumaitól. Az aszinkronitás veszélyeit napjainkban azok a modern magas kultúrától meg nem érintett fundamentalista (középkori ideológiai mintákat követő) politikai alakulatok illusztrálják legkifejezettebben, amelyek ugyanakkor a modern technológia teljes közrendszerével rendelkeznek.

Diszkurzívformációk

A magyar irodalmi modernség *felosztását* illetően az irodalomtörténet-írásnak nem sikerült konszenzust kialakítania. Az utóbbi három évtized vitái inkább kiélezték, mintsem elsimították az ellentéteket. Ezek a viták az irodalomtudomány legfontosabb koncepcionális kérdéseit érintik, és centrális szerepet játszanak a korszak legnagyobb hatású irodalomtörténezeinek életművében, a csoportok és iskolák kohéziójában. Nem tekintjük feladatunknak, hogy ehelyütt részletesen ismertessük ezeket a rivális koncepciókat, azonban saját elgondolásunkat sem tudnánk bemutatni anélkül, hogy kijelölnénk viszonyunkat az előzményekhez.

Az előző akadémiai irodalomtörténetet (Spenót) követően az 1980-as évek végén, Kulcsár Szabó Ernő munkásságában jelent meg először egy új történeti taxonómia igé-

46 Vö. ANGYALOSI Gergely, „A modernség útvesztőiben”, *Élet és Irodalom* 60, 23. sz., 2016. június 10., 13.

nye, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy az irodalmi posztmodernség kurrens teljesítményeinek és szerzőinek kanonikus helyzetét megerősítse. A modell első verziója – világirodalmi példákra támaszkodva – háromosztatú rendszert mutat: *klasszikus modernség – avantgárd – posztmodern*.⁴⁷ Minthogy az avantgárd viszonylagos különállása korábban sem volt vita tárgya, a modell újdonságértéke elsősorban abban állt, hogy a posztmodernt a másik kettővel egyenértékű új paradigmának, egyben új korszaknak minősítette (ezt az individuumszemlélet és a nyelv szemlélet radikális megváltozásának regisztrálásával támasztotta alá), szemben azzal a korabeli kritikai felfogással, amely a posztmodernben csupán stílusirányzatot vagy pusztán irodalmi divatot vélt felfedezni. A modell azonban történeti szekvenciaként nem volt túlságosan plauzibilis, hiszen a magyarországi történeti avantgárd működése kronológiai tekintetben beékelődik a klasszikus modernségnek nevezett történeti alakzat közepébe. Ezért a modell rövidesen négyosztatúvá alakult, az avantgárd előtti és utáni modernségverziók (illetve korszakok) elkülönültek egymástól: *klasszikus modern – avantgárd – késő/másodmodern – posztmodern*.⁴⁸ A vita voltaképpen azon a kérdésen lángolt fel, hogy milyen ismérvek különítik el a harmadik paradigmát (vagy korszakot), és ennek megfelelően milyen elnevezés írja le azt adekvát módon. A felmerült alternatívák közül a Tverdota György által javasolt terminus, a *hagyományörző modernség* fogalma emelkedett ki.⁴⁹ A két álláspont (amelyeket itt leegyszerűsítve Kulcsár Szabó Ernő és Tverdota György nevével jelölünk) voltaképpen a kortárs irodalomtudomány két pólusát jelöli ki: előbbi a recepcióesztétika és a hermeneutika, utóbbi a filológia és a kritikátörténet szempontjait tekinti elsődlegesnek. Előbbi az újraolvasás műveletéből és az elkerülhetetlen horizont-összeolvadásból kiindulva aszerint ítéli meg az irodalomtörténeti jelenségeket, hogy azok mennyire felelnek meg az olvasó jelenbeli nézőpontjának, befogadói stratégiájának, kérdésfeltevéseinek: mennyiben részei annak a (jelenből megkonstruált) történeti folyamatnak, amely éppen hozzánk vezet. Az utóbbi stratégia a korabeli viszonyok, szándékok, indítatók, tetten érhető hatások minél hívebb rekonstrukciójából indul ki, és igyekszik az irodalmi művet a kortárs viszonyok kontextusában megítélni. Mindkét megközelítés *absztrakció*, amely, bár értékes belátások forrása, nem tarthat számot az abszolút igazság pozíciójára.⁵⁰ És nem is egyeztethetők össze közvetlenül, hiszen éppen igazságkritériumaik különböznek radikálisan: az egyiknek a hatástörténeti relevancia, a másiknak a történeti tények jelentik az elsődleges mércét.

Kartográfiai megközelítésünk olyan módon lesz képes ennek az ellentmondásnak a meghaladására, hogy a kiindulásként elgondolt mátrix mintegy visszalép a fentebb

47 KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern – Az irodalmi modernség és az »egész«-elvű gondolkodás válsága”, *Kortárs* 34, 1. sz. (1990): 129–142.

48 KULCSÁR SZABÓ Ernő, „A kettévált modernség nyomában: A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján”, in „*de nem felelnek, úgy felelnek*”: *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, 21–52 (Pécs: JPTE – Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992).

49 TVERDOTA György, „A hagyományörző modernség születése”, *Literatura* 40, 2. sz. (2014): 119–132.

50 A vita érzékeny és pontos kritikai összefoglalását lásd NAGY Csilla, „A megnevezés modora: Terminusok, koncepciók és stratégiák a ’20–30-as évek irodalmának meghatározására”, *Irodalmi Szemle* 61, 9. sz. (2018), 58–85.

vázolt dilemma elé, és potenciálként tartalmazza mindkét fajta kifejtést – ahogyan például egy vaktérkép is „kitölthető” természetföldrajzi, politikai-gazdasági vagy éppen etnikai-kulturális információkkal. A kidolgozás azután pragmatikusan megkeresi a megfelelő lokális hangsúlyokat, és reményeink szerint egyensúlyt talál a leírandó jelenségeket illető objektív, múltbeli tények és a jelenkori kontextusunk által meghatározott olvasatokban létrejövő kulturális vonatkozások között. A művelet sikere azon múlik, hogy a kartográfiai mátrix milyen pontossággal és rugalmassággal képes e jelenségek és vonatkozások megragadására. Elgondolásunk abból indul ki, hogy elfogadjuk a lényegében konszenzust élvező négyes felosztást, ezt azonban nem tekintjük sem korszakolásnak, sem paradigmasornak (amennyiben paradigmákon egymást leváltó szemlélet- és normarendszereket értünk). Vegyünk példának egy olyan szegmenst, amelynek elhatárolásában nagyjából mindenki egyetért: az avantgárdot. Ha korszaknak (vagy paradigmának) tekintjük, akkor a kezdetét 1915-ben, zárlatát 1927-ben (vagy esetleg némi ráhagyással 1930-ban) kell felvennünk. Az avantgárd folyóiratok működése – amelyhez ezek a dátumok köthetők – azonban egyáltalán nem függesztette fel a „klasszikus modern” tevékenységeket, mint például a *Nyugat* működését, és maga a *Nyugat* sem függesztette fel (sőt nem is nagyon befolyásolta) például a modernséggel többé-kevésbé szemben álló, nagyságrenddel nagyobb példányszámú *Új Idők* működését. A magyar avantgárd legjelentősebb teljesítményei ráadásul emigrációban, a hazai kulturális kontextustól elválasztva jöttek létre, miközben a hazai kulturális kontextusban (az avantgárd vívmányaitól nyilvánvalóan teljesen függetlenül) éppen ugyanazokban az években készült el például Kosztolányi négy regénye – hogy csak egyetlen kiemelkedő teljesítményt említsünk a sok közül. Az avantgárdnak tehát, ha a magyar irodalom egésze felől tekintjük, *nincs korszaka*. Az avantgárd egy diszkurzív formáció, amely más formációkkal párhuzamosan, de azoktól jól elkülöníthetően létezik, és amely 1915-ben bukkant fel először a magyar irodalomban, de korántsem 1927-ben adott hírt magáról utoljára (noha első fénykora akkoriban ért véget): új verziói, iterációi napjainkban is jelentkeznek. Egy ilyen diszkurzív formáció a filológia/kritikatörténet irányából úgy ragadható meg, mint alkotók egy csoportjának hozzávetőleges, kreatív konszenzusa stílus, nyelv, tematika, értékrend és más irodalomesztétikai funkciók tekintetében; míg a recepcióesztétika/hermeneutika szempontrendszer szerint mint megvalósult nyelvi-poétikai alakzatok összetartozó, tipizálható, elemző műveleteknek közösen alávethető konglomerátuma.

Azt is szem előtt kell tartanunk, hogy a kontroverziát voltaképpen elindító kulturális formáció, a *posztmodern* helyzete is megváltozott időközben. A fogalom az 1990-es évek elején olyan kulcsnak látszott, amely szinte minden zárat nyit, de azóta némileg megkopott a fénye, és már nem tűnik annyira hasznos, operatív elemző eszköznek. Manapság nem sok irodalmár (író, irodalomtörténész, kritikus) értékelné úgy a helyzetet, hogy az irodalmi posztmodern korában élünk. A posztmodernség egyes jellemző stilisztikai jegyei elvesztették attraktivitásukat, egykor „zászlóshajónak” tekintett szerzői között ma a hasonlóságoknál számosabbnak tetszenek a különbségek. Nádas Pétert ma nemigen neveznénk posztmodern szerzőnek, de még Esterházy Péter egyes szövegei esetében is újragondolandó, ami a posztmodern és referencialitás viszonyáról oly

magától értetődőnek tűnt néhány évtizede. Új nemzedékek léptek a nyilvánosság elé a „paradigmától” csaknem érintetlenül, miközben olyan külső események is átírták a kánonot, mint Kertész Imre Nobel-díja. Ezért annak sincsen különösebb relevanciája, hogy a korábbi „paradigmák” milyen mértékben elővételezték a posztmodern szemléleti és poétikai jegyeit. Az utóbbi három évtized irodalma nem egészen abban az irányban haladt tovább, amerre a rendszerváltás környékén haladni látszott. A posztmodernt változatlanul tekinthetjük a 20. századi magyar irodalom egyik alapvető fontosságú diszkurzív formációjának, de nem tekinthetjük olyan paradigmának, amely felé, mintegy előzetes stációként, a többi paradigma törekszik. Egy-egy elemzésben alkalmilag termékeny lehet a hipotézis, hogy a modern irodalom mindig is a posztmodern felé haladt, hogy mindig is a posztmodern formái és belátásai érlelődtek benne, de logikai struktúrájában ez alig különbözik a szocialista realizmus történelmi szükségszerűségébe (a Petőfi–Ady–József Attila költőtriáson töretlenül átvezető forradalmi kontinuitásba) vetett meggyőződéstől – még akkor sem, ha adott esetben sokkal árnyaltabb érvelés áll a háttérben.

Az avantgárd és a posztmodern fogalmának tartalma és terjedelme megváltozott tehát, de elkülönítésük továbbra sem ütközik különösebb nehézségbe. Igazi nehézséget az okoz, ami az előbbieik elkülönítése után fennmarad: a 20. századi irodalomtörténet alapszövegét és legtöbb klasszikusát adó, radikális „megszaladástól” vagy „szembefordulástól” tartózkodó, „voltaképpen” irodalmi modernség. A bevezetett terminológia meglehetősen félrevezető: „klasszikusnak” rendszerint egy kulturális formáció kiteljesedett verzióját, csúcspontját szoktuk nevezni, itt azonban a késő vagy másodmodernség meghaladni látszik a klasszikus verziót, sőt a dekadencia mozzanata épp ezt a korábbi, nem pedig a nevében másodlagos változatot jellemzi. Ebben a felosztásban tehát a „klasszikus” jelző megtartása jórészt csupán terminológiai inerciából ered. A „hagyományörző” terminus referenciálisan pontosabb ugyan, ám a jelzett irodalomtörténeti korpusznak (amely nagyjából az 1930-as évektől az 1970-es évekig terjed) csak az egyik aspektusát ragadja meg. Az eredeti mintául szolgáló német terminológia következetes átvétele logikailag talán koherensebb volna (Früh- és Spätmoderne: kora és késő modern), ez azonban a társadalomtörténeti modernitásfogalommal való félreérthető interferenciák, valamint a kronológiai viszonyok túlhangsúlyozása miatt nem látszik előnyösnek. Saját felosztásunkban terminológiai munkahipotézisként az *esztétizáló* és *szintetizáló modernség* fogalmait vezettük be.

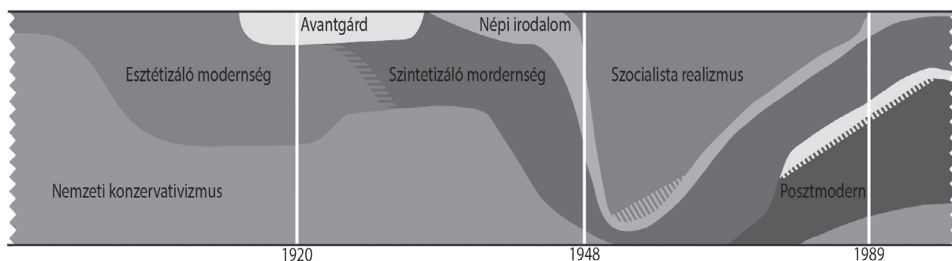
Az esztétizáló (vagy „esztéta”), illetve a szintetizáló modernség nem új terminusok a magyar irodalomtörténetben: az előbbi Király István, az utóbbi Kabdebó Lóránt munkásságában tett szert jelentőségre és ismertségre. A szakterminusok elkerülhetetlenül magukkal hordozzák korábbi használataik emlékét, és ez nem is baj, hiszen e korábbi használatok *logikai* struktúrája nem összeegyeztethetetlen a miénkkel. Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell, hogy a fogalmak e mostani használata nem alluzív: a korábbi használatok *ideológiai* kereteit nem valljuk magunkénak. Gondolkodásunk jelenlegi fázisában éppen ez a fogalompár fejezi ki legjobban, amit állítani próbálunk. Voltaképpen két egymással ellentétes attitűdről, művészi magatartásformáról van szó. Az esztétizáló attitűd a művészet autonómiáját szélsőséges formában képzelel el, leválasztva

az esztétikumot a morál és a megismerés tartományairól: a *szép* önmagáért való, nem szükséges összekapcsolni a *jó* és az *igaz* kategóriáival. Ez a radikalizmus teszi lehetővé, hogy a művészet és irodalom kialakítsa a maga intézményrendszerét és sajátos nyilvánosságterét. A szintetizáló attitűd már ennek a nyilvánosságtérnek a birtokában kíván reagálni és hatást gyakorolni a világ és a társadalom viszonyaira. A kettő közötti váltás klasszikus szimbóluma Hans Castorp elhatározása, hogy levonul a hegyről. A váltás közvetlen kiváltó oka az európai kultúra példátlan megrázkódtatásának, az első világháborúnak és az azt követő társadalmi turbulenciáknak a tapasztalata. Ez a traumasorozat (amely Magyarországra nézve speciális terheket is hozott), valamint a hozzá kapcsolódó attitűdváltás a kor teljes művészeti spektrumában megfigyelhető. A magyar avantgárd, amely az expresszionizmustól indult, egy dadaista periódus után a konstruktivizmushoz és a Bauhaus-elvekhez érkezik meg. Még a nemzeti konzervativizmus is saját, társadalmi kitekintésű modernizációs programmal lép fel. E nagyon különböző (később részletesebben tárgyalandó) törekvések közös nevezője az a cél, hogy a művészi tapasztalatot visszavezessék, integrálják, szintetizálják a társadalmi valóságba. Magában az esztétizáló és szintetizáló modernség poétikájában ez a váltás olyan makrodinamizmusokban figyelhető meg, mint hogy a korszak elbeszélő prózáját és drámáját uraló realizmuson belül a hangsúly a lélektani realizmusról áthelyeződik a társadalmi realizmusra.

A 20. századi irodalom térképszerű (tehát nem lineáris-szekvenciális narratívaként elgondolt) bemutatására túlnyomórészt alkalmas a fent meghatározott négy diszkurzív formáció mint a kartográfiai művelet meghatározó tartományai. Akadnak azonban olyan irodalomtörténeti fejlemények, amelyek e művelet során a tartományok közötti senkiföldjére vagy legalábbis valamelyik tartomány elhagyatott periferiájára kerülnek, s így kisodródznak a figyelem fókuszából, noha saját korukban nagy fontosságra tettek szert, és jelentős hatástörténettel is rendelkeznek. Azokról az irodalmi vállalkozásokról van szó, amelyek nem az irodalmi modernség négy diszkurzívformációjának valamelyikéből indultak ki, hanem olyan társadalmi-ideológiai programokból, amelyek irodalmi vetülettel is rendelkeznek. Minthogy szemléleti alapjuk nem az irodalom autonómiája, az irodalmi modernséghez való illeszkedésük szükségszerűen áttételes, másodlagos: a hozzájuk kapcsolódó irodalmi művek *heteronóm* módon szolgálhatnak társadalmi modernizációs törekvéseket, és ezen a felületen hozzákapcsolódhatnak az irodalmi modernség autonóm törekvéseihez. Ez a viszony azonban rendszerint ellentmondásos, és valamennyi ilyen programban fellelhetők a modernséggel való szembenállásra és a művészeti autonómia korlátozására irányuló elemek is. Mindazonáltal ezek a programok és az általuk létrehozott (másodlagos) diszkurzívformációk jelentős szerepet játszottak a 20. századi irodalomtörténetben, fontos műveket inspiráltak, kiemelkedő szerzők művészi fejlődését befolyásolták, és egyes korszakok története nem is ragadható meg nélkülük.

Három ilyen programot tudunk elkülöníteni: a *nemzeti konzervativizmust* (irodalomesztétikai vetülete a *nemzeti klasszicizmus*); a *népi írók mozgalmát* (*népiesség*), valamint az *államszocializmust* (idecsatolva az előzményeként felfogható mozgalmi irodalmat is: *szocialista realizmus*). Mielőtt részletesen ismertetnénk őket, az alábbi sematikus ábrán

ennek a négy elsődleges és három másodlagos formációnak az erőviszonyait mutatjuk be az idő függvényében. Hangsúlyozandó, hogy a „térkép” háttérben nem állnak konkrét statisztikai adatok, vagyis nem reprezentálja közvetlenül sem a történeti tényeket, sem a hatástörténeti relevanciákat; leegyszerűsített sémaként elsősorban a kartográfiai gondolkodásmód illusztrációjául szolgál. Sem itt, sem a majdani irodalomtörténetben nem kívánjuk követni Franco Moretti kvantitatív pozitívista metodikáját.⁵¹ Bár egyes helyeken, például sajtótörténeti áttekintéseknél fontos szerepet kaphatnak a statisztikai adatok (példányszámok, a kiadványok földrajzi megoszlása stb.), egy irodalmi gondolkodásmód viszonylagos dominanciáját vagy egy korszakos műalkotás kulturális hatását az egzakt nyomdai vagy könyv- és lappiaci adatok csupán illusztrálhatják, a hatás lényegi leírására nem alkalmasak. Egy-egy jelentős olvasmány, történelmi élmény, gondolkodási fordulat gyakran egy egész irodalmi nemzedék gondolkodását befolyásolhatja, de ezek a hatások nem tehetők számszerűvé, csupán elkülönült megnyilvánulásaikban érhetőek tetten, az irodalomtörténész pedig ezekből az elszórt, nem számszerű adatokból alkothatja meg a hatásra vonatkozó absztrakciót. A kartográfiai módszer tehát nem jelenti azt, hogy végső konklúzióként konkrét térképekhez, a viszonyok kétdimenziós, vizuális reprezentációihoz jutnánk el. Az itt közölt ábra sem valamiféle esszenciává párolt végeredményt mutat, hanem a megközelítésmód gondolkodási struktúráját illusztrálja. Amikor a jelen gondolatmenet részeként közöljük, példa gyanánt nem Moretti konkrét adatokon alapuló grafikonjait tartjuk szem előtt, hanem azokat az oktatási célú posztereket, amelyek a verbálisan befogadott adatok és összefüggések elrendezéséhez kínálnak vizuális támogatást, a felépítendő mentális reprezentáció egy lehetséges előképét.⁵² Ennek szellemében szándékaink szerint az alábbi ábra sem *állítás*, hanem felhívás egyfajta gondolkodásra, vitára, különféle szempontok érvényesítésére. A hatástörténeti szemlélet például bizonyára egészen az 1930-as évekig visszavezetné a posztmodern poétika és gondolkodásmód első jegyeit, ugyanakkor az *posztmodern* fogalma és értelmezési kerete a 1970-es évek előtt nem jelent meg Magyarországon: a különféle szempontok eltérő térképekhez vezethetnek.



51 Összefoglalása: Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (London–New York: Verso, 2005).

52 Vö. például [szerző megjelölése nélkül] *World History Timeline* (Schofield & Sims: Wakefield, 2016). (<https://www.schofieldandsims.co.uk/product/445/world-history-timeline>, hozzáférés 2019. március 7.)

1. Esztétizáló modernség

A magyarországi modernség indulása alapvetően receptív jelenség: nyugat-európai folyamatok adaptációján, a kulturális felzárkózás igényén alapszik. A speciális magyarországi viszonyok jellemzően inkább akadályozták a kibontakozását, de paradox módon éppen ezek az akadályozó tényezők váltak jellegadóvá.

Az egyik ilyen körülményt korábban már említettük: minthogy a modern eszmék nyugatról, egyrészt a nemzeti önmegvalósítást folyvást korlátozó Bécs, másrészt az európai erőviszonyok kontextusában fenekedő nagyhatalomnak tekintett Párizs irányából érkeztek, állandó gyanakvás övezte őket, a modernség megkapta a „kozmpolitizmus” elítélő címkéjét, amely a korabeli értelmezésben – vádként – a sajátos nemzeti jelleg leépítésének vagy felhígításának, a lokális hagyományok feladásának szorgalmazására utalt. A nemzetállam kulturális háttereként kiépült esztétikai konzervativizmus ekkorra erős intézményes alapokkal rendelkező normatív társadalmi szemléletformává merevedett, amely komoly ellenállást volt képes kifejteni a modernség nemzetietlenségnek tekintett fejleményeivel szemben.

A másik hátráltató (és egyben jellegadó) tényező a magyar polgárosodás késlekedése és ellentmondásossága volt: a polgárias öntudatú városi lakosságon belül a magyar ajkú népesség kisebbséget alkotott. A magyarországi városi populáció tehát a polgárságtól elvárható gazdasági és politikai funkciók teljesítésére túlnyomórészt alkalmas volt, de a magyar nyelvű polgári kultúra meghonosítása e funkciók között háttérbe szorult. A 19. századi regényirodalom Európa-szerte legkedvesebb témáját, a társadalmi mobilitást, a szocializációjához képest idegen társadalmi-kulturális körülmények közé kerülő egyén lelkében és környezetében kialakuló feszültségek elemzését és feloldását, ezt a sajátosan modernizációs jellegű tematikai képletet Magyarországon is alkalmazták. Az ehhez a trendhez illeszkedő fikciós narratívák azonban még a 20. század elején is elsősorban a lecsúszó dzsentrivel vagy a feltörekvő, módos paraszttal, vagyis a polgári lét periferiájára való bekerülés módozataival és ellentmondásaival foglalkoztak. A polgári, urbánus tematikák iránti igényt jól mutatja, hogy a 19. század utolsó évtizedeiben jelentős sikert arattak olyan szerzők fordításai, mint Zola és Dickens – ám ezek a világirodalmi hatások kifejezetten a tömegirodalom szférájában jelentkeztek, mintha maga az urbánus tematika, a polgári viszonyokra irányuló társadalmi fókusz minősült volna alantásnak, a magyar kulturális normától idegennek.

A modernség első hulláma elsősorban abban nyilvánította ki autonómiáját, hogy a továbbiakban nem kívánt a művészetén kívüli értékeket képviselni – ám ez (egyes deklarációk ellenére) nem vezetett steril öncélúsághoz. A művészet mindig „szól valairól”, de a modern művészet relevanciája nem a tárgyában, hanem a hozzá fordulás módjában rejlik. A modern művész csak az esztétikai értéket tekinteti a művészet sajátos, autonóm értékének, a művészet feladatát a külső és belső jelenségek esztétikai megragadásában látja, függetlenül morális értéküktől, normatív elfogadottságuktól, hasznosságuktól.⁵³ A szépség nem a tárgy immanenciájában, hanem a megragadás módjában,

53 Vö. ANGYALOSI Gergely, „Esztétizmus, esztétizáló modernség”, *Literatura* 39, 4. sz. (2013): 400–412.

az általa keltett érzéki és gondolati asszociációkban ölt testet (szinte kötelező példa itt Baudelaire *Egy dög* című költeménye). A művész imázsának egyre nélkülözhetőbb elemévé vált a nagy közösségi ügyek képviselője, hiszen morális centrum híján a közösségi ügyek jelentőségüket és/vagy hitelüket veszítették. A tehetséget ebben a körben a formaadás képessége mellett az élet mélységeinek átélésére való készség jelentette: a művész extremitásokat, titkos mikrovilágokat, túlfinomult vagy éppen durván alantas érzékleteket él át, hogy hírt adhasson róluk; merész gondolatjátékokba bocsátkozik, tabukat dönt, hogy az emberi természet eddig elzárt tartományait megmutathassa. Nyugat-Európában ezek az elemek már a romantikában (vagy azzal párhuzamos más irányzatokban) megjelentek, a magyar romantika azonban – a 19. századi magyar történelem sajátos alakulása és az irodalom hagyományos közösségi-képviselői funkciója következtében – kevésbé volt nyitott ilyen individualista mozzanatokra. A heroikus, idealizáló nemzetszemlélet közösségi pártoszára épülő intézményrendszer (Akadémia, folyóiratok, irodalmi társaságok) kizárta magából ezeket a deviánsnak tekintett törekvéseket: a modernségben elsősorban az enerváltság, a dekadencia melletti felforgató propagandát látott, amely a nemzetállam felvirágoztatásával kapcsolatos kultúrpolitikai céloktól vonja el az erőket (pl. Toldynál „annak keresztyénség és államellenes, libertin és nőemancipáló műveit [...] még most távol tartották”; Horváth Jánosnál „gőgös nemzetköziséggel, satnya érzékiséggel és nagyképű homállyal lep meg”). A kereteket tágitani próbáló írók és művészek a hivatalos intézményrendszerrel ütközve nagyon könnyen magukra vonhatták a nemzetietlenség vádját – ez jó esetben azt jelentette, hogy külföldi példákat követnek, amelyek nem integrálhatók a hagyományba; rosszabb esetben a szerző morális integritásának megkérdőjelezését. Természetes tehát, hogy ezek a törekvések keresni kezdték a maguk alternatív intézményrendszerét, s rövidesen meg is találták a független, polgári sajtóban. Ez persze sohasem volt tisztán politikai vagy ideológiai képződmény, hanem legalább ugyanilyen mértékben gazdasági megfontolások is vezérelték. Az irodalom autonómiájának azonban lényegi összetevője, hogy heteronóm viszonyrendszereit is maga alakítja ki.⁵⁴

A naturalizmus, a szecesszió, majd a szimbolizmus recepciója kezdetben „alulról jövő kezdeményezés” volt, amelytől a hivatalos intézményrendszer – mint idegenszerűtől és erkölcstelentől – többnyire határozottan elzárkózott. Nemcsak az új stílusok és tematikák terjedtek azonban a sajtóban és az üzleti alapon működő könyvkiadásban, hanem az irodalom és művészet autonómiájának eminensen modern gondolata is: a kor pályakezdő fiataljai számára új művészi horizontokat nyitott, hogy megszabadulhattak a mind üresebbnek érzett hazafias és valláserkölcsi szólamok, valamint a „férfias szemérem” kényszerétől. Ebben a felvilágosult, nemzeti liberális, polgáris környezetben ment végbe a *Nyugat* nagy nemzedékének eszmélkedése, kulturális szocializációja. A nagyvárosi (azaz budapesti), jelentős részben asszimilált (zsidó és német háttérű) kispolgárság mellett a vidéki városok hagyományos (orvos, jurátus, egyházi) hivatalnok-értelmiségének gyermekei is örömmel fordultak a modernség által kínált

54 A gondolatmenetet részletes levezetése: RÁKAI Orsolya, *A teljes zenekar: Schöpfung Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége* (Budapest: EditioPrinceps Kiadó, 2013).

gondolatrendszerek és egzisztenciális lehetőségek felé. A századforduló tájékán rendkívül jellemző pályafordulat volt, hogy a családja által hivatali pályára szánt fiatal író elhagyja az egyetemet, és újságírónak áll: lényegében áthelyezi működési terepét a sokkal nagyobb szabadságot (emellett szerencsés esetben tisztességes megélhetést) biztosító alternatív intézményrendszerbe. Ez a felállás az új poétikai rendszerek kiépítése mellett azt is lehetővé tette az írók számára, hogy új attitűdöket, új tematikai centrumokat vezessenek be a magyar irodalomba, köztük az egyéni élet, az interperszonális kapcsolatok, a lelki történések mind kevésbé idealizált realitásait. Az irodalom megnyílt az individualitás irányába, de ez távolról sem nevezhető individualista fordulatnak (és végképp nem értékközömbösségnek), hiszen az egyéni kiszolgáltatottság részvételi ábrázolása (már Reviczky-nél is, de különösen például Móricznál, Babitsnál, Kosztolányinál) súlyos társadalomkritikai elemeket hordozott, és a közösségi tematikák is új dimenziót kaptak: addig nem ábrázolt társadalmi feszültségek jelentek meg, köztük (legélesebben Adynál) a nemzeti pátosz által elfedett elmaradottság, a kiegyenlítetlen és ellentmondásos modernizáció következményei. A „nyugatosnak” nevezhető modernizációs törekvések képviselői minduntalan arra kényszerültek, hogy nemzeti elkötelezettségüket (és ezáltal morális hitelüket) bizonygassák az őket „nemzeti oldalról” (valójában a feszültségek exponálásában nem érdekelt államhatalom felől) érő politikai támadásokkal szemben, noha autonómiatörekvéseik legtöbb esetben nem a nemzeti elkötelezettség felmondására, hanem a nemzetfogalom hivatalos ideológiai keretezésének megkérdőjelezésére irányultak. Vitathatatlan, hogy a nemzetállami ideológia az uralkodó elit hatalomgyakorlási eszközévé vált, így elveszítette korábbi inspiráló erejét, miközben pozíciói (például az oktatásban is) érintetlenek maradtak. A polgári sajtó alternatív intézményrendszere mindeközben semmilyen értelemben nem volt „nemzetellenes”, pusztán úgy tekintette, hogy a nemzetállam ügye immár nyugvópontra jutott, a nemzeti identitás nem kérdés többé, hanem közömbösen jótékony közeg, amelyben a közösség és a kultúra élete zajlik. Különösen örömmel fogadták ezt a fordulatot a frissen asszimilálódott kisebbségi – elsősorban zsidó, illetve német – származású értelmiségiek, akik számára a nemzeti identitás erőszakosan napirenden tartott kérdése egzisztenciális fenyegetést tartalmazhatott. Az autonóm irodalom közegében elvileg nem volt szükség arra, hogy magyarságukat folyvást bizonygassák, elégnek tűnt, ha a magyar világról írnak magyar nyelven. A kiegyezést követő népoktatási törvény emellett a női emancipációnak is lendületet adott: a nők előbb olvasókként, majd rövidesen (a *Nyugat* első nemzedékében) meghatározó, új megközelítéseket, új témákat, új értékeket meghonosító szerzőkként is megjelentek a modern irodalomban.

A 19. századtól való elszakadás legfőbb ismérve az irodalom önszemléletében az, hogy a nemzeti elkötelezettség bizonyítása (azaz egy morális, heteronóm szempont) helyett az esztétikai érték vált a szerzők, művek és mozgalmak megítélésének legfőbb mércéjévé. A 19. századi szempont azonban sohasem enyészett el teljesen, és ez a magyar irodalom rendszerében (beleértve ebbe az irodalomtudományt és az irodalomkritikát is) máig fennálló sziklát okoz. A 19. századtól örökölt legitimációs diszkurzus a 20. század során újra és újra felüti a fejét, akadályozva vagy visszavetve az irodalom au-

tonóm szférájának kialakítását, és ez irodalmon kívüli, társadalom- és poétikatörténeti okokra vezethető vissza. Az első világháború és a forradalmak megpróbáltatásai alatt, majd Trianon után – különösen az utódállamokban, de a területe kétharmadát, lakossága felét elvesztett anyaországban is – újra definiálni kellett, hogy mit jelent magyarnak lenni, és mit követel ez az egyéntől. Egyidejűleg megkezdődött az emancipációs engedmények állami szintű, szisztematikus visszavétele, ami további nemzeti tragédiához vezetett, továbbá az irodalmi piac mérete és szerkezete is radikálisan átalakult. Ez a trauma az esztétizáló modernség alternatív intézményrendszerére is visszahatott, és végső soron ez kényszerítette ki az új diszkurzív formáció kialakítását, amelyet szintetizáló modernségnek nevezünk. Maga a mechanizmus azonban a 20. század folyamán többször is megfigyelhető: amikor a politikai keretek ezt megengedni látszanak, az irodalom mindig kísérleteket tesz a maga autonóm szférájának létrehozására (például a koalíciós években vagy az 1956 utáni konszolidáció idején), de ezeket a törekvéseket az államhatalom mindig szigorú kordában igyekszik tartani.

2. Avantgárd

Az avantgárd a nemzetközi szcénára vonatkoztatva utólagos, történelmi fogalom, amely – bizonyos időhatárok között – egymástól részben függetlenül létrejött művészeti mozgalmakat jelöl. Ezeket eltérő doktrínák, ideológiák, kreatív metodológiák jellemzik, egymással is gyakran rivalizálnak, de összeköti őket a radikális hagyománytörés mozzanata. Bár a nemzetközi avantgárd első csoportosulásai között háborúpárti és individualista kezdeményezés is akadt – F. T. Marinetti 1909-ben indított futurizmusa –, a magyar avantgárd kifejezetten háborúellenes és jellemzően kollektivistá mozgalomként indult, és ezeket a jellegzetességeket mindvégig megőrizte. A magyar avantgárd abban is eltér az európai avantgárd egészétől, hogy túlnyomó részben egységes mozgalomként tárgyalható, hiszen Kassák Lajos tekintélye és szervezői aktivitása csaknem minden avantgárd művész egyazon közösségi hálóba vont, és a körét elhagyó művészek rendszerint rövidesen az avantgárd tevékenységgel is felhagytak. (Természetesen a történet szerves részét képezik a Kassáktól függetlenül működő művészek is, mint Raith Tivadar, Palasovszky Ödön, Tamkó Sirtó Károly).

Az avantgárd önálló diszkurzív formációként való elhatárolt tárgyalását megkönnyíti, hogy a mozgalom körül sajátos „karantén” alakult ki a magyar intézményrendszerben. A magyar avantgárd jelentkezését a modernség iránt nyitott polgári sajtóban (elsősorban a *Nyugatban*) megelőzte az olasz futurizmus magyarországi recepciója, amelyet jórészt lekezelő gesztusok jellemeztek: irracionálisusáért, infantilis túlzásaiért támadták az irányzatot, mintegy eleve lefokozva, megfosztva a komolyan vehetőség aurájától. Ez a távolságtartó attitűd részben átháramlott a később (1915-ben) jelentkező magyar avantgárdra is. Ebből a recepcióból magasan kiemelkedik Szabó Dezső 1913-as futurizmus-tanulmánya, amely a kor morális-ideológiai kiürültségére, a tömegember gyökértelenségére és kiszolgáltatottságára adott – persze elégtelen és részben komolytalan – válaszul a jövő megmentésére tett, ügyetlenségében is heroikus gesztusként értékelte a futurizmust. A látéleletet a következő évek eseményei igazolták.

Az első világháború az európai kultúra történetének egyetemes töréspontja. A technológiai modernség hatékonyságelve maga alá temette a felvilágosult racionalizmus humanista elveit (szabadság–egyenlőség–testvériség); a modern technológia a birodalmi szintű szerzésvágy szolgálatába állt, nemcsak a konkrét hadviselés terén (távolból, személytelenül és tömegesen pusztító fegyverek révén), hanem az ideológiai manipuláció terén is (a modern tömegmédiát használó háborús propaganda révén). A szabadságára és racionalizmusára oly büszke emberi individuum részint a gépezet részévé vált (mint lecserélhető kezelőszemélyzet), részint pedig a technológiai folyamatok tárgyává, mint statisztikai adat, a siker hullákban és sebesültekben kalkulálható mérőszáma. Ezekre a folyamatokra a művészet radikalizálódással reagált. A válaszreakciók egyik fő csapásiránya az elgépiesedést, elembertelenedést leleplező groteszk ábrázolásmód felé tartott (Kafka, német expresszionizmus, új tárgyiasság, dada stb.); mások magát a nacionalista ideológiát, a nemzetállami kereteket vették célba, és kifejezetten internacionalista mozgásteret és működést igyekeztek kialakítani (a zürichi dadából nőtt ki az első valóban nemzetközi mozgalom, de *A Tett* internacionális száma, amely azután a betiltásra is okot szolgáltatott, szintén az első ilyen jellegű deklarációk közé tartozik); továbbá hatékony lehetőséget kínált a már jelenlévő dekadens tendenciák kiélezése is, hiszen a dekadencia mintegy immunizál a háborús ideológiák ellen (Wilfred Owen vagy W. B. Yeats háborús költészete stb.).

A magyar avantgárdnak az is speciális sajátossága, hogy szervezeti autonómiáját (amely a művészeti autonómiának is alapfeltétele) több politikai rendszerben is meg kellett védenie, és az ezzel kapcsolatos konfliktusok többször is szakításokhoz, szembefordulásokhoz vezettek. Ezt az autonómiát még a „baráti” Tanácsköztársaság is megkísérelte korlátozni, majd de facto betiltással reagált az ellenállásra. Érdekes, hogy a nemzeti konzervatív irodalomszemlélettel az avantgárd sohasem került nyílt összetűzésbe: az álláspontok közötti szakadék minden bizonnyal lehetetlenné tette a párbeszédet. 1920-ban Kassák emigrációba kényszerült, és a Bécsben töltött hat év során valóban nemzetközi tényezővé tette lapját, benne a magyar avantgárd művészeti és elméleti eredményeivel. Ennek a kivételes teljesítménynek az árnyoldala az volt, hogy a mozgalom a korábnál is jobban elszigetelődött a hazai irodalmi-művészeti szcénától, illetve a magyar közönségtől, aminek következtében a magyar avantgárd egyes eredményei Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban nagyobb elismertségnek örvendenek, mint hazai körökben.

Bár az avantgárd elkülönülését, specifikumát a modern művészetben és irodalmon belül rendszerint a radikalizmushoz szokás kötni, legalább ugyanekkora szerepet játszik egy másik tényező, a doktrinerség: a szabályalkotás, a formális megszerveződés kényszere. Az avantgárd nemzetközi történetét az újonnan létrehozott vagy a meglévő intézményrendszerből kikanyarított alternatív működési terepek, nyilvánosságterek történeteként is el lehetne mondani. Magyarországon a legfontosabb ilyen intézményt, egyben kommunikációs és játékteret Kassák folyóiratai alkották. A magyar avantgárd világszínvonalú teljesítményének alapfeltétele volt ennek az intézménynek a minden körülmények között megőrzött integritása, ugyanakkor rugalmassága. Kassák a létező izmusok egyikéhez sem csatlakozott, de a saját pályáját érintő változások – szerkesz-

tői döntései révén – voltaképpen az egész magyar avantgárd történetét meghatározták, még a tőle függetlenül dolgozó alkotók számára is jórészt ő definiálta a trendeket. A magyar avantgárd fő irányultsága kezdetben a német expresszionizmus aktivista balszárnyát követte, majd egy rövid dadaista szakasz után a konstruktivizmus és a Bauhaus felé mozdult el. Útja az élet közvetlen (politikai értelmű, agitációs) megváltoztatásának igényétől az életbe való beépülés (azaz az alkalmazott művészet, a minőségi emberi környezet: építészet, design) igénye felé vezetett, mindez pedig nagyfokú szinkretizmussal, a művészeti ágak kölcsönös határátlépéseivel, áthatásaival járt együtt. Kortársai és munkatársai körében Kassák nemcsak a háború valós természetét ismerte fel az elsők között, ami lapja és mozgalma megalapításához vezetett, hanem néhány évvel később a világforradalomra való várakozás hiábavalóságát is, ami az utolsó emigrációs évek munkáinak és a hazatérést követő szintézisigényű kezdeményezéseknek szolgált alapjául. Kassáknak kinyilvánított igénye volt, hogy a nemzetközi avantgárd tapasztalatait, meghódított lehetőségeit visszakösse a magyar irodalom fősodrába, ahonnan mozgalma korábban kiszakadt. Szervezeti-intézményi értelemben ez a törekvés sikertelennek bizonyult, de az avantgárd nyelvi, stilisztikai, tematikai, szemléleti újításai részévé váltak a magyar irodalom történetének és eszközkészletének: alkotói gesztusokban a több évtizednyi üldöztetés során is rendre felbukkannak, hogy azután az 1960-70-es évek viszonylagos enyhülésében – részben a posztmodernhez kapcsolódva – újra a nyilvánosság elé jussanak (bár kezdetben ez csak „második” nyilvánosság). Megírandó irodalomtörténetünk egyik legalapvetőbb adóssága, hogy a magyar avantgárd történetének elbeszélésében az integrációra helyezze a hangsúlyt, szemben a korábbi leírási kísérletek „mellékvágány” vagy „tévút” jellegű modellezésével.

A történeti avantgárd folytonossága tehát az 1920-30-as évek fordulóján megszakadt: a hatóságok baloldali és internacionalista elkötelezettsége miatt üldözték, ráadásul a közönség sem vált rá különösebben fogékonyra, tekintve, hogy a legjelentősebb előzmények a nemzetközi szcénában, elsősorban Bécsben játszódtak. Az államszocialista kultúrpolitika (mind sztálinista, mind konszolidáltabb verziójában) szintén elutasította és marginalizálta, a polgári kultúra bomlástermékeként bélyegezte meg az avantgárd törekvéseket, mivel (nem ok nélkül) inherens szubverziót sejtett bennük. A magyar neoavantgárd (a hagyományokhoz híven) az országhatárokon kívül jelentkezett először: egyrészt a nyugati emigráció révén (Párizsi Magyar Műhely), másrészt a magyarországinál némileg nagyobb szabadságot és nyugati kulturális „kitettséget” élvező jugoszláviai magyar értelmiség köreiben. Az 1960-as évek végétől kezdve azonban Magyarországon is szerveződni kezdett egy sajátos, szinkretikus underground mozgalom, amely részben létező intézmények felhasználásával (FMK, Kassák Klub), részben saját, privát intézmények felállításával (kápolnatárlatok, lakásszínházak) igyekezett megteremteni a maga sajátosan interaktív nyilvánosságtereit a hatóságok folyamatos zaklatása közepette. Ezek a törekvések részben a posztmodern ironikus hangoltságához csatlakozva a nyilvánosság általa megnyitott „túrt” csatornáin keresztül tudtak eljutni a közönséghez. Néhány esetben – mint például Tandori Dezső korai köteteinél – nem is lenne könnyű szétválogatni, melyik poétikai gesztus tartozik a posztmodern, melyik a neoavantgárd felségterületéhez. Itt tehát egy sajátos hibridizációt figyelhetünk meg.

3. Szintetizáló modernség

Az 1920-as évtizedben az európai művészet és irodalom arculata jelentős változásokon ment keresztül. A különálló, rivalizáló iskolák, izmusok (az avantgárdon belül és kívül egyaránt) veszítettek jelentőségükből, miközben néhány év leforgása alatt egészen kiemelkedő, a hagyományos szerkezetet gyökeresen átalakító és máig meghatározó művek sora látott napvilágot: *Az eltűnt idő nyomában*, *Ulysses*, *A varázshegy*, *Mrs. Dalloway*, *A nagy Gatsby*, *Švejk*, *Átokföldje*, Kafka regényei stb. Ez a felsorolás természetesen távolról sem meríti ki a civilizáció válságát megragadó, a modern társadalom ellentmondásait árnyaltan feltáró, és így a szintetizáló modernség alaphangját meghatározó remekművek sorát, csupán a húszas évek elejének egyedülálló koncentrátságát, a kulturális attitűdváltozás lokalizálhatóságát illusztrálja. Hasonló minőségű művek természetesen valamivel korábban (például Hamsun) és később (Musil, Céline stb.) is nagy számban születtek. A korszak képzőművészeti, zenei, színházi, filmes, táncművészeti eredményekben is bővelkedik, ezeket itt nem részletezzük. A modernségről bebizonyosodott, hogy több múló hóbortnál vagy „ezüstkori” dekadenciánál, azaz hanyatlástörténetnél: képes létrehozni a saját klasszikusait, amelyek teljes univerzumot teremtenek; amelyek ember és társadalom, kiszolgáltatottság és felelősség, valóság és percepció örök érvényű, de eddig nem firtatott kérdéseit nyitják meg. (Ezért is lenne logikus ezt a kort nevezni „klasszikus modernségnek”.) Ez a virágzás számos tényezőtől következett. A háborús tapasztalat sokkja egyfajta humanista aktivizmust váltott ki, a dekadens pózok helyét átvette a humán kultúra sorsáért érzett valós, realista aggodalom. A közelmúlt újszerű szemléleti megközelítései (például Marx, Nietzsche, Freud) már felszívódtak a közgondolkodásba, és míg képviselendő ideológiaként korábban sérthették volna a művészi autonómiát, percepciók horizontként vagy nyelvi mátrixként már részévé válhattak az irodalmi művek teremtett világának. Fontos változásokat hoztak ezen felül az új mediális tapasztalatok is, például a némafilm vágásokkal és képi asszociációkkal dolgozó narrációs technikája könnyen adaptálható volt az irodalom közegére, és (saját tapasztalatára támaszkodva) a közönség is képes volt elfogadni az ilyen eljárásokat, elsajátítani a megkívánt új olvasásmódokat. A szintetizáló modernség tehát leválik az esztétizáló modernség értékvesztett, abszolútumhiányos, dekadens alaphangulatáról; képzeteket alkot a rendről, a jövőről, a humanitás átmentendő értékeiről, miközben lételeme a pluralitás, a kreatív autonómia, a preskripció hiánya. A fentebb felsorolt klasszikusok és társaik a humán értékek kibontakoztatásának lehetőségeit és nehézségeit kutatják a legkülönbözőbb módokon, a modernség által meghatározott realitás világában.

Magyarországon mindez némileg másként történt, és ismét a hátráltató tényezők bizonyultak jellegadónak. Magyarország háború utáni helyzete – vesztes államként és társadalmi forrongások elszenvedőjeként – elsősorban Németországgal hasonlítható össze, de a trianoni döntés és az „országvesztés” sokkja egyedülálló. Míg ott a Weimari Köztársaság zaklatott és fenyegetett szűk másfél évtizede pompás kulturális sokszínűség táptalaja lett, nálunk azonnal az irredentizmus vált a nemzeti kultúra kifejeződésének elsődleges, államilag támogatott és bizonyos kontextusokban kizáróla-

gos formájává. Ez természetesen megerősítette a nemzeti konzervativizmus amúgy sem gyenge pozícióit, és defenzívába szorította az irodalmi modernség erőit. (Egy jellemző példa: a magyar filmgyártás gyakorlatilag elhalt, miközben a német filmes expresszionizmus maradandó remekművek sorát hozta létre.) A magyar állam egy alig burkolt gesztussal (numerus clausus) visszavonta az asszimilálódott kisebbségektől (elsősorban a zsidóktól) a korábbi emancipációs ajánlatot, amit a közvélemény számára a hadiszállítók visszaéléseire és a Tanácsköztársaság vezetésének etnikai összetételére hivatkozva egyfajta etnikai bizalomvesztéssel (a náci „tördőfés-elmélet” helyi analógiájával) indokolt. A harmadára zsugorodott országban ugyanakkor a magyar ajkú lakosság demográfiai túlsúlya már biztosítva volt, tehát az asszimilálódott zsidóságra a „mérleg nyelveként” nem volt többé szükség, így megkezdődhetett jogfosztásuk folyamata. A kulturális modernizáció egyik fontos társadalmi bázisának tehát jelentősen szűkült a mozgásteret, miközben a konzervativizmust képviselő politikai osztály a közelmúlt forradalmait etnikai békétlenségnek (azaz a keresztény értékrend elleni támadásnak) minősítve arra is ürügyet teremtett magának, hogy ignorálja az országban jelenlévő valódi társadalmi és gazdasági feszültségeket (vidéki mélyszegénység, tömeges kivándorlás stb.), a társadalmi modernizáció elodázása pedig természetesen hátráltatta a kulturális modernizációt is.

A „nyugatos” modernség második hullámának, amely ilyen nehezített körülmények között öltött formát, lényegében ugyanaz a polgári, független értelmiség és sajtó volt a bázisa, mint az első hullámnak. A *Nyugat* első nemzedékében is megtalálhatjuk a hang- és attitűdváltás jeleit, olykor az elméleti megfogalmazás szintjén is. Babits *újklasszicizmus*-konceptiója ennek a hullámnak különösen fontos eleme volt, lényege az autonóm kulturális értékeknek mint a veszélyeztetett humanitás hordozóinak a megőrzése, a kontextusukat alkotó időtlen humanitáselv elkötelezett képvisellete. Ez a megőrzésre, átmentésre irányuló magatartásforma Babits halála után tett szert különös fontosságra, amikor az irodalom autonómiájának felszámolására törekvő politikai rendszerek idején a szellemi (passzív) ellenállás stratégiai alapjául szolgált. A *Nyugat* saját történetében Osvát Ernő halálát tekinthetjük a két hullám, a két szellemi magatartás közötti végső, szimbolikus határpontnak. Fontos megjegyezni, hogy a szintetizáló modernség nem az avantgárdra (vagy annak visszaszorulására) adott reakció: a diszkurzusformációk kölcsönviszonyában ekkoriban még sem éles kollízióról, sem térfoglalásról nemigen beszélhetünk. A „nyugatos” modernség megőrizte a maga intézményes pozícióit, csak fokozatosan új programmal töltötte fel azokat. Ezekben a műveletekben némelykor jelentős szerepet játszott az avantgárd tapasztalat, máskor elenyészőt – éppen úgy, mint a fentebb említett világirodalmi példák esetében.

A váltás időpontját egy új irodalmi nemzedék érett színre lépése is jelzi: olyan szerzőké, akiknek az eszmélkedése már nem a boldog békeidőkre, hanem a háborús évekre esett. (Hagyományosan a *Nyugat* második nemzedékeként hivatkozunk rájuk, noha például József Attila alig publikált a lapban.) Azok a definíciós kísérletek, amelyek a szóban forgó diszkurzusformációt irodalmi korszakként vagy paradigmaként igyekeztek megragadni, jórészt ezekre az életművekre (különösen József Attila és Szabó Lőrinc érett korszakára) fókuszáltak. A szemléleti és szövegalakítási újdonságok, amelyek az

1920-30-as évek fordulója tájékán ezeknek a költőknek a lírájában megjelentek – mint a költői szubjektum disszociációja vagy a nyelvi megalkotottság reflektálása – kétségkívül rendkívüli jelentőségűek és világirodalmi trendekhez kapcsolódnak. Ugyanakkor a világirodalmi trendeknek nem minden vonatkozása jelentkezett Magyarországon, így például a létértelmező igényű, saját univerzumot teremtő modern magyar nagyregényt hiába keresnénk, bár Babits *Halálfiái* vagy Füst Milán *A feleségem története* című regénye igen jelentős kísérlet, és a létértelmező/univerzumteremtő igény kisebb műfajokban, például Kosztolányi *Esti Kornél*-novellaciklusában is megjelenik.

A magyar szintetizáló modernség legfőbb sajátosságát az adja, hogy bár mintegy négy évtizeden át a magyar irodalom fősodrát testesítette meg (ez a jelenkor legfontosabb irodalmi jelenségeihez vezető hagyományvonalak, hatástörténeti folyamatok áttekintése nyomán könnyen belátható), intézményes értelemben sohasem került hegemon vagy akár vezető helyzetbe. Ha valaki nem a modernség szempontjai szerint kívánja megragadni a 20. század irodalomtörténetét (erre vannak törekvések), akkor könnyen félremagyarázhatja például azt a korábban már említett, kétségbevonhatatlan tényt, hogy a *Nyugat* viszonylag kis példányszámú réteglap volt, olvasóközönsége eltörpült például az *Új Idők* mellett. A *Nyugat* azonban csupán egyetlen pont volt a polgári sajtó széles spektrumában *A Hét*, a *Magyar Génius*, a *Jövendő* és más gyakran rövid élettartamú, de igen színvonalas folyóiratok között, miközben szerzői szívesen és gyakran írtak más lapokba – köztük az *Új Idők*be is. A *Nyugat* olyasféle szerepet tölthetett be a lapok között, mint az „irodalmi író” az írók között: csekélynek tűnő olvasói köre magában foglalta úgyszólván a kor teljes progresszív gondolkodású értelmiségét, beleértve természetesen az írókat és a következő nemzedék reménybeli íróit is. Ebben a hatástörténeti folyamatosságban rejlik a modernség „fősodor”-jellege, amely sokkal nagyobb hatással van a magyar irodalom jelenlegi arculatára, mint Herczeg Ferenc korabeli – kétségtelenül impresszív – eladási példányszámai.

Az 1950-es években az államszocialista kultúrpolitika (miközben maga is igyekezett megvalósítani a modernizáció bizonyos mozzanatait) adminisztratív intézkedéseivel a végletesen beszűkített „második nyilvánosságba”, gyakorlatilag a magánszférába szorította vissza a szintetizáló modernség törekvéseit, melyek előzőleg egy rövid időre (az „Újhold-nemzedék” révén) levegőhöz juthattak. Ebben a komor időszakban kapott valódi jelentőséget Babits „újklasszicizmus”-konceptiója, az értékek átmentésének morális kötelessége. Az 1956 utáni kádári (illetve a mi szempontunkból inkább aczéli) konszolidáció során alapjában véve a szintetizáló modernség diszkurzusformációja volt az, amely a „túrt” kategóriát kitöltötte, és fokozatosan egyre nagyobb szerepet és olvasói réteget vont magához. A „támogatott” kategóriát nagyrészt kitöltő szocialista realizmussal azonban nem állt harcban, inkább a kölcsönös kompromisszumok voltak jellemzőek, valamint egyfajta hibridizálódás, amelybe az 1956 táján indult (az *Emberavatás* című antológiáról elnevezett) nemzedék is belenőtt, mígnem az 1970-es években bekövetkező *prózaforulat* újra felforgatta a viszonyokat.

4. Posztmodern

Amikor a posztmodern poétikai jegyei (reflektált ismeretelméleti-nyelvelméleti szkepszis, a tradíció eklektikus kezelése, idézetmontázsok, változékony perspektívák, nyelvjátékok, referencialitásjátékok stb.) az 1970-es években először megjelentek a magyar irodalomban, majd a jelenség néhány év alatt valóban trenddé szélesedett, a kritika (a fanyalgó, konzervatív hangoktól eltekintve) ezt nagy lelkesedéssel üdvözölte.⁵⁵ Egyrészt a világirodalmi trendekhez való felzárkózás újabb esélyét látták benne, hiszen a posztmodern képzőművészet, építészet, irodalom és filozófia valóban kurrens téma volt világszerte, és magának a világirodalmi horizontnak a kiszélesedését is magával hozta, egyebek mellett a korábban periférikusnak számító régiókból, különösen Közép- és Dél-Amerikából származó szerzők világsikerével. Másrészt – joggal – olyan lehetőséget láttak benne, amely kimozdíthatja a magyar irodalmat (különösen az elbeszélő prózát) az államszocialista kultúrpolitika és a szocialista realizmus fojtó öleléséből, anélkül, hogy nyílt konfrontációt, adminisztratív ellenlépéseket váltana ki. Ez a második szempont (tehát ismét a lokális, hátráltató tényezők) adják meg a magyarországi posztmodern sajátos színezetét. Míg a nemzetközi szinten a posztmodern a kapitalista gazdaság és politika expanzív, globalizáló törekvéseire, a kialakulóban lévő konzumtársadalomra, a manipulatív tömegmédiára, vagyis a modernizáció dehumanizáló aspektusaira adott értelmiségi válaszként ragadható meg (amely magába olvasztja a radikális neoavantgárd, a pop-art, az 1968-as nemzedéki tömegmozgalmak tapasztalatait is), Kelet-Európában ezek a körülmények még jórészt inkább az eltitkolt, elérhetetlen vágyak tartományában lebegtek. A kelet-európai posztmodern is ellenállásból született, de merőben másnak igyekezett ellenállni.

Az 1956 utáni magyar kultúrpolitika a konszolidáció jegyében arra törekedett, hogy elviselhető körülményeket teremtsen az irodalom számára, de azt még a legutolsó időkben sem engedhette, hogy megsértsék végső tabuját, amelyek saját legitimitációját vagy a nemzetközi status quót érintették (1956 valós története; szovjet csapatok Magyarországon; Trianon és elcsatolt nemzetrészek). Ezekben és más „kényes” kérdésekben a hatalom sajátos kettős beszédet alakított (illetve kényszerített) ki: az olvasók megtanultak a sorok között olvasni, az írók pedig a sorok között írni. Ezen az alapokon – voltaképpen a szintetizáló modernség és a szocialista realizmus sajátos hibridizációjaként – kialakult a kelet-európai groteszk pompás hagyománya, amely allegóriákban és parabolákban ragadta meg az egyén kiszolgáltatottságának, a nyílt beszéd lehetetlenségének tapasztalatát. Ha világirodalmi kontextusba helyezük, mindezt az egzisztencializmus egy helyi változatának tekinthetjük, mely közvetlenebb és konkrétabb tétellel játszik, és átszövi az abszurd humor. A kettős (hatalmi) beszéd kontextusában az irónia vált a szellemi ellenállás legfőbb eszközévé: az irónia maga is kettős beszéd, amely kimondatlanul hagyott (így adminisztratív eszközökkel meg nem torolható) állításával és kérdéseivel éri el hatását.

55 A posztmodern poétikai jegyek korai, éleslátó összefoglalása: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang”, *Helikon* 33, 1–3. sz. (1987): 43–58.

A magyar posztmodern erre az alapra épül rá, ezt a hagyományt olvasztja magába, és ezt újítja meg az importált poétikai eszköztárral, miközben olyan műveleteket végez, amelyekhez hasonlókra a nyugati posztmodern sohasem kényszerült. Esterházy Péter például úgy bánik el a cenzúrával, hogy interiorizálja azt: *jelzi* a szándékos kihagyást vagy helyettesítést, ezáltal formálisan nem sérti meg közvetlenül a tabut, miközben leleplezi és egyúttal értelmetlennek is nyilvánítja, hiszen minden olvasó tévedhetetlenül behelyettesíti a kimondatlanul maradt, tiltott kifejezést – mindezt pedig egy olyan időszakban teszi, amikor egy-egy nyílt tabusértés megtorlásaként a hatalom még szerkesztőségeket oszlatott fel, karriereket tört ketté. Kijelenthető tehát, hogy az irodalomnak és benne a posztmodern iróniának jelentős szerepe volt a rendszerváltás szellemi előkészítésében, azoknak a nyelvi struktúráknak a kidolgozásában, amelyek segítségével az irodalmi közbeszéd könnyedén levetette magáról az államszocialista kultúrpolitika tabuit és korlátait. Részint ennek a politikai involváltságának is köszönhető, hogy a következő évtizedekben a posztmodernnek mint poétikai eszköztárnak és mint kritikai leíró terminusnak csökkent a relevanciája, hiszen a rendszerváltást követően részben elvesztette egyik legfontosabb (akár forradalmi jelentőségűnek is nevezhető) funkcióját.

A magyar posztmodern további sajátossága, hogy összefonódott a szintén ekkoriban megerősödő neoavantgárdal. A posztmodern és az underground-félillegális neoavantgárd közösnek mondható populáris művészeti vetülettel is rendelkezett: a korai nyolcvanas évek legjobb avantgárd-értelmisségi popzenekari lényegében ugyanazzal a szubverzív iróniával leplezték le az őket és hallgatóságukat körülvevő hétköznapi abszurditását, mint a *prózafordulat* vezető írói.

Megjelenése idején a posztmodernt gyakran érte az amoralitás vádja: az ismeretelméleti szkepszis morális szkepszissel jár együtt, és így a posztmodern irodalom és művészet alkalmatlanná válik arra, hogy a kiszolgáltatottság és elidegenedés, azaz a modernizáció ellentmondásosságából következő emberi veszteségek és nyomorúságok szószólója legyen. Nem tölti be a modern művészet kritikai hivatását, tehát nem is része a modernitásnak, hanem valójában a fogyasztói kapitalizmus ornamentikája, andalító háttérzenéje, vagy (egy másfajta allegóriában) udvari bolondja. A magyar posztmodernt övező történések viszont mindenestre ellentmondanak ennek az interpretációnak. Másfelől a vasfüggöny leomlását és a hidegháború végét követő évtizedek története nem az akkor várt irányban haladt. Miközben a tudáshoz való hozzáférés minden eddiginél könnyebbé és demokratikusabbá vált, az elérhető tudástartalmak előállítására is demokratizálódott. Az információs és mediális forradalom, amely ezekben az évtizedekben lezajlott, nem a felvilágosodás kiteljesedését hozta magával, hanem a tudásformák és diszkurzustípusok nivellálódását: egy adott kérdésre az évezredek tudományos evolúciójában kiérlelt és könyvtárnyi szakirodalommal okadatolt válasz ma csupán egy a lehetséges alternatív válaszok közül, és rendszerint nem a legkönnyebben hozzáférhető. Ez sohasem látott teret ad a manipulációra: ellenőrizhetetlen mértékben terjednek az összeesküvéselemletek, „alternatív tények” alapján születnek sorsdöntő politikai döntések. Talán ez az a történelmi szituáció, amely méltán megérdemelné a „posztmodern” nevet, ha az nem lenne már foglalt, és alighanem ezek a fejlemények is hozzájárultak a „posztmodern” mint leíró kategória megkopásához. Jelenleg nem fog-

lálhatunk állást abban a kérdésben, hogy korunkban a modernitás fél évezredes projektumának végét érdemes-e látni, vagy olyan átmeneti szakaszt, amely az eddigieknél is jobban próbára teszi a racionalitás és a humanitás erőit.

5. Nemzeti konzervativizmus

Ez a diszkurzusformáció szolgáltatja talán a legtöbb érvet azon elhatározásunk mellett, hogy szakítani kívánunk a „stíluskorszakok” taxonómiai szempontjával. A nemzeti konzervativizmus a 19. század szellemi terméke, amely végigélte a 20. századot, és ma is velünk van. Nyilvánvalóan a nemzeti elvű művelődés megteremtésének nagyszabású vállalkozása termelte ki azt a normarendszert, amely a vállalkozás sikerre vitele után is tovább élt, és voltaképpen csak ekkor vált konzervativizmussá. A „sikerre vitel” pontos időpontját természetesen nehéz meghatározni, mindenesetre az 1896-os rendezvények és beruházások többek között már ezt a sikert is ünnepelték. Bár a normarendszer kialakítói között olyan kiváló elméket is találunk, mint Gyulai Pál, a kulturális konzervativizmus kezdettől összefonódott a politikai konzervativizmussal, amely a korabeli kontextusban antiliberalizmust és antikapitalizmust foglalt magába, tehát társadalom- és gazdaságtörténeti értelemben vett antimodernizmust – emellett nem volt mentes az akkor még szalonképes „kulturális” antiszemitizmustól sem. Ekkor épült ki az az értékrend és ízlés, amelynek két háború közötti verzióját Szekfű Gyula neobarokk társadalomként jellemezte.

Ennek a gondolatrendszernek a legjelentősebb irodalmár exponense, Horváth János „nemzeti klasszicizmusként” határozta meg azt az irányzatot, amely Arany János életművében érte el zenitjét, és amely az utódokra nem hagy más feladatot, mint a hagyományok gondos ápolását, a viszonylag színvonalas epigonizmust. Miközben a nemzeti konzervativizmus kezében tartotta az állami intézményrendszer minden fontos pozícióját, és ezekből támadta (nem kifejezetten méltányosan) a modernség irodalmi törekvéseit, a saját sikerszerzőit is kitermelte, mint a Jókai-hagyomány folytatójának tekintett Herczeg Ferencet, a falusi idilleket szerző Szabolcska Mihályt vagy a hazafias-didaktikus ifjúsági irodalom atyját, Pósa Lajost. A színházakat uraló népszínművekkel csak Molnár Ferenc szellemes társalgási darabjai tudtak versenyre kelni. Akarva vagy akaratlanul, számításból vagy meggyőződésből mindez a politikai status quo megőrzését, a szociális feszültségek elkendőzését, a társadalmi modernizáció elodázását szolgálta, aminek a demográfiai szempontból igen kérdéses nemzetállami keretek igazolása is részét képezte a „magyar kultúrfőlény” bizonyítása révén.

A helyzet 1920-tól radikálisan megváltozott: az a trauma, amely a szintetizáló modernség diszkurzusformációját létrehívta, a konzervativizmusra is valódi, a jövőbe mutató feladatokat rótt, hiszen az alapjául szolgáló értékkonstrukciót, a *kulturális nemzetet* kellett – immár szükségszerűen modern keretek között – újradefiniálni.⁵⁶ Ezt

56 Erre a stratégiaváltásra Szénási Zoltán a konzervatív/traditionalista terminológiai distinkció bevezetését javasolja, vö. SZÉNÁSI Zoltán, „Népnemzeti tradicionalizmusból konzervatív kritika”, *Helikon* 63, 3. sz. (2017): 407–417; SZÉNÁSI Zoltán, *Néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt*, Irodalomtudomány és kritika (Budapest: Universitas Kiadó, 2018).

a munkát egy kiemelkedő kultúrpolitikus, Klebelsberg Kunó vállalta magára olyan tudósok támogatásával, mint Horváth János és Szekfű Gyula. Klebelsberg pontosan felismerte, hogy a századvégi nemzeti klasszicizmushoz nem lehet visszatérni, hanem „saját” modernséget kell kifejleszteni, és ez a vállalkozás az oktatáspolitikai reformoktól a *Napkelet* folyóirat beindításáig számos sikert hozott. Az általa létrehozott nyilvánosságteret azonban mindvégig a politika uralta, így nem vonzotta magához a modern kultúra autonóm kezdeményezéseit, tehát végső célját, a modern konzervatív irodalom létrehozását nem tudta beteljesíteni.⁵⁷ Hiába volt kora legfelkészültebb irodalomtudósa Horváth János, hiába jutott a *Napkelet*ben igen magas színvonalra az esszé és kritika műfaja (mások mellett a szintetizáló modernség felől érkezett Szerb Antalnak és Halász Gábornak köszönhetően), a magyar viszonyok nem termeltek ki egyetlen jelentős (például T. S. Eliothoz hasonlítható) modern módon gondolkodó, de konzervatív értékrendű szépirodalmi szerzőt sem – és ez részben talán éppen azért alakult így, mert a magyar politikai konzervativizmusnak sem volt sok köze a modernitáshoz (ez a kacagányos díszmagyar kora). Ráadásul ez a politika nem vont igazán éles határt a nemzeti radikalizmus felé, amely lényegét tekintve nemcsak a modernséggel, hanem a konzervativizmussal is összeegyeztethetetlen. E körülmények következtében a magyar irodalom kettéosztottsága a közös trauma ellenére sem enyhült, a konzervativizmus nem kívánt részt vállalni a „modernnek” által kezdeményezett szintetizáló, egyesítő gesztusokban. Szomorú példája ennek, hogy 1936-ban, amikor Babits, Móricz és Kosztolányi is pályájuk csúcán álltak, Horváth János (Pintér Jenővel és másokkal közösen) Tormay Cécile-t javasolta az irodalmi Nobel-díjra.

1945 és a rendszerváltás között a nemzeti konzervativizmusnak Magyarországon nem volt önálló fóruma, noha szelleme, ízlésvilága (az ideológiáról részben leválva) az államszocialista kultúrpolitika jó néhány modernségellenes gesztusában tetten érhető. 1989 után azonban nemcsak fórumhoz, hanem funkcióhoz is jutott a nemzeti konzervativizmus: az államszocialista tabuk által lefojtott feloldatlan nemzeti traumák szimbolikus kezelésében hárult rá komoly szerep. Az 1956-os tabu megszűnése kapcsán felszínre került irodalmi művek túlnyomó többsége tökéletesen megfelel Horváth János követelményrendszerének (hazaszeretet, férfias szemérem, érthetőség), és legtöbbször közvetlen referencialitásra bizza az átadni kívánt érzelmi töltet, élményszerűség vagy morális belátás közvetítését. Súlyosabb problémákat vet fel a Trianon-trauma, amellyel kapcsolatban a politikai-közjogi értelemben vett „igazságtétel” (például posztumusz rehabilitációk, újratemetések révén) nem lehetséges: itt kizárólag a szublimált, érzelmi traumakezelésnek van terepe, amelynek legjobb példája a (részben persze mesterségesen, politikai és gazdasági megfontolások alapján felfuttatott) Wass Albert-kultusz. Bár a művek autonóm esztétikai értéke nem kiemelkedő, olvasásuk vagy pusztán megvásárlásuk a „morális tett” illúzióját nyújtja, és így hozzájárul a traumakezeléshez. Mint egy kiváló elemzés fogalmaz: „a Wass-recepció egy olyan diszkurzust hoz létre, amely nemcsak hogy nem kizárólagosan az irodalom mint önálló társadalmi alrend-

57 Az ellentmondás kifejtése: RÁKAI Orsolya, „A napkelet és az irodalmi modernség”, *Jelenkor* 56, 2. sz. (2013): 170–175.

szer diszkurzív terében zajlik, hanem szinte teljes egészében azon kívül, tétje mégis ezen alrendszeren belüli”.⁵⁸ A helyzetet árnyalja, hogy Wass és a hozzá hasonló szerzők kultusza a (pszeudo)tudományos interpretációt is magában foglalja; hogy a feloldatlan trauma miatti frusztráció szublimált levezetése gyakran politikai támogatást is kap; továbbá hogy egyes kortárs alkotók sem zárkóznak el a kurzusszerző meglehetősen idejétmúlt szerepétől – így a nemzeti konzervatív irodalom teljes infrastruktúrája újraépülhet.

6. Népi irodalom

A népi írók mozgalma eredetileg egy jól körülhatárolt eseménysor volt, amely (elszórt előzmények után) az 1930-as években ment végbe, és jórészt találkozókából és publikációkból állt. Sajátos magyar jelenségnek elsősorban irodalmi-kulturális jellege miatt tekinthetjük, amely a rokon ideológiájú külföldi politikai alakulatokban (mint pl. az orosz narodnyik–eszer mozgalom) nem volt jellemző. Iránya és centruma is folyamatos változásban volt, éppen azért, mert lényegét az útkeresés alkotta: olyan fiatal írók keresték benne politikai, morális és esztétikai bázisukat, akiknek nem felelt meg a kor egyik rendelkezésre álló diszkurzusformációja sem – sem a szintetizáló modernség, sem a nemzeti konzervativizmus, s végképp nem a visszaszorulóban lévő avantgárd. Ezért is elkerülhetetlen, hogy a népi irodalmat külön formációként tárgyaljuk, de erre jelentős hatástörténete is felbátorít. A népi írók tájékozódásának és érdeklődésének középpontjában – hasonlóan a nemzeti konzervativizmushoz – a nemzeti önazonosság, önmegvalósítás és felemelkedés állt, de ennek bázisát és kívánatos irányát nem az ezeréves múlt mitizáló, heroikus és lényegében arisztokratikus felstilizálásában látták, hanem az autentikus népi hagyományban gyökerező kreativitásban. Kritikusan tekintettek arra a normatív szemléletre is, amely a területvesztés tragédiájának és a revízió reményének rendelte alá az ország valamennyi szociális és politikai problémáját. A magyar parasztságot tekintették a nemzeti kulturális és morális önazonosság letéteményesének, a romlatlan, esszenciális tudás birtokosának; ugyanakkor pontosan látták, és központi témájukká tették ennek a társadalmi osztálynak a veszélyeztetettségét, pusztulását.

A népi írók csoportosulását tehát a magyarországi gazdasági-technológiai modernizáció egy sajátos anomáliája hívta életre: a viszonylag nagy létszámú szegényparasztság mindinkább e folyamatok vesztesének látszott, miközben nem rendelkezett érdekérvényesítő képességgel, politikai képviselettel. A népi írók egy része maga is paraszti származású volt, és – némileg paradox módon – éppen a modernizáció emancipációs hatásainak (iskolarendszer) köszönhetően válhatott értelmiségivé. A csoportosulás legképzettebb és legnagyobb hatású szerzői azonban, mint Németh László és Illyés Gyula, egyértelműen a szintetizáló modernség köreiből érkeztek (sőt utóbbi

58 FELDMÁJER Benjámín, „Wass Albertről olvasok”, in *Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. AMBRUS Judit, BÁRÁNY Tibor, Csörsz Rumen István, HEGEDÜS Béla és VADERNA Gábor, 359–366 (Budapest: rec.iti, 2009), 359.

eredendően az avantgárd felől), és kapcsolataik egy részét meg is tartották. Hasonló kettős kötődés jellemzi a *Nyugat* első nemzedékének azokat a tagjait, akikben a népiek (a Bartha Miklós Társaság kezdeményezése révén) saját elődeiket és harcostársaikat fedezték fel: elsősorban Szabó Dezsőt és Móricz Zsigmondot (a második nemzedékből Szabó Lőrinc is ide sorolható). A népi írók mozgalmának legsajátosabb és legszínvonalasabb teljesítményei a tudomány, művészet és aktuálpolitika határmezsgyéjén mozgó szociográfiák, ezek a részben irodalmi igényű (Nagy Lajos, Illyés) tényfeltáró munkák, amelyek meghonosították a műfajt Magyarországon.

Bár a mozgalmat a társadalmi-szociális problémák iránti közös érzékenység terelte egybe, a létrehozott válaszok igen széttartóak voltak, amit az is mutat, hogy egyesek útja a nyilas pártba, másoké a kommunistákkal alakított szövetségbe vezetett; politikai értelemben legtovább a Németh László által képviselt „harmadik út” (a nyugati kapitalizmussal és a keleti bolsevizmussal szemben egyfajta korporatív agrárszocializmus) őrizte meg független arculatát. Ez a széttagolódás azzal is összefügg, hogy az elvileg egységként képviselni kívánt parasztság maga is erősen rétegzett volt, széttartó igényekkel. A mozgalom a modernizációval szemben sem alakított ki egységes álláspontot: politikai indíttatása alapvetően emancipatorikus volt, de nem zárta ki a faji-etnikai kirekesztést sem, és ugyanígy megfért benne a gazdasági racionalizáció követelése a hagyományos életformák konzerválásának gondolatával. A népi mozgalom a Horthy-rendszer és a hivatalos nemzeti konzervativizmus radikális ellenzékének tekintette magát, elsősorban annak anakronisztikus feudális elemei miatt, ugyanakkor antikapitalista is volt, és ennek jegyében szemben állt a szintetizáló modernséggel, amelyet túlságosan urbánusnak, kozmopolitának, kulturálisan szennyezettnek, továbbá túlfinomultnak, a magyar talajtól elszakadtnak látott.

A szociális érzékenység és az antikapitalizmus elemei, valamint a realizmus iránti nyitottság alkalmassá tették a népi mozgalom fennmaradó erőit, hogy betagozódjanak az államszocialista kultúrpolitika diszkurzusterébe, miközben – legalábbis egyes szerzők esetében – sikerült megőrizni valamiféle morális különállást, a „belső ellenzékiség” auráját is. Ez az aura lényegében mindvégig fennmaradt, ahogy a népi-urbánus szembenállás is, annak ellenére, hogy a népi irodalom intézményes elkülönülése politikai-mozgalmi értelemben nem, csupán ízlés és érdeklődés tekintetében volt lehetséges: a regionális irodalmi folyóiratok némelyike például népi jelleget öltött, és elkötelezett kritikuskokat, irodalomtörténészeket gyűjtött maga köré. A hivatalos tabuk is ugyanúgy érvényesek voltak a népi irodalomra, mint bármely más irányzatra, az értékhangsúlyokból mégis kirajzolódott, hogy a népi írók másról hallgatnak, mint az urbánusok. A sztálinista korszakban a kultúrpolitika egyfajta kimondatlan különalkut is kötött a népi írók egy részével, akik teljesítették a szocialista realizmus doktrínájában foglalt „népiség” normáját, egyúttal némileg legitimálták a számos tekintetben de facto külföldi érdekeket szolgáló hatalmat a hazafiatlanság vádjával szemben. 1956 után a hatalom hozzávetőleg hasonló távolságot tartott a népies és urbánus (a *Nyugat* hagyományát folytató) írói csoportoktól, és a közeledési kísérletek ellenére a megosztottság mindvégig fennmaradt. A népi hagyomány érdekes sajátossága, hogy időről időre kitermeli a virtuális „írófejedelm” pozícióját, amelyet egyesek szemében Illyés, másokéban

(többé-kevésbé párhuzamosan) Nagy László, később Csoóri Sándor töltött be. A magyarországi posztmodern indulása idején a népi hagyomány is új nemzedéket indított útjára, az *Elérhetetlen föld* költőit. Gondolatvilága és értékrendje olyan nagy vonzerejű, tömeges megmozdulásokban is új erőre kapott, mint a táncházmozgalom vagy a népi elemeket alkalmazó popzene. Az integráló hatású kezdeményezések ellenére a népi-urbánus-szembenállás az irodalminál szélesebb hatályú kulturális jelenséggé vált: a rendszerváltás szellemi előkészítése is két különálló, más-más stratégiát választó szellemi műhelyben folyt, és ez a szembenállás később a demokratikus erőviszonyokat is meghatározta. A rendszerváltás után a különállás intézményesült és átpolitizálódott, a népi hagyomány követői a felszabaduló tabutémák birtokbavétele során részben felelevenítették és interiorizálták a nemzeti konzervativizmus értékrendjét is, ami a modern (illetve posztmodern) iránti viszonyukat is meghatározza.

7. Szocialista realizmus

A szocialista realizmus a magyar irodalomtörténet-írás súlyos teherterele. A fél évszázaddal ezelőtt megjelent irodalomtörténeti szintézis úgy tekintett rá, mint végső célra, amely felé az irodalomnak törekednie kell – ahogyan a történelem is a fejlett szocializmus, illetve a kommunizmus felé törekszik. A rendszerváltás utáni irodalomtörténeti munkák, ha egyáltalán kitérnek rá, alapvetően káros, idegen beavatkozás-ként tárgyalják, amely egy időre erőszakosan felfüggesztette, majd később is aktívan akadályozta a magyar irodalom önelvű, autonóm működését.⁵⁹ Megközelítésünknek nyilvánvalóan ez utóbbi álláspont felel meg inkább, ugyanakkor – különösen egy későbbi, új szintézis keretében – elkerülhetetlennek látszik, hogy ezt a (másodlagos) diszkurzusformációt is objektíven szemügyre vegyük, hiszen irodalomtörténeti „lábnyoma” és hatástörténete igen jelentős, az általa indukált jelenségek, művek, intézménytörténeti fordulatok más diszkurzusformációkból nem vezethetők le. Azzal az előfeltevéssel is szakítanunk kell, hogy a szocialista realizmus kizárólag silány, az irodalomtörténeti hagyományképzés rostáján automatikusan kihulló műveket inspirált, hiszen (mint korábban már jeleztük) termékeny hibridizációkra is alkalmas volt, elsősorban a szintetizáló modernséggel. Egyes kiemelkedő jelentőségű és hatástörténetű, a kánonban ma is központi pozíciójú szerzők (például Déry Tibor, Örkény István) életművének tárgyalásából nem iktatható ki a szocialista realizmus kontextusa. Ezen felül szem előtt kell tartanunk, hogy az államszocializmus jelentős társadalmi modernizációs lépéseket is tett (kötelező közköztartás, írástudatlanság felszámolása, a mobilitás bátorítása a „népi káderek” kiemelésével, vitathatatlan közművelődési eredmények a dotált könyvkiadás révén stb.), amelyek komoly hatást gyakoroltak az irodalom alakulására.⁶⁰

59 Szerencsére az utóbbi években már történt néhány fontos kísérlet a problémakör új szempontú vizsgálására, például SÁRI B. László, *A hattyú és a görény: Kritikai vázlatok irodalomra és poétikára* (Budapest: Pesti Kalligram, 2006), illetve SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszkétizmus esztétikája* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011).

60 Vö. REICHERT Gábor, „Modernség és szocreál”, *Élet és Irodalom* 61, 37. sz., 2017. szeptember 15., 13.

A téma tárgyalásakor tudatosítani kell, hogy a szocialista realizmushoz – eltérően a többi diszkurzusformációtól – az ideológián, az arra épülő normarendszeren és az utóbbinak megfelelő műveken felül még egy erős (a sztálinista kultúrpolitika idején gyakorlatilag mindenható) korlátozó-előíró intézményrendszer is tartozott, amely aktívan, adminisztratív eszközökkel akadályozta a rivális ideológiák és normarendszerek érvényesülését. A rendszerváltás előtti irodalomtörténet-írás jórészt hallgatott erről az aspektusról, míg a rendszerváltás utáni jellemzően csak erre koncentrált, háttérbe szorítva a szórványos inspiratív elemeket, a létrejött hibrid formációkat és egyes művek vitathatatlan részértékeit. Ez a reakció érthető, hiszen – bár ideológiai elvárásokkal és korlátozásokkal, a nyilvánosságter politikai meghatározottságával más korokban is találkozhattak az írók – a teljhatalmú központosított cenzúrával, kulcspozíciókba helyezett kommisszárokkal, lényegében az erőszakszervezetek logikájával (és szükség esetén igénybe vehető támogatásával) működő totális intézményi hegemonia megvalósítása egyedülálló jelenség, az általa okozott kár pedig szó szerint felmérhetetlen, hiszen ha mérni próbálnánk, mértékét elsősorban megíratlanul maradt művekben kellene megadnunk.

Az objektív leírást az is megnehezíti, hogy a szocialista realizmus esztétikai lényege a róla folytatott véghetetlen ideológiai viták ellenére is tisztázatlan maradt. Ez annak köszönhető, hogy ez a „lényeg” a gyakorlatban mindig is heteronóm módon volt elgondolva, és végső soron a párt „vonalának” pragmatikus képviselését jelentette – természetesen bizonyos tűréshatárral, amit a művészi absztrakció megenged. Ugyanakkor a kinyilvánított esztétikai elvárások – főként, mivel a propagandisztikus tömeghatást is szem előtt tartották – nem sok helyen érintkeztek a művészeti modernséggel, sőt többé-kevésbé a nemzeti klasszicizmus elvárásrendszerét tették magukévá. A Horváth János által megfogalmazott hármas alapkövetelményt – hazafiság, férfias szemérem, érthetőség – Révai József és Aczél György is fenntartotta, habár a szocialista és a népnemzeti hazafiságfogalom tartalma nyilvánvalóan eltér, ahogyan a fő ideológiai pillér is: a valláserkölcs, illetve pártpolitikai didaxis. A szocialista realizmus viszonylagos sikeréhez tehát az is hozzájárult, hogy ismert, bevett, biztonságos irodalmi (és más művészeti) formákra bízta ideológiájának képviselését, és mindenféle formabontást „formalizmusként” vagy „modernizmusként” bélyegzett meg. A sikernek természetesen alapfeltétele volt az irodalmi-művészeti piac teljes monopolizálása (vagyis piacjellegének felszámolása) is, valamint a minden médiumra kiterjedő, már a bölcsődében megkezdett indoktrináció. Az eleve tömegeket célzó irodalmi doktrína utóbb a saját tömegirodalmát (Berkesi, Szilvási) és ifjúsági irodalmát is kitermelte.

A szocialista realizmus azzal hagyta a legnagyobb nyomot a magyar irodalomtörténetben, amit kiszorított onnan: amit nem engedett létrejönni vagy idejében napvilágra kerülni. Mindazonáltal egyfajta „negatív inspiráció” is járt vele, amelynek jegyében számos fontos mű jelent meg 1956 után és a hatvanas években, mint például Ottlik Géza vagy Mészöly Miklós regényei, amelyek e tapasztalat híján bizonyára más alakot öltöttek volna, és másként is olvasnánk őket. Emellett jelentős nyomokat hagytak az államszocialista irodalompolitika kisajátító gesztusai is, amelyek egy megkonstruált forradalmi hagyomány jegyében próbálták átkontextualizálni és újrakanonizálni a

teljes irodalomtörténetet, különösen Petőfi, Ady és József Attila alakját. Ezek a közoktatást is átható kánonműveletek (amelyeknek az előző irodalomtörténeti szintézis, a *Spenót* is tagadhatatlanul részese volt) máig is befolyásolják az említett szerzők recepcióját, részben éppen az ideológiától terhelt, de filológiai értelemben olykor igen színvonalas tudományos teljesítményeknek köszönhetően. A szocialista realizmus leépítése – részben a korábban már említett passzív ellenállás, részben a sikeres hibridizációs műveletek révén – már 1956 után elkezdődött, de a folyamatot a posztmodernnek kellett lezárnia, hiszen a gerincét alkotó iróniának épp a szocialista realizmus volt az elsődleges tárgya (pl. Esterházy Péter: *Termelési regény*). Így paradox módon a szocialista realizmusban a magyar posztmodern egyik előfeltételét láthatjuk, azaz a posztmodern révén a szocialista realizmus kapott még egy sajátos, fonák értelmet – de a rendszerváltás után létének ez az utolsó értelme is elenyészett.

Ez a 4 + 3 diszkurzusformáció – a modern magyar irodalom hét „tartománya” – alkalmas arra, hogy közös virtuális térükben a 20. századi irodalom bármely jelenségének megtaláljuk a helyét, és reálisan leképezzük a jelenségek közötti távolságokat, kölcsönhatásokat, leszármazási kapcsolatokat. Ebben a virtuális térben jól elhelyezhetők az anakronizmusok, a kései kultuszok, az elfeledett és újrafelfedezett, saját korukban alul- vagy túlértékelt szerzők is, vagyis mindazok az irodalmi teljesítmények, amelyek a korstílusokra, egymást leváltó vagy meghaladó normarendszerekre épülő lineáris-szekvenciális taxonómiákat óhatatlanul próbára teszik. A kartografikus megközelítés előnye az is, hogy nincs kitüntetett ideológiai perspektívája: nem dönti el előre, hogy az együtt élő rivális diszkurzusformációk közül melyiknek van „igaza”, és milyen történelmi determináció alapján. A teljes ideológiai semlegesség ugyanakkor illúzió lenne. Az a tudományos szemléletmód, amely egész vállalkozásunk közegét adja, mélyen gyökerezik a felvilágosodás alapelveiben, következésképp a mi *használatunkban* pozitív és progresszív értékek rendelődnek a kartográfiai mátrixban a modernitás mindazon tendenciáihoz, amelyek a szabadság, az emancipáció, a szolidaritás lehetőségeit, az emberi potenciálok kiteljesedését hordozzák magukban.

Kötetszerkezet

A fentieknek megfelelően az irodalmi modernséget felölelő kötet – a bevezetést követően – három hozzávetőleg egyenlő kiterjedésű és egy rövidebb (a rendszerváltás utáni történetet bemutató) fejezetre oszlik. A fő fejezetek határai a fentebb tárgyalt korszakhatároknak felelnek meg, azonban a fejezetek elnevezése is jelzi, hogy a narráció elsődleges szempontja nem a külső, társadalomtörténeti feltételek módosulásainak eseménytörténete, hanem a versengő diszkurzív formációk és a hozzájuk tartozó nyilvánosságterek változókéony dinamikája. Az első két fő fejezet (*Az esztétizáló modernség kora; A szintetizáló modernség kora*) attól a diszkurzusformációtól – az irodalmi modernség két alapvető változatától – kapja a nevét, amely az adott szakaszban domináns szerepre tett szert, jelezve, hogy a közöttük lévő társadalomtörténeti vál-

tás (az 1920-ban kulmináló trauma) egyben a diszkurzív formációk közötti átmenet kiváltója is. A fejezetek narrációja természetesen felöleli az irodalmi modernségen kívüli vagy azzal szemben álló fejleményeket, a másodlagos diszkurzusformációk teljesítményeit is, de a fejezetcímek az elbeszélte történet főszereplőjére utalnak. A harmadik fejezet címe (*A tiltott és túrt modernség kora*) is magyarázatra szorul: ez a cím azt a tényt kívánja megragadni, hogy 1949 és 1989 között elbeszélésünk fő tárgyának, a magyarországi irodalmi modernségnek a helyzetét mindenekelőtt az intézményes alávetettség és lefojtottság jellemezte, de ennek mértéke és módja korántsem volt egyöntetű. Azon a legalapvetőbb szinten, amelyet egy fejezetcím megragadni képes lehet, 1956–58-ig ez a visszaszorított helyzet a *tiltás*, ezt követően a *tűrés* fogalmával jellemezhető. A *tiltás* és *tűrés* egymás mellé kerülő fogalmi természetesen felidéz- zik az Aczél György nevével összefonódott kultúrpolitikai doktrína, a „három T” képzetét, ez az allúzió azonban csak azt az olvasót zavarhatja meg, aki kizárólag a fejezetcímből, és nem a fejezet elolvasásából próbál tájékozódni. A kellően türelmes olvasó utóbb magában a címben is revelációt lelhet: megértheti, hogy a tiltást fel- váltó tűrés milyen felszabadító hatású lehetett, és hogy még ez is milyen távol állt a valódi szabadságtól, a korlátozó irodalompolitika teljes visszavonulásától. Ebben a szakaszban a modernséggel közel egyenrangú terjedelmet kaphatnak az elnyomás ágensei: a szovjetizálás, az államszocialista kultúrpolitika, a szocialista realizmus doktrínája. Végül a negyedik fejezetcím (*Befejezetlen modernség*) a korszak de facto lezáratlanságára utal, arra a nyilvánvalónak látszó tényre, hogy a posztmodern nem vetett véget a művészeti modernség folyamatainak, és a modern társadalom ellent- mondásai, amelyek leleplezésére és ostorozására a modern művészet és irodalom lét- rejött, nem oldódtak fel és nem jutottak nyugvópontra, azaz a történelem (és annak modern szakasza) nem ért véget. Másrészt ez a cím azt is jelzi, hogy kötetünk szerzői és szerkesztői nem kívánnak végső mérleget vonni, és kifejezetten egy nyitott végű történet elbeszélésére törekcsenek.

Az alábbi kalkuláció az „ideális esettel”, 100 szerzői íves terjedelemmel számol; ez az anyagi, technikai, személyi feltételek, valamint a korábbi kötetekkel való arányos- ság fenntartására irányuló főszerkesztői megfontolások függvényében természetesen csökkenhet.

I. rész	1890–1920:	<i>Az esztétizáló modernség kora</i>	– 30 ív
II. rész	1920–1948:	<i>A szintetizáló modernség kora</i>	– 30 ív
III. rész	1948–1989:	<i>A tiltott és túrt modernség kora</i>	– 30 ív
IV. rész	1989 után:	<i>Befejezetlen modernség</i>	– 10 ív

A fő fejezetek beosztása azonos sémát követ. A belső arányok a szükségleteknek meg- felelően eltolódhatnak, így az alábbi terjedelemértékek csak tájékoztató jellegűek. A IV. rész terjedelme természetesen arányosan kisebb, jóval kevesebb személy- és mű- portréval.

a) Társadalomtörténet és irodalomszemlélet	– 2 ív
b) Mediális és intézményi kontextus	– 4 ív
c) Világirodalmi és diszciplináris kontextus	– 4 ív
d) Poétika- és műfajtörténet	– 10 ív
e) Személyportrék	– 4 ív
f) Kiemelt művek	– 6 ív

Az a) fejezetek átfogó képet rajzolnak az adott korszak leglényegesebb, szemléletformáló társadalomtörténeti változásairól, az irodalmi mezőt magában foglaló társadalmi közegről, a kollektív tapasztalatokról, amelyek az irodalom funkcióit és működési terepét meghatározták, alaptémáit kijelölték. Itt mutatjuk be többek közt például a 19. század végén lendületet nyerő társadalmi mobilitást, amely létrehozta a „lecsúszó dzsentri” és a „feltörekvő paraszt” irodalmi figuráit; az emancipációs folyamatokat, amelyek révén egy új, polgári irodalmi réteg alakult ki; a demográfiai fejleményeket, amelyek a modern tömegkultúra iránti igényhez vezettek.

A b) fejezetek feladata az irodalmi mező bemutatása. Ide tartozik a sajtó- és kiadás-történet, az irodalmi társaságok, a finanszírozás (mecenatúra, díjak), az irodalmi műveltség, például az oktatás, a fordítás kérdései, illetve különös hangsúllyal külföldi irodalmak recepciója. A mediális változások hatásainak tárgyalása is itt kap helyet, az időben előre haladva növekvő hangsúllyal. Az erőviszonyokat komplexitásukban mutatjuk be, vagyis nem osztjuk fel a narrációt a diszkurzusformációk szerint, de folyamatosan értelmezzük, hogy az intézményrendszer egyes elemeit melyik diszkurzusformáció dominálja.

Az c) fejezetek az adott korszak irodalmi invenciójának közvetlen forrásait és párhuzamait mutatják be, azt a „szellemi klímát”, amelyben a művek létrejöttek. Itt kap helyet a világirodalmi recepció, és itt rajzoljuk meg az adott korszak gondolkodástörténeti hátterét, bemutatva azokat a humántudományos eredményeket és tendenciákat, amelyek az irodalom eseményeivel párhuzamosan és részben kölcsönhatásban jöttek létre. A fejezettípus pozíciója nem jelenti azt, hogy az irodalom belső történéseit feltétlenül a tudományos belátások vagy a világirodalmi tapasztalatok hatásának tulajdonítanánk, a közeg áttekintése azonban elengedhetetlen az értelmező műveletekhez. A filozófiai, szociológiai, lélektani és irodalomtudományi-kritikatörténeti alfejezetek az adott korszak sajátosságai szerinti arányban oszlanak meg.

A d) fejezetek jutnak el az irodalom voltaképpeni életjelenségeihez, a művekhez. Az itt tárgyalandó információ túlságosan komplex és széttartó ahhoz, hogy egységes sémában mutathassuk be. Az elrendezésnek három fő ismérve kínálkozik: a műfajok szerinti, a diszkurzusformációk szerinti és a kronologikus, és mi lehetőség szerint ezt a sorrendi hierarchiát követjük. Adódnak azonban koronként olyan műfaji hangsúlyeltolódások, amelyek átlélik a diszkurzusformációk közötti határvonalakat (például a történelmi regény iránti preferencia 1920 után), és vannak olyan időbeli határpontok, amelyek minden érvényben lévő diszkurzus feltételrendszerét átalakítják (például 1944-45 vagy 1956). Ezért ezekben a fejezetekben a helyi követelményeknek megfelelően

járunk el, és a legnagyobb magyarázóerővel bíró szempont szerint rendezzük csomópontokba az információkat, oly módon, hogy ezek a (0,5 év körüli átlagos terjedelmű) csomagok együttesen – a kötetünk által felvállalt absztrakciós szinten – hézagmentesen lefedjék az adott korszak jelentékeny szépirodalmi jelenségeit.

Az e) fejezetek személyportrékat (pályaképeket) tartalmaznak: egyrészt az adott korszak legjelentősebb, az irodalomtörténet menetét döntően befolyásoló alkotóiról („nagy” portrék, átlagosan 0,5 év), másrészt olyan szerzőkről, akik egy-egy műfaj vagy műtípus úttörőjeként, esetleg sajátos pályáivükben, másokra tett hatásukban váltak különösen jelentőssé („kis” portrék, átlagosan 0,25 év). Alapelvnek tekintjük, hogy kötetünkben kizárólag szépirodalmi kaphatnak személyportrét.

Az f) fejezetekben található műportrék hozzávetőleges terjedelmét 0,3–0,4 évben határoztuk meg. Természetesen nincs arra lehetőségünk, hogy a század valamennyi meghatározó irodalmi alkotásának külön portrét szenteljünk: igyekszünk úgy válogatni, hogy korszakonként, műfajonként és diszkurzusformációnként is reprezentatív mintát adjunk az olvasónak. Arra törekszünk, hogy hatástörténet tekintetében összemérhető, arányos figyelemmel tárgyalható művek kerüljenek egymás mellé, tehát jellemzően kötetterjedelmű munkákat (regényeket, novellás- és versesköteteket stb.) választunk. Terjedelmi okokból azt a formális szempontot is bevezetjük, hogy a legjelentősebb szerzőktől sem mutatunk be egynél több művet egy korszakon (fő fejezeten) belül.

Ez a szerkezeti elképzelés alternatív olvasási módokat is megenged: például az összes b) fejezetek összeolvasása egy intézmény- és médiatörténeti áttekintés anyagát adja ki; az e) fejezetek reprezentatív szerzőportré-gyűjteményt alkotnak; míg például a c) fejezetek megfelelő részeiből kirajzolódik egy összefüggő kritikátörténeti vázlat.

Záradék

A történelmi feldolgozás leghálátlanabb tárgya a közelmúlt, amely összeér a jelennek. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint jelenlegi vállalkozásunk elődje, az ötven évvel ezelőtti hatkötetes szintéziskísérlet, amelynek éppen a 20. századot tárgyaló utolsó két kötete bizonyult a legavulékonyabbnak (az aktualizáló politikai értelmezéseknek különösen kitétt harmadik kötet mellett). A 20. század irodalomtörténeti feldolgozása azért is kiemelkedő felelősséggel jár, mert az új tudományos eredmények rendszerszerű érvényesítése mellett itt különösen nagy szerepet kap az ideologikus alapú szemléleti torzulások, tabuk és téveszmék lebontása. A kisebb időbeli távolság azt is magával hozza, hogy a korábbi korszakok feldolgozóinál kevésbé építhetünk ki-kristályosodott konszenzusokra – és itt nem véleménymonopóliumokra gondolunk, hanem az egymással versengő, jól definiált, tekintélyt szerzett álláspontok pluralizmusára. A 20. századi irodalmi teljesítmények megítélésében a tudomány belső evolúciós folyamatai még kevésbé különítették el a hosszú távon tarthatatlan álláspontokat – éppen azért, mert még nem elég hosszú a táv, nincs elég perspektívánk. Mindez önmagában is arra mutat, hogy teljes szakmai konszenzusra számítani illúzió volna ebben a témában.

A szakmai konszenzus létrehozását tovább nehezíti, hogy a jelenhez közelítve maga a „szakma” is szélesebbé válik, határai elmosódottabbak: nem ér véget az egyetem, a kutatóintézet, a könyvtár és a múzeum hivatásos munkatársainál, ennél jóval többen formálnak igényt véleményük és értékrendjük nyilvános képviselőjére. Azoknak a kulturális folyamatoknak, amelyekről számot kívánunk adni, jelentős része még távolról sem zárult le: megállapításaink akár működő intézményeket, aktív szerzőket is érinthetnek, de mindenképpen érinteni fognak örökösöket, elkötelezett híveket (köztük akár tudós kollégákat), és éles véleménykülönbségeket fognak felszínre hozni. Elkerülhetetlen, hogy érdekeket és érzékenységeket sértsünk, pusztán azért, hogy bizonyos kényszerű (például terjedelmi) döntéseket meghozunk, és ezek révén egy értékrendet is kifejezésre juttatunk. Értéksemleges irodalomtörténet nem létezik, hiszen a történetmondás gesztusa óhatatlanul magába foglalja az értékválasztást. A modern kor egyik legfontosabb értékének tekintjük a szabadság és pluralitás szellemét, amely lehetővé teszi, hogy elbeszélésünknek éppen a szabadság és pluralitás minduntalan akadályokba ütköző, de reményeink szerint visszafordíthatatlan kiteljesedése álljon a középpontjában.

SZILÁGYI MÁRTON

Egy barátság szerkezete

Tompa Mihály és Arany János levelezése
mint imázsteremtés és önarcképfarmálás

Arany és Tompa barátsága mindkét költő életének egyik legfontosabb érzelmi kapcsolata volt. Aranyról – a Petőfivel váltott levelek után és mellett – alighanem a Tompával folytatott levelezés tartalmazza a legtöbb személyes, a karakterére nézvést is sokatmondó mozzanatot; s ha Tompa felől pillantunk rá erre a kapcsolatra, akkor egyáltalán nem tűnik túlzásnak Tompa legutolsó, halála előtti elköszönése Aranytól, amelyben Aranyt „lelkemnek híven s végig szeretett barátja”-ként szólította meg.¹ A levelezés elemzésének külön jelentőségét ad, hogy mostanra végre befejeződött az Arany-levelek kiadása, így immár egységes szerkezetben és igen jó filológiai feldolgozásban áttekinthető a Tompa–Arany-levélváltás, amelyet korábban a Tompa-levelezés kötetéből (papírtakarékosságra hivatkozva) kihagytak, évtizedekre megnehezítve ezzel a probléma irodalomtörténeti megközelítését.² A másik fontos körülmény az, hogy Arany és Tompa esetében jó darabig a levelezés a személyes ismeretség pótlékeként működött, hiszen ők ketten egészen 1852-ig nem találkoztak, így csupán a levelezésen keresztül alakíthattak ki a másiról valamiféle benyomást.³

Azt, hogy Petőfi, Arany és Tompa nemcsak poétikai törekvéseik szerint tartoznak össze, hanem kifejezetten „triumvirátust” alkotnának, először Petőfi mondta ki, rögtön abban a levelében, amelyet Aranyhoz intézett. Igaz, nem a beköszönő, első levelében, hanem a másodikban. A következőképpen: „Átaljában: Arany, Petőfi, Tompa, isten krisztus ugyse szép triumviratus, s ha dicsőségünk nem lesz is olly nagy, mint a

* A szerző az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének tanszékvezető egyetemi tanára. A tanulmány az OTKA támogatásával készült (K 108.503; témavezető: Korompay H. János).

1 Tompa Mihály Arany Jánosnak, [Hanva, 1868. júl. 30. előtt] in ARANY János *Levelezése* (1866–1882), s. a. r. KOROMPAY H. JÁNOS, BÓDYNÉ MÁRKUS ROZÁLIA, HITES SÁNDOR és LENGYEL RÉKA, Arany János Összes Művei 19 (Budapest: Universitas Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, 2015), 204.

2 Vö. TOMPA Mihály *Levelezése*, I. kötet: 1839–1862, s. a. r., jegyz. BISZTRAY Gyula, A magyar irodalomtörténetírás forrásai 6 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 9. Időközben a levelezés anyaga külön kötetben is megjelent: ARANY János és TOMPA Mihály *levelezése (1847–1868)*, s. a. r. KICZENKO Judit (Budapest: Ráció Kiadó, 2018).

3 A Petőfi, Arany (és Tompa) közötti barátságáról és a levelezésben ennek kapcsán felbukkanó értelmező metaforákról az alábbiaktól eltérő módszerrel és következtetésekkel: MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ligatura (Budapest: Ráció Kiadó, 2009), 147–167. Az Arany–Tompa-levelezésről újabban lásd még SZŰTS-NOVÁK Rita, „»A lélek él: találkozzunk!« – Arany János és Tompa Mihály 1847–1868 közötti levelezésének irodalomtörténeti jelentősége”, in „Volt a hazának egy-két énekem”: ARANY 200, szerk. BOKA László és RÖZSAFALVI Zsuzsanna, *Bibliotheca Scientiae et Artis* 10, 31–41 (Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat, 2018).

római triumviratusé volt, de érdemünk, ugy hiszem, lesz annyi, ha több nem.⁴ Arany erre visszautalva foglalta össze így a levél tanulságait Szilágyi Istvánnak: „Erre kaptam egy tömött levelet, illy megszólítással: *Lelkem Aranyom!* s illy aláírással: *igaz barátod Petőfi Sándor*, mellyben sok minden féle szép dolgok – népköltői triumvirátus (Arany, Petőfi, Tompa) stb. elmondanak; [...]”⁵ Így aztán úgy tűnhetik, Arany Petőfi koncepcióját és ideologikus vízióját visszhangozta még azelőtt, hogy Tompával levelezés útján megismerkedett volna – csak hogy ne felejtjük el: Petőfi a beköszönő levelében meg sem említette Tompát, s Arany mégis úgy válaszolt neki egy verssel, hogy annak végén Tompát név szerint megemlítette.

O mondd meg nevemmel, ha fölkeres Tompa,
Milly igen szeretlek TÉGED s őt is veled.⁶

Mintha most már – Petőfi révén – Arany felhatalmazást érzett volna arra, hogy csupán irodalmi szövegek alapján ő is ismeretséget próbáljon meg kialakítani. S ez nem is csoda: Tompát ekkor már lehetett ismerni mint író, hiszen komoly publikációs tevékenységet fejtett ki az 1840-es években, 1846-ban már kötete is megjelent,⁷ s a Pesti Divatlap munkatársa volt (ne feledjük, a Kisfaludy Társaságnak ugyanazon a pályázatán vett részt, *Szuhay Mátvás* című elbeszélő költeményével, amelyen Arany a *Toldival*).⁸ Vagyis ha a „triumvirátus” lehetőségét Petőfi mondta is ki a második, Aranyhoz címzett levelében, de ennek az apropóját Arany kínálta föl a versével. S még valami: Aranyánál a hármasság képzete egy csupán jelzett, de elgondolkoztató reflexió keretében jelenik meg; mert ugyan Petőfi levelében is egyértelmű, hogy a „triumvirátus” szó a római történelemre tett célzás, Arany számára azonban a triumvirátus-képzet már magában hordozott egy látens feszültséget is:

Ha irsz Tompának, üdvezeld nevemben. Első megjelenése óta kedvenczem ő, mert költ: lelket ir nem cifra szókat. S ez az, a miben te az én bálványom vagy ... azaz voltál még csak imádtalak ... most többem vagy, mert most szeretlek is nagyon, igen nagyon. Hm, ez a triumvirátus! ... De tudod-e hogy ama rómaiak egyike mindig gyarlóbb volt s vagy idő előtt elbukott, vagy a többinek ját[ék]szerévé lön? Ti már nem lehettek a gyarló: adja isten én se legyek.⁹

4 Petőfi Sándor Arany Jánosnak, Pest, 1847. febr. 23. in ARANY János *Levelezése* (1828–1851), s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, BISZTRAY Gyula és SÁNDOR István, Arany János összes művei 15 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975; a továbbiakban: AJÖM XV), 56.

5 Arany János Szilágyi Istvánnak, Szalonta, 1847. [ápr. 2.], uo., 75. Kiemelések az eredetiben.

6 Arany János Petőfi Sándor, Szalonta, 1847. febr. 11., uo., 52.

7 1846-os kötetéről, a *Népregék, népmondák* címűről lásd GULYÁS Judit, „Mert ha irunk népdalt, mért ne népmesét?” *A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában*, Néprajzi tanulmányok (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 117–203.

8 Tompa indulására és kezdeti pályaszakaszára lásd VÁCZY János, *Tompa Mihály életrajza* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1913), 1–63.

9 Arany János Petőfi Sándornak, Szalonta, 1847. febr. 28., in AJÖM XV. 58.

Arany láthatólag tisztában volt a szó klasszikus római előképeinek történeti jelentésével is. A célzás nyilván Octavianus, Marcus Antonius és Lepidus i. e. 43-ban kötött politikai szövetségére vonatkozott (mivel ez volt a hivatalos triumvirátus, amelyet később második triumvirátusnak neveztek, mert az ún. első triumvirátust csak analógiásan s utólag illesztették bele a történetírók az események leírásába). A Julius Caesar halála utáni, bizonytalan hatalmi helyzetet eldönteni kívánó három politikus ereje, befolyása valóban nem volt kiegyensúlyozott, s közülük Lepidus volt az, aki a leghamarabb kiszállt a meghatározó személyiségek közül (bár nem azért, mert meghalt volna): Arany feltehetőleg rágondolt, amikor a triumvirátus egyik tagjának gyarlóságára célzott. Az utalásnak figyelmet szentelő Hatvany Lajos viszont úgy vélte, Petőfi voltaképpen Tompát hívta meg „Lepidusnak” a triumvirátusba, s Tompa hamarosan meg is bánta, hogy ezt elfogadta.¹⁰ Ezt a megkapóan szép beállítást a levelek tüzetes végigolvasása nem támasztja alá, inkább úgy látszik, Hatvany itt az irodalmi kánon utólagos ítéletét vetítette vissza, s ezért vélhette úgy, hogy a „triumvirátus” leggyengébb tagja éppen Tompa volt. Hasonlóképpen tett Szerb Antal is, aki irodalomtörténetében egy ilyen gondolati művelet alapján fogalmazott a következő módon: „És azóta az irodalmi tudatban is leszállt Tompa triumviri méltóságáról – és ez a triumvirátusok törvénye, hogy az egyik a három közül jelentéktelen.”¹¹ S érdemes e mellé odatennünk Weöres Sándor megfogalmazását, ő a triumvirátus képzetén belül maradván ugyan, eltekint a történeti sugallat érvényesítéséről, megelégszik a kánonnak megfelelő ítélettel: Tompa eszerint „[a] Petőfi – Arany – Tompa költő-triász legkisebb tagja.”¹² Csakhogy egykorúan ez az értékelés nem volt magától értetődő, Arany sem így gondolta, hiszen mind Petőfi, mind Tompa befutott, sikeres költők voltak már hozzá képest – azaz saját érzülete szerint éppen ő lehetett volna Lepidus, a leggyarlóbb, a gyenge láncszem. Mindenesetre a triumvirátus létében – legalábbis a történeti előkép szerint – eleve benne volt az egymással való rivalizálás, a másik legyőzése és a bukás lehetősége, s végső soron: a többiekkel túlélő, legerősebb és legrátermettebb résztvevő egyeduralma. Csakhogy aztán a történelmi párhuzamú értelmezés lehetőségei radikálisan átalakultak a három költő életében. Nehezen tételezhető föl, hogy Arany ne nézett volna szembe keserűen ezzel az új jelentésárnyalattal. Hiszen ő – feltehetőleg 1858-ban – jegyzeteket írt a Petőfivel váltott leveleire (ez alighanem azzal volt kapcsolatban, hogy tervezte egy Petőfiről szóló életrajz megírását, amely aztán végül nem készült el)¹³ – s az ekkori újbóli átolvasás alkalmával szembesülhetett ezzel a korai megjegyzésével is. Igaz, ehhez éppen nem csatolt semmiféle reflexiót, de alighanem eszébe jutott: hármójuk közül elsőnek mégis

10 HATVANY Lajos, „Lepidus a triumvirek közt” in HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi*, II. kötet, második, javított kiadás, szerk. KISS József és PÁNDI Pál, s. a. r. KISS József (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 177–180, különösen: 178.

11 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, 7. kiadás (Budapest: Magvető Kiadó, 1982), 394.

12 WEÖRES Sándor, *Három veréb hat szemmel: Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 499.

13 A jegyzetek készülésének idejét csak kikövetkeztethetjük, de egy alkalommal Arany datálta is saját sorait, így tudhatjuk, hogy az időpont 1858 tájára tehető; az 1848. aug. 16-i levélen olvasható ugyanis a következő megjegyzés: „Ezt pro memoria. 1858. jan. 2.”, in AJÖM XV. 226.

Petőfi halt meg (még ha ez formailag eltűnést jelentett is, s nem biztos halálhírt), tehát a történeti metafora sugallata szerint csak ő lehetett Lepidus (vagy ha az első triumvirátust is ideszámítjuk, akkor Crassus, aki valóban elesett). S ha arra gondolunk, hogy Aranynak majd tudomásul kellett vennie Tompa halálát is 1868-ban, akkor akár azzal a gondolattal is eljátszhatunk: szembesülnie kellett azzal, hogy a népies triumvirátusból ő maradt legutolsó életben, tehát az ő pozíciója mérhető Augustuséhoz (vagy éppen Julius Caesaréhoz). Márpedig egy ilyen egyeduralkodói, írófejedelmi státusz teljesen idegen volt tőle,¹⁴ s egyébként is Petőfit látta korszaka legnagyobb zsenijének.¹⁵ Persze hangsúlyozandó: utólag nem ismerünk Aranytól olyan feljegyzést, utalást, amelyben a „triumvirátus” metaforát ismét magára alkalmazva értelmezné, csupán ez az 1847-es levélrészlet lehet az alapja egy ilyesféle gondolatmenetnek. Onnan viszont úgy tűnik, Arany teljesen tisztában volt a párhuzam lehetséges jelentéseivel – tehát akár a következményei is eszébe juthattak később.

Jól látható, hogy a kapcsolat megindulásakor Petőfi volt az összekötő kapocs Tompa és Arany között – s még Petőfi eltűnése után is az ő megítélése maradt az egyik legfontosabb kérdés, amelyhez mindkettejüknek viszonyulniuk kellett valamiféleképpen. Arany számára ugyanis a nagy áttörés Petőfi öt köszöntő verse és levele: voltaképpen ez volt az a pillanat, amikor Arany életében egy tisztán írói barátság lehetősége megjelent, a személyes ismeretség megalapozó jelenléte nélkül, pusztán egy irodalmi mű, a *Toldi* hatásának a következményeként. Ekkortól volt jelen Arany számára egy olyan ismeretség, mi több, barátság, amely határozott mintát kínált a pesti irodalmi életben való tájékozódásra, hiszen Petőfi azzal az igénnyel (is) lépett be Arany mindennapjaiba, hogy megmondja neki, mit és hogyan tegyen mint az irodalmi élet részese. S Arany el is fogadta ezt az irányító szerepet. Ennek következménye lett az az állandó ugratás, amelyben Petőfi saját magát mint dörzsölt, beérkezett, pesti írót, Aranyt pedig mint mafla falusi embert jelenítette meg a levelezésükben – tán mondani sem kell, hogy ez az inszenírozás mennyire nem magától értetődő, hiszen Petőfi származása és előélete alapján minden, csak nem „fővárosi” jelenség, s persze Nagyszalonta sem falu volt, hanem mezőváros. Csakhogy ez a felosztás Petőfi esetében egyértelműen alkat- és mentalitásbéli tipológiát jelentett, s ezt Arany békésen el is tűrte.

Petőfi és Arany közösen írták meg Tompának azt az első levelet, amelyben Arany bejelentkezett a költőtársnál (ez a levél elveszett vagy Tompa semmisítette meg).¹⁶ Petőfi számára ez persze már régebbi ismeretség, hiszen mindketten, Petőfi és Tompa is tagjai voltak a Tízek Társaságának, csak Arany számára egy új kapcsolat felvétele. Ebben

14 Ezzel kapcsolatban lásd bővebben: SZILÁGYI Márton, „*Mi vagyok én?*”: *Arany János költészete* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2017), 15–30.

15 1856-ban megjelent *Kisebb költemények* című kötetének szerkezetét alapvetően meghatározza a Petőfi-re való rejtett emlékezés; vö. SZILÁGYI Márton, „»van ott sokféle faj«: Arany János Kisebb költemények című, 1856-os kötetének keletkezése”, *Irodalomtörténet* 98, 4. sz. (2017): 450–466. Különösen: 464. Arany Petőfi-élményéről, s arról, hogy szinte öntudatlanul is mennyire őt tekintette mércének: KERÉNYI Ferenc, „*Szólnom kisebbség, bűn a hallgatás*”: *Az irodalmi élet néhány kérdése az abszolutizmus korában* (Gyula: Békés Megyei Levéltár, 2005), 114.

16 A feltehetőleg 1847. július 6. és 8. táján keletkezett levél rekonstruált tartalmát lásd AJÖM XV. 94.

az esetben szintén láthatólag Petőfi volt az összekötő. Tompa erre a levélre válaszolva írt először Aranynak. Tompa itt Petőfire hivatkozva arra utalt, hogy úgy kellett volna fölvennie Aranyak vele a kapcsolatot, mint ahogy Petőfi tette Arannyal (vagyis Arany nyugodtan írhatott volna neki bejelentés nélkül, magától): „Tökéletesen igaza volt Petőfinek, minden teketória és czerimonia nélkül kellett volna hozzám berontanod, minden kopogtatás nélkül.”¹⁷ Kettejük kapcsolatfelvétele tehát Petőfi körül forgott, s Arany is ezért tett később kísérletet arra, hogy kibékítse őket, amikor kettejük között megromlott a barátság. A „triumvirátus” mint lehetőség tehát kezdettől benne volt az ismeretségükben (azzal együtt, hogy a római történelmi minta azt sugallta, hogy a triumvirátus nem három személyiség egyenlő erőket egyesítő, arányos és kiegyensúlyozott kapcsolata, hanem egy majdani szuverén egyeduralom szükséges előkészítője és bekövetkeztének manipulatív eszköze) – ám ez a viszonyrendszer féloldalasan indult, mert bár a magánlevelekben ideologikusan készen volt a hármasság ténye, de Arany ekkor még nem is találkozott Tompával személyesen: csak Petőfi ismerte külön-külön mindkettejüket. Feltűnő viszont, hogy már ebben az első Tompa-levélben is ott van a célzás arra, hogy ők hárman együvé tartoznak – miközben az itt leírt állítólagos közös séta igen nehezen illeszthető be Tompa itineráriumába, hiszen már csakis a *Toldi* elkészülte és elolvasása után lenne lehetséges Aranyak egy ilyen jellegű, dicsérő beiktatása a baráti körbe – Tompa meg ekkor már nem nagyon tartózkodott Pesten... Ám ennek a kis leírásnak a hitelességénél fontosabb a retorikai státusza: Tompa ezzel és így tudta érzékeltetni azt, hogy ő is baráti érzelmekkel viseltetik a tőle ekkor nem ismert Arany Jánoshoz, s mintegy ezzel viszonzotta azt a gesztust, hogy Arany őt nevesítette Petőfihez írott episztolájában:

Pesten karóltve sétálgatván Sándorral: egyikünk szólt: tudod-e te ki hiányzik közülünk? a másik felelt: Arany Jancsi! és igazunk volt; hiányzottál közülünk épen úgy, mint én közületek most, midőn együtt valátok; és ha csak mindhárman együtt nem leszünk: hiányos lessz a társaság.¹⁸

Petőfi, miután a Tizek Társasága mint átfogóbb, minden műnemre kiterjedő, generációs szervezkedés kudarcba fulladt,¹⁹ a népies irodalom egységét akarta megteremteni. Saját magát, Aranyt és Tompát is mint az *Életképek* kizárólagos szerzőjét szerette volna a nyilvánosság előtt megjeleníteni,²⁰ csakhogy ebben a szándékában kizárólag Arany követte fenntartás nélkül, Tompa nem. Erről egyébként Tompa is megemlékezett Aranyhoz írt levelében:

Petőfi felkért az *Életképek*hez jövőre, nem is vonakodtam, annyi okvetlen igaz: hogy Jokaynak dolgozni fogok, de hogy [Vahot – Sz. M.] Imrének is nem küldök-e azért

17 Tompa Mihály Arany Jánosnak, Beje, 1847. jún. 14., uo., 95.

18 Uo.

19 A Tizek Társaságáról lásd KERÉNYI Ferenc, „A Tizek Társasága” in *Petőfi tüze: Tanulmányok Petőfi Sándorról*, szerk. TAMÁS Anna és WÉBER Antal, 115–141 (Budapest: Kossuth – Zrínyi Katonai Kiadó, 1972).

20 Erről VÁCZY, *Tompa Mihály*..., 68.

hebehóba egy két verset még bizonyosan nem tudom; bonyolodott viszonyaim vannak Imrével, annak kifejlésétől függ az utolsó.²¹

Arany ezt az értesülést továbbította Petőfinek,²² s Petőfi Tompa hezitálására – hogy ti. Vahotnak és Jókainak egyszerre akar szerzője lenni – meglehetősen indulatosan reagál: „Ki hitte volna, hogy még ez iránt az ember iránt is meg kell hűlnöm ... mert én csak characteres, szilárd characterű embernek tudok barátja lenni.”²³ S ebben a levélben Petőfi azt is világosan leírta, miért akart egységes fellépést biztosítani hármuknak:

Én a népköltészet képviselőit akartam egyesíteni; miért az Életképekben? mert annak legtöbb olvasója van, mert ahhoz szegődtek a legjobb fejek, mert annak szerkesztője egyik főtagja a fiatal Magyarországnak, hova mindazokat számítom, kik valódi szabadelvűek, nem-szűkkeblűek, merészek, nagyot-akarók, azon fiatal Magyarországnak, melly nem akarja a haza kopott bocskorát örökké foltozni, hogy legyen folt hátán folt, hanem tetőtől talpig új ruhába akarja öltöztetni ... szóval az Életképek a legnekünkvalóbb organum.²⁴

A kettejük közti feszültségek persze igen hamar, s már e levél előtt is megmutatkoztak a levelezésükben: már amikor Petőfi és Tompa zempleni együtt-tartózkodásuk alkalmával közösen írt levelet Aranynak,²⁵ Petőfi így fogalmazott – persze erős öniróniával és tréfásan:

Harmad napja, hogy master Tompánál dégálok. Czivakodunk, mint az istennyila; ismered az én szende, békeszerető, angyali természetemet, hanem az a kapczáskodó komisz pater Tompa mindig dühbe hoz.²⁶

Az egymás közötti nézeteltérések itt még alighanem esztétikai kérdések körül csapódtak le: Kerényi Ferenc Petőfi-monográfiája szerint Tompa kifogásolhatta a *Cipruslombok* ciklussá bővítését, Petőfi viszont nem kívánta megérteni Tompa mellőzöttségérzetét. Ez persze lehetséges, de hangsúlyoznunk kell: voltaképpen nem tudjuk pontosan, mi körül forogtak a viták, Kerényi is csupán következtetéseket fogalmazhatott meg – igaz, olyan következtetéseket, amelyeket mind Petőfi, mind Tompa esetében recens források alapoztak meg.²⁷ Az biztos: ezek a viták, legalábbis Tompa levélbéli megjegyzése sze-

21 Tompa Mihály Arany Jánosnak, Beje, 1847. aug. 1., in AJÖM XV. 108.

22 Arany János Petőfi Sándornak, Szalonta, 1847. aug. 11., uo., 114–118, különösen: 117.

23 Petőfi Sándor Arany Jánosnak, Szatmár, 1847. aug. 17., uo., 119.

24 Uo., 120.

25 Erre lásd a levél keletkezéséről írott jegyzetet: uo., 575–576.

26 Petőfi Sándor Arany Jánosnak, Beje, 1847. júl. 5., uo., 104.

27 Azt maga Tompa írta le egy Szemere Miklósnak írott levelében, hogy a *Cipruslombokat* „utálja”: vö. Tompa Mihály Szemere Miklósnak, [Eperjes, 1845. május végén] in TOMPA Mihály *Levelezése...* 46. Persze ettől még továbbra sem tudjuk, hogy Petőfivel ezen a véleményén vitakoztak-e.

rint, majdnem pisztolypárbajba torkolltak – bár ez szerencsére végül elmaradt.²⁸ Arany mindezek után le is vonta a levelében a következtetést (a hozzá eljutott információk alapján nem is gondolhatott volna mást): „De Tompa nem állott be a jövő évi 3[trium]virátusba ugy-e?”²⁹

Amikor Arany egy kis idő múlva megpróbálta a Vahot körüli ügyet közvetítőként elsimítani barátai között, Petőfi már nem esztétikai, hanem kifejezetten morális különbségekre célzott, s egyenesen úgy fogalmazott: „Tompát pedig *héjjába* mentegeted, mert ha én magam ki nem tudtam őt menteni, bizony senki más nem lesz képes. Mindenesetre szar ember.”³⁰ S ugyan az események feltételezhető logikája szerint nem ebből következett, de Petőfi következetes erkölcsi értékítéletéről árulkodik az a visszaemlékezés, amely végsősoron Tompa kései, Szász Károlynak tollba mondott emlékezéséből származik, s hitelessége nem éppen vitán felüli, hogy Petőfi 1848-ban Tompa arcképét fejjel lefelé az árnyékszékében akasztotta fel.³¹

Nemcsak Petőfi és Tompa távolodott el hát egymástól, hanem a Tompa és Arany közötti, 1847-ben kialakuló kapcsolat is hamarosan válságba került. Tompa ugyanis nem válaszolt Aranyhoz az 1848. május 23. után Freywaldauba küldött levelére, s ezt Arany úgy értékelte, hogy ez a kapcsolat megszakadását vagy legalábbis a másik erős nehezítését jelenti – ezután azonban mégis ő volt az, aki erőt vett magán, és évekkal később, 1850-ben ismét levéllel kereste föl a másikat, tisztázandó a helyzetet.³² Tompa ezt megnyugodva s magyarázatot adva vette tudomásul – de ekkor is egyértelműen utalt a Petőfi megítélésében mutatkozó különbségekre: Petőfi viselkedését ugyanis Arany megbocsátólag és szeretettel vette tudomásul, Tompa azonban nem bocsátotta meg³³ – s ez nem is csodálható, hiszen Petőfi Tompát igencsak vehemensen minősítette Aranyhoz intézett leveleiben is (a Tompához írott levelek nincsenek meg, mert ezeket Tompa felindulásában megsemmisítette) – s személyes gesztusaiban még kíméletlenebb volt.

1850 után tehát újraindult Arany és Tompa levelezése. S Arany az összetartozásnak ahhoz az ideájához, amelyet a triumvirátus-képzet hordozott, láthatólag erősen ragaszkodott: már Petőfi eltűnése után, egy elveszett, alighanem 1850. november 20. utáni levelében arra is célzott, akkor alakítsanak ketten (azaz csak ő és Tompa) irodalmi társulatot.³⁴ Ebben nem is az összetartozás kinyilvánítása az érdekes, hanem az, hogy ez szinte formalizáltan, s a korábbi triumvirátus-képzet mentén elképzelve fogalmazódik meg – s annyiban kétségkívül lesz folytatása (még ha Tompa ezt tréfásan, de

28 Vö. KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris monográfiák (Budapest: Osiris Kiadó, 2008), 178. Tompának a párbajra tett utalása: „Már az előtt több privát levelet váltván egymással, – s gondold és neved! pár hát mulva – pisztolyra akart köztünk a dolog kerülni – Furcsa az ember! – de elmult a zivatar menykő-csapás nélkül!” Tompa Mihály Böszörményi Károlynak, [Eperjes, 1845. máj. végén] in TOMPA Mihály *Levelezése ...* 45.

29 Arany János Petőfi Sándornak, Szalonta, 1847. aug. 5., in AJÖM XV. 110.

30 Petőfi Sándor Arany Jánosnak, Szatmár, 1847. [aug. 29.], uo., 127. Kiemelés az eredetiben.

31 HATVANY, *Így élt Petőfi...*, 454. A visszaemlékezés értékelésére lásd uo., 467–468.

32 Ez a levél elveszett. Kikövetkeztethető tartalma: AJÖM XV. 279.

33 Vö. Tompa Mihály Arany Jánosnak, Kelemér, 1850. jún. 12., uo., 279–281.

34 A levél feltételezhető tartalmát lásd uo., 301. Amiből vissza lehet következtetni, az Tompa válaszában az utalása: Tompa Mihály Arany Jánosnak, Kelemér, [1850. nov. 30.], uo., 304–309. A vonatkozó rész: 308.

alighanem komolyan el is háritja), hogy kettejük levelezésében ezután komoly szerepet kapnak az irodalmi élet egészét, illetve annak szereplőit minősítő értékítéletek. S éppen ezen a ponton válik különösen érdekessé a Tompa és Arany közötti levelezés: tudniillik ilyen tartalmú levelek címzettjeként Arany számára is csak Tompa marad meg. Sem előtte, sem mellette nincs olyan levelezőtársa, akinek rendszeresen és folyamatosan ilyen kérdésekről nyilatkozna. Ehhez szerencsés körülmény, hogy ők ketten nem laktak egy helyen, s személyes találkozásra is igen ritkán nyílt alkalmunk: ezért aztán a személyes beszélgetés nem vehette át azt a szerepet, amelyet kettejük között a levelezésnek kellett betöltenie. Archaikusabb (a 18–19. század korábbi évtizedeire emlékeztető) irodalmi viszonyoknak megfelelő módon tehát hosszú és tartalmas leveleket voltak kénytelenek írni egymásnak – s ez kivételes értékű irodalomtörténeti forrásanyagot eredményezett, amely mindkettejük megítéléséhez és irodalmi státuszuk megértéséhez hozzájárulhatott.

Tompa a személyes találkozó előtti leveleiben saját magát vidéki magányába kényszerűen beletemető, az írói alkotás elemei gondjaival küszködő személyiségként mutatta be, akinek ráadásul a politikai megtorlást is el kell szenvednie (Tompa meghurcolása allegorikus, s egyébként cenzúrázott költeményeiért 1852-ben és 1853-ban 14 hétig tartott)³⁵ – kontrasztban Arannyal, akinek legalább méltó társasága van a nagykőrösi gimnázium tanári karában. Ez önstilizáció, bár személyes érzelmi hitelében nincs okunk kételkedni: Tompa érezhette magát magányosnak, s hát valóban elszenvedője volt hivatalos zaklatásoknak. Mindazonáltal a társadalmi beágyazottsága szempontjából aligha volt elhagyatva, s amúgy sem volt Tompa magányos, társadalmi kapcsolatok nélküli személy: papi állása és írói pozíciója egyaránt számos ismeretséget hozott neki – a leveleiben sugallt kép magányáról és elszigeteltségéről alighanem egy tudatosan megformált imázs kialakítását hordozta. Ahogyan például előfizetőket keresett (és talált) közvetlen környezetében bizonyos irodalmi vállalkozásoknak, azt mutatja, hogy komoly nexusai voltak helyben.³⁶

Arany és Tompa először 1852. február 20-án találkoztak: ekkor Tompa – tréfából – álnéven, mint „fehérmegyei poéta” állított be Nagykovácsoson Aranyhoz.³⁷ Erről Arany egy Ercsey Sándorhoz írott levelében így számolt be:

Nagyobb ujság ennél az, hogy Tompa, kivel a mint tudod öt év óta levelezek, valahára meglátogatott. Pénteken, f. hó 20-án, délután állított be hozzám, in cognito, de én rögtön gyanuba vettem s így kénytelen volt elnevetni magát. 23-a délig mulatott nálam, aztán visszapályázott.³⁸

35 Vö. KERÉNYI, „*Szólnom kisebbség...*”, 41.

36 Érdemes mindezt összevetni azzal a képpel, amely a Losonci Phönix tőle gyűjtött előfizetőinek az elemzéséből kialakulhat: DEMMEL József, „»...ösmérem ezt az impertinens akasztófára való publicumot«: A prenumeráció forrásértékének vizsgálata Tompa Mihály kapcsolathálóján keresztül”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 110 (2006): 650–676.

37 Az egész történetről lásd VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza 1849–1860* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1931), 117–118.

38 Arany János Ercsey Sándornak, Nagykovácsos, 1852. febr. 28. in ARANY János *Levelezése (1852–1856)*, s. a. r.

Tompa a következő levelében még tréfásan visszautalt a találkozásra, folytatván az ugratást:

Ah! ugyan ne beszélj! csakugyan járt volna ott valami kalandor az én nevem-és képe-
ben? [...] Millyen volt? ah! barátom az nem lehetett más, mint Carl Maria Benkert; az írók
árnyéka. Az kisértett meg! vigyázz, valami irodalmi szerencsétlenség ér.³⁹

A személyes találkozás más fénybe állította a másikról a levelekben kialakított sze-
mélyiségkép megítélését is, azaz jól láthatóvá teszi, hogy Tompa korábban mennyire
tudatosan konstruált énképet hozott létre az Aranyhoz intézett misszilisekben. Ezt ép-
pen Arany rögzítette igen érdekes módon, amikor Ercsey Sándornak beszámolt a talál-
kozásról; igaz, ő itt csak arra az eltérésre utalt, amely Tompa publikált művei és valódi
karaktere között feszült, de a szembeállítás nyilván érvényes a levelekre is (amelyeket
egyébként a címzett, Ercsey Sándor amúgy sem ismerhetett):

Remek fiu [ti. Tompa – Sz. M.], kit nemcsak becsülni, de szeretni kell. Ha munkáit olvas-
va azt hinnéd, hogy valami melancholicus ember, igen csalatkoznál: örökké röhögtetett
bennünket élceivel s anecdotáival. E három nap valóságos óáz körösi életem Sahará-
jában!⁴⁰

Arany ezekben a sorokban kimondta azt a minősítést, amelyet ő alighanem a legfon-
tosabbnak gondolt, s amely a Petőfivel kiépült kapcsolatának is a kulcsszava, s amely
visszatérően ott volt a kettejük leveleiben is: a „szeretetről” van szó, amely több, mint
a megbecsülés. Arany arra csodálkozott rá, hogy Tompa – akit e sorok szerint nyilván
ő is keserű és melankolikus embernek gondolt – szórakoztató társasági jelenségnek
bizonyult. Tompa személyes megismerése minden bizonnyal azért volt lényeges, mert
Arany számára ekkortól minősülhetett az író társ egyértelműen többnek, mint a koráb-
bi évek tanújának és fontos irodalmi szövetségesnek: most derült ki Arany számára,
hogy személyében egy szeretetre méltó, fontos barátról van szó. S úgy látszik, Tompa
számára is hasonló lehetett a tapasztalat. A személyes találkozásra visszautaló levelé-
ben mintha ugyanez az érzés körvonalazódna, amikor kettejük együttlétének vissza-
vágyását fogalmazza meg:

Hanem barátom! hidd el hogy a látogatás nálam ellenkező hatást tett mint nálad; mióta
láttalak és megösmertelek, nekem sokkal nehezebben esik az egész historia! Ha eszembe
juttok: igen rosszul esik hogy köztetek nem lehetek, szóval sokkal fájdalmasabb érzéssel
gondolok rátok mint az előtt.⁴¹

SÁFRÁN Györgyi, BISZTRAY Gyula és SÁNDOR István, Arany János összes művei 16 (Budapest: Akadé-
miai Kiadó, 1982; a továbbiakban: AJÖM XVI), 28.

39 Tompa Mihály Arany Jánosnak, Hanva, 1852. márc. 8., uo., 34–35.

40 Arany János Ercsey Sándornak, Nagykőrös, 1852. febr. 28., uo., 28.

41 Tompa Mihály Arany Jánosnak, Hanva, 1852. ápr. 13., uo., 42.

Ekkortól kezdve a levelezés egyik visszatérő eleme az újabb személyes találkozás lehetősége lesz, akár úgy, hogy Arany Tompát szeretné látogatásra rávenni, akár úgy, hogy Tompa Aranyt győzködi egy utazásról. S mivel immár kölcsönösen be vannak avatva egymás életébe, ismervén a másik családját is (Aranyék ugyanis hamarosan tényleg meglátogatják Tompáékat), a köszöntések és üdvözlések is elveszítik formula jellegüket, s egyre személyesebbek lesznek. Ez azonban nem módosít a levelek korábbról már ismerős jellegén, amely nagyrészt az irodalmi élet alakulását és saját irodalmi életművük bontakozását tárgyalja. S amelynek során egyre világosabb lesz, hogy Arany személyében a kortársak a magyar irodalmi élet irányítására hivatott személyt látnak, egyértelmű tekintélyt (gondoljunk csak arra a folyamatra, ahogyan Arany Pestre vitelét eléri egy írói-politikusi kör),⁴² miközben Tompát igazából egyetlen irodalmi érdekcsoport sem akarja kiemelni a vidéki pap pozíciójából. S Aranyak ezzel is szembe kell néznie, amikor – ahogyan feltételeztem – eszébe juthat, mivé is lett az ő egykori „triumvirátusuk”, ha az antik előképhez mint értelmező alakzathoz nyúl az ember... Ehhez még csak Tompa halála mint eszméletű pillanat sem volt szükséges. Jóval hamarabb meg lehetett sejteni. Persze nem tudjuk, Arany számára tényleg volt-e ilyen rádöbbenés.

42 Erről a mozzanatról bővebben: SZILÁGYI, „*Mi vagyok én?*” ..., 25–26.

BÍRÓ-BALOGH TAMÁS

Két újabb kötet József Attila könyvtárából

József Attila könyvtára nem maradt egyben. A visszaemlékezések szerint sem túl nagy házikönyvtára közvetlenül a halála után kezdett aprózódni, majd az eltelt évtizedekben szinte teljesen szétszóródott. A családnál megmaradt töredék József Attila hagyatékával a Petőfi Irodalmi Múzeumba került. Ezt alapul véve és rágyűjtve, ami belőle utólagosan összeállítható, Tasi József úttörő munkája nyomán vált közkinccsé: 1976-ban rekonstruálta a költő magánkönyvtárának jelentős részét,¹ a katalógus bővített változata 1996-ban jelent meg könyv alakban is *József Attila könyvtára és más tanulmányok* címmel.

Az azóta eltelt években ezt a gyűjteményt alig lehetett bővíteni, ugyanis a József Attilának dedikált kötetek jóval ritkábban bukkannak fel, mint a költő ajánlásával ellátottak. 2003-ban Lengyel András adott közre egy ismeretlen tételt (Rubin László: *Orbán Pál lázadása*),² és azóta sem került elő újabb darab.

A most ismertetett két darab ugyanannak az online antikváriumnak az árverésein tűnt fel; az aukciókat szervezők jóvoltából hamarabb láthattam a köteteket, s így az árverések előtt a tételleírásukban is segíthettem.

1.

BEÖTHY Zsolt, *Régi nóták. Három elbeszélés*. Haranghy Jenő rajzaival. A Pantheon Irodalmi Intézet R.-T. kiadása. [Bp., 1920] 127 l.

A kötet az antikvarium.hu 7., 2018. december 6–16. között tartott online árverésének 159. számú tételeként kelt el, kikiáltási ára egymillió forint volt, leütési ára egymillió-egyszázezer forint lett.

A kissé megviselt, foltos borítójú, de ép belivekkel fennmaradt könyv címlapjának felső részén fekete tintaírású ajándékozási bejegyzés található:

Jozsef A. VI. o. tanulóinak buzdításul,
szorgalma és jó magaviselete jutalmául.

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógiai Karának oktatója.

1 TASI József, „József Attila könyvtára”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 80 (1976): 378–401.

2 LENGYEL András, „Egy újabb kötet József Attila könyvtárából”, *Irodalomismeret*, 13, 2. sz. (2003): 56–57.

*József A. m. o. tanulónak buraldítául,
szorgalmá és jó magaviseleté jutalmául.*

BEÖTHY ZSOLT
RÉGI NÓTÁK



Aláírás helyett a jutalomkönyvet adományozó iskola, a Makói M[agyar]. Kir[ályi]. Áll[állami]. Főgimnázium pecsétje áll.

A kis kötet szerzője, Beöthy Zsolt (1848–1922) több évtizedig egy személyben volt a konzervatív szellemű irodalom és irodalomtudomány egyik vezető alakja. Kései novelláskötete régebbi írásaiból válogat, és egy látszólagos hiányt igyekezett pótolni: „Novellái annak idején sikert arattak, de azóta nem jelentek meg új kiadásban, nehéz hozzájuk férni s így a legtöbben inkább csak hallomásból ismerik őket. Most kedves próbát kapunk tehetségének erről az oldaláról is: *Régi nóták* címmel három novellája jelent meg a kitűnő írónak egy szép kötetben.”³ Beöthy nem sokkal az 1921/22-es tanév vége előtt, 1922. április 18-án halt meg, haláláról természetesen minden lap, folyóirat és szellemi műhely megemlékezett. Talán ezért is lett könyvéből jutalomkönyv.

A rövidítéssel és ékezesi hibával leírt jutalmazott diák, „József A.” természetesen nem más, mint József Attila, aki ezekben az években Makón élt és tanult a helyi gimnáziumban.⁴ Nem mindig volt jó tanuló, de ekkor elhatározta, hogy javít eredményein és osztályelső lesz. Ezt meg is valósította: az 1921/22-es tanév végén kiállított jeles bizonyítványában egyetlen kettes („rendes”) érdemjegy van csak, az is csupán az írásbeli dolgozatainak külalakjára. Eperjessy Kálmán, József Attila osztályfőnöke a bizonyítványba megjegyzésként azt is odaírta: „Tehetséges, köteleességtudó, bátor fellépésű.”⁵

A bizonyítványosztásra 1922. június 29-én került sor. Ekkor József Attila több jutalmat is kapott. Az iskolai értesítőben „az önképzőkörben való működésért és az önképzőköri pályamunkáért jutalmat kaptak” névsorában ott áll neve, 100 koronás összeggel, és a „könyvjutalmat kaptak” diákok között szintén szerepel, mindkétszer „József A. VI”

3 *Vasárnapi Újság*, 1920. dec. 12., 276.

4 A József Attila makói diákeivel foglalkozó bőséges szakirodalomból hadd emeljek ki most csak kettőt: PÉTER László, „József Attila Makón: Életrajzi jegyzet”, *Irodalomtörténet*, 45 (1957): 9–33; TÓTH Ferenc: „Az otthonom pedig hát ott, Makón van.” *József Attila makói évei* (Szeged: Bába Kiadó, 2006).

5 A bizonyítvány fotómásolatát közli: „És ámulok, hogy elmulok.” *József Attila-iratok*, szerk. VARGA Katalin (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005), 53.

alakban.⁶A jutalmazás tényéről tehát tudott a József Attila-kutatás, viszont a könyvet magát nem ismertük.

A makói gimnázium által adott jutalomkönyv és most, közel száz év után újra fölbukkant példány minden kétséget kizáróan ugyanaz, amit a gimnazista József Attila kapott a hatodik tanév végén. Ezt bizonyítja a hátsó szennylapon található pecsét is: „Vészi Dezső / könyv, zenemű és papírkereskedése / Makón”; márpedig a korábban idézett iskolai értesítő arról is tudósít, hogy „a könyvjutalmak egyrésze Wébel és Szilágyi, továbbá Vészi D. helybeli könyvkereskedő urak adományából került ki”.

Azt nem tudjuk, hogy az eszmélkedő, első verseit író gimnazista diák olvasta-e is a könyvet, vagy csak megkapta és birtokolta. Bejegyzés, aláhúzás nincs a kötetben.

A *Régi nóták* további sorsáról csak szórványinformációink vannak. A címlapon, az adományozó makói iskola pecsétje alatt egy másik intézmény körbélyegzője található: „Szeged szab[ad]. kir[ályi]. város felső kereskedelmi iskolájának iparági könyvtára”. Valamikor tehát a könyv József Attila magánkönyvtárából egy másik, immáron szegedi tanintézmény iskolai könyvtárába került. A mai Körösy József Közgazdasági Szakgimnázium elődjének épületét

a második világháború végéhez közeledve ismét katonai célokra vették igénybe [...]. 1944. április 7-én egy német katonai alakulat költözött be az épületbe. / Magában az épületben a háború katasztrófális károkat nem okozott, a helyreállítás után az épület ismét használhatóvá vált oktatási célokra.⁷

A kötet azonban ekkor már nem volt az iskolai könyvtárban: egy, a címlap előtti szennyledalra írott tulajdonosi bejegyzés szerint a világháború vége előtt magántulajdonba került. Talán a kereskedelmi iskolába elszállásolt német katonai alakulat tagjai egyszerűen kidobták. Mindenesetre az tény, hogy a bejegyzés („Erdélyi Istvánné 944 XII”) szerint a *Régi nóták* ekkor ismét egy magánkönyvtár része lett. Erdélyi Istvánnét jelenleg még nem sikerült azonosítani, de talán azonos azzal az Erdélyi Istvánnéval, aki a két háború közt tevékenyen részt vett a szegedi ipartestületi hölgybizottság életében.⁸ Arról nincs információ, hogy a kötet ez után mikor és hová került.

2.

P. OVIDIUS NASO: *A SZERELEM MŰVÉSZETE. (Ars amatoria.)* Ford. Gáspár Endre. Bécs, Julius Fischer Verlag, é. n. [1923–1924] 95 l.

6 A Makói M. Kir. Áll. Főgimnázium Értesítője az 1921/22-es tanévre, szerk. Dr. GEDEON Alajos (Szeged: „Mars”-Nyomda, 1922), 10.

7 <http://www.korosy.hu/iskolatortenet> (hozzáférés: 2018. 12. 20.)

8 Vö. pl. „Az ipartestületi hölgybizottság taggyűlése”, *Délmagyarország*, 1930. júl. 11., 6.

József Attilának, barátsággal, szeretettel és
avval a jókívánsággal, hogy minden terve
és szándéka sikerüljön, ha már e sorok
szerzőjének az vagyon megírva, hogy kivi-
lágos kivirradatig a magyar horizontnak
imitt emigráljon és várja a véget, avval
biztatván magát, hogy ha már meg kell dög-
leni: *imparidum ferient ruinae!*
Wien, 1926 július 31.

Gáspár Endre

József Attilának, barátsággal, szeretettel és
avval a jókívánsággal, hogy minden terve
és szándéka sikerüljön, ha már e sorok
szerzőjének az vagyon megírva, hogy kivi-
lágos kivirradatig a magyar horizontnak
imitt emigráljon és várja a véget, avval
biztatván magát, hogy ha már meg kell dög-
leni: *imparidum ferient ruinae!*
Wien, 1926 július 31.
Gáspár Endre

A kötet az antikvarium.hu 2017. szeptem-
ber 20-tól október 1-jéig tartó 4. online
árverésén 254. számú tételként került vir-
tuális kalapács alá; kikiáltási ára 300.000
forint volt, leütési ára több mind duplája,
700.000 forint lett.

A kétszínű kiadói varrott keménykötés-
ben lévő eredeti kiadói pauspapírra nyom-
tatott borítófedélben, szép belévekkel, meg-
kímélt állapotban fennmaradt példányba a
kötet fordítója fekete tintával ajánlást írt:

A fordító (és dedikáló) ismert alakja a József Attila-szakirodalomnak. Gáspár Endre (1897–1955) műfordító Debrecenben tanult, és ott kezdett újságíróként is dolgozni. 1919-ben, a Tanácsköztársaság bukása után Pozsonyba, majd Bécsbe menekült, ahol 1938-as távozásáig leginkább fordítóként tevékenykedett: magyar irodalmat német, angol és spanyol nyelvre, illetve világirodalmi műveket magyarra ültetett át. Tizennygy nyelvből fordított.⁹

József Attilával való kapcsolata is Bécsben kezdődött: amikor a költő 1925–26-ban Bécsben élt, többek között éppen Gáspár Endrénél lakott, és így barátság alakult ki köztük. József Attila szűkös anyagi körülményei miatt itt újságot árult, takarított és ügynökölt is, és közben látogatta a bécsi egyetem előadásait. Gyorsan befogadta őt a bécsi emigráns magyar környezet – ennek emlékeit maga Gáspár írta meg *József Attila Bécsben* című írásában.¹⁰

Felesége, Fenyő Kata (1904–1944) szintén műfordító volt. Péter László kutatásai nyomán tudni, hogy József Attila szerelmes volt bele, néhány versét ő ihletette (pl. *Fiatallasszonyok éneke*, *Hivogató* stb.),¹¹ A *csapat* című költeményt neki ajánlotta a költő, és ennek a bizalmas viszonynak a bizonyítéka a *Szépség koldusa* fennmaradt dedikációja is:

9 VÖ. SZABOLCSI Miklós: *Érik a fény: József Attila élete és pályája 1923–1927* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 452–454.

10 GÁSPÁR Endre, „József Attila Bécsben”, *Fényszórá*, 1945. nov. 27., 5.

11 PÉTER László, „Fiatallasszonyok éneke: József Attila és Gáspár Kata”, *Alföld*, 19. ápr. (1968): [64], 65–68.

Gáspár Katának, hogy régi, el-
hagyott tavam partján sze-
retettel nézegesse itt-ott-
bennefejejtett arcomat.
Bécs, 1926. márc.
József Attila.¹²

1944-ben öngyilkos lett. Lányuk, Gáspár Judit (1923?-?) szintén bevonult az irodalomtörténetbe, mert róla tudjuk, hogy József Attila

legtöbbet azonban a ház akkor hároméves kislányával játszott. Bolondul szerették egymást ők ketten, a kis Jutka és a nagy Attila; jó pajtások, játszótársak, sőt barátok voltak.¹³

Neki szól a *Jutka verse*.

A kötet jól beleillik a költő és a fordító kapcsolattörténetébe: mert bár ezt a példányt nem ismertük korábban, egy másik, Gáspár Endre által József Attilának dedikált fordításgyűjteményt igen. Walt Whitman *Ének magamról* című kötetének ajánlása az alábbi:

József Attilának,
szeretettel
Gáspár Endre
Wien XI. 28. 1925.¹⁴

Tudjuk azt is, hogy Gáspár több József Attila-vers kéziratát is megőrizte – ezek mindegyike az 1925–26-os évből valók, tehát a költő bécsi tartózkodása alatt adta őket szálasadójának.¹⁵

Az eddig ismert ajánlásnál ez mindenképpen bővebb, bőbeszédűbb: benne Gáspár Endre a József Attilának szóló „üzenet” mellett saját önértelmezését is adja. Nem is szükséges túlzottan magyarázni, a szöveg végi latin nyelvű szöveg Horatius-idézet kontextusával („Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae”, azaz „Rettenthetlen, hogyha Föld s Ég / összerogy is, s a romok lesújtják”) önmagáért beszél.¹⁶

Az ajándékozás jelentőségére utal az is, hogy a kereskedelmi forgalomba nem kerülő, mindössze ötszáz számozott példányban megjelent kötetnek ez a darabja eredetileg ugyan számozatlan volt, Gáspár mégis beszámozta, mégpedig József Attila a nagyon egyedi „± [plusz-mínusz] 1.-ik” példányt kapta.

12 JÓZSEF Attila *Összes versei*, s. a. r. STOLL Béla (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), III, 142.

13 GÁSPÁR, „József Attila Bécsben”.

14 TASI József, *József Attila könyvtára* (Budapest: Écriture, 1996), 28.

15 KUNSZERY Gyula, „József Attila ismeretlen verskéziratai”, *Irodalomtörténet*, 48 (1960): 23–28.

16 HORATIUS: *Augustus Caesarhoz*, ford. BEDE Anna, in *Quintus FLACCUS HORATIUS összes versei*, 187–191 (Budapest: Corvina Kiadó, 1961). Tóth Sándor Attila szó szerinti fordításában: „ha megroppanva összedől a világ, s a romok lesújtanak, [akkor is] rettenthetetlen”. (Köszönöm segítségét.)

Szenzáció vagy kanonizáció?

Megjegyzések Szabó Magda újrainduló életműsorozatához¹

Nem hinném, hogy záros határidőn belül széles körű szakmai konszenzus alakulna ki Szabó Magda életművét illetően – de nem is igazán bánom. S ez utóbbit nem a cinizmus mondatja velem, tapasztalataim ugyanis azt mutatják, hogy a túlzott egyetértés, a vitázó álláspontok kiegyenlítődése, a mérlegelés nyugvópontonra jutása inkább árt, mintsem használ egy-egy alkotói oeuvre-nek. Meg aztán abban sem vagyok biztos, hogy nincs-e máris sok tekintetben nyugtalanító és terméketlen egyetértés. No nem az irodalomoktatás területén – ott Szabó Magda, mondhatni, a „helyén van”; még ha kötelező olvasmányként is, de jelen van, hatással van: erjeszt, gondolkodtat, formál, szórakoztat – a művészet örök természete szerint. S ha végigtekintek a 2017-es emlékévként két nagyobb Szabó Magda-konferenciájának kötetekbe rendezett anyagán,² azt látom: az oktatási projektek leírása, a pedagógiai felhasználás sokrétű lehetőségeiről hírt adó tanulmányok hangja a legkiegyensúlyozottabb és pozitívabb. Mintha ezen a területen békés, nyugodt építkezés zajlana: tanár, diák és irodalmi szöveg ciklikus, mindig újat termő, minden ízében hasznos és örömteli találkozási pont. A szakma – az irodalmár szakma – láttelepe már korántsem ilyen rózsás. Az egyes művek magyar fogadtatásával foglalkozó értelmezők mintha még mindig a korabeli recepció mitologikus szörnyeivel viaskodnának, a nemzetközi fogadtatást összegző kollégák ugyanakkor világszenzációk sorozatáról számolnak be – mind az *Abigél*, mind az *Ajtó* körüli sajtóanyagot vizsgálva. Lassanként unalmassá, közhelyessé, s ami a legrosszabb: tartalmatlanná és kiszámíthatóvá válik így az életmű körüli diskurzus. A kérdés az: honnan, mely kultúra mely periódusa – milyen „episztémé” – felől tekintünk az adott műre, s máris kész a tiszta, kontúros láttelep. Hová tűntek a szövegközeli olvasatok, s miért hiányoznak a nagyobb íveket megrajzoló, szintetikus vállalkozások? Avagy: miért nem született mindmáig összegző monográfia Szabó Magda életművéről?³

1 A cikk megírása idején a szerző a Magyar Művészeti Akadémia MMKI-Ö-18 témaszámú ösztöndíj pályázatának támogatásában részesült.

2 *Kitáruló ajtók: Tanulmányok Szabó Magda műveiről*, szerk. KÖRÖMI Gabriella és KUSPER Judit (Eger: Liceum Kiadó, 2018); *Szabó Magda száz éve*, szerk. SOLTÉSZ Márton és V. GILBERT Edit (Budapest: Orpheusz Kiadó, 2019, megjelenés előtt).

3 Nem csupán Szabó Magda művészi eszközeinek bemutatására, de az addig megjelent szövegtörzset átfogó értékelésére vállalkozott az 1980-as évek közepén (az akkoriban elérhető nemzetközi szakirodalom tanulságait is kamatoztatva) Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya: Ernő KULCSÁR SZABÓ, „Magda Szabó”, in *Literatur Ungarns 1945 bis 1980: Einzeldarstellungen, von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Miklós SZABOLCSI*, Redaktion: Paul KÁRPÁTI und Regina KROLOP, Mitarbeit: Bernd MÜLLER, Literatur Sozialistischer Länder, 207–218 (Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1984).

Mind a pécsi, mind az egri rendezvényen jelen voltam, előadást is tartottam, és – szokásomtól eltérően – lelkesen belevetettem magam az egyes előadásokat kísérő, nem egyszer a 20–30 percet is meghaladó diszkusszióba. Szó szót követett, szempontok és tapasztalatok cseréltek gazdát – mégis mintha egyetlen kérdés köré összpontosult volna, egyetlen kérdéshez vezetett volna vissza minden párbeszéd: vajon *lektűr* vagy *szépirodalom* az, amit Szabó Magda művelt; hová helyezhetjük el munkásságát a huszadik század '30-as éveitől formálódó modern és posztmodern magyar irodalom fejlődés- vagy alakulástörténetében? S hadd tegyek ide még néhány kérdőjelet: lektűr vagy szépirodalom volt-e az, amit Szabó Magda írt – akkor, amikor írta, amikor megjelent (e kettő, mint tudjuk, nem mindig esett egybe), s mit jelentett az 1990-es évektől fellépő, tudományos premisszákat megfogalmazó értelmezőközösség(ek) számára? Illetve – bár talán épp eleget írtunk, beszéltünk erről mostanában –: mit jelent ma nekünk, kortárs olvasóknak, íróknak, irodalomtörténészeknek, egyetemi oktatóknak? Úgyszólván természetes, hogy e két rendezvényen újra és újra szóba került – olykor cinizmust, máskor indulatot, sajnos csupán a legritkábban higgadt megfontolást kiváltva – Kulcsár Szabó Ernő 1993-as, *A magyar irodalom története 1945–1991* című könyvecskéje (egykori nagydoktori értekezésének második fele⁴), amely, mint ismeretes, „meg sem említi” az írónőt. Vajon miért nem? Valóban azért – mint egyesek állítják –, mert a Nyugat-mítosz megzavarta az értelmezőt, s így megkésettiségi komplexusoktól terhelt, célracionális víziójában nem lehetett helye ennek a sok szempontból konzervatív, más tekintetben nagyon is modern írónak? (Azt már csak félve teszem hozzá, hogy ráadásul egy *nőnek*. Mert bizony ilyen értelmű kritika is megfogalmazódott.) Mármost anélkül, hogy üres hisztériakeltésnek bélyegezném az efféle kérdésfölvetést, vagy védelmembe venném – abszolút szükségtelenül – e lassan négy évtizeddel ezelőtt, tehát még a Szabó Magda-életmű záró szakasza – az „irodalmi rendszerváltás” konzekvenciáinak levonása, az oeuvre utolsó megújulási hulláma – *előtt* született tudományos összegzést, csupán néhány óvatos megjegyzést kockáztatnék meg a Jaffa Kiadó új életműsorozatához, valamint annak legutóbbi, *Csigaház*⁵ című kötetéhez kapcsolódóan.

A szakmai közbeszédnek a bűnbakképzés mindig is bevett gyakorlata volt. De vajon valóban Kulcsár Szabó Ernő munkájában volna a hiba, miközben az életmű maga „ártatlan”, s értéke vitán felül áll? Mióta véget ért a szocializmus „átkos negyven esztendeje”, alig-alig akadt vállalkozó szellemű irodalmár, aki számba vette volna, milyen erkölcsi, szakmai és esztétikai engedményeket tett Szabó Magda az érvényesülés érdekében. Félreértés ne essék: nem a leleplezés, a pellengérré állítás volna a cél. Amivel Bakó Endre és Kiss Noémi bátran próbálkozott – a Szabó Magda-legendárium kritikája –, már eddig is figyelemreméltó eredményeket hozott.⁶ Ám ezek a letehetet-

4 Az első rész *Történetiség, megértés, irodalom* címmel 1995-ben jelent meg az Universitas Kiadó gondozásában.

5 SZABÓ Magda, *Csigaház*, kiad. TASI Géza és V. DETRE Zsuzsa, szerk. JOLSAI Júlia, Szabó Magda-életműsorozat (Budapest: Jaffa Kiadó, 2018).

6 BAKÓ Endre, „Szabó Magda sírba vitt titkai: Avagy kompenzációk és elhallgatások az életműben”, in BAKÓ Endre, *Ágak és hajítások*, 263–273 (Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 2014); KISS Noémi, „Nem tudom, mit kezdjek magammal»: Száz éve született Szabó Magda”, *Élet és Irodalom*, 61, 40. sz. (2017): 13.

lenül izgalmas írások elsősorban az életrajzi embert, az egykor élt személy biográfiai tényeit (családi viszonyait, rokonainak élettörténetét, író és politikai hatalom viszonyát) veszik górcső alá, s nem esztétikai problémakörök kirajzolásával foglalkoznak. Ilyesmivel utoljára a magyar recepció pártzsargonnal átitatott kritikáiban, valamint Erdődy Edit kéziratban maradt, réges-régi értekezésében találkozhattunk, amely azonban mindmáig csak szakgyűjteményben olvasható, hozzáférhető.⁷ Pedig hogy Szabó Magdát a szakma egyik fele (sőt, még a művelt nagyközönség olyik része is) lektűr-írónak tekinti, abban az írónő direkt vagy indirekt gesztusain túl a (máig tartó) kritikai-értelmezői sematizmusnak is komoly szerepe van (tisztelet a mindenkori kivételeknek). Holott közismert tény: Szabó Magda első verseitől utolsó fennmaradt soráig kitartott a megszólalásmód lírai személyessége (mint legfőbb hitelesítő instancia) mellett; élete predestinálta írásra, életét transzponálta irodalommá, majd amikor – egy bizonyos ponton elveszítvén a kontrollt – visszájára fordult a folyamat, éppen az irodalmi önteremtésnek esett áldozatul: múltja és jövője üres helylé változott, az aggkori paranoia igájába hajló fantázia terrénumává. Minket a dolog pszichopatológiai része, természetesen, nem érdekel, csakis e bonyolult, és – az örökös, Tasi Géza titkolózásának, valamint a kéziratot hagyaték következetes visszatartásának „köszönhetően” – mindössze kortársi visszaemlékezések alapján ismert, de a maga egészében dokumentálhatatlan folyamat *esztétikai* lecsapódása. Mindaz, ami fényt vet az életmű megítélésének szélsőségeire. A bántóan narcisztikus hang fölerősödése, majd azzal párhuzamosan a giccs beszüremkedése, a túlbonyolításból és következetlenségekből eredő töredezettség és befejezetlenség zavaró mozzanatai.

E rövid cikk keretei között természetesen nem vállalkozhatom mélyreható esztétikai elemzésre, a kérdést mindazonáltal föl kell tegyem: hogyan, milyen formában, milyen kontextusban és színvonalon van jelen a kortárs irodalomban Szabó Magda? Minek cifrázzam: a könyvkiadók felelősségéről van szó. Talán nem vagyok egyedül azzal a véleménnyel, hogy az Európa életműkiadása, ez a külső és beltartalom szempontjából egyaránt kifogástalan, klasszikusan elegáns sorozat rendkívül sokat tett azért, hogy kiemelje az életművet a lektűr kategóriájából, s elindítsa a kanonizáció útján. Noha lapjait elkeveredve forgattam, fontos lépés volt a kiadó részéről a *Drága Kumacs!*⁸ című levelezéskötet megjelentetése is. Amint az lenni szokott: a filológus öröme nem esett egybe az oeuvre esztétikai érdekeivel. A jól szerkesztett, nagy műgonddal fölépített szövegek sorát így egy torzkép zárta le: az európai színvonalú életműkiadásra egy frusztrált, irigy és kicsinyes ember portréja ütötte rá bélyegét – a tehetség óriása nyakába egy gonosz törpe telepedett.

Hogy ki kellett-e adni ezt az egyébként izgalmas levelezést, nem az én tisztem megítélni. Ismert a történet Kafka elbeszéléseiről, amelyeket „halálom után eltüzelni!” meghagyással örökített utókorára, s ma mindannyiunk kedvencei, vagy épp Hajnóczy

7 ERDŐDY Edit, *Szabó Magda* [bölcsészdoktori disszertáció] (Budapest: kéziratban, 1974), ELTE Toldy Ferenc Könyvtára, lsz. 448, ill. ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár, Kd3605.

8 SZABÓ Magda, *Drága Kumacs! Levelek Haldimann Évához*, kiad. HALDIMANN Éva (Budapest: Európa Kiadó, 2010).

Péteré, aki legjobb novelláit értéktelen, megsemmisítendő ujjgyakorlatokként adta át Csalog Zsoltnak. Szerencsére a hű nemzedéktárs megőrizte őket, s Hajnóczy halála után átadta szerkesztőjüknek, Máti Lívianak. Mindkét esetben elsöprő sikert arattak a posztumusz publikációk. Magam is tettem közzé az elmúlt években levelet, naplót, novellát, doku-portrét, lektori jelentést – mindannyiszor gondosan mérlegelve az ügy várható kimenetelét, s az örökösökkel történő egyeztetésen túl számos hozzáértő személlyel konzultálva a kiadásról. Hiszen nem könnyű, s nem is súlytalan döntést kell meghozni minden ilyen alkalommal. Nem elég csak az olvasók, csak az elhunyt, esetleg csak az örökösök vagy a kiadó érdekeit nézni – ezek mindegyikét szem előtt tartva kell határozni. Ráadásul az sem biztos, hogy a közvetlen fogadtatás megbízható visszajelzéssel szolgál a sajtó alá rendező(k) döntésének helyességéről.

*

Amikor tehát hangot adok a Jaffa Kiadó 2017 tavaszán megindult Szabó Magda-életműsorozatával kapcsolatos formai és tartalmi averzióimnak, kétségkívül egy szakember, de mégiscsak szubjektív, korlátozott érvényű véleményét rögzítem. Nekem, személy szerint, nem tetszik ez a sorozat – sem a giccses, színes borítók, sem a szedés, sem a tipográfia. Megengedem, e vásári külső rendkívül „korszerű”, figyelemfelkeltő, egyesek számára tán egyenesen vonzó, megítélésem szerint mégis többet árt, mint amennyit („marketingszempontból”) használ: rontja úgy az egyes művek, mint az egész oeuvre megítélését – nem is beszélve a lapos, referencializáló bevezetőkről és utószavakról. Szemben a Jaffa egyszerre színvonalas és filológiaiilag is kifogástalan Radnóti-sorozatával, ez a kiadás ismét a lektúr, a ponyva, a bestseller polcára helyezi vissza Szabó Magdát. (Az első és mindeddig egyetlen valóban szép kötet a sorozattól függetlenül megjelent fényképalbum volt.)

Úgy látom, a piaci szempontok – nem először, s nyilván nem is utoljára – felülírták a szakmaiakat. A sorozat kiállításán túl nyilván ugyanez magyarázza az olyan spekulatív szövegmontázsok önálló kötetben történő kiadását, mint amilyen a *Magdaléna*.⁹ Függetlenül a szerzői szándéktól, amelyet – mint azt a fenti példák igazolják – bizonyos mértékig (s megfontolás után) felülírhat a szakmai konszenzus, a könyv inkább csalódást okoz, mint örömet; joggal érezheti becsapva magát minden olyan olvasó, aki évekig a *Für Elise* hatása alatt állt, s szívrepesve várta a második rész megjelenését. *Für Elise*-olvasókönyvet persze lehet csinálni – magam is gyűjtöm az anyagát egy *Parasztregény*-appendixnek –, de semmiképp sem a szerzői név alatt, vagyis az életmű kontójára, s bizonyosan nem egy életműkiadás keretein belül. A bennem lakó filológus örült a *Magdalénának*, a rajongó olvasó ellenben keserű szájjal tette le. Az előbbi használni fogja, hivatkozni a benne közölt dokumentumokra, az utóbbi soha kézbe többet nem veszi.

Végül a legfájdalmasabbról. Hiszen ki sem hevertük még a *Magdaléna* okozta csalódást, máris újabb irodalmi szenzáció hírére siethettünk a könyvesboltba. „ELSŐ KI-

9 SZABÓ Magda, *Magdaléna: A másik Für Elise nyomában*, kiad. TASI Géza és V. DETRE Zsuzsa, szerk. JOLSVAI Júlia, Szabó Magda-életműsorozat (Budapest: Jaffa Kiadó, 2018).

ADÁS – SZABÓ MAGDA KIADATLAN KISREGÉNYE” – hirdette nagy, piros betűkkel a kötetre applikált reklámszalag, a sorozatszerkesztő, Jolsvai Júlia utószava pedig úgy ünnepelte e kéziratból föltámasztott fenomént, mint amely alapjaiban forgatja fel az irodalmi kánon bevett Szabó Magda-képét. Aki ismeri az elmúlt években a tárgykörben megjelent írásaimat, az pontosan tudhatja: én Szabó Magdát mindig, mindenütt csak dicsértem, védelmeztem, értékeit kiemeltem, gyöngeségeit legföljebb ha regisztráltam. E különös első kiadásban sem az író kétségtelen hibái – egy szerkesztetlen, impri-mátlan korai kézirat töredezettségei, egyenetlenségei, egy-egy fülsértő kifejezés, nyakatekert fordulat – zavar, inkább a kiadás háttérében meghúzódó koncepció bánt, melynek – akár csak a *Magdaléna* esetében – a nagybetűs szenzáció a meghatározó mozzanata. Még egyszer hangsúlyozom: az életműnek talán – bár ez is a fogalom meghatározásától függ – része a *Csigaház*, de az életműsorozatnak nem szabadna tagjává avatni. Mit kerteljünk: ez a szöveg, noha sok mindent megelőlegez az érett Szabó Magda szövegszervező, atmoszférateremtő zsenijéből, tükrözi a későbbi témaválasztások háttérében meghúzódó ifjúkori gondolati reflexeket, nem éri el az 1950-es évek végétől gyors egymásutánban megjelenő regények színvonalát, s inkább megzavarja, mintsem tisztázza a *Freskó*val, ezzel a hallatlanul tömör, frappáns, formájában és hangütésében is faulkeri hatásokat mutató (kis)regénnyel debütáló író pályakezdésének megértését. Nem beszélve arról, milyen mértékben zavarja meg a Szabó-jelenség lényegadó magánmitológiáját, hiszen az a tény, hogy az író nem semmisítette meg e szívének bizonyára kedves kéziratot, még nem jelenti azt, hogy később – akár halála után – szívesen látta volna életműsorozatának a többivel egyenrangú köteteként. Szabó Magda narcisztikus személyiség volt – tudjuk ezt valamennyien, akik olvastuk önéletrajzi jellegű-ihletésű köteteit (*Megmaradt Szobotkának* [1983], *Liber mortis* [2011] stb.) –, ugyanakkor rendkívül tudatos szerző és szerkesztő is: életművén keresztül önmagát építette, örökös írói témája éppen íróvá válásának folyamata volt. Hogyan illeszkedett volna az általa szuggertált, tudatosan artikulált művészi énképbe ez a különös szöveg? Ha történetesen én szerkeszteném az életműsorozatot – ami, hál’ istennek, nem fenyeget –, akár az eszemre, akár a szívemre hallgatok, semmiképp sem adom ki ezt az ügyes kiadói trükkök sorával (jegyzetekkel, utószóval, faksimilebetétekkel) könyvvé duzzasztott kéziratot, s vele-általa ezt az ívét, arányait tekintve – de főként az életművet ismerve –, érzésem szerint, befejezetlen (kis)regényt vagy hosszú elbeszélést.

A szcena ismerős Balzac *Goriot apójából*, Németh *Mathiász-panziójából*, Nabokov *Másenykájából* – s még sorolhatnánk hosszan a panzió-lét alapmotívumára épülő prózai és drámai műveket. Az alapbonyodalom is egyszerű, tulajdonképpen banális, mégis vaskos családregényhez elegendő számú szereplőt vonultat fel az író; alig győzzük követni a szertefutó cselekményszálakat. Nem ritka ez Szabó Magdánál – vethetné ellenem valaki –, csakhogy a bonyolult struktúrához ezúttal aránytalanság is társul, az eldolgozatlan, szervetlenül kapcsolódó szálak nem rendeződnek szuggesztív alakzattá – a szöveg a 163. oldalhoz érve váratlanul megszakad, s nyomában mindössze hiányérzet marad. Anélkül, hogy a kisregény nyelvi elemzésébe fognék, azt kell mondjam, nem véletlen, hogy Szabó Magda életében már nem nyúlt a kéziratához, megjelentetését nem vette érdemben fontolóra. Ez az írás ugyanis alapos stílus- és dramaturgiai átdol-

gozásra szorult volna – nem is szólva a ma már inkább komikus hatást keltő archaizmusokról, s a pályakezdőket általában jellemző modorosságról.

Szabó Magdát nem ismertem – életművét viszont annál alaposabban. Megkockázatom: rajongója voltam, s az egykori lázból máig megmaradt valami borzongató izgalom, valahányszor szövegeivel találkozom. Örömmel hallottam hát, hogy a Jaffa Kiadó – és éppen a Radnóti-életművet példás pedantériával gondozó Jaffa – újraindítja az Európánál ismeretlen okokból megrekedt kiadást. De éppen ez az elkötelezettség kényszerített arra is, hogy a föntieket kimondjam.

A csigaházban, ha fülünkhöz emeljük, hallani a tenger zúgását – ami éppoly érthetetlen, misztikus jelenség, mint maga az irodalom. Ez a könyvesbolti standokon kapható, 1944/2018-as *Csigaház* azonban néma. Kívülről művés, nem mondom, megvesztegetően hasonlít egy igazihoz – épp csak a tenger morajlása hiányzik belőle.

Soltész Márton

A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)

A magyar, latin és német nyelvű forrásokat feltárta, sajtó alá rendezte és a bevezetést írta KILIÁN István, szerk., lektorálta és az előszót írta MEDGYESY S. Norbert (Budapest: Ráció Kiadó, 2017), 893 l.

Ez a kötet régi adósságot törleszt: soha nem készült teljességre törekvő dráma-antológia a karácsonyi színjátékokból, s ez a tematikus gyűjtemény régóta hiányzott a szerencsére egyre szaporodó régi magyar drámakiadások közül. A benne szereplő színjátékok egy része ugyan már korábban előkerült, de csak a különböző folyóiratok (*Irodalomtörténeti Közlemények*, *Egyetemes Philologiai Közöny*, *Ethnographia*) közölték őket, így csak azok bukkantak rájuk, akik irodalom- vagy drámatörténészként kutatói voltak ennek az anyagnak. Az utóbbi években kezdett megváltozni ez a helyzet. 2016-ban a *Misztériumjátékok* című kötetben Medgyesy S. Norbert közölt (elsősorban a pedagógusok, a színjátszók számára) három betlehemeset (a kantait, a dőrit és Herschmann István betlehemesét, s ez utóbbi már az *Iskoladramák* című kötetben is szerepelt, 1996-ban), s hosszú idő után új kiadásban jelent meg a legkorábbi szöveg, a *győri csillagjáték* is. Az utóbbi időkben, komoly hazai és külföldi levéltári kutatás nyomán újabb és újabb szövegek kerültek elő Kilián Istvánnak köszönhetően; ő találta meg a legkorábbi magyar és latin nyelvű 17. századi szöveget is. Az egyre bővülő, érdekes drámakorpusz sürgető feladattá tette, hogy a magyarországi betlehemesek végre egyszer önálló kötetben jelenjenek meg, hogy együtt lássuk azt az értékes irodalmi és zenei hagyományt, amelyről a laikus közönség eddig alig tudhatott.

Hogy milyen értékről van szó, azt csak most kezdjük a maga teljességében látni:

egy olyan ezeréves hagyományról, amelyel már a 11. században részévé váltunk az európai keresztény közösségnek: Johann Drumblnak a kora középkori szakrális színházról szóló könyve (*Quem quaeritis: Teatro sacro dell'Alto Medioevo* [Roma: Bulzoni, 1981]) szerint összesen tíz *Ordo Stellae* vagy *Tractus Stellae*, azaz csillagjáték szövege maradt fenn a 11. századból, a Hartwik győri püspök szertartáskönyvében lejegyzett szöveg is ezek közül való. A kódexben a mozgásra, gesztusokra és jelmezre vonatkozó utasítások pirossal, az énekelt részek feketével vannak jelölve, tehát rekonstruálni tudjuk a bencés templomi játék előadásmódját is. Éppen ezért a szakirodalomban liturgikus játéknak nevezik ezt a szöveget, pedig igazat kell adnunk Drumblnak abban, hogy ez a játék, a többihez hasonlóan nem a liturgiához tartozik, sőt annak ellenében jött létre, dramatizált trópusként, megtestesítve azt az igényt, hogy a bibliai történet valóságos, jól érzékelhető módon jelenjen meg a szerzetesek előtt, viszont egy olyan speciális módon, amelyben a szereplők és a nézők nem különülnek el, az éneklő templomi közösség maga is cselekvő részese a misztériumnak. Ebből az időszakból négy liturgikus játék maradt fenn Magyarországon (egyikük éppen a *Pray-kódex*ben, a *Halotti beszéddel* együtt bemásolva), de a másik három a húsvéti misztériumhoz kötődik és az *Officium Sepulchri* játékok körébe tartozik, ez a szöveg tehát nálunk is egyedülálló. Ahogy Kilián István írja a tanulmányában, a kiindulópontján áll an-

nak a folyamatnak, amelynek során a szigorúan egyházi jellegű, liturgikus szövegekből „a népi áhítatigénynek is megfelelő, úgynevezett para-liturgikus játékok, majd ezek profanizálódása után népi játékok jöttek létre”. Sajnos a középkori magyar kódexekben nem maradtak fent ennek a színjátéktípusnak az emlékei (miközben jó néhány dramatizált szöveggel, a *Test és a Lélek*, az *Élet és a Halál* párbeszédesei jeleneivel találkozunk, sőt van egy nagyon érdekes, az *Apostolok versengéséről* szóló játékunk is) így a kötet csak a késő reneszánsz és a barokk kor szöveghagyományát tudja bemutatni. Ez a korpusz azonban nagyon gazdag és sokszínű: harminc történeti betlehemes, pontosabban a karácsonyi ünnepkörhöz tartozó játék szövege olvasható a jelen kötet lapjain. A megkülönböztetésre azért van szükség, mert az ünnepkör szinte minden jeles napjához kapcsolódik egy-egy dramatikus játéktípus, s bár a betlehemes játék ezek közül a legismertebb és a legáltalánosabb, a kötet egésze nem írható le ezzel az egyetlen kifejezéssel. A műfaji sokszínűség mellett a nyelvi sokszínűség is jól reprezentálja a régi magyarországi irodalom egészét: a játékok közül tizenkettő magyar nyelvű, tizenhárom latin, négy szlovák, s egy pedig német nyelven íródott.

A játékok a királyi Magyarország minden vidékén szokásban voltak, köszönhetően a hasonló iskolai normáknak, a tanárok közös irodalmi műveltségének: a felvidéki (Eperjes, Podolin, Zsolna) és az erdélyi (Kolozsvár, Kanta-Kézdivásárhely, Brassó) városok iskoláiból ugyanúgy vannak szövegeink, mint a Dunántúlról (Pannonhalmáról, Székesfehérvárról), vagy éppen Gyöngyösről vagy Szegedről. A karácsonyi ünnepkör játékaival otthonra találunk minden keresztény felekezetnél: bár a játékokat szinte automatikusan a katoli-

kusokhoz kötjük, lutheránus, református és unitárius betlehemes játék is található a kötetben.

Kilián István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig* című adattár készítőjeként (és több jezsuita rendház adattárának kiegészítőjeként) saját gyűjtésű adatokkal is dokumentálni tudja azt a gazdag hagyományt, ami a karácsonyi ünnepet jellemezte. Az evangélikus városokban a városi tanács gyakran adott pénzt az iskolamesternek vagy a diákoknak a csillagjárásért, a karácsonyi köszöntésért vagy a vízkereszti játékért. 1616. január 6-án pl. a besztercebányai evangélikus iskola ifjúsága a Háromkirályok napján bemutatott játékaért kapott jutalmat, Segesvárott azért kaptak pénzt a diákok, mert a karácsony reggelt énekekkel köszöntötték. A besztercebányai tanács 1630. január 3-án azért fizetett a lutheránus iskola tanulóinak, mert csillaggal körbejárták a házakat. Hat évvel későbbi a selmecbányai adat, amely szerint engedélyezték a diákoknak, hogy karácsonykor házról házra járván komédiát, azaz valamilyen színdarabot mutassanak be. Besztercén a karácsonyi kántálásért kaptak jutalmat a diákok. Amikor Sopronban 1643-ban a tanács a pestisre hivatkozva betiltja az evangélikus iskolában a karácsony körüli színjátékok előadását, egy már létező és virágzó szokásról ad számot. Még több adat van a jezsuita és a piarista iskolákból: Sárospatakon pl. 1667-ben (Vízkereszt napján) a papság, az énekkar, a zenekar kürtökkel és dobokkal felszerelve, jelmezbe öltöztetett három királlyal, angyalokkal és pásztorokkal színesített körmenetben járt házról házra, s ott magyar verseket recitáltak az arra kijelölt szereplők. 1650-ben Besztercebányán az iskola épületében már igazi

színjáték volt a *Háromkirályokról*, német nyelven, s tucatnyi hasonló adatunk van még a 17. századból.

A 18. században már kiteljesedik a karácsonyi ünnepkör színjátszásának iskolai szokásrendszere, a kötetet kísérő rendkívül alapos és részletes tanulmány több mint tíz oldalon keresztül sorolja az adatokat. A pásztorjáték tematika nálunk (olasz jezsuita hatásra) a passiójátékokban jelenik meg először. A 17. század eleji természetes passió-megjelenítés helyét fokozatosan a barokk allegorikus-szimbolikus megjelenítése veszi át, és a bukolikus költészet pásztor-szimbolikája lesz a passiók hátere. Ezzel együtt megjelennek az önálló betlehemes-jelenetek is, a piaristáknál is több mint 20 passiójátékról és több tucatnyi karácsonyi és úrnapj játékról tudósítanak a források. Az iskolai színjátszásban megjelenő karácsonyi játékok egy részét olyan tudós pap-tanárok írják, akik a bibliai születéstörténetet nemcsak az ószövetségi előképekkel, pl. Mózes születésével kapcsolták össze, hanem az antik, görög-latin mitológiai párhuzamokkal is. Különösen jellemző ez a piarista iskolákra, az 1730-ban Szegeden bemutatott születéstörténet, Parlay Lőrinc darabja pl. Vergilius *Aeneis*-ével köti össze Jézust, *A mi urunk Jézus Krisztusnak születése, mely eddig különféle versekben tizenkét alakzat mesebeli fakéreg-dobozában rejtőzködött* címmel (sajnos ennek csak a színlapja maradt ránk, de ez is belekerült a kötetbe), de gyakori volt az allegorikus ábrázolásmód Podolinban is, ahonnan négy betlehemes játék őrződött meg és került kiadásra ebben a kötetben. Sokféle színjátéktípusra, zenés és prózai, iskolai, városi vagy templomi előadásra szánt szövegre hoz példát a gyűjtemény, az eperjesi 1651-es vízkeresztj játéktól (amely maga is kuriózum a magyar színháztörté-

netben, mivel ismerjük a szövegét, a színpadképét, sőt a zenei anyagát is!) egészen Zrunek György gyöngyösi pásztormisszióig, vagy a népekeket dramatizáló betlehemesekig. Hosszan sorolhatnám a kiadott szövegek jellegzetességeit, ezekről azonban mindenki meggyőződhet, aki kézbe veszi a kötetet, ami a kritikai kiadások szerkezetét és gyakorlatát követi: a betűhív szöveg után következnek a mű adatai, a szerző, vagy a színre vivő személyéről, a mű forrásairól és előadásáról szóló jegyzetek, s mindezt szövegkritikai megjegyzések zárják. Külön is kiemelném a bevezető tanulmány alaposságát, a német és a lengyel példákkal való összevetést, a jelenetkatasztert, a szövegek alapos iskolatörténeti és poétikai háttérének megrajzolását. Ez a monografikus bevezető is azt bizonyítja, hogy ma Kilián István ismeri a legjobban ezt a hagyományt. 1989-ban jelent meg az első összefoglaló tanulmánya, „Tizennégy történeti betlehemes (1629–1768)” címmel (in *Iskoladráma és folklór*; szerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna [Debrecen: KLTE, 1989], 135–141), s aztán újra és újra visszatért a témához, s ma már kétszer annyi történeti betlehemesről tud számot adni, mint az a régi tanulmány. Az anyag nyelvi és zenei vonatkozásai miatt több szakértő segítette a sajtó alá rendezés munkáját: a középkori csillagjátékot Földváry Miklós István adta ki, a kötet szlovák nyelvű szövegeit Kovács Eszter gondozta, a zenei anyagot Kővári Réka tárta fel és állította össze. Az idegen nyelvű szövegek lektora Käfer István és Igor Zmeták (szlovák) és Michael Höffler (német) volt. A terjedelem és az anyag több évtizedes összeállítása miatt különösen nagy feladat hárult a kötet szerkesztőjére, Medgyesy S. Norbertre, aki rendkívül gondos munkát végzett, és

naprakész forrás- és irodalomjegyzéket is csatolt a kötethez. A sajtó alá rendezés után évekig vártuk azt a kiadót, amely ezt a fontos gyűjteményt megjelenteti, végül a Ráció vállalkozott a feladatra. (Kár hogy nem jutott pénz a keménytáblás kötésre, a majdnem 900 oldalas terjedelem miatt a kötet kevésbé lesz tartós, mint amennyi-

re azt a tartalma indokolná, s amennyire tartós maga az a hagyomány, amit magába foglal.) Ezzel együtt is örülnünk kell, hogy végül 2018-ban, Kilián István 85. születésnapján, de mindannyiunk ajándékaként kézbe vehettük ezt a kötetet, Kilián István életművének egyik nagyszerű, s reméljük, nem utolsó darabját.

Pintér Márta Zsuzsanna

Katona József: Jeru'sálem pusztulása. Kritikai kiadás

Sajtó alá rendezte, a tanulmányokat és a jegyzeteket írta NAGY Imre (Budapest: Balassi Kiadó, 2017), 395 l.

Az egyébként is súlyos adósságokkal terhelt magyar kritikaikiadás-történet talán legfájóbb mulasztása a Katona József-életmű tudományos, annotált áttekintésének elmaradása. Ami elkészült, az leginkább egyéni áldozathoz köthető: Orosz László vállalta a *Bánk bán* kritikai feldolgozását (1983), ő készítette a *Versek* hasonmás kiadása (1991) után a *Versek, tanulmányok, egyéb írásoknak* (2001), továbbá *Katona József történelmi műveinek* (2005) kritikai kiadását. Ez a kiadási sor Katona egyműves szerző voltát erősíthette – a drámák tekintetében mindenképp. A Magyar Elektronikus Könyvtár a *Bánk bán*on kívül nem hoz más Katona-drámát, az egyetemi oktatás is ritkán említi, s még ritkábban olvastat egyebet. A drámákat író Katona furcsa modern recepciója nem meglepő, ha visszatekintünk az elmúlt, a *Bánk bán* első (1815) és második változatától (1819) számított kétszáz évre: csak a véletlenül – a színész Udvarhelyi Miklós jutalomjáték-választásán – múlt, hogy a *Bánk bán* nem felejtődött el teljesen. Az első Katona-összes, benne a *Bánk bán* előtti drámákkal

1880–81-ben jelent meg, Abafi (Aigner) Lajos készítette, az akkor rendelkezésre álló kéziratok és a korabeli kiadási elvek alapján (KATONA József, *Összes művei* 1–3., s. a. r. ABAFI Lajos [Budapest: Wilckens F. C. és fia], 1880–81). A második Katona-összeszt 1959-ben adta ki Solt Andor (KATONA József, *Összes művei* I–II [Budapest: Szépirodalmi, 1959]), de az ő kiválóan szerkesztett két kötetét sem tartotta szkennelésre érdemesnek a Magyar Elektronikus Könyvtár. Közben néhány válogatás is megjelent. A drámaíró halála (1830) óta eltelt időszakot fontos Katona-kéziratok pusztulása jellemezte. A közben elveszett, s csak töredékekről vagy színlapokról ismert darabok után a II. világháborúban, 1944 októberében megsemmisült a kecskeméti levéltárból a koháryszentlőrinci bunkerben (vélt) biztonságba helyezett Katona-anyag. Ma tehát nem csupán a *Bánk bán* előtti valamennyi dráma kritikai kiadása hiányzik, de nincsenek autográf drámakéziratok sem, az egy *Jeruzsálem pusztulása* kivételével – nyilván ezért is lett épp e mű az új kritikai sorozat első darabja.

E kétszáz évnyi előzmény következtében a kéziratok felkutatása, azonosítása jóval több és komplexebb munkát igényel, mint a magyar irodalom más kiemelt szerzőinek esetében. Most a *Bánk bán* előtti Katona-drámák kritikai kiadásának első kötete jelent meg, *Katona József korai drámái* sorozatcímmel. E cím erősen reflektál az elmúlt kétszáz év – sajátosnak nevezhető – Katona-recepciójára: az 1815/1819-ben született *Bánk bán* az érett szerző (egyetlen) műve, a „korai” alkotói időszak pedig az 1812–1814-es, amikor Katona megírta összes többi drámáját. Utóbbiakat jelenti meg az új sorozat, amelynek szerkesztését és a munkálatok megszervezését Nagy Imre vállalta, s ő készítette az első kötetet, a *Jeruzsálem pusztulása* kritikai kiadását.

A kritikai kötet a *Jeruzsálem pusztulásának* összesen három – egy teljes és két csonka – szövegét tartalmazza; ezek közül a két csonka szöveg autográf (az autográfiával kapcsolatos érdekességekre visszatérünk). A három kézirat, a három példány léte és egymáshoz való viszonya lényegében leképezi a *Bánk bán* előtti Katona-drámák kritikai kiadásának minden problémáját, nehézségét, dilemmáját; még akkor is, ha a *Jeruzsálem pusztulása* – az autográfiából és színpadra alig kerüléséből fakadóan – egyedi gondokat is jelent, melyekről a későbbiekben még lesz szó. Fontos azonban áttekintenünk a szerkesztést, a sajtó alá rendezést és a feldolgozást érintő problémákat, amelyekkel más kiemelkedő színi szerző annotált kiadása esetén nem vagy alig szembesülünk.

Katona József korának (és jó darabig utókorának) Kisfaludy Károly mellett a leggyakrabban játszott hazai színpadi szerzője volt. E népszerűsége a 19. század utolsó harmadáig – talán negyedéig is – kitartott, amikor a *Bánk bán* mellett több drámá-

ját játszották; legtöbbször a *Luca székét*, amelynek csaknem hetven dokumentált előadásáról tudunk a 19. századból, de feltehetően ennél jóval több volt apró, rövid életű vidéki truppoknál. Mindez azt jelenti, hogy a bő félévszázad során számos másolat készült, ki tudja, milyen korábbi példányokról, azokon igen sok, különböző kéztől, más-más időben odakerült javítással, húzással, betoldással, rendezői, dramaturgi (sőt ma azt mondanánk: ügyelői) jellel és megjegyzéssel. E beavatkozások, e kezek ugyan különösen érdekesek a színháztörténet számára, kérdés azonban, hogy mikor, mennyiben kapcsolódnak a Katona-szöveghez – tehát a szerkesztő dilemmája az, hogy ezeket a mű utóéletéről, recepciójáról szóló részbe iktassa-e, vagy a szövegközlés jegyzeteiben hozza. A kéziratok tanulmányozásakor kitűnt, hogy legfeljebb a 19. század közepéig érdemes a kéziratokat az azokon látható változtatásokkal együtt közölni, tehát minden javítást jelezni a jegyzetekben, mégpedig azért, mert nagyjából a századközépig képzelhető el, hogy a kéziratot valamely Katona-autográfról másolták, vagy legalább egy olyan másolatról, amely magáról az autográfól készült. Az autográfhoz való, furcsának nevezhető viszony nem okvetlenül követi az egyes kéziratok keletkezésének időbeli sorrendjét, későbbi kéziratoknál is fel-felmerül a gyanú, hogy Katona javított autográf drámájáról másolták, tehát esetleg hitelesebb, mint egy korábban papírra vetett szöveg. A legtöbb másolat két alapvető forrásból való: vagy id. Katona József, a drámaíró apja készítette, vagy 1816-ban az akkor Kecskeméten tartózkodó, Katonával jó barátságban lévő Udvarhelyi Miklós másoltatta, akinek kéziratgyűjtő szenvedélyéért nem lehetünk eléggé hálásak.

A *Jeruzsálem pusztulása* bevezetőjében – ez lévén a kritikai sorozat első darabja – Nagy Imre felvázolja a sorozat tartalmát, nagyjából Katona fordítói és önálló drámaírói fejlődését követve: fordítások, dramatizálások, átdolgozások, s végül az eredeti darabok csoportját alkotja meg (ez persze az alkotások időrendje is). Ebben lényegében követi Waldapfel József remek tanulmányainak és monográfiájának (Budapest: Franklin Társulat, 1942) szemléletét, valamint Solt Andor 1959-es, kitűnő Katona-összesének beosztását. Ám épp e kiváló elődök munkássága nyomán érdemes felülvizsgálni a műcsoportok elnevezését. Az induló darabokat, valóban fordításokat, adaptációkat nem számítva ugyanis az átdolgozások prózai műveket, epikus történeteket öntöttek drámai formába, akárcsak Shakespeare a legtöbb művében, azokat tehát kevésbé érdemes átdolgozásokként, dramatizálásokként számon tartani. (Az egyetlen némiképp látszólagos kivétel az *István, a magyarok első királya*, amely valóban egy dráma, F. X. Girzik művének fordításaként indult, de végül igen nagymérvű átalakításon ment keresztül.) Úgy véljük, a kritikai sorozat további kötetei árnyalják majd a művek előzetes besorolását.

A bevezető tanulmány után közli a kötet a dráma három szövegváltozatát. A szövegeket a *Tárgyi, nyelvi, dramaturgiai magyarázatok, konkordanciák* fejezet követi, ahol Nagy Imre részletesen kitér a helyszín és a Flavius Josephustól vett szereplők ismertetésére. Tárgyi magyarázataiban a forrást összekapcsolja a drámával, éles szemmel választva ki azt a néhány szót, részt, amelyet Katona közvetlenül Flavius 16. századi kiadásából kölcsönzött. Ezen túl minden további nevet, idegen szót megmagyaráz, történeti

kontextusba helyez. A recenzens óvatosan teszi fel kérdését: biztos, hogy többsoros magyarázat szükséges a *Iudea* (238), a *Gyáva Pilátus* (243), a *Most a Várost győtri* (246) és számos más szóhoz, névhez, fogalomhoz? Olykor túlságosan is részletező, túl sok, főleg a magyarázat; a szerkesztő láthatóan azt a célt tűzte ki, hogy a kritikai kiadásban ne maradjon érthetetlen, bizonytalan értelmezésű név, szó, esemény. Hamarosan kitűnik azonban, hogy Nagy Imre a dramaturgiai összefüggéseket, a szövegkapcsolatokat, sőt Katona forráshasználatát is feltárja ezekkel a magyarázatokkal, s ezzel igazolja annotálási módszerét. A tárgyi, nyelvi, dramaturgiai magyarázatok után kerül sor a kéziratok ismertetésére és a szövegek egymáshoz való bonyolult viszonyára, a dráma igen kevés számú előadására. Az ortográfia és a nyelvállapot ugyancsak külön fejezet, ezt követi a keletkezéstörténet, a forráskritika, a tárgy történeti kontextus, s végül az irodalmi és a színpadi recepció története.

Azt gondolhatjuk, a *Jeruzsálem pusztulására* nem sok vonatkozik mindabból, amit korábban a Katona-kéziratok mostoha sorsáról, megsokszorozódásáról és bizonytalanságairól elmondtunk, hiszen a darab a 19. században nem került színre, így nincsenek kósza másolatai sem; feldolgozásakor tehát a színháztörténeti aspektus elhagyható.

A *Jeruzsálem pusztulása* kéziratait illetően valóban sok az egyedi sajátosság, első sorban az a tény, hogy Katona valamennyi drámája közül egyedül ennek van autográf példánya, méghozzá kettő – volt. Mindkét autográf példány csonka: az autográf, prózai fogalmazvány 1814-ben készült, a vége hiányzik, a másik egy későbbi, töredékes verses átdolgozás. Mindkettőt Miletz János

találta meg Kecskeméten az 1880-as években, később azonban úgy hitték, elpusztultak. A verses töredék autográf eredetije valóban megsemmisült a II. világháborúban, korábban azonban, szerencsénkre, Hajnóczy Iván kiadta (*Katona József Kecskeméten* [Kecskemét: Petőfi Nyomda, 1926], 10–26), s ez a mostani közlés alapja (a fogalmazványt és a verses átirat másolatát a Bács-Kiskun Megyei Levéltár őrzi). Az egyetlen teljes kézirat, a dráma 1814-es (majd 1833-as) cenzori vizsgálati példánya az Országos Széchényi Könyvtár tulajdona. Nagy Imre egy grafológust és egy igazságügyi írásszakértőt kért fel a kézírás(ok) elemzésére, e szakvélemények alapján valószínűsíti, hogy a csonka fogalmazvány is Katona kezétől való. A teljes cenzori példányt idősebb Katona József vagy más idegen kéz másolta.

A három szövegváltozat összefoglalásaként Nagy Imre megállapítja, hogy egyik sem „ruházható fel a teljes auktoritás minőségével” (297), ezért azokat egy szövegthalmaz részének tekinti. Az *ultima manus* a verses változat, ennek autográf eredetije azonban elpusztult, s különben is csak töredék. A keletkezés szövegláncolatában a korábbi két prózai szöveg – a fogalmazvány és a cenzori példány – között Nagy feltételez egy (elveszett, lappangó) tisztázatot, amelyről a cenzori másolat készülhetett. A szövegláncolat végén két idegen kéz található: a cenzoré, akinek javításai következtében előállt még egy változat, továbbá Spiró Györgyé, aki 1985-ben átdolgozta a drámát. (Nagy Imre maga is megjegyzi, hogy a Spiró-átdolgozás inkább a dráma utóéletéhez tartozik; e recenzio tárgykörébe pedig véggépp nem, ám meg kell jegyeznünk, hogy Spiró jó szándékú átdolgozása felveti a Katonához való „hütlenség” kérdését, vagyis inkább tekinthető önálló drámának.)

A dráma keletkezéstörténetéről szóló rész rövid; a szakirodalom igen keveset tud a szövegek létrejöttéről.

A szövegközlés módja különleges. A szövegthalmaz részét képező három változat közül a két prózai szöveget Nagy Imre párhuzamosan közli, a kiadvány bal illetve jobb oldalán, azzal a céllal, hogy a fogalmazvány kezdeti állapotából a végleges, csiszolt változathoz tartó utat, vagy az út bizonyos állomásait rekonstruálja. E döntés nagyon jó és megalapozott, e sokat és sokáig kallódó szövegek így válnak élővé, mozgóvá. Katona drámáira általában a tömörítés jellemző, egy-egy korábbi kidolgozás újabb változata mindig feszebb, sűrűbb. Hasonló a fogalmazvány és a cenzori szöveg viszonya: a cenzori jóval feszebb, sötétebb és buján feszülnek az indulatok benne, s talán kicsit hosszabb, mint a fogalmazvány.

A fogalmazvány közlésénél a kiadó szakított a drámaszövegek hagyományos tipográfiájával: a megszólaló szereplők neve és az instrukciók egyaránt aláhúzottak, vagyis itt híven – mondhatjuk: túl híven – követi a kézirat külalakját. A korszakban a szerzők, másolók a hangzó szövegtől elkülönülő részeket emelték ki aláhúzással. Mai közlésben az instrukciókat dőlttel, a szerepneveket nagybetűvel vagy kis kapitálissal, általában külön sorba szedik. Ezt a konvenciót a kiadó követte is a cenzori példány közlésekor, a fogalmazványban viszont meghagyta az aláhúzásokat, s a szerepneveket a hangzó szöveggel azonos sorba szedte. Az aláhúzás megoldása nemcsak nem szép, hanem zavaró is; jobb lett volna a fogalmazványban is a konvencionális tipográfiát követni, s azon túl is a megfelelő megszólalásokat a kötet bal és jobb oldalán jobban egymás mellé rendezni: úgy az olvasó könnyebben követhetné a azonosságokat, eltéréseket.

Nagy Imre igen finoman és részletesen elemzi a két prózai változat, továbbá a verses dialógusok összefüggéseit, fő szempontja itt a karakterek érzelmi viszonya, a megragadható nyelvi eltérések, jellemző sajátosságok, továbbá ezek dramaturgiai szerepe. Az alábbiakban néhány különösen fontos megállapítását idézzük, röviden.

Waldapfel korábbi összevetéséhez képest Nagy több és lényeges eltérést tárt fel a két prózai változat között; ezért is feltételezi egy (eltűnt/lappangó) köztes szöveg létét. A fogalmazványnál jóval színszerűbb a cenzori kézirat szövege, az előzményekre, a szereplők közötti bonyolult viszonyokra való utalások pontosabban. Nagy Imre általában a cenzori változatban fedezi fel a Rondella színpadának közelségét, a szöveg mögött felsejlik a konkrét színi megoldások lehetősége, s a nem verbális történések is fontosabbak – általában érettebb a cenzori példány. A drámai megnyilvánulások nyersebbek, elemi erővel törnek fel a fogalmazványban, ezeket a cenzori változatban Katona tompította.

A verses autográf töredék különösen fontos a *Bánk bán* formai előzményeként, hiszen a „kései” Katona főleg Shakespeare nyomán tért át a rímtelen drámai jambusra. A verses feldolgozás elkészült része a cenzori teljes példány prózáját követi. A verses szöveg érzelmi telítettsége erősebb, élesebben adja vissza a szenvedélyeket, s ennek legszebb példája a verses változat utolsó kidolgozott jelenete, az önmagával vívódó Berenice belső monológja (3.1). Nagy Imre legizgalmasabb észrevétele az egyes szereplők – leginkább Berenice és Flavius (Józsefet így nevezi a verses töredék) – szólamainak egymástól való eltávolítása, vagyis a szöveg többnyelvűsége;

s e drámai többnyelvűségben a verses töredék hasonló a *Bánk bán*hoz. A verses drámából kimaradt a Flavius Josephustól örökölt és a színpadra kerülést valószínűleg leginkább akadályozó, kritizált cselekményvonulat, a gyermek meggyilkolása. Mária az utolsó pillanatban visszaretten a szörnyű tettől, s ezzel Katona vélhetően tompítani akarta a külső durvaságot, erőszakot, helyébe a lélektanilag hiteles belső folyamatokról valló sorokat állítva. A gyilkosság elhagyása azonban, mint Nagy Imre rámutat, nemcsak a finomodásra, a külső helyett a belső ábrázolás erősítésére példa. Katonát ugyanis ontológiai megfontolás is vezethette. Nagy észrevesz egy visszatérő lételméleti gondolatmenetet, amely a prózai változat Titus-szövegét és a verses változatban a gyermekét életben hagyó Mária szavait összekapcsolja: Mária szerint a gyermek halála a Rész és az egész viszonyát bontaná meg, széjjelszakítva a nagy Egészet, amelyhez embernek nincs joga (verses töredék, 2.8), a Flavius rémtetteibe, ugyancsak emberek halálába beleborzongó Titus pedig attól tart, hogy megbomlik „a Nagy Lántz, melly az Elementumokat öszve tsatolja” (teljes prózai változat, 3.8). Ez az érzékeny megfigyelés igazolja Nagy feltételezését, hogy a verses kidolgozás a korábbiak javított, finomabb változata lett volna. Tudjuk, hogy Titus és Mária, a dráma két legtávolabbi alakja a mű végén a legközelebb kerül egymáshoz, amikor Mária saját élete árán megmenti Titust. S ők fogalmazzák meg, mondják ki a dráma címét adó *pusztulást*, a Nagy Lántz végleges és jóvátehetetlen megszakadását, a felbomlást, amelyet mindketten meg akartak akadályozni, hiába. Az irodalom- és színháztörténet nagy vesztesége, hogy a teljes verses változat nem készült el (vagy nem maradt fenn?).

A forráskritika fejezete különösen fontos a *Jeruzsálem pusztulása* esetében, hiszen Katona maga adta meg fő forrását, Flavius Josephus *Bellum Judaicum*-át. A szoros forráskövetést, az átvételeket Waldapfel József elemezte részletesen, először 1929-es tanulmányában. A jelen kiadásban Nagy Imre a dramaturgia, a drámaiság szempontjából tekinti át újra a színpadi szempontokat erősen érvényesítő Katona forráshasználatát, ahogyan Flavius Josephus szövegét drámai cselekménnyé rendezi. A dráma és forrása viszonyának érzékeltetésére Nagy két szövegrészt is idéz a Katona által használt 1524-es fordításból latinul és magyarul. A magyar fordítást Jankovits László külön a kritikai kiadás szövegösszevetése számára készítette, értőn és igényesen.

A forrás kérdésénél óvatosan felvetem a dráma egy másik, a Josephusénál szövegszerűen bonyolultabb kapcsolatokat tételező forrását is: a Josephusnál is meglévő ószövetségi hivatkozásokon túl a drámára rávetülő evangéliumi történetet, amelyre a *Jeruzsálem pusztulása* elemzői alig térnek ki, s a kritikai kiadás is mellőzi. Józsefnek a Josephustól átvett híres szózata a harmadik felvonás végén arról szól, hogy a zsidókat oly sokáig támogató Isten elhagyta a zsidóságot, s immár a rómaiakhoz pártolt. A dráma történései nem támasztják alá a rómaiak erkölcsi fölényét. Ezért a mű olvasható úgy is, hogy nem fogadjuk el József monológjának következtetését, vagyis a dráma világot egészen máshogy értelmezzük. E más értelmezéssel egyrészt ironikussá válik József alakja, aki ezáltal már nem a drámai cselekmény központi iránytűje; másrészt óhatatlanul meginog hitünk az isteni igazságban, az igazságosztó Istenben, s így a megváltásban is. A drámában végig erős bibliai konnotáció

egyrészt ószövetségi – jeruzsálemi zsidó történetről lévén szó, ez természetes; ám másrészt nyugtalanítóan jelen van az evangéliumi történet is. Flavius Josephus *Bellum Judaicum*-ában megvan ugyan a Mária-történet, a név megőrzésével és több más utalással azonban Katona egyfajta Jézus-kontextust is teremt. Mária kétségbeesetten fordul fiához annak halála előtt: „A Keresztfára szültelek é én tégedet...?”. A dráma egyik legtisztességesebb és szeretőbb szívű szereplője a Júdás nevet viseli (amely név szerepel ugyan Flaviusnál, de más figuráé); a keresztre függesztésre is elhangzik több más utalás. A fiát sirató anya saját maga ölte meg gyermekét, „a levágott bárány”-t (4.4), akinek testét kínálja a katonáknak („Egyétek”). Mindez az evangéliumi történet sajátos fonákja, ironikus elbeszélése, amely egy visszajára fordult világról szól: nem egyszerűen az igazság, az igazságos Isten hiányáról, hanem az Isten hiányáról. Ez egy Istentől elhagyott világ, amelyben szétszakadt a Nagy Lántz, nem lehetséges többé a szerelem sem – s eszerint a dráma zárlata is legfeljebb a gyászban osztozásról szól.

A kritikai apparátus kitér a *Jeruzsálem pusztulása* tárgy történeti kontextusára. Nagy Imre feltárja Jeruzsálemnek illetve Jeruzsálem pusztulásának a magyar kultúrában erősen élő hagyományát mint emlékezeti alakzatot. A 16–18. századi vizsgálat kitér a világirodalmi hatásokra, a protestáns énekekre, a prédikációirodalomra, majd egyes szerzők (Cserei Mihály, Mikes Kelemen, Besenyei György, Gvadányi József) történeti jellegű forráshasználatára. Ezzel Nagy Imre rögzítette azt a szerteágazó hagyományt, amellyel Katona is élt, és amelytől távolodva megalkotta a saját Jeruzsálemét.

A kritikai kötet utolsó egysége a dráma recepcióját tárja fel, Gyulai Páltól Bíró Ferencig. A szakirodalom, akárcsak Katona egyéb drámái esetében, a *Jeruzsálem pusztulását* is a *Bánk bán*hoz viszonyítva olvasta. Nagy Imre ennél jóval határozottabban jelöli ki a dráma helyét, ezt tartja a korai drámák és a *Bánk bán* közötti hiányzó láncszemnek (357). Ennek ellenére színpadi utóéletről alig beszélhetünk.

E ponton a recenzens fontosnak tartja az összegzést. A *Bánk bán*t megelőző Katona-drámák kritikai kiadása nagyon várt, nagyon megkésétt, s ezért is óriási vállalkozás. Az első kötet máris hiánypótló. A sajtó alá rendező, szerkesztő Nagy Imre filológusi munkája az eddig ismert drámaszövegen és a verses töredéken túl feltárta a fogalmazványt is.

E Katona-drámák szakmai, szakirodalmi szenzáció értékűek, egyszersmind élvezetes olvasmányt jelentenek. A kritikai apparátus alapvetően két részből áll. Egyrészt az aprólékos filológiai kutatások révén megismerhetünk minden részletet, amely a kéziratok kétszáz éves történetéből ma kideríthető. Másrészt sokoldalú és egészen újszerű megközelítéssel irodalmi, dramaturgiai, színháztörténeti, sőt sokszor mai színházi elemzést kapunk a dráma mindhárom változatáról.

Ha előbb nem, e kritikai sorozattal most már lehetőségünk van megismerni Katona Józsefet, a 19. század egyik legtalányosabb, méltatlanul egyművesnek tekintett szerzőjét és teljes életművét – sőt, talán lehánthatjuk vagy átértelmezhetjük a sorozatcím *korai* jelzőjét is.

Demeter Júlia

William Shakespeare: *Leár. Lear király*

A kísérőtanulmányt írta és sajtó alá rendezte Kiss Zsuzsánna, ReTextum, 5 (Budapest: Reciti Kiadó, 2016), 259 l.

A ReTextum című sorozat részeként kiadott könyv célja, hogy a *Lear király* két, korábban csak kéziratos formában létező magyar fordítását tegye széles körben hozzáférhetővé és ezáltal további kutatások tárgyává. Shakespeare drámáinak számtalan magyar fordítása készült az évszázadok során. A magyar irodalom kiemelkedő alakjai közül is sokan feladatuknak tekintették az angol szerző műveinek magyar nyelvre való átültetését a reformkortól (pl. Arany, Vörösmarty, Petőfi) a nyugatosokon át (pl. Kosztolányi, Szabó Lőrinc, Babits) egészen napjainkig, amikor például Nádasdy Ádám sorra készíti Shakespeare-fordításait. A *Lear király*t

többek között Vörösmarty Mihály, Kosztolányi Dezső, Füst Milán, majd a 2000-es években Nádasdy Ádám fordította. Kiss Zsuzsánna a kezdeti idők kutatásával foglalkozik. Ebben a kötetben két korai *Lear*-fordítást jelentet meg, abból a korból, amikor a magyar irodalmi és színházi élet először fordult intenzíven Shakespeare felé. Az 1794 körül készült legelső ismert *Lear*-fordítás Sófalvi József nevéhez köthető, s 1811-ben, Magyarországon először a kolozsvári színtársulat adta elő. A másik a Pesti Magyar Színház ismert színésze, Egressy Gábor felkérésére Vajda Péter és Jakab István által készített változat, amelyet 1838-ban mutattak be Pest-Budán.

Jelen kötet három egységből áll. A Sófai-féle *Leár* című szövegváltozatot és az 1838-as pest-budai bemutatóra készült *Lear királyt* Kiss Zsuzsanna 60 oldalas kísérőtanulmánya vezeti be. Ez a bevezető első rész a kéziratok leírása és értő elemzése mellett a fordításokat színháztörténeti kontextusba is helyezi, ami láthatóan hosszasan ismerteti a kutatómunkája során felgyülemlett ismereteket. Először általános bevezetőt kapunk a 18. század végi, 19. század eleji magyar társadalomról, a korszelemléről, valamint a hazai színháztörténeti kezdeti korszakáról. A szöveg kiemeli Shakespeare műveinek kulturális jelentőségét ezekben az évtizedekben, elsősorban a még szárnyát bontogató magyar színháztörténet számára. Ebben a korszakban amúgy is megnőtt a drámafordítások szerepe, hiszen az épp formálódó hivatásos színháztársulatoknak játszható szövegekre volt szükségük minél nagyobb számban. Magyarországon a nemzeti öntudatra ébredés kora ez, s a színház, mely fontos alappillére ennek a folyamatnak, Shakespeare-ben rokon gondolatokra lel. Így a korai drámafordításokat, ezen belül az itt közölt két szöveget sem lehet pusztán szépirodalmi szöveggként, esztétikai értékük alapján megítélni, társadalom- és színháztörténeti szerepük kiemelten fontos. Éppen ezért a tanulmány nagy hangsúlyt fektet a társadalmi kontextus részletes ismertetésére. Sok érdekes adatot megtudunk a kor szellemi hátteréről, az épp születő hivatásos magyar színháztársulat általános helyzetéről, valamint a két említett *Lear*-fordítást bemutató színháztársulatról. Erre a pontosan felvázolt háttérre támaszkodva mutatja be a tanulmány a két szövegváltozatot, részletesen kitérve a kéziratforrások jellegzetességeire is.

Shakespeare drámájának legelső magyar nyelvű fordítása Kolozsvárhoz kö-

tődik. A város a korai hivatásos magyar színháztársulat egyik fellelegvára volt, Kótsi Patkó János társulata az 1790-es évektől sorra mutatott be Shakespeare-drámákat. Kiss Zsuzsanna kutatásai szerint a *Lear*-fordítás is a társulat sürgető felkérésére készülhetett, bár végül csak évekkel később mutatták be. A prózai német közvetítő szöveg alapján keletkezett, verses formájú fordítás kézírata az itteni színháztársulat 1811-es ősbemutatójának sűgőpéldánya. A színháztörténet által ugyan számon tartott, de sokáig elveszettnek hitt dokumentumra az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában talált rá Kiss Zsuzsanna 1992-ben. A tanulmány részletesen vázolja a kézirat keletkezésének körülményeit, s magyarázatot keres arra, hogy az előadás miért csak évekkel a fordítás elkészülte után került színre. Emellett több vitatott kérdésre is kitér. Megvizsgálja például a sokáig megkérdőjelezhetőnek tekintett állítást, miszerint a fordítás Sófai János tollából került ki. A tanulmány szerzője ezt a kérdést részletesen körüljárja: egyrészt egy, a szövegben fellelhető bejegyzést elemez, másrészt alapos kutatómunkája során megvizsgálta Sófai nyomtatásban megjelent esztétikai írásait, és összevetette azok nyelvi és stilisztikai jellemzőit a sűgőpéldány szövegével. Ezen vizsgálatai alapján végül bizonyítottan tekinti a fordítás szerzőségének kérdését.

Láthatóan biztosabb forrásokkal rendelkezünk a másik fordítás keletkezéstörténetével kapcsolatban. Egressy Gábor megrendelésére, Vajda Péter és Jakab István készítették el a fordítást. Különlegessége, hogy három különböző szöveg- emlékre támaszkodik. A kötet ugyan az 1838-as előadás sűgőpéldányát adja vissza szöveghűen, elengedhetetlen megemlíteni

két kapcsolódó forrást is: az Egressy Gábor feljegyzéseit tartalmazó ún. szerepkönyvet, amely csak Lear karakterének szövegeit és Egressy személyes megjegyzéseit tartalmazza, valamint a fordítás egy 1856-os kecskeméti előadásban használt másolatát. Kiss Zsuzsanna kiemeli, hogy bizonyos pontokon ez a két szöveg elengedhetetlen volt a sűgópéldány kéziratának értelmezésében is, és lábjegyzetekben jelzi az eltéréseket. A három forrás összehasonlító vizsgálatára a tanulmány szerzője előtt a magyar kutatók nem fordítottak figyelmet. Az 1838-as fordítás csak pár évvel előzi meg a mai kor számára sokkal jelentősebb, irodalmilag értékesebb Vörösmarty-féle fordítást, mégis visszakövethető, hogy mennyire nehezen szorította le a korabeli színpadról Vörösmarty szövege a korábbi változatot. A tanulmány kiemeli, hogy egy 1870-es előadás rendező- és sűgópéldányainak vizsgálata alapján megállapítható, hogy az új, jobb fordítást használó előadás több helyen mégis visszaemeli a korábbi fordítás berögzült mondatait és színpadi megoldásait. Érdekes adalék ez, hiszen bizonyos szempontból hasonlít arra, ha ma egy újrafordítás nehezen tudja a szálólíggévé vált klasszikus sorokat a fejekben leváltani, még akkor is, ha az új esetleg jobban igazodik korunk nyelvezetéhez, vagy pontosabb fordítása az eredetinek.

Különösen izgalmas minkét szöveg kapcsán, amikor a kéziratokban található jelzések értelmezésére tesz kísérletet a tanulmány. A kihúzások színe és jellege (toll vagy ceruza használata, a kihúzás ereje, a vonal vastagsága) alapján igyekszik felvázolni, milyen beavatkozások történtek a szövegekben. Különösen a másodiknál mutathatók ki nagyon komplex folyamatok, így kihúzások, betoldá-

sok, szövegáthelyezések egész sora. Ezek alapján például állítja a szerző, hogy míg a pest-budai fordítás szigorú cenzori beavatkozások nyomát mutatja, addig a kolozsvári verzió ilyen változtatásoknak nem esett áldozatul. Ebből például arra is lehet következtetni, hogy a pest-budai játékszín nagyobb ellenőrzés alatt állt. A két szöveg kapcsán akár még a két játékszín nagyon eltérő fejlődéstörténete is felsejlik, bár erre a tanulmány külön nem hívja fel a figyelmet. Az említett jelzések a két közölt szöveg lábjegyzeteiben az olvasó számára is pontról pontra követhetők. Ez is mutatja, hogy milyen fontos része a tanulmány a kötetnek, hiszen igyekszik nagyon pontos képet festeni a kéziratok állapotáról, s felvázolja és értelmezi azokat a színházi munka során keletkezett szövegbeli beavatkozásokat és jeleket, amelyek a nyomtatásban amúgy elvesznének. Mindez fontos információkat tartalmaz a kutatók számára, de akár érdeklődő olvasók is örömeiket lelhetik benne.

Úgyszintén izgalmas nyomon követni Kiss Zsuzsanna vizsgálódását az említett fordítók számára hozzáférhető források kapcsán. A korai Shakespeare-fordítások vonatkozásában sarkalatos kérdés, hogy német közvetítő szöveg alapján dolgozott-e a fordító vagy az angoltól, esetleg több különböző változat együttes felhasználása segítette a munkáját. A tanulmány szerzője alapos és sokrétű kutatómunkát folytatott a kérdés megválaszolása érdekében. Megvizsgálta, hogy hol és hogyan találkozhattak a *Lear király* első fordítói a művel, milyen forrásokat, illetve milyen külföldi és/vagy magyarországi német nyelvű színpadi előadásokat ismerhettek. Végül alapos elemzésnek veti alá a forrásszövegeket és a fordításokat, egybeveti az eltéréseket és az azonosságokat

mind tartalmilag, mind nyelvileg. Ebből a szempontból különösen a pest-budai szöveg mutat nagyon izgalmas képet, hiszen a kéziratból kitűnik, hogy a két fordító és Egressy intenzív munkája angol és német minták együttes felhasználására utal.

A tanulmány külön alfejezetet szentel azoknak, akik hozzájárultak Shakespeare magyarországi megismertetéséhez. Olyan alkotók életét és tevékenységét veszi sorra, akik a küzdelmes időszakban sokat tettek Shakespeare magyarországi megismertetéséért. Itt fordítókról (nem csupán a korábban már említettekről), az irodalmi és színházi élet neves személyiségeiről, vagy éppen a korabeli sajtó munkatársairól olvashatunk, és számos érdekességet tudhatunk meg, például arról, miért a budai Várszínházban volt a *Lear király* pest-budai bemutatója, nem pedig a tervezett helyszínen, a Pesti Magyar Színház nem sokkal korábban elkészült épületében.

Úgyszintén számos érdekes momentum tudható meg a *Lear király* korabeli bemutatóinak, előadásainak színikritikáiból, amelyekből a tanulmány idéz.

A kísérőtanulmány tehát nemcsak bevezeti a két megjelentetett szöveget, rámutatva az intenzív feltáró munkára, amely a megjelenést megelőzte, hanem az értelmezés feladatát is vállalja. Kiss Zsuzsanna szövege érzékletes stílusban, mégis információgazdagon ír a fordítások keletkezés-történetéről és kulturális jelentőségéről. A jövő kutatók munkáját részletes irodalomjegyzék és névmutató segíti. Természetesen a magyar színháztörténet iránt mélyebben érdeklődők számára is fontos dokumentum lehet, azonban akkor lesz igazán élvezetes olvasmány, ha bizonyos előzetes tudással már rendelkezünk a témában, nem ismeretlen vizekre evezünk.

Schmidt Katalin Ágnes

Jeney Éva (1963–2019)

Nehéz, de tudomásul kell vennünk, hogy Jeney Éva, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, az Irodalomelméleti Osztály tagja, főszerkesztőtársam 2019. január 19-én meghalt. Eltelt három hónap, megszokhattuk már, hogy nincs itt velünk, az Intézet működik egyelőre, ahogy hagyják. De valahogy minden szétesik, érzem azóta is. „Éva meghalt, gondoltam, szólok neked” – hívott Veres András azon a szörnyű napon. Aznap halt meg a nagymamám, 97 éves volt. Évának 56 jutott. 41 évvel kevesebb: vannak kollégáim, nem kevesen, akik nincsenek még annyi idősek.

Évát mint *recitis* szerkesztőtársat ismertem meg igazán. Közvetítő volt: áthidalta az elgondolásunk és az akkori tehetségünk közti különbséget. De igazi közvetítő volt nyelvek, kultúrák, korok és eszmék között is, azt gondolom, nem elválaszthatóan székelyszármazásától. Nemcsak fordított nagyon fontos műveket, de a magyar fordításelméleti-irodalom megkerülhetetlen személyévé vált a témát érintő, általa is szerkesztett kötetekkel, könyvsorozatokkal s tanulmányaival. De ugyanezt nyugodtan kijelenthetjük a biblioterápiával kapcsolatos kutatásai esetében is. Mély, franciás műveltsége nyitottá, állandóan kíváncsivá tette, s ha belekezdett valamibe, ami igazán érdekelte, mindig megkerülhetetlen eredményekre jutott. Szakmai és személyes életem egyik nagy szerencséjére, a *recitit* fontosnak tartotta, s ha elértünk valamit, az igen nagy részben neki köszönhető. S nem csupán annak, hogy az általam ismert talán legjobb szerkesztő volt, de a már említett közvetítő szerepének is. De mindennek a jelentőségét csak utólag veszi észre az ember.

A hangját mindennap hallom, a hiánya látszik keddenként, az intézeti napokon. Különösen az Elméleti Osztályon. Különösen a *recitiben*. Éva mindig mindent megváltoztatott maga körül, mindent jobbra tett, sokkal, de sokkal emberibbé. Maga volt a terápia: úgy mondta azokat a dolgokat, ahogyan és amiket éppen kellett. Könnyedséggel, finom iróniával szerkesztette az életünket, a szövegeinket. Sosem akart bármit teljesen átírni, bízott a jóra irányuló kis javításokban. Mert sokunkkal ellentétben látta, hogy jó lehetne minden, persze elérhetetlenül. Bízott a jó szövegek hatásában, talán ezért nem beszélt nekünk sosem arról a javíthatatlan hibáról, ami megjelent saját életének a szövegében. Talán azért – gondolom én –, mert nem hitt a javíthatatlan rosszban, hibában.

Halála után másként értem Judit imáját a *Septuagintában* (Judit könyve, 9, 5–6): „A te műved volt, ami régen történt, s az is, ami most vagy a jövőben megy végbe. Kigondoltad a jelent és a jövőt, s az történt, amit te akartál. Terveid előállnak és így szólnak: Nos, itt vagyunk! Mert minden utadat előkészítetted, és előre látod ítéletedet.”

Éva mindig segített a jó *tervek* választásában, mert ez a választás mindig ránk, emberekre marad. Tette ezt remek írásaival, fordításaival, de – s ez most fontosabbnak tűnik a pótolhatatlansága miatt – azzal leginkább, hogy szólt hozzánk, társunk volt.

Ha ez a világ lehetne jó, mert azért van, mert jónak kell lennie, akkor Éva mindig velünk marad. Van értelme – mondjuk gyarlón, anélkül, hogy értenénk.

Hegedüs Béla

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával készült.



A folyóirat megjelenését támogatta:

Nemzeti Kulturális Alap

www.nka.hu

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

A folyóiratot az MTMT indexeli és a REAL archiválja.



A kiadásért felel az Universitas Könyvkiadó igazgatója, Hargittay Emil
(Universitas Kulturális Alapítvány, 1193 Bp., Csokonai u. 12.)

A folyóirat főszerkesztője: Kecskeméti Gábor, felelős szerkesztője: Csörsz Rumen István

Korrektor: Bretz Annamária

Tördelte: Szilágyi N. Zsuzsa

Borítóterv: Szentés Éva

A folyóirat megjelenik évente hatszor.

Budapest, 2019.

A nyomdai munkálatokat a Kódex Könyvgyártó Kft. nyomdaüzeme végezte.

HU ISSN 0021-1486 (nyomtatott kiadás)

HU ISSN 1588-0834 (elektronikus kiadás)

Terjeszti az Universitas Könyvkiadó.

Előfizethető a kiadó által kiállított átutalási számla kiegyenlítésével (számla a szerkesztőség címén kérhető: 1118 Budapest, Ménesi út 11–13.). Az előző évi előfizetők a kiadótól automatikusan megkapják a tárgyévi előfizetési felhívást és a számlát.

Példányonként megvásárolható a jelentős tudományos könyvesboltokban és az egyetemi jegyzetboltokban.

Egy szám ára: 1225 Ft

Éves előfizetési díj: 7350 Ft