

IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Fried István: Gyémánt maradt, ami gyémánt volt?
Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül

Merényi Annamária: Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása

Z. Kovács Zoltán: Verses regény, humoros etika
A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA - RÁCIÓ KIADÓ

2008/1

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

LXXXIX. évf. 1. sz. –
Új folyam: XXXIX. évf. 1. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSAR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olyaszerkesztő: BEDNANICS Gábor
Szerkesztőségi titkár: IYASH György

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
RÁCIÓ KIADÓ
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó: Thimár Attila kiadóvezető

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

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: Mondat Kft.

ISSN 0324 4970

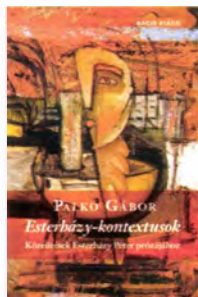
Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával



Ára számonként: 400 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknel, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2008/1

TANULMÁNYOK

FRIED ISTVÁN

- Gyémánt maradt, ami gyémánt volt?
Félreértések Jókai Mór *Fekete gyémántok* című regénye körül 3

MERÉNYI ANNAMÁRIA

- Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása 25

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

- Verses regény, humoros etika
A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről 52

MŰHELY

KISS GABRIELLA

- Magyar dráma és színház a 20. században 71

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

SZILÁGYI MÁRTON

- Batsányi János mint konfidens?
Adalék Batsányi fogság utáni hivatalvállalásához 102

T. SZABÓ LEVENTE

- A Szilágyi Domokos körüli vita
mint az irodalomtörténet provokációja 111

SZEMLE

HANSÁGI ÁGNES

- Az olvasás rejtékútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás
a 20. századi magyar irodalomtudományban,*
szerk. Bónus Tibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila 125

MÉSZÁROS MÁRTON	
Szabó Gábor: „...Té ez iszkol”.	
<i>Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában</i>	130
PANYI SZABOLCS	
Hansági Ágnes: <i>Az Ixión-szindróma.</i>	
<i>Identitás és kánon a romantikában és a modernségben</i>	134
LÉNÁRT TAMÁS	
Kiss Attila Atilla: <i>Protomodern – posztmodern.</i>	
<i>Szemiográfiai vizsgálatok</i>	138
SIMON GÁBOR	
Orbán Gyöngyi: <i>Olvasókönyv 12. osztályosoknak</i>	142

Számunk szerzői

- FRIED ISTVÁN, professzor emeritus (*Szegei Tudományegyetem*)
- MERÉNYI ANNAMÁRIA, posztdoktori ösztöndíjas (*Pécsi Tudományegyetem*)
- Z. KOVÁCS ZOLTÁN, egyetemi docens (*Kaposvári Egyetem*)
- KISS GABRIELLA, egyetemi docens (*Pannon Egyetem*)
- SZILÁGYI MÁRTON, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
- T. SZABÓ LEVENTE, egyetemi adjunktus (*Babeş-Bolyai Tudományegyetem*)
- HANSÁGI ÁGNES, egyetemi docens (*Károli Gáspár Református Egyetem*)
- MÉSZÁROS MÁRTON, egyetemi tanársegéd (*Károli Gáspár Református Egyetem*)
- PANYI SZABOLCS, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
- LÉNÁRT TAMÁS, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
- SIMON GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

Gyémánt maradt, ami gyémánt volt?

Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül

Mi szükség teneked egyáltalán itt lenned, és ily módon lenned itt? Mert ha mindennek okát nem tudod adni, akkor te vagy a világon a legnagyobb bolond, aki valaha regényt írtott magáról, s maga sem tudta, hogyan jött bele.

A kőszívű ember fia mellett és mögött talán a *Fekete gyémántok*¹ az a Jókai-regény, amelyhez különféle társadalmi és ideológiai rendszerek egyként társulni tudtak, illetőleg amelyhez különféle társadalmi és ideológiai rendszerek affirmatív módon tudtak viszonyulni; s amely egyként felelt meg a nemzeti nagyelbeszélés igényelte regény-regényhős-kíválmaknak, egy antiklerikális olvasatra épülő értelmezésnek, nagytőke-ellenességnek, valamint egy utópista „szocialista” elképzelés regényi változatának. Ennek megfelelően a *Fekete gyémántok* megközelítésének ugyan más-más aspektusa érvényesült, ám a más-más aspektusok abban megegyeztek, hogy nem voltak tekintettel sem a regény megszerkesztettségének szokatlan sajátosságaira (a magam elemzését előrevetítendő: a Berend Iván belső monológjai által tagolt cselekményfejlesztésre), sem a regényben több ízben érvényesülő iróniára, amely részint az elbeszélői kompetenciát érinti, s a mindenható/mindentudó elbeszélő magatartását kérdőjelezi meg, sem azokra a metaregényi törekvésekre, amelyekből „ízeltőt” adtam dolgozatom mottójában (egyben részletet Berend Iván belső monológjából). S a más-más aspektusok különféleképpen hidalták át azt az ellentmondást, amely egy feltételezett irányregényi-„realisztikus” prózai epika kísérlete és a tagadhatatlanul idealizált két főszereplő megjelenítése között megállapítható. Ez utóbbiról szólván aligha lehet tagadni, hogy Berend Iván szinte egyesíti magában a három Baradlay-fíú erényeit, hozzáadva a pozitívra fordítható technikai civilizáció elkötelezettjének „virtus”-át. A regény a címre visszaulva Evila köré fon glóriát, megkísérthetetlennek mutatva be, gyémántfényét nem veszítheti, a bányászleány a regény végére bányászleány-

¹ A *Fekete gyémántok*at a kritikai kiadásban (s. a. r. NACSÁDY József, Akadémiai, Budapest, 1964.) olvastam, az ott lehető forrás- és kritikai feltárást, valamint a jegyzeteket némi fenntartásokkal módosítottam. A továbbiakban az onnan vett adatokat, megállapításokat külön nem jegyzetelem meg.

ként dicsőül meg.² S ami a regény méltatói előtt pozitívumnak tetszhet, nevezetesen az, hogy a nemzetközi „karvalytőke” az egyházi támogatás ellenére is alulmarad a hazai vállalkozóval szemben, aki létre képes hozni egy igazságosabb munkarendet, mintegy a maga utópiáját át tudja vinni a hétköznapok gyakorlatába, az egy dogmatikusabb realizmus-felfogás szerint minden bizonnyal negatívum, hiszen a regény egyfelől a magányos, emberfeletti hős tökéletességére és az erényeihez ragaszkodó, noha naiv leány természetességére építve az idealizmus-realizmus dichotómiát egy ábrándosabb mesei idealizmus jegyében oldja fel, másfelől megismétli és előlegezi azt az összeesküvés-teóriát, amelynek értelmében a nyereszkes, hazafiatlan, erkölcstelen erők szétzilálják a messze nem kifogástalan, mégis működőképes hazai viszonyokat, illetőleg az emberi viszonyokat is meg kívánják rontani. Egyszóval: a *Fekete gyémántok* valójában, akár méltányolva a technikai haladás és utópia³ egymásra látásából fakadó történetet, akár elítélve a végtelenre formált jellemeket és azok megszokott cselekvéseit a Jókai-regényekben (hivatkozhatnák a viszonylag kevesebbet emlegetett *Felfordult világra*), sosem regénykísérletként tárgyalatott, sosem került szóba sem nevelődési regény felé tartó eseménytörténete (mindez Berend Iván említett belső monológjainak szemügyre vételével igazolható), sem az az erkölcstörténet, amely hasonlóképpen a létezésre ráébredés krónikájaként fogható föl, s leginkább a különféle kötelességeit teljesíteni akaró Evila kalandjaihoz fűződik, és kevésbé említettett (nem egyszerűen az arisztokrácia-kritika, hanem) a főnemesség úttévesztése, amely hagyja veszni és idegen kézre kerülni birtokait, csupán szeszélyeinek és félreértéseinek engedelmessékedve.

A magam részéről – elismerve az eddigi megközelítések és filológiai feltárások eredményeit – a *Fekete gyémántokat* ismételten regénykísérletnek nevezném. Éppen azért, mert (és most teljesen érdektelen, hogy a „szerzői” tudatosságnak ebben mennyi a szerepe) a felszíni struktúra mögé tekintve egy „másik” regény tervének és kibontakozásának lehetünk tanúi. Méghozzá oly módon, hogy az elbeszélő visszavonul szereplői mögé, átadja nekik a szót, és jelenlétét részint idézőjelbe teszi, részint korlátozza.

Előbb azonban szembe kell néznünk a Jókai-kutatásnak azzal az alaptétellel, miszerint Jókai túlságosan tökéletes figurákat alkotott (Berend Iván nem-

² A regény elején hangzik el Evila azonosítása Hébével, aki a mitológiai értelmezés szerint az Olümposz lakójaként az örök ifjúság jelképe, kortalan és időtlen jelenés, összhangban az utópikus szemlélettel.

³ Az utópiához vö. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Forschungen zur neuzeitlichen Utopie*, I–III., szerk. Wilhelm VOSSKAMP, Metzler, Stuttgart, 1982. Az utópia fogalmáról mint történelmi kategóriáról Lucian Hölscher ír (I., 402–413.), utópia és utazás a 18. században Ralph Rainer Wuthenow témája (I., 320–335.). A kutatás kereteit és irányait a szerkesztő bevezetője vázolja fel. Szerinte az utópiák nem a történelmi valóság ellentettjei, hanem hipotetikus-lehetséges konstrukciói.

csak tudós mérnök, feltaláló, önfeláldozó, munkásai hasznára dolgozó vállalkozó, hanem egykori 1848/49-es hős, társasági úriember, aki asztal alá issza a nagyivókat, legyőzi a párbajhóst, s emellett operaénekesként (!) is helytáll); velük szemben olyan figurák ágálnak, akiknek hibái, vétkei ugyanúgy halmozottan testesülnek meg a személyben, mint Berend Ivánban az egymással olykor kevésbé összeférő erények. S más arányokban, más viszonylatokban a bányászleány Evila női-testvéri-feleségi tökéletessége az ellentéte a kiszámíthatatlan Angéla grófnő „tökéletlenségének”. Mindez, újra megismétlem, első megközelítésben kézenfekvőnek és nemigen vitathatónak tetszik. Természetesen nem bizonyos, hogy csak ebből a nézőpontból értelmezhetők a Jókai-hősök. S most nem arra a jól ismert adatra utalnék, miszerint Berend Iván részben az aranyember Timár Mihálynak előképe (ami vívódásait, kétségeit illeti), részben a lélekidomáré, aki a távolból kíséri szerető féltéssel azt, akit valóban megszeretett. A figurák különbségei mint-ha az ismétlés vádja alól némileg mentenek Jókait. Ezúttal azonban arra figyelmeztetnék, hogy

1) A *Fekete gyémántok* regénycímeként többjelentésű. Elsőként vonatkoztathatjuk a szénre, amelynek kitermelése országos érdek, az európai ipari-technikai versenyben a magyar részvétel megteremtheti a „felzárkózás”, a modernizálás feltételeit, nem is szólva az emberi tényezőre tett hatásáról, egy jól szervezett ipari társadalom utópiájáról.

2) Dolgozatom címében megfordítottam a regény záró mondatát. A cím többes számával ellentétben a mondat a *gyémántot* egyes számban használja, s az előző passzusokkal összeolvasva megengedi azt a feltételezést, hogy a gyémánt-voltát megőrző: Evila.

3) Minthogy Evila (ez is ismétlés) bányászleány, elképzelhető, hogy e kettős jelentés nem eleve adott, hanem kialakul. A *fekete gyémántok rabja* című fejezetben ott a félreérthetetlen megjegyzés: a „fekete gyémántok” (a regény idézőjele), a gyémánt és a köszén közös tulajdonságokkal rendelkeznek, ennek következtében nem bizonyosan „átvitt” értelmet kölcsönöz a *fekete* gyémánt szintagma a köszénnek, hanem az implicite hasonló (bizonyos vonatkozásokban azonos) jellemzők tömör megfogalmazása kerülhet szóba. Ilyeténképpen megnő a fekete gyémánt „jelentésmezeje”; s mert hasonlóságon alapuló jelentéskiterjesztés, további alkalmazása, a megnevezés „mélyrétegének” tudatosítása nem kevésbé válik lehetségessé. A *másik fekete gyémántok* fejezet aztán kibontja a hasonlóságból adódó további értelmezési esélyt: „S volt valami az arcon, amit nem takarhatott el a szénpor: az a két nagy fekete szem, az a két nagy fekete gyémánt. Csillagokkal teljes sötétség!”

4) Ezáltal megalapozódik a regény kettős vonalvezetése, létrejöhet az egymással párhuzamos történekek rendje, egyrészt a köszén és a vele kapcsolatos spe-

kulációk politikába, korrupcióba, nemzet(köz)i konstellációkba ágyazott eseménytörténete,⁴ amelynek jellemzői az intrikák következtében kialakuló konfliktusok és ezek „regényes” fordulatai, másrészt Berend Iván és Evila egymástól elváló, egymást gondolataikból kiűzni mégsem tudó magántörténete, amely látszólag csupán a „világ”-események lenyomataként, visszfényeként, „visszajaként” jelzi a külső erők betörését a magánszférába, egy ál-modernitás romboló erejét. Valójában akár megfordítható lenne a történések rendje: Berend Iván és Evila sorsában szemlélfelhetővé és látóközelbe kerülve közvetlenül érzékelhetővé válik az a látszólag antimodern felfogás, amely bizalmatlanul nézi mindazt, ami a nagyvilágban történik. De megfogalmazhatjuk olyképpen is: a nagyvilági-külsődleges, magukat történelemformáló erőként hirdető személyiségekkel szemben ember és természet, iparosodás és munkásjólét, „haladás” és tulajdon, racionalitás és bensőségesség kölcsönös feltételezettségét hirdető létezés alternatíváját kínálja fel Berend Iván és Evila széttartó, majd egymás irányába kanyarodó története. Ez teszi lehetővé a fekete gyémántok többféle jelentésének összeérését, a hasonlóságok kiegyenlítődsét, egyáltalában a regény lezárását. Éppen azért nem értek teljesen egyet azokkal, akik a műfaji értelemben vett mesét nevezik meg Jókai regényváltozatául, még kevésbé azokkal, akik románcos történetet látnak bele (mindenáron) a *Fekete gyémántok*hoz hasonló regényekbe. Korántsem az volna a fő érvm, hogy az eddig sejtettnél jóval több közös fedezhető föl Jókai és Zola között, hiszen az 1885-ös *Germinal* és a *Fekete gyémántok* akár szimbolikusnak is tekinthető kataklizma-leírásai igencsak egymásra mutatnak, noha a mitologikusba hajlítás teljesen más változatát képviseli Zola és Jókai megjelenítő cselekvése. Még csak az sem, hogy a színszimbolika esendőségét példázza a Jókai-regény első néhány fejezete, hiszen a fekete domináns színként a mindenképpen meg-/elítelt környezetszennyeződésnek éppen úgy jelződése, mint a bányászokat, sőt a mérnököt és a leányát elfedő, rejtő köszén-poré, hogy aztán gyémántként ragyogjon elő egy alapvetően antropocentrikus szemlélet megnyilatkozásaképpen. Valamint az sem volna egészen meggyőző, ha a szinte valamenyny Jókai-műben ott rejlő érzelmesregényi vonásokat hangsúlyozva a romantika áttörését megelőző korszak epikai struktúráihoz mérnénk a *Fekete gyémántok*at.

5) Ehelyett talán szerencsésebbnek volna mondható, ha visszatérnénk ahhoz, amit a *Fekete gyémántok* kettős vonalvezetéséről mondtam, ott elég kurtán-furcsán, ezúttal továbbgondolva, kifejtetten. Aligha volna vitatható, hogy ennek a

⁴ A köszén mint a létharc eszköze Arany László *A hunok harca* (1873) verspamfletjében merül föl. A kutatást eddig nem érdekelte, hogy az alábbi sorok és a *Fekete gyémántok* között feltételezhető-e kapcsolat: „S most újra alább száll, le a föld gyomrába, / Bányák üregébe, gépek odújába. / Nem is a lőpor küzd, jobban küzd a köszén, / Nem fellegek ormán, de kazánok gőzén, / Otromba kürtökből kigomolygó füstben, / Mozdonyok öblében, katlanokban, üstben.”

regénynek a *tétje* a Monarchia változó társadalmi-gazdasági-kulturális viszonyaihoz való alkalmazkodás, pontosabban szólva: a Monarchiában romboló-építő erőként (s ezáltal az európai fejleményekre reagálásként) jelentkező modernitás és utópia összeegyeztethetőségének elgondolása. Egyszerűbben: nem kényszeres idomulásként, hanem követelő szükségként változnak a létezés feltételei egy olyan korszakban, amely nem a hősi-katonai helytállás erényeit igényli (már csak emlékként merülhet fel az 1848/49-es élethalál-küzdelem), hanem a tudományos-technikai „forradaloméit”, a „szakmaiságéit”. Márpedig a szakmaiság, a (bánya)mérnöki munkálkodás⁵ csak látszólag tételezi föl, hogy nem volna szükség arra a hősi elszántságra, amely 1848/49-ben vagy a magyar történelem más, küzdelmes periódusaiban viszonylag „tisztá” helyzetben: én itt – az ellenség ott (idézhetjük akár Baradlay Richárd és Otto Palvitz párviadalát), kijelölte a cselekvők helyét, lehetőségeit, „ideológiáját”. Megfontolandó, hogy Berend Iván „hősi” múltja szinte csak háttérinformációként van jelen az eseményekben, mintegy indokolja fegyverekkel bänni tudását. Ugyanakkor bányamérnöki pályája nem csupán a hősi múlttól lényegileg eltérő tulajdonságokat, jellemet követel, hanem a látványos, a „sorsdöntő” pillanatokban testet öltő cselekvési formák helyett azt az „aprómunkát”, amely megfelel egy „pozitivistá” korszak magatartás-változatának. És csak mellékesen, az 1863-as lengyel felkelés bukását követő kijózanodás nem kevésbé készítette a lengyel közvéleményt, az értelmiséget arra, hogy szakítson részint a múlt rekvizitumaihoz alkalmazkodó elgondolásokkal, részint a nemzeti romantika társadalmi cselekvésbe átültetésének hősi, ám célszerűtlen gyakorlatával, s ehelyett a közhasznú munkálkodás, a lépésenként történő előrehaladás feltételeit kezdje mérlegelni. S hasonló jelenségek a cseh gondolkodók munkáját is áthatották: a nemzeti történelem irányzatos fölidézése, a romantikus ábrándokkal érvelés, a királynéudvari hamisítványokból kiolvasott kulturális-hősi fénykorra hivatkozás helyett az ipari forradalomhoz, a változó civilizációhoz alkalmazkodás „aprómunká”-jának következetes végigvitele kell(ene) hogy meghatározza még azoknak terveit is, akik nem tudtak és nem akartak véglegesen elszakadni a nemzeti narratívának a hagyományos előfeltevéseitől, nem is szólva azokról, akik ezt a narratívát a modernitás kihívásait tudomásul véve némileg korszerűsíteni igyekeztek. Jókai lassan-lassan maga is lezárja, de legalábbis mérsékeli a közönségigényt kielégítő „regényeposz”-t célzó törekvéseit: *A kőszívű ember fiaiban* megjelölt célkitűzés, a bibliai betétek regényesítése (különös tekintettel Lánghy Bertalan temetési beszédére és későbbi sorsára), 1848/49 ese-

⁵ Jókai mérnökeiről ld. FÁBRI Anna, *Jókai-Magyarország. A modernizálódó társadalom képe Jókai Mór regényeiben*, Skiz, Budapest, 1991, 164–177. Az üzletemberekről, bankárokról és kereskedőkről: *Uo.*, 177–195. Hasonló problémákról Jules Verne regényeit szemlélve: Michel CLAMEN, *Jules Verne et les sciences. Cent ans après*, Belin, Paris, 2005, 107–120.: *Ingénieurs, mécaniciens et autres savantes*.

ménysorának beiktatása a magyar regénytörténet eposzi vonulatába lényegében megvalósult, jóllehet ezt a regényt sem lehet reflektálatlanul csupán a nemzeti narratíva szerkesztményeként elemezni, különös tekintettel annak „titokregényi” mozzanataira. Ám annyi feltétlenül elmondható, hogy az 1848/49 hőseivel kapcsolatos „nagy illúzió”, miszerint a hősi harcokban helytállóak a hétköznapok „hőseivé”, azaz szorgos-konceptiózus munkásaivá lényegülnek át, fokozatosan foszlik szét. *Az új földesúr* és a *Fekete gyémántok* még fenntartja annak lehetőségét, hogy a katonai erények (szinte automatikusan) mérnöki erényekre válthatók át, ám *Az új földesúr*ban kevésbé, a *Fekete gyémántok*ban sokkal inkább az önismerteti-helyzetelemző tényezők strukturáló tevékenysége válik mozgatójává a cselekmény alakulásának. S ha Zola determinizmusa, „osztályharcos” ideológiája nem található föl még az 1880-as esztendő Jókai-regényeiben sem, a *Fekete gyémántok* jelzi az új társadalmi erő születését, noha az utópia függvényében megrajzolt „patriarchális” társadalom képes megszüntetni az ellentéteket. Beszédese, hogy az alulról érkező „erő” hozzájárulhat ugyan az újkori kataklizmaként fölvázolt bányaszerencsétlenséghez, ám az egyfelől előkészül a természettel mit sem törődő, gondatlanul kezelt természeti erő aktivizálódásában, másfelől a szakmaiság háttérbe szorulása révén elfelejtődik a „fekete gyémántok” története, amelynek Berend Iván a tudója. Hiszen az akár előszóként, akár „esszéisztikus” bevezetőként értékelt „mielőtt ember lett volna a földön” mint „science-fiction-látomás”, mint őslénytani regény, mint (ős)történelmi „alapozás” bevezeti Berend Iván science-fiction-látomásba illeszthető történetét, az ember megjelenése előtti és az emberi történelem között folytonosságot tételez, az előbbi korszakban a spontán anyagteremtődés krónikáját adva, az utóbbiban az anyagteremtődés és az ember kiegészését, az anyag humanizálását, a természet emberivé formálását példázva. A modernitás fölkínálta két esély, a dezantropomorfizáló és az antropomorfizáló egyenlő lehetőséggel rendelkezik, a természet ajánlatát figyelmen kívül hagyó és a természet titkai közé hatoló, ám azt nem legyőzni szándékozó, pusztán társsá avató tevékenység ellentétes irányú „megoldásokat” javasolnak. A természetet csupán kihasználó, annak „természetét” föl nem ismerő nyereszkesdők nem pusztán az anyag ellen vétenek, hanem mindenekelőtt az anyag szolgájává tett ember ellen; míg Berend Iván tudós kutatásai az anyag „lelké”-nek, „emberi” természetének megismerését tűzik ki célul. S ha Berend Iván 1848/49-ben az élhető Magyarország ígézetében kelt harcra, a hétköznapok viszonyai közepette nem csekélyebbre vállalkozik, mint hogy az élhető világ megteremtésének érdekében elveti az antimodernitás csábító ajánlatait (*Az új földesúr* „szakembere” jól végzett munkája után a magánélet boldogságába tér, a regény szereplői pedig az alkotmányosság visszatérésébe vetett reménnyel búcsúznak el az olvasótól), és nem a modernitás dichotómiáit tudatosítja a maga és a rábizott

közösség számára, nem vállalja az antimodernitás antitechnicista „kivonulását” a korszakból, hanem éppen ellenkezőleg: él a modernitás nyújtotta előnyökkel, s a maga által „költött” utópiából megteremti azt, amit a hely és a körülmények megengednek.

Itt, ezen a ponton vethető föl újólág az idealizált-tökéletes Jókai-hősök kérdése, s gondolható ismét végig a gyakorta felmerülő vád: Jókai a külső események dús képzelettel megáldott elbeszélője, ám sem a lélektani történéseket nem tudja „rekonstruálni”, sem pedig a történések mögött elrejtett elbeszélői stratégiáját nem reflektálja. Nem tagadható, hogy Berend Iván azok közé a Jókai-alakok közé sorolható, akiknek élete és viszontagságai az utóbbiakon felülkerekedő tehetség, akarat és képesség példái; olyan személyiség, aki legyőzhetetlennek mutatkozik, lett légyen harca vetélytárrsal, természettel, gyarlósággal avagy né tán ellenséges praktikával. Akár végig sem kell olvasni a *Fekete gyémántokat*, előre sejtethető, hogy Garanvölgyi Aladár boldogsága Berend Ivánt szintén utol fogja érni, még ha (elbeszélői) deus ex machina igénybevételével is. Az is kiszámítható, hogy látszólagos veresége ideiglenes, az ellene és vállalata ellen szövetkezők diadala ugyancsak, s ha a látszat ellene szól is, a természet rendjének érteni akarása átsegíti a legnagyobb – emberi és „vállalkozói” – nehézségeken. Márpedig efféle Jókai-hős előtt kizárólag a legnagyobb nehézségek adódnak, magánéletében is, „köz”-életében is. Továbbá viszonylag kevés kétséget ébreszt erkölcsi „felsőbbrendűsége”, főleg abban a tekintetben, hogy sem a természetet, sem az embereket nem veti alá a haszonelvűség „materialista” világnézetének, hanem éppen ő, a természetbe mély pillantást vető (s ezt elfogadva, mondhatjuk:) fausti ember tiszteli az ésszerűséget, az észelvűséget is, de gondolkodásában jókora helyet biztosít (persze, nem az irracionalizmusnak, hanem) az „imponderabiliáknak”. Más szóval érzékeltetve Berend Iván habitusát: olyan technokrata, aki nem pusztán elutasítja a nagyelbeszélések ajánlatait, hanem következetesen kísérli meg érvényesíteni a maga kiselbeszélését. Még akkor is, ott is, amikor államregényi fejtegetésbe kezd az „úri” társaság előtt. Aligha a meggyőzés szándéka vezeti, inkább az arra rádöbbenés, hogy az anyagelvűség egyoldalúságán túl is létezhet, sőt létezik *világ*, az ésszerű társadalmi berendezkedés egyben az igazságosságot és a méltányosságot „hozza helyzet”-be, a kiváltságok és a kizárólagosságok ellenben szűkítik a természetességből adódó cselekvés köreit.

A továbbiakban kérdés formájában közelíteném meg a *Fekete gyémántok* alapkérdéseit. Vajon valóban oly egyértelműen derűs és pozitív a regény kicsengése, miként az a „betű szerinti” jelentés sugalmazása szerint állítható lenne? Vajon a *Faust* második része szabad föld–szabad nép látomásának beteljesülése/beteljesíthetősége volna az elbeszélő üzenete az 1870-es esztendőnek? Vajon a tökéletnél több főszereplők hiteles alakjai-e annak a létrehozott utópiának, amelyből

nyerészkedés, erkölcstelenkedés, haszonlesés, sőt kizsákmányolás kizáratik, és az utópia elképzelése megvalósíttatik? Vajon a *Fekete gyémántok* minden tekintetben követi-e a Jókai-regényeknek tulajdonított sémát, azaz a tárca-, az érzelmes, a nevelődési regényalakzatokból összeszőtt, összefércelt (?), a másodlagos romantikával (nem a Victor Hugóéval, hanem a Dumas-éval vagy a Sue-ével) rokon prózai epikus formát? Vajon a cselekményszálát határozott gesztusokkal irányító elbeszélőt sosem fogja el a kétség az elbeszélhetőséggel, alakjai „életszerűségével”, a történések logikájával kapcsolatban? Vajon a regényegész mennyire érzékelteti szerzője optimizmusát a kiegyezés biztosította lehetőségek értelmes kihasználását illetőleg, avagy a hazai vállalkozások sikereiben reménykedve?

A kérdések folytathatók, ám ahelyett, hogy további kérdésekkel folytatnám a Jókai-kutatás Gyulai-Péterfy-hagyományt őrző előfeltevéseinek vitatását,⁶ megkísérlem, hogy a kérdések jelezte problémákra reagáljak.

Talán ott érdemes elkezdenem a magam provokálta kérdésekre adandó válaszokat, hogy megkockáztassam vakmerő kijelentésemet: egyáltalában nem tartom derűsnek, optimista kicsengésűnek a *Fekete gyémántokat*. Mert a „kijelentések” szintjén megnyugtatónak ható befejezés a tartalom szintjén másképpen artikulálódik, illetőleg: artikulálható. A *Fekete gyémántok* cselekményét ugyanis elbeszélhetjük oly módon (is), hogy a szerencsés kimenetelű történethez „emberfeletti”, de legalábbis tökéletes hősök szükségeltetnek, „kulturális hőrszok”, akik megszelídítik a természet féktelen erőit, és létrehozzák az egyetemes kiegyenlítődést, átvezetik a rájuk bízott közösséget a „szelíd törvények” kormányozta világba. A korszakváltás olyan konfliktusokat hoz létre, amelyeken a maga erejéből a magára hagyott létező nem tud úrrá lenni, hiszen eszközei szegényesek, tudása hiányos, tájékozódóképessége véges. Ahhoz, hogy domesztikálni lehessen a káosz elszabaduló tényezőit (lett légyenek azok „természetiek” vagy „társadalmiak”), az ellenük a siker reményében harcba induló hőrsre (hőrsökre) van szükség, aki(k) tájékozódni tud(nak) „lenn” és „fenn”, a föld alatti és föld feletti veszélyekkel szemben meglelik a féken tartásukhoz nélkülözhetetlen instrumentáriumot. Erre a Walter Scott-regények közepszerű, a francia realisták ambiciózus és gyarló hőse nyilván alkalmatlan, mint ahogy egy 1848/49 hagyományaiban élő, ám a korszakváltást nem vagy alig érzékelő figura sem képes betölteni ezt a másfajta hőrsiséget igénylő szerepet. A rend és a rendetlenség, a káosz és a harmonikussá vált világ, a társadalmi érdekellentétek és a társadalmi igazságosság vitájában merészen és határozattan állást foglaló, szervezésre-irányításra termett, kormányzó, ám nem uralkodó személyiségnek rendelke-

⁶ Kései Jókai-könyvében már Nagy Miklós is rámutat Péterfy Jenő Jókai-kritikájának inadekvát-ságára: *Jókai Mór*, Korona, Budapest, 1999, 65–68.

nie kell először is olyan jellemvonásokkal, amelyek révén küldetését betöltheti: megteremtheti a fausti álom gyakorlatát, a békés, munkás létezés szabadságának terét. Jóllehet 1870-ben még nem érzékelhető az a válság, amely 1873-ban már jelezte a kapitalizmus sebezhetőségét abban az Osztrák–Magyar Monarchiában, amelynek nemigen lehetett tapasztalata egy börze-összeomlás következményéinek mérséklésére. Mégis, a Jókai-regény fölvezolta bányászkolónia Berend Iván irányításával a korszak olvasóiban az utópisztikus kicsengés érzetét kelthette, vagy emlékeztethette a korai utópista szocialisták megálmodta mintatelepekre, esetleg – távolról – Robert Owen kísérletére. A Jókai-regény utópiába kivezetése indokolja, hogy a vezető személyiségnek rendkívüli tulajdonságokkal kell rendelkeznie, megismétlem, kulturális hősz funkciójában kell megjelennie, hiszen átlagosan „jó” vagy mérsékeltbben „pozitív” alakként nem válhat egy tudományos-társadalmi folyamat elgondolójává, megvalósítójává. A tökéletesnél tökéletesebb Jókai-figura ebből az utópikus elgondolásból emelkedik ki, személyében szemlélteti az elbeszélő azt, aki képes szembeszegülni az antiutópikus társadalom-elképzeléssel, vagyis azt, aki levezényelheti a gazdasági csodaként emlegethető folyamatot, amely nem egyszerűen a legnagyobb rész boldogságának létrehozója. Hanem végrehajtja a maga kisvilágában az évszázadok során „tökéletesedő” projektumot: a természet, a munka, az értelmesen megszervezett élet egyensúlyba hozását, alternatívát jelezve az 1870-ben, Magyarországon is érzékelhető, a 19. század végére általánossá váló elidegenedéssel szemben.⁷ Amit Berend Iván elér, akár meglepően hangozhatott a 19. század második felének magyar és főleg európai társadalmában: olyan munka- és életrendet sikerül kialakítania a rábizott közösség közreműködésével, amely még a tulajdonviszonyokra is hatással van, arról nem is szólva, hogy a közösség valamennyi tagja érdekelt a jobb munkaszervezésben, a megtermelt javakból származó jövedelem méltányos elosztásában, továbbá annak a hangulatnak megteremtésében, amely vállalkozó és munkavégző egyérvettségét erősíti. S harmadikként a természetet is bevonja ebbe az erős szövetkezésbe, így nemcsak az osztályharcot zárja ki, hanem a félelemnek és a szorongásnak valamennyi, a korszakban sokak által érzett formáját. Lehetőségként fölmerül a kulturális hős végzetes magánossága, mint a romantika hagyatéka. A regényzárás azonban a másík főszereplő nevelődési regényét a kulturális hőszéval fonja össze, s a rövidre zárt érzelmes jelenben megtörténik az, amire a regény folyamán kevés esély nyílt, de ami eseményként végig ott lappangott, még ha elszórt utalásokban is.

Berend Iván mégsem áldozata egy ideologikus regényelgondolásnak, hanem aktív szereplője önnön történetének, s ha hihetünk önmagával folytatott vitájá-

⁷ A rend, a tervezés és a remény utópiát szervező tényezőiről ld. *Utopieforschung*, I., 265.

nak, akkor kijelenthetjük: szerepjátékra is vállalkozik, ha szükségét látja; s az önmagával vívott küzdelem lényege éppen abban jelölhető: valóban szükséges-e ez a szerepjáték, miért kell élete meghatározott szakaszában annak mutatkoznia, aki nem ő; és egyáltalában: milyen a viszony énje és nem-énje között? Amikor a romantika és a realizmus jelenlétét vagy attól való eltávolodását vitatja a kutatás, részint Jókai személyiségfelfogásán gondolkodik, részint azokon a konfliktusokon, amelyek több kutató szerint nem a személyiségek eltérő magatartásformáiból, nem a személyiségek kiváltotta, eltérően megítélt helyzetekből következnek, hanem egy allegorizáló beszédmódból, amely egy duálisan látott-érezkelt világ törvényei szerint alakul. Az emlegetett jó–rossz megosztás éppen a *Fekete gyémántok*ban kereszteződik más szempontokkal, például a természethez fűződő tudatos–kiszolgáltatott, benne szövetségest felfedező–azt legyőzni akaró viszonytal, valamint a rejtett, titkolt én munkájával, a látszat „valósággá” dimenzionálásának kísérletével. Bizonyos a romantika örökségét viszi tovább Jókai, mikor föltárja regényalakjainak megosztottságát, társadalmi énjük leplező funkcióját, valódi énjük fenyegetettségét. S ezzel összefüggésben azt, hogy a kísértés, a fenyegetés nem feltétlenül a világ felől érkezik, hanem eleve megkísérthezőségük, rejtegetnivalójuk tölti el őket félelemmel, majd szorongással. Ez (viszont) azt eredményezi, hogy első lépésben helyzetértelmezésük valójában félreértelmezés, hiszen társadalmi énjükkel látszanak azonosulni, a háttérbe szorítván „valódi” énjüket, amely ekképpen legfeljebb nem-énként képes funkcionálni, és legfőbb megnyilatkozásként a belső monológ „védekezésébe” burkolóznak. Eszerint a félreértelmezés tudatos, a leplezés a védekező megtévesztés eszköze, az ének vitája titkoltságában rejtőzik el a „világ” fürkésző tekintete elől. Berend Iván és Timár Mihály nem azok, helyesebben nem elsősorban azok, akiknek látszanak. De ezt a látszatot oly következetesen képviselik, amilyen határozottan (titokban) elválasztják a maguk kreálta látszatot az e látszat mögé rejtett „valóságtól”. Berend Iván talán az első a „tökéletes” Jókai-„hősök” közül, aki kilépve a maga világából idegen világba tér; úgy tesz, mintha elfogadná annak játékszabályait, legfőképpen apró nyelvi jelek érzékeltetik távolságtartását, ám amikor magára marad, társadalmi szerepére reflektálva annak „hiábavalóság”-át tudatosítja, és önmagát egy folyamatosan íródó regénybeli fikció részeseként jellemzi. Ez a fikcionalitás egyben az „eredeti”, a vállalható, a természettel összehangzó történet megtagadását igényli, olyan viselkedésformákhoz alkalmazkodást, amelyek lényétől idegenek. Ezzel párhuzamosan Evila nem kevésbé olyan körülmények közé kerül, amelyben (itt hangsúlyozottan a látszat szerint) szerepe, a nagyvilág színe előtt lejátszódó története a külső szemlélő félreértéseit hívja elő; amely félreértések beárnyékolják történetét, jöhet ő maga mit sem vesz észre története félreérthetőségéből. Akár beszédesnek is volna tekinthető, hogy míg Berend Iván

egy allegorikusan fölfogható „világszínház”-ban játssza játékait, Evilának színházi, de legalábbis színházi karrierje készül elő. Csakhogy az előkészületek ellenére sem képes meggyőző színházi szereplésre. Míg szűk, négy szemközti közönsége előtt személyessége és személyisége vonzónak tűnhet föl, a színház közvetettsége e személyesség és személyiség ellen hat, a színházi alakításkor csődöt mond, nem adhatván teljesen önmagát, a szerepbe lépés kényszerűsége lesz gátja a színi hatásnak. Egyetlen regényalaknak adatik meg a valóban nagyvilági siker: a mind Berenddel, mind Evilával kapcsolatban álló ifjú zongoraművésznek, Belényi Árpádnak. Ismét csak beszédesnek vélhetjük a finom célzást: a zongoraművész a leginkább elvont, közvetett hatásmechanizmussal élő művészetben képes személyiségét megfogalmazni, a közönséggel tudatni: a zene teremtheti meg művész és hallgatója közösségét, s e folyamatnak sem (le)leplező beszédre, sem maszkra-jelmezre, sem önmegtadadásra nincs szüksége. A zene által létesülő személyiség akképpen lehet valódi önmaga, hogy a magáévá élt másik megnyilatkozása nem rejti, hanem éppen feltárja szubjektumát anélkül, hogy kiszolgáltatná önmagát a személyiség ellen ható félreértéseknek.

Míg Evila jóindulatúan és naivan viseli el a vele történeteket, képviseli azt, amit érzése szerint képviselnie kell, Berend Iván állandó ellenkezésbe kerül társadalmi énjével. Először még az elbeszélő vállalja magára, hogy közvetíti Berend Iván feltámadó érzelmeit, az átélt beszédhez közelítő előadást a gondolkodásból-magatartásából kilendült mérnök megkísértettségének tulajdonítja, Szent Antal sivatagi hallucinációit és vízióit átéltetve a természet elemeivel szembezállott személyiséggel. E hallucinációk és víziók megjelennek „vegytani kísérleteiben”, rádöbbennek olvasmányaira, föltámadnak álmaiban, hogy egy rövidre fogott belső monológban elhatározásra jusson. Ám az Evilával folytatott párbeszéd után önmagára maradva járja visszafelé útját; előbb a démoni erők földidézése vezeti át az olvasott rémtörténetek megfogalmazódásáig, utóbb magát avatja egy nem kevésbé rémtörténet aktánsává, álmaiból fölriadva döbben rá önnön kettősségére, az én és ő lehetséges fölcserélődésére:

Iván az ágyon feküdt, örült szívdobogása felkölté onnan.

Hát „ki” az a szív?

Én vagyok-e „ő” vagy ő az „én”?

Az önmagával vívott küzdelem, a szerelen/szenvedély versus kötelesség csatája csitulni látszik, a „te” és az „én”, az én és másikja végül is (egyelőre) helyére kerül, belenyugodni látszik abba, hogy a társadalmi én, a kötelesség visszaszerzi „jogait”, kiutasítja világából az „előtte lebegő tünemények”-et.

A regényben nem szükséges túlságosan sokat lapoznunk ahhoz, hogy kiessék: „pyrrhusi” győzelmet aratott az én a másikja fölött, a te elvonult az én látóköréből, vagy úgy tett, mintha elvonult volna. *A harmincháromféle asszony* című fejezet ravaszul vezeti be Iván töprengéseit: „Hanem hát már most a mi filozófunktól azt kérdezheti minden ember”. A kérdést a „minden ember”-re áthárítva, azaz a kérdés felelősségétől, a szembenézés „külső” parancsától fölmentve következik aztán az a fejtegetés, amelyet aligha tudakolhat „minden ember”, hiszen a tudásnak csupán egyvalaki a birtokosa, s ez maga Berend Iván, aki önmagába tekintve lebbenti föl a fátylat féltve őrzött titkairól. A külső megszólaló hangján beszélő belső felelősségre vonás értelmezi Berend Iván történetét, méghozzá attól a pillanattól kezdve, hogy elhagyta tevékenykedése köreit, s belépett az idegen világba. Míg a „tüzek és vizek titkos szellemei” neki jó barátai, a „nem neked való világ”-ban „komédiát csinálsz a tudományból, sarlatánkodszt fantasztikus felolvasásokkal”. Az ellentmondás nyilvánvaló: a Berend Ivánt hallgató „minden ember” előtt sikere van, a delejországi utópia meggondolkodtató; a szigorúbb erkölcsbíró, önnönmaga előtt azonban mindez „leminősül”, a „nem neked való világ”-ban átértékelődik a korábbi és jelenlegi tudományfelfogás, társadalom-elgondolás. Hiszen a közhasznú tudományos kísérletekhez viszonyítva a társaság szórakoztatása céljából előadott-bemutatott jelenések/jelenségek, elképzelések ugyan nem függetlenek a tudományos vizsgálódás tapasztalataitól, ám azoknak legfőljebb reprodukciói, „utáztatai”. Míg Delejországot annak valószínűsíthető tudatában beszéli el a nagyúri társaságnak, hogy azt legfőljebb költészetnek, fantáziának értékelik. S még az a szerencsésebb reagálás, mikor a Jókai-életműben több ízben föltűnő Holberg-regényhez hasonlítják az elbeszélést (az 1741-es *Nicolai Klimii iter subterraneum...* – magyarul 1783-ban jelent meg, a *Klimius Miklósna föld alatt való útja...* címmel – az utazási és a kalandregények elemeiből építkezik, s a felvilágosodott abszolutizmusra emlékeztető utópiát vázol föl), s így Delejországra⁸ „északiság”-át a dán szerző sikerregényéhez viszik közel. További társasági tevékenységét is megsemmisítő kritikával illeti ez a külső-belső hang, míg végre eljut önnön minősítéséhez:

Mert ha mindennek okát nem tudod adni, akkor te vagy a világon a legnagyobb bolond, aki valaha regényt íratott magáról, s maga sem tudta, hogyan jött bele.

Zavarba jöhet az olvasó: végtére ki írta ezt a regényt? És kinek? Meg kinek a biztatására? S a regényalak szabadon közlekedik a regényben és a regénytől el-

⁸ Mágneses tér, magnetizmus, elektromágnesesség: Michael Faraday (1791–1867) felfedezései Jules Verne közvetítésével is eljuthattak Jókaihoz.

felé? Az idézőjel az általam idézett mondat végén különíti el a szöveget a következő bekezdéstől, amelyben az elbeszélő megvédi Ivánt. Kitől? Önmagától? Attól a regénytől, amelyet Iván (?) önmagáról íratott? S amelyből szabadon jár ki, s amelybe nem kevésbé szabadon jár be? Kutakodva a *Fekete gyémántok*ban igazoló szövegekkért, a Berend Iván akadémiai felolvasásáról beszámoló *Soirées amalgamantes* címmel ékeskedő fejezetben olvasható, miszerint egyfelől bárhol a világon ez a székfoglaló „szenzációt gerjesztett volna”, másfelől sokat ásítottak a résztvevők, így a vége előtt ért véget a felolvasás. Igaz, az Akadémia közlönyében Iván publikálta az előadást, s ezért „húsz osztrák értékű forintokat kapott.” Új bekezdés: „Hanem ez nem tartozik a regényre” – s ez aligha vitathatóan az elbeszélő megjegyzése. A fejezetnek ez a része előreutal a már idézett „belső” beszédre, az akadémiai felolvasás kudarcát, azaz „hiábavalóságát” dokumentálandó, de előreutal az is, hogy az elbeszélő egy megjegyzésével megvonja a regény határait, kijelöli annak érvényességi területét. Másutt az elbeszélő kitágítja kompetenciájának körét, s olyan helyről tájékoztatja olvasóit, ahová egyébként nem léphetne be. Az a többes szám első személyű előadás, amely az addigi egyes szám harmadik személyűt felváltja, kiélezi az amúgy is paradox helyzetet, elbeszélő és olvasó intim kapcsolatára céloz, valamint arra, hogy az olvasó társként kísérte el az elbeszélőt az őstörténeti bevezetőtől a jelen pillanatig, tehát szüntelenül jelen volt, az elbeszélő ki-kitekintett az olvasóra:

Kövessük a tisztelendő atyát a grófnő belső szobájába.

Ne tessék visszarettenni a gondolatától! Jelen lenni egy hölgy gyónása alatt! Azok, akik be merték járni velem a mammutkorszak kísérteties világát, ez ismeretlen régióba is követni fognak merni, előre meg lévén afelől győződve, hogy ha produkálok is néha kísérteteket, azok igen dresszírozott kísértetek, s gondom van olvasóim idegeire, midőn őket rejtelmes helyekre vezetem. Elvégre mindent meg kell tudnunk.

Túlzás és túl-interpretáció nélkül tételezhető föl, hogy az elbeszélő játszik az olvasóval, az elbeszéléssel és önnön pozíciójával, hogy aztán saját elbeszélői tevékenységét a folyamat során kialakuló munkának minősítse. Hiszen – ha hihetünk e játékos szöveg utolsó, felkiáltójellel nyomatékosított mondatának – az elhangzottak idejében még nem tudja, mit fog a grófnő gyónni, azért hatol be (kísértetként?) láthatatlanul és észrevehetetlenül a „belső szobába”, hogy megtudja, mit beszél el a grófnő a tisztelendő atyának. Ilyen módon, noha alapos tudását nem tagadja az elbeszélő, e tudásról nem mint előre megformált tervről, hanem mint a tapasztalat nyomában megfogalmazható ismeretről ad számot. Megerősíti az elbeszélő mindezt az *Ahol a gyémánt nem fog* című fejezet első bekezdésével:

Hogy mit beszélt az excellenciás úr a szép asszonnyal ez óhajtott találkozásán, azt hitelesen nem mondhatjuk el, mert sztenográfunk nem volt jelen.

Utána azonban megkísérli annak rekonstruálását, mi hangozhatott el kettejük között, a „bizonyos tekintetben”, a „valószínűleg”, majd a „több mint valószínű” megszorítások nem akadályai annak, hogy az elbeszélő megpróbálja hihetővé tenni feltételezését, a mozdulatok, a gesztusok érzékeltetésével, hogy aztán a kívülálló megfigyelő arról számoljon be, amit láthatott, az excellenciás úr gyors távozásáról, „fanyar képé”-ről, kihallgatott magánbeszédéről, majd a „histórikum”-ról, „mikor a bérkocsiba beült, annak úgy becsapta az ajtaját, hogy az üvege kitört.”

A némi elbizonytalanítás mintegy hozzátartozhat az elbeszélői stratégiához, egyszerűbben: az érdeklődés ébren tartásához. Az elbeszélő tudatosan vagy kevésbé tudatosan, teljesen egyre megy, megtéveszt: hol mindent akar tudni, hol úgy tesz, mintha semmit nem tudna, mégis azt sugallja, nem kell ahhoz jelen lenni, hogy kikövetkeztesse a történeteket. Ilyen módon még az is elképzelhető, hogy a korábban „minden ember”-nek tulajdonított kérdések tőle származnak, de legalábbis a főszereplő társa, történetének kísérője. Viszont ha így van, a főszereplőtől nem tagadja meg a regény társszerzőségét, az elbeszélésben aktív részvételét. És megfordítva: a főszereplő mindenekelőtt az elbeszélővel osztja meg aggodalmait, kétségeit, a regénybe kerülés, a regényből kikerülés nehézségeit. A főszereplő énjének megalkotásában az elbeszélő segítsége nélkülözhetetlen, ellenben az elbeszélés továbbgombolyításához a főszereplő önértelmezése szükségeltetik. Ez a megosztott elbeszélői felelősség olyan főszereplő történetének kikerekítéséhez járul hozzá, aki mások tekintetében hősnek, kulturális hérosznak, rendkívüli személyiségnek tűnik, egyedül maradván azonban mindennek kevés hasznát veszi, magányosságának föloldásához nem elegendő a nagyvilág elismerése. A főszereplő nem akar, nem tud dönteni a maga perében, rábízva az elbeszélőre, aki viszont a felsőbb instanciának tekintett olvasó(k)hoz föllebbez, a megnyugtató és méltányos döntést tőle/tőlük várva:

Hanem hát el fogjuk mondani az indokokat, amikért Iván mindezekon végigment, s akkor azután tessék róla ítéletet hozni, hogy bolond volt-e, vagy bölcs volt, vagy valami a kettő között. Közöséges emberi érzésekkel járó ember, aki tesz valamit, amit a szíve parancsol. S a szívnek jogai vannak.

Emlékeztetőül, Berend Iván egyszer már elutasította a szív jogait, akkor „úgy ütött egyet a szívére, mintha gonosz ellenségnek lett volna szánva az ütés.” Alább: „És midőn szívét oly kegyetlenül megütötte e férfi, úgy tetszett, mintha saját magát, mint egy büvtükör alakját látná megjelenni maga előtt, s e másodalakjáj-

val saját énjével kelne küzdelemre. Mintha az a bűnszonjas arc szemei előtt állna idegen emberként, ki saját vonásait rabolta el.”

Az elbeszélő megengedőbb Ivánnal, mint önmaga. Eleve fölmenti az alól, ami alól önmaga nem menti föl önmagát. Itt szétválnak a főszereplő és az elbeszélő megfontolásai, hogy a zárásban mégis az elbeszélői érvényesüljenek. A társszerzőségről a főszereplő lassan-lassan, az elbeszélői munka folyamatában kizáratik, s csupán önnön regénye ágenseként juthat szóhoz. Ekképpen a záráshoz közelítve újabb belső monológjában, a *Dies irae* című fejezetben támadnak a „fekete tájképhez való gondolatok”. A *Ki hogyan gyászol?* fejezet Iván keserű emlékezéseit adja közre, hogy aztán az elbeszélő figyelme Iván közhasznú tevékenységére terelődjék. Értékelendő, hogy az elbeszélő ezúttal igen visszafogott marad, természetesen szinte csak felsorolja azokat változásokat, amelyek a Bonda-völgyben a katasztrófa elhárítását követően megtörténtek. Ami megkülönböztetett figyelmet érdemel, az az elbeszélő minősítése: „*Felvilágosodás* foglalt tért az elhanyagolt szellemekben” (Kiemelés tőlem.) A felvilágosodás jelentését illetően találgathatunk, ugyanis az elkövetkezőkben a népjóléti, népművelési, „önigazgatási” rendszerről van szó, a „mintamunkásteleppé” (R. Owen?) átalakulásról. Tágabb értelemben a természet és a civilizáció harmonizációjáról, a rousseau-i dilemma feloldásáról. Itt jegyzem meg, hogy Jókai több művében jeleníti meg a 18. századot, kiváltképpen a *Rab Ráby* foglalja regénybe a magyar felvilágosodás és felvilágosítók drámáját. Ezúttal a delejországi utópia utasítatik a képzelet, a tudományos-fantasztikum birodalmába, hogy a lehetséges, a megvalósítható hangsúlyozódjék. Az utópia és a bonda-völgyi mintatelep a „tiszta erkölcs és a jellemzilárdság” révén kapcsolható össze, a technikai civilizáció itt együtt szemlélhető a műveltség emelkedésével, a közhasznú szorgalommal, az igazságossággal. Az okosan vezetett telep mintegy pedagógiai provinciává válik, hitet téve a nevelhetőség mellett. A felvilágosodás ennek következtében olyan vonásokkal rendelkezik, amilyenek Rousseau műveiből elvonhatók, és továbbbrétegezi a létrehozható utópiából eredeztethető jelentés is, amely az ésszerű társadalmi-gazdasági rendszer humanista felfogásával jellemezhető. Hogy Jókai még a felvilágosodás kérdéseivel vívódott, korántsem korszerűtlen gondolkodásának a bizonyítéka. Nem elsősorban a kortárs orosz irodalom hasonló eszmei tájékozódását idézném (Turgenyevét vagy Tolsztojt), hanem arra hivatkoznék, hogy a lassan áttörő modernség fölerősítette mindazokat a kételyeket, amelyeknek Rousseau adott a legerőteljesebben hangot a 18. század közepén. Jókai figurái is megfélekedezni látszanak arról, hogy *homme naturel*ként élhetnék életüket, hiszen a „világ” az *homme civil*nek kedvez.⁹

⁹ A rousseau-i kétségek és kultúrakritika elemzése a modernség folyamatában: Hans Robert JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, szerk. Reinhart HERZOG – Reinhart KOSELLECK. Fink, München, 1987, 251–253.

A visszatalálás a hitelességhez legfőljebb Delejországból lehetséges, Bonda-völgy talán csak a lehetséges világok legjobbika, de messze nem a legjobb világ: s bár a sántákat és a bénákat ellátja a község, a pap mégis a templom elé ülteti őket, hogy „a nép gyakorolhassa rajtuk az alamizsnaosztás erényét”. Mellékesen: a korábbi mondat „ácsorgó koldusok”-ként aposztrofálta őket. *Az új Héloïse* az érzékenység jegyében hozza össze az egymásra érdemeseket, s a magánszférában elért boldogság lehetővé teszi, hogy *homme naturel*ként éljék tovább napjaikat.

Feltételezem, hogy Jókai közvetlen vagy közvetett Rousseau-ismerete az egymásnak teremtettek ekképpen egyesíti (a *Fekete gyémántokban* és *Az aranyemberben*), az eldologiasodott és elidegenedett külvilággal ellentétben a szűkebb közösség (*Az aranyemberben* a szó szerint vehető sziget-lét mint az újra megtalált Éden) igazolja a törekvést: a civilizáció és a természet találkoztatása olyan szintézisben gyümölcsözik, amely tartalmazza mindkét tényező áldásait, a külvilágból a Bonda-völgybe származtatva a felvilágosodás eredményeit. Rousseauval összhangban állítja az elbeszélő: Berend Iván olyan népet nevel, „melynek apraja-nagyja dolgozik, dolgozik szükségből, dolgozik mulatságból, mely megszokja a munkát, mint élvezetet, s nem mint sanyarú izzadást, az a nép megnevesül.” Kitérőül: az *Egy magyar nábobban* Rousseau sírját nemcsak István gróf, Miklós báró, illetőleg Szentirmay Rudolf keresi föl, hanem a mesterséget tanuló, majd mesterségében/mesterségével élő Barna Sándor is.

A *Nem! – Evila* című fejezet azonban törést okoz az elbeszélésben. Elfogadható és méltányolható, hogy a zárás a kezdethez talál vissza. Ugyancsak jó ötletre vall, hogy a helyszín azonossága, a leány váratlan feltűnése keretbe foglalja a történéseket. Még ott is a mester munkál, hogy fölidézi (itt néhány szóval: „Az öröm őrző rémületével...”) Berend Iván regény eleji egzaltációját, szexualitása ijesztő föltámadását. Evila első tagadása, válasza szintén emlékeztet az első beszélgetés hangnemére. Kitérő szavai azonban már kezdik félrevinni a történetet. Az elbeszélő igyekszik azt medrében tartani, s hangsúlyozza, előtérbe állítja: Berend Iván félreérti és félreértelmezi a situációt, hisz Evila „fájdalomtelt arcá”-nak, „kínos vonakodás”-ának, s elhivatottsága magasából bocsát meg neki. Az elbeszélő hiába korrigálja, igazítja helyre Berend Ivánt, felróva neki a „semmit nem tudás”-t. Ez az a pont, ahol fordulhatna, igazi drámává avatódhatna a regény, kikerülve a melodramatikus „boldog vég”-et. Az elbeszélő (meg nyilván az olvasó) igazságot szolgáltat Evilának, kit „nem fertőzött az utálatos pézsma s megbecsült a szénpor”, jelezve, hogy nagyvilági szereplése közjáték volt, ő gyémántként ragyogott a maga szerénységével, és az elbeszélő szemében gyémánt maradt. Berend Iván nagylelkűséget mutat, a megbocsátás pózát veszi föl, „úrtagadó büszkeséggel emelve föl fejét”. Az elbeszélő rosszállása, kiigazító stratégiája ezzel azonban lezárul. S hagyja, hogy Berend Iván meg-

ismételje az elbeszélő korábbi szavait. Felkiáltó mondatokkal kezdi sorolni tetteit, magyarázza egyre lelkesültebben, miként maradt hű önmagához, a Bondavölgyhöz és lakóihoz, nem kevésbé Evilához (emlékéhez, szerelméhez, tisztultabb érzéseihez). Szerelmi vallomása egyben öngazolás, önprezentáció, olyan magas fokú retorizáltsággal hangzó megnyilatkozás, amellyel eddig nem találkozhatunk, és amelyhez az elbeszélőnek sincs további szava. Ami az elbeszélőre hárul, Berend Iván és Evila „nagyjelenetének”, színpadias együttesének kommentárokot mellőző leírása. Részint perspektívaváltás, a leány pillantásából Zeusz és Szemelé¹⁰ duóját véli kiolvasni, majd tablót vázol föl a leányt ölében tartó Ivánról. Az elbeszélő viszonylag hamar magához tér, egyetlen kurta mondatral közli, hogy a leány nem hal meg, majd felébred aléltóságából, s az *Utolsó fejezet* immár egyetlen mondatra szorítkozik, megkísérli helyreigazítani Iván megbocsátó gesztusait, tetteit hangoztató tirádáját, s visszatérít Evilához, az ő gyémánt-voltával csengetve le a regényt. S míg az elbeszélő és Berend útjai jórészt közösnek, párhuzamosnak bizonyultak, az utolsó előtti fejezetben szétválnak, összeegyeztethetetlenek maradnak. Ugyanakkor semmi jele annak, hogy Berend Iván félreértelmezésének következményei lennének, az elbeszélő nem utal (egyetlen jelzővel sem) arra, hogy a fél-ismeret kihatna a szereplők viszonyára. Éppen ellenkezőleg: Evila alkalmazkodik a helyzethez, jóllehet akár nyitott kérdésnek tekinthető: miért reagál Szemeléként Berend-Zeusz megjelenésére? Vajon a „világ” szavától retteg-e Berend öngazolása ellenére, múltja és annak értelmezése közti eltérések nyugtalanítják-e, vagy vágyát érzi beteljesülni helyzete efféle alakulásakor? Az elbeszélő „nyugtalanúsága” inkább érzékelhető: Berendet félreértelmezése arra készíti, hogy újra mondja azt, amit egyszer már az elbeszélő elmondott, hogy a saját aspektusát érvényesítse ott, ahol már egyszer az elbeszélői-tárgyas aspektus szerint láthatók voltak az események. Ez az ismétlés kevésbé másképpen elbeszélés, nem hoz új információt, nem leplez le titkokat az olvasó előtt, hiszen az olvasó az elbeszélő jóvoltából jobban tud (majdnem) mindent Berendnél. Fölmerülhet a Jókai ellen szegezett vád: a történet lezárulása egybeesik az olvasónak tett engedménnyel, Berendnek mindenáron hősként, kulturális heroszként kell kikerülnie az eseményekből. Csakhogy az elbeszélő közbeszólása ugyan nem térítheti el szereplőit beszédüktől, érzéseiktől, az olvasókat azonban figyelmeztetheti: a lezárulás hamis előfeltevésen alapszik. Éppen ez az oka annak, hogy a magam részéről kételkedem abban, miszerint ez a fajta „megoldás” az optimizmus, a felhőtlen boldogság diadala lenne. Hiszen az *homme civil*től ugyan átlép-

¹⁰ Szemelé eredetileg trák-frígiiai földistennő volt. S bár Zeusz, minthogy valódi alakjában jelent meg számára, elégette, a meg nem született gyermeket, Dionüszoszt megmentette. Később Dionüszosz az alvilágból felhozta anyját, s az Olümposzra vezette. Manfred LURKER, *Lexikon der Götter und Dämonen*, Kröner, Stuttgart, 1989², 359–360.

nek a főszereplők (de csak ők, meg Bonda-völgy nem nevesített népe) az *homme nature*lek világába, ám az olvasót nyugtalaníthatja ennek megalapozottsága, különös tekintettel arra, ahogyan az elbeszélő áttér az epigrammatikus tömörségű beszédre. Az *Utolsó fejezet* erőltet kísérlet az egyensúly megteremtésére, a történet keretek közé illesztésére, a regénycím értelmezésére, Evila igazának elfogadtatására. Iván extatikus monológja az érzelmes-regényi „kibeszélés” rekvizitumait kéri kölcsön, az elbeszélő visszafogott előadása viszont megpróbálja a regényt „stílszerű”-en befejezni. Iván göggel teli szerénysége mellett Evila valódi szerénysége nem juthat szóhoz (Iván kiált, Evila rebeg, szelíden válaszol), s e kiáltás túlharsogja Evila rebegését (Iván is kétszer kiált, Evila is kétszer rebeg); az elbeszélő színes leírása hiába fordítja az olvasót Evila alakja felé, a fakadó rózsalehullt rózsalevél párosa kissé erőltlenül emlékeztet a korábbi lírai leírásokra.

A *Fekete gyémántok*, noha az idézett fejezetben műfaji-hangvételi törést véltem fölfedezni, mégsem kudarcos vállalkozása egy írói pályának, mégsem csupán állomás *A kőszívű ember fiai* (1869) és *Az aranyember* (1873) között kanyargó írói pályán. Hanem számottevő írói kísérlet, egy, az eddigiektől eltérő stratégia érdekes megvalósulása, amely az elbeszélői és a szereplői elbeszélések közt osztja meg a felelősséget, a külső történések mellett (és mögött) a belső történet megszólaltatásának lehetőségeit kutatja, és a tökéletesnek feltüntetett hős rajzát éppen e belső történések megjelenítésével árnyalja – a Jókai-világ hőszai eleddig nemigen adhattak számot szexuális indulataik, énjük kitéréseinek tudatosulásáról és megfékezésének módozatairól, s ugyancsak kevésbé voltak elmarasztalhatók a kiegyenlítődéshez vezető magatartásnak félreértelmezésen alapulása miatt. A megszerkesztettségnek ez a módja szintén azt tanúsíthatja, hogy Jókai keresi regényi megszólalásának keveset kipróbált módjait, azokat, amelyek mégsem zárják el a tárcaregényként (is) funkcionáló alakzatok sikerlehetőségétől. A *Fekete gyémántok* joggal sokat emlegetett, egy időben igen népszerű mű. Ám ezúttal azt szerettem volna elfogadhatóvá, megfontolandóvá tenni, hogy egy másképpen olvasás rejtett értékekről adhat számot, az elmozdulás a pozitív és a negatív Jókai-értelmezésektől ráirányíthatja a figyelmet a nemcsak tematikailag új utakat kereső Jókaira, és rávilágíthat azokra a kétségekre, amelyek saját, hőszai vonásokkal rendelkező figuráival kapcsolatban (a regény tanúsága szerint) fölmerülhettek benne. Az *én* és az *ő* regénybeli vitája pedig föltárja a személyiséghez fűzött, akár ambivalensnek is mondható elbeszélői bizonytalankodást, amelyet nem törölhet el a zárás erőszakoltsága, ellenben megalapozza a rousseau-i kétségek individuumra alkalmazott, differenciált megjelenítését. Berend Iván így válik az aranyember első változatává, méghozzá saját jogon.

Függelék

Néhány megjegyzés Verne és Jókai műveinek összefüggéseiről

Noha Hankiss János¹¹ korát megelőzve foglalkozott a populáris kultúrával (például a detektívregénnyel), valamint a gyermekirodalomná lett Jules Verne (Verne Gyula) műveinek értelmezésével, és ebben a vizsgálódásban kitért a Jókai-oeuvreben föllelhető Verne-nyomokra, még a kritikai kiadás is legfőlőbb motívum-történeti kapcsolatokra utalt. Jórészt anélkül, hogy – és most e helyen eltekintek a narrációs technikák eltéréseitől – részint a „tudományos fantasztikum” francia és magyar változatának, fogadtatása esélyeinek egybevetésével törődött volna, részint kilépett volna a „tudományos-fantasztikum” bűvköréből, s a tematikai vonatkozásokon túl a modernség irodalmi megjelenésének különféle formáiról töprengett volna, amely formák elemzése arra készítette a francia kutatást, hogy Verne „modernség”-ről értekezzen.¹² S olyan narrációs eljárásokat tulajdonítson (vagy tárjon föl) Verne néhány regényét elemezve, amelyek a 20. századi regénytörténet során köszönnek vissza. Általában elmondható, hogy a francia

¹¹ HANKISS JÁNOS, *Jules Verne. A tudomány a szépirodalomban*, Budapest, 1930. Vö. még Uő., *Jókai et la France*, *Revue de littérature comparée*, 1926, különösen 284–285.

¹² *Modernitás de Jules Verne*, szerk. Jean BESSIÈRE, PUF, Paris, 1988. Szempontunkból három tanulmány fontos: Mireille GOUAUX-COUTRIX, *Voyage au centre de la Terre comme auto-analyse*, 203–212.; Cristian CHÉLEBOURG, *Le Paradis des Fossiles. Stylistique de l'histoire naturelle dans Voyage au centre de la Terre*, 213–227.; Henri ZUKOWSKI, *Bousoles*, 229–246. Csupán a kalandregényi vonatkozásokra összpontosít: Volker KLOTZ, *Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1989. A Jókai-kutatás megszakítottágára jellemző, hogy nem figyelt föl az alapozó Jókai-monográfiák továbbgondolandó tapasztalataira. Előbb Zsigmond Ferenc (*Jókai*, Budapest, 1924, 158.) ide vonatkoztatható megjegyzését nem vette tudomásul: „Mintha azt éreztetné ennek a regénynek a cselekvénye, hogy az olyan magyar ember, akibe lángelmét lehelt a teremtető, a XIX. század ötvenes éveiben nem talált érvényesülési területet másutt, csak a fantasztikumok birodalmában, a párezer év előtti múltnak és az Isten tudja mikori jövőnek eltilthatatlan érdekességű problémái között.” Igaz, hogy másutt „mesebeli regényhős”-t említ, ezzel azonban nem vonja vissza a korábban leírtakat. Sőtér István (*Jókai Mór*, Budapest, 1941, 51., 121.) előbb megállapítja, miszerint „Mintha Hugo és Dickens kötnének szövetséget egymással: az álmok világa mellett egy hiteles, dúsgazdag valóság húzódik meg”, majd alább: „Technika és tudomány egy új költészet és vallás ihletői lesznek”. Ezzel a mitologizmus átváltozására célzó Sőtér. S a legfontosabb e tanulmányom szempontjából: „Nyugat kultúrájának hanyatlása, gépiesség, embertelenné válása nagyon is nyilvánvaló volt e »naiv« álmodozó előtt, aki az elkerülhetetlen válság előérzetében már csak a csodában: a megváltással szinte egyenrangú csodában tudott bízni – s természetesen, hogy e csodát csak egy Jókai-hős vihette végbe!” Nem ártana a közhelyessé vált „kifogások” helyett jobban megismerni azt a Jókai-szakirodalmat, amely csak annyira „kultikus beszédű”, mint a szakirodalom, valamint annyira kultuszt romboló, mint az előd értekezésekre nem vagy gyanúval tekintő szakirodalom általában.

kutatás arra törekedett: szabadítaná ki Verne-t egy szűkebben értett gyermekirodalmi korlátozottságból vagy egy átlag-kalandregényi meghatározottságból, és – például – egy pszichoanalitikai jellegű megközelítés segítségével sokrétűen rétegzett írói személyiséget mutasson be, kinek személyiségelmélete írástechnikájának megismerése révén körvonalazható. Igaz, hogy ez későbbi fordulata a Verne-kutatásnak, a Jókai kritikai kiadás megfelelő kötetei ezeket az eredményeket még nem hasznosíthatták. Persze kérdés, miként tudták volna ezt megtenni, hiszen a pozitívizmus öröksége jegyében készült kötetek talán csak a szakirodalmi seregszemlében tanúsították az igényelhető jóindulatot a korszerűbb módszerekkel szemben.

Abban jórészt megegyezik a témakört bemutatni kívánó szakirodalom, hogy Jókai részint a *Voyage au centre de la Terre* (*Utazás a Föld középpontja felé*), valamint a *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (*Hatteras kapitány*) regényekből meríthetett információkat és ötletet a *Fekete gyémántok* és az ennél későbbi *Egész az északi pólusig* megírásához. Az összevetésekkel igazolható „átvételek” és allúziók azonban viszonylag kevés anyagot adnak a Jókai-regények hitelesebb – kontextuális – elemzéséhez, hiszen – s ezt szeretném vázlatosan igazolni – nem annyira a tematikai hasonlóság tetszik lényeges (és megragadható) tényezőnek, hanem egy műfaji váltás közös igyekezete. Míg Verne esetében a kutatás joggal beszél a Baudelaire közvetítette Poe-próza „hatásáról”, távolabbi német korai romantikus előzményekről, Jókai esetében egyelőre nem látszik meggyőzőnek a Poe-nyomok utáni kutatás. S E. T. A. Hoffmann sem olyan eseménye a magyar romantikus prózának (bizonyos párhuzamok a Vörösmarty-prózával talán fontosak lehetnek), amelyre Jókainak feltétlenül reagálnia kellett volna. Annál inkább lehetne a francia romantikus regény kalandregényi-titokregényi vonulatáról beszélni, Sue és Jókai, Dumas és Jókai lehetséges kapcsolatait már disszertációk taglalták. Elég korán fölmerült, miszerint a Jókai-regény szorította ki Sue-t és Dumas-t a magyar olvasói érdeklődés centrumából, helyettesítvén a maga műveivel a francia regényalakzatot. Verne esetében a kalandregénybe illesztett technikai felfedezéseket elbeszélő részletek változtatnak a külső formán: nemcsak a lineáris elbeszélés fonalát vágják ketté történetesen egy esszyszerű betét közlésével, hanem Verne az átlagemberi jellemet messze meghaladó képességű személyiség központba állításával a romantika hősformálásának új lehetőségei felé irányította az elbeszélői érdeklődést. A *Fekete gyémántok* Delejországa hasonló funkciót tölt be a regényben, tárgyilag (Északi sark, mágnesesség) közvetlenül utal Verne regényeinek terére, azonban a társadalomrajzba átcsapó narráció már másfelé tájékoztat: ami Verne-nél a 18. századi (francia) utazási regények újragondolása, az Jókainál egy Klimius-vonatkozás inkább humoros, mint megfontolandó említése; s ami Verne-nél megosztott tudás a heroikus vállalkozást megtervező

főszereplő és az ellenpontul szolgáló, a heroizmust humorral enyhítő hajóorvos között, azt Jókai egyetlen figurában koncentrálja, hogy annak történetét végigkísérhesse. Verne-nél a „magán”-élet nem játszhat lényeges szerepet a fölfedezés-tudománygyarapítás hevíletében, Jókai éppen a szerelmi szállal „emberiesíti” a föltaláló-tudós – szükségszerű? – magányosságát. Itt, ezen a ponton ismét az egymáshoz vezető, ugyanakkor az egymástól eltérítő utak szemlélhetők. Verne nem kevésbé a romantikus személyiség-elképzelés elkötelezettje, mint Jókai. A szenvedő, harcát egymaga, önmagával és az ellenséges elemekkel megvívó hős Verne-nél (*Hatteras kapitány* című regényére utalva) részint egy „idée fixe”, részint nemzeti(es) kizárólagosság áldozata. S ahogy „idée fixe”-je beteljesedni látszik, nemzeti(es) túlzásainak cáfolatát is belátja. Éppen a beteljesülés pillanatában vonódik vissza a felvilágosodás sugallta matematikai-földrajzi-hajózási értelem, és fordul át ellenkezőjébe: a főhős megőrül, s örülete kényszermozgásával jelződik a csupán értelemre és „idée fixe”-re alapozott cselekvés-magatartás csődje. Jókai előbb a magánélet-tudósi élet konfliktusában küldi az örület szélére főszereplőjét, majd, ezt a konfliktust oldva, a rezignációba taszítja az elemeken győzedelmes tudást, hogy végül a boldogságba vezesse. Ha Verne-nél a rendkívüli személyiség, Hatteras kapitány mellett Clawbonny egyszerre orvos, földrajzi leírások tökéletes ismerője, kiváló szakács, valamint szeretetre méltó egyéniség, Berend Ivánnak nem akad vele egyenrangú társa, majd csak Evila lesz hozzá valóban méltó partner.

Más a helyzet a föld középpontja felé vezető utazási regénnyel. A külön mániákus tudós és két kísérője egy régi írás nyomában jár, egy megfejtett „titkosírás” teszi lehetővé az utazás(i regény)t, az utazás így nyomolvasás, ám a „végső” jelentés felderít(het)etlen marad. Ekképpen a jelentés nem teljességében tárul föl, szinte az utolsó mozzanat előtt „elhalasztódik”. Az önelemzéseként olvasott (olvasható) Verne-mű a pszichoanalitikus értelmezés során válik Verne modernségének hitelesítőjévé, a befelé megtett út, amely a személyes és a történeti múlt föltárulásaként kap számottevő szerepet, egyben az írás sugallta ismétlés és tudatosítás/tudatosulás elbeszélését ígéri. A *Fekete gyémántok* őstörténeti bevezetése (nemcsak időszzerű kiszólásaival) előrevetíti azt az emberiségtörténetet, amelylyel a főszereplőnek számolnia kell, az ő nyomolvasása sem kevésbé heroikus vállalkozás, az ő racionalitása is határok közé van szorítva, azaz racionalitás és intuíció itt sem zárja ki egymást, de racionális és érzelmi szintén összhangba hozható, a befelé és lefelé vezető út nem kevésbé rejti a beleveszés veszélyeit. Jókai azonban számol az utópiák (regényi) megvalósíthatóságával, a sziget-lét lehetőségével. Ám nem tagadja (hogy egy korábbi megállapításomat újra előhozzam), hogy a boldogsághoz nemcsak az értésen, hanem a félreértésen keresztül is el lehet jutni. Verne külön tudósa világhírű lesz, az őt elkísérő ifjú rokonnak a család

védettsége, harmóniája lesz osztályrésze, a derék izlandi pedig visszatér zord honába, nem kér sem a világhírből, a (tudományos) dicsőségből, sem a meleg otthonból. Ez Berend Ivánnak és Evilának van fönntartva, a Verne-nél oly gyakran megosztott „jó” a magyar szerzőnél ezúttal két személyre koncentrálódik.

A magyar regényt (akarva-akaratlan?) új vágányra terelő Jókaira Verne „szabadítóként” hatott, egy regényalakzattal, amelyet magyarított, jókaiasított. Nem csekély érdem ez.

Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása¹

Ungvárnémeti Tóth László elméleti tájékozódását az 1810-es évekre vonatkozóan, viszonylag szűk keretek közt vizsgáljuk: nem foglalkozunk a szerző filozófiai nézeteivel, továbbá nyelvészeti álláspontjára sem tekintünk, ugyanis utóbbi kérdéskörök tárgyalását egy-egy külön tanulmányban tervezzük. Tóth László elméleti stúdiumainak feltárásához a Tudományos Gyűjteményben és a Hasznos Mulatságokban közzétett írásait elemezzük, melyek korszerű stúdiumok és új ízlés jegyében születtek. Háttérként az 1816-os kiadvány végén közölt glosszákat, valamint az 1818-as bilingvis könyv egyes műfaji csoportjaihoz mellékelt jegyzetapparátust és a szerző magánlevelezését használjuk.

A korszak első két évtizedének megváltozott esztétikai tájékozódásából érdemes kiindulnunk: egyidejűleg hatnak Arisztotelész tanai és a modern esztétikát-filozófiát megalapozó német irányzatok szerzői (Baumgarten, Sulzer, Jean Paul, Kant, Schlegel-fivérek, Winckelmann, Bouterwek, Eschenburg). Az 1810-es évtized irodalmi mozgásait tekintve a magyar literatúra átmeneti időszakáról beszélhetünk, melyet több tényező határoz meg. Ilyen a nyilvánosság alakulásának változása: mérvadó folyóiratok indulnak (még az ezt megelőző évtizedben a Hazai és Külföldi Tudósítások, a Tudományos Gyűjtemény, az Erdélyi Muzéum), s ezzel párhuzamosan megszületnek az első kritikák, kialakulnak az intézményi keretek első csírái, továbbá kibontakozik az eredetiség-program, a nyelvújítási küzdelemben új elméleti nézetek ütköznek össze, megjelenik a nemzeti tematika iránti igény, meggyökeresednek a legújabb német filozófiai irányzatok.

Tóth Sándor Attila, a szerző monográfusa úgy véli, hogy Ungvárnémeti Tóth László egyrészt „képviselője Kazinczy eszményeinek, másrészt az 1817/18-as évektől, hasonlóan Kölcseyhez, egy másfajta, talán »romantikusabb« típusú iro-

¹ A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült.

dalomeszmény felé hajlik.”² Ungvárnémetinek a Széphalmi Mesterhez intézett leveleiből pontosan kiolvasható elméleti tájékozódása. Egyik alkalommal a hazai költészettől való idegenkedését – többek között – azzal is okolja, hogy túl sok idegen írot olvasott. Ezekről a szerzőkről egy listát is ad: „Annyira vitték bennem ezen anyai nyelvenemtől idegenkedést főképen Gleim, Schiller, ... Klopstock, ’s több német Poéták, hogy még azt is meg tagadtatták velem, hogy magyar vagyok.”³ Iseri és haszonnal forgatja Kazinczy több munkáját. Többek között a nyelvújítási küzdelemhez kapcsolódó, nevezetes epigramma-gyűjteményét, („Sajnálom igen nagyon, hogy vagy előbb meg nem kaphattam a’ Töviseket, és Virágokat [noha szorgalmasan keresém a’ Könyvet mindenütt,] vagy, minekutána bírhatom azt a’ Tekintetes Úr szíves kegyelméből, – a’ kézirat kezeim közt nem lehet. Sokat tanúltam belőle.”),⁴ valamint a szerző Marmontel-fordítását, mely egyébként az anyanyelv iránti vonzalmát katalizálta: „egy magyar Könyvetskét. Szívképző Regék, – ez a’ tzím volt a’ Könyv homlokán. Kezdem olvasni, – már tetszik, el végzem, felette tetszik. Szép, tsínos, velős! Távol legyen tőlem minden alatson, tsapodár hízelkedés, olyan kedvem jó a’ magyar nyelvhez, hogy már nem tsak nem szégyelném magyar vóltomat; hanem még ditsekedném is Kazintzival, nyelvennel, ’s nemzetemmel.”⁵ A levelezésből kiolvasható, hogy már 1814-ben, vagyis két esztendővel a *Versei* című kötet kiadása előtt ismerte Révai Miklós nyelvészeti munkáját: „Kevés idővel ezután meg ismérkedtem az örök emlékezetű Révai tudós Grammatikájával is, melly a’ nyelvnek minden szépségeit fel fedezé előttem, annyira, hogy már írni is mérésznék rajta.”⁶

Úgy véljük, Ungvárnémeti teoretikus tájékozódását három német szerző, Bouterwek,⁷ Sulzer⁸ és Eschenburg⁹ befolyásolta a legerőteljesebben. Érdemes azonban kiemelni, hogy az előbbi szerzők nevét – szemben az *Entwurf... írójával* – egyetlen Kazinczyhoz és Majláthhoz szóló levelében sem említi. Ungvár-

² TÓTH Sándor Attila, „Az istenülés dicsősége”. *Ungvárnémeti Tóth László költői portréja*, Gradus ad Parnassum, Szeged, 2001, 15.

³ KAZINCZY Ferencz *levelezése*, XI., kiad. Váczy János, Akadémiai, Budapest, 1901, 266. (A továbbiakban: *KazLev.*)

⁴ *KazLev.*, XI., 351.

⁵ *KazLev.*, XI., 266.

⁶ *KazLev.*, XI., 266.

⁷ Friedrich BOUTERWEK, *Aesthetik*, Tübingen, 1807. Bouterwek hatására már Fenyő István is utalt: FENYŐ István, *Kazinczy tanítványainak útja az imitáció-elvtől az eredetiségig* = Uő., *Az irodalom republikájáért 1817–1830*, Akadémiai, Budapest, 1976, 41–46.

⁸ Johann George SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach Alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt...*, Weidemanns Erben und Reich, Leipzig, 1771.

⁹ Johann Joachim ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin–Stettin, 1789.

németi e forrásait időként szorosan olvassa, máskor viszont csak lazán követi az imitált könyvet, azonban az eredeti, nagyobb terjedelmű szövegekhez képest rövidebb, szűkebb szavú meghatározásokat ad.

Bouterwek *Aesthetik* című munkájában, a felvilágosodás-kori poétikákhoz hasonlóan, négy alapvető műnemet különít el: líra (*Lyrische Dichtungsarten*), didaktika (*Didaktische Dichtungsarten*), epika (*Epische Dichtungsarten*), dráma (*Dramatische Dichtungsarten*), s a felsorolt osztályokat a meglehetősen heterogén tartalmú *Ergänzungs Classé*val egészíti ki. Utóbbi kategóriába tartozik – többek között – az idill, a leíró költemény, az epigramma, az aesopusi fabula, a parabola és a regény. Kiemelkedő jelentőségű, hogy a német esztéta könyve a lírai műfajok ismertetésével kezdődik, melybe a dalt, az ódát, a romantikus canzonét, a szonettet, az elégiát, a lírikus episztolát és a heroidát sorolja. A második műnem a következő műfajokat jelenti: didaktikus szatíra, didaktikus episztola, tanító költemény. A harmadik, epikus osztály az alapvető elbeszélő műfajok mellett a románcot és a balladát is tartalmazza. A negyedik fejezetben pedig a drámát a következő rendben tárgyalja: bevezető gondolatok (ezen belül szerepel pl. a tragikomédia, a történeti vígjáték, a drámai családkép), melodráma, opera, víg- és szomorújáték.

Ungvárnémeti Tóth László 1810-ben az Eperjesi Protestáns Kollégium bölcsészeti tagozatára iratkozott át, ahol az első tanévben kötelező óráként az „Aesthetica Eschenburg szerint”¹⁰ című kurzust is meghallgatta. Fontos továbbá megemlíteni, hogy Kazinczyhoz szóló levelében, tervezett kötetének ismertetésekor a német gondolkodót alapvető stúdiumának nevezte meg: „Az én kézi könyvem az Aestheticára Eschenburg (*Entwurf einer Theorie, und Literatur der schönen Wissenschaften*).”¹¹

Eschenburg egyébként népszerű szerző volt a korban. Csokonai költészettani művét (*Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*) és az ahhoz kapcsolódó szöveggyűjteményt (*Beispiel-Sammlung zur Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften*, I–VIII., Berlin–Stettin, 1788–1795.) is haszonnal forgatta. Erre vonatkozóan több utalás is található levelezésében: pl. a Nagy Gáborhoz 1794-ben írt („Az *Eschenburgot* holnap után felküldöm”), a Schedius Lajosnak 1795. július 9-én postázott („ut ex. gr. in Eschenburgii Theoria videre est, reperirentur”), valamint a Kazinczy Ferenchez 1808. február 28. és

¹⁰ Az eperjesi intézmény tanmenetére vonatkozóan haszonnal forgatható a következő szakmunka: HÖRK József, *Az Eperjesi ev. Ker. collegium története*, Kassa, 1869, 395–396. Ungvárnémeti érdemjegyei és az általa hallgatott tárgyak listája az eperjesi levéltárban fennmaradt osztályozási táblázatokban lelhetők fel: *Matriculae Universae Juventuti Ill[ustrissim]i Collegii District[us]i Evangelic[us]i Aug[ustanae] Conf[essionis] Eperies[is] Sub Lectoratu Andrae Mayer inchoatae et continuatae*. Particula prima Ab Anno 1803–1813., 734-es szám.

¹¹ *KazLev.*, XI., 304.

március 1. közt megfogalmazott („Nints é új Editióú *Eschenburgja*, a' *Beyspiel-sammlungjával* együtt?") levelekben.¹² A Csokonai kritikai kiadás-sorozat *Tanulmányok* című kötetét sajtó alá rendező irodalomtörténészek meggyőzően bizonyítják, hogy a debreceni poéta elméleti írásai közül a *Jegyzések és Értekezések az Anákroni Dalokra, [A' Magyar Prosodiáról]* és az *[Értekezés Epopoeáról]* címűekben felfedezhető a német gondolkodó hatása.¹³ A Csokonai-utalások mellett érdemes arra is felhívni a figyelmet, hogy Kazinczy körében a tudós levelezők – például okán – a *Liedet* és a *Gesangot* Eschenburg leírását követve választották el.¹⁴ Balogh Piroska a Schedius Lajos tudományos munkásságát bemutató könyvében pedig arról ír, hogy a Pesti Universitas professzorának *Principia philocaliae...* című művére is erőteljesen hatottak az Eschenburg-kézikönyv tézisei: az egyes műfajokat bemutató egységek sorrendje és szövege mögött – az eredeti forrás megnevezése nélkül – a német teoretikus gondolatmenete húzódik meg.¹⁵

Eschenburg *Entwurfj*ának műfaji beosztása teljes mértékben eltér attól, amit Bouterweknél láttunk, valójában a nagyobb egységek teljesen heterogének, a besorolás nem túl korszerű. A *Poetik* címmel szereplő fejezet után három nagyobb egység következik. Az első rész az *Epische Dichtungsarten* címet viseli, s valójában az epikus műfajok mellett a líraikat is magába foglalja. Itt szerepel az aesopusi fabula, a költői és az allegorikus elbeszélés, a pásztorköltemény, az epigramma és a kisebb költői műfajok (pl. madrigál, szonett, rondeau, triolet), a satíra, a tanító költemény, a leíró versek, az episztola, az elégia, a lírai poézis (ezen kategórián belül pl. az óda, a románc), a hősköltemény és a regény. A második, ún. *Dramatische Dichtungsarten* ugyancsak heterogén: ide tartozik a poetische Gespräch, a heroida, a kantáta, a dráma maga, a víg- és a szomorújáték, valamint az opera. A *Rhetorik* című, utolsó nagyobb egység már nem tartalmaz irodalmi műfajokat, ebbe a kategóriába a próza, a levél-, a dialogikus, a dogmatikus, a historikus és a szónoki írásmód jellegzetességeit sorolta.

Kultsár István 1806 márciusában jelentette meg először a Hazai Tudósítások című lapot, majd két esztendővel később, 1808-ban, miután jóváhagyták, hogy külföldi témákról is közölhessen, a folyóirat nevét Hazai 's Külföldi Tudósításokra módosította. E tudományos orgánus jelentősége két pontban foglal-

¹² CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Levelezés*, s. a. r., jegyz. DEBRECZENI Attila, Akadémiai, Budapest, 1999, 28., 47., 244.

¹³ CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Tanulmányok*, s. a. r., jegyz. BORBÉLY Szilárd – DEBRECZENI Attila – OROSZ Beáta, Akadémiai, Budapest, 2002, 87., 122., 139., 159., 185. Továbbá: OROSZ Beáta, *Milyen könyveket forgatott Csokonai (s miket nem)?*, Magyar Könyvszemle 2002/4., 411–420., főleg: 411–412.

¹⁴ TÓTH, I. m., 30–31., 43.

¹⁵ BALOGH Piroska, *Ars scientiae. Közéltések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2007, 378.

ható össze: egyrészt nyilvánosság-teremtő funkcióval bírt, másrészt pedig két fontosabb irodalmi vita (az Árkádia-pör, valamint a Révai Miklós és Verseghy Ferenc közti nyelvi polémia) is részben e lap hasábjain zajlott. Kultsár periodikája meglehetősen egyenetlen színvonalú volt, ugyanis a mottóul megfogalmazott program jegyében („Kultúrától nemesített nemzeti lélek”) gyakran gyenge, értéktelen írásokat is megjelentetett. Ungvárnémeti Tóth László pesti orvostudományi tanulmányai ideje alatt a Hazai ’s Külföldi Tudósítások című lapnál, amely ekkoriban harmadvirágzását¹⁶ élte, segédszerkesztői feladatokat látott el.¹⁷ 1817-ben a folyóirat az Ungvárnémeti szerkesztette *Hasznos Mulatságok* című melléklettel bővült, s abban olyan irodalmi, képzőművészeti, játékszíni tárgyú írásokat közölt, melyek többsége görög vonatkozású volt.

Tóth László ezen orgánum 1817 és 1819 közti évfolyamaiban tette közzé nyelvészeti tanulmányait, kisebb terjedelmű, műfajelméleti értekezéseit, Pindaroszról szóló írását pedig a Tudományos Gyűjteményben publikálta.¹⁸ A magyar szerzők közül Ungvárnémeti tett kísérletet elsőként arra, hogy az alapvető műfajokat egy-egy tanulmány keretei közt definiálja. Írásaiban a műfaj alakja és tartalmi szabályait, külföldi és hazai történetét tárgyalja, zárásként pedig mindig odafüggeszt egy-egy eredeti vagy fordított szöveget, amely lehet saját szerzőségű, de származhat más költőtől is. Fontos hangsúlyozni, olyan műfajokról is készített ismertetést, melyek később a romantika alapvető versformái lesznek.¹⁹ A szerző tanulmányait egyenként, azok megjelenési sorrendjét figyelembe véve mutatjuk be.

Sonett²⁰

A magyar irodalom 1810-es éveiben, különösen Kazinczy körében, e nem antik műfaj meglehetősen közkedvelt volt. A kör feje egyébként több levelében is a *hangzatka* elnevezést alkalmazta e szigorúan kötött versformára. Fontos emlékeztetni arra, hogy Kazinczy tanulmányt is írt e témakörben, s abban a műfajt – Bouterwekhez hasonlóan – az epigrammához hasonlította.²¹ Ennek a népsze-

¹⁶ Utal erre CSAHÍHEN Károly, *Pest-Buda irodalmi élete 1780–1830*, II., Budapest, 1934, 71.

¹⁷ „Kultsár fiatal írókat tartott maga mellett segédszerkesztőként, így 1806–7-ben Légrády Imrét, utóbb Ungvárnémeti Tóth Lászlót, s rövid ideig Kölcseyt is.” WALDAPFEL József, *Ötven év Pest és Buda irodalmi életéből 1780–1830*, Budapest, 1935, 169. Utal erre Rákóczy Géza is: RÁKÓCZY Géza, *Ungvárnémeti Tóth László élete és irodalmi munkássága*, Sopron, 1892, 13.

¹⁸ RÁKÓCZY, I. m., 13.

¹⁹ FENYŐ, I. m., 45.

²⁰ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Sonett*, *HaszMul*, 1817/I/16., 121–124.

²¹ KAZINCZY Ferenc, *Szonett*, *TudGyűjt*, 1817/IX/38–48. Kazinczy tanulmányára vonatkozóan bővebb leírás olvasható: KUNSZERY Gyula, *A magyar szonett kezdetei*, Akadémiai, Budapest, 1965, 40–41.

rűségnek tudható be, hogy a Hasznos Multságokban meglehetősen sok ilyen típusú költeményt közöltek, a poéták valóságos szonett-lázban égtek.²²

Tóth Sándor Attila valószínűsíti, hogy Ungvárnémeti is a Széphalmi Mester hatására kezdett kísérletezni a műfajjal.²³ A poéta három magyar és egy görög nyelvű szonettet írt (*Sonett: Gróf Széchényi Ferenc Ő Excellenciájához; Sonett: Báro Fischer István Egri Érsek Ő Excljához; Baróti Szabó Dávid halálára (Sonett)*);²⁴ ΑΠΙΣ ΚΑΙ ΧΡΕΙΑ). Utóbbi verse kapcsán saját elsőségét emeli ki Kazinczynak, továbbá a görög nyelv régiségére és a szonett modern jellegére utal: „A’ következő görög Sonett első görög Sonettem, ’s azt gondolám, hogy első a’ Hellenika nyelven is; de a’ mi a’ Görögök előtt nem újság – becsülték mindazáltal, a’ kiknek mutattam, ’s azóta talám benn is vagyom a’ Calliope nevű görög Újságban. Én nem annyira erőmet, mint a’ nyelv ügyességét tettem próbára; a’ mit görög könyvemben azért nem csináltam, mert az egészen antico; a’ sonett pedig moderno.”²⁵

Ungvárnémeti elméleti írásai közül kiemelkedik a *Sonett* című, ugyanis a magyar gondolkodók közül – Kazinczy fent említett tanulmánya mellett – elsőként ő ismertette a műfajt. Kunszery Gyula tágabb horizontúnak találja Ungvárnémeti dolgozatát a Széphalmi Mesterénél, noha az „egész inkább kivonatnak hat, mint önálló értekezésnek.”²⁶ Vitatkoznánk Kunszeryvel, ugyanis meglátásunk szerint Tóth dolgozata a tartalmi-formai kérdéseket, valamint a nemzetközi és magyar példaanyagot tekintve is rendkívül gazdag. Úgy véljük, e tanulmány mögött több forrás is húzódik: egyrészt szövegében több idegen nyelvű szakmunkából citál, másrészt pedig Bouterwek és Eschenburg hatása is látszik. Az előbbi szerző leírását követve lírai, rímes műfajként nevezte meg azt, míg azonban a német esztéta e formának a szatirikus és didaktikus költeményekben történő megjelenését is hangsúlyozza, addig ez a gondolatelem Ungvárnémeti ismertetéséből teljesen kimarad.

Tóth László írásának felütésében a szonett elnevezésre vonatkozó magyarázatok olvashatók, majd hosszasan ismerteti a szerkesztési kritériumokat, kitérve a kadenciák szerepére is. Kiemeli a 8+6-os formát, a rímekre vonatkozóan pedig a következő szabályokat adja meg: „A’ második vers fogás rímeinek épen olylyaknak kell lenni, milyen az elsőjé: még pedig úgy, hogy hogy az első sor nem tsak a’ negyedikkel, hanem az ötödikkel és a’ nyolcadikkal is; a’ második pedig

²² RÁKÓCZY, I. m., 46.

²³ TÓTH, I. m., 153.

²⁴ „Ezek tartalmi szempontból nem különösebben értékesek, szokásos udvarló versek lírai átfűtöttség nélkül, de formailag kifogástalanok, s különösen figyelemre méltó kitűnő, tiszta rímelésük.” KUNSZERY, I. m., 61–62.

²⁵ *KazLev.*, XVII., 19.

²⁶ KUNSZERY, I. m., 61.

nem csak harmadikkal; hanem a' hatodikkal, és a hetedikkel is egyezzen..."²⁷ Bouterwekhez és Eschenburghoz hasonlóan utal arra, hogy a műfaj – rövidsége és a szigorú strukturális szabályok miatt – „a' Költőt eléggé megszorítja”. Az értekezés írója a szonett tárgyát széles körben határozza meg: istenes, hősi, erkölcsi, közönséges, szerelmes. Eschenburg és Tóth László szövegében közös, miszerint a szonett lágy, gyengéd, s főképpen szerelmes érzések ábrázolására is alkalmasnak tűnik.²⁸ Ungvárnémeti, forrásaihoz hasonlóan, német, olasz, spanyol példákat említ, s Sulzerhez²⁹ – akiről nem gondolnánk, hogy Ungvárnémeti esetében közvetlen forrásnak lenne tekinthető – és Eschenburghoz³⁰ idomulva külön hangsúlyozza a műfaj tekintetében Petrarca elsőségét. A külföldi szerzők listáját a magyar literatúrából származó példákkal egészíti ki, jelesen Kazinczy, Horvát István és Szemere Pál kísérleteit mutatja be, s utóbbi *Himfy* című szonettjét teljes terjedelmében közli, mintegy követendő mintaként jelölve ki azt. A német esztétikai munkákhoz képest jelentős különbségnek látszik, hogy Ungvárnémeti írásának hangsúlyos pontján egy olasz szerzőre hivatkozik: „Bentinnelli egy jó Sonettben megkivánja: hogy újság és egység legyen a' gondolatokban; fényesség a' képekben; tökéletes rendü elmélkedés az értelemben; váratlan és nemes a' végződés. E' mellett tiszták és ékesek legyenek a kifejezések, poetai a' nyelv, és csak egy Vers se légyen erőltetett.”³¹ Bouterwek és Eschenburg is más költői műfajokhoz hasonlítja a szonettet, ez a szempont azonban Ungvárnémeti értekezéséből kimarad. Az *Aesthetik* szerzője³² a canzonéhez, a madrigálhoz és a triolethez viszonyítja a szonettet, az *Entwurf* írója³³ pedig az utolsóként említett műfajhoz még a rondeau-t csatolja.

*Romance*³⁴

Ungvárnémeti 1814. április 20-án kelt, Kazinczynak postázott levelében részletes tervet ad arra vonatkozóan, kötetét milyen szerkesztési elvek mentén építené fel. A könyv konstrukciós tervének leírásakor megemlíti Mesterének, hogy a két drámán, az ódákon, az epigrammákon és az episztolákon kívül két további költeménye is van: „A' két Balladét csak azért küldöm meg a' Tekintetes Úrnak,

²⁷ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Sonett*, 121.

²⁸ *Uo.*, 122.; ESCHENBURG, *I. m.*, 112.

²⁹ SULZER, *I. m.*, II., 1095.

³⁰ ESCHENBURG, *I. m.*, 112.

³¹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Sonett*, 122.

³² BOUTERWEK, *I. m.*, 103., 105–106.

³³ ESCHENBURG, *I. m.*, 113.

³⁴ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Romance*, HaszMul 1817/I/20., 153–157.

hogy lássa, és méltóztassék meg ítélni, mehetnének e' több versek között",³⁵ a levél végére pedig mellékeli a *Versei* című kötetében megváltoztatott címmel és erős átalakítással szereplő *Marull története: Romanze* című költeményt, továbbá az utóbb kézírásban maradt *Plinius halála: Balládét*.³⁶

Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban megjelentetett, magyar nyelvű kötetében két románc is szerepel, a fent említett első darab, *ATTILA, és MARULL* címmel, továbbá a *ÁRPÁD, és ZALÁN*, melyet Kazinczy Ferencnek sosem említett meg. Ugyanezekre a versekre Majláth Jánoshoz 1820. április 23-án íródott levelében is utal, mikor is arról értekezik, hogy a magyar szerzőket a nemzeti témák kevésbé érdeklik. Saját, fiatalkori *Nárcisz* című drámája felett is sajnálkozik, ugyanis azokat az erőfeszítéseket egy hazai tárgykörben íródott munkán is elvégezhette volna. Ellenpéldaként emeli ki az 1816-os románcokat: „Doch habe ich schon auch damals ein Paar Romanzen gedichtet, die in meinem früheren Werke (U. N. T. László Versei Pesten. 1818) nebst der Tragödie zu sehen sind. Ich habe auch dadurch andere aufzumuntern gesucht, wie dieses der Recensent meiner Poesien (Vaterländische Blätter. Jahrgang 1819. Nro 62, 63) löblich gewürdigt hat.”³⁷

A *Versei* című kötet *Glossák. Vagy a' gáncsos magyar szovak, néhány hellen, 's latán históriai, vagy mythószai nevekkel* című részében, a könyvben közölt két balládhhoz kapcsolódóan, *Romanze* címmel egy nagyobb terjedelmű fejtegetés szerepel, ebből idézünk: „Nem egyéb, mint olyan lantos Vers, melly mesét, vagy történetet beszél elő. Sajnálom, hogy én kedves Hazámnak csupán evvel a' kettővel kedveskedhetem”,³⁸ vagyis utal arra, hogy ezen irodalmi műfaj egyrészt a lírai műnembe tartozik, másrészt pedig a történetmesélés miatt az epikára jellemző vonásokat is mutat. Ungvárnémeti gondolatmenete a fiatal szerzőkre történő utalással, továbbá a nemzeti témák feldolgozásának szükségével és terjesztésével folytatódik: „Későn gondoltam rá magamat, tovább pedig, minthogy Pályában izzadok, nem lehet dúdolnom, ne hogy úgy járjak, mint a' Phaedrusz tücske. (Egyéb aránt az én Verseim, egy két darabot kivéven, már két évvel ez előtt sajtó alá is készek voltak.) Mindazáltal így is el érném célomat, ha csak egy két Ifjat feltűzelhetnék is példammal, hogy Nemzetünk szép történeteit Köznépünkkel

³⁵ *KazLev.*, XI., 258–259.

³⁶ TÓTH László, *Plinius halála. Balládé*, autográf kézirat, MTA Kézirattár M. Ir. Lev. 4-r. 30. számú iratcsomó: *Ungvárnémeti Tóth László levelei Kazinczy Ferenchez*.

³⁷ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László levelei Gróf Majláth Jánoshoz = KOLOS István, *Mailath János*, Budapest, 1938, 183., fordítása: „De akkor még kevésbé voltam patrióta, mint most. De már akkor is költöttem néhány románcot, amely korábbi munkámban (U. N. T. László Versei Pesten. 1816) a tragédia mellett láthatók. Ezzel másokat is bátorítani próbáltam, ahogy ezt költeményeim recenzense (Vaterländische Blätter. Jahrgang 1819. Nro 62, 63) dicséretesen méltányolta.”

³⁸ UNGVÁR-NÉMETI TÓTH László, *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816, 199.

is meg ismertetnék. Micsoda örömmel hallanám én azt, ha egy Magyar vérből származott Kis Aszszonyka Hunyadit, vagy Kinyisit énekléné Guitárja mellett, 's Attilát, vagy Árpádot pengetné újain!"³⁹ A fejtegetés második, itt nem idézett felében a szerző a kádenciás versek kérdéskörébe bonyolódik bele, hogy aztán Terhes Sámuelre, kivel ekkor irodalmi polémiában állt, csapást mérjen. Vitapartnerét lekicsinylően feles versírónak, annak *Ziza*-dalait pedig „fonóba való Dana”-nak nevezi, továbbá a kádenciás művek helyett más formájú költemények írására ösztönzi.

A Hasznos Multságok 1817-es évfolyamának 20. számában a tárgykörben egy tanulmány olvasható.⁴⁰ A *Romance* című értekezésének élén – forrásaihoz hasonlóan – a műfaj elnevezésével foglalkozik: míg azonban Bouterwek szerint a szó véletlenül jött létre,⁴¹ addig Ungvárnémeti gondolatmenetében a következő olvasható: „Tulajdonképen vétetett ezen szó a' romlott Római nyelvnek nevéől, mellyen a' Francz költők legelsőben írtak.”⁴² Eschenburg a románcot könnyedebb hangneműnek tartja, s azt a lírai poézisba sorolja.⁴³ Bouterweknél hangsúlyosnak mutatkozik a műfajnak az epikához és lírához egyaránt kötődő jellege: valójában azok metszésében helyezkedik el, átmenet a dal és az elbeszélés közt, a költő érzelmeinek ábrázolása és az elmesélt történet objektív megjelenítése együttesen van jelen, a metrikus forma és a mesélés gyors stílusa vegyül egymással.⁴⁴ Ungvárnémeti gondolatmenetéből ezek az összefüggések teljes egészében hiányoznak. Míg az *Aesthetik* írója az egyértelmű cselekményt, a populáris hangot, az eleveniséget és a festői ábrázolást hangsúlyozza,⁴⁵ addig az *Entwurf* szerzője a feldolgozott témák általános jellegére és sokszínűségére (szenvedély, tragikus események, csodás történetek, szerelem), továbbá az ízléses tartalomra, a fecsegő beszédmódra, a terjedelmes leírásokra és a felhasználható forrásokra (mitológia, történelem, lovagkor, kolostor) utal.⁴⁶ Sulzer pedig annak rövidegét, régies tónját, magvas gondolait, természetes írásmódját, ízléses és érzelmes voltát

³⁹ *Uo.*, 199.

⁴⁰ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 153–157.

⁴¹ BOUTERWEK, *I. m.*, 167.

⁴² UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 153. Ungvárnémeti gondolatmenetének másik pontján a következő megjegyzést teszi: „Az újabb Poétikákban Romancéknak neveztetnek az apró történetes-dalok, mellyek együgyű, 's régi nyelvűmben íratnak. Mi Regéknek mondhatnók.” E terminus az *Uránia* című folyóirat *Eldorádó* című írásának alcíméhez („Egy Monda”) csatolt lábjegyzetben már korábban is előkerült. Erre vonatkozóan lásd: SZILÁGYI Márton. *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 270.

⁴³ ESCHENBURG, *I. m.*, 161.

⁴⁴ BOUTERWEK, *I. m.*, 164–165.

⁴⁵ *Uo.*, 166.

⁴⁶ ESCHENBURG, *I. m.*, 162.

emeli ki.⁴⁷ Ungvárnémeti e műfajt „apró történetes-dal”-ként írja le, mely egy-ügyű és régies nyelven készült, tárgya érzékeny, valójában szomorú, víg vagy szerelmes lehet, ritmusa könnyű, időmértéke és vershossza egyenlő. Megkívánja a természetes nyelvet, az egyszerű gondolatokat és a tiszta erkölcsöt.⁴⁸

Ungvárnémeti – forrásaival szemben – a ballada és a románc hasonlóságát elveti: „a’ Romance kissébb a’ Balladénál, vagy hogy a’ Romance tréfás is lehet; a’ Balláde pedig való történeteket énekel”,⁴⁹ vagyis a különbözőségeket a következő elemekben határozza meg: míg előbbi rövidebb terjedelmű és gyakorta tréfás tónban íródott, addig utóbbi megtörtént eseményeket dolgoz fel. Fontos elem Bouterwek gondolatmenetében a románcok és a népdalok rokonsága, hasonlóságukat azok szellemében és közös stílusjegyeiben ragadja meg.⁵⁰ Ungvárnémeti szövegében erre a kérdéskörre vonatkozóan a következő megállapítás szerepel: „megérdemlé ez a’ Magyaroknak figyelmeket is, annyival inkább, hogy arra nem csak történetíróink elég tárgyakat adhatnak; hanem még a’ köznépszájában is több nevezetes hagyományok fenntartattak.”⁵¹ Az *Aesthetik* című munka szerzője görög, római, olasz és német románcoktölköket említ,⁵² Eschenburg a spanyolok és a franciák elsőségét hangsúlyozza, az angolok borzongtató balladáit hozza fel, továbbá a német poéták elsőrangú költeményeit emeli ki. Ungvárnémeti példaanyaga magyar szerzőket tartalmaz (Tinódit, Kisfaludy Sándort, valamint saját, korábban az 1816-os kötetben közölt *Attila, és Marull* című versét).⁵³

*Rondeau, és Triolet*⁵⁴

Ungvárnémetinek a két műfajt összehasonlító tanulmánya a Hasznos Mulatságok 1817-es évfolyamában jelent meg, s ennek meghatározásában is erősen támaszkodik a német teoretikusoktól tanultakra. Szerzőnk összefüggő dolgozatban ismerteti a kérdéskört, Sulzer és Eschenburg önálló szócikkekben tárgyalja e műfajokat, igaz, mindketten nagyobb hangsúlyt helyeznek a rondeau-ra. Bouterwek viszont, kisebb jelentőséget tulajdonítva a kérdésnek, csupán a szonettfejezet függelékében ismerteti a trioletet, a rondeau-ról pedig egyáltalán nem tesz

⁴⁷ SULZER, *I. m.*, 989.

⁴⁸ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 153–154.

⁴⁹ *Uo.*, 154.

⁵⁰ BOUTERWEK, *I. m.*, 167.

⁵¹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 154–155.

⁵² BOUTERWEK, *I. m.*, 167–168.

⁵³ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 155.

⁵⁴ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Rondeau, és Triolet*, *HaszMul* 1817/II/21., 160–162.

említést. Tóth László az utóbbi szerzőtől tanulhatta a következőket: „Eredetére nézve a' Rondeau, és így a' Triolet is, francia találmány, a' melyre az Olasz Sonnet adott alkalmatosságot.”⁵⁵ Továbbá kiemeli, hogy a szonettre hasonlóan, egy meglehetősen kötött műfajról van szó, mely a költő tehetségét korlátok közé szorítja.⁵⁶

Vizsgált szerzőnk a rondeau-t és a trioletet azonosnak tartja, különbözőséget csupán – Eschenburghoz hasonlóan – a terjedelmi különbözőségeken vél felfedezni: mindkettő a lantos versek közé sorolandó, könnyűek, valójában a játékos elme szüleményei. Vélhetően Bouterwektől származik az a meglátása, mely szerint utóbbi műfaj lírai érzelmeket fest, jellegét tekintve pedig félig játékos, félig komoly. Ungvárnémeti,⁵⁷ Eschenburg⁵⁸ és Sulzer⁵⁹ is foglalkozik terjedelmi kérdésekkel, továbbá megadják a szerkesztési szabályokat is. Míg az előbbi két szerző egyértelművé teszi, hogy minden rondó 13 sorból áll, mely 5 hím- és 8 női rímet tartalmaz, illetve mindez fordítva is lehet, addig Sulzer leírása csak annyit köt ki, hogy e költeménynek két strófaból kell állnia, ahol a másodikban az elsőből valami megismétlődik, s e tulajdonság tekintetében a műfaj leginkább az operaáriákhoz hasonlatos. Érdekes, hogy mind Ungvárnémeti,⁶⁰ mind Sulzer⁶¹ szövege tartalmaz egy-egy Rousseau-ra vonatkozó utalást, mely szerint az első egységben szereplő gondolatnak a második részben fokozódnia kell és világossá kell válnia. Fontos kiemelni, hogy Ungvárnémeti a Hasznos Mulatságokban megjelent leírásban francia poétákat említ (Villon, Jean Marot, Ronsard stb.), mintadarabként pedig saját, máshol nem közölt szövegét idézi, a műfaj kapcsán a szerző (vagyis saját) elsőségét hangsúlyozza.

*Aenigma*⁶²

Ungvárnémeti viszonylag nagy terjedelmű életművében a *mese* szó és annak a korban használatos szinonimái több alkalommal is előfordulnak. Mindezek közül a legfontosabb *Aenigma* című tanulmánya, mely a Hasznos Mulatságok 1817-es évfolyamában jelent meg. A szerző ebben az értekezésében, miként ar-

⁵⁵ Uo., 161.

⁵⁶ Uo., 160.

⁵⁷ Uo., 160.

⁵⁸ ESCHENBURG, *I. m.*, 113.

⁵⁹ SULZER, *I. m.*, 989.

⁶⁰ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Rondeau*, 161.

⁶¹ SULZER, *I. m.*, 989.

⁶² UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Aenigma*, *HaszMul* 1817/11/20., 152–154.

ra már az írás címe is egyértelműen utal, a találás mesékkel foglalkozik. Szól e szövegek mondanivalójáról, forrásaikról (természet, história), strukturális megoldásaikról, jellegzetes tulajdonságaikról (elmésség, szellemesség), továbbá dolgozatának záró részében elhelyezkedő fejtegetése szerint az ilyen találás mesék magyar földön leginkább a köznép száján forognak.

Érdemes megemlíteni, hogy Ungvárnémeti korai, még Sárospatakon készült versciklusa is tartalmaz egy aenigmát:

Találás Mese

A mi nints Libériában
Ad nekünk Liberia
Mi pedig ha divattyaban
Vólna sem adnánk. Mi a?⁶³

Másodikként Kazinczy Ferenchez szóló, 1814. március 29-én kelt levelét emeljük ki, melyben készülő *Nárcisz*-drámájáról közöl fontos információkat: megemlíti jelentős, általa példaképnek tekintett szerzőket, szól a tragédiaköltés nehézségeiről és dicsőséges voltáról, összegzi a művel kapcsolatos fontosabb formai és tartalmi szabályokat. Saját szomorújátékának bemutatásakor a *cselekmény* szó szinonimájaként használja az általunk vizsgált kifejezést: „A’ mennyire lehetett, meg zavartam a’ mesét, és fel függesztettem a’ dolog ki menetelét mind a’ temetési Ponpáig!”⁶⁴ Érdekes módon a „mese” szó ugyanebben az összefüggésben szerepel a pataki kolligátum *A’ Viz* című darabjában, mikor is egy mitológiai történetre tesz utalást:

Hilást a mint van a’ mese
Három Nimfa szerelmese
Be ragadta a’ Vizbe –⁶⁵

A vizsgált kifejezés harmadikként *A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, ’s Pindamak Versmértékiről* című, a korban igen nagy hatású tanulmányában fedezhető fel. Az ógörög szerző életének és a róla elnevezett verselési módnak az ismertetése során a következő olvasható:

⁶³ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Niza vagy is másképpen a’ senge szerelem dallokban*, kézirat, Sárospatak, 1808–1810, számozatlan 72. lap (a továbbiakban: *Niza*).

⁶⁴ *KazLev.*, XI., 304–305.

⁶⁵ *Niza*, számozatlan 21. lap.

Egy Mese Költőnk így szól:
Így dunnogott egykor Zeüsz ellen Cypria;
Jupiter pedig 's a' t.⁶⁶

Az idézethez tartozó jegyzetből („Ungvár Németi Tóth László Versei 83. lap”) is látható: a teoretikus Ungvárnémeti saját versére utal, nevezetesen az 1816-ban publikált magyar nyelvű kötet saját szerzőségű apológjai közül a XX. sorszám-mal ellátott *Jupiter, és Vénusz* címűt emeli ki gondolatmenete alátámasztásaként.⁶⁷ A fentiekből leginkább figyelemre méltó, hogy a poéta Mese Költőként definiálja magát. Ennél is érdekesebb kortársának, Ertsei Dánielnek kantiánus gondolatmenetet követő, filozófiai tárgyú könyvéről írt recenziója.⁶⁸ Ennek a kritikának a pszichológiai, filozófiai és dogmatikus gondolkodást leíró egységében egy nagyon tanulságos, a korábbi műfajelméleti tanulmányához képest pontosabb tipológiát ad: e szerint léteznek mendemondák (*fabula*), fejteni való mesék (*Aenigma*) és szent titkolódások (*mysterium*), s mindezekről élesen el kell választani a megtörtént eseményeket rögzítő históriát. Ungvárnémeti ezen felosztása több fontos információt is tartalmaz: egyrészt elhatárolja egymástól a fikciót és a valóságot, másrészt pedig a mesék hármas tagolása tekintetében gondolatmenetében semmi eltérés nem tapintható a kortárs, magyar nyelven értekező teoretikusokhoz képest.⁶⁹

*Elegia*⁷⁰

Ungvárnémeti és a német teoretikusok írásai is pontos műfaji meghatározással kezdődnek. Sulzer a panaszkodó jelleget és a gyönyörködtető szándékot hangsúlyozza, Bouterwek a bánat és a gyász kifejezésére, a lírikus szituációfestésre és a költő szubjektumára tér ki, Eschenburg az elegyes érzelmek poétai előadását, a szelíd, mérsékelt emóciókat és a panasz uralkodó jellegét húzza alá. Ungvárnémeti pedig a következő módon nyitja tanulmányát: „Elegia szó tulajdonképen

⁶⁶ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A' Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, 's Pindarnak Versmértékiről*, TudGyűjt 1818/VI/67.

⁶⁷ UNGVÁR-NÉMETI TÓTH *Verséi...*, 83.

⁶⁸ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Philosophia, írta Ertsei Dániel...*, TudGyűjt 1817/IV/109.

⁶⁹ Vö. pl. FÖLDI János, *A' versírásról*, bev., jegyz., magy. Budapesti Kölcsey Ferenc Gimnázium 1961–62. évi IV/b. osztályának munkaközössége, Tankönyvkiadó, Budapest, 1962, 81.; ISMERETLEN, *Oktatótő mesék*, Mindenés Gyűjtemény 1790/26., 401–408.; ISMERETLEN, *A' mesékről, vagy költőt-beszédekről*, Mindenés Gyűjtemény 1791/5., 352–355.; ISMERETLEN, *A' meséről, vagy poética históriáról*, Mindenés Gyűjtemény 1791/5., 342–349.

⁷⁰ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Elegia*, HaszMul 1817/1/48, 376–378.

teszen ez panaszólkodó Éneket, mely mindazáltal szélesebb értelemben nem csak a' szomorúságnak; hanem még az örömmel tsendes indulatját is előadhatja. Közönségesen pedig tárgyai lehetnek ennek mind azon érzékeny indulatok, melyek olly mélyen behatottak a' lélekbe, hogy az ember örömet mulatozik velök; és még is annyi eszet, 's gondolkodást engednek hogy a' dolgot minden oldaláról megforgathassa."⁷¹ Egyébként értekezésének végén a műfaj hazai elnevezéseit (elegia, elegye, alagya) is feleleveníti.

Mindhárom német teoretikus összefoglalja e műfaj jellegzetességeit. Sulzer az elégia főbb jellemzőiként a szomorú indulatot, a szenvedélyt, a gyengédséget, a lélek érzéseinek megfogalmazását és a belenyugvást említi. A témák közül a lélek betegsége, a szeretett személy elvesztése és az igazságtalanság kerül elő, mely gyöngéd tónusokkal és gyönyörködtető hatáselemekkel nyer kifejezést.⁷² Bouterwek karakterjegyeket a reflexiókat, a lélekállapot leírását, a világosságot, a költő érzéseit, illetve azok szelidségét és a szituációfestést tartja. Az *Aesthetik* szerzője az elégia különböző fajtáira (tanító, antik, petrarcai canzone, elégikus óda) és különböző nemzeti irodalmak fontosabb szerzőire (görögök, Ovidius, Tibullus, Klopstock, Propertius, Goethe) utal.⁷³ Eschenburg tárgyként a szerencsétlen, reménytelen életet, a nyomorúságot, valaki elvesztését, az ábrándos búskomorságot és a szelíd, tragikus érzelmeket jelöli meg, továbbá a képzelőerő fontosságát, a borzalmat és a lélek előadását emeli ki. Tóth László a tárgy sokféleségét nyomatékosítja (egy kedves szerető elvesztése, barát hitetlensége, nyomorúság, a sors elleni panasz, békülés, hála és ájtatosság). Témája a szívet megindítja, lágy indulatok jellemzik.⁷⁴ Ungvárnémeti úgy véli, e műfaj rövid, tiszta, lágy nyelvet kíván, továbbá elemi követelménynek tartja a példákat és a hasonlatokat.

Közös elem Sulzer, Bouterwek és Ungvárnémeti írásaiban az ódával való összehasonlítás módszere: míg előbbieket az emóciók egysége, továbbá a lírikus zavar és a szituáció érdekessége köré fűzik gondolatmenetüket, addig az utóbbi úgy véli, hogy a fentebb nemű műfajban – szemben az elégiával, ahol az emóciók szelidebbek – a szív férfiasabb, az érzések pedig egységesebbek.⁷⁵ Tóth László – Sulzerhez és Eschenburghoz hasonlóan – kitér arra, hogy az első elégiákat, disztichonos formát használva, a görögök szerezték. Az *Entwurf* írója – Bouterwekhez hasonlóan – fejezete végén megadja a fontosabb szerzők lajstromát. A listán, többek között, Túrtaiosz, Kallimachosz, Tibullus, Ovidius, Ariosto, Klopstock

⁷¹ *Uo.*, 376.

⁷² SULZER, *I. m.*, 310–311.

⁷³ BOUTERWEK, *I. m.* 110–111.

⁷⁴ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Elegia*, 376–377.

⁷⁵ *Uo.*, 376.

és Goethe neve szerepel.⁷⁶ Ungvárnémeti tanulmányában két fontos, önálló gondolat is felfedezhető: értekezik arról, hogy a magyar nyelv alkalmas a görögös mértékre, utal – többek között – Virág Benedek összefoglalására,⁷⁷ Sylvesterre, Gyöngyösire, a klasszikus triász tagjai közül Baróti Szabó Dávidra és Révai Miklósrá, valamint saját magára.⁷⁸

*Epigramma*⁷⁹

Tóth Sándor Attila úgy véli, Ungvárnémeti még sárospataki tanulmányai alatt találkozhatott először e műfajjal, s legnagyobb hatással Kazinczy költői gyakorlata lehetett rá. A monográfus meglátása szerint elméleti tájékozódását Bouterwek, Lessing és Jean Paul befolyásolta a leginkább.⁸⁰ A kötetekbe szánt epigrammáit két fontos, Kazinczyhoz szóló levelében is megemlíti. Mindkettőben készülő köteteinek rendjét ismerteti Mesterével, s jól látható, hogy e rövid, magvas költeményeit kitüntető helyre, közvetlen az ódák utánra szánja: „A’ harmadik Tzim alá jőnek az Ódák (hat, vagy hét Óda) és az Epigrammák, görög párjaikkal együtt, ha ugyan a’ görög is meg érdemelheti, hogy napfényt lásson”,⁸¹ valamint: „Egy részét fogják tenni könyvemnek az Ódák, és Epigrammák, melyekhez tartoznak a’ görögök is. Azt, még régen fel tettem magamban, bár mi képen jőjjön is ki a’ munka, a’ Tekintetes Úrnak ajánlom.”⁸² Utóbb aztán mind az 1816-os magyar nyelvű, mind a bilingvis kötetben az előzetes terveknek megfelelően jár el, s epigrammáit a könyv első részében szerepelteti.

Ungvárnémeti tanulmányában a következő definíciót adja: „Olyan kis költemény, mellyben a’ Költő emlékezetes személyeket, vagy tárgyakat nem egész környűllállások szerint, hanem csak röviden, ’s mint egy mellékesen, tulajdon fényökben ád elő. Úgy látszik (Lessing szerint) hogy ezen vers nemetske a’ régi jutalom címekből vette eredetét. Mert valamint a’ márvány és ércz oszlopok bizonyos személyeknek, ’s dolgoknak emlegetésökre tételnek: úgy az Epigramma is egy olyan költői czím oszlop, mellyen valakinek ’s valaminek nevezetes tulajdonát egy tekintettel végig látjuk.”⁸³ Meghatározásában a német teoretikusokhoz képest valójában semmi lényegesebb eltérés nem mutatkozik. Sulzer úgy

⁷⁶ ESCHENBURG, I. m., 140–144.

⁷⁷ VIRÁG: Benedek, *Magyar poéták kik római mértékre írtak 1540–1780*, Pest, 1804.

⁷⁸ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Eleqia*, 377–378.

⁷⁹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Epigramma*, HaszMul 1818/1/22., 169–173.

⁸⁰ TÓTH, I. m., 48.

⁸¹ *KazLev.*, XI., 258.

⁸² *KazLev.*, XI., 268.

⁸³ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epigramma*, 169.

látja, e műfaj az emlékművek feliratából származik, s valójában egy olyan kisebb terjedelmű költemény, amely kevés szóval ábrázol érdekes személyeket vagy dolgokat.⁸⁴ Eschenburg a Sinngedichtet a poétai osztályba érti bele, gondolatmenetét a görög sírfeliratoktól kezdi, majd a következőkkel folytatja: e műfaj kis terjedelmű, régebben egy-egy kép kifejezésére alkalmazták, lényegében csak egy főgondolathból áll.⁸⁵ Bouterwek a költői műfajok közt tekinti át, meglátása szerint az igazi epigramma egy különálló, szép gondolat, a kiélezés, az elmésség és a szellemesség pedig alapvető jellemzője. Az *Aesthetik* szerzője a főbb karakterjegyeket figyelembe véve az epigrammákat három főbb csoportra (szatirikus, lírikus, szentenciózus/gnómás) bontja,⁸⁶ miként Eschenburg is alaptípusokat különít el (a forma alapján: paradigmikus, szatirikus, panaszkodó, művészi; egy másik szempont szerint: mesélős, dialógusos).⁸⁷ Ez a szempont Ungvárnémeti írásába egyáltalán nem szűrődik át.

Tóth László a műfaj szerkezeti jellegzetességeinek meghatározásakor Lessingre és Sulzerre hivatkozik. Előbbi a vers két egységét várásnak és felnyitásnak nevezi, utóbbinál pedig a következő szerepel: „az emlékezet jellel, 's annak fellül írásával hasonlít egybe.”⁸⁸ Bouterwek a két rész elkülönítésére a várakozás és a meglepetés kifejezést alkalmazza, Eschenburg az első egység megnevezéskor ugyanezzel a fogalommal él, a másodikon pedig a zárás terminust használja. Ungvárnémeti a műfaj fontosabb jellemzői közül a következőket emeli ki: a gondolat illő és tökéletes legyen, a tárgyat művészi erővel kell ábrázolni, mégpedig olyan módon, hogy annak fontosságát és ritkaságát megértsük. A költeménynek egyszerűnek, világosnak és váratlanoknak kell lennie, hogy meglepetést okozzon. A leírtak rövidséget, természetességet és elmésséget kívánnak.

Tóth Lászlónak ez az egyetlen olyan tanulmánya, ahol a példaanyag leírása és értelmezése jelentősen meghaladja a teoretikus gondolatokat tartalmazó egység terjedelmét. Hivatkozva és magyarázza – a címek és a forrás megnevezése nélkül – az 1816-ban kiadott *Versei* című kötete három epigrammáját (XXI. *Réva*, és *Kazinczy*, XXV. *Archiméd pontja*, XLIV. *A' Bölcs*), továbbá citálja az 1813-ban Sárospatakon, Nagy József szerkesztésében megjelentetett *Poétai Gyűjtemény* című anyag egyik darabját, Vitkovics Mihálynak egy versét és egy görög antológiából származó szöveg fordítását. Ungvárnémeti értekezése végén listát ad a fontosabb magyar szerzőkre vonatkozóan (Kazinczy: *Tövisek, és Virágok*, Vitkovics gyűjteménye), valamint – Sulzerhez és Eschenburghoz hasonlóan, akik ókori,

⁸⁴ SULZER, *I. m.*, 321.

⁸⁵ ESCHENBURG, *I. m.*, 103–105.

⁸⁶ BOUTERWEK, *I. m.*, 258–259.

⁸⁷ ESCHENBURG, *I. m.*, 105–106.

⁸⁸ Idézi: UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epigramma*, 170.

angol, francia, német és olasz költőket említenek meg – világirodalmi példákat is hoz (görögök, Martialis).

*Költeményes Levél*⁸⁹

Már Ungvárnémeti legutóbbi monográfiája, Tóth Sándor is utalt rá, hogy a korabeli esztétikák az episztolák verses és prózai változatát elkülönítették egymástól.⁹⁰ Valóban, a Tóth László alapforrásának minősülő két német teoretikus, Bouterwek és Eschenburg is könyvüknek egy-egy külön fejezetében veszik górcső alá a levelek e típusait. Bouterwek *Aesthetik* című könyvében öt nagy kategória (*Lyrische Dichtungsarten, Didaktische Dichtungsarten, Epische Dichtungsarten, Dramatische Dichtungsarten, Ergänzungs Classe*) szerepel: a lírikus episztola az első, a didaktikus episztola – közvetlenül a szatíra után – a második, a levélforma általános jellemzői pedig az ötödik egységbe kerültek.⁹¹ Tóth Sándor külön felhívja arra a figyelmet, hogy a Bouterwek-mű 1815-ös, göttingeni kiadásában – valószínűleg a Herder-féle tónuselmélet nyomán – szerepel egy önálló, *Epistel* című fejezet is.⁹² Az *Entwurf...* műfaji beosztása kevésbé tiszta. A lírai episztola az *Epische Dichtungsarten* című részben szerepel, a levélírás alaki és tartalmi jellegzetességeit megadó értekezés pedig a *Rhetorik* című, utolsó nagyobb egységbe került.⁹³

Ungvárnémeti első, Kazinczynak küldött verseivel együtt, a tervezett konstrukció bemutatásakor, két episztolát is postáz: „A’ negyedik Tzím alá tartoznak két Szatíra nemű Levelek – hexameterekben”,⁹⁴ továbbá egy másik alkalommal a következőket fejtegeti: „Nagyon tetszik az a’ rend, mellyet a’ Tekintetes Úr javallani méltóztatik, hogy tudni illik első helyen álljanak a’ görög Ódák, ’s Epigrammák, ezeket kövessék a’ magyar Ódák, ’s Epigrammák, – majd a’ két Epistolák, ’s leg utól a’ két Drámák. Tetszik a’ tzím is, mellyel a’ Könyvet el nevezhetjük.”⁹⁵ Az első idézetből – Tóth Sándor Attila meglátása szerint – kiolvasható, hogy a poéta műfajmegjelölése horatiusi, ugyanis a római költő sermónak (beszélgetésnek) nevezte hexameteres szatírát és leveleit.⁹⁶

⁸⁹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Költeményes Levél*, HaszMul 1817/1/50., 396–399.

⁹⁰ TÓTH, I. m., 63.

⁹¹ *Die lyrische Epistel*: BOUTERWEK, I. m., 112–113.; *Die didaktische Epistel*: Uo., 125–129.; *Briefform*: Uo., 310–311.

⁹² TÓTH, I. m., 147.

⁹³ *Die poetische Epistel*: ESCHENBURG, I. m., 135–138.; *Schreibart der Briefe*: Uo., 302–310.

⁹⁴ *KazLev.*, XI., 258–259.

⁹⁵ *KazLev.*, XI., 351.

⁹⁶ TÓTH, I. m., 63.

Bouterwek bevezetésében a besorolás nehézségét, az elégiával való hasonlatosságot emeli ki, a meghatározott személyhez és személyről szóló történetet, a didaktikus/lírikus tartalmat húzza alá.⁹⁷ Valójában Eschenburg is hasonló gondolatokat fogalmaz meg (díszes hang, képzelőerő, sokféle tón, távollévő személyhez szól), de három további, lényeges szempont is előkerül nála: összehasonlítja a költői és a prózai levelet, utal a terjedelmi változatosságra, továbbá a jambikus forma gyakoriságát nyomatékosítja.⁹⁸ Ungvárnémeti tanulmánya a német szerzőkhöz képest kisebb terjedelmű, a teoretikus rész mindössze egyetlen oldalt foglal el, a műfaj definíciójával és tartalmi meghatározásával kezdődik: foglalkozik a besorolás kérdésével, utal arra, hogy a műfajt a modern korok jobban preferálják, továbbá megadja a főbb karakterjegyeket is (bizalmasság, szelídség, igazság, az élet filozófiai kérdései, kellemes előadásmód, verses forma).⁹⁹ Bouterwek és Eschenburg példaanyagában a következő szépírók szerepelnek: Horatius, Ovidius, Boileau, Rousseau, spanyol poéták, Jacobi, Ebert stb. Ungvárnémeti pedig hazai szerzőket, illetve a nevezetes idegen nyelvű munkák magyar fordítóit listázza: Virág Benedek átültetésében Horatius poétai levelei, Kis János tolmácsolásában Wieland szövegei, Szemere Pál és Kazinczy Ferenc eredeti versei kerülnek említésre, s utóbbi szerző *Buczy Emilhez* című költeményét, követendő példa gyanánt, teljes terjedelmében idézi.

*Heroidék*¹⁰⁰

A heroida Bouterwek *Aesthetik* című munkájának a *Lyrische Dichtungsarten* című fejezetébe került, s valójában a lírai episztola egyik válfajának tekinthető: a szerző annak elégikus jellegét hangsúlyozza, a drámai poézissel való hasonlatosságát pedig elveti. Fontos jellemzőnek tartja a költői fantáziát, a karakterábrázolást, a hosszabb leírásokat, s e műfaj gyakorlására csak az elsőrangú költőket tartja alkalmasnak.¹⁰¹ Sulzer a szomorkás, melankolikus tónt és az elégia formai jellemzőit alapkarakterként tekinti, de részben e műfaj drámaiságát is elismeri, továbbá szövegének egy másik pontja szerint a heroida szenvedélyes magánbeszélgetés, melyben a szomorúság, a kedélybeli nyugtalanság és a felindulás dominál. E műfajt a híres személyek hősi tetteinek ábrázolására, a szelíd szív érzelmeinek megjelenítésére, valamint érdekes körülmények festésére tartja alkalmas-

⁹⁷ BOUTERWEK, *I. m.*, 112.

⁹⁸ ESCHENBURG, *I. m.*, 136–137.

⁹⁹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Költeményes Levél*, 396.

¹⁰⁰ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Heroidék. Bajnok-levelek*, HaszMul 1819/1/1., 1–2.

¹⁰¹ BOUTERWEK, *I. m.*, 113–114.

nak.¹⁰² Eschenburg a heroidát a drámai költészethez (*Dramatische Dichtungsarten*) sorolja, de az alaptípusok meghatározása során rámutat arra, hogy beosztása képlekeny. A műfaj két változatát különíti el: az epikust, amikor a költő beszél, valamint a drámaid, amikor a szerző idegen személyek szájába adja mondanivalóját. A heroida besorolásának nehézségét az episztolával, az elégiával és a monológgal való rokonsága is mutatja. Érdekes módon egyedül az *Entwurf...*-ban szerepel magyarázat a műfaj elnevezésére vonatkozóan: Ovidius ezen költeményei elsősorban a hősök feleségeiről, azaz a heroidákról szólnak. Eschenburg szerint e műfaj alkalmas a régi idők, személyek és szenvedélyek ábrázolására.¹⁰³

Tóth László tanulmányában e kérdéskör, nevezetesen a heroida műnemi osztályba való sorolásának nehézsége teljesen elmarad. Annál fontosabb, hogy Ungvárnémeti a szakterminus magyarázatára is kísérletet tesz, mikor is értekezésének alcímében a *Bajnok-levelek* elnevezést szerepelteti. Rövid ismertetése egy pontos definícióval kezdődik: „Heroidek a’ költeményeknek azon neme, melly telyes indulattal, ’s az Elegiának hangján, levél-formában kiönti szívéet olly személy előtt, a’ kire nézve nem kell tartózkodnia.”¹⁰⁴ A gondolatmenet – hasonlóan Bouterwek, Sulzer és Eschenburg¹⁰⁵ leírásához – annak az Ovidiusnak a fontosságával folytatódik, aki elsőként szerzett ilyen műveket: „tsuda könnyűséggel bánt az indulatokkal, ’s azokat bő képzelő erejével, és gazdag nyelvvel álmélkodásra méltó erővel festette. Annyival nagyobb pedig az ő előadásának hathatósága, mivel a’ régiségnek legnevezetesebb Vitézeivel, ’s azoknak vagy Feleségeikkel, vagy kedveseikkel írhatja a’ leveleket.”¹⁰⁶ Tóth László úgy véli, e műfajban a római költők a görögöknél jelentősebb eredményeket értek el, a német poéták viszont nem alkottak maradandót. Tanulmányában – Bouterwekhez hasonlóan – Pope *Abelard és Heloiz* című művére is hivatkozik, mely szöveg e korszakban rendkívül ismert volt. Külön kiemeli Czirjék Mihálynak az angol szerző művéből készült fordítását, továbbá Döme Károly Ovidius-átültetéseit.

*Epopéja és Damma különbsége*¹⁰⁷

A szerző ebben a tanulmányában a címben megnevezett műfajokat veti össze. Ungvárnémetinek a dráma műfajával kapcsolatos ismeretei két forrásból olvas-

¹⁰² SULZER, *I. m.*, 534.

¹⁰³ ESCHENBURG, *I. m.*, 238–241.

¹⁰⁴ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Heroidek...*, 1.

¹⁰⁵ A legterjedelmesebb listát Eschenburg könyve tartalmazza. Megemlíti – többek között – Dorat-t, de la Harpe-ot, Herveyt, Wielandot és Duschot. ESCHENBURG, *I. m.*, 241–242.

¹⁰⁶ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Heroidek...*, 1.

¹⁰⁷ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Epopéja és Damma különbsége*, HaszMul 1819/1/16., 122–124.

hatók ki: egyrészt a Kazinczy Ferenchez szóló, 1814. március 29-én kelt leveléből,¹⁰⁸ melyben a tragédiaköltésről értekezve kimerítően megnevezi elméleti stúdiumait, felsorolja a magyar és világirodalomból a követésre méltó példaképeit, továbbá részletesen ismerteti a saját szövegével szembeni elvárásait, másrészt pedig ugyanennyire fontosnak látszik a Hasznos Mulatságok 1819-es évfolyamában közzétett, az *Epopéja és Damma különbsége* című tanulmányában megfogalmazott teóriája.

A *Nárcisz*... kapcsán a következőket emeli ki: „Én a’ magamétól nem kívánék egyebet, tsak azt, hogy közönségesen a’ Drama, különösen pedig a’ Tragédia szépsége, ‘s ereje ellen ne hibáznék.”¹⁰⁹ A német tudósra és Horatiusra hivatkozva a tragédia írására vonatkozóan két fontosabb sarkkövet emel ki (a darab öt felvonásból álljon, az első felvonásban már mindegyik alak szerepeljen), hogy aztán megfelelő tekintélyekre hivatkozva magyarázatot adhasson arra vonatkozóan, szomorújátéka esetében miért tér el ezektől a szabályoktól. Ungvárnémeti a fent említett két regula közül egyiket sem tartja be, ugyanis a *Nárcisz* mindösszesen három Nyílásból áll, a fontosabb alakok közül pedig jó néhányan – Myrson, a címszereplő szülei, Iréne és Néreüsz – csak később tűnnek fel. Míg az első esetben Klopstock *Ádám halála* című drámájára utal, mely egyébként egy esztendővel korábban Síkos István fordításában magyarul is kijött a sajtó alól,¹¹⁰ addig a második szabálynál Euripidész és Seneca szövegeit tekinti mintának: „mivel ő nálók gyakran a’ harmadik, ‘s negyedik Nyílásban is idegen személyek jelennek meg.”¹¹¹ Ungvárnémeti Tóth László saját művére vonatkozóan kiemeli, hogy az alaptörténeten módosításokat eszközölt, a nyelv, az indulatok és az ábrázolás tekintetében a tüzes jelzőt használja, vagyis egy dinamikus, pergő, jól szerkesztett szövegre utal.

Ungvárnémeti Tóth László drámaesztétikai gondolkodására a már korábban, a dolgozat első felében is említett, 1810-es eperjesi kurzus (*Aesthetica Eschenburg szerint*) erősen hatott. Eschenburg *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* című munkájának a *Das Drama überhaupt* című fejezete egy általános áttekintést ad a műnem jellemzőire vonatkozóan. A tizenhat kisebb paragrafusra osztott leírás a műfajhoz kapcsolódó alapvető fogalmakat tárgyalja: felvonás, hely, idő, tér, cselekmény, személyek, történet stb., hogy aztán az ott elmondottakat további két egységben (*Das Lustspiel*; *Das Trauerspiel*) árnyalja. A német esztéta szövege kevésbé tekinthető eredeti gondolatmenetnek, valójában összefog-

¹⁰⁸ *KazLev.*, XI., 304–306.

¹⁰⁹ *KazLev.*, XI., 304.

¹¹⁰ *Ádám’ halála: Egy szomorú’ Damma három Szakaszokban a’ Messiás’ Éneklőjétől*, magyarul kiadta Síkos István, Özvegy Streibig Józsefné betűivel, Győrben, 1813.

¹¹¹ *KazLev.*, XI., 304.

lalja elődeinek és kortársainak a műnem kapcsán összegyűjthető eredményeit. Éppen ezért Eschenburg nagy mennyiségű forrásanyagot mozgat, hivatkozásai-
ban szépirodalmi művek és teoretikus szakmunkák alkotói is szerepelnek: pl. Batteux, Corneille, Diderot, Engel, Dryden, Lessing, Sulzer.

Ungvárnémeti Tóth László a Hasznos Multságok 1819-es évfolyamában névtelenül tette közzé az *Epopéja és Damma különbsége* című dolgozatát, melyre Bouterwek és Eschenburg nézetei erős hatást gyakoroltak. Ugyan a szerző tanulmányában együttesen mutatja be a két műfajt, mi azonban – követve a német teoretikusokat – külön-külön tárgyaljuk azokat. Az *Aesthetik* szerzője az elbeszélő költészet legmagasabb szintű megnyilvánulásának tartja az eposziát, mely nagyobb terjedelmű, mindig kiemelkedő, az egész emberiség számára fontos eseményt és hőst ábrázol. Az epikus kompozíció egysége egy hőst kíván meg, a történések az ő küzdelmeit és kalandjait mutatják be. Az események általában kitaláltak, az emberi és történelmi igazság témaköréhez kapcsolódnak. A főszereplő a mű végén eléri célját, addig azonban akadályokkal kell megküzdenie. A történet gazdag cselekményekben, heroikus tettek jelenítődnek meg, szerencsés és szerencsétlen fordulatok váltják egymást, a sorsszerűség és az isteni beavatkozás folyamatosan jelen van, s az ezen erővel való vitában a főhős rendíthetetlen.¹¹² Az *Entwurf* írója szerint az *epopöe* tetszeni, hatni és okítani akar, lényegében a hősi tettek ábrázolása során morális értékeket mutat be. Tárgyát a nagyság és a csoda elmesélése adja, valójában a poétai ábrázolás során a nagyszerű hőssel megérett történések jelenítődnek meg. E műfaj a témáját tekintve meglehetősen sokszínű: szólhat pl. a szív érzéseiről, az érdemekről, morális érzésekről.¹¹³ Ungvárnémeti leírása alapján az *epopéja* tárgya mindig országos jelentőségű, mely a világ történéseire nézve is fontos. A mű kimenetele szerencsés, hőse hosszú viszontagságok után jut el a végcéljához. A szöveg cselekményét több mellékszál árnyalja, de azok a főszereplő cselekedeteit nem haladhatják meg. A főalak nevezetes személy. Az *epopéja* férfias méltósággal, érett erővel, elbeszélve adja elő a műben ábrázoltakat, abban általában a poéta szól, időnként más-más mesélteti el a történéseket.¹¹⁴ Bouterwek, Eschenburg és Ungvárnémeti is ugyanazokra a világirodalmi nagyságokra, mások mellett Homéroszra, Vergiliusra, Dantéra és Tassóra hivatkozik,¹¹⁵ s Tóth László e lajstromot magyar szerzőkkel egészíti ki: utal Zrínyi Miklóstra, továbbá Gyöngyösi István *Porábiúl megéledett Phoenix, avagy a Néhai Gyerő Monostori Kemeny Janos...* (Lőcse, 1693) című művére.

¹¹² BOUTERWEK, *I. m.*, 170–185.

¹¹³ ESCHENBURG, *I. m.*, 173–176.

¹¹⁴ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epopéja*, 122–123.

¹¹⁵ ESCHENBURG, *I. m.*, 174–180., BOUTERWEK, *I. m.*, 170–185.

A szerző a drámák tárgyáról beszélve szorosan követi forrásait, azok közül is leginkább Eschenburg gondolatmenetét teszi magáévá. Elkülöníti a tragédia és a komédia műfaját: „a’ dolog kimenetele lehet szerentsés vagy szerentsétlen; szomorú, vagy víg; nagyobb indulatokat, vagy gyengédebbeket gerjesztő”, továbbá: „a’ Drama alább jár, és noha a’ Tragoediában a’ hathatós indulatok vezetnek: a’ Comoediában a’ közönséges élethez közelít, ‘s tsak nem a’ mindennapi társalkodás beszédét veszi fel.”¹¹⁶ Ungvárnémeti ismertetésének harmadik és negyedik pontjában a szereplő személyekről, valamint a cselekmény felépítéséről értekeznek, s utóbbi kapcsán a következőket emeli ki: „A’ Drammában ellenben semmi más történet meg nem jelenhetik: hanem minden tételnek a’ fő czélt vagy segíteni, vagy akadályoztatni kell.”¹¹⁷ A szerző szól még a történet eleven elbeszéléséről, a szereplő személyekről és az eredeti, magyar nyelvű művek írásának szükségességéről. Ajánlatos metrumként a jambust javasolja, s a teória ezen pontjával kapcsolatban fontos hangsúlyozni, hogy Ungvárnémeti egyik, Kazinczyhoz szóló levelében az általa mintaszöveggként tekintett Klopstock-művel kapcsolatban is kiemeli a jambikus versformát. A *Nárcisz* kapcsán több alkalommal is hangsúlyozza, hogy annak megírását a kötött, jambikus versforma nehezítette.¹¹⁸

*A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról,
's Pindarnak Versmértékiről*¹¹⁹

Ungvárnémeti tanulmányát megelőzően magyar nyelven, teoretikus írás keretei közt senki sem foglalkozott e titokzatos poéta költészetével. Fried István a neoklasszicista óda közép-európai történetét áttekintő dolgozatában arra hívja fel a figyelmet, hogy a magyar irodalom egészében a pindaroszi költészet valójában csak egy rövid epizódnak tekinthető, mely leginkább kuriózumjellege miatt emelendő ki.¹²⁰ Kazinczy levelezésében egyébként több említés is található az ókori költőre, s azok egységesen a megértési nehézségekre vonatkoznak, példának okán: „Hogy Pindár nem könnyen érthető, az írás neme hozza magával, de Homerósz és Ksenofon mindenütt könnyen érthetők, azaz: a’ mennyire az idők’ távolsága megengedi.”¹²¹

¹¹⁶ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epopéja*, 122., 123.

¹¹⁷ *Uo.*, 123.

¹¹⁸ *KazLev.*, XI., 304.

¹¹⁹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, 's Pindarnak Versmértékiről*. TudGyűjt 1818/VI/54–89.

¹²⁰ FRIED István, *A neoklasszicista óda kelet-közép-európai megújulásának kérdése = Tanulmányok Dobossy László 70. születésnapjára*, szerk. GYIVICSÁN Anna, ELTE, Budapest, 1980, 141.

¹²¹ *KazLev.*, XVI., 266.

Ungvárnémeti egyébként a görög szerzőről készült tanulmányát éppen abban a periódusban írta, amikor bilingvis kötetét rendezte sajtó alá. Az utóbb, 1818-ban kiadott könyvben négy pindaroszi strófában készült költemény is szerepel, nevezetesen: az *Eleüszisi titkok*, a *Melpomena*, a *Hermíne*, a *Magyar hősök*. Utóbb pedig, nem sokkal halála előtt, ugyanebben a versformában írta az *Istene-sülés dicsősége* című hattyúdalát, melyet Kazinczyhoz is eljuttatott, aki a következő ajánlással küldte tovább azt Majláth Jánosnak. „Ich theile Ihnen eine herrliche Ode, von Ungvár-Németi Tóth László mit, die ich in das Deutsche übersetzt habe. Sie ist ungedruckt, und ich habe sie grade von ihm.”¹²² Ungvárnémetinek a Széphalmi Mesterhez postázott, 1819. március 13-án kelt levele arról tanúskodik, hogy saját korpuszából a pindaroszi ódákat, azok közül is a negyediket tartja a legkedvesebbnek. Megjegyzéséhez a következő magyarázatot fűzi: „Az első oda kedves azért, mert benne téged ábrázollak, a’ mit csak az fog elérhetni, a’ ki téged ismér, ’s tudja, mi tisztelője legyek neked. Hermine is kedves munkám, ’s talám legtöbbször került, a’ mennyiben a’ magyar ideákat nehéz volt általhellenizálni.”¹²³

Tóth László ezen értekezésben Herder, Stahl, Home, Leibniz és Schlegel jelenti a háttérrel, bár leginkább az utolsó szerző hatása dominál, miként arra már Matolay Katalin is felhívta a figyelmet.¹²⁴ Érdemes áttekinteni, hogy az Ungvárnémeti tájékozódásában alapforrásként tekinthető német teoretikusok, Bouterwek és Eschenburg hogyan vélekedtek Pindarosz ódaköltészetéről. Az előbb megnevezett szerző *Aesthetik* című könyvének *Die Ode* című fejezetében úgy véli, e fenséges műfajt két antik (Pindarosz, Horatius) és egy német poéta (Klopstock) űzte a legmagasabb színvonalon, továbbá kiemeli, hogy Sturm und Drang-korszakában Goethe több ilyen formájú verset is írt.¹²⁵ Eschenburg az óda általános, formai és tartalmi karakterjegyeinek leírása után több görög szerzőt is felhoz, s ezen a lajstromon Pindarosz neve is szerepel, bár a szövegben költészetére vonatkozóan hosszabb fejtegetés nem lelhető fel.¹²⁶

Csetri Lajos meglátása szerint a tanulmány első néhány oldala méltó a tárgyhöz, ugyanis pindaroszi módon csapong, zavaros fejtegetések olvashatók, amikből csak nagy figyelemmel lehet kihámozni a lényegét. A tanulmány szerzője úgy véli, Ungvárnémeti írásában számos olyan elem lelhető fel, mely a korabeli magyar gondolkodásban is jelen volt: példának okán a népdalokat anakreóni

¹²² *KazLev.*, XVII., 8.

¹²³ *KazLev.*, XVI., 324.

¹²⁴ MATOLAY Katalin, *Ungvárnémeti Tóth László költészetének, drámájának, elméleti írásainak megítélése*, szakdolgozat, PTE BTK, 1997, 34.

¹²⁵ BOUTERWEK, I. m., 96–97.

¹²⁶ ESCHENBURG, I. m., 151.

kedvességűnek nevezi, a nemzeti lelket tüzesnek tartja. A szöveg valójában több forrás dogmatikus egyesítésére épül: a primitivizmusra, mely szerint a költőségre a gyermek- és fiatalkor a legalkalmasabb, a Herder *Fragmentjeiben* szereplő, az emberi fejlődés korszakait boncolgató tézisekre, s ezekhez társul az antik görögség imádata.¹²⁷ Tóth Sándor Attila hosszasan foglalkozik az említett német teoretikus nézeteinek magyarországi meghonosodásával, s összegzésében a korábbi szakirodalom fontosabb megfigyeléseit ismételi meg: utal az Erdélyi Múzeum alkotói közösségére, Teleki József *A régi és új költés különbségeiről* című írására, továbbá Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* című dolgozatának a felütésére.¹²⁸

Ungvárnémeti dolgozata elején – Herder téziséét felhasználva – az emberi fejlődés különböző korszakait foglalja össze: „Az egész emberi nemzetet úgy lehet nézni mint egy embert, kiről a’ Sphinx azt mondta; »reggel négy lábú, délben két lábú; estve három lábú«; gyermek ember, férfi ember, vénember. Volt tehát olyan idő, mellyben az egész emberi nemzet négy kézláb ment, vagy, a’ mi egyet teszen, kézzel lábbal tapogatott, ’s nyivogott, ha a’ tövis tenyerét, vagy talpát megsúrta; maga kárán tanult, ’s minden tehetsége abban állott, hogy a’ mi kívülé történt, elfogadhatta. (receptivitas mera) Már a’ második időszakaszban, a’ fel egyenesedett állapotban, kevésbbé függ az ember a’ külsőktől, ’s leg alább, ha el fogadja is azokat, próbálja, magát ellenök szegezni, ’s munkás maga is. (receptivitas cum activitate) A’ harmadik élet korban bottal jár az ember, mert érzi erőtlenségét, de azért kevésbé akar kívülről függeni; sőt azt akarja, hogy mások is tőle fügjenek: a’ honnan az ellentállóra gyakran reá méregeti a’ botot, mellyel magát kellene támogatni. (activitas mera) Ha ezen bélyegeket az emberi nemzetre szabjuk, úgy látszik, hogy mi a’ középső életkorban vagyunk, mellyért méltán örvendhetünk a’ Költőnek mondása szerint...”¹²⁹ Miként arra már Matolay Katalin is felhívta a figyelmet, a herderi gondolatok merev olvasatával van dolgunk.¹³⁰ Úgy véljük, hogy Ungvárnémeti a tanulás szükségességének elméletét Schlegeltől vette át.

Miként azt Tóth Sándor Attila is megállapítja, Ungvárnémeti a görögök széles értelemben vett óda-fogalmát használja,¹³¹ s a két klasszikus költő, Horatius és Pindaros közül az utóbbi követését javasolja. Hangsúlyozza, hogy versformája mellett annak lelkét és szellemét is imitálni érdemes, s érvelésében valójá-

¹²⁷ CSETRI Lajos, *Ungvárnémeti Tóth László Pindaros-tanulmánya*. = Uő., *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*. Akadémiai, Budapest, 1990, 287–288.

¹²⁸ TÓTH, I. m., 103.

¹²⁹ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, A’ *Költőnek remekpéldáiról*, 54–55.

¹³⁰ MATOLAY, I. m., 34.

¹³¹ TÓTH, I. m., 110.

ban romantikus téziseket mozgat, kifejező vizuális hasonlatokat használ.¹³² Ungvárnémeti szerint Pindarosznál a forma és a tartalom szervesen összekapcsolódik, a szerző lelke a közléleknél fentebb jár. Kitér a poéta muzikalitására is, mely e költemények magas lelkesültségét adja.¹³³ Míg Horatius strófáit unalmasnak tartja, addig Pindarosz versszakait fenségesnek, erőtől és nagyságtól duzzadónak véli. A görög szerző költeményei – felidézve az Apollón tiszteletére járt, a világ folytonos mozgását és változását imitáló darutánc triadikus formáját – három részből (strophá, antistrophá, epod) állnak. A tanulmány terjedelmes egysége verstani érdekességű, ahol e fenséges műfajban fellelhető elragadottság legjobb kifejezési módjának a kötetlen, choródikus pindaroszi formát tartja.¹³⁴ Tanulmányának végén azt is hangsúlyozza, hogy a magyar poéták számára Pindarosz követése azért is hasznos lehet, mert annak olvasása után vélhetően kevesebb rímes költeményt szereznek.

Ungvárnémeti értekezésében a közdal és az óda különbözőségeiről is elmélkedik.¹³⁵ E kérdéskör jelentőségét – többek között – az is mutatja, hogy a téma Kazinczyt és irodalmi körét is intenzíven érdekelte. Megállapítása szerint a magyarok nagy számban rendelkeznek ilyen típusú költeményekkel, s poétáinknak – az idegen literatúrák másolása helyett – ehhez a forráshoz kellene visszanyúlniuk. A tanulmány szerzője a költői mesterség lényegének megfogalmazása közben élesen elválasztja egymástól a poéta és a bölcs világot: míg az előbbi a mély, finom vonásokat teszi érzékelhetővé, addig az utóbbi az érettségre jutott elme gondolatait tárgyasítja.¹³⁶

Tóth László tanulmányában összehasonlítja a régi és újkori költőket, s ezzel valójában a korszak irodalmi tendenciáit meghatározó „querelle des anciens et des modernes”-polémia tárgyköréhez kapcsolódik. E téma egyébként nem volt idegen Ungvárnémetitől, elegendő csupán a Terhes Sámuel református lelkészszel folytatott, durva hangú, személyeskedő vitájára utalni. Ezen irodalmi öszszecsapás Terhes részről a *Tükröske egy ficzkó-poéta számára: Első darab azon esetre ha a' Fitzkó nem szelídül* és az *Újra amalgámzott üvegtáblátska* című vitáiratokban olvasható, Ungvárnémeti viszontválaszai pedig az 1816-os magyar nyelvű könyv glosszáiban és a bilingvis kötet éles hangú záró megjegyzéseiben szerepelnek.¹³⁷

¹³² FENYŐ, I. m., 44.

¹³³ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, A' *Költőnek remekpéldáiról*, 72–73.

¹³⁴ Uo., 78–89.

¹³⁵ Uo., 59–60.

¹³⁶ Uo., 63–64.

¹³⁷ A vitára vonatkozóan lásd MERÉNYI Annamária, *Régiek és újak vitája. Terhes Sámuel és Ungvárnémeti polémiája*, Új Dunatáj 2003/6., 26–39.

A szerző, Home nézeteit magáévá téve, nagyobb terjedelmet szentel az antik és keresztény mitológia elkülönítésének szükségességére, s valójában az utóbbit a magas költészet művelésére alkalmatlannak tartja. Ungvárnémeti ebben a kérdéskörben meglehetősen merev álláspontot képvisel, ugyanis a görög és más mitológiák keverését helyteleníti, valójában még a két antik mondakör vegyítését is tiltja. Ebben az összefüggésben Berzsenyit is megfeddi: kortársa *A Múza* című költeményének utolsó strófáját idézi, ahol is a Lethe és az Éden szavak két egymás utáni sorban szerepelnek.¹³⁸

Értekezésébe beleszerkeszti saját, *Hermine* című ódáját. E költeménye azon kevés verseinek egyike, mely több, nevezetesen – kisebb-nagyobb eltérésekkel – öt változatban maradt fenn. Manuscriptuma *Oda Herminéhez: A Pythiai Tizedik Hymnus' mértékin* címmel a MTA Kézirattára és Régi Könyvek Gyűjteményében, a M. Ir. Lev. 4-r. 30. számú iratcsomó: *Magyar és görög versek Ungvárnémeti Tóth Lászlótól* című anyagban található meg. Az autográf kézirat mellett, még a szerző életében, négy közlése is volt a műalkotásnak. Az egyes változatok tördelése különböző, a sorkezdetek gyakorta nem egyeznek meg, így gyakoriak a kis- és nagybetű-eltérések.

Kazinczy több levelezőtársának is elragadtatva ír Ungvárnémeti Pindarosztanulmányáról. A Romy Györgynek címzett német és a Dessewffy Józsefnek postázott magyar nyelvű sorok lényegében ugyanazokat az információkat tartalmazzák: „Szemere über Tárny és Nyelv a' Költésben, u. Tóth László über Pindar sind herrlich geschrieben. Jener Aufsatz spielend und in lauter Antithesen, u. fein für mich apologisirend, dieser mit Schillers Energie, tiefer Kenntniss der Sache, vieler, u. nicht unnöthiger Gelehrsamkeit, elegant zugleich, u. in classischer Gedrängtheit. So schrieb kein Ungar¹³⁹; valamint: „a' Tud. Gyűjt. VI. K-ben olly sok tudományú, mély belátású, olly tömötten és magyarul szépen írt Értekezést ad Pindar felől, hogy én azt tartom, és a' mit Szemere adott a' IV. Kötetben, a' mi újabb Dolgozásainkban a' legfőbbnek. –”¹⁴⁰

Összefoglalás

Ungvárnémeti 1814-ben, nem sokkal a Kazinczyhoz történő bejelentkezése után Gleimre, Gessnerre, Schillerre, Wielandra, Klopstockra hivatkozik, később elméleti tájékozódása megváltozik. Teoretikus írásai alakuló irodalomszemléleté-

¹³⁸ UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *A' Költőknek remekpéldáiról*, 67.

¹³⁹ *KazLev.*, XVI., 90.

¹⁴⁰ *KazLev.*, XVI., 94.

nek folytonos mozgását, differenciálódását tükrözik. Valójában a Hasznos Mulságok hasábjain megjelenő műfajelméleti írásainak jelentősége azok úttörő-voltában tapintható. Tanulmányaira – miként azt a dolgozatban bizonyítani igyekeztünk – Bouterwek *Aesthetik* című értekezése, Eschenburg *Entwurf einer Theorie und Literatur...* című műve és Sulzer *Allgemeine Theorie der Schönen Künste...* című könyve hatottak, bár utóbbi szerző közvetlen forrásnak ritkábban tekinthető. Ízlése folyamatosan módosul, s Pindarosról szóló dolgozatában már meghaladja a Széphalmi Mester imitációelvű esztétikáját, önálló utat törve a romantika alapvető tételeinek a megértéséig jut el, többek között magáévá teszi az eredetiség-eszme lényegét is.

Verses regény, humoros etika

A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről

*Mint a ki azt álmodja, hogy föleszmélt
S tovább haladva szép álmok során,
Úgy érzi s tudja biztosan hogy az,
Mi most következik, már mind igaz.*

A délibábok hőse értelmezésének kérdései és fogalmai

Az író, a mű és az olvasó közti kapcsolat etikai kategóriák szerinti olvashatóságáról folytatott viták – amelyeknek részei az irodalomnak a nemzeti fejlődésben betöltött szerepére és az irodalom közéleti szerepvállalására kérdező kutatások – értelmezése a magyar irodalom történetének egyik lehetséges elbeszélésével szolgálhat. Arany László *A délibábok hőse* című műve kitüntetett helyet foglal el ebből a szempontból a magyar irodalomban.¹ Értelmezéstörténete tartalmazza a klasszikus magyar irodalom befogadásának jellemző kérdéseit, mégpedig az etikum meghatározta humor fogalma köré építve. A *Délibábok* értelmezésének tétje abban áll, hogy képes-e az irodalomtörténeti interpretáció az irodalmi szöveg jelentésének morális meghatározottságát (amely politikai-ideológiai hátere révén a szöveget döntően valamely korszakhoz, elvárési rendszerhez, befogadói körhöz köti) a mindenkori jelen számára is érvényes etikai meghatározottsággá alakítani.

A humor és az etikum kapcsolata alapvető szerepet tölt be mindkét meghatározó *Délibábok*-interpretációban. Bár Németh G. Béla elsősorban eszmetörténeti horizonton interpretálja a *Délibábokat*, míg Imre László a műfaj történet rendszerében helyezi el a szöveget, a két értelmezést egyaránt meghatározza a főszereplő karakter és az elbeszélő viszonyának kérdése. Németh G. Béla korai, átfogó Arany László-tanulmánya a következő módon fogalmaz a *Délibábokat* értelmező rész elején: „*A délibábok hőse*nek két főhőse van, a mondott két magatartás [„a bírált és a javallott közéleti magatartás” – idézet az előző bekezdésből, Z. K. Z.]

¹ *A délibábok hőse*ből vett idézetek a következő kiadásból származnak: ARANY László, *A délibábok hőse és egyéb művek*, szerk., szöv. gond. TÓTH Ferenc, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998. A cím a továbbiakban: *Délibábok*.

hordozója, Balázs az egyik, a másik pedig maga a költő. De tulajdonképpen egyik sem az igazi. Az igazi egy harmadik. Mert a mű építménye mégsem csak e két pólus, e két magatartás-típus ellentétén, hanem sokkal inkább egy fölöttük álló, összeütközésükből keletkező harmadik magatartás-típus javallásán nyugszik.² Németh G. Béla szerint a *Déliábok* jelentése Balázs és az elbeszélő („a költő”) nézőpontja között található, s ezért tartja a történetet egyszerre *szatírának* (Balázs története „objektív” nézőpontból), a „költő” vágyaira vonatkoztatott „*ironikus elégiának*”, valamint a javasolt új magatartásmód *apológiájának*: ez az összetettség adja a mű verses regény mivoltát. Imre László is hasonlóan kérdésesnek látja a Balázs–elbeszélő viszonyt³ (bár feltételezi egy – a műtől függetleníthető, de arra magyarázatul szolgáló – program létét is).⁴

Németh G. Béla modelljének előnyei a szöveg jelentését meghatározó etikum narratológiai kategóriák mentén való értelmezése révén, az etikum és narratívum kapcsolatát elméletük középpontjába helyező narratív etikai felfogások fogalmainak segítségével aknázhatók ki.⁵ A narratív etikát címébe is emelő művében Adam Zachary Newton három aspektus mentén értelmez különböző 19. és 20. századi regényeket.⁶ A „történetmondás etikája” (*narrational ethics*) a narratív szituáció elemei (az elbeszélő és a hallgató, illetve a szándékolt olvasó és a szerző különböző formái) közti viszonyok megteremtéséből ered. Az értelmezés során történő összekapcsolódásuk, a folyamat „interszubsjektív dinamikájának” etikai vonatkozásai tartoznak a történetmondás etikájának körébe. Az etikai mozzanat itt a narratológiai szempontból hibának minősülő, ugyanakkor a narrativitás logikájából immanens módon következő azonosításokban van: amikor az olvasás során a történet elbeszélőjének nézőpontját a szereplő, a szerző vagy olvasó nézőpontjával azonosítjuk, akkor ezt valamilyen autoritásra hivatkozva

² NÉMETH G. Béla, *Előszó* = ARANY László *válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 47–48. Egyszerűbben látja ezt a korszakmonográfiában: „Művében két magatartás és lelkiállapot szembesült. Az egyik Balázsé, mely a költő is volt, illetőleg *lehetett* volna; ösztönös, érzelmi, indulati, »romantikus« ez. A második, melyet a költő – értelmi és erkölcsi erejének és igényének megfelelően – az előbbi helyébe, ellenébe, a valóság törvényeinek ismerete alapján választott, alakított ki.” NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Gondolat, Budapest, 1971, 195.

³ Vö. pl. IMRE László, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990, 170. Imre László rendkívül alapos *Déliábok*-tanulmánya jobban hangsúlyozza elbeszélő és főhős kapcsolatának az öncsalás módozataitól való meghatározatlanságát: IMRE László, *Reminiszcencia, idézet, paródia*, ItK 1982/2.

⁴ *A magyar verses regény* szerint a zárlatban olvasható szentenciák „a magyar, protestáns, puritánus etikával beoltott utilitárius programnak a jelszavai”. IMRE, *A magyar verses regény*, 114.

⁵ Az etikai kritika fogalmáról, irányzatairól lásd: Helikon 2007/4. (*Etikai kritika*). A narratív etikáról lásd: Z. KOVÁCS Zoltán, *Narráció, etika, etikai kritika = Retorika és narráció*, szerk. HAJDU Péter – RITÓÓK Zsigmond, Pompeji–Gondolat, Budapest–Szeged, 2007.

⁶ Adam Zachary NEWTON, *Narrative Ethics*, Harvard UP, Cambridge (Mass.), 1995, 17–22. Magyarul: UŐ., *Narratíva mint etika*, ford. BÉNYEI Tamás, Helikon 2007/4.

tesszük, értékhierarchiát teremtve a narratív szerkezet elemei között. A narratív etika második rétege a „megjelenítés/ábrázolás etikája” (*representational ethics*), amely a személyek szereplőkké változtatásának következményeivel foglalkozik. Az etikai mozzanat itt azokban a „kockázatokban”, „árakban” rejlik, amelyek az én fikcionalizálásában rejlenek (Newton itt Lévinas arcfogalmára hivatkozik). Ennek egyik formájaként olvashatók annak következményei, amikor narratívákat történelmi alakok életének történeteként olvasunk (megfeleltetve például Görgeyt a *Déliababok* Réfalvyjának vagy Arany Jánost a *Bolond Istók* második éneke főszereplőjének). Végül a hermeneutikai etika (*hermeneutic ethics*) rétege azokra az etikai következményekre vonatkozik, amelyek a szövegre adott, az olvasás kiváltotta válaszok személyes és közösségi következményeiből erednek. Az irodalmi szövegek olvasása nem következmény nélküli, s a felelősség mind az egyéni, mind a közösségi szinten része a szöveg jelentésének és jelentőségének. Az utóbbi esetben, amikor nyilvánosságra hozzuk a szöveg jelentésére vonatkozó döntéseinket (oktatási tevékenység, kritika- vagy éppen irodalomtörténet-írás formájában), meglehetősen nyilvánvaló mindez, főként az olyan szimbolikus események értelmezésekor, mint a szabadságharc vagy a kiegyezés; de ugyanígy következménnyel jár az egyes karakterek vagy egyes szerzők döntéseinek minősítése is. Az értelmezésnek el kell számolnia azzal, hogy milyen feltevéseket és fogalmakat milyen alapon használ, milyen pozícióból kerül elbeszélésre a történet, mi a viszonya az irodalomtörténet-írás alanyának az értelmezett szövegekhez.

Németh G. Béla azáltal, hogy magatartásmódok közti viszonyok kérdéseként értelmezi a *Déliababok*at, alapvetően a reprezentáció etikai kérdéseit helyezi előtérbe (a Balázs–narrátor–Arany László kapcsolat értelmezése révén). Ezt a kiindulást helyezi Imre László a verses regény és a humor kontextusába, az értelmezést egyszerre bővítve poétikai–narratológiai és történeti–műfajtörténeti irányba, kiszélesítve ezzel a jelentés etikumának vizsgálhatóságát. Az elbeszélő és Balázs közti kapcsolat összetettsége ugyanis azoknak a véleményeknek a vitájával is magyarázható, amelyek „Világos után” meghatározták az irodalomról való beszéd lehetőségeit (az ötvenes–hatvanas években kialakuló „nyílt” irodalmi kánont).⁷ A „nyílt kánon” különböző összetevőikhez való kettős viszonyulás miatt nevezte Imre László a verses regényt „belső kritikának”;⁸ s Imre műfaj-

⁷ Vö. SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005. A „Világos utániság” kérdéséről: 89–108.; a „nyílt kánon” fogalmával kapcsolatban: 83–84.

⁸ IMRE, *A magyar verses regény*, 293. „S éppen mint ilyen [mint egy megkésetttségében módosult, távoli jelenségeket egymás mellé helyező, a forradalom után „az irodalomtól megcsömörlött nihilizmust” is kifejező műfaj – Z. K. Z.] alkalmas arra, hogy az 50-es, 60-as években klasszicizálódó, egyre inkább kanonizálódó nép–nemzeti irodalomnak sajátos belső kritikáját adja.”

monográfiáját is az teszi megkerülhetetlenné, hogy némelykor még saját előfeltevéseivel szemben is ragaszkodik a vizsgált anyag sokrétűségéhez, ami lehetetlenné teszi, hogy győzedelmeskedjék a nagy elbeszélésben érdekelt irodalomtörténet-írói akarat. Így válik *A magyar verses regény* műfaji jellemzőket leíró része a fogalom paradoxicitásának megjelenítésévé: az „erkölcsi értékhierarchia”, a „szabályos kompozíció”, a regényműfaji konvenciók (társadalmi regény, pszichológiai regény) kiforgatójaként és ugyanakkor az ezeknek a konvencióknak megfelelően épülő hagyományok folytatójaként a verses regény kettős pozícióba kerül, ami kétségesse teszi a világos karakterisztikumokkal dolgozó műfaj történet-írás kizárólagos érvényességét. *A magyar verses regény*nek sikerült úgy stabilizálnia a fogalmat az újabb magyar irodalomtörténet-írásban és kritikában, hogy egyszerre alkalmazta egy (leginkább a pozitívizmushoz kötődő) irodalomtörténeti megközelítésmód szempontjait, ugyanakkor az anyag leginkább poétikai elvű vizsgálata révén képes volt a fejlődéselvű vizsgálat korlátainak, az irodalom szövegszerűségéből az irodalomtörténeti vizsgálódás számára adódó következményeknek a megmutatására. Imre László monográfiája, a műfaj történeti megközelítés megkövetelte korlátozásokkal ugyan, de valóban történeti kontextusba helyezte a 19. századi magyar irodalom romantika utáni ironikus műveit.

A verses regény műfaj történeti fogalma és a hozzárendelt szövegek sajátosságainak poétikai rétege között *A magyar verses regény*ben a humor fogalma révén teremődik kapcsolat, sokszor más fogalmak (irónia, satíra) segítségével. A verses regény a poétikai vizsgálódások során inkább az iróniához közelít Imre László könyvében, míg a történeti vizsgálódás szintjén egyszerre etikai és ideológiai fogalom, amely az irodalom nemzeti mivoltának kérdésével áll összefüggésben. Az öncsalás és az önismeret reflexív fogalmai olyan összefüggéseket teremtenek a humornak, amelyek lehetővé teszik egy irodalomtörténeti elbeszélés epizódjaként olvasni a „magyar verses regényeket”. Arany János *Bolond Istókjának* mindkét éneke a nemzeti karakterisztikumra és az abból fakadó eseményekre való utalással kezdődik, ahogy Gyulai *Romhányjának* eseményeit is a szabadságharc körüli dilemmák szervezik, a *Délibábok* pedig nyíltan a nemzeti karakter megtestesítőjeként mutatja be Húbele Balázs jellemét.

A humor

Amennyiben a verses regény fogalmát műfaj történeti-evolúciós jelentésén túl valóban az irodalomtörténeti vizsgálódás reflektált fogalmaként használjuk, fenntartva a magyar irodalomtörténet-írás hagyományával való összeilleszthetőséget és ennek révén az egyéni-nemzeti önismeret kérdéseivel való kapcsolatának

meghatározó szerepét, a poétikai és a történeti kérdések a humor fogalmában találkoznak s értelmezik egymást. A magyar verses regény Arany János *Bolond Istókjának* első énekével kezdődik, a humor irodalomtörténeti karrierje ugyanakkor az „irányzatosság” már korábban is vitákat gerjesztő fogalmához és az általa többé-kevésbé világosan elhatárolt szövegkorpuszhoz köthető.⁹ Németh G. Béla nagy Arany László-tanulmánya „alkalmi műnek” nevezi a *Délibábokat*, az alkalmiság pedig a „magatartás-típus javallását” kifejtő gondolatmenet és a párhuzamul hozott példák (*A falu jegyzője, Egy régi udvarház utolsó gazdája*) alapján meglehetősen közel áll az „irányzatosság” terminusához. A romantikának az etika kérdéseit a társadalom horizontján felvető moralizáló, „irányzatos” vonulatának (amennyiben ekként összegezzük a főként a századközep magyar irodalmát jellemző fejleményeket) is meghatározó eleme az önreflexivitás. Az „irányzatosság” 19. századi hagyományában a narrátor eseményekhez, karakterekhez fűződő viszonyának a nemzeti fejlődés érdekében adott kritikával való összekapcsolása *A falu jegyzőjétől Az apostolon* vagy a *Ködképek a kedély láthatárán* keresztül a *Különös házasságig* a humoros jelentés létrehozásának mechanizmusát követi.

A verses regény és az „irányzatosság” értelmezési hagyományai az ironikus jelentésszerkezetek történeti kontextualizálásában érnek össze, az irodalom nemzeti meghatározottságának keretei között zajló „történetiesítés” pedig mindkét fogalmat a humornak a 19. században kialakult jelentéséhez köti. Kölcsey Ferenc dolgozta ki azt az értelmezési keretet (elsősorban a *Nemzeti hagyományokban*), amely lehetővé teszi, hogy a 19. századi magyar irodalom interpretációjának egyik kulcsfogalma az legyen a 20. századi irodalomtörténet-írás számára is. A humor fogalmában Kölcseynél egyesül a romantika (elsősorban a koraromantika) iróniához kötődő, ismeretelméleti-esztétikai jelentősége a magyar irodalom nemzeti jelentőségével. Kölcsey *A leányőrző*-tanulmányban fejtette ki, mi-
ben áll a humor mint esztétikai fogalom viszonya a komikum körébe sorolt egyéb kategóriákhoz (irónia, szeszély). Kölcsey fogalomkezelését elsősorban Jean Paul esztétikájára lehet visszavezetni, aki a „fordított fenségesként” való meghatározással a kettősség olyan fogalmát hozta létre a humorban, amely a véges-tapasztalati körében meghatározott jelentéseken való túllépést is lehetővé teszi.¹⁰ Ennek következtében válhat aztán a jelentésbeli kettősségek magyarázatává a nemzeti jellem humoros volta. Vitatkozván azzal, hogy a nemzeti „búsongás” nem zárja ki a nemzeti irodalomra való képességet, Kölcsey eljut a kereszténység elterjedésével bekövetkezett „romantikai” korszak jegyeinek a nemzeti jellemmel össze-

⁹ A magyar romantika „irányzatosságáról” lásd: KOROMPAY H. János, *„Jellemzetes” irodalom jegyében*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998, különösen: 498–508.; Z. KOVÁCS Zoltán, *„Vanitatum vanitas” maga is a humor*, Osiris, Budapest, 2002, 77–137.

¹⁰ Jean Paul humorfogalmának Kölcseyre gyakorolt hatásáról bővebben: *Uo.*, 30–33.

kapcsolódó átértelmezéséhez. A humor, amely eredetileg a schilleri felfogásnak megfelelően a szentimentális korszak jellemző „lélekállapota”, később a sajátos „magyar karakteri szentimentalizmus” jegye lesz.¹¹ A humornak ez a nemzeti jellem meghatározta jelentése válik uralkodóvá a reflektáltabb fogalomhasználatban a századközep és a század második felének jelentősebb meghatározásaiban, olyan művek értelmezéseiben, mint a *Vanitatum vanitas*, Arany *Bolond Istókja*, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* vagy éppen a *Délibábok*.

A humoros értelmezésnek integráns része a szerzői élettörténet etikai alapú értelmezése. A *Vanitatum vanitas*, Arany *Bolond Istókja*, a *Ködképek a kedély láthatárán*, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, a *Romhányi* vagy éppen a *Délibábok* hagyománytörténete is azt példázza, hogy a humoros jelentés feltételezése egyúttal a mű szerzői állásfoglalásként való értelmezését is magával hozza. A humor mint a nemzeti önismeret eszköze csak akkor működtethető az irodalmi mű értelmezésében, ha ez a mű szerzőjének egyszerre azonosuló és kritikus magatartásával is hitelesíthető. Amikor Arany János úgy határozza meg a fogalmat, hogy annak alanya „mély fájdalmat érez a világ romlásán, de nem lévén reménye javítani, kétségbeesetten kacag önmaga és a világ felett”, akkor az etikai viszony hangsúlyozása keretében önmagának kikacagása is hangsúlyossá lesz.¹² A humor nemzetkarakteri meghatározottsága miatt a szerző egyúttal saját nemzetével kerül azonosításra, mint *A magyar politikai költészetéről* által is (a szerző neve nélkül) idézett szőlősgazda-hasonlatban.¹³

Németh G. Béla a *Délibábok* zárlatának jelentőségét a szerzői élettörténettel igazolt etikai meghatározottságában látja, a mű jelentésének meghatározó részévé téve a szerző életének későbbi eseményeit. Átfogó Arany László-tanulmányában így fogalmaz: „Arany László moralista természet. Műve épp annyira született a szembenézés és választás erkölcsi kötelességéből, mint amennyire írói ambíciókból. Némelyek szerint ezért is nem írt több művet. Miután az egyéniségében rejlő személyiséglehetőségek közül egynek a javára döntött, ennek megvalósítására – a nemzet munka által való szolgálatára – fordította egész erejét”.¹⁴ Ez a megközelítés közvetlen összefüggést lát erkölcs és irodalom, valamint a nemzeti célok szolgálata között: az irodalom létrejöhet egyszerre „írói ambícióból” és „erkölcsi kötelességből”, ám a nemzet érdekében való tevékenység az intenzitás egy fokán túl meghaladja az irodalom lehetőségeit, s ilyenkor az etikai impera-

¹¹ KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok = Uő. összes művei*, I., s. a. r. SZAUDER József–SZAUDER Józsefné, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 504–511.

¹² ARANY János, *Széptani jegyzetek = Uő. összes művei*, X., s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962, 534.

¹³ ARANY László, *A magyar politikai költészetéről = Uő., A délibábok hőse és egyéb művek*, 154.

¹⁴ NÉMETH, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, 196. Vö. még: Uő., *Előszó*, 47.

tívusz irodalmi szempontból elhallgatással jár.¹⁵ Az Arany László-képet megrajzoló Gyulai Pál az *Arany László költeményei*hez írott előszavában nem választja szét a nemzet fejlődéséhez hozzájáruló irodalmat és a nemzetért való cselekvést, bár ő is morális szempontok szerint magyarázza az életmű töredékességét. Gyulai abból vezeti le a szépíró elhallgatását, hogy „inkább epikai és satirai tehetség volt, a ki hosszabb művekhez vonzódik s eleme főleg a páthosz és gúny, vagy mindkettő vegyülete: a humor”, ilyen művekre pedig sokasodó közéleti teendői miatt nem maradt ideje: „Elnémította inkább erős öntudata annak, hogy körülményei miatt nem fejtheti ki tehetségét s egész szívvel, lélekkel nem élhet a költészetnek. [...] Maradjon inkább költői pályája nagy reményű kezdetnek, töredéknek...”¹⁶

Arany László 1873-ban felolvasott akadémiai székfoglaló értekezése, *A magyar politikai költészetről* a humor fogalmát az „irányzatos” irodalom kontextusában közvetlen összefüggésbe helyezte a nemzeti történelem eseményeivel. Az önismeret ugyanis egyfajta meghasonlás formájában jelentkezik a „kiegyezéses korszakokban” (a 18. és a 19. században egyaránt), amikor a költő bár nem lát más megoldást, dicsőíteni mégsem képes a kompromisszumot. „De a költői léleknek azon küszködő hangulatában, midőn benne a képzelet vágya és a józan ész ítélete egymással összeütközésbe jő, a meghasonlott kedély kiválóan fogékony a *humorra*, s a szárnyaszegett lelkesedés megteremti a politikai költészetnek egy másik nemét, a *szatírá*t.”¹⁷ Az 1867-es kiegyezés körüli hangulat „humora” sajátos viszonyba kerül a reformkori irodalomnak és az 1850-es éveknek a nemzet jövőjével kapcsolatos kételyeivel. Arany László szerint a reformkorban az irodalom sokkal inkább a politika után ballagott, mintsem élére állt volna a politikai

¹⁵ Tovább árnyalják az irodalmilag értett elhallgatást mint az életmű és a *Déliabók* értelmezésének kulcsmozzanatát Németh G. Béla más, a *Déliabók*kal foglalkozó tanulmányai. A kiegyezés utáni magyar értelmiségi horizontokról (ideológiáról) írott tanulmányában már úgy látja, hogy Arany Lászlót nem a munka, hanem éppen annak lehetetlensége, kilátástalansága hallgattatja el irodalmilag: „Beöthy roppant hatékonyságának s Péterfy teljes hatástalanságának éppúgy itt [mármint abban, hogy a kiegyezés utáni értelmiség vállalta „a nemzeti jellem konzerválásának a nemzeti létharcra felkészítő feladatát” – idézve az előző bekezdésből – Z. K. Z.] lehet valahol az oka, mint Arany László teljes elhallgatásának is. [...] Láthatta az ellentmondást, föloldani azonban nem tudta; [...] inkább hallgatott” (NÉMETH G. Béla, *Létharc és nemzetiség* = Uő., *Létharc és nemzetiség*, Magvető, Budapest, 1976, 41. Vö. Uő., *Előszó*, 9–10.). A két idézet közti látszólagos ellentmondást talán képes áthidalni annak megfontolása, hogy Németh G. Béla felfogásában megváltozott irodalom és (filozófia-, társadalom)elmélet viszonya. A *Létharc és nemzetiség* már nem úgy tekint az irodalmi szövegre mint politikai tételek kifejezőjére, hanem – a sajátos történelmi helyzettel magyarázva – mint az „értelmiségi ideológia” ellentmondásainak megfogalmazójára (Uő., 36.). Az irodalom és az irodalomkritika itt olyan képességek birtokosa lesz, amelyek éppen a róluk való lemondás ellen szolgálnak érvként.

¹⁶ GYULAI Pál, *Előszó* = ARANY László, *Költeményei*, Budapest, 1899, xvi–xx.

¹⁷ ARANY, *A magyar politikai költészetről*, 135. (Kiemelés tőlem.)

mozgalmaknak (leszámítva Petőfit): az íróknak „nem volt igazi hitők a nemzet jövőjében”, „a kételkedő bizonytalanságtól nem bírtak menekülni”, „Kölcsey teljesen elmerül a kétségbeesésben”, „Vörösmarty *Szózata* [...] rendületlen hűségre buzdítja a nemzetet, de magának nincs rendületlen hite a jövőhöz”.¹⁸ Mindezt egy kitérésben a költői fogékonyság és a konzervativizmus törvényszerű kapcsolatával magyarázza, mely „egyéni hajlam tusakodik a nemzeti érzelmekkel”.¹⁹ A forradalom után „a bánaton és kétségbeesésen kívül ismét megszólal az a keserű humor, mely vagy önérzelmeit gúnyolja, vagy a végzet szerű lemondásban és magára erőltetett megnyugvásában akar elfásulni”,²⁰ a kiegyezés után pedig „ismétlődik a régi jelenség”. Vagyis a humor sokkal tágabb körű, mint a magyar történelem kiegyezései korszakai (legalábbis a 19. századi magyar irodalmat tekintve), hiszen az értekezés szerint a reformkor, a „rémkorszak” és a kiegyezés utáni időszak osztozik a nemzetért való felelősség és a nemzet jövőjét érintő kérdések kettősségében.

A magyar politikai költészetről záró fejtegetése szerint valami mégis alapvetően megváltozott: az addig a folytonos opposzió által némileg partikulárisított magyar (politikai) irodalom megszabadult legfőbb determináló tényezőjétől. „Nem egy kívülálló, többnyire terjeszkedő irányú s nem ritkán ellenséges főhatalom képviseli az államot szemközt a nemzettel, hanem maga a nemzet alkotja azt, akár jól, akár rosszul”.²¹ Azt, hogy ez a változás milyen lehetőségeket kínál a magyar politikai költészetnek, nem vázolja fel, kérdéssel végezve az értekezést („ki merné előre jóslgatni?”). Ez a változás mindenesetre módosítja az addig a nemzetkarakterre is támaszkodó humor jelentőségét, s a *Délibábok* értelmezésére is kihat, amennyiben érvényesnek tartjuk a verses regény humoros megközelítését. Összevetve az értekezés (amely Németh G. Béla szerint részben a *Délibábok* belátásai nyomán született)²² és a *Délibábok* zárlatát, az „isten veled” gesztusát értelmezhetjük a kiegyezéssel az egyéni cselekvés előtt megnyílt új utakra való utalásként. A tanulmányhoz hasonlóan azonban a *Délibábok* sem jelöl ki konkrét irányokat (a mű kezdetén kétségeit fejezi ki a fejlődés irányának

¹⁸ Uo., 149.

¹⁹ Uo., 150. „Sőt azt hiszem, hogy költői fogékonyság némi conservatismussal jár együtt [...] A költők nagyobb része merengő, contemplatív természet, mely a körülötte létező világban, társadalomban, emberekben vagy az elmúlt időkben keresi rokonszenve tárgyait; szereti a megállapodott viszonyokat, a családi életet, csendes gyönyörűségeket; ha baja van, dala által enyhül s kicsiny fészékét féltékenyen őrzi minden vihartól.”

²⁰ Uo., 153.

²¹ Uo., 156.

²² „Arany nagy műve, a *Délibábok hőse* (1872) után és nyomán (1873) öntötte végső formába széke-foglalóját.” NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 80.

helyességét illetően), pusztán a Balázs életútján megismert önmegvalósítási formák elutasítása rajzolhat meg bizonyos lehetőségeket. *A magyar politikai költészetről* jelzi az addigi politikai irodalmat meghatározó normák megváltoztatásának szükségességét, ám nem határozza meg a korszerű cselekvés elveit, nem ír elő a nemzeti (politikai) irodalom számára követendő irányokat, így jelentése a *Déliabok*hoz hasonlóan nyitott marad.

A nyitottsággal összefüggésben kell kiemelni azt a szerepet, amelyet Arany László tanulmánya az irodalom politikai hatása tekintetében a közvetettségnek szán, különösen az elbeszélő forma tekintetében: „Az elbeszélő és színi költészet tehát még kevésbé szólhat egyenesen és objektíve a politikába, mint a líra. Tulajdonképpen csak elrejtett tendenciákban nyilatkozhatik, s a tendencia is csak annyira terjedhet, hogy az olvasó politikai felfogására bizonyos emóciók által befolyást gyakoroljon, oly formán, amint erkölcsi érzelmeiben emóciót kelt az erkölcsi igazságtétel.”²³ Az irodalom politikai-morális „irányzatosságát” a kiváltott hatásban (a politikum közvetítettségében) rögzítő felfogás részben magyarázatul szolgálhat a *Déliabok* erős kritikai jellege és a tézis kifejtésének elmaradása közti feszültségre, továbbá megteremtí a humoros ábrázolás lehetőségét.

Ha ebből a szempontból vetjük össze a *Déliabok*at és *A hunok harcát*, akkor látszólag a verses regény és az egyértelműen irányzatos mű ellentétét látjuk. Az 1874-es mű közvetlenül szólítja fel a nemzetet a cselekvésre:

A haragos mennykőt! – De bizony nem védett;
 El ne higgy valahogy ily mese-beszédet.
 Mi megóvott eddig, nem bűv-csuda volt az,
 Nem szellemi tábor s holmi privát isten,
 De erőd, de kardod, de hazaszerelmed,
 Mely vész idejében sutba nem űlt resten
 [...]
 Félre kishitűség: szégyen ki most retteg.
 Jön már az erősb kor: szavak után tettek.²⁴

Ugyanakkor a különös műfaj és az anakronisztikusnak tűnő beszédmód²⁵ mellett *A hunok harcában* használt metaforika, pontosabban a nemzeti történelem-

²³ ARANY, *A magyar politikai költészetéről*, 143.

²⁴ ARANY László, *A hunok harca = Uő., A délibabok hőse és egyéb művek*, 86. Tóth Ferenc, a kiadás szöveggondozója hívja fel a figyelmet arra, hogy legalábbis kétséges, vajon Arany László javításainak köszönhetőek-e az első és a (Gyulai-féle) második kiadás jelentős eltérései; mindenesetre a 20. századi kiadások a Gyulai-félét vették át. *Uo.*, 239–240.

²⁵ Németh G. Béla egyenesen az *adhortáció* egyfajta „modern” formájaként sorolja be műfajilag. NÉMETH, *Előszó*, 64–65.

mel összefüggő metaforák kezelése is óvatosságra kell hogy intse az értelmezőt. A szöveg első felében pozitív (nemzetmentő) szereppel rendelkező metaforák (szellemi tábor, Csaba vezér, Hadak útja) jelentése a „De ez is múltban. Változik a küzdőtér” kezdetű szakasszal fokozatosan átalakul („Te pedig, oh magyar!... mennyi üres látszat! / Hol légvár, hol rémkép s mind csupa káprázat. / Délibábban úszol, csalfa vízű árban”), hogy végül a kérdésre – „Jön-e csuda ismét, védeni a hun fajt? / Mint eljőve egykor felhők országából / Fenn a Hadak-útján a szellemi tábor” – a fent idézett indulatos felszólítások válaszoljanak. Tovább árnyalja a képet Csaba vezér párhuzamos értelmű szerepeltetése a *Délibábok*ban (II., 17–18.) és a Kossuth *Iratairól* szóló írásban.²⁶ Tóth Ferenc is a *Délibábok* és *A hunok harca* azonosságait hangsúlyozza, amikor úgy fogalmaz, hogy a két mű egyaránt „a nemzeti mítosz tagadása.” A nemzeti mítosz érvénytelenné válásának állítása azonban nem feltétlenül azonos annak tagadásával: a *Délibábok* értelmezése és a humor fogalma felől közelítve a Tóth Ferenc által leírt kölcsönös érvénytelenítés jelenségéhez,²⁷ a tagadással egyenlő hangsúlyt kap Arany Lászlónál az irodalmi és történelmi hagyomány tudatosítására irányuló törekvés. Mindemmellett alapvető különbség a két mű között, hogy a *Délibábok* a narrátor Balázshoz fűződő viszonya révén képes az olvasóra hatást gyakorolni (az olvasónak egyszerre válik feladatává az elbeszélő és a főhős nézőpontjai közti kapcsolat interpretációja és az allegorikus jelentés megértése), míg *A hunok harca* a nemzet feladatainak tézisszerű megfogalmazásával, közvetlen narrátori kinyilatkoztatása révén igyekszik hatást elérni.

Az irodalomtörténeti tudás mozgósításának tépje a humor fogalma kapcsán azoknak a kettősségeknek az értelmezése, amelyek a narrátor–főhős viszonyból, illetve ennek a viszonynak a nemzet fogalmával való kapcsolatából erednek. A politikai–morális (ön)kritikaként értett humor mint az önismeret eszköze összhangban van a nemzetkarakteri jegyként felfogott humorral. A nemzeti történelem során kialakult humoros karakter a közös hagyomány révén hitelesíti a nemzeti kérdések humoros megközelítését. Kölcsey Ferenc és Arany László felfogása között ebben a tekintetben az a különbség, hogy előbbi a magyar történelem egészéből vezeti le a magyar karakter humorosságát, míg Arany a kiegyezési kor-

²⁶ „Csaba vezér hadai óta soha szabadító hatalmat a magyar nép tömege nem várt annyi hittel, annyi bizalommal, oly csodaszzerű utakon, mint 1859–60-ban Kossuthor és emigráns társait. [...] az [az út] pedig, amelyen ő akart jönni, csak a vágyak és képzeletek országában volt építve, akárcsak a hadak útja.” ARANY, *A magyar emigráció mozgalmi*, 348–349.

²⁷ Tóth Ferenc szerint a *Délibábok* „éppen azzal, hogy újrameséli, furcsa játékot kezdeményez irracionális és racionális, hagyomány és modernitás között. Megkérdőjelezi, elbizonytalanítja az ellentétpár egyik tagja a másikat, de sem meg nem semmisítik egymást, sem egységbe nem kerülhetnek egymással.” TÓTH FERENC, *Irodalomfelfogás Arany László tanulmányaiban = A két Arany*, szerk. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2002, 173.

szakokhoz – Pragmatica sanctio, 1867-es kiegyezés – köti.²⁸ A nemzet–Balázs és a Balázs–narrátor kapcsolat megrajzolja a politikai–morális allegória értelmezésének terét, a nemzetkarakterológiai megjegyzések megerősítik a *Déliabok* jelentésének a magyar nemzet sorsával kapcsolatos tétjét, a narrátor humoros érintettsége (az „irány” közvetettsége a nemzet–narrátor viszonyban) pedig az olvasó döntésének fontosságát emeli ki a mű jelentésében. Azonban hangsúlyozni kell, hogy mindez nem az ironikus jelentés létrejöttének mintájára, nem a radikális összemérhetetlenség vagy eldönthetlenség sémája alapján írható le, hanem éppen egyfajta organikus kapcsolat tételezésével. A narrátor és Balázs nézőpontjai ugyanazon nemzet által meghatározottként kerülnek bemutatásra, mint amelyhez a történet intencionált olvasói is tartoznak. A jelen tanulmány beszédpozíciójával is kiegészítve a narratív szerkezetet, a legkomplexebb értelemben úgy határozhatjuk meg a *Déliabok* jelentésének humorosságát a zárlatában összegzett kérdések tekintetében, hogy az értelmező–szöveg viszony visszatükrözi a narrátor–Balázs viszony kettősségét, azaz a kritikai igényből eredő távolság és a közös hagyományból fakadó korlátozottság kettősségét.

Ennek a kettős korlátozottságnak az értelmezéséhez, amennyiben nem akarjuk figyelmen kívül hagyni sem a közelmúlt irodalomtudományos fejleményeit, sem pedig a kérdéseinket szintén strukturáló magyar irodalomtörténeti hagyományt, vissza kell térni a narratív etikai megközelítéshez. A narrativitást az etikai értelmezés alapvető elemének tartó felfogások, elsősorban a fokalizációval kapcsolatos kérdések révén, arra is képesek lehetnek, hogy felhívják a figyelmet az irodalomtörténeti vizsgálódás etikai mozzanataira, hozzájárulva az irodalomtörténet-írás „önismeretéhez”. Vagyis képesek együttesen értelmezni a humoros jelentés etikai meghatározottságát és ironikusságát. Különösen fontos ez azokban az esetekben, amikor – a fenti kettős meghatározottság miatt – az értelmezés tárgya hangsúlyos módon egyúttal az irodalomtörténeti megközelítés feltétele is.

Narratív etika

A humoros értelmezési hagyomány etikai vonatkozásai meghatározhatók az elbeszélőnek és a szerzőnek a nemzeti karakter autoritása alapján történő azonosításaként. Ez szavatolja az elbeszélő és a főhős viszonyának, ennek révén a szöveg jelentésének egyértelműségét. A 19. századi magyar irodalom „humoros” narratíváinak a jelentés etikumára érzékeny értelmezése ugyanakkor az előbbihez

²⁸ „...röpülj végig a hír és balszerencse váltólag következett századain lelkedben, s látni fogod, mi fény és homály az, melyek nemzeti érzésünkben fájdalommal vegyülettel ölelkeznek. Ki nem látja, hogy ilyen vegyület nem szülhet mást, mint szentimentalizmust?” KÖLCSEY, *I. m.*, 513.

képest „fordított” módon, az eseménysorból kiindulva is lehetséges. A *Déliabók* elbeszélője és főhőse közti viszonyoknak a műre adott válaszok (a hermeneutikai etika irodalomtörténeti aspektusai) felőli áttekintését követően az értelmezés visszatérhet a zárlat problémájához, immár a történetmondás etikuma felől közelítve ehhez a viszonyhoz.

A *Déliabók* negyedik énekének végén a narrátor egyszerre ad számot Balázs életének öncsaló mivoltáról és a történetmondás öncsaló karakteréről:

Hisz én is, ennyi tarka–barka rímmel
Mért bíbelődtem, s pöngetém dalom?
Miért merengtem egy mesén örömmel?
Nem-é: mert azzal en-magam’ csalom.
(IV., 90.)

A megelőző versszak az „öncsalás” révén összekapcsolja Balázs élettörténetét és a történetmondás aktusát:

Kinek reménye sánta, hite kétes,
Jelene únott, jövője szűk körű,
Multjába néz, szép emlékekkel palástol
Bút, bajt – s vigaszt nyer egy kis öncsalástól...
(IV., 89.)

Ennek a szakasznak az ad külön jelentőséget, hogy kontextusként szolgál a performatív funkcióval rendelkező utolsó szakaszhoz, amely szerint Balázs történetének elmondása volt az elbeszélő részéről az utolsó „andalgás”: „Isten veled nagy álmok mámore / Szép délibábok elfutó kora” (IV., 91.). Ha a zárlatot a szakítás, a leszámolás alakzataként értjük, akkor Balázs története egy kudarc példázata, amelyen túl kell (és az utolsó szakasz gesztusa alapján túl is lehet) lépni. Másrészt a zárlatban kimondott leszámolás nem feltétlenül azonosítható egy új korszak beköszöntével, nincs garancia a szövegben arra, hogy az új „magatartás-mód” (a „poszt-balázi nézőpont”, diszkurzus) létezik és megvalósítható; nincs garanciája annak, hogy a szakítás nem pusztán az öncsalás mechanizmusán belül elért „eredmény”.

Hiszen a mű nyitánya ugyan rögzíti, hogy „Az eszményt, azt nem érjük el sehol”, ám az ebből kifejtett evolúciós modellből („A nemzet élte egy nagy szerves élet, / [...] A tiszta szesz felszínre tör, kiválik”) az általános pusztulás lehetőségét következik („Vagy hátha minden egy chaoszba veszvéen, / Elvész a nemzet és elvész az eszmény.”) (1., 4–6.). A főszereplő megítélését tekintve pedig azt

látjuk, hogy az elbeszélő a Hübele Balázs-féle délibábkergetés folytathatatlanságának kinyilvánításával párhuzamosan veszteségről is beszámol: az indokolatlan reményekkel teli ifjúkort felváltó, a délibáboktól, öncsalástól, rajongástól megszabadult korszak egyúttal a mindenféle reménytől, hittől való megszabadulás koraként jelenik meg.²⁹ A narrátor a *Délibábok* lezárásaként átveszi Balázs nézőpontját („Azóta: nézi a világ folyását. –” IV., 82.), úgy beszél az egyéni boldogságnak a főhős előtörténetéhez mért lehetőségéről. De ennek szentenciózus, a bukkott főhős nézőpontja által ironizált kijelentései is leginkább tagadó formájúak: „Ne csüggj rajongva sem hazán se’ népen [...] / Ne hidd hogy a föld pokol vagy éden, / Túlhit, túl-kétkedés egykint hazug” (IV., 87). Nem határozható meg pontosan, hogy a fokalizáció főhőshöz kötött formája mikor vált vissza a kívülről álló narrátor nézőpontjába; mindenesetre az „– És mégis boldog, százszor boldog az” kezdetű szakasztól (IV., 88.) egyértelműen újból a Balázstól megkülönböztetett elbeszélő nézőpontja érvényesül. Ennek az eldöntetlenségnek a fényében nem tekinthető mellékesnek a szerzői név hiánya: a Kisfaludy Társaság pályázatán nyertes mű szerzője nem fedti fel kilétét, s a *Délibábok* Arany László életében csak egyszer, a pályázaton szereplő jelígéjével („Szappanbuborék”) jelenik meg.

A zárlat jelentésének távlatot ad a nemzet karakterével és a nemzet jövőjével való kapcsolat. Az elbeszélő saját „ifjúi hit”-ének korszakát egyúttal a nemzet „remény-korának” nevezi:

A nemzetnek volt ez remény-kora:

[...]

S mert láttuk a célát, már elérni hittük.

Elérni rögtön; mert folyvást, kitartón

Haladni célra nem természetünk

Számítani sem, se időben se térben,

Hanem: 'Hipp–hopp! Mint gondolat, gyerünk!'

Serény kitartás nincs a szittyva vérben,

Lassú, kimért munkát nem tűrhetünk

(I., 8–9.)

²⁹ Tamás Attila itt Arany László és Gyulai Pál verses regényeit szembeállító mozzanatot lát: „míg Arany László tragikus kényszerszerűen lát a »kijózanulásban«, s nyíltan kimutatja, hogy ez az emberi értékek feladásával jár együtt, addig Romhányi alakja azt hivatott példázni, hogy a mélyebb emberi tartalom és a »realitások talaján mozgás« (ebben az esetben: a megalkuvás) szervesen összefügg egymással.” TAMÁS Attila, *A magyar verses regény és a műfaj néhány sajátossága*, ItK, 1965, 313.

Ennek a nemzetkarakteri jegynek a képviselőjeként jelenik meg és azonosítódik be a *Déliabók* főhőse: „Ezerszer elmondott tapasztalás / S példája hőszám: Hübelé Balázs.” (I., 9.) A mű mint a nemzet lehetőségeivel foglalkozó allegória értelmezésének is kulcskérdése a narrátor és a főhős viszonyának meghatározása, s a szöveg jelentésének szempontjából a szokásosnál is nagyobb jelentőségű a zárlat interpretációja.³⁰

A mű zárlatában a történetmondás és a megjelenítés/ábrázolás etikája összefonódik – éppen ez okozza Balázs és a narrátor értelmezésének kérdéseit. S a *Déliabók* jelentésének ebbe az etikai körébe tartozik a főhős–nemzet azonosítás és az önismereti tematika egy része is, hiszen Hübele Balázs történetében a magát a magyar nemzethez soroló olvasó saját nemzeti meghatározottságait, illetve az ezek által meghatározott kényszereket és lehetőségeket olvassa. Ebből fakad a főhős történetét meghatározó döntések egymáshoz való paradox viszonya. Hübele Balázs élettörténete során az újabb és újabb vágyak (értékek) mindig öncsalásként (déliabókként) lepleződtek le a valósággal összevetve. A kudarcok sorozata azonban az „így kellett történnie” elbeszélői viszonyulásba, a cselekmény logikájának elfogadásába torkollik: az elbeszélő részben azonosítja magát a főhőssel, éppen azért, hogy a vele megtörténtekeket szinte szükségszerűségként állítja be, a történelmi korszak és a nemzeti karakter által meghatározottként.

A *Déliabók* főhőse számára az értékek mindig egymást kizáró ellentétpárok egyik tagjaként jelennek meg, az értékek megvalósításának vágya pedig a vagy-vagy döntéseként. Amikor álmában egymást kizáró értékeként jelenik meg a dicsőség és a magánéleti boldogság (II., 6–11.), dacosan igyekszik elérni mindkettőt, ennek révén pedig csak még szélsőségesebben viselkedik (II., 22–23.). Besorozásakor is ennek a két értéknek az együttes elérésében bízik („Midőn győztes hadak között visszatér [...] Nyilt előtte minden pályatér, / S midőn Eteletét is keblére zárja, / Dicsőség és boldog szerelme várja.” – II., 54.), de Itáliában a világorradalmat látó „vérmes prophéta-szenmmel” nem számol a politikai viszonyokkal (III., 22.). A szerelmi boldogság lehetőségét is elvesztve szembe fordul a tetteit addig meghatározó két értékkel („Eszmény-világban, ugymond, eddig éltem, / Ábránd után magam’ balgán törém / Szerelmi üdv, dicsőség, harci érdem / Mosolyga rám s más ily csalóka rém;” – III., 65.) s „oekonom-szemmel néz a világra” (III., 68.). Ám hazatérve hiába igyekszik eltekinteni a kiegyezés kori magyar valóságtól, a vidéki, majd pest-budai csalódásai nyomán, szakítva a közügyekkel is, túlságosan is sötétnek látja ezt a valóságot („És lát – de sokkal többet látni képzel...” – IV., 51.), nemzethalált vizionál („S vihart, ve-

³⁰ E két elem fontosságára Somogyi Sándor kismonográfiája is felhívja a figyelmet, bár nem kapcsolja össze őket (lásd *A délibábok hőse befejező jelenetének problémái* című alfejezetet). SOMOGYI Sándor, *Arany László, Művelt Nép*, Budapest, 1956, 82–91.

szélyt Balázs mélyen tekintő / Képzelve által százsorozva lát; / Így vesz fajunk s helyén a hont elöntő / Jött-ment kalandorok vernek tanyát.” – IV., 53.)

Ugyanakkor az elbeszélő által intencionált cselekménysor alapján az először elsajátítandónak, majd meghaladandónak gondolt értékek nem kerülnek egymást kizáró viszonyba. Az egyes epizódokban elutasított-lefokozott értékek ugyanis egy másik epizódban mint a Balázs által követettek jelennek meg. Az első énekben az életet élvező jurátust felváltó embergyűlölő, az őt felváltó író, majd a második énekben a dicsőséget és a magánéleti boldogságot egyaránt áhító főhős ahelyett, hogy a megvalósítás révén megszilárdítaná értékbeli oppozícióit vagy valamiképpen szintetizálná ezeket az értékeket, a helyettesítés, lecserélés eljárását követi: az I. énekben először cinikus embergyűlölőként tetszeleg, majd drámaíróként az embereket figyeli a jellemek megalkotásához (így jut el Réfalvyékhoz is), a harmadik énekben a forradalmi gondolat híveként kárhozzatja az államépítésre koncentráló olaszokat, majd a negyedik énekben a nyugati közgazdasági elvek híveként hazatérő modernizálóként szembefordul a magyar elmaradottsággal.

Ha a narratíva etika fogalmaival értelmezzük a *Délibábok* eseménysorának ezt a jellegzetességét, akkor a cselekmény fogalmának etikai-kritikai átértelmezéséhez kell fordulnunk. Geoffrey Galt Harpham szerint a cselekmény (*plot*) révén a narratívák olyan formai jellegű elvvel rendelkeznek, amely az eseménysor kezdetének „lehetőség” állapotát az „így kellett történnie” állapotává változtatják.³¹ A cselekmény a mű struktúrájának elemeként létező események és az olvasói konstrukció eredményeként létrejövő történet/diszkurzus „között”, a narratíva jelentésének „köztes” pozíciójában működik. Innen ered etikai relevanciája: mivel azt a pozíciót jelöli, ahol még a szöveg elemei alapján, de már az olvasói közreműködés eredményeként születnek döntések a narratíva jelentéséről, így pozícióját értelmezve a narrativitás keretében felfogott etika képes lehet túllépni azokon a (természettudományos gondolkodás 19. századi térnyerése nyomán) megszilárdult bináris oppozíciókon, mindenekelőtt a tény–érték dichotómián, amelyek leértékelik az etikai gondolkodás szerepét. A „túllépés” ugyanakkor nem dialektikus szintetizálást jelent, hanem az ellentétpárok (tény és érték, imperativitás és relativitás) tagjainak az olvasás során történő „egymásra rétegződését” (*lamination*). A „rétegződések” mozgása a kölcsönös érvénytelenítés és ugyanakkor egymásra utalás váltakozásaként is megfogalmazható – ahogy Harpham fogalmaz, a jelentés éppen attól válik etikaivá, hogy a fogalompárok tagjai nem dichotomikusan, egymást kölcsönösen kizárva jelennek meg, hanem éppen különbözőségük, megkülönböztettségük révén függve egymástól.³²

³¹ Geoffrey Galt HARPHAM, *Shadows of Ethics*, Duke UP, Durham, 1999, 38–43.

³² *Uo.*, 41.

Jól mutatja ezt két szövegszerű példa a *Délibábokból*. Az egyik a hermeneutikai etika szintjén interpretálható, s a nemzeti karakterre építő organikus értelmezéssel (mint pozitív megoldási lehetőséggel) függ össze. A negyedik énekben (IV., 27–31.) kerül sor a Balázst felnevelő nagybácsi névnapjának megünneplésére, a gyülekező Tisza-zugi nemesség képviselői közül pedig kitüntetett figyelmet kapnak a „Tiszánk mentének ős alakjai”. Ők „mentesek” azoktól a negatív tulajdonságoktól, amelyek a többi névnapra igyekvőt (a kiegyezés utáni vidéki nemességet) és részben magát Balázst is jellemzik: nem szenvednek a testi és a lelki betegségektől; nem hamarkodják el a döntéseket, de következetesek; kuruc módra hazafiak, de az adókat is becsületesen megfizetik:

És jöttek, ámbár lassubb kényelemmel
 Tiszánk mentének ős alakjai,
 Minőt az ember messze földre nem lel,
 Erő, egészség prototypjai;
 [...]
 Nem rest, de biz' nem is izeg-mozog,
 Nem nyargal elv terén, csak úgy koczog.
 [...]
 Panaszkodik: sok pót-adó nyakán van,
 De megfizet ha nem kerülheti;
 Izgágaság nincs a vér-alkatában,
 Sociolog-ábránd sem kell neki.
 (IV., 27., 28., 30.)

A magyarság „ős alakjainak” idézett jellemvonásai a „hűbeleséggel” szembeni magatartást képviselik a negyedik rész szöveggörnyezetében. A magyarságot általában modernizálni igyekvő Balázs ezzel a magyarságot fenntartó csoporttal is szembekerül, amikor nyugati mintára akarja szabni a gazdasági és a társadalmi életet. De itt nem Balázs öncsaló tevékenysége, hanem maga a modernizáció mechanizmusa kerül szembe a magyar karaktert megtestesítő típussal, ami a főhőst – legalábbis részben – mentesíti ugyan a felelősség alól, ám az öncsalást annál inkább szükségszerűnek állítja be.

Balázsnak az „ős alakokkal” való alapvető közösségére (és ennek révén reformáló dühének öncsaló voltára) utal az a közös nevező, amit a magyar(os) cigányzene jelent (IV., 31. és 37–38.). A Tisza-menti magyar nemes jellemzését a kuruckodás leírása zárja, ami a Horatius-idézet révén összefonódik a maradisággal, mindez pedig a magyar(os) zene nyomán fül káromkodásba:

S mikor fülébe sír egy régi nóta,
 S előnti keblét titkos honfi-bú,
 Úgy elkáromkodik a szent honért, –
 Talán maga sem tudja, hogy miért.
 (IV., 31.)

Ezzel párhuzamosan a névnap ünnepséget a kívülálló szempontjából néző Balázs („Baláznak oly visszas most e multság” – IV., 35.), aki igyekszik modernizációs terveire összpontosítani („S borát csak úgy színleg érinti nyelvvel / Kérdéseikre sem felel sokat; / Elméje terhes újítási tervvel” – IV., 36.), a magyar(os) zene hallatán kis időre mintha feledné nyugatos eszményeit:

Hanem midőn zaj, lárma csendesülve,
 Uralmat nyer hegedű, czimbalom,
 S már hangszerével csaknem összenőve
 Méláz el a cigány a bús dalon,
 S szeszélye, kedve most dalt dalra szőve,
 Zokogva sír húrján a fájdalom:
 Balázs szívében is mélyebbre járt
 E hang, mint bármilyen Hayden, Mozart.
 (IV., 37.)

A következő szakaszban aztán Balázs tudatosítja magában, hogy ha átadná magát a zene hangulatának, akkor azzal megtagadná eszményeit és megcsalná önmagát („De nem felejt, hogy ki kell ragadni / Lelkét ez álomból, mely átkosan / – Bénítva tetterőt, bágyasztva testet – / A magyar jellemem, mint rozsdá, teped.” – IV., 38.). Ám az, hogy a névnap ünnepségen részt vevők viselkedése Balázs nézőpontjából kerül megítélésre, leszűkíti a kijelentések érvényességét (hiszen azok alanya korántsem mentes az „álmoktól”), ahogy ez a *Déliabok* egészére is jellemző. A narrátor és Balázs nézőpontjainak különbözőségére itt sem reflektál az elbeszélő, így az „ős” magyarságot leíró összetett és az azzal való szakítást hirdető korlátozott nézőpontok közti összefüggés megteremtése az értelmezői döntés függvényévé válik.

A másik szövegszerű példa az első ének mottójának és az utolsó ének kezdő és záró szakaszainak tükröztetése. Az első ének mottója („lelkem... végignézett a kiállt úton újra”) Dante *Isteni színjáték*ából, a Pokol első énekéből való. A megidézett sorok szöveggörnyezetét a poklon át a mennybe tartó utazás kezdete jelenti: a „sötétlő erdőn” keresztül a völgy mélyébe jutott utazó erőt és reményt merít az elé kerülő hely és a felkelő nap látványából.

És mint ki tengerről jött, sok veszéllyel,
 amint kiért lihegve, visszafordul,
 még egyszer a vad vízen nézni széllyel:
 úgy lelkem, még remegve borzalomtul
 végignézett a kiállt úton újra,
 melyen még élve senkisémet jutott túl.³³

Amennyiben a *Délibábok* egészére vonatkoznak a mottóul választott sorok, akkor a vállalkozás úttörő jellegét, a leszámolás gesztusát hangsúlyozzák. A tudatosítás, az önismeret útját járva (ha ez a pokolba való alászállással is jár) képesek vagyunk kilábalni saját hibás döntéseink, illetve az ezeket kiváltó vagy ezek következményeit elkendőző öncsalások „erdejéből”. Balázs történetének elbeszélése ezek szerint negatív példázat lenne. Az utolsó ének kezdő strófái ugyanakkor, bár éppen a tényekhez, a realitáshoz való alkalmazkodást hangsúlyozzák, metaforáik révén mégis a Dante-mottó fenti értelmezése ellenében hatnak:

Bejártam a Kárpát sok büszke bérczét: –
 Óh szép az út, nem fáraszt fölfele;
 Vágy edzi a feszülő izmok érczét,
 Csábitva új meg új tűn elé;
 Az arc hevül, a szem sugárzva néz szét,
 Túl-hágva erdőn, mely körét szelé;
 [...]

 Hanem le! A fáradt test félve zökken
 Csukló inakra; léptünk ingatag:
 Szemünk a mélybe lát és visszahökken,
 Az út sikamlós, nyirkos, omlatag
 (IV., 1., 2.)

Kettős ironia jellemzi ezeket a sorokat. Egyrészt a „völgyi nyughelyt” mutatva be célként éppen a Dante-mottónak a történetmondás etikumát meghatározó jellemzőjét (a korábbi énnel való leszámolás kiindulását, a „setét hegyalj” szerepét) fordítják ki. Az *Isteni színjáték*ban az út célja a felemelkedés, ez pedig csak a Pokolba való alászállás révén, kerülővel valósítható meg. Ugyanakkor azt az allegorikus jelentést, amely szerint a *Délibábok*ban leírt alászállás a tények valóságához való közelítés, az teszi ironikussá, hogy Balázsnak a „lenti” Alföldön elvégzendő (és megint kudarccal végződő) munkáját vezet be, az ironikusságot

³³ DANTE, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 79. (Pokol, I., 22–27.)

intertextuálisan is erősítve: „De – »mit nekünk ti zordon Kárpát!« Ne járjuk / Kopár követ. Gyerünk alföldre le. – / Ihol, Balázst is éppen ott találjuk, / Nem harci kedvvel, más tervvel tele” (IV., 4.).

A térbeli és időbeli allegorizációk e tükröztető sajátossága olyan strukturális tényezőt képez, amely döntően befolyásolja a *Déliabók* morális-politikai értelmezhetőségét. A példázatos jelentést támogató narrátori reflexiók alapján létrehozható jelentéshez egy ironikust társít a tükrözésnek (reflexiónak), az átkontextualizálásnak a *Déliabók* egészét is jellemző mechanizmusa. A *Déliabók* cselekményének megalkotása a narrátor és a főhős közti viszony értelmezésébe torkollik: amennyiben a Dante-mottóban az elbeszélőnek a főhős élettörténetét eltávolító és értelmező gesztusát látjuk, akkor újból felmerülnek a *Déliabók* zárlatának jelentésére és jelentőségére vonatkozó kérdések. Hiszen míg Dante beszélője borzalmakkal teli útra tekint vissza, melyet még senki nem élt túl, addig Arany László művének narrátora örömteli merengésként, jóleső öncsalásként írja le a Balázs életútjára történő visszatekintést. A múlthoz való kétféle viszonyulást, amelyek keretbe foglalják a *Déliabók* eseményeit, olyan cselekmény köti össze, amely nem engedi meg, hogy az értelmezés kizárólagosan az egyik megközelítés mellett döntsön.

Az ellentétpárok Húbele Balázs történetében fejlődésregény helyett megoldás nélküli, de a feloldás szükségszerűségét állító humoros narratívává oldódnak. A történetmondás és a reprezentáció etikai kérdései nem kapnak a hermeneutikai etika szintjén megoldást: Húbele Balázs története nem értékek, hanem „mérték, súly-egyen” nélküli (III., 76.), ezért jelentése nem képes az olvasói aktivitástól is függő, így túlságosan relatív cselekmény szintjéről a morálisan megbízható példázat szintjére kerülni. A példázatosság–allegorikusság igényének és beteljesítetlenségének együttállása teszi kulcsfontosságúvá a humor fogalmát, amelynek retorikai–poétikai és ideológiai–politikai (a nemzeti hagyományra való reflexió révén lehetséges „kiengesztelő” program) oldalai egyszerre igénylik a történeti és a poétikai vizsgálódást. A *Déliabók* ebben az értelemben vett „humorosságának” értelmezése lehetővé teszi a 19. századi magyar irodalom erősen etikai hangoltságú hagyománytörténetének a jelen horizontján való történeti értelmezését. Arany László szövege azáltal válik jelentős művé, hogy értelmezése kikerül a verses regény műfaji kategóriáinak (és az esztétörténeti megközelítés kvázi-filozófiai fogalmainak) köréből, s immár arra az olvasói döntéseket egyszerre kikényszerítő és relativizáló narratív logikára irányul, amelynek részét képezik a műfaj-, eszme-, politika- és egyéb történetek.

Magyar dráma és színház a 20. században*

Szándékosan figyelmen kívül hagyunk mindent, ami irodalom: szempontunkból ugyanis az abszolút művészetlen színdarab [...] fontosabb a világirodalom legmesteribb drámájánál.

(Max Hermann, 1914)

A dráma, mely a színjátszásból született, kezébe ragadta ugyan a hegemoniát egy időre a színjátszás többi eleme felett, de valójában csak eszköze és nem célja a színésznek. [...] A színészi produkció és a szöveg irodalmi értéke – két különböző értéksík.

(Németh Antal, 1929)¹

Az európai tudománytörténet egyik legfiatalabb és legdinamikusabban fejlődő diszciplínája, a színháztudomány elméleti, történeti és analitikus szemszögből kísérli meg definiálni a színházi esemény mibenlétét és az előadást tekintő vizsgálata csaknem kizárólagos tárgyának. Az 1920-as évek egyik olyan színháztörténésze, aki a dráma írott volta és a színházi esemény *élettelisége* (*liveness*) közötti viszonyról foglalkozik, hogy teatralitás és irodalmiság eltérő medialitására irányítsa hallgatói figyelmét, Magyarországon él. Németh Antal (berlini kollégájával, Max Hermannal együtt) elsőként hangsúlyozza a nézői befogadás és a színészi megtestesítés egy- és jelenidejűségét, ami egyfelől sürgeti a 20. század színháztörténeti (valójában *drámaszövegekkel* foglalkozó) kutatásainak elméleti és mód-

* Jelen tanulmány egy német olvasóközönség számára készülő kézikönyv dráma- és színháztörténeti fejezetének magyar nyelvű változata. A koncepcióhoz lásd JÁKFAI Magdolna, *Színháztörténet a XX. században* = *Magyar Kódex. A magyar művelődéstörténet évszázadai*, VI., szerk. SZENTPÉTERI József, Kossuth, Budapest, 2001, 251–269.; GAJDÓ Tamás, *A magyar színjátszás történetének vázlatja* = *Képes színháztörténet*, Magyar Könyvklub, Budapest, 1999, 537–549. A tanulmány a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával jött létre.

¹ MAX HERMANN, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (1914). Idézi: GUIDO HISS, *Zur Aufführungsanalyse* = *Theaterwissenschaft heute*, szerk. RENATE MÖHRMANN, Dietrich Reimer, Berlin, 1999, 65.; NÉMETH Antal, *A színjátszás esztétikájának vázlatja* = *Új színházat*, szerk. KOLTAI Tamás, Múzsák, Budapest, 1988, 179.

szertani reflexióját, másfelől érzékenyen reagál azokra az antropológiai tapasztalatokra, amelyek radikálisan megváltoztatták a „technikai sokszorosíthatóság korában” élő európai ember önértelmezését és önérzékelését.² Max Hermann 1923-ban a színházi avantgárd olyan személyiségeivel együtt hozza létre Európa első színháztudományi tanszékét, mint Leopold Jessner és Max Reinhardt.³ A debreceni egyetem magántanárának és a Nemzeti Színház igazgatójának viszont csak unokája érhetne volna meg az első és mindmáig egyetlen magyarországi tanszék alapítását, amelyre csak 1994-ben került sor⁴.

Mi az oka annak, hogy Berlinben a húszas évek, Magyarországon viszont csak a kilencvenes évek elején alakulhatott ki olyan általános szemléletmód, amely az egyetemi oktatás, a művészképzés és a színházi gyakorlat terén is reflexió tárgyává tette a színházi, az irodalmi és a kulturális aktivitás kapcsolatát? Milyen hatástörténeti folyamatok magyarázzák azt a tényt, hogy hazánkban csak a második évezred végére jött létre olyan szellemi közeg, amely megtűri a dráma tolmácsaként működő irodalmi (illúzió)színházétól eltérő, önnön teatralitására reflektálni képes és nem teleologikus jelhasználatot? Hogyan válhat a kortárs európai rendezői színház újszerű törekvéseinek alkotóan befogadó közegévé egy olyan színházi hagyomány, amelynek önértelmezését mindmáig meghatározza az a vélt vagy valós tény, mely szerint „természetesnek tartottuk, hogy kívül vagyunk az európai áramkörön”⁵ A 20. század magyar színház- és drámatörténete ezekre a kérdésekre adhat választ.

* * *

A kortárs európai színháztörténet-írás a színházi alkotás és befogadás pluralizálódásának következményeként írja le a színháznézés és drámaolvasás modernitásbeli horizontjainak szerkezetét. A századfordulón kialakuló ún. rendezői színház ugyanis egyfelől a színházi törekvések heterogenitásának, a játéknyelvek divergenciájának erejével, másfelől a művészi kísérletezéstől elválaszthatatlan *cu-*

² Vö. *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Francke, Tübingen–Basel, 1995, 1–15.

³ Julius Bab, Maximilian Harden, Leopold Jessner és Max Reinhardt támogatásával Julius Petersen és Max Hermann 1923. november 10-én alapították a berlini Humboldt Egyetemen. A tanszék alapításának elméleti háttéréről és a színháztudomány történetében játszott szerepéről lásd Erika FISCHER-LICHTE, *Theaterwissenschaft = Theatertheorie*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE – Doris KOLESCH – Matthias WARSTATT, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2005, 351–358.

⁴ Vö. *Literatura* 2007/4.

⁵ FÖLDES Anna, *Színházi horizontunk kitágításáért. Beszélgetés Kazimír Károllyal = A rendező a szó. Tízennégy beszélgetés a színházról*, szerk. FÖLDES Anna, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974, oldalszám nélkül.

riositas-jellegű (Jaub) nézői élmény hagyománnyá válásával lépte át a klasszikus modernség horizontját, és teremtette meg a posztmodern (posztdramatikus) paradigmaváltás kontextusát.⁶

E sokféleség szempontjából kulcsfontosságú a 19. század első világszínházi fesztiválja: a Meininger Hoftheater vendéjáték-sorozata. 1874 és 1890 között Európa harmincnincnyolc nagyvárosa csodálhatta meg, ahogy a napsütötte Forum Romanum régészeti pontossággal rekonstruált másán vonul be Julius Caesar, megrökönyödve tapasztalhatta, hogy Marcus Antonius nem a közönség, hanem az őt körülvevő és folyamatosan kiabáló tömeg felé fordulva mondja el a híres gyászbeszédet, és először hallhatta a *Macbeth* „obszcén” kapusjelenetét vagy a *Képzelt beteg* „erkölcstelen” ripszjtait.⁷ De vajon hogyan értelmezhetjük azt a tényt, hogy a száz-meiningeni herceg az alábbi mondattal indokolta a sikersorozat hirtelen végét: „Amit a német színháznak meg kellett tanulnia, azt megtanulta”?⁸

A „műhűség” eszményének szolgálatába állított történelmi realizmus a korabeli színház meghatározó egyéniségei számára nem a korszerű színház iskola-példájává, hanem (hol pozitív, hol negatív) elrugaszkodási ponttá vált. Az „eredeti” (azaz a korábbi színházi átdolgozástól mentes) szövegek könyvek használata, a szituációk és a jellemek realiztikus elemzése és a (tömegmozgató által meghatározott) scenográfia ugyanis először szembesítették a nézőket a (klasszikus) dramatikus szöveg színrevitelének, a színészi test és a színpadi tér viszonyának és a társulati működéshez szükséges művészi autoritásnak a problémájával.⁹

A díszlettervezői, rendezői és intendánsi feladatkörön egyaránt „uralkodó” II. György az egységes műalkotás eszményének színpadi megvalósításával adott választ a színházi alkotás és befogadás máig releváns alapkérdéseire. A történelmi realizmus játéknnyelve pedig egyértelműen hozzájárult a polgári illúziószínház paradigmájának megerősödéséhez és a modernitás első nézői horizontjának kialakulásához.¹⁰ E válasz tartalmánál azonban sokkal fontosabb volt a válaszáadás lehetőségének és kötelességének felismerése. Annak a hozzáállásnak a demonst-

⁶ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007. A klasszikus modern, avantgárd, késő modern és posztmodern horizont, illetve a színházi realizmus, a színházi avantgárd, a neoavantgárd és a posztdramatikus diskurzus viszonyához lásd Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

⁷ Vagyis nem azok a szövegek könyvek kerültek színre, amelyek a klasszikus daraboknak a vezető színészek nagyságához szabott átdolgozásait tartalmazták, és Schiller *Haramiákjából* például olyan művet csináltak, amelyben ugyanaz a színész játszotta Karl és Franz Moor szerepét. Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, Tübingen–Basel, 1993, 217–236.

⁸ Max GRUBE, *Geschichte der Meininger*, Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin–Stuttgart, 1926, 114.

⁹ Vö. KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 13–31.

¹⁰ Vö. Ann Marie KOLLER, *The Theatre Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford UP, Stanford, 1984.

rálása, hogy a „stage-manager” csak akkor válik rendezővé (az előadás pedig „olvasható” rendezéssé), ha állást foglal a dráma multimediális színházi szöveggé transzformálását (a színészi test élő és a papír, illetve a színpadkép holt anyagának viszonyát) és a modell-néző mibenlétét (vagyis a *mise en scène* esztétikai státusát) illetően. És mivel ez az állásfoglalás egyet jelent a teatralitás valamennyi dimenziójának (ön)tudatos reflexiójával és a mindenkori színházolvasói szokásrendek megkérdőjelezhetőségével, a meiningenizmus hatástörténete a határátlépés szükséges és elégséges előfeltételeinek meglétére irányítja a figyelmet.

A 19. század vége a magyar színháztörténetnek az a korszaka, amikor – az országot harminc igazgatói engedéllyel rendelkező színikerületre osztó rendszer megszervezése és a színházépítési konjunktúra eredményeképpen – létrejön a hivatásos színjátszás állandó kőépületekhez és nemzeti nyelvhez kötött formája. Amikor a néző még büszke arra, hogy kőszínházban ül és ott nemcsak német, hanem magyar szót is hall, amikor először történik intézményes kísérlet a vándortársulatok (végül csak az 1939-ben bevezetett *stagione*-rendszerrel megvalósuló) letelepítésére, amikor a Nemzeti Színháznak még szórakoztató és zenés műfajokat is kell játszania, és amikor az üzleti siker, a kultúrpolitika és a művészszínházi elképzelések kölcsönhatásában kialakul az immár világvárossá váló Budapest színházi térképe. Vagyis a magyar színházkultúra akkor találkozik a nézői szokásrendek sokféleségének és megváltoztathatóságának lehetőségével, amikor először van intézményes keretek között lehetősége a művelt polgár színházának megteremtésére. Annak az átfogó reformnak a megvalósítására, amelyet német nyelvterületen a Harlekinok és Hanswurstok szimbolikus elüldözése (1737), a polgári szomorújáték műfajának sikere (1755), az első „Színészakadémia” alapítása (1753), illetve a *Hamburgi Dramaturgia* indítása (1767) kezdeményezett, és amely az udvari és nemzeti színházak nézőterén valósult meg.

A meiningeniek többször játszottak Bécsben és Budapesten, a *Julius Caesart* 1875-ben láthatta az Osztrák–Magyar Monarchia színházszerető közönsége. Paulay Ede ráadásul személyes kapcsolatban is volt a „Theaterherzog” munkatársával, Ludwig Chroneggkel. A Nemzeti Színház igazgatójaként (1878–1894) *Az ember tragédiájában* például minden színhez külön díszletet terveztetett, a *Bánk bán* jelmezeinek korhűsége vitán felül állt, a *Csongor és Tünde* sorait pedig magyar népviseletben szavalták. A színpad irodalomtörténeti panorámává, illetve élő mesekönyvvé változik, ami a klasszikusok színrevitelének „műhűségét” tematizáló viták helyett olyan stabil kánont teremt, amely egy fél évszázadon át alig változik. Ennek egyik legfőbb (és tradícióképző) oka lehetett, hogy Paulay kétségtelenül és szokatlanul igényes, fegyelmezett munkája sem tudott változtatni azon a síró-éneklő iskolán alapuló játéktíluson, amit a budapesti német színházak a 18. század végétől közvetítettek, a Színészeti Tanoda pedig az 1930-as

Hevesi Sándor-féle reformig konzervált. A Heinrich Laube- és Franz von Dingelstedt-féle Burgtheater akadémiizmusának hatását mutató deklamálás ráadásul a „kothornuszos” jelzővel párosult, amely egy szónoki-patetikus, egynemű érzelmekeket és szenvedélyeket kifejező pózokból felépülő (és a színpadról a Tanodába távozó Szacsвай Imre révén 1915-ben még oktatott) mozgáskódra utalt. Vagyis ahhoz, hogy a meiningenizmus hazánkban is betölthesse heurisztikai szerepét, az Osztrák–Magyar Monarchia egyetlen államilag szubvencionált és magyar nyelvű prózai színházának a 19. és 20. század fordulóján egyszerre kellett volna (i) megvalósítania a színház irodalmiasításával egyenértékű Gottsched–Neuberrin–Lessing-féle nézői ízlésreformot, (ii) korszerűsítenie a koraromantikus játékmódot, (iii) mindezt a rendezői színház jegyében reflexió tárgyává tenni, és nem utolsó sorban (iv) hozzájárulni a nemzeti identitás, a nemzeti kultúra ápolásához.

A feladat összetettségét pontosan jelzi egy, a meiningenieknél nem kisebb sikerű vendégjáték-sorozat. Az a közönség, amely tapsviharral jutalmazta a Caesar meggyilkolására élénken reagáló színészek több száz fős csoportjának játékát, rajongva lelkesedett a kor olyan kultivált színészeiért, mint Tommaso Salvini, Sarah Bernhardt, Eleonra Duse és Ernesto Rossi. Azokért a sztárokért, akik számára sem a kanonizálódott színészi megoldások kritikája, sem a szerepértelmezés munkája nem okozott problémát. Akik a színpadon estéről estére azt csináltak a testükkel, az arcukkal és a hangjukkal, amit akartak. Akik viszont sohasem tudtak volna társulati tagként olyan hierarchia alkotórészévé válni, amelynek a csúcán nem a (színészóriás) „nagy személyisége”, hanem a (rendező) koncepciója áll. És ezért nem véletlen, hogy André Antoine és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij ugyanúgy fenntartás nélkül elismerték a társulati-elv meiningeniek által demonstrált jelentőségét, mint ahogy proklamálta más vonatkozásban Adolphe Appia és Edward Gordon Craig, illetve tekintette magától értetődőnek Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Vsevolod Mejerhold és Jacques Copeau.¹¹

Hazánkban viszont „a modernizmus elsősorban a színpadi beszéd stílusában csinált forradalmat.”¹² A „nemzetis” színészi játék „idealista” stílusa a jezsuita iskolai színjátszás és a weimari klasszika színházesztétikájától eredeztethető. Tradicionálisan ellentétbe szokták állítani azzal a „realista” stílussal, amelynek története a szenvedélyek descartes-i nyelvvel kezdődik és a sztanyiszlavszkiji „Rendszer” oktatásának máig eleven hagyományával fejeződik be. És tagadhatatlan,

¹¹ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Innovatív törekvések az európai színházban = Magyar Színháztörténet 1920–1949*, szerk. BÉCSY Tamás – SZÉKELY György – GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, é. n., 15–72.

¹² FERENCZI Frigyes, *Színház és rendezés*, Budapest, 1910, 11.

hogy Goethe 1789-es és Peter Stein 2007-es *Wallenstein*-rendezése nagyon eltérően viszonyul Schiller azon (idealista) téziséhez, mely szerint „alakjaim többé-kevésbé eszményi álarcok, és nem tulajdonképeni egyéniségek”.¹³ Ugyanakkor az is tény, hogy Goethének és Sztanyiszlavszkijnak a színészi munkáról vallott felfogása abból a szempontból közös nevezőre hozható, hogy egyaránt megkövetelik a színészi test tökéletes szemiotizálását – azt, hogy az élő organizmus a nézés során jelentéssel bíró egységgé: szereppé váljon.¹⁴

Ezt a folyamatot köztudottan két tényező képes befolyásolni: a módszeres színészképzés és a műsorpolitika. Az előbbi fontosságára Sztanyiszlavszkij és Brecht hívta fel a figyelmet a 20. század első felében. Az utóbbi jelentőségére viszont ismét a „Theaterherzog”, aki német színpadon először maszkírozta groteszken csúfra Kunigundát, először játszotta el a *Homburg hercege* I/1. jelenetét, és először nem húzta ki a III. felvonásból a porosz tiszt halálfélelmére utaló sorokat. Ez a döntés viszont a (szöveg- és szerep)értés olyan rendezői segítségére szoruló aktusaként definiálta a színészi munkát, amely nemcsak „egy, a rövidített változaténál sokkal nagyobb intelligenciát, több időt és erőt”,¹⁵ hanem „a darabokban megjelenő jellemek és szerepek alapos és pontos vizsgálatát” igényli.¹⁶ És ha a közönség véleménye szerint az egyik meiningeni előadáson beugró sztárnak, Emmerich Robertnek „nem lehetett elhinni, hogy Homburg hercege áll előttünk: csak az őt ábrázoló virtuózt láttuk”, akkor ez azt jelenti, hogy a német néző (jelesül Max Rémy színházi kritikus) 1878-ban már viszonylag pontos distinkciót tud tenni a dramatikus alak életszerű „viszonyrendszereit” árnyaltan ábrázoló és a megszokott kliséit bravúrosan alkalmazó színész között.¹⁷ Ami pedig azt igazolja, hogy elváráshorizontjába beépültek a polgári illúziószínház paradigmájának vezérelvei, melyek szerint: „(i) A színháznak a valóság illúzióját kell keltenie. (ii) A polgári individuuum lelki állapotai és lélektani folyamatai alkotják a színész művészetének tárgyát. (iii) A test természeténél fogva képes és alkalmas a lélek tökéletes kifejezésére.”¹⁸

¹³ Friedrich SCHILLER, *Levél Goethének*, 1797. április 4., ford. RAÁB György = GOETHE és SCHILLER *levelezése*, szerk. HALÁSZ Előd, Aurora, Budapest, 1963, 142.

¹⁴ A színészi test-szöveg fogalmához lásd Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, I., Narr, Tübingen, 1988, 31–132.

¹⁵ Wilhelm OECHELHÄUSER, *Die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen* = *Shakespeare-Jahrbuch* (3.), 1868, 394.

¹⁶ Heinz KINDERMANN, *Conrad Ekhoofs Schauspieler-Akademie*, Rohrer, Wien, 1956, 32.

¹⁷ Nassauische Zeitung 18. 05. 1878. Idézi Thomas HAHM, *Die Gastspiele des Meiningener Hoftheaters im Urteil der Zeitgenossen unter besonderer Berücksichtigung der Gastspiele in Berlin und Wien*, Phil. Diss., Köln, 1970, 139.

¹⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, II., Vom „künstlichen” zum „natürlichen” Zeichen. *Theater des Barock und der Aufklärung*, Narr, Tübingen, 1989, 182–183.

A hazai színházkultúrát viszont egész más természetű (ugyanakkor a jelzett szempontból tünetértékű) problémák foglalkoztatják. Az ország első művész-színházát létrehozó és tíz évig a Nemzeti Színházat igazgató Hevesi Sándort 1930-ban a képviselőház akadályozza meg, hogy a pontos alakértelmezés érdekében dramaturgiai változásokat eszközöljön a *Bánk bán*on. Max Reinhardt egykori asszisztense, Bárdos Artúr 1905-ben azon háborog, hogy egy színház művészi teljesítményétől függetlenül csak azért részesül állami támogatásban, mert magyar nyelven játszik.¹⁹ A (nemzet) színházát bizonyos fokig kulturális modellnek tekintő Németh László pedig 1940-ben (is) úgy érzi, hogy „színpadi kultúránk csak azért nem emelkedhet szökésszerűen, mert színészetünk képtelen az emelkedésre”.²⁰ Ennek tükrében nem lehet csodálkozni azon, hogy a két világháború közötti magyar színház valamennyi meghatározó egyénisége egyetlen a színészvezetés és a darabválasztás pedagógiai jelentőségében.

A korszerű rendezői színház létrehozására hazánkban két úton: struktúrán kívül és belül tettek kísérleteket. Már-már szimbolikus értékkel bír, hogy a színházi forradalom nyitányát egy máig működő kőszínház felépítése (1896) és egy mindössze négy évig életképes művészszínházi egyesület létrehozása (1904) jelentette. A Vígszínház azon kulturális intézmények közé tartozott, amelyek kizárólag üzleti alapon működtek, s így műsorpolitikáját és játékmódját egyetlen tényező: a bevételt garantáló közönségsiker határozta meg. Következésképp már önmagában az jelentőséggel bírt, hogy elnevezésével szimbolikusan is lezárult a Nemzeti Színház profiltisztítása.²¹ Az a tény viszont, hogy a korszak legjelentősebb színházcsinálói és drámaírói (!) számára nem az ország első – a Magyar Tudományos Akadémia díjnyertes pályaműveivel küzdő – irodalmi színháza, hanem az ún. „vígszínházi stílus” vált használhatóvá, a dikció forradalma kapcsán mondottakra vezethető vissza, és a bulvárnaturalizmus színháztörténeti szerepére irányítja a figyelmet.

Bár a legbiztosabb üzleti bevételt a Körúton is a *Tatárjárás* című Kálmán Imre-operett garantálta, a Ditrói Mór, majd Jób Dániel vezette színház (a hazai háziszervezők mellett) elsősorban Bernstein, Bisson, Feydau és Pailleron Európa-szerte sikeres műveit játszotta. Vagyis azokat a francia és angol tézisdramákat és társalgási színműveket, amelyeket annak idején Paulay Ede is előszeretettel tűzött a Nemzeti Színház műsorára. Ennek a repertoárnak (és az évi százötven külföldi vendégjáték befogadásának) a pedagógiai jelentőségét akkor értjük meg,

¹⁹ Vö. BÁRDOSS Artúr, *A nemzet napszámossai*, Jövendő 1905/29., 42–43.

²⁰ NÉMETH László, *Darabok és színészek* = Uő., *Két nemzedék. Tanulmányok*, Budapest, Magvető-Szépirodalmi, 1970, 594.

²¹ A népszínművek játszását a *Népszínház* (1875), az operákét az *Operaház* (1884), a bulvárdarabokét a *Vígszínház* (1896) vállalta fel.

ha a Boulevard de Crime kisszínházaiban kezdődő színészi forradalom horizontjából olvassuk a színház egyik sztárjának, Hegedűs Gyulának a sorait: „Évente legalább ötször estem bele valami fürdőkádba [...], néhányszor kabát nélkül fogott el a rendőrség, és nem kevesebbszer menekültem a rajtacsípetés elől női ruhában”.²² A polgári szalon illúzióját keltő dobozdíszletben zajló bulvárnaturalizmus ugyanis arra kényszerítette a deklamáló „kothornuszos” színészt, hogy ha a kezdő kóristát nem is, de (mintegy a meiningeni úton tett első lépésként) legalább a használati funkciójuknak megfelelően alkalmazott rekvizitumokat (levélpapír, konyakospohár, franciaágy) „társulati tagnak” tekintse. Ráadásul Ditrói Mór az államilag szubvencionált Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatójaként nemcsak irodalmilag igényes, de szerepértelmezés szempontjából is kihívást jelentő drámák (többek között Ibsen *Kísértetekjének* és Madách *Férfi és nőjének*) színrevitele során tanította meg a Vígszínház későbbi tagjait „hadarni, decens pikantériákat mondani”.²³ És miközben „versenyt rohantak a száguldó cselekménnyel”, szép lassan elfogadták, hogy „a színház művészete [...] többféle mesterségből tevődik össze: színjátszás, díszlet- és jelmeztervezés, világítás, díszletépítés, éneklés, táncolás stb.”,²⁴ és hogy adott esetben egy mellékszereplő alakítása is magára irányíthatja a nézők figyelmét.²⁵

Ignotus „magyar sztanyiszlavszkinak” nevezte a Vígszínház első igazgatóját.²⁶ És kétségtelenül Ditrói Mór indította el azt a reformot, amelynek köszönhetően Magyarországon is kialakult a modernitás első nézői horizontja. A professzionális szalonnaturalizmustól azonban hosszú út vezetett a hatvanas-hetvenes évek Nemzeti Színházáig, Vígszínházáig és Madách Színházáig, amelyekben Gellért Endre, Marton Endre, Várkonyi Zoltán, Horvai István rendezéseiben tényleg megvalósult, sőt olyannyira megerősödött a lélektani realizmus, hogy a nyolcvanas és kilencvenes évek Katona József Színházában Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezései révén világszínvonalúvá – és a posztdramatikus horizont negatív elrugaskodási pontjává – válhatott. És ez az út jelöli ki a hazai színészképzés és a modernitás magyar drámairodalmának koordinátáit is.

²² HEGEDŰS Gyula, *Emlékezések*, Budapest, 1921, 67.

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 206.

²⁴ Edward Gordon CRAIG, *A színház művészete = A színház ma*, szerk. LENGYEL György, Gondolat, Budapest, 1970, 108.

²⁵ „Az udvaronccal együtt sírtak a nézők, velem sírtam én is, mivel teljes egészében a rendező ötlete teremtette meg a különleges hangulatot, és világosan kifejezte a pillanat lényegét.” Konstantin S. STANISLAVSKIJ, *Die Meininger. 1890–1924* = John OSBORNE, *Die Meiniger. Texte zur Rezeption*, Niemeyer, München–Tübingen, 1980, 164.

²⁶ IGNOTUS, *Végzet* = MÉSZÖLY Tibor, *Színház a század küszöbén*, Múzsák, Budapest, é. n., 70.

A polgári nyilvánosságot reprezentáló Vígszínházban politikai tényezők nem befolyásolták a darabválasztást. Az 1920-tól amerikai tőkéből működő üzemenk azonban talpon kellett maradnia az egyre erősödő üzleti versenyben, ami csak a jelzett keretek között kínált nagyon korlátozott lehetőséget a nézői ízlés csiszolására – az elváráshorizont programszerű átlépését pedig eleve lehetetlené tette. Ezért is tünetértékű, hogy ezt a színházat egy olyan rendező neve fémjelzi, aki nagyon határozott koncepció szerint vitte színre saját műveit. Molnár Ferenc drámaíróként két szempontból vét az ún. jól megcsinált színdarab dramaturgiai szabályai ellen. Egyfelől a kedélyes apa és a táncos-komikus szerepköréből gyúrja össze intrikusait, akik modern lélektani eszközökkel jó (!) célra irányuló cselet hajtanak végre. Másfelől a művek utolsó dramaturgiai mozzanatainak egyike sem (!) sugall tökéletesen boldog világképet.²⁷ Míg az első szabálysértést az *Ördög* és G. B. Shaw *Ember és felsőbbrendű ember*, illetve Leonyid Andrejev *Anathéma* című drámáinak összehasonlító elemzése, addig a második szabálysértést az *Éhes város*, a *Széntoltvajok* és a *Liliom* kortárs színházi recepciója igazolja. Mark Thalheimer (2000), Schilling Árpád (2001) és Hudi László (2003) rendezéseit ugyanis nem a ligeti körhintás élete, szerelme és halála, hanem annak „külvárosi legenda” volta érdekli. És a mű alcímét olyan durván hétköznapi és brutálisan mai atmoszféraként viszik színre, amit Molnár Ferenc mint rendező sohasem tett volna meg. Ő ugyanis az elsők között járult hozzá, hogy a nézőt semmi (még saját szövege) se zökkentse ki abból a maradéktalanul könnyed, kellemes és elegáns hangulatból, amelyet a musical eszközeivel tökéletesen konzervál a *Carousel* című Broadway-produkció.

A korabeli (nem csak vígszínházi) gyakorlat szerint egy drámaírónak legalább kétszer kellett átírnia a darabját: először a dramaturg utasításai alapján, majd a próbák alatt. Következésképp a dramatikusszövegek törvényszerűen olyan színházi atmoszféra emlékhelyeivé (*lieux de mémoire*) váltak, amelyben a néző egész egyszerűen jól érezte magát. A gondtalan és minél tökéletesebb kikapcsolódást viszont csakis olyan (az ún. valóságtól szükségszerűen hermetikusan elzárt) színházi reprezentáció biztosíthatja, amely a parfümüvegbe és szivarszagba burkolózó Király Színházban, Magyar Színházban és a Fővárosi Operettszínházban valósult meg a legtökéletesebben. Az estéről estére zsúfolásig megtelző nézőtereken Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Kacsóh Pongrác, Jacobi Viktor, Szirmai Albert, Eisemann Mihály, Zerkovitz Béla zenéje, Gábor Andor, Heltai Jenő librettói és az éppen sztárolt primadonnák tudatosan felépített kisugárzása formálták

²⁷ Vö. BÉCSY Tamás, *Modern cselvígjáték* = Uő., *Drámák és elemzések*, Dialógus, Budapest–Pécs, 2002, 97–106., illetve Volker KLOTZ, *Fattyú-bohózatok. Kereszteződés az avantgárd színházzal. Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól*, ford., Szijj Ferenc, *Theatron* 2007/1–2., 3–16.

„jól megcsináltra” a színház-nézői szokásokat. Ezekben az operettekben (daljátékokban, zenés bohózatokban) a szövegek könyv csak egyike volt azoknak az elemeknek, amelyek probléma- és zökkenőmentesen állították magukat egy egységes „éztelenítő” vizuális és akusztikai összhatás szolgálatába.²⁸ Ez a tény pedig a modernitás magyar drámairodalma szempontjából a színházak repertoárjainak természetére és minőségére, a Broadway-musicalok sikerének horizontjából pedig a kulináris szórakoztatás professzionális és tökéletesen kiszámítható mechanizmusára irányítja a figyelmet.²⁹

„A siker receptjei szerint készülnek itt valami furcsa lombikban a magyar dráma homunkuluszai, melyek meglepően kevés közösséget tartanak az étellel” – írta Bárdos Artúr a Nyugat 1928. február 1-ji számában. Pedig ezek a szövegek elválaszthatatlanok voltak egy nagyon is lételemi jelenségtől: a nézők megnevetetésétől és megríkatásától. Ha ugyanis a sikerszériákban játszott és külföldre is importált darabokat a Ziegfeld-görlök és a harmincas-negyvenes évek magyar hangosfilmjeinek horizontjából „olvassuk”, akkor egyértelművé válik: a színpadon elhangzó szövegnek ugyanazt a szerepet kellett betöltenie, mint az egyszerre mozgó női lábak azonos hosszának és a slágergyanús dalbetét többszöri megismétlésének. Vagyis ez esetben az a színpadi szöveg, amely később drámaként (azaz méltán feledésbe merült irodalomként) kanonizálódik, olyan „hozzávaló”, amit ha jó minőségben, kellő mennyiségben és jó időben adagolunk, száz százalékos biztonsággal létrejön a kellemesen laktató termék.³⁰

Éppen ezért tünetértékű, hogy a *Kék róka* egyik kritikusja önmagát is ostromozva bocsánatot kért, amiért az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása előtt egy évvel az egész úri középosztályt lázba hozta a kérdés: „Járt-e Cecile a Török utcában?”³¹ Pedig a Király Színház, a Magyar Színház, a Fővárosi Operettszínház és a Nemzeti Színház repertoárjának ismeretében egyértelmű: a Vígszínház potenciális nézőközönségét egyáltalán nem az érdekelte, hogy hűtlen-e Pál felesége. Nagyon jól tudta: a legújabb Herczeg Ferenc-bemutatón ugyanúgy semmi sem áll majd útjában a házastársak boldogságának, mint ahogy a *Meseautó* című mozifilmen is egymásra talál a kis gépirólány és a gazdag bank-vezérigazgató. Viszont lelkesedéssel várta, hogyan hangzik el Hegedűs Gyula szájából az

²⁸ Vö. Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn és mások, L'Harmattan, Budapest, 2005, 62., 474.

²⁹ Vö. KISS Gabriella, *Egy meg nem született kötet margójára. Gondolatok a „siker receptjeinek” ösztetevőről és a magyar színházi hagyományról = In Memoriam Bécsy Tamás*, szerk. KÉKESI KUN Árpád, L'Harmattan, Budapest, 2008. (megj. előtt)

³⁰ Vö. BÉCSY Tamás, *Magyar drámákról. 1920-as, 1930-as évek*, Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2003, 11–106.

³¹ Népszava 1917. január 14.

idézett kérdés, és Varsányi Irén milyen gesztussal és hanglejtéssel jeleníti meg a kikapós asszony szerepkörét. A Nyugat körkérdésére adott válaszok arra utalnak, hogy Babits Mihály, Füst Milán, Lengyel Menyhért, Kassák Lajos tisztában voltak e kíváncsiság természetével. Pontosan látták (Jób Dániel ki is mondta) a probléma lényegét: amikor Európában Csehov és Sztanyiszlavszkij, illetve Sztanyiszlavszkij és Mejerhold vitája egyértelművé teszi, hogy a dramatikus alak azonosítása során nem mindig elégséges az életvilágbeli referenciák és a lélektani, illetve szociokulturális motivációk megalkotása, akkor Magyarországon a színház még azt is megakadályozza, hogy minél több néző tegye fel magában a kérdést: *miért* is ment vagy mehetett volna Cecile a Török utcába?

A *Kék rókát* 1917 és 1945 között háromszázszor játszották – igazi repertoárdarab volt. És a kor azon drámaíróinak, akik ilyen színpadi sikert akartak elérni, alkalmazkodniuk kellett a jól bevált recepthoz. Bródy Sándornak meg kellett változtatnia *A tanítónő* befejezését: a szép fiatal nő és a vérbeli magyar gazda idillje mindenkivel feledtette a gyermek-, illetve parasztnemesítő álmok megvalósíthatóságának kérdését. Hasonló okokból happy enddel végződtek a színpadon Mikszáth Kálmán (*A Noszty fiú esete Tóth Marival*) és Móricz Zsigmond (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül; Rokonok*) regényei is, illetve felhőtlenül boldog lett a legkisebbik húgukat kihasználó és megalázó *Tündérlaki lányok* Heltai Jenő-féle világa. Ezeket a változtatásokat persze a színészeket szerepkörökre szerződtető üzemmenet is diktálta. A fiatal szerelmes, az anyós, a zsaroló unokaöcs, a féltékeny barátnő, a cserfes szobalány, az inas típusainak ugyanis csak olyan ismérveik vannak, amelyek egy társadalmi konvenciórendszer dekórumán belül létrejövő situációból, illetve Tolnay Klári, Ráday Imre, Csontos Gyula, Kabos Gyula, Jávor Pál, Karády Katalin imázsából vezethetők le.³² Ez a játékmód nem tud mit kezdeni azokkal a drámákkal (pl. Szomory Dezső *II. József császára*, Lengyel Menyhért *A nagy fejedelme* vagy Márai Sándor *Kalandja*), amelyekben a mikroszituációk nem a nagyjelenetet és a finálét készítik elő, a nyelv hangulatteremtő ereje pedig önmagára irányítja a figyelmet. Vagy Füst Milán *IV. Henrikjével*, *Catullusával* és Balázs Béla *Halálos fiatalságával*, amelyben a drámai hős nem a mindennapok életszintjén, hanem egy kizárólag saját törvényeit elismerő szenvedélyben létezik.³³ Az utóbbi drámák többnyire nem is kerültek a főváros magánszínházainak színpadára. Az első vonalbeli háziszervezők pedig világszínvonalúan megtanulták a receptet. Esetükben a Molnár Ferenc-i kettős könyvelést csak a pontos szövegelemzés, az „irodalmi” és a „színházi” változatok összehasonlítása, illetve az ezredforduló néhány nagyszerű rendezői értelmezése iga-

³² Vö. BÉCSY Tamás, *A siker receptjei*, Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001, 13–93.

³³ Vö. BÉCSY, *Drámák és elemzések*, 107–132., illetve Uő., *Magyar drámákról*, 107–215.

zolja. Novák Eszter például Szép Ernő *Patikájának* és Barta Lajos *Szerelmének* női alakjait egy szexista diszkurzus élni akaró, és ezért szerethető áldozatainak látja. Mohácsi János pedig egy megváltoztathatatlanul korrupst világ reménytelen és nevelés elemeként viszi színre Bíró Lajos (már a maga korában is operettesített) *Sárga liliomának* zsánerfiguráit, és a szociálpszichológiai motivációk rendszerének megalkotásával individuummokként definiálja Kálmán Imre *Csárdás-királynőjének* és Szirmai Albert *Mágnás Miskájának* szerepköreit.³⁴

Színház és irodalom, dráma és *mise en scène*, sztárkultusz és szerepértelmezés, bevétel és ízléscsiszolás összefüggéseivel a kor valamennyi gondolkodó színházi embere tisztában volt. Mindenekelőtt Ditrói Mór (aki tízszer is elgyakoroltatta a társulat egyik legjobb színésznőjével, Delli Emmával, hogyan kell bejönni) és Jób Dániel, aki Ibsen-, O'Neill- és Hauptmann-drámák bemutatóival ellentpontosította a siker receptjét. A jól megcsinált színdarabok és a bulvárnaturalizmus segítségével a Vígszínház színészeinek végérvényesen sikerült szakítaniuk a korromantikus ágálással. A *John Gabriel Borkmann*, a *Különös közjáték* és a *Naplemente előtt* pedig olyan bemutató-kötelezettséggel járó workshopok lettek, amelyek eredményeképpen a legjobb színészek felismerték a szerepen és az önmagukon végzett folyamatos munka jelentőségét. És a dikció forradalma Magyarországon abban a három évtizedben zajlott le, amelynek nyitányát és zárását Csehov *Három nővére*nek a képszerkesztést, illetve szövegértelmezést tekintve sajnos máig kánonalkotó, vígszínházi rendezései (1920, 1947) jelentették. Ily módon a „vígszínházi stílus” egy olyan rendezőhöz és/vagy társulathoz kötött színészképzési módszernek is a metaforájává vált, amelyet a kilencvenes években Ruszt József, Fodor Tamás és Jeles András, napjainkban pedig Mohácsi János, Schilling Árpád és Zsótér Sándor valósít meg.

Még erőteljesebben épített a kortárs európai és magyar drámára az 1904-ben létrejött Thália Társaság. A Theatre Libre és a Freie Bühne mintájára szerveződő (tehát anyagilag független) színházi egyesület szabadon dönthetett a műsorról és a munkamódszerről. A tervek szerint a nézők már a premier estéjén nyomtatásban olvashatták Schnitzler, Hauptmann, Csehov, Strindberg, Ibsen, Wedekind, Hebbel, Shaw, Maeterlinck darabjait, illetve a siker receptjével dacoló olyan kortárs magyar műveket, mint például Lengyel Menyhért *A nagy fejedelme*. A rutinos húzónevekkel és szerződés nélküli kezdőkkel alkalmi és szegényes játszóhelyeken működő Thália Társaság azonban a hosszú próbaidő, a scenikai kísérletek és a megalkuvást nem ismerően magas szintű repertoár ellenére sem

³⁴ Novák Eszter 1995-ös (Új Színház), illetve 2005-ös (Tatabányai Jászai Mari Színház) és Mohácsi János 2004-es (Nemzeti Színház) rendezéseire lásd Kiss Gabriella, *Színházi ironia. Mohácsi János rendezéséről* = Uő., *A kockázat színháza*, PEK, Veszprém, 2006, 99–120.

érte el célját. Az ország első művészsínháza 1908-ban megszűnt, és az előadások csak a naturalizmus konvencióromboló szerepét tudták bizonyítani.³⁵

Budapesten csak egyetlen prózai színháznak nem kellett eltartania magát, s így a struktúráján belül kizárólag az államilag szubvencionált Nemzeti Színházban volt elvi lehetőség a nézői szokásrend következetes reformjára. Ennek az anyagi függetlenségnek azonban nagy ára volt. Az újítások, kísérletek esztétikai karakterét mindig alá kellett rendelni annak az erkölcsnemesítő-patrióta színházeszménynek, amelynek jegyében az Émile Augier-t és ifj. Dumas-t színészpédagógiai megfontolásból (is) játszó Paulay Edét is több támadás érte, és amely még a végleges épület felépítése körül zajló vita során is élő hagyománynak bizonyult. Az ehhez szükséges megalkuvásokhoz a két világháború között Magyarországon egy színházi kritikus, egy költő-zeneszerző és egy egyetemi tanár érzett magában érdemben erőt: Hevesi Sándor, Bárdos Artúr és Németh Antal. Egyaránt határozott elveket vallottak a korszerű színházról, és tulajdonképpen egyikőjük sem elégedett meg azzal, hogy a színházi nyelv korszerűsítése a dikció forradalmára korlátozódjon. Hármójuk közül kettő a Nemzeti Színház, egy pedig saját alapítású magánszínházak élén próbálta megvalósítani európai horizontból is korszerű elképzeléseit.

Bár a Nemzeti színház már lehetett igazi plafon, és igazi kilincs volt a festett vászonajtón, a színház számára 1901-ben még kihívást jelentettek Bródy Sándor *Hófehérek*jének helyszínei (pesti kávéházhoz csatlakozó mulató, református paplak, munkaterem, iroda egy gépgyárban), és ahhoz is minisztériumi engedély kellett, hogy civil ruhákat csináltassanak G. B. Shaw *Tanner John házassága* című művéhez. Hevesi Sándor a Thália Társaságban még csak elvből, a Nemzeti Színház igazgatójaként már a reális helyzetet értékelve zárkózott el minden modern áramlat túlzásaitól. Csak arra törekedett, hogy „az egyes színészi produkciókat – mint törteket – közös nevezőre kell hozni”,³⁶ mert a néző „embereket akar látni a színhádon, s a színészeknek az a föladata, hogy mindenkor a valódi ember hatását keltse”.³⁷ Milyen okokra vezethető vissza, hogy az „előadóművésztől” alapvetően különböző „emberábrázolást” lehetővé tevő – meiningeni, illetve (új)redefiniált) ifflandi – elvek végül is a Vígszínházban valósultak meg hagyományteremtő módon? Miért jellemzi az akkor már két korszakos igazgató által edzett „nemzeti színházi stílust” még 1940-ben is a „köztisztviselői ögyelgés, jelmezholdás, jambusfelmondás, az önmagát parodizáló szónoklás [...], a gégeben rekedten ki-be húzott nyálcsepp, amely a szenvedélyt jelzi, a hu-

³⁵ Vö. IMRE Zoltán, *Színházi reform és recepció. Kísérlet a Thália Társaság (1904–1908) működésének (újra)értelmezésére*, *Theatron* 2003/1., 9–16.

³⁶ HEVESI Sándor, *Az előadás, a színháztudás, a rendezés művészete*, Budapest, 1965, 319.

³⁷ *Uo.*, 171.

moristák fuvolázó Rózsahegy-hangja, a szerelmesek édeskésége és Bajor Gizit utánozó kaccintásai”?³⁸

Az egyik ok, hogy a Nemzeti Színház műsorának mindig is szerves részét alkotta az a műfaj, amely egyfelől a nemzeti identitás és függetlenség sikeres kulturális performanszának egyik záloga volt, másfelől viszont a jól megcsinált szindaraboknál is deformáltabban konzerválta a sztárkultusztól elválaszthatatlan szerepköröket.³⁹ Gyulai Pál már akkor „átmeneti” jelenségnek tartotta a népszínművet, amikor közönsége még nem csinált belőle bohózatot. *A falu rossza*, *A betyár kendője* és a *Sárga csikó* viszont már ugyanazt a hamis falusi idillt viszi színre, mint amivé Kacsóh Pongrác és Heltai Jenő *János vitéz* című operettjének végén változott Petőfi Sándor Tündérországá. A Mokány Bercik és a Felhő Klárik pedig olyan műdalokat éneklő „vasárnapi parasztok” lettek, akiket írók és színészek még akkor is a Dunakorzón luxus-cifraszűrben és ébenfa fokossal pózoló Tamássy Józsefről és a „nemzet csalogányáról”, Blaha Lujzáról mintáztak, amikor a Népszínház sztárjai már kiöregedtek szerepköreikből. És az a néző, aki számára a Nagy Endre-féle kabaré egyik műsorszámát jelentette a „hiteles” parasztábrázolást,⁴⁰ és Jávor Pál, illetve Sárdy János ma is látható gesztusai a „magyar ember sírva vigadását”, legfeljebb *A bor* és a *Sári bíró* már nem anekdotikus, de még mindig idilli világot viselte el színpadon. Gárdonyi művét, amelyben a főalakok szokatlanul individuális alakábrázolását megnyugtatóan ellenpontozták Durbints sógor és Kátsa cigány zsánerfigurái, és Móricz Zsigmondét, aki humoros dialógusokban mutatta be az elszegényedő magyar falu tagoltságát.

Erre a színpadi kultúrára semmilyen hatást nem gyakorolhatott az Elfriede Jelinek-i nyelvi szarkazmus, illetve a Franz Xaver Kroetz-i „Antiheimat-Literatur” horizontjából kiemelkedő fontosságú Ödön von Horvath. Tünetértékű, hogy a *Mesél a Bécsi Erdő* ősbemutatójára a Vígszínházban került sor – 1971-ben. Pedig a Nemzeti igazgatói mindent megtettek azért, hogy megszülethessen a „hárommillió koldus országának” társadalmi problémáit tematizáló népdrama. Hevesi Sándor az 1925/1926-os évadban olyan tíz darabból álló népszínmű-ciklust mutatott be, amely az egyik legsikeresebb műfaj Szigligeti Ede *A szökött katonája* óta diadalmas történetét is reprezentálja. A „jelent” képviselő Bibó Lajos-darab, *A juss* kollektív idiotizmusának horizontjából lehet értékelni Németh Antal teljesítményét, akinek köszönhetően Tamási Áron *Tündöklő Jeromos*, *Csalóka szivárványa* és Németh László *Papucshóse*, illetve *Cseresnyése* is színre került.

³⁸ NÉMETH L., *I. m.*, 596.

³⁹ A magyar népszínmű történetéhez lásd KOLTA Magdolna, *Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben = Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HOFER Tamás, Magyarságtudató Intézet, Budapest, 1991, 50–61.

⁴⁰ Vö. NAGY Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, é. n., 107–109.

A klasszikus modernség e legjobb darabjai továbbra is a tér, az idő és az alak azonosításának elsősorban mimetikus (legjobb esetben is csak szimbolikus) módját kínálják fel, ám közösségi-politikai olvasatuktól teljesen idegenek a késői népszínművek betyárromantikájának kliséi. Színrevitelük olyan (lélektani realista) szerepértelmezést igényel, amely Németh Antalt is szembesítette a G. B. Shawval, Turgenyevvel és Csehovval sikertelenül próbálkozó Hevesi legfőbb problémájával: a színészi játék korszerűtlenségével és a sztárkultusszal.

Hevesi Sándor olyan fiatalokkal frissíti fel a társulatot, akiknek még nem volt idejük „betanulni” sem az „örök Évát” (Jászai Marit), sem az „örök Petúrt” (Kürthy Józsefet), sem az „örök primadonnát” (Honthy Hannát). Németh Antal még radikálisabb döntést hoz: igazgatói működése egyik első lépéseként leszerződte a Vígszínház középnevezdekét. Mindketten házi szerzőként foglalkoztatják a közkedvelt Herczeg Ferencet és Zilahy Lajost. Mindketten színre visznek nacionalista történelmi tablókat. Mindketten bemutatják Kacsóh Pongrác *János vitézét*. Ugyanakkor ezeket a „megalkuvásokat” mindketten nagyon átgondolt lépésekkel ellenpontoszák.

Hosszú távon az ország színházi struktúrájára is hatással volt, hogy Hevesi Sándor 1924-ben megnyitotta a Nemzeti Színház Kamaraszínházát. A kizárólag anyagi megfontolásból hozott döntésnek azonban komoly esztétikai következményei is lettek: az intimebb játékterekben csak személyesebbé, feszültebbé vált a játék. Ez tette újszerűvé Molière komédiáit Hevesi ciklusában, és ez segítette Németh Antalnak, hogy a közönség ne „darabba nyomott embermatricáknak” lássa Németh László *Villámfénynél* és Márai Sándor *Kaland* című darabjának értelmiségi alakjait. Azok a Németh Antal-rendezések viszont, amelyek a nagyszínpadon és a jelenlegi Budapest Bábszínház variábilisabb térkonceptiójában (pl. *Az ember tragédiája*), illetve a nagyszínpadon és az 1938-ban felavatott Margitszigeti Szabadtéri Színpadon (pl. *Csongor és Tünde*) is kipróbálhatták magukat, egy művészi kísérlet lehetőségére, típusára mutattak rá. A Nagyból kiszakított Kisebb modelljét szinte minden intézmény követte: a Vígszínháznak így lett Pesti Színháza, a Madách Színháznak Madách Kamarája, a Nemzeti Színháznak Várszínháza, a Nemzeti egykori kamarájának, a Katona József Színháznak Kamrája, majd Sufnija. És a kísérlet produktivitását az olyan esetek bizonyítják, amikor (mint az a Katonával és az Örkény István Színházzal történt) az anyaszínház és a kamara közötti esztétikai különbség intézményi függetlenséghez vezet.

Hevesi Sándor és Németh Antal legnagyobb érdeme azonban az volt, hogy megpróbálták szembeszállni a Nemzeti Színház irodalmi és művészeti konzervatívizmusával. A klasszikusok színészek és nézők számára egyaránt kihívást jelentő rendezései tették igazán érzékelhető zárójelbe „a nemzetrontó testvérharc”,

„magyarságot cserbenhagyó Európa”, „derűsebb jövő” képletének illusztrációit (pl. Harsányi Kálmán: *Ellák*) és a dzsentrivilág idilli ábrázolását (pl. Herczegh Ferenc: *A dolovai nábob*, Csathó Kálmán: *Te csak pipálj, Ladányi!*). Mindenekelőtt felismerték: még a „rendezés” Paulay Ede-féle módja is csak abban volt következetes, hogy az előadás valamennyi elemét (tömeg, aláfestő zene, balett-betét, görögtűz) a néző elvárásainak szellemében rendezte egységbe. Ők viszont nem a nézők elvárásai, hanem saját meggyőződésük szerint rendeztek Shakespeare-t, Schillert, Goethét – és persze Katonát, Vörösmartyt és Madáchot.

„A Nemzeti Színház egyetlen komoly drámai színházunk, valóságos irodalmi tényező, következőképpen feladata, hogy az *irodalom* eszményeit ápolja, s [...] magasabb szellemet és nemesebb stílt őrizzen meg” – állította Hevesi Sándor.⁴¹ Nevéhez az utókor mégis két nagyon is *színházi* vállalkozást kapcsol: a szinte teljes Shakespeare-életmű színrevitelét és a *Bánk bán* 1930-as újrendezésének ötletét (és az általa kiváltott vitát). Máig tisztázatlan kérdés, hogy a híres ciklusok tényleg megismertették-e a nagyközönséggel Shakespeare-t. Hiszen egy-egy művet csak ritkán lehetett játszani, és tényleg sokkal kevesebben voltak rájuk kíváncsiak, mint a férjfogás kispolgári lehetőségeit taglaló Herczeg Ferenc-darabra, *A Gyurkovics lányokra*. És az is valószínűsíthető, hogy a szcenikai értelmezések nem lépték át a kortárs nézői szokásrendet. Hatástörténetileg az a gesztus értékű munkamorál válik érdekessé, ahogy Hevesi megvalósította vállalkozását. Fontosnak tartotta, hogy a Nemzeti Színház ne elővegye a poros szériákat, hanem új rendezések készüljenek, amelyeket folyamatosan fel- és megújított. A rendezői koncepciót (tanáremberként) írásban is rögzítette: nyilatkozatokban, tanulmányokban reflektált a fordítások átdolgozásának okáról, a zenei aláfestés (*Vihar*) és a szcenikai megoldások (*Szentivánéji álom*) szerepéről. Elsőként ismerte fel, hogy mekkora színészpédagógiai lehetőség rejlik a sorozatos játéokban: egy szerepet nemcsak több, hanem eltérő szerepkörre szerződötetett színésszel játszatott. És a legérzékenyebb kritikusok (Kárpáti Aurél, Kosztolányi Dezső) észre is vették, pontosan leírták és értelmezték a változtatásokat: „egy ideges, új Othello ő” – írja Kosztolányi Dezső Ódry Árpád alakításáról; „az így támadó, egyszerű, alig pár székkel jelzett enteriőr, a benne színesedő figurákkal tökéletes, szuggesztív erejű képhatást kelt” – állítja Kárpáti Aurél.⁴² Ezeknek a mondatoknak az a jelentősége, hogy bebizonyítják: a színházi előadást is lehet olyan művészi szöveggént olvasni, amelynek minden egyes eleme jelentéssel bíró egység.

⁴¹ Idézi *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001, 250.

⁴² KOSZTOLÁNYI, I. m., 93.; KÁRPÁTI Aurél, *Főpróba után. Válogatott színírálatok 1922–1945*, Magvető, Budapest, 1956, 59.

Edward Gordon Craig 1908-ban *The Mask* címmel elméleti folyóiratot, 1913-ban Firenzében komplex színházművészeti iskolát alapított. Levelezőtársa, Hevesi Sándor 1928-ban bejelenti, hogy dramaturgiai változtatásokat szeretne végrehajtani a *Bánk bán* 1930-ban elkészítendő újrendezése során. A Pesti Napló hasábjain megjelenő nyilatkozat nemcsak heves, de igen széles körben kibontakozó vitát váltott ki. Írók, irodalomtörténészek, országgyűlési képviselők, újságírók szóltak hozzá, a megyék transzparenszekkel tiltakoztak, aminek következtében a rendezői értelmezés kérdése politikai ügygé vált. A magyar kultúra hivatalos és kötelező ünnepétől elválaszthatatlan drámaszöveg körüli botrány és média-esemény egyértelművé teszi a Nemzeti Színház és a nemzeti identitás viszonyát.⁴³ A Shakespeare-, illetve Molière-ciklus ismeretében viszont a *Bánk bán*-vita egyértelmű összefüggésbe hozható a rendező öndefiníciójából és a műhűség problémájából adódó kérdésekkel, amelyeket Európában először az eredeti szövegekkel dolgozó meiningeni rendezések tettek fel, és amelyekre nemcsak Hevesi Sándor, de Németh Antal és Bárdos Artúr is nagyon határozott választ adott.

Kis túlzással azt is lehetne mondani, hogy Hevesi Sándort a hagyomány-ápolás feladatának tudata, irodalomtörténeti ismeretei és alapossága készítették a dramaturgiai változtatásokra. Egyfelől Vörösmarty Mihály jól ismert kritikájára hivatkozva akarta egyértelműbbé tenni a „tipegő-tapogó” hős jellemét. S mivel – mint már 1894-ben kijelentette – a „rendező mindig az író helyett áll a színpadon”, a dramatikusan alak motivációinak (át)értelmezése szükségszerűen vonta maga után egyes cselekménymozzanatok következetes megváltoztatását. Másfelől a támadásokra reflektáló cikkében kifejtette, hogy a tradíció nem „gépi másolás”, és egy klasszikus mű csak akkor válik a kortárs néző számára is élő hagyománnyá, ha a rendezői interpretáció át tudja hidalni a múlt és a jelen közötti távolságot.⁴⁴ Ez *Az ember tragédiájában* a szöveg felére csökkentését jelentette, mert az Úr és Lucifer között az emberért folyó harc hangsúlyozása okán elhagyta a filozofikus és elbeszélő részeket. A *Csongor és Tünde* esetében pedig azzal a döntéssel volt egyenértékű, hogy nem rendezte meg a Nemzeti színpadán, és helyette Teleki László drámáját, a *Kegyencet* próbálta meg beemelni a magyar klasszikus drámakánonba.

Végül Hevesi csak részlegesen hajtotta végre tervét: nem írt át semmit és alig húzott Katona szövegéből. Bár újratervezte a díszletet és a jelmezeket, Oláh Gusztáv színpadképe összehatásában nem tért el a „históriai képekétől”, és a Ti-

⁴³ Vö. IMRE Zoltán, „Nemzet színháza”. *A Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színház (1837) létrehozása = A magyar színház európai kontextusban*, szerk. IMRE Zoltán, Áron, Budapest, 2004, 23–35.

⁴⁴ NÉMETH Antal, *A Bánk bán száz éve színpadon*, Székesfehérváros, Budapest, 1935, 193.

borcot alakító Rózsahegy Kálmán ruhája nem sokban különbözött attól a konvencionális lajbitól, amit Gárdonyi Géza állítólag saját kezűleg rángatott le róla *A bor* próbáján. A centenáriumi néző tehát azt kapta, amit várt. A magyar színházi életnek pedig 2007-ig kellett várnia, hogy a kortárs rendezői színház leg-erőteljesebb formakánonja kísérletet tegyen a *Bánk bán* keletkezési idejét és az előadás jelenét elválasztó időbeli és kulturális távolság színrevitelére. Zsótér Sándor rendezésében, Katona drámájának ürügyén játékba kezd egymással a 19. és 21. század eleji nyelvéllapot, melynek következtében egyes szavak elveszítik értelmüket, a kimondás aktusa viszont visszaadja a nyelv idegenségében ismerős zeneiségét. És mivel a színészi akciókra a Nádor-terem szecessziós atmoszférájában, életnagyságú szürkemarhák alatt, fölött, között és hátán kerül sor, a szemünk láttára és a fülünk hallatára de(kon)struálódik a magyar dráma- és színháztörténet egyik legstabilabb identitásképző faktora.

Kortárs horizontból a *Bánk bán*-vita arra a kérdésre irányítja a figyelmet, hogy a dramatikus szöveget interpretáló rendező a nyelv szemantikájának vagy a vizuális és akusztikai jelek szemiotikájának tulajdonít-e nagyobb értelem- és üzenetképző erőt. Hevesi Sándor a nyelvi képződményben bízott: rendezői koncepciójának megvalósításakor a dráma olyan strukturális egységeiből indult ki, mint az alak, a szituáció, a dialógus. És bár tisztában volt a színház nonverbális elemeinek jelszerűségével, a díszlet, a jelmez, a fény csak azt segítette elő, „hogy a színész igazi hús-vér ember hatását [...] és hogy annak az embernek a hatását keltse, akit ábrázolnia kell.”⁴⁵

Az irodalmi szöveg színpadi értelmezésének sokkal korszerűbb módja jellemezte Németh Antal és Bárdos Artúr munkáit. Tünetértékű, hogy mindketten nagyon nagy hangsúlyt fektettek a színpadtechnikára. A körhorizontpálya, a nézőtérrel irányítható reflektorvilágítás és a forgószínpad ugyanis előfeltétele a fény és a mozgás megkomponálhatóságának, vagyis annak, hogy a vizuális és akusztikai összhatás is ugyanolyan fontos alkotóeleme legyen a rendezésnek, mint a színészi játék. Nem véletlen az olyan kortárs darabok (Márai Sándor, Tamási Áron és Balázs Béla) iránti fokozott érdeklődésük sem, amelyeket színházi logika nélkül nehéz megszólaltatni. A *Kalandban*, a *Csalóka szívárványban* és a *Kékszakállú herceg várában* a nyelvi megnyilatkozás erős artistikuma, szimbolikussága és erős képisége a nyelv önnön megformáltságára irányítja az olvasói figyelmet, és ezzel ellenpontozza a dramatikus tér, idő és alak referenciális (realista) olvasatát. És végül jelzésértékű, hogy mindkettőjük számára az európai színházi avantgárd egy-egy kulcsfigurája vált orientációs ponttá: Németh Antal számára Leopold Jessner, Bárdos Artúr számára Max Reinhardt.

⁴⁵ HEVESI, I. m., 171.

Az expresszionista rendező védjegyévé váló ún. Jessner-lépcső és a Deutsches Theater Kammerspieljének létrehozása egy szempontból közös nevezőre hozható: a scenográfia, illetve a térkoncepció radikális megváltoztatása nemcsak jelentésértékkel bír, hanem alapvetően befolyásolja a néző tér- és érzékelését. Az egyik esetben az absztrakt színpadkép geometriája, a másik esetben az amfi-teátruméhoz képest definiálódó intim atmoszféra hívja fel önmagára a figyelmet: a színházi esemény reflektál önnön teatralitására, a rendezés pedig bejelenti saját koncepcióját. E re-teatralizációs törekvések eredményeként váltak Jessner és Reinhardt klasszikusrendezései mindmáig modellértékűvé.⁴⁶ És ennek az avantgárd értékű paradigmaváltásnak a mély és alapos ismeretéről tanúskodik a modern értelemben vett színháztudomány első magyar nyelvű munkája: a Németh Antal szerkesztette *Színházi lexikon* (1930), illetve Bárdos Artúr kamaraszínházi elképzelései.

Max Reinhardt egykori asszisztense az Új Színpadon élő színészekkel és bábokkal vitte színre Schnitzler *Bátor Kassziánját*, a Modern Színpadon finoman jelezte Szép Ernő (*Kávécarnok*) és Karinthy Frigyes (*A búvös szék*) egyfelvonásosai abszurd olvasatának lehetőségét, munkatársának tekintette a preraffaelita festőt, Gulácsy Lajost, a Belvárosi Színházban pedig párbeszédbe léptette a bábjáték, a commedia dell'arte, az operett és a kabaré-karikatúra játékmódjait. Különösen ez utóbbi rendezés érzékeltetheti, hogy Bárdos mit érthetett „artistikus illúzió”, „zenei megkomponáltságon”, „stilizált irrealitáson”, és hogy rendezői énjének milyen súlyos megalkuvásokat kellett kötnie magánszínház-igazgatói énjével.⁴⁷

A Nemzeti Színház igazgatója viszont nyolcszor rendezhette meg *Az ember tragédiáját*: ötször nagyszínpadon, egyszer kamaraszínpadon, kétszer hangjátékként. Készített belőle papíron egy bábjátékot, egy filmforgatókönyvet és egy koncepciót a veronai Aréna számára. Ezzel párhuzamosan megírta a mű színházi recepciójának történetét. Németh Antalnak Hevesi Sándornál nem kevésbé hátrózott, átgondolt és filológiaiilag pontos véleménye volt Madách művének „időszerűségéről”, „mondanivalójáról”. Vele ellentétben viszont már az olvasás során megragadta a dramatikus szövegbe kódolt teatralitás: az a vizuális és akusztikai atmoszféra, amelyet aztán több színpadi műfaj, több térkoncepció és több médium (rádió, bakelitlemez, film) felhasználásával strukturált rendezéssé. A színpadon aztán – Jessner „tanítványaként” – olyan scenográfia segítségével (re)konstruálta ezt a színházi olvasatot, amelynek centrumában a *Bánk bán* esetében egy emeletes építmény, a centenáriumi *Tragédia* esetében egy torony, a kamaraszín-

⁴⁶ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte...*, 373–410.

⁴⁷ Vö. GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze. Bárdos Artúr pályaképe 1900–1938*, Veszprémi Egyetemi, Veszprém, 2002.

padon pedig egy monumentális szárnyas oltár állt. Mivel a forgószínpad segítségével az alapépítmények hol eltávolodtak, hol közeledtek a nézőkhöz, egy miniatűr kamaradramát (Melinda és Bánk családi vitája, a Prágában zajló szerelmi háromszög) egy monumentális tömegjelenet (a békétlenek gyűlése, párizsi szín) követhetett. És a színpadkép mellett az atmoszféraváltást kiemelő zene is folyamatosan emlékeztette a nézőt a rendezői koncepció konstruált és teatrális voltára.

A Paulay-rendezések történelmi realizmusához illeszkedő festett vásznakat és a pszeudonaturalista díszleteket igazgatói utasításra eltávolíthatták. A zeneszerzőket, a szobrászokat, a koreográfusokat a rendező válogatta maga mellé. Jessnerhez és Craighez hasonlóan Németh Antal számára is a színészi játékmód jelentette a legnagyobb problémát. Nagyszínpadon sohasem tudta elérni, hogy Éva alakját ne egy Jászai Mari alkatára hajazó tragikus hősnő, hanem a *Kék róka* Cecile-je és *A kaméliás hölgy* Marquerite-je: Bajor Gizi játssza. A hagyományosan (néha direkt bicegő!) intrikusokra osztott Lucifer esetében pedig sohasem találta meg azt a színészt, aki nem „szuperördögként”, hanem a „Halál Angyalaként” értelmezte volna ezt a központi szerepet.⁴⁸ Nem véletlen, hogy Németh László ezeknek az előadásoknak a nézőjeként jelentette ki: „A Nemzetiben figyelemreméltó darabokat adnak, de elrontják őket.”⁴⁹ És a rendelkezésére álló (megalkuvásokkal teli) kilenc év alatt Németh Antalnak még akkor sem lett volna módja egy stilizáltabb játékhoz is hozzászoktatni a szalonnaturalizmuson képzett egykori vígszínházi színészeket és a Nemzeti bérleteseit, ha már rendelkezésére állt volna a színészképzés kidolgozott (sztanyiszlavszkiji) módszere. Következésképp kortárs horizontból korszakosnak is nevezhető rendezései részben megvalósult kísérletek maradtak, és nem teremthettek hagyományt.

Még kisebb hatást gyakorolhattak a nézői szokásrendekre azok a dadaista, expresszionista, szürrealista törekvések, amelyek a színháznézés és -értés hagyományos kereteit akarták felforgatni. Míg a zürichi Cabaret Voltaire, a párizsi Chat Noir és a berlini Pfeffermühle által demonstrált művészi lehetőségek Artaud, Brecht, Tucholsky számára tették világossá, hogy a befogadás nagymértékben szocializáció- (bienscéance-)függő folyamat: elsajátítható és alakítható norma, addig Bárdos Artúr 1916-ban átformálja a Nagy Endre-féle irodalmi kabarét: a műsort elsősorban egyfelvonásosok alkotják, a néző zártszékeken vagy páholyokban ül, és sem vacsorázni, sem közbekiabálni nem szabad. És ha figyelembe vesszük, hogy a magyar színháztörténet-írás mind a mai napig a haladó gondolkodás jelének tartja, hogy ily módon a Belvárosi Színház nem vált kabarészínházzá, nem meglepő, hogy az 1925-ben alapított Zöld Szamár Színház

⁴⁸ NÉMETH A., *I. m.*, 460.

⁴⁹ NÉMETH L., *I. m.*, 584.

deklaráltan nem akart része lenni a fennálló struktúrának. Palasovszky Ödön, Bortnyik Sándor, Hevesi Iván (és az Isadora Duncan, illetve Jacques Dalcrose iskoláiban végzett Dienes Valéria Mozdulatkultúra Egyesületében képzett koreográfusok: Róna Magda, Madzsar Alice és Kövesházi Ágnes) belátták, hogy a polgári kánon eszközrendjének felforgatása összeegyeztethetetlen nemcsak a nagy- és kisszínházak nézőbarát megalkuvásaival, hanem a polgári illúziószínház kereteit megkérdőjelezni képtelen szemlélettel is.⁵⁰

Az alkalmi játszóhelyeken (kis termekben) szavalókórusok, parlandókórusok váltak térkompozíciós elemmé, mechanikus pantomimben kísérleteztek az anyaggá váló emberi test koreografálhatóságával, oratóriumokban az emberi hang speciális effektjeivel, konferansziék pedig a nézői provokáció lehetőségeivel. És rögtön bemutatkozásként színre vitték Jean Cocteau dramatikus szövegét, *Az Eiffel torony násznépét*. Palasovszkyék filmforgatókönyvként olvasták az 1924-ben keletkezett darabot: tárgyak (fonográfok) beszéltek, a vertikálisan mozgó táncos-színészek pedig mozgással illusztrálták a hallottakat. Produkciójuk bebizonyította, hogy színre lehet vinni az olyan dramatikus szövegeket, mint *A kékszakállú herceg vára* és Déry Tibor *Óriásceszemője*. De csak olyan kreatív olvasat képes erre, amely egyfelől a dramatikus tér, idő és alak azonosítása során nem a valóságot rekonstruálja, hanem egy vizuális és akusztikai élményt „konstruál”, másfelől elfogadja Moholy-Nagy László tézisét, mely szerint „nem centrum többé az ember, mint a tradicionális színházban, csupán a többi alakító esz-közzel egyenértékű tényező”.⁵¹

Az európai avantgárd legjelentősebb dramatikus szövegei azonnal megjelentek Kassák Lajos lapjában, a Mában, és ugyanez mondható el a magyar kísérletekről (Mácsa János, Barta Sándor, Remenyik Zsigmond dialógusairól) is. Déry Tibor, Mácsa János, Tiszay Andor és Tamás Aladár tanulmányai, kritikái és beszámolóai az elméleti és történeti reflexió igényével, európai szinten teoretizálták a horizontváltás jellegét. Míg azonban Európa más országaiban ezzel párhuzamosan megszületik az epikus színház elmélete és a brechti dramatikus életmű, a sztanyiszlavszkiji Rendszer és az azzal vitakozó mejerholdi biomechnika, illetve a Kegyetlenség Színházának artaud-i gondolata, addig Balázs Béla műve Bartók Béla operájának (1918) librettójaként válik ismertté, Déry szövegét pedig csak a magyar neoavantgárd lesz képes megszólaltatni a Szegedi Egyetemi Színpadon 1964-ben. Amikor ugyanis Palasovszkyék elég érettek lettek volna a színházi műhelymunkára, nemhogy állami szubvencióhoz nem jutottak, de munkásmozgalmi kapcsolataik miatt már jogi formációként sem létezhettek. Ily módon

⁵⁰ A Zöld Szamár Színház, Új Föld-estek, Cikk-Cakk Kabaré, Prizma-estek szerepéről lásd JÁK-FALVI Magdolna, *Avantgárd, színház, politika*, Balassi, Budapest, 2006, 42–77., 117–129.

⁵¹ MOHOLY NAGY László, *A jövő színháza a teljes színház*, Dokumentum 1927/4., 6.

a modernitás második horizontja hazánkban leginkább és a szó legszorosabb értelmében csak elméletileg létezett.

Ez a tény alapvetően meghatározta a magyar színház- és drámatörténet utolsó ötven évét. Európában Gertrude Stein, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller szövegei olyan neoavantgárd és posztdramatikus színháznézői szokásrendet konzerváltak, amely érzéki és intellektuális örömet lel valamennyi színházi jelrendszer szemiotizálódásában (dematerializálódásában) és deszemiotalizálódásában (materializálódásában).⁵² Ez a későmodern, illetve posztmodern horizont viszont nem alakulhatott volna ki a történelmi avantgárd azon tapasztalata nélkül, amely egyértelműen elutasította a dráma elsőbbségét, és tudatosan élt a színház vizuális és akusztikai elemeinek jelszerűségében rejlő lehetőségekkel. Magyarországon a két világháború között az irodalmi és művészeti konzervativizmus, illetve a profitorientált szemlélet, 1949 után pedig az ország valamennyi kőszínházának államosítása (pontosabban ennek kulturpolitikai következményei) akadályozták meg az efféle kísérletezéseket. Következésképp a kilencvenes évekig nem alakulhatott ki olyan dráma- és színházolvasói szokásrend, amely érdemben tudott/akart volna foglalkozni a *reteatralizáció* (Fuchs) és az *irodalomtalanítás* (Artaud) jelenségével és következményeivel.⁵³

A színházak állami finanszírozása szigorú esztétikai és ideológiai kontrollal járt: az ötvenes években a Magyar Népköztársaság csaknem minden társulata a tömeges népfelvilágosítás és a népnevelés céljából folytatott politikai propaganda eszközévé vált. A szocialista realizmus csak olyan ideológiailag meghatározott, normakövető, pozitív hősöket engedett lapra és színpadra, akiknek alakjába a néző problémamentesen beleélhette magát, mi több: utánoszhatta. Következésképp a színész művészete elsősorban Sztanyiszlavszkij (immár didaktizált) Rendszerére épülhetett. És Ditrói Mór, Jób Dániel, Hevesi Sándor és Németh Antal munkájának köszönhetően a magyar színház a negyvenes évek végén már használni tudta a lélektani realizmus metódusát.

E munka kreativitását azonban az ötvenes években a hivatalos műsorpolitika akadályozta meg. A zsdanovi doktrínáknak megfelelő sematikus darabok a szocialista közösségi embertípus példamutató eszményét propagálták: Gál Anna, Erős János és Talyigás Mihály ugyanolyan előre kiszámíthatóan viselkednek és beszélnek, mint tette azt egy letűnt polgári világban a *Játék a kastélyban* Annie-ja vagy a *Víg özvegy* Glavári Hannája.⁵⁴ A néző pedig palota, illetve polgári szalon

⁵² Vö. Gerda POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und dramatische Analyse*, Narr, Tübingen, 1997.

⁵³ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 571–600.

⁵⁴ Urbán Ernő: *Gál Anna diadala* (1951), Gáli József: *Erős János* (1951), Hunyadi József: *Bányászbecsület* (1951).

helyett parasztkunyhóban, estélyi helyett rékliben ismerhetett rá kedvenc sztárjainak sztereotip alakításaira, és most a hivatalos ideológia adott helyette választ a „ki, miért és mit cselekszik” (ál)kérdésére. Ez a (Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitikai) diszkurzus 1955-ben a virtuális ellenállás tereként definiálhatta, és kis híján betilthatta a Major Tamás, Gellért Endre és Marton Endre által rendezett *Az ember tragédiáját*, ugyanakkor a forradalom ábrázolásának retorikai szólamai miatt szócsövénvé tehetette Illyés Gyula *Fáklyalángját*. A klasszikus modernség második hullámába tartozó Németh Lászlónak pedig most nem a színházi, hanem a politikai „siker” receptje szerint kellett a színpadon *Galileit* alávetnie a kollektívum jövőbe vetített érdekeinek.

Az 1950-es évek közepéig Magyarországon legfeljebb a francia egzisztencialisták művei kerülhettek színre, és bár a hatvanas évektől hivatalosan nem volt tiltott szerző, abszurd drámákat például tilos volt fesztiválokra hívni. A vasfüggöny keleti oldalán kizárólag a Brecht- és a Grotowski-féle színház vitatkozhatott (volna) érdemben a dramatikussal, illetve színpadi alak, tér és idő azonosításának lélektani realista módjával. A hazai Brecht-bemutatók többsége azonban az állandó vita helyett egyenlőségjelet tett a darabok *rendezése* és a brechti modellrendezések *lemásolása* között. Zsótér Sándor Brecht-ciklusáig a magyar rendezői színház nem tudta érdemben elsajátítani a színházi standardok megszüntetve megőrzésének dialektikus látásmódját.⁵⁵ Az viszont, ahogy az intellektuálisan igényesebb rendezések reagáltak az illúziószínház szöveg- és alakértelmezési technikái számára kihívást jelentő epikus dramaturgia újszerűségére, pontosan jelzi a hatvanas-hetvenes évek színházkultúrájának (és drámairodalomának) koordinátáit.

A színjátszás demokratizálódását bizonyító sok kis „nemzetiből” kezdettől fogva kivált a rendezőknek és színészeknek az a (Nemzeti Színház, Madách Színház, Thália Színház és Vígszínház körül csoportosuló) elit rétege, amely – élve az anyagi biztonság nyújtotta lehetőségekkel – megpróbálkozott a műhelymunkával. Az elidegenítés hatásmechanizmusának pedagógiai jelentőségét ismerte fel például a színészi játék ideológiai és technikai többarcúságának egyik legértőbb képviselője, Major Tamás. Brecht-rendezéseiben a kor legnagyobb színészegyéniségei (Bessenyei Ferenc, Őze Lajos, Törőcsik Mari) teszik idézőjelbe saját manírjaikat, válnak képessé egy másik színész mozdulatának, hanghordozásának idézésére – tanulják meg, hogy a szerep és a színészi test csupán normafüggő konstrukció. E színészi játék (Jurij Ljubimov 1981-es vendégrendezésében viszontlátható) gesztikus inkohereciája azonban csak harminc évvel később, Mo-

⁵⁵ Vö. Kiss Gabriella, *A megszakítás esztétikája, avagy politikus színház a média korában. Zsótér Sándor Brecht-rendezéseiről*, Alföld 2004/10., 65–85.; Kiss Gabriella, *Elidegenítés – elmesélés – eltávolítás. Fejezetek a magyarországi Brecht-recepció történetéből*, Literatura 2007/4., 440–459.

hácsi János *Kréta*körében (és formakánonjában) válik a színészi önreflexió folyamatosan újradefiniálódó tárgyává. Major Tamás, Marton Endre, Ascher Tamás, Babarczy László és Csiszár Imre rendezéseiben a színészi test még a fabula központi alakjaiban formát öltő gondolatok aktuális (antifasiszta, pacifista, internationalista stb.) értelmezését hivatott tolmácsolni, ami viszont a darabok „valóságábrázoló” igényének rendezői újragondolását jelzi. Amikor ugyanis Kazimir Károly rendezésében az *Arturo Ui* prólógusát a Kikiáltó úgy mondja el, hogy közben egy szállodai szobában a végrendeletét fogalmazó Goebbelst látjuk, egy-értelművé válik, hogy a dramatikusság és a színházi szöveg közötti kapcsolat az elmélyült interpretáció során jön létre. Vagyis míg a Nemzeti Színház színészei számára kidolgozott „elidegenítési/eltávolítási” program azt segítette elkerülni, hogy a sztanyiszlavszkiji Rendszer a felszíni naturalizmust konzerválja, addig a brechti társadalmi gesztus aktualizálása a dramatikusság szöveg szabadabb szcenikai értelmezésének izgalma hívta fel a figyelmet.

És a színháztörténet megismételte önmagát. Ahogy a húszas–harmincas évek Vígszínházában a jól megcsinált színdarabok, úgy a hatvanas években Brecht drámái, a Kazimir Károly-féle Körszínházban (tehát nem kukucskáló-színpadon), illetve Thália Színházban színre vitt nagyepikai művek (*Hiawatha*, *Kalevala*, *Ramajana*, *Isteni Színjáték*), illetve az alkalmanként műsorra tűzött Beckett- és Mrożek-szövegek töltötték be különleges pedagógiai szerepet. Míg a dramatikusság tér, idő és alak mimetikus azonosításán alapuló bulvárnaturalizmus lehetővé tette a lélektani realizmus színészi és nézői szokásrendjének kialakulását, addig a művészet és valóság dualizmusának klasszikus modern felfogását megkérdőjelező szövegek (sajnos alig érzékelhető) idézőjeleként gondoskodtak arról, hogy a színészek a szerepen és a nézőnek az előadásszövegen végzett munkája ne merüljön ki a sztereotípiák mechanikus ismétlésében és felismerésében. És e folyamat eredményeképpen a hatvanas–hetvenes évek Madách Színházában, Nemzeti Színházában és Vígszínházában megszületnek az ezredforduló elváráshorizontjának is részét alkotó Ibsen-, Csehov- és Shakespeare-előadások.

Ebben a folyamatban fontos szerepet játszott az a tény, hogy a hatvanas–hetvenes évek Magyarországon a darab- és szerepértelmezés nem csak esztétikai izgalmat jelent(het)ett. A Nemzeti Színházban már 1955-ben is a *III. Richárd* volt a legsikeresebb a darab: amikor az írnok kijött az előre elkészített ítélettel, alig tudták folytatni az előadást. A Kádár-rendszer puha diktatúrájában pedig még erőteljesebbé vált a színháznak az a funkciója, amely a társadalmi (első) nyilvánosságban „szalonképtelennek” ítélte, illetve tabuként kezelt gondolatokat áttételes és egyre finomabb kommunikációjára irányult. Az olyan máig élő legendák, mint az Ács János rendezte *Marat/Sade* (1982) vagy az Ascher Tamás rendezte operett, az *Állami áruház* (1976) kortárs horizontból nem vélt vagy valós

ellenzékiességüknél fogva jelentősek. Sokkal érdekesebb az a nézői magatartásforma, amely észleli, megérti, majd áttételesen (!) értelmezi vagy elhallgatja (!) azt aényt, hogy a kaposvári Peter Weiss-előadás utolsó képe, amelyben a Kikiáltó egy utcakövel a kezében a Corvin közt ábrázoló háttérfüggöny előtt zokog, összeköti az éppen zajló lengyel eseményeket, a Szolidaritás harcát és az 1956-os magyar (hivatalosan ellen)forradalmat. Ennek a befogadás jelen pillanatában megtörténő „összekacsintásnak” ugyanis az az előfeltétele, hogy a beavatott néző szét tudja választani az egymással akár feszültségbe is kerülő hangzó és vizuális szöveget, és képes legyen a látottakat ne csak a dramatikus szöveg referenciájára, hanem a kortárs társadalmi diszkurzus elemeire vonatkoztatni és a színpadi reprezentáció önálló (akár a drámától független) részének tekinteni.⁵⁶

Ezt a viszonylag zárt (második) nyilvánosságban működő kettős (de)kódolást konzerválják a hetvenes–nyolcvanas évek magyar drámairodalmának abszurd és groteszk vonásai. Örkény István, Szakonyi Károly, Csurka István darabjai oly módon tematizálják az átpolitizáltság, a manipuláció, a besúgás, a perspektíva-vesztés identitástorzító gyakorlatát, hogy a játék fiktív világában kialakuló etikai konfliktusrendszerek tartalma csak áttételesen: a nézőtér és a színpad közötti virtuális térben alakuljon ki. Ennek azonban az a feltétele, hogy a néző megértse a darabok reflektált színházi elgondoltságát, felismerje a hatásukat erőteljesen meghatározó teátrális ötletet. A kamaraszínházak és stúdiók intim terében azonban értékítélet is születik. Ennek az az oka, hogy *A Pisti a vérzivatarban* a főalak megsokszorozása és a jelenetek (cirkuszi) mutatványként definiálása, az *Adáshibában* a lakótelepi szoba egyik falának, a tévéképernyőnek és a színpadnyílásnak az azonosítása, a *Döglött aknában* a kórterem zártságát garantáló szabályok szatírája egy jellegzetesen kelet-közép-európai életszférába helyezi a dramatikus cselekmény referenciáját. Ennek hangsúlyozottan fontos felismerése viszont cinkossá teszi a nézőt, és hallgatólagosan döntésre kényszeríti. Az előadás alatt létrejövő „második nyilvánosság” morális intézményként definiálja a színházat, ami egyfelől törvényszerűen megakadályozza az egyetemesebb létértelmezés beckettí vagy mrozeki artikulációját, másfelől még Örkény esetében sem engedi, hogy a darabok elszakadjanak az ún. („mai magyar”) valóság ábrázolására hivatott kommersz színpadi kliséktől.⁵⁷

⁵⁶ A kettős beszéd mechanizmusához lásd JÁKFAI, *Avantgárd, színház, politika*, 186–202.; GAJDÓ Tamás, *Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok. A magyar színházművészet fontosabb törekvései az 1970-es évektől 1989-ig = Színház és politika*, szerk. GAJDÓ Tamás, OSZMI, Budapest, 2007, 65–78.

⁵⁷ VÖ. P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig*, Argumentum, Budapest, 1997; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 114–123., 181–189.; SZIRÁK Péter, *A valóság fellazítása*, It 2007/3., 398–402.

Nem véletlen, hogy e darabok jelentős része annak a Vígszínháznak az inspiráló hatására (pályázataira) jött létre, amely a hatvanas évek közepétől kezdve (elsősorban Várkonyi Zoltán, majd Horvai István, Kapás Dezső és Marton László irányításának köszönhetően) az akkor legkorszerűbb színészi játék, ám a klasszikusok jóval kevésbé invenciózus értelmezése mellett kötelezte el magát. És az sem véletlen, hogy a *Macskajáték* pesti színházbeli előadásának nemzetközi sikerével csak Spiró György *Csirkefeje* tudott versenyezni. Írója (ál)történelmi „drámá”-iban kiiktatja a privátszférát, és a hatalomgyakorlás, -fenntartás, -megszerzés örökérvényű játszmáit absztrahálja. Ebben a „darab”-jában viszont egy külvárosi bérház lepusztult udvarán a nyolcvanas évek periferiára szorult típusai között hoz létre sztereotip, de működő kommunikációs helyzeteket és megváltoztathatatlan viszonyokat. Azt azonban, hogy Spiró alakjai szabad versben káromkodnak, csak a színészek (és nem a rendezők) vették észre. Mint ahogy a nyolcvanas években is csak Kornis Mihály és Márton László történetei, de nem a jelszavakból, slágerekből, falfirkákból, bemondásokból és szóviccekből építkező nyelvi dramaturgia, illetve a marionettszerű alakok találtak maguknak színpadot és rendezőt.

A „mai magyar valóság tükörképeként” értelmezett és a legendás színésznő, Gobbi Hilda alakjára írt *Csirkefej* korának egyik legnagyobb szakmai és közönségsikere lett. Az ősbemutatóra a Nemzeti Színház egykori kamaraszínházában, a Katona József Színházban került sor. Ez a színház egy, a hetvenes évek közepén kezdődő és a 20. századi magyar színháztörténetet alapvetően meghatározó műhelymunka élő szimbóluma. A Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás és Babarczy László nevéhez fűződő, a darab és a kortárs valóságértelmezés szoros – vagyis mindig újszerű – korrelációján alapuló színházi jelhasználat nem csak Csehov, Molière, Jarry darabjait vitte sikerre számos nemzetközi fesztiválon. A dramatikus történetek indítékainak és mozgatórugóinak precíz, a színészre vonatkozó vizuális jelekkel közvetített kidolgozása kultuszelőadások sorozataival teremtette meg a Csehov- és Füst Milán-játszás kánonját. Az e hagyomány megújításával kísérletező Kamra pedig a kilencvenes években elsőként adott teret a felolvasó-színház műfajának, illetve a legújyszerűbb rendezői és drámaírói törekvéseknek. Ez a folyamatos munka többek között annak a nagyon következetes társulatépítésnek köszönhető, amely a vidéki (szolnoki és kaposvári) színházak hetvenes évekbeli elszigetelt zártságában kezdődött, és az intézményes színészképzésben folytatódott. Az Európai Színházak Uniójának alapító tagjává váló fővárosi művészsínház és a saját (a horizontátlépés eseményét természetes elvárásnak tekintő) közönségét egyedülálló módon kinevelő Kaposvári Csiky Gergely Színház múltja és jelene képviseli Magyarországon a színházi realizmus legkorszerűbb és immár világszínvonalú játéknyelvét.

Zsámbéki Gábor és Székely Gábor akkor lett a Nemzeti Színház vezető-, illetve főrendezője (1978), amikor Nyugat-Európa színházi térképén már stabil pozícióval bírt a Living Theatre, illetve a Hermann Nitsch-féle Body Art. A „Le Sztanyiszlavszkijjal!” jelszavára épülő neoavantgárd retorika a színészi test dematerializációjával, a fizikai fájdalom színrevitelével forgatja fel a „mintha”-koordinátákat, és hívja fel a figyelmet a színházi reprezentáció megképzettségére.⁵⁸ Az autentikusság konstrukció voltára mutató beszédmódot az aczéli kultúrpolitika természetesen csak a hivatalos (vagyis támogatott) színházak mellett (esetleg azok holdudvarában) tűrte meg. Szentjóbó Tamás és Altorjay Gábor *Ebéd (In memoriam Batu kán)* című happeningjét (1966) ugyanúgy az ügynöki jelentésekből lehet rekonstruálni, mint a budapesti Egyetemi Színpad szűk nyilvánosságában létrejövő Universitas betiltott *Gőzfürdőjét* (1963).

A kulcsfontosságú társulat és a hatvanas-hetvenes évek magyar avantgárd színházának sorsát egy emblemikus rendező: Ruszt József és egy emblemikus rendezés: az *Állhatatos herceg* határozta meg. Az 1965-ös wroclawi fesztivál és a Grotowski színházával való találkozás ugyanis világossá tette, hogy a puha diktatúrában az alternativitást nem a színházi formanyelv, hanem a működés más-sága (a kettős színpadi beszéd gyakorlata ellenében alakuló egyenes beszéd) definiálja. A Pilinszky János *KZ-oratóriumából* készült *A pokol nyolcadik köre* viszont – bár még csak a szegény színház formakanonjának látható elemeit tudta átvenni – már arról tanúskodik, hogy a társulat megértette a Grotowski-féle transzgresz-szió célját: látásmódunk, érzéseink sztereotípiáinak megtörését, áthágását vagy még inkább a velük való szembesülést.⁵⁹ Ehhez pedig a nézőnek szemtanúvá kell válnia, amit nem a darabértelmezés intellektuális vagy a színpadi történésekkel való azonosulás érzelmi folyamata, hanem a játékosokkal való együtt-lét, a szemlélődés és a cselekvés határainak átlépése tesz lehetővé.

Az előadást betiltották, az Universitást feloszlatták. Ruszt József az ország különbözőbb városaiban és színházaiban egy-egy próbafolyamat keretében, a társulat három tagja (Halász Péter, Paál István és Fodor Tamás) pedig a Kassák Ház Stúdió, a Szegedi Egyetemi Színpad és az Orfeo Stúdió vezető személyiségeiként intézett hadüzenetet a hagyományos nézői tekintet manipulálhatóságához. A legradikálisabb utat Halász Péter járta be. A *King Kong*-szériában egy óriásmajom péniszeként verseket szavalt fürdősapkával a fején, Dohány utcai lakás(színház)ában a nézők múzeumszerű kiállításaként járhatták végig a szobákat, és nézhették családja mindennapjait, a 2006-ban a Múcsarnokban megrendezett

⁵⁸ Julian BECK, *The Life of the Theatre*, §81. Idézi: Jean-Yves PIDOUX, *Acteurs et personnages. L'Interpretation dans les esthétiques théâtrales du XX. siècles*, L'Air, Lausanne, 1986, 249.

⁵⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Methuen, London, 1968, 17.

utolsó performanszában pedig egy óriási koporsóból hallgatta a rákos önmaga Virtuális Temetésén elhangzó búcsúbeszédet. Paál Istvánék viszont a Szegény Színház jegyében dolgoztak tovább. Az 1848-as forradalom besúgóhálózatát bemutató *Petőfi-rock* előadásain a nézők beállhattak a demonstráló színészek közé, Sarkadi Imre *Kőműves Kelemen*jében színészi testekből épült Déva vára, és a társulat kvázi-szamizdatként terjesztette Grotowski elméleti munkáinak kalózfordításait. Fodor Tamás pedig *Vurstli* címmel rögtönzött etüdökből álló mozgásfantáziaként vitte színre Molnár Ferenc *Liliomát*⁶⁰.

A színházi alaphelyzet jelenidejűségének tematizálása és az említett produkciók formanyelve tökéletes összhangban volt a nemzetközi folyamatokkal, amit leginkább az 1976-ban Párizsba emigráló, majd az USA-ban *Squat* néven utca- és kirakatszínházat létesítő Halász Péter karrierje igazol. A magyar színházi hagyomány logocentrizmusáról folyó vitát azonban mégsem a neoavantgárd kísérletek, hanem a Peter Brook rendezte *Szentivánéji álom* 1972-es budapesti vendégszínházi előadása váltotta ki. A közvetlen színházzal való szembesülés tulajdonképpen explicitté tette azt a tudott, ám nyíltan fel nem vállalt tényt, hogy a hatvanas évek kőszínházi produkciói már képtelenek voltak esztétikai izgalom (*curiositas*) kiváltására. Következésképp, míg a magyar alternatív színház ez időben kialakuló jelhasználatával beléphetett (volna) a szakmai értelmezői közegbe, addig a nézői provokációval összefüggő politikailag egyenes beszéd nem. A hatvanas-hetvenes évek alternatív színháza a rendszerváltásig nem termékenyíthette meg a rendezés metaforikus olvasására építő kőszínházi játékhagyományt.

Hatást csak a társulatok hivatásos színészekké, rendezőkké, dramaturgokká, kritikusokká váló tagjaira, illetve az olyan kimagasló, ám szinguláris rendezői teljesítményekre gyakorolhatott, mint Jeles András áriákból, recitativókból, kórusokból álló képszekvenciája, *A mosoly bírodalma* (1986–87), Gaál Erzsébetnek a nyíregyházi színház díszletraktárában, különböző térszégmensekben játszódó *Dantonja* (1990) és a Somogyi István vezette Arvisurának a magyar folklór zenéi és mozgásvilágára épülő előadásai. Ugyanakkor nem véletlen, hogy a színházi reprezentáció klasszikus határainak neoavantgárd átlépését, pontosabban a határátlépés lehetőségét az a dráma-trilógia konzerválja, amelynek írója szerint „a színház nem irodalom, de nem is élet. A színház az bizony nagyon teátrális! Hát akkor legyen teátrális!”⁶¹

Nádas Péter szövegei a 20. századi magyar drámatörténet azon darabjai közé tartoznak, amelyeket (Balázs Béla és Déry Tibor műveivel hasonlóan) csak speciális színházi olvasat képes színre vinni. Ezek a „szertartás-drámák” ugyanis

⁶⁰ A magyar neoavantgárd történetéhez lásd még SCHULLER Gabriella, *Najmányi László és a Kovács István Stúdió. A magyar neoavantgarde hangjai*, Balkon 2007/6., 4–11.

⁶¹ NÁDAS Péter, *Nézőtér*, Magvető, Budapest, 1983, 150.

olyan teatralitás-fogalom emlékhelyei, mely szerint a „színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegeztetés művészete”.⁶² A textusok strukturális jegyei olyan olvasót igényelnek, aki észreveszi a *Takarítás* és a *Találkozás* operai, illetve a *Temetés* balettre emlékeztető elgondoltságát. A csöndek és hallgatások ritmusára épülő, polifón zenei kompozíció és a wilsoni-beckett-i steril zárt tér megakadályozza a lineáris cselekményvezetést, és egymásba áttűnő, egymásra vetülő, egymást leképező alakokat hoz létre. Ezeket a nyelvi létezőket viszont (s ez vonatkozik Weöres Sándor dramatikusszövegeire is) csak olyan színházi diszkurzusban lehet megszólaltatni, amelyben a *mise en scène* már nem tekinti magát a szövegbeli jegyek (krono)logikus következményének.

A rendszerváltás tulajdonképpen nem előidézte, hanem explicitté tette a nyolcvanas évek közepétől megfigyelhető, a színházkultúra egészét és a színházi jelhasználat módját is érintő változásokat. A szólásszabadság jegyében lehetővé, mi több: elvárassá vált az egyenes beszéd, vagyis az előző évtizedekkel ellentétben mind a színházban, mind a filmben és a médiában ki lehetett mondani, illetve általános érvennyel lehetett analizálni a társadalmi, ideológiai és életproblémákat. A hatvanas-hetvenes évek alternatív színháza elveszítette ellenzéki jellegét, az általuk képviselt játékyelv pedig nemcsak beférkőzött a kőszínházakba, hanem kikezdte azok határait és konvencióit. Az ún. „másszínház” tehát az ezredfordulón tudott hozzájárulni az egyetlen nagy színházi mező heterogén összetettségéhez, mígnem belesimult annak pluralitásába. Ezt a folyamatot kanalizálta az 1998-ban megnyílt Trafó (Kortárs Művészetek Háza), amely felismerte a kreatív recepció jelentőségét és felvállalta külföldi színházi és táncprodukciók, performanszok szisztematikus meghívást. Ily módon a magyar nézőközönség tíz éve évente egyszer találkozhat Frank Castorf, Michael Thalheimer, a Nico and the Navigators, a Circus Circle, a Forced Entertainment és a Rimini Protokoll munkáival. Másfelől a piacgazdaság törvényeivel szembenező támogatási rendszer arra készítette a színházakat, hogy önmaguk számára is megfogalmazzák a sikerorientált, könnyen emészthető, szórakoztató repertoár és a szükségszerűen gazdasági deficithez vezető, ám művészileg és szakmailag elismert produkciók közötti határt. És ez a kihívás identitásváltásra és folyamatos öndefinícióra kényszerítette a nagy múltú művészszínházakat (Katona József Színház, Vígszínház, Nemzeti Színház, Radnóti Színház, Madách Színház) és a vidéki teátrumokat.

Tünetértékű, hogy az európai horizontból is korszerűnek és izgalmasnak bizonyuló rendezések jelentős része néhány önálló társulathoz és olyan vándorrendezőkhöz kötődik, akik egyszeri meghívásoknak eleget téve dekonstruálják a konvencionális repertoárjátékba belemerevedett színészi és nézői szokásokat.

⁶² *Uo.*, 78.

A jelentős alternatív színházi múlttal rendelkező Schilling Árpád vezetésével tíz év alatt komoly nemzetközi elismertséget szerző Krétakör munkái olyan projekteknek tekinthetők, amelyek színház és politika, színház és dráma, színház és teatralitás kapcsolatát vizsgálják. A Székely Gábor rendezői osztályában végzett Novák Eszter és Bagossy László következetes kísérletek formájában törekednek a színházi realizmus lehetőségeinek megfogalmazására olyan kulturális kontextusban, amely teljességgel problematikussá tette a valóság és a hitelesség fogalmát. A kaposvári színház vezető rendezőjeként évi maximum egy rendezéssel jelentkező Mohácsi János a klasszikusok radikális átértelmezésével, illetve újraírásával és a szerepjátszás nyílt vállalásával, a színészi klisék analízisével ingatja meg nemcsak a szöveg primátusának, hanem a színész középponti helyzetének hitét is. Zsótér Sándor pedig egy végletekig statikus járás- és nézéske-reográfiaival írja a színpad mint művi tér és a színészi test mint konstrukció konfrontációjának egész estés tanulmányait. A kortárs magyar színház legfigyelemreméltóbb rendezőjének munkái olyan idejétől és terétől megfosztott állapotként azonosíthatók, amelyekben a főszerepet az emberi test kommunikációs lehetőségeinek meg- és felmutatása játssza.

A kortárs magyar rendezői színház figyelme tehát az ezredfordulón egyértelműen a teatrális problémák (ön)reflexiójára irányul.⁶³ E posztmodern horizontváltást konzerválják azok a dramatikus szövegek, amelyeknek újszerűsége teatralitás és irodalmiság megváltozott (dehierarchizált) viszonya felől ragadható meg. Ahogy Heiner Müller *Hamletgépét* csak Robert Wilson formakánonja, Elfriede Jelinek dramatikus szövegeit pedig csak Einar Schlegel, illetve Nicolas Stemanné tudta színpadon (re)jtett szöveggé megszólaltatni, úgy Kárpáti Péter és Tasnádi István darabjai is elválaszthatatlanok egy-egy rendező (Novák Eszter és Schilling Árpád) játéknyelvétől, illetve egy-egy társulat összjátékától. A „mai Molnár Ferenc”-nek is nevezett Hamvai Kornél, Garaczi László, Egressy Zoltán, Filó Vera dramatikus szövegeinek olvasási technikái explicit módon hordozzák magukban a kortárs színház(nézés) sokféle és sokrétű konvencióit. Olyan textusok, amelyek filmes forgatókönyvként, barokk operaként vagy kanavászként olvasva főszerephez juttatják a szerzői instrukciókat, egyaránt és egymással párhuzamosan kínálják fel az olvasónak a dramatikus tér, idő és alak azonosításának referenciális, szimbolikus, intertextuális módját, és több szintér, illetve idősíki mozgásával forgatják fel a dramatikus történések lineáris rekonstrukciójának szándékát.⁶⁴ Éppen ezért nem véletlen, hogy Térey János *Nibelung lakópark*

⁶³ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 804–815.

⁶⁴ Vö. Magdolna JÁRFALVI, *Aspekte des Dramas = Im Sog der Sprache. Literatur und Literaturkritik der 90er Jahre*, szerk. ERNŐ KULCSÁR SZABÓ, Frankfurter Buchmesse, 1999, 75–89.

című trilógiájának szédítően gazdag (a wagneri zenedráma tematikus koncepcióját és a Gesamtkunstwerk hatásvét is újrainterpretáló) látvány- és hangzásvilágát csak egy kortárs filmrendező, Mundruczó Kornél tudta sikerrel színre vinni egy elhagyatott sziklakórház labirintusszerű üregeiben. A kortárs magyar színház és dráma legújyszerűbb jelenségei ugyanis a jelölőbőség gyönyörének élvezetével és/vagy az értelemképzés bonyolult játékával mindenekelőtt az emberi percepció és kogníció rendjét provokálják. És a legizgalmasabb rendezések, illetve szövegek esetében ez a provokáció képes a média korának korszerű modellálására.⁶⁵

⁶⁵ Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin, 2001.; Kiss, *A kockázat színháza*, 13–97., 171–185.

Batsányi János mint konfidens?

Adalék Batsányi fogság utáni hivatalvállalásához¹

Batsányi János életrajzának feltárása érdekében nem történt túl sok újdonság az utóbbi évtizedekben. A befejezetlenül maradt kritikai kiadás sem ösztönözte egy újabb biográfia elkészültét, s így a mindmáig legteljesebbnek tekinthető, 1907-ben kiadott pályakép² számos, azóta előkerült forrás tanulságait is nélkülözte – gondoljunk csak például a Benda Kálmántól kiadott peranyagok hatalmas kötetekre.³ Éppen ezért lehet tanulságos minden olyan újabb dokumentum, amely segíthet Batsányi pályájának bármilyen csekély részletét új megvilágításba helyezni, hiszen – a konkrét adatszolgáltatáson túl – fölhívhatja a figyelmet az irodalomtörténet-írás súlyos adósságaira is.⁴

Batsányi életének minden bizonnyal a leginkább tisztázatlan pontjai közé sorolhatók a Kufsteinben eltöltött fogság utáni hivatalba lépésének körülményei. Annál is inkább, mert ennek a kérdésnek a megítélése nem függetleníthető Batsányinak a per során játszott szerepétől sem – márpedig ott is maradtak mind-ezidáig meggyőzően nem interpretált mozzanatok. A problémával legutóbb számot vető – bár a kérdést alapvetően más irányból megközelítő – dolgozat teljes joggal hívhatta föl a figyelmet arra, hogy a per során Batsányi veszélyességének minősítése szembevetően megváltozott: „Tudjuk, »példa kelle, hogy rettegjen az ország«; az is ismert, hogy Batsányit mind a nádor, mind a Polizeihofstelle vezetője, de még maga a király is az egyik legveszélyesebb embernek tartotta.

¹ A dolgozat az MTA–DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport (2006 TKI207, témavezető: Bitskey István) keretében és támogatásával készült.

² HORÁNSZKY Lajos, *Batsányi János és kora*, Budapest, 1907.

³ *A magyar jakobinusok iratai*, I–III., kiad. BENDA Kálmán, Akadémiai, Budapest, 1952–1957.

⁴ 2007-ben a Debreceni Egyetem sikeres MTA TKI pályázatának köszönhetően végre elindult Batsányi levelezésének összegyűjtése és kiadásra való előkészítése, a munkára Balogh Piroska kapott megbízást.

Ennek megfelelően az elsők között fogták el, vitték Bécsbe; tény az is, hogy az összeesküvés vezetőit, társait a bécsi nyomozati fogságban kivégezték. Mindezek után Batsányi ártatlanságának kimondása és mindössze egyéves börtönbüntetése legalábbis elgondolkodtató.”⁵ Labádi Gergely megjegyzése, amelyet egyébként tanulmányában a későbbiekben nem igyekezett kellőképpen kiaknázni, azért különösen figyelemre méltó, mert felhívja a figyelmet arra: a Bendától föltárt és kiadott peranyagok alapján csak a változás ténye, de nem az oka ragadható meg, azaz a magyarázatot valahol máshol, más jellegű iratanyagokban lehet remélni. Ez különben nem egyedülálló jelenség: Sehy Ferenc esetében a konfidensi szerepet szintén nem lehetne a peranyagokra (kihallgatási jegyzőkönyvekre, vallomásokra, ítéletre stb.) alapozva kimutatni – csak hogy ebben az esetben Benda Kálmánnak rendelkezésére álltak olyan, a vizsgálatot lefolytató Királyi Táblánál magasabb szinten keletkezett iratok, amelyekkel bizonyítani lehetett Sehy informatori közreműködését; nem véletlen tehát, hogy ezek az információk az iratkiadásban a Bendától származó bevezető jegyzetekben szerepelnek, s nem valamely irathoz, lábjegyzetben csatolt magyarázatként.⁶ Batsányi esetében azonban ez idáig hasonló, kontrollforrásként felhasználható dokumentumok nem kerültek elő, így homályban maradt, miért kaphatott a korábban a legveszélyesebbek között számon tartott vádlott ennyire enyhe büntetést – ez azonban nem jelenti azt, hogy nem is lehet ilyen források előkerülésében reménykedni. Annál is inkább, mert hiszen régóta ismeretes egy olyan, valamivel későbbi feljegyzés, amely egyértelműen megfogalmazza a lappangó gyanút. Természetesen Kazinczy Ferenc többféle változatban is megfogalmazott emlékezésére gondolok, amely Batsányi fogság utáni helyzete kapcsán állítja, hogy a költő konfidensi szolgálatokat vállalt. Kazinczy így foglalja össze mindezt: Batsányi „1796 szabadon eresztetett. Bécsben jelenté magát Gróf Saurau ő excellentiájánál, emlékezteté ezt, hogy ötet bécsi fogsága alatt nagy jutalmakkal biztatgatták, hogy ő ártatlan, így nem csak kéri, hanem kívánja is a bért. – Batsányi diurnistának rendeltetett a Banko hivatal mellé. – Én 1803 májusban Bécsben utazék. Egy emberséges ember Pesten mulatomban nékem azt az intést adá, hogy óvnam magam Batsányitól; ő a titkos Polizey tagjává tevé magát, és hogy szavainak hidjek, azt veté állítása mellé, hogy Batsányi a levelek feltördelése departamentjénél űzi a maga szolgálatjait.”⁷ Kazinczy ezen szavainak a hitelét azon-

⁵ LABÁDI Gergely, *Nomen captivi et status: Joannes Batsányi, auctor et poeta. A 18. század vége irodalomszemléletéhez = Klasszikus – magyar – irodalom – történet. Tanulmányok*, szerk. DAJKÓ Pál – LABÁDI Gergely, Szeged, Tiszatáj, 2003, 281.

⁶ *A magyar jakobinusok iratai*, II., 670–673.

⁷ *Uo.*, III., 390. Lásd még *A rab és a madár c.* Batsányi-vers kéziratára rájegyzett változatot is: BATSÁNYI János összes művei, I., *Versék*, s. a. r. KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1953, 385–386.

ban az irodalomtörténet-írás és a történetírás egyaránt rendre lebecsülte; vagy úgy, hogy Kazinczy Batsányi-ellenes elfogultságai egyszerű következményeként kezelte,⁸ vagy úgy, hogy mindezt még némi morális érveléssel is feldúsította, hiszen, úgymond, a nemes lelkű Batsányiról ilyet föl sem lehet tételezni.⁹

A probléma azonban aligha intézhető el ennyire egyértelműen, már csak azért sem, mert Kazinczy szavai annyit legalább kétségkívül bizonyíthatnak, hogy egykorúan létezett olyan felfogás, amely Batsányit informátornak tekintette – s egyáltalán nem biztos, hogy ez kizárólag Kazinczy véleménye volt, hiszen Kazinczy maga is utal egy meg nem nevezett pesti forrására. Azért is érdemes komolyabb figyelmet szentelni Kazinczy főntebbi állításainak, hiszen az alábbiakban, függelékben közölt dokumentum lehetővé teszi, hogy azt bizonyos pontokon más forrással szembesítsük.

Batsányi 1796. május 23-án szabadult Kufsteinből. Hogy ezután hova ment, azt nem tudjuk pontosan megállapítani: 1796. május 26-i, Kufsteinből keltezett, hivatalos nyilatkozata arról tanúskodik, hogy további lakhelyeként Budát jelölte meg. Már augusztus 4-én azonban József főherceg helytartó gróf Saurau megkeresésére úgy nyilatkozott: hivatalosan nem látja annak akadályát, hogy Batsányi állást kapjon Ausztriában.¹⁰ Márpedig a Saurauval való kapcsolat, pontosabban Sauraunak a Batsányi érdekében való, a szabadulást ilyen gyorsan követő közbenjárása igencsak elgondolkoztató: Franz Saurau ekkor ugyan már a Hofkammer elnöke volt, ám Batsányi vele kizárólag a kihallgatások során ismerkedhetett meg, amikor is a gróf egyébként – rendőrminiszterként – a jakobinusok ügyében kinevezett bécsi udvari vizsgálóbizottság vezetője volt. Amit Kazinczy implicite állít, az tehát teljesen jogosult: a gyors bécsi állásszerzés mögött igenis fölsejlik egy korábbi ígéret körvonala, noha egyelőre nem tudjuk, mi lehetett az ára ennek a későbbi segítségnek. Ha a jakobinus perben elítéltek fogóság utáni pályafutását megnézzük – ráadásul nem csupán a magyarországiakét, hanem a bécsi perben szereplőkét is –, akkor Batsányi bécsi alkalmazása meglehetősen társtalannak látszik. Egyedül Georg Ruzsitska esete tűnik némileg ha-

⁸ Ezt a megoldást látszik követni Benda Kálmánnak az előbb idézett passzushoz fűzött lábjegyzete: *A magyar jakobinusok iratai*, III., 390.

⁹ Ezt az érvelést jól érzékeltethetjük Keresztury Dezső szavaival: „A jegyzet vége [ti. *A rab és a madár* c. vershez fűzött Kazinczy-jegyzet – Sz. M.] persze eléggé ellentmond az elejének. Igazságára nincs semmi adatszerű bizonyíték; minden lélektani indok ellene szól. Batsányi nem volt besúgó; a besúgó nyilván keresi s nem kerüli a gyanús és megfigyelendő emberek társaságát. Mikor azonban leírták, 1809-ben, még frissen égett a seb, mely végleg, még az életen túlra is szembe állította egymással e kor magyar irodalmának két vezéregyéniségét.” KERESZTURY Dezső, *Batsányi János 1763–1845 = Uő., Örökség. Magyar író-arképek*, Magvető, Budapest, 1970, 91–92.

¹⁰ Minderre lásd *A magyar jakobinusok iratai*, II., 617–618.

sonlónak: a 35 évnyi várfogságra ítélt korábbi kancelláriai alkalmazott (Kazinczy munkácsi fogolytársa)¹¹ szabadulása után állami hivatalt kapott – csak hogy ő sem Bécsben, hanem Prágában, a cseh királyi Wegedirektionnál.¹²

Az alábbiakban olvasható, autográf kérvény (*Függelék I.*), amely a bécsi Finanzarchiv anyagában maradt fenn s amely nem is tekinthető teljesen ismeretlennek a Batsányi-szakirodalomban,¹³ két évvel későbbi ugyan, s Batsányinak azt a törekvését dokumentálja, hogy addigi, napidíjas írnoki állását egy felelősebb s nagyobb fizetéssel járó állásra válthassa – ám ez a kérvény is erősen visszautal az 1796-os szituációra. Batsányi itt valóban – Kazinczy értesülésével tökéletesen egyezően – olyan hangnemben kéri véglegesítését, mintha az neki kétséget kizáróan járna. Hivatkozik egy olyan uralkodói kézíratra is, amely neki 1796-ban állást ígért az örökös tartományokban – ez a forrás ez idáig nem ismeretes, de ilyen kérdésben valótlant állítani teljes képtelenség lett volna. Saurau ugyanis ezt a kérvényt pártolólággal terjesztette az uralkodó elé, aki maga is támogatta Batsányi kérését (*Függelék II.*): a kérvényező tehát aligha nem létező ígéretre utalt. Úgy látszik tehát, hogy Kazinczy állításai – a gyanú fölmerülésének jogossága tekintetében – teljesen indokoltak és megalapozottak, noha ő nyilván másféle információk alapján tájékozódott, s nem ismerhette Batsányi ezen kérvényét sem. Hozzá kell tennünk persze, ennek a dokumentumnak a birtokában sem oldható meg teljes bizonyossággal a probléma: arra nézvést, hogy Batsányi valóban vállalt-e konfidensi feladatokat, s ha igen, mikortól, illetve hogy a per során történt-e titkos megegyezés közte és Saurau között, nincs válasz továbbra sem. Annyi azonban kijelenthető, hogy a dokumentumok hiánya nem feltétlenül a probléma nemlétét jelenti. Akad ugyanis egy zavarba ejtő történeti párhuzam is: Johann Hackel, aki Andreas Riedel köréhez tartozott, s akit a bécsi jakobinus perben 30 évi várfogságra ítélték¹⁴ (Kazinczy vele is együtt raboskodott Munkács), 1802-ben szabadult, s miután Bécsbe nem térhetvén vissza Linzben volt kénytelen élni, a titkosrendőrség besúgójaként dolgozott 30 guldenes havi bérért; amikor pedig a várost elfoglalták a francia csapatok, tolmácsnak jelentkezett hozzájuk. Ezért 1809-ben följelentették, elfogták, Olmützben, Prágában és Bécsben

¹¹ Az ítéletet lásd Alfred KÖRNER, *Die Wiener Jakobiner, „Homo hominibus“*. Franz Hebenstreit, ford., komm. Franz-Josef SCHUH, Metzler, Stuttgart, 1972, 186–187. (*Deutsche revolutionäre Demokraten*, 3.)

¹² Vö. Alfred KÖRNER, *Andreas Riedel, Ein politisches Schicksal im Zeitalter der Französischen Revolution*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1969, 314–316.

¹³ A kérvényt kivonatossan és magyar fordításban már Horánszky Lajos is idézte: HORÁNSZKY, *I. m.*, 114–116. Teljes terjedelmében és eredeti formájában azonban nem jelent meg, ezért indokolt a közlése.

¹⁴ Az ítéletet lásd KÖRNER, *I. m.*, 191–192.

raboskodott, mígnem visszatérhetett Bécsbe, a feleségéhez.¹⁵ Ez a pályafutás néhány pontján megdöbbenően emlékeztet Batsányi sorsára – csak hát egyelőre nem lehet eldönteni, ez véletlen-e, vagy itt modellszerű egybeesésekről van szó.

Az utóbbi időben több publikáció is bizonyította, hogy a konfidensi szolgálatok megítélésekor nem szabad eltekinteni azoktól a konkrét körülményektől, amelyek a jelentések megszületését övezték. Ebből a szempontból ugyanis jelentősen eltérő feltételeket és kényszereket jelentettek a különböző politikatörténeti periódusok: más okok és más körülmények jellemezheték annak a személynek az informátorrá válását, aki – mondjuk – az 1810-es években írt jelentéseket, vagy éppen az 1830-as évek második felében lett bizalmas levelező. Mint ahogy voltak olyan sajátos pályák is, amelyek évtizedeket íveltek keresztül titkosrendőri szolgálatban. Csak két olyan, irodalomtörténeti relevanciájú példát említenék, amelynek a tanulságai megfontolandók. Schedius Lajos esetében például sikerült bizonyítani, hogy dokumentumokkal igazolható konfidensi közreműködése pontosan meghatározható időkorre (1810-re, legfeljebb 1811-re) tehető – bár azt persze nem lehet teljesen kizárni, hogy ez a tevékenysége ekkor egyszer s mindenkorra megszakadt.¹⁶ Toldy Ferenc kapcsán pedig Pajkossy Gábor tanulmánya olyan, 1836 és 1843 közötti bizalmas jelentéseket ismertetett, amelyek a Polizeihofstelle vezetőihez szóltak, s amelyek elsősorban a magyar politikai élet bizonyos eseményeiről számoltak be.¹⁷ Sem Schedius, sem Toldy esetében nem lehet eldönteni, fizetett informatori közreműködésről volt-e szó vagy önkéntes közreműködésről – ám ebben a két esetben a jelentéseknek (vagy azok egy részének) a fönmaradása kétségkívül igazolja legalább egy időszakban az elvégzett tevékenységet. Batsányi kapcsán a most előkerült iratok még csak ezt sem teszik lehetővé. A gyanú megfogalmazásához azonban kétségtelenül elégségesek. Bár arról sem szabad persze elfeledkeznünk, hogy az informatori működés jellege is erősen függ attól a történeti alperiódustól, amelyben erre sor kerül: márpedig Batsányi ezen működésének a lehetséges időköre korábbinak látszik, mint amelyekkel a legújabb történeti szakirodalom, elsősorban Pajkossy Gábor és Deák Ágnes foglalkoztak.¹⁸

¹⁵ Lásd Gustav GUGITZ, *Herr und Frau von Hackel* = Emil Karl BLÜMML – Gustav GUGITZ, *Von Leuten und Zeiten im alten Wien*, Wien–Leipzig, 1922, 190–221.

¹⁶ SZILÁGYI Márton, *Újabb adalékok Schedius Lajos titkos informatori tevékenységéről* = Szövegkönyv. *Tanulmányok Kerényi Ferenc havanadik születésnapjára*, szerk. SZILÁGYI Márton – VÖLGYESI Orsolya, Ráció, Budapest, 2005, 225–246.

¹⁷ PAJKOSSY Gábor, *Toldy Ferenc pályaképehez* = *Magyarhontól az Újvilágig. Emlékkönyv Urbán Aladár ötvenéves tanári jubileumára*, szerk. ERDŐDY Gábor – HERMANN Róbert, Argumentum, Budapest, 2002, 180–198.

¹⁸ Vö. PAJKOSSY Gábor, „mit welchen ich im geheimen Dienstverbände stehe”. *Sedlnitzky magyarországi besúgó a reformkor hajnalán* = *Miscellanea fontium historiae Europae. Emlékkönyv H. Balázs Éva*

Mindenesetre a korábbi szakirodalomtól határozottan elnyomott kérdést – hogy ti. Batsányi valóban volt-e valamikor a titkosrendőrség alkalmazottja vagy informátora – érdemesnek tűnik tehát egyelőre nyitva hagyni.

Függelék

I.

[az irat külzetén:]¹⁹

An

S[eine]r Excellenz

den Herrn Finanz-Minister und Hofkammer-Praesidenten.

gehorsamste Bitte des Innbenannten

um Anstellung oder Transferirung zu Einer hochstlöblichen Hofkammer u. Finanz-Hofstelle.

E[ure]r Excellenz!

Im Jahre 1796. haben S[eine]r Majestät auf die gültige Fürsprache E[ure]r Excellenz die allerhöchste Gnade gehabt, mittelst Handbilletts an den Herrn Presidenten Eines hochlöblichen Directoriums meine Anstellung in den deutschen Erbländern anzubehalten. Ja, in dem Augenblick, keine Dienststelle offen war, so geruheten S[eine]r Majestät auch einstweilen, bis sich eine dergleichen vacante Stelle ergäbe, zu meinem notschärtigen Unterhalt ein Taggeld von 45 xr. allergnädigst zu resolviren und bey der N. Ö. Bankal Administration anweisen zu lassen. Allerhöchstdieselbe sowohl, als auch E[ure]r Excellenz, geruheten mir seitdem mehreremale das Versprechen mündlich zu

történeztudományi professzor 80. születésnapjára, szerk. KALMÁR János, ELTE BTK, Budapest, 1997, 335–357.; PAJKOSSY Gábor, *A titkosrendőrség Magyarországon 1848 előtt = Emlékkönyv Csetri Elek nyolcvanadik születésnapjára*, szerk. PÁL Judit – SÍPOS Gábor, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2004, 328–334.; PAJKOSSY Gábor, *Egy besúgó Pesten a reformkor közepén 1839*, *Aetas* 2006/4., 5–20.; DEÁK Ágnes, *Fülbemészó olvasatok, avagy hogyan olvas irodalmat egy rendőrbesúgó?*, *Holmi* 2001, 922–932.; DEÁK Ágnes, *Besúgólisták a neoabszolutizmus korából*, *Aetas* 2006/4., 21–44.

¹⁹ ÖStA FMKA HKA Präsidialakten 420: 1798. Az irat megtalálásában Fazekas István bécsi levéltári delegátus volt a segítségemre; köszönet érte.

erneuern, als welche bey der ersten Gelegenheit seine Erfüllung haben sollten; – wie sich E[ure]r Excellenz dessen gnädig zu erinnern wissen werden.

Nun bin ich schon zwey ganze Jahre hiedurch in diesen hülflosen, und (nach der Natur meinen – E[ure]r Excellenz am besten bekannten Verhältnisse) von Tage zu Tage hülfloser, ja – nach der Umständen der jetzigen Zeit auch gefährlicher werdenden Lage; voll Erwartung, Unruhe, und Sorge für mein künftiges Leben.

Ich weiß, daß diese, obwohl höchsttraurige, Lage eines einzelnen Mannes den mit dem Schicksale ganzer Völker und Staaten beschäftigten Minister nicht immer rühren kann; aber ich weiß auch, daß Dieser, zu dem ich zu sprechen die Ehre habe, gerecht, weise, über alle Rücksichten erhaben, und, so wie der Monarch dem Er mit voller Seele dient, menschlich ist! der also das gänzliche Verderben eines – volle Fünf Jahre hiedurch allen Widerwärtigkeiten ausgesetzten Unglücklichen, der sein Heil und seine Hoffnung in Ihm allein noch setzt, nicht wollen kann.

In dieser Ueberzeugung flehe ich E[ure]r Excellenz voll Anmuth an: Geruhen Hochdieselben, wo nicht S[eine]r Majestät an das allerhöchst und wiederholt gegebene heilige Wort zu erinnern, oder, in dessen natürliche Folge, Kraft Ihrer hohen Ministeriellen und Praesidial Auctorität, meine endliche Anstellung zu bewirken, wenigstens unterdessen bis sich die unerwartete Gelegenheit ergeben wird, gnädig anzuordnen, daß ich zu Einer hochlöblichen Hofkammer und Finanzhofstelle, deren Chef E[ure]r Excellenz sind, transferiret und von der blossen Abschreibung, in der Mitte von 16–17-jährigen Jünglingen, zu Geschäften (wenngleich ohne einigen Titel) verwendet werde; – um so mehr, da

1tens mein jetziges Taggeld nicht zu dem Bankal-System gehört, sondern bloß ein Gnadengehalt ist; folglich

2tens ich in gleicher Lage mit den Quiscenten bin, und dem Staate zur Last seyn muß.

Wien, den 17n August, 798.

E[ure]r Excellenz

unterthänigst gehorsamsten
Johannes Batsányi

II.

Allergnädigster Monarch!²⁰

Johann Batsányi, Verfasser des allerunterthänigst angeschlossenen Aufsatzes, ist eben derjenige Euer Majestät wohlbekannte Ungar, welchem Allerhöchstdieselben nach ausgestandenen mehreren Drangsaalen im Jahre 796 eine Ausstellung zuzusagen, und solche dem damahligen Directorium aufzutragen, indessen aber ihn mit einem Taggelde von 45. xr. zu betheilen geruhet haben.

Aus Mangel der Erledigung eines ihm angemessenen Platzes ward er einstweilen an die hiesige Bancal-Administration zur Dienstleistung angewiesen, allwo er zur Reinschreibung der Aufsätze verwendet wird.

Er fühlt sich zu etwas besserem fähig, fühlt das Mißliche seiner Lage, und sehnt sich nach einer wirklichen Ausstellung, nach einer Verwendung bey der meiner Leitung allergnädigst anvertrauten Hofstelle.

Batsányi ist ein Mann von bewährten litterarischen Kenntnissen, er ist mehrerer Sprachen vollkommen mächtig, vorzüglich bewandert in der Latinität, und überhaupt ein denkender Kopf.

Gern würde ich ihn, wäre ein für ihn angemessener Platz bey Eurer Majestät Finanz und Commert-Hofstelle erlediget, zu dem selben vorschlagen, da ich versichert bin, daß er gute Dienste zu leisten vermag. Da nun aber dieser Fall nicht vorhanden ist, so nehme ich mir die ehrsuchtsvolle Freyheit, wenigstens auf seine Versetzung von der Bancal-Administration zur k. k. Hofkammer mit dem Beysatze allerunterthänigst einzurathen, daß Euer Majestät, in gnädigster Erwägung des harten Looses, daß diesem Mann getroffen hat, und um ihm seine Existenz in etwas zu erleichtern, sich allergnädigst bewogen finden lassen dürften, ihm, nach dem Beyspiele anderer Diurnisten einen Gulden täglich zu bewilligen. Sein bisheriges Betragen läßt mich an der Reinigkeit seiner dermahligen politischen Grundsätze keineswegs zweifeln.

Wien am 24ten August 798.

Saurau

²⁰ Gróf Saurau sajátkezű felség-előterjesztése.

Ich genehmige Ihren Antrag und haben Sie auf die baldige Anstellung des Bittstellers zu Ersparung des Taggeldes den vorzüglichsten Bedacht zu nehmen.

Franz²¹

²¹ I. Ferenc sajátkezű végzése.

A Szilágyi Domokos körüli vita mint az irodalomtörténet provokációja*

*Miért váltak „üggő” Szilágyi Domokos ügynökjelentései?
Felvezető a közelmúltról szóló romániai társadalmi viták természetéről
és az irodalomtörténet helyzetéről*

Meglepőnek tűnhet, de szűk másfél évtizedig közöny kísérte, illetve teljes hallgatás övezte a romániai magyar kultúra jeleseinek 1989 előtti szerepvállalását, s ezzel egyidőben nem munkálódtak ki a kérdés fogódzói, lehetséges beszéd-módjai sem.¹ Noha a források hiányára való hivatkozás nem volt ritka a kulturális közbeszédben, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy minden jel szerint egy jóval erősebb intézményesített felejtés logikájába kerültek be a romániai kommunizmus magyar vonatkozású történései. Egy példával szemléltetve: az olyan típusú, nagy nyilvánosságot kapott médiateljesítmények, mint Lucia Hossu Longin rendező százhusz részt megért megrázó dokumentumfilm-sorozata (*Memorialul durerii*) a romániai kommunizmus atrocitásairól nem rendelkezik számottevő, analóg romániai magyar teljesítménnyel, de a többször éles vitát kavart és leállított sorozat körüli kulturális közbeszédnek – akárcsak a hasonló romániai vitáknak – sem voltak magyar szereplői.

* Az írás eredeti formájában a kolozsvári Magyar Irodalomtudományi Tanszék mellett működő Láthatatlan Kollégium és a Transzit Alapítvány által 2007 júniusában rendezett Szilágyi Domokos-szimpozium (*Politika és irodalom. Szilágyi Domokos szerepei*) egyik hozzászólásaként hangzott el Antal Balázs, Berszán István, Balázs Imre József, Stefano Bottoni, Demény Péter, Selyem Zsuzsa előadásai mellett. A szerkesztőség felkérésére az előadás szerkesztett változatát egy tágabb, a kérdést kontextusba helyező felvezetéssel láttam el, de megőriztem az eredeti hozzászólás szabadabb, esszézerű jellegét.

¹ A kivételek közül: *A romániai magyar kisebbség történeti kronológiája 1944–1989*, Teleki László Alapítvány, Budapest, 1994.; *Erdély magyar egyeteme 1944–49*, I–II., vál., szerk. LÁZOK János – VINCZE Gábor, bev., jegyz. VINCZE Gábor, Custos, Marosvásárhely, 1995, 1998.; *Revízió vagy autonómia? Iratok a magyar-román kapcsolatok történetéről 1945–1947*, szerk., jegyz. VINCZE Gábor, Teleki László Alapítvány, Budapest, 1998.; *Magyar vagyon román kézen. Dokumentumok a romániai magyar vállalatok, pénzintézetek második világháború utáni helyzetéről és a magyar-román vagyoni jogi vitáiról*, Teleki László Intézet – Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2000.; SZABÓ Gyula, *Képek a kutyaszoritóból. Műhelytitkok szabadon*, I–IV., Pallas–Akadémiai, Csíkszereda, 2001–2002.

A kérdés megítélése és az azt körülvevő társadalmi amnézia esete 2004–2005-ben vett váratlan fordulatot, s noha ezt a kommunizmus romániai történetének felülvizsgálására létrehozott új intézményi eszközök mentén is el lehetne beszélni, kétségkívül nem kötődik ehhez minden ízében. Az 1999-ben megnyitott, a Securitate iratcsomóinak vizsgálatára szánt A Securitate Irattárát Vizsgáló Országos Bizottság Levéltára (Consiliul National pentru Studierea Arhivelor Securitatii) anyagának bővülése, a kutatók számára való részleges hozzáférhetősége eredményezte Stefano Bottoninak azt az írását, amely ugyan eredetileg a kommunizmus egy adott időszaka kulturális mechanizmusainak működését értelmezte, de hamarosan közéleti vita keresztüzébe került. Az eseményt nyomatékositotta, hogy a politikai élet épp akkortájt hozott létre megkerülhetetlen, új eszközöket az 1989 előtti időszak feltárására. A miniszterelnök 2005-ben hozta létre a Kommunizmus Bűneit Vizsgáló Intézetet (Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului din Romania) az ismert jelenkorkutató, Marius Oprea vezetésével, aki javarészt fiatal kutatókból álló munkaközösséget gyűjtött maga köré.² A nagyobb médiafigyelmet és egyben a szűkebb szakmai körök munkájára irányuló érdeklődést mégis az államelnök által megalapított Kommunista Diktatúra Elnöki Vizsgálatának Bizottsága (Comisia Prezidentala pentru Analiza Dictaturii Comuniste) kapta, amely Vladimir Tismaneanu vezetésével 2006 áprilisában indult meg. A bizottság azonban első lépésben nem munkájával vagy a beválogatott, nagy akadémiai presztízsnak örvendő tagjai csatlakozásával kavart vihart, hanem egyik kulcsfigurájának, Sorin Antohi történésznek a visszavonulása révén, aki nem sokkal ezután nyílt levélben ismerte be: 1976 és 1982 között a hírhedt Securitate ügynökeként dolgozott, noha a későbbiekben maga is kegyvesztett és megfigyelt lett.³ Nem véletlen, hogy beismerése vált a romániai múltfeltárás egyik frusztráló és reflexív mozzanatává, s alapjaiban határozta meg a kérdés felvetését az államelnöki bizottság jelentésének nyilvánosságra kerülése előtt az irodalmi értelmiség körein belül is. A Securitate átadott irattárának hiányosságai, a követhetetlen és számos visszaélésre lehetőséget adó adatszolgáltatás, a törvényi hézagok olyan szkepticizmust alakítottak ki, amely máig meghatározza a tudományos közbeszédet is. A tudományos közbeszéd a források hiánya, hozzáférhetőségének nehézségei okán kevésbé a fellelhető források státusára, a rendszer működésére, mechanizmusaira, intézményeire, s ebből fakadóan a tettek természetére, súlyára, történeti pragmatikájára összponto-

² Az intézet a széles körű dokumentáció mellett a büntetőjog eljárása alá eső helyzeteket rendszeresen átadja a bíróságnak, de ugyanez az intézmény indította el az eddigelő legszélesekörűbb – egyébként a romániai magyar oktatási intézményekben csaknem teljesen ismeretlen – oktatási és múzeumi programot a témakörben.

³ Cotidianul 2005. szeptember 5.

sított, hanem botrányközpontúsága folytán a karikírozhatóbb, meglepőbb esetekre. Így viszont a múlt revíziójának első hulláma egy erősen értelmiségellenes hangulatba torkollott, amely máig rajta hagyta nyomát a magyar vonatkozású kérdésfelvetéseken is. Így nem tekinthető véletlennek, hogy magyar tekintetben a Szilágyi Domokost, illetve Sütő Andrást terhelő bizonyítékok előtérbe kerülése⁴ inkább a közismert, emblemikus alkotók és értelmiségiek felelősségéről, egykori szerepéről indított vitát, mintsem a rendszer működéséről, berendezkedéséről, feltárhatóságáról, a feltárás mikéntjéről, s ezen belül a különböző érintettek súlyáról, szerepének megítéléséről. Ebben a sajátos összefüggésben – a források hiánya, a társadalomtörténeti fogódzók kimunkálatlansága, a gyakori politikai instrumentalizáció okán – az irodalom és az irodalmi értelmiség kommunizmusban betöltött szerepének egyfajta mintájaként („eseteként”, „ügyeként”) jelent meg a két nagy vita résztvevőinek tekintélyes része számára Sütő András és Szilágyi Domokos. Ez Földes László egykori meghurcoltatásának felélevenítésére és Szilágyi Domokos előkerült jelentéseire kényszerűen olyan tehetéttel jelentett, amelynek ezek nyilvánvalóan nem feleltek meg: hiszen például az irodalmi élet működéséről a romániai kommunizmus eltérő időszakokban olyannyira kevés tudás halmozódott fel, hogy nehezen lehetett felmérni egy-egy rá vonatkozó utalás (például akár a legelemibb iratfajták) igazi státusát. Miközben a román politikai és kulturális életben a lusztráció lehetőségének felmerülése, a forrásokat tároló intézmények státusának újraszabályozása, a források feltárása és hasznosíthatósága újabb és nagyon komoly vitákat eredményezett (például innen nőtt ki részben az értelmiség politikai szerepeiről, elkötelezettségéről avagy függetlenségéről folyó parázs eszmecsere),⁵ a magyar kulturális szereplők hasonló jellegű újabb eszmecséréjére már nem került sor. Például a romániai magyar kisebbség kommunizmusbeli szerepét külön fejezetben tárgyaló ún. Tismaneanu-jelentés, amelyre támaszkodva az államfő nyilvánosan, botrányba fúló parlamenti ülésen ítélte el az 1989 előtti rendszert, elsősorban szűkebb

⁴ A Földes László pártbeli kizárásának körülményeit tisztázó esettanulmányt eredetileg a Korall publikálta Stefano Bottoni tollából (*A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László-ügy*, Korall 2004/18.), majd átvette a transindex.ro romániai internetes portál, a vita érdemi része (amelyben többek között az érintett Sütő András is megszólalt) azonban A Hétben zajlott 2005-ben. A vita anyagainak egy része online áttekinthető: <http://adatbank.transindex.ro/belso.php?alk=12&k=5>. Szilágyi Domokos ügynöki jelentéseit ugyancsak Stefano Bottoni publikálta 2006-ban a Helikon című kolozsvári folyóirat honlapján. Ezekből az tűnt ki, hogy Szilágyi Lakó Elemerről, Varró Jánosról, Péterffy Irénről és Páskándi Gézáról 1958-ban, illetve 1965-ben olyan terhelő jellegű jelentéseket írt, amelyek alapján Varrót és Lakót kényszermunkára, Péterffyt pedig börtönre ítélték. A jelentések elérhetősége: http://www.helikon.ro/index.php?szilagyi_domokos_dosszie.

⁵ Markáns visszatekintés a vitára: Idei in Dialog 2007. április, 19–21.

körben folytatott szakmai vitákat hozott magával romániai magyar kulturális körökben.⁶ Időközben megjelent néhány, kétségkívül komoly társadalmi vitát érdemlő magyar szakmai teljesítmény is (irodalomtörténeti tekintetben ezek közül elsősorban a kulturális kérdéseket is érintő, komoly levéltári munkára alapozott, módszertanilag is számos helyén innovatív MAT-kutatásról és a „Gheorghe Gheorghiu Dej-korszak” irodalmi nyilvánosságát körüljáró kötetéről, illetve egy még publikálatlan, a romániai cenzúra történetét vizsgáló doktori értekezésről van szó),⁷ ezek azonban már távolról sem váltottak ki széles körű eszmecsere-t. Természetesen a visszhang elmaradása a szakmai munka felgyorsulásának és intézményesülésének jótékony jele is lehet: annak a diszkrét nyoma, hogy a nagyközönség az egyre szakszerűbbé váló kutatásokon már nehezen talál könnyű vitafelületet. Noha a legvisszhangosabb viták ismert irodalmi személyiségek szerepvállalását övezték 2004 és 2006 között, kétségkívül egyelőre épp az irodalomnak a román kommunizmusbeli szerepéről tudni a legkevesebbet, s ezen a területen folyik a legkevésbé rendszerszerű kutatás: az utóbbi időben megjelentetett politika- vagy társadalomtörténeti feltáró forrásgyűjteményekhez hasonló irodalmi vállalkozásokra előreláthatólag még várni kell, ezen a területen végez a legkevesebb kutató levéltári munkát. Nem véletlen, hogy még az olyan helyzeteknek az elvi, irodalomtudományos megfontolásával is adós maradt néhol a romániai magyar irodalmi közélet, mint amilyenbe a Szilágyi Domokost érintő újabb dokumentumok révén került. Kétségkívül túlzottan leegyszerűsítő volna az előállt helyzetet azzal lezárni, hogy az előkerült dokumentumok nem érintik a szóban forgó költészet színvonalát. Noha ez így van, a közélet és az irodalom nyugtalanító viszonyára, szereplehetőségeire,⁸ s ezzel együtt az irodalomnak tu-

⁶ A Tismaneanu-bizottság magyar kérdésekről szóló fejezetét Salat Levente koordinálta, Novák Csaba Zoltán, Olti Ágoston, Stefano Bottoni, Lázok Klára, Nagy Mihály és László Márton történészek készítették számos addigél teljesen ismeretlen, illetve titkosított levéltári forrást is használva. A Tismaneanu-jelentést soron kívül jelentette meg a Humanitas Kiadó: *Raport final. Comisia Prezidentala pentru Analiza Dictaturii Comuniste din Romania*, szerk. VLADIMIR TISMANEANU, DORIN DOBRINCU, CRISTINA VASILE. București, 2007. A jelentés teljes szövege elérhető online forrásként az államelnöki hivatal honlapján: http://www.presidency.ro/static/ordine/RA-PORT_FINAL_CPADCR.pdf

⁷ *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az ötvenes években*, szerk. BÁRDI Nándor, Pro-Print, Csíkszereda, 2005; *Az 1956-os forradalom és a romániai magyarság 1956–1959*, szerk. Stefano BOTTONI, Pro-Print, Csíkszereda, 2006; *A sztálinizmus irodalma Romániában*, szerk. BALÁZS Imre József, Komp-Press, Kolozsvár, 2007; GYÖRFFY Gábor, *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában. A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában*, PhD-értekezés, szakirányító CSEKE Péter, Babes-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, 2007.

⁸ A közélet, illetve politika és irodalom modern viszonyát, az ebből fakadó írói és irodalmi értelmiségi szerepeknek a korai magyar irodalmi modernizmus történetében betöltött helyét,

lajdonított társadalmi szerepekre is élesben nyújt rálátást a helyzet. Amely attól különösen felforgató erejű, hogy az irodalom ilyesfajta, jelenidejű társadalomtörténetéhez igazából inkább kérdések vannak egyelőre, mint biztos feleletek. Magam öt rövid összefüggést vetnék fel.

A hallgatás alakzatai: öt kérdés

Öt kitérőben érintem a hallgatás és Szilágyi Domokos életművének összefüggését. A hallgatás antropológiája egy feljövőfélben levő antropológiai projektje az utóbbi éveknek. David Le Breton *Du silence*-a csak az egyike azoknak a munkáknak, amelyek meggyőzően beszélnek arról, hogy a hallgatás formái, módozatai, használatai mentén mennyi minden feltárható az egyéni és közösségi antropológiákból.⁹ Az hogy ki, mikor, hol, miért és hogyan hallgat, milyen bevett és megtűrt formái vannak a hallgatásnak, hogyan lehet beszélni ezekről és az elhallgatott dolgokról, nagyon kifejezően kirajzolhatja a személyközi érintkezés, a státus, a személyi mozgástér és kapcsolatrendszer legeltérőbb formáit. Érdemes elgondolkodni azon, hogy ez mennyire megsokszorozottan igaz lehet olyan társadalmakra, ahol a megszólalást nemcsak szabályozzák, hanem sokszorosan visszafogják, kiszámítják, elnyomják, és ahol a megszólalásnak a szokásosnál nagyobb a rizikója.

1. A hallgatás antropológiájában (amely igencsak szól a megszólalás különféle formáiról és helyzeteiről is) privilegizált helyzetet foglalhatna el a színlelésként működtetett hallgatás. A hallgatás és a beszéd mint szerepjátszás, és a színlelés mint társadalmi gyakorlat az ilyen helyzetekben nagyon nehezen választható el egymástól. A hallgatást a közelmúlt diktatúráját feltáró és érteni próbáló irodalom nagyon gyakran rendeli a tiszta ellenállás valamilyen formájához: kétségkívül a beszéd (például a dicsőítő beszéd) megtagadására, a mintegy tiltakozó kivonulásra, a rendszer értékeitől való szimbolikus elzárkózás egyik fontos fajtájára gondolhatunk itt, s ezeknek valóban komoly egzisztenciális réjtjük is volt. A Szilágyi Domokosra döbbenetesen emlékező Tamás Gáspár Miklós valószínűsíthetően ebben az összefüggésben említi fel, amit több visszaemlékezésben is megtalálni: hogy Szilágyi Domokos mennyire gyakran hallgatott – akár társa-

irodalom- és értelmiségtörténeti vizsgálhatóságát részletesen értelmeztem saját szűkebb szakterületemen, a 19. század második felének magyar irodalmáról, Mikszáth politikai szerepeiről értekezve: T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007. (*Ligatura Könyvek, 3.*) (Lásd a *Mikszáth politikáról szóló szövegei és egy új értelmiségi szerepkör körvonalai* című fejezetet.)

⁹ David LE BRETON, *Du Silence*, Métailié, Paris, 1997.

ságban is. „Valamiért én sokszor találkoztam Szilágyi Domokossal Bukarestben. Méliusznál (Strada Amiral Bădescu 8), Majtényi Eriknél (Intrarea Nicolae Ionescu 13), Szász Jánosnál (Strada Mozart 24), Bodor Páléknál (Bulevardul Republicii 77), Dankanitséknál, de a leggyakrabban Majtényiéknál, ahol az egész erdélyi magyar irodalom kaláberezett és tarokkozott, s ahol Olga táplált valamennyiünket. Szisz – mindenki így hívta Szilágyi Domokost – többnyire hallgatott.”¹⁰ TGM visszaemlékezésében azonban kegyetlenül kétértelmű ez a hallgatás: nem tudni, hogy a hallgatás mikor a rezisztencia egyik formája és mikor kényszerű, akár kegyetlen szerep. Lehet-e ártatlanul hallgatni egy olyan társadalomban, amely kitüntetett társadalmi viselkedésé emelte a szerepjátszást? A diktatúrákban ezért is különösen zavarba ejtő a hallgatás: nemcsak a kivonulást, a kooperáció megtagadását jelölheti, hanem néha akaratlanul cinkos módon fenntarthatja a rendszert, vagy a társadalmivá emelt szerepjátszásnak egyik formája lesz – takar, csak épp túl gyakran nem tudni, hogy mit.

Vajon annak az értelmezése, hogy a szerep és a szerepjátszás annyira keserű és önmarcangoló formában kerül elő a Szilágyi-szövegek némelyikében, kitérhet-e ez elől a körülmény elől? Olvashatók-e enélkül a kétértelműség nélkül az olyan sorok, mint a „...megvámolják majd, mert van, van határ, / amelyen át nem engedik / poggyásznak gyilkos felét / örült felét, képmutató felét, / hullafoltos felét, zimankós, / havakkal könnyező, halállal / teljes felét, és elválnak, igen, / elválnak a hazugság a reménytől”. Úgy, ahogyan nagyon nehezen tudnám egyértelműsíteni a „fekszem, virrasztok / megverten / Balekség díját / megnyertem” (*Megvert az Isten*), a „Kevés emléken, sok szomorúságon / kívül mit tudtál adni? / A kis jót is, mi néha volt, / kész voltál eltagadni” (*Magamnak*) kétértelműségét, nagy kérdés, hogy Szilágyi költészetében a már korántól erős fogékonyságot a hallgatás, az elhallgatás, a mimikri, a szerepjátszás alakzatai, a prozopopeikus eljárások iránt le lehet-e választani megnyugtatóan arról a bizonyára megdöbbentő tapasztalatról, hogy mit jelent az, ha egy társadalom a szerepjátszás elképesztő formáira rendezkedett be? Ugyanaz-e, ugyanúgy modernista poétikai konstruktum-e a szerepjátszó költészet Szilágyinál és az első Forrás-nemzedék költészetében, mint mondjuk Ezra Pound *Masken / Personae*-jében?

Ne értsenek félre: nem akarom lerombolni vagy érvénytelennek tekinteni azt a filológiai jól dokumentálható, számos korabeli emlékezésből kitetsző körülményt, hogy az első Forrás-nemzedék és ezen belül Szilágyi Domokos a korszak körülményeihez képest megdöbbentően tájékozott volt a késő modernizmus és az avantgárd alakulástörténetét illetően, a külföldi irodalmi mozgá-

¹⁰ TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS, *A második nekrológ*, Élet és Irodalom 2006. december 22.

sok tekintetében.¹¹ Hogy annyi mindent tudott (társaival együtt) a szerepjátszó költészetről is. Csupán azt kérdezem, hogy egy olyan társadalomban, ahol a szerepjátszásnak, a társadalmi mimikrinek rétegzett kultúrája van, nem nehéz-e úgy írni (vagy történetileg olvasni) a szerepjátszó költészetet, hogy a szerepjátszás különféle intézményesített formáiról ne vegyünk tudomást? Ami látszólag modernista vagy avantgárd hallgatásnak tűnik a diktatúráról, nem kifinomult, többértelmű poétikai formája-e a beszédnek a diktatúráról (a diktatúra anti-intellektualizmusáról, az értelmiségi szerepkörök beszűküléséről s megannyi más döbbenetes dologról)?

2. Meg tudom érteni a háritást, a félreértéseket, az elhallgatásokat, a megdöbbenést az előkerült Szilágyi Domokos-jelentések ügyében. A történet azért is hallgatásra bír, mivel nyugtalanítóan, rendkívül nehezen szétválaszthatóan összesomosódik benne az elkövető és az áldozat. Mert nagyon nehéz kibogozni a tett és a felelősség kérdését. Mert nem lehet eldöntendő kérdéseket feltenni és nem lehet eldöntendő válaszokat adni. Mert ahogyan a történettudományban a holokaussztal való szembenézés révén, az irodalom történetében is újra nyugtalanítóan visszatérnek az etikai kérdések – de nagyon más formában, nagyon más jelleggel, mint korábban.

És ráadásul itt van a lépték problémája is: az, hogy arányt tévesztett-e Szilágyi ügyének feltárása? Beilleszkedik-e abba a logikába, amely hosszú ideig a romániai ügynökügyek sajátos és elgondolkodtató jellemzője volt: úgy tűnt, hogy ügynökök vannak tartótisztek nélkül, a felelősség szétoszlik, bűnbakszerű esetekben látszik előjönni? Ki kellett volna-e (ki kellene-e) dolgozni valamilyen szimbolikus arányt a közelmúlt feltárásában és nyilvánosságra hozatalában? Tényleg el kellett volna-e hallgatni a Szilágyi esetét addig, amíg a rendszer igazi működtetőinek, haszonélvezőinek a története feltárul, s azok környezetében kellett volna-e beszélni róla?

Visszafordítva a kérdést, az ugyanilyen nyugtalanító: vannak-e kis ügyek? A lépték aránytévesztése jelentheti-e egyben azt, hogy nincs értelme beszélni, gondolkodni a „kis ügyekről”? Elmosható-e a felelősség? Egyáltalán: ki állapíthatja meg a felelősséget? Lehet-e toleránsnak lenni a múlt történéseivel kapcsolatban? Van-e olyan múltbéli tett, ami nem tolerálható: nemcsak a jog, az adminisztratív döntések eszközeivel, hanem a társadalmi szintű társas viszonyok

¹¹ Lásd erre például Szilágyi Júlia visszaemlékezéseit és megjegyzéseit „a forma csendes forradalmáról”: *Szilágyi Domokos az irodalmi kánonokban*, CZINTOS Emese – CS. GYIMESI Éva – DARABOS Enikő – NAGY Mária – SELYEM ZSUZSA – SZILÁGYI ISTVÁN – SZILÁGYI JÚLIA – TÓTH ZSONBOR – VALLASEK JÚLIA – VISKY ANDRÁS kerekasztal-beszélgetése = *Vissza a forrásokhoz. Nemzedékvallatás*, szerk., bev. BALÁZS Imre József, Polis, Kolozsvár, 2001, 50–52.

keretei között? Nem fenyeget-e az a veszély, hogy ha túl sok mindent tolerálunk a közelmúltban történt dolgok közül, akkor elveszítjük az erkölcsi norma minimumát is a múlthoz való viszonyunkban?¹²

Ugyanide tartozik, hogy hogyan lehet egyáltalán beszélni ezekről a sokakat felzaklató kérdésekről. Meg lehet-e kerülni a túlzás és a magánélet kérdéseit? Ahogyan a Korunk közelmúltbeli ankétjában egy irodalomtörténész fogalmazza meg aggályait: vajon paradox módon nem szerencsés-e a hallgatás, nem veszi-e elejét a bulvárosításból fakadó „nyilvános szembesítéseknek, kibeszélő- és bocsánatkérő show-knak, annak, hogy az emberi nyomorúság minden kis részlete feltáruljon”.¹³ A hallgatás ebben az esetben iszony mindattól a nem belátható hozadékától a kérdésnek, amellyel járna: attól, hogy a hasonló események kikerülhetetlenül a botrány történettípusaiban mondhatók el bizonyos regiszterekben. Tartózkodás attól, hogy a privát szféra jól bejáratos határai feloldódjanak. Félelem attól, hogy nem tudjuk mérvadó módon eldönteni: mi tartozék, tartozhat a nyilvánosságra és mi „magán” és magánéleti kérdés ezekben a történetekben.

Azonban engedjék meg, hogy megfordítsam ezeket a dilemmákat. Visszafele is ugyanilyen nyugtalanítóak számomra a dolgok: mit jelent a magánkörülmeny, a privát szféra, a magánülethez való jog és ennek etikája az 1989 előtti évek romániai kontextusában? Csak végképp személytelenül lehet-e beszélni a közelmúltról, elodázhatók-e a személyi felelőségek? Egyáltalán: kinek a magánülethez való jogát kell és lehet védeni? Az áldozatokét vagy a tettesekét? De ha nem választható szét az áldozat és a tettes, illetve az áldozat és a tettes szerepei egybemosódnak, akkor mi van? Le lehet-e mondani a populáris kultúra regisztereiről a múlt feltárásában akkor, ha tudjuk: mennyire hatékonyak, de mennyire torzítóak is ezek? Le lehet-e (vagy le kell-e) ezzel együtt végleg mondani a nyilvános társadalmi vitáról, ha tudjuk, hogy azok a médiumok, amelyekkel ez a vita megteremthető vagy felerősíthető, egyben radikálisan újra is írják a történeteket? Le lehet-e mondani a megtörténtek „újrabeszéléséről” akkor is, ha tudjuk, hogy a társadalmi amnézia különféle formái és rétegei szükségszerűen új helyzetbe hozzák és eltorzítják az apró részletekben nyilvánosságra kerülő közelmúltat, megváltoztatják státusát? De a társadalmi amnézia különféle formái részben nem azért léptek vajon működésbe, mert ki- és átbeszéletlen maradt a múlt?

Azt hiszem, igazából ezekből a dilemmáimból érthető meg, hogy miért tartom annyira kifejezőnek az utóbbi évtizedek történetírásának egyik nagyon erős elméleti vonulatát, amely épp a gyászmunkáról beszél a közelmúlt traumatikus

¹² A tolerancia kitágításának ilyesféle veszélyeiről ld. Andrei PLEȘU, *Toleranța și intolerabilul. Criza unui concept = Uő., Despre bucurie în est și în vest și alte eseuri*, Humanitas, București, 2006, 69–109., különösképpen: 92–96.

¹³ Vallasek Júlia válasza a *Vitázó utókor* címet viselő ankétra: Korunk 2007. április, 42.

élményeinek feldolgozásában. A trauma és a gyász, a történeti emlékezet mint gyászmunka itt van vagy lesz mindannyiszor minden mizériájával, kétértelműségével, szorongásával ezekben a történetekben.

3. Meg tudom érteni a hallgatást a közelmúlt történeteiről. Én magam is számos dologban csak hallgatni tudok. Nemcsak a tárgyi tudás hiányáról van szó, hanem egy-egy adat, körülmény, versmondat, alakzat történeti pragmatikájáról. Mit nehéz feltárni, mit kellene tudni ahhoz, hogy érdemben beszéljünk a Szilágyi Domokos-szövegek és főként számos más szöveg poétikájának politikájáról? Először is azt a mozgásteret kellene rendszeresen látni, amelyben ezek a szövegek létrejöttek. Azt, hogy mit jelentett, milyen súlya és státusa volt egy adott pillanatban egy adott mondatnak? Mikor milyen rései voltak a szabadságnak az irodalmon belül és kívül, az irodalmi életben és azon kívül? Mikor, mennyire és hogyan lehetett nemet mondani az irodalmon belül és kívül? Kinek és minek lehetett nemet mondani? Mikor mit jelentett nemet mondani? Mit jelentett hallgatni, elhallgatni, szabadúszni? Mikor és milyen értelemben volt tettértéke a beszédnek vagy a hallgatásnak? Szeretném egyértelműbben látni, hogy a gyerekek beszerzése, a családon belüli besúgás, a szoros baráti körökön belüli beszerzettség milyen gyakori volt és milyen formákat öltött.

Az újabb kutatásoknak köszönhetően, lassan és nehézkesen, de előreláthatólag felépül valamifajta tudás a források forrásértékét illetően is. A tekintetben, hogy mit jelent a hitelesség egy titkosszolgálati dosszié esetében, milyen mértékben és mit lehet elhinni egy ilyen forrásnak.¹⁴

Mindezek nélkül végképp tanácstalan vagyok egy-egy cselekedet, gesztus értékét, státusát, jellegét illetően. Ez nem jelenti azt, hogy lehetetlennek vagy értelmetlennek látom a róluk való beszédet: csupán annyit jelent, hogy a legnagyobb és legmegdöbbentőbb feltárások, leleplezések nem biztos, hogy számomra megnyugtatóan oldják meg a kérdést. Többek közt azt is, hogy mit jelent az a körülmény: Szilágyi Domokos jelentett. Nehogy azt higgyék, hogy bárminek a súlyát el szeretném venni (nem mintha úgy gondolnám, hogy el tudom). A kérdés számomra igazából az: amikor tudunk valamit ilyen és hasonló esetekben, tudjuk-e igazából, hogy mit tudunk?

4. Emlékezzenek: nem kis erővel merült fel az utóbbi év vitáiban, hogy ki beszélhet a közelmúltról, és kinek kell hallgatnia róla. Az, hogy beszélhet-e a múltról hitelt érdemlően, aki nem élte át, s az átélés egyben garanciája-e a hitelességnek? Ha hallgatnak azok, akik szenttanúként beszélhetnének róla, megszólalhatnak-e

¹⁴ A kutatásban lásd erre különösen: *Autonóm magyarok?*

és hogyan beszélhetnek azok, akik gyerekként éltek meg, nem éltek meg vagy pedig csak források különféle fajtáiból építik tudatosan újra a múltat?

Engedjék meg, hogy visszafordítsam a kérdést: mire láthatott rá a szemtanú egy, a közelmúlthoz hasonló rendszerben, ahol a társadalmi szerepjátszás, a közélet és a közéleti beszéd elfojtása, a félrevezető propaganda nagyon nehezé tette, ha nem lehetetlenítette el éppenséggel a rálátást az épp történő dolgokra? Tudom, hogy a romániai diktatúra eltérő időszakaiban a magánélet, a szűk társasélet informális közösségei, a technika sajátos használata (például az illegális rádiózás kiterjedt kultúrája) is hatékonyan alakított ki tágabb perspektívát a történésekről, de a felbukkanó levéltári források alapján egyre jobban látható: mennyire be van határolva a szemtanúság státusa egy ilyen közegben.

Ám emiatt át lehet-e és kell-e adni a közelmúltról való beszéd privilégiumát egyes generációs vagy éppen szakmai csoportoknak? El lehet-e hallgatni vagy hallgattatni csupán azért, mivel a szemtanúság nem tökéletes formája és pozíciója a múltból való beszédnek, s a diktatúra egyes időszakait tekintve meg végképp korlátozott perspektívát jelent a múltból? Át lehet-e hárítani a közelmúltról való beszéd gyakran kényelmetlen szerepét és jogát a specialistákra? Ebben az esetben a hallgatás könnyen válhat a specializálódás és a hárítás egyik formájává: szaktudományos kérdéssé minősítjük a dolgokat, csak a specialistáknak engedjük meg, hogy beszéljenek róla, nem engedjük szóhoz jutni a korabelieket és a nem specialistákat, vagy csak korlátozott érvényt tulajdonítunk a perspektívájuknak azt vélelmezve, hogy túlságosan is részei voltak a múltnak ahhoz, hogy rá láthassanak vagy hitelesen megszólaljanak.

Bizonyára rájöttek már: azt szorgalmazom és amellet keresek érveket, hogy miért és hogyan szükséges szerepet találni a különböző identitású csoportoknak a közelmúltról való beszédben. Nem a véleménynyilvánítás demokratizmusának az okán, s nem azért, mivel minden mindegy lenne s nem lehetne esetenként hierarchizálni a megszólalók között. Hanem elsősorban azért, mivel az eltérő identitásoknak nagyon más, de egyformán látványos és kölcsönösen segítő szerepük lehet a múlt feltárásában és megértésében. Ha például végre nem játszunk ki egymással szemben a generációkat és a közelmúlt generációs megértésének a szerepét, akkor arról is el lehet kezdeni beszélni, hogy milyen értelemben vannak közös generációs tapasztalatok a közelmúltról, ebből a szempontból hol és hogyan tagolódnak a múltképeink, s végre feltárulhat a múlt megtapasztalásának és konstrukciójának egy nagyon sajátos rétegződése. A múlt ugyanis nem csupán történeti konstruktum, hanem társadalmi építmény is; számomra legalábbis ugyanannyira fontos, hogy milyen típusú tapasztalatok, képzetek, reprezentációk fogalmazódtak, fogalmazódnak vagy fogalmazhatók meg róla, mint az, hogy úgymond „mi is történt egészen pontosan”. Annál is inkább, mi-

vel magának a kettőnek a viszonya nagyon távolra vezet: segíthet megérteni, hogy egy adott társadalom mikor, mit kezdett vagy nem kezdett önmagával, a tapasztalataival.

Ugyanígy nem látom szerencsésnek kijátszani a szemtanúságot a szakmával szemben. És nemcsak azért, mert a kettő nyugodtan egybe is eshet. Nemrégiben az irodalom oral historyjének, egyfajta oral literary historynek a kidolgozását szorgalmazva próbáltam meg beszélni arról, hogy ha az irodalomtörténet nem kezd valamit a szóbeli forrásokkal, s a dilettáns, pontatlan megnyilatkozás körébe utalja át őket, például a közelmúltat illetően nagyon értékes forrásoktól esik el. De nemcsak erre gondoltam, amikor néhány mondattal korábban arról beszéltem, hogy nem lesz szerencsés, ha a múltból való beszédet áthárítjuk a szakma berkeibe. Hanem arra is, hogy hogyan lehet elejét venni a kérdésről való társadalmi hallgatásnak: hogyan ágyazhatók vissza a romániai közelmúlttal kapcsolatos kérdések a társadalmi közbeszédbe? Hogyan kerülhető el a társadalmiasított hallgatás nagy léptékű formája, az amnézia ezekben a kérdésekben? Hogyan lehet a múlttal kapcsolatos új tapasztalatokat nyugtalanító társadalmi kérdésekké, a közelmúlttal – s implicit módon az irodalmi közelmúlttal – való társadalmi számvetéssé tenni? A társadalmi beágyazottság, a társadalmi közbeszéd kereteinek, formáinak megteremtése híján a közelmúlttal kapcsolatos jogi, adminisztratív, politikai döntések, szakmai eredmények könnyen zárvánnyá válhatnak, ahelyett, hogy alapjaiban kezdenék ki a történelemtől való gondolkodásunkat.

Látható: az egyes pozíciók, beszédlehetőségek, identitások szerepének a kimunkálását szorgalmazom. Úgy látom, hogy ezzel nemcsak árnyalni lehetne a közelmúltból való beszédet, hanem a beszéd ökonómiáját is meg lehetne teremteni: körül lehetne írni az egyes megszólalási pozíciók érvényességét, szerepét és e szerepek határait, kimunkálva az érzékenységet a szereptévesztések, a múlt használatával való visszaélések iránt, de ugyanakkor elejét venni annak is, hogy a múltból való beszédből nagyon is fontos szereplők iktatódjának ki, némítódjanak el.

De egyáltalában: hogyan lehet beszélni ezekről a dolgokról? (Szakmabeli kollegáim ne értsenek félre: nem azt kérdezem, hogy szakmailag hogyan lehet beszélni ezekről a dolgokról?) Azt, hogy mennyire megtanultunk hallgatni ezekről, jól szemléltetheti, hogy mennyire nehezen találunk nyelveket a múltból való beszédhez. Újra azt kérem: ne értsenek félre. Nem a tudományos beszédet, annak alakzatait, eljárásait akarom bagatellizálni, lehetetlen helyzetbe hozni. Kétségkívül a börtönökben elpusztultak, a továbbtanulástól eltiltottak vagy a beszervezett gyerekek statisztikái jóval pontosabban és döbbenetesebben kifejező, expresszív módozatai lehetnek a közelmúltból való beszédnek, mint egy túlzóan személyes hangvételű szöveg. A kérdés jóval tágabb: milyen nyelveken,

milyen regiszterekben, hogyan lehet beszélni a társadalmi szintű traumatikus élményekről? A szörnyűségek emberi léptékűvé alakítása, azok az eljárások, amelyeket a holokausztkutatásban Jörn Rüsen detraumatizáló szerepűeknek tart (az anonimizálás, a kategorizálás, a normalizálás, az esztétizálás) nem kicsinyítik-e, banalizálják-e a közelmúltat?¹⁵

Van egy nyelv és attitűd, amely még ezeknél is jobban aggaszt: a trendi kommunizmus és ennek a nosztalgikus nyelve (ahol nagyon gyakran magának a vizuális, auditív nyelvnek a szintaxisa nosztalgikus). Emlékezzünk: az utóbbi évek az egyik legvisszhangosabb romániai értelmiségi vitája (a politika és az értelmiségi szerepek összekapcsolódását firtató parázs eszmecsere mellett)¹⁶ arról zajlott, hogy szétválasztható-e a marxizmus és a szocializmus mint elmélet és mint történeti megvalósulás. Az Andrei Pleșu és a nemzedékemhez tartozó, jónevű újságíró, Drago Bucurenci vitája azért sem érdektelen, mivel az utóbbi által felvetett „jó és ártatlan baloldaliság” narratívája és ennek a visszhangja kétségkívül a nosztalgikus nyelv nagyon diszkrét formája volt a szóban forgó szövegekben.¹⁷ Az olyan gyűjtemények, mint a *causescu.org*, ahol kommentár nélkül kerül egymás mellé a kitűnő kutató, Verdery könyveinek címlapja és értelmezés nélkül kínált egykori nyomtatott propagandisztikus kép- és hanganyagok (mint Ceausescu beszédei, az *Utecestii de azi, comunistii de maine*, a *Macarale*, a *Magistrala albastra*, az *1. Mai muncitoresc*), igen felemás helyzetbe hozzák az olvasót, nézőt, hallgatót.¹⁸ Az, hogy a Morometii nevű együttes szinte változatlan átvétellel sikerszámmá stilizálta a *Macarale* nevű egykori kommunista propaganda-dalt, érzékletesen mutatja, hogy a nosztalgia különféle formái hogyan írják felül és szelídítik meg veszélyesen a történelmi tapasztalatot. Ebben az esetben a beszéd a múlttól igazából a hallgatásnak és az elhallgatásnak az egyik formája.

5. De ha nem lehet hallgatni, akkor hogyan lehet beszélni a közelmúltról? Milyen nyelveket és logikákat lehet találni hozzá? Egy olyan nyelvet és logikát em-

¹⁵ Jörn RÜSEN, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, Magyar Lettre Internationale 2004. ősz. Lásd még: Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000. (Román változata: *Memoria, istoria, uitarea*, ford. Ilie GYURCSIK – Margareta GYURCSIK, Amarcord, Timișoara, 2001.)

¹⁶ Mellesleg ez sem választható el mereven az utóbbtól, illetve a szocializmus és az értelmiség viszonyát firtató problémafelvetésektől; a vita egyik, ebből a szempontból sem érdektelen csomópontja: *Ideii în Dialog* 2007. április, 19–23. A parázs vita egyik utóhangja épp az értelmiség közelmúltbeli szerepeit és ezek áthagyományozódását járja körül: Gabriel LIICEANU, *Despre ură*, Humanitas, București, 2007.

¹⁷ A vita záró, a korábbi szövegekre is reflektáló írása: Andrei PLEȘU, *Despărțirea de problemă*, Dilema Veche 2007. február 2.

¹⁸ www.ceausescu.org

litenék fel, amelyet diszkrét, érzékeny és érzékletes beszédmódnak látok, s amely jól mutathatja, hogy a múlt tudományos feldolgozásán kívül még mennyi formája lehet a közelmúlttal való társadalmi szembenézésnek.

Emlékezzünk, az angolszászoknál a posztkoloniális attitűd, a gyarmatosítás különféle formáit, az orientalizmust, az okcidentalizmust feltáró, arra reflektáló gondolkodás eredetileg nem a posztkoloniális kritikával kezdődik, hanem nagy sikerű és hatású, kitűnően megírt, a *pigeon* identitást játékba hozó regényekkel. Ugyanígy, még mielőtt Hayden White híressé vált könyve megjelent volna a történelem elbeszélte jellegéről, a múlt politikáiról, a korai angolszász historiográfiai metafikció/áltörténelmi regény már provokatívan színre vitte ezt a tapasztalatot. És ez csak két olyan esemény a közelmúlt kulturális életéből, amikor a szépirodalom a tudományos diszkurzív tapasztalatot megelőzve vagy ahhoz képest provokatívabban, hatékonyabban tett tapasztalat és közbeszéd tárgyává olyan kérdéseket, amelyekről korábban csak hallgatni lehetett.

Távol álljon tőlem, hogy ideologikus programmá tegyem a szépirodalom számára a romániai múlttal való szembenézését. S félreért az is, aki azt vélelmezi, hogy épp saját szakmámat, a történettudományt kívánom lebecsülni. Csupán azt kívánom jelezni, hogy a szépirodalom lehetséges provokatív élvéé válhat a kérdésfelvetésnek, érzékeny és érzékletes nyelvet hozhat létre a közelmúltról, problémává és kérdéssé teheti végre azt.

Paradox módon a szépirodalom néha jobban beszél a brutalitásról, az embertelenség csúnyaságáról, a dilemmákról, mint maga a kutatás. Nem akarom felszámolni, tagadni a kutatás és a tudományos gondolkodás érvényét és hatékonyságát, csak három dologra gondolok: 1. a művészet problémát hozhat létre a múltból, s expresszíven, érzékien felépítheti, megkonstruálhatja, érzékelhetővé teheti az egykori traumatikus élmények természetét. Míg a történettudomány komolyan küszködik ezzel, nagy esély mindez a művészeti alkotásmódok számára. 2. A történelmi emlékezés nem egysíkú: a szakszerű történelmi kutatás, a jó kiállítás éppúgy hozzátartozik, mint a művészeti alkotás. A művészet ebben az értelemben a történetíráshoz hasonlóan a szó legnemesebb értelmében vett társadalmi emlékeztetővé válhat. Mindez tovább rétegezheti a múltra való emlékezés lehetőségeit, nyelvet adhat az emlékezés különféle formáinak, széttartó tapasztalatainak, oldhatja a hallgatást. 3. A „romániai magyar irodalom” néhány, számomra fontos újabb alkotása, például Visky András *Tanítványokja* felől jól látható: nem lehetetlen és nem korszerűtlen, ha az irodalom vagy a színház beszél ezekről a kérdésekről.

Szilágyi Domokos lírája kapcsán az utóbbi időben igen gyakran fogalmazódott meg, hogy ezeknek a szövegeknek politikájuk is van, s hogy ezentúl nem lehet a történeteket mellőzve olvasni őket. Valószínűleg így is van, de nem mind-

egy, hogy *hogyan*. Az a gyanúm, hogy minél többet beszél a kortárs romániai magyar irodalom ezekről a tapasztalatokról, minél gyakrabban hozza új helyzetbe az 1989 előtti időszak mondatait, szerepeit, körülményeit, annál tisztábban fogjuk látni, hogy Szilágyi Domokos és mások szövegei, élettörténeteik hogyan mondják el ezt a megdöbbentő tapasztalatot, s hogy egyáltalán elmondják-e – vagy maguk is jelentőségteljesen (esetleg könnyel, megvetéssel, iróniával, rémülettel) hallgatnak róla.

*Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet
és medialitás a 20. századi magyar
irodalomtudományban, szerk. Bónus Tibor –
Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila*

A tanulmánygyűjtemény, amely a Ráció–Tudomány mind markánsabbá váló és a honi kultúratudomány diszkurzusát mindinkább meghatározó könyvsorozatának 12. köteteként látott napvilágot, egy hároméves, az NKFP által finanszírozott kutatási program utolsó szakaszát dokumentálja. Ebbéli minőségében tehát kétszeresen is az utolsó, hiszen a kultúratudományok kikerültek a nemzeti alapprogram által támogatandó tudományterületek sorából. Hogy a tágan értett kultúratudományok, s így az irodalomtudomány észrevétlenül, ám fokozatosan megszűnő kutatás–finanszírozása a recenzens eszébe ötlük a tanulmánykötet forgatása közben, az nem a véletlen, vagy az elkalandozó figyelem műve. *Az olvasás rejtekútjai* ugyanis mindenekelőtt a felejtés, a kulturális emlékezetvesztés szükségességével szembesíti olvasóját, és azzal a banális, ám mégsem kellően tudatosított bizonyossággal, hogy a kulturális örökség archívumaiban tárolt szövegek dinamikus mozgásban tartásának, aktualizációjának, potenciális megszólaltathatóságának is minimális feltétele az újraolvasás. Mert az ugyan kétségtelen, hogy sem megjósolni, sem befolyásolni nem tudjuk, mikor és mitől válik majd egy (valahol) tárolt (és szunnyadó vagy lappangó vagy más vonatkozásaiban már agyoncitált) szöveg egyszer csak érdekessé, az azonban kétségtelen, hogy a kánonápolás különféle intézményeinek fenntartása nélkül egyetlen jövőbeni találkozás sem jöhet létre. A kötet 13 tanulmánya a *Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban* című konferencián elhangzott előadások szerkesztett változatából áll össze, a 19. század utolsó harmadától a jelenkorig ívelő „hosszú” 20. század szövegdokumentumait használva föl az irodalom kultúratudományi perspektívájának archeológiai vizsgálatához. Bár nyilvánvalóan elhamarkodott volna ebből bármifajta következtetést is levonnunk, mégis meggondolkoztató, hogy a tanulmányok többsége az 1900-as évek

első feléből származó szövegeket vizsgál, Palágyi, Lukács, Balázs Béla, Fülep, Csáth, Zsigmond Ferenc vagy Halász Gábor egyes írásait értelmezve (a kötet hatástörténete azonban talán értelmezi majd ezt az időbeni sűrűsödést is). Időben korábbi anyaghoz csupán Fried István Meltzl Hugó komparatisztika-koncepcióját vizsgáló tanulmánya fordul, míg az ötvenes évektől máig tartó időegyenesen csupán Marót Károly, Horváth István Károly, és egyetlen ma is élő irodalomtörténészként Németh G. Béla helyezhető el.

Az előszó intenciója szerint a kötet írásai a medialitást már nem annyira technikai/anyagi, hanem immateriális értelemben állítják a kérdés középpontjába. Azokat a konstruktív, értelmező műveleteket teszik láthatóvá, amelyek az irodalmat mint „a közvetítés aktusában is keletkező tárgyat” létrehozzák, mindig újraalkotva az irodalom nyelvi-kulturális intézményét. (7.) A kötet tehát továbbgondolása vagy folytatása a *Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében* (szerk. Oláh Szabolcs – Simon Attila – Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2006.) címmel megjelent tanulmánygyűjteménynek, amely a kutatás előző szakaszában a technikai médiumok értelemképző szerepének és az irodalom önértésének kölcsönhatásait igyekezett feltárni. *Az olvasás rejtekútjai* számos ponton támaszkodik is a *Szerep és közeg* eredményeire, több tanulmány kiindulópontját az ott tematizált vagy felvetett problémák alkotják. Fehér M. István a fiatal Lukács György irodalomelmélet-felfogását tárgyaló tanulmánya például abból a *Szerep és közegben* Kulcsár Szabó Ernő által elemzett konfliktusból indul ki, amely esztétika és irodalomtörténet viszonyát a nemzeti irodalomtörténetek kialakulásának pillanatában, eredendően ássa alá (72.). Kulcsár Szabó Ernő problémafelvető jellegű nyitótanulmánya viszont ahhoz a (szintén a *Szerep és közegben* olvasható) Horváth János-elemzéshez kapcsolódik, amelyben Kulcsár-Szabó Zoltán rámutatott: az „irodalmi tudat” funkciójának meghatározásában (nevezetesen, hogy az irodalom önmagát szemléli) valójában azt a kitéfelt ismerhetjük fel, amelyet Niklas Luhmann az autopoietikus rendszerek létrejöttének egyik alapvető kritériumaként nevez meg. Hasonlóképpen ennek az elemzésnek, ám egy másik aspektusára épít Mészáros Márton Zsigmond Ferenc irodalomtankönyvét elemző írása, de maga a probléma fontos viszonyítási pontként jelenik meg Simon Attila kitűnő tanulmányában is. A szövegek közötti párbeszéd sora természetesen hosszan folytatható; elegendő itt csupán azokra az összefüggésekre utalnunk, amelyek például Balázs Béla kapcsán a két kötet különféle szempontú megközelítésmódjai között talán kevésbé explicit módon, de biztonsággal fellelhetők, például Dánél Mona *Szerep és közeg*-beli írása és Lénárt Tamás itteni elemzése között. Talán éppen ezek a sokszor látens módon továbbgördülő kérdések igazolják a leginkább a szerkesztők kiinduló kérdésfelvetésének időszerűségét.

Bármennyire erőteljes azonban a kapcsolat a két kötetben megfogalmazódó problémák és kérdések között, ez a fajta párbeszéd (illetve párbeszédképesség) fordítottan arányos a tanulmányokban alkalmazott módszertani megközelítésmódok, az ezekben megnyilvánuló kutatási érdeklőségek és a háttérükben álló tudományos diszkurzusok „homogenitásával”. Ez a fajta sokféleség, a különféle diszkurzusok egymás melletti megjelenése és talán párbeszéde a korábbi kötetre talán még inkább jellemző volt. *Az olvasás rejtekútjai* azonban olyan cím, amelyet az olvasó az e kötetben egymás mellé kerülő, sokszor egymástól radikálisan különböző tudományos beszédmódok különbözőségét előrevetítő metaforaként is kiválóan működtethet. Természetesen nem kerülve ki azt a kérdést, hogy ugyanarról a problémáról történetileg is heterogén anyagon vajon lehet-e eredményesen beszélnie egyetlen tanulmánykötetnek egymástól ennyire különböző tudományos nyelveken? A teoretikus szövegek aprólékos retorikai elemzésében a derridai szemléletmódot követve, az erős metaforák köré építkező elemzések (pl. Lőrincz Csongor és Bónus Tibor írásaiban) vajon mennyire kínálnak összehasonlítható eredményeket a komparatiztika, a szemiotika, a színháztudomány vagy a hermeneutika felől érkező elemzők eredményeivel? A kérdés távolról sem akadémikus: a tanulmánykötetek utóéletét sokszor meghatározza, mennyire képesek használatba állni egy téma „kézikönyveként”, és ebben nem kis szerepet játszhat, hogy az egyes szövegek párbeszéde az adott kötetben mennyire lesz hatékony. Jelen sorok írója számára két kérdésben mindenképpen hatékonyan működtek együtt a kötet tanulmányai. Talán minden korábbinál direkter módon szegeztek ugyanis az olvasás során a kritikusként azt a kérdést: a közvetlen történelmi és politikai okokon túl, amelyek lassan húsz éve elhárultak, tehát a rájuk való hivatkozás hovatovább önfelmentéssé vagy magyarázkodássá silányul, mi okozza, hogy óriási jelentőségű, magyar szerzők nevéhez köthető tudományos teljesítmények vagy belátások nem képesek a magyar kultúratudományok diszkurzusában utat törni maguknak. Hogy csak miután megjárták a „nyugati” siker útját, lehet reményük arra, a honi szakmai közösségek széles körben kanonizálják eredményeiket. A kötet több (ebben az értelemben is revelatív) tanulmánya szembeállít bennünket ezzel a jelenséggel, például a Meltzl Hugo komparatiztika-konceptióját feltáró írás (Fried István), vagy a Marót Károly írásbeliségről-szóbeliségről vallott nézeteit elemző dolgozat (Simon Attila). Hogy Palágyit és Balázs Bélát már ne is említsük; itt talán már nem éri az olvasót akkora meglepetés, hiszen teoretikus munkásságuk az utóbbi években már megkapta a kellő figyelmet. A miéltre adható válasz nyilvánvalóan nem egyértelmű, de bizonyos, hogy az aktuális kutatások intézményes lehetőségei körül kellene keresnünk, és ez utóbbiban sokkal erőteljesebb hangsúlyt helyezve a tudományban elfogadott konszenzuális értékrendekre (vagy éppenséggel ezek hiányára), mint azokra a

materiális körülményekre, amelyek természetesen befolyásolják ez előbbieket. A másik olyan kérdés, amellyel a tanulmánykötet végigolvasása szembesítette olvasóját, egy (nem is kevésbé) kanonizált szerző teoretikus hagyatékának újragondolására irányult. Arra a Babits Mihályéra nevezetesen, akinek szerepe, teoretikus álláspontja Balázs Béla, Lukács, Halász Gábor és nem utolsósorban Németh G. Béla kapcsán nagyon komolyan került mérlegre. Ha a kötet tanulmányai valamilyen irányban fölvetnek megválaszolandó vagy aktuális kérdéseket, márpedig bizonyára számtalan lesz ilyen, az már az első olvasás után is bizonyosan állítható, hogy Babits elméleti munkáinak újraolvasására, ennek elodázhatatlan szükségességére fel fogják hívni a figyelmet.

A szerkesztők már az előszóban is hangsúlyozzák: nem törekedhetek teljességre, és az elmúlt bő száz év irodalomtudományát nyilvánvalóan nem is vethették szisztematikus tanulmányozás alá, amikor azokat a lehetséges kapcsolódási pontokat keresték, amelyek az irodalomtudomány média- és kultúratudományi fordulatának teoretikus újragondolásában a jelenkori kérdéseket az elméleti szöveghagyomány felől hatékonyan segíthetik. Mégis, ebben az óhatatlanul is szűkített keresztmetszetben számos olyan szerző és műve kerül az olvasó elé, aki és amely korábban mindenképpen kívül esett a teoretikus kérdezés eme horizontján. A rekanonizáció azonban nem csupán azoknak a szövegeknek a kulturális szükséglete, amelyeket korábban a felejtés sújtott. Azok a szövegek is igényt tartanak erre, amelyek korábban valahogyan már (erősen) kanonikusak voltak. A magyar klasszika-filológia eredményeit e teoretikus horizonton megjelenítő írások (Simon Attila már említett, valamint Tamás Ábelnek a fiatalon elhunyt Horváth István Károly Catullus-dolgozatát újraértelmező tanulmánya) olyan új, eddig kevésbé integrált korpuszt tesznek láthatóvá, hozzáférhetővé a magyar irodalomelméleti gondolkodás számára, amely az írásbeliség, valamint a műfajiság mediális aspektusainak vonatkozásában éppen azt bizonyítja: létezik olyan teoretikus hagyomány, amely ezeknek a ma olyannyira aktuálisnak, élőnek tetsző kérdéseknek a tematizálásakor megszólaltatható. A kötetnek ez a „szinoptikus” látásmód mindenképpen erénye: a társtudományok releváns szövegeit ugyanis olyan természetességgel helyezi az erősen kanonizált magyar irodalomtörténeti szövegek mellé (pl. a mai magyar irodalomtudományt számos vonatkozásban alapvetően meghatározó Németh G. Béla életműve mellé), ami könnyen kimozdítja a korábbi horizontokból a már ismert, de másként ismert szövegeket. Márpedig ha ez sikerül (és talán megelőlegezhető, hogy ebben az esetben igen), akkor a tanulmányoknak ez a kölcsönös párbeszéde mégiscsak igazolja a szerzői döntéseket. Ebben az összefüggésben érdemes felidéznünk a kötet nyitótanulmányát, amelyben Kulcsár Szabó Ernő a következőket írja az ilyen típusú archeológiai kutatás logikájáról: „Az ilyen kutatás természetesen nem azért fordul

a magyar irodalomtudomány múltjához, mert – valamiféle tőlünk elválasztott, feltáratlan tartományban kutakodva – úgy akarná „leporolni” a feledésbe ment örökséget, hogy közben ott filológiai kuriózumokra vagy lappangó gondolati rekvizitumokra bukkanjon. [...] Élővé annak tapasztalata teszi az ilyen kutatás kérdéseit, hogy az irodalmi jelenséggel való találkozás bizonyos nyomai nem törölődtek ki a hatástörténetből. Annak ellenére sem, hogy közben a felszínen mozgalmos diszkurzív átalakulások mentek végbe. A hatástörténetben ugyanis nem az erdei nyomok logikája érvényesül: a friss vonulások nem mindig semmisítik meg a korábbiak emlékét, s nem az a nyom a legbeszédesebb, amelyik a gyér közlekedésnek köszönheti a létét. Annak a vélelmezése tehát, hogy a fentebbi találkozások nem lezárult esetei a múltbeli irodalomértésnek, abból a tapasztalatból származik, hogy a jelen irodalomértésének nincs válasza arra, miért és hogyan vannak be bennünket ezek a nyomok az egykori értelmezés történéseinek élő közelségébe.” (21–22.)

(Ráció, Budapest, 2007.)

Szabó Gábor: „...*Te ez iszkol*”.
Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba
című műve nyomában

Míg a *Harmonia Caelestis* és a *Javított kiadás* élénk recepcióját követő viszonylagos kritikai csöndben mintha megerősödtek volna azok a hangok, amelyek Esterházy prózáját mindenekelőtt (szerzői) jogi esetként próbálták láttatni – a felületes szemlélő számára olykor úgy tűnhetett, mintha napjainkra ez a kérdés vált volna az Esterházy-szövegek legfontosabb próbakövévé –, addig olyan módszeres, a tudományos diszkurzus keretei közt értelmezhető olvasatok is napvilágot láttak, amelyek – talán megelőlegezhetjük – a copyright versus intertextualitás álproblémájánál lényegesen összetettebb olvasástapasztalatról tudósítanak. Hiánypótló munkák – még ha az Esterházy-recepciót tekintve ez a kifejezés meglepőnek tűnhet is – abban az értelemben, hogy eddig nem tapasztalt részletességgel vizsgálják az életmű egyes egységeit vagy szakaszait (Palkó Gábor *Esterházy-kontextusok* című, a közelmúltban megjelent könyve a *Termelési-regényig* terjedő szakaszt, Szabó Gábor pedig a *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveget), másfelől pedig korántsem lezárt, statikus, hanem több évtized távlatából is élő, dialógusképes, sőt egyre inkább értelmezendő korpuszként tekintenek Esterházy Péter szövegeire.

Szabó Gábor Esterházy-értelmezése különleges, egyszersmind veszélyes mutatványt tár az olvasó elé: nem kevesebbre vállalkozik, mint a *Bevezetés* „konceptiózus” „poétikai” szempontú értelmezésére, valamint a „benne körvonalazódó irodalmiság-felfogás” feltérképezésére. Különleges, hiszen a *Bevezetés* roppant összetett utalásrendszere egy nem sokkal kevésbé összetett utalásrendszerű elemzés létrehozását indukálja, amely erőteljesen igényli Szabó Gábor imponáló szövegérzékenységet. És veszélyes, hiszen ez a komplexitásigény a „...*Te ez iszkol*” által bevallottan nem elégíthető ki.

Szabó Gábor egyfajta tabula rasaként tekint saját szövegére, néhány (feltűnően kevés) későbbi utalástól eltekintve csupán az alábbi rövid megjegyzéssel kap-

csolja azt a kanonikusnak tekintett olvasatokhoz: „Ezért meglepő, hogy a hajdani kánonteremtő, erős diskurzusok kivételével – Balassa Péter, Kulcsár Szabó Ernő, Radnóti Sándor, Szegedy-Maszák Mihály vagy később Wernitzer Júlia – alig találni olyan nagyobb lélegzetű tanulmányt az egyébként szerfölött terjedelmes E. P.-szakirodalomban, amely a *Bevezetés* koncepciózus elemzésére vállalkozott volna. Ezek a valóban fontos szövegek aztán maguk is állandó hivatkozásokká rögzültek a későbbi értelmezésekben, normatív módon jelölve ki a *Bevezetéssel* kapcsolatban felvethető kérdések halmazát.” Szabó Gábor eljárását épp ez utóbbi megjegyzés igazolhatja, azonban az Esterházy-szakirodalomban nem teljesen naprakész olvasó gyakran nehezen látja be a „...*Te ez iszkol*” értelmezésének tétjeit. (A hivatkozások alapján persze jól kirajzolhatók a szöveg valódi orientációi: a szerző leggyakrabban Wittgensteinhez és Borgeshez, Barthes-hoz és Musilhoz fordul.) Az érvelés illetően kötetlensége valóban lendületessé teszi a szöveget, gyakran azonban hiányérzet, súlyosabb esetben kétségek maradhatnak az olvasóban, a könyv néhol talán túlságosan is egy feltételezett jóindulatú hermeneutika gondjaira bízta magát. Jól példázza ezt a *Bevezetésnek* a kánonhoz való viszonyát vizsgáló rövid kitétel: „Ha tehát igaz az, hogy »a kánon a kánon destrukciója, saját lerombolása által építi fel önmagát«, akkor a kánon lerombolására tett minden egyes kísérlet a kánon rögzítését szolgálja, s így kritikájának tárgyát erősíti. Míg ha egy szöveg elismeri a kánont, azzal egyúttal gyengíti is azt.” Jól lehet a kánon gyengítésére tett kísérletek kontraproduktivitása jól argumentált (a szerző de Mant idézi), kétségek vetődhetnek fel az idézet utolsó megjegyzésének kapcsán, melyhez egyébként Szabó Gábor semmilyen kommentárt nem fűz. Korántsem magától értetődő ugyanis, hogy a kánon elismerése miként gyengítené a kánont: nehezen gondolható el például, hogy a „...*Te ez iszkol*” című értelmezés, amely még a hátsó borítón is hirdeti a *Bevezetés* kanonikus pozícióját – a „hősi idők emblémájaként”, „egy korszakküszöb megkérdőjelezhetetlennek látszó jelölőjeként” írja le – hogyan gyengíthetné a szöveg kanonikus helyzetét.

A „...*Te ez iszkol*” más tekintetben is igyekszik függetleníteni magát a hagyománytól, több olyan, tanulmánykötetknél szokatlan megoldást alkalmaz, amelyek bizonyos fokig magának a *Bevezetésnek* a szerkezetét imitálják: „Az okásgelv helyét valamiféle figuratív okozatiság veszi át, a felbukkanó jelek, beszédmódok, értékek sorozatai időről időre elveszítik, vagy másféleképpen módosítják érvényességüket [...] ennek érzékeltetésére jelzem egy adott fejezeten belül időnként a margóra helyezett nyilakhoz kapcsolt lapszámokkal azokat a további szöveghelyeket, ahol az éppen tárgyalt probléma egy másik szempont tükrében is jelentéssé válik. [...] Ezekkel a továbbutalásokkal nyilván meglehetősen mérsékelt sikerrel próbálom imitálni a hypertexteknél szokásos linkelési eljárást, jelezve, hogy a *Bevezetés* szerteágazó viszonyrendszerének értelmezésére alkal-

mas médium valószínűleg a *Fuharosok* ürügyén kibocsátott CD-ROM-hoz hasonló információhordozó lehetne.” (12.) Hasonlóan jár el a kötet szerkezeti felosztásával kapcsolatban is: minthogy a *Bevezetés* egyes darabjait egy „tágabb (szöveg)összefüggés részeként” fogja föl, nem törekszik az összes szövegről értelmezést adni, az egyes fejezetek pedig legtöbb esetben nem a *Bevezetés* egységei alapján, hanem a felvetődött kérdések csomópontjai köré szerveződnek; a gyakran elmosódó fejezethatárokat kisbetűvel kezdődő zárójeles fejezetcímek jelölik. Ezek a megoldások, bár kissé megnehezíthetik az értelmezésben való tájékozódást s jelentős erőfeszítésre készítetik/kényszerítik az olvasót, kétségkívül jól funkcionálnak, Szabó Gábor pedig produktívan használja ki a szokatlan formai megoldások előnyeit.

A „...*Te ez iszkol*” által létrehozott struktúra lényegében azon alapul, hogy az egyszer megfigyelt jelenséget – például az „iszkolással” jelölt folyamatos mozgást, rögzíthetetlenséget, lokalizálhatatlanságot – az összes későbbi értelmezési csomópontokra is ráolvassa (tér szerkezet, időkezelés, elbeszélő, mámor, halál, műfajok áthágása, határátlépés, intertextualitás, medialitás stb.), és megfordítva. Miközben nagyon is nyilvánvaló (és kevésbé elegáns) volna azzal érvelni, hogy a rögzíthetetlenség tényének rögzítése esetleg maga is rögzítésként volna fölfogható, a *Bevezetésre* és az értelmezésre magára (a „...*Te ez iszkol*” című kötetre) egyaránt következetesen alkalmazott, sőt egyfajta kulcsmetaforaként működött „középpont nélküli hálózat, szövedék” alakzata talán nem érdektelen megfontolásokra vezethet az olvasástapasztalat tekintetében.

„A *Bevezetés* jelkomplexuma – érvel Szabó Gábor – ugyanis olyan teret alkot, amely – Deleuze terminológiájával – »nem egységekből, hanem dimenziókból áll«, amelynek »nincs se kezdete, se vége«, s amely tehát »egy középpont nélküli, nem hierarchián alapuló« rendszerként tűnik jellemezhetőnek.” (16.) „A *Bevezetés* különböző részei, halmazai, csomópontjai közti viszonyok semmiképpen sem képzelhetők el valamiféle egyenesvonalúság mentén. Sokkal inkább olyan non-szekvenciális kapcsolatok hálózatoként, amelyen belül a kapcsolódó elemek használati értéke is állandó változásban van.” (35.) Még ha távol is tartjuk magunkat Alan Sokal természettudományos „szigorától” (szellemtudomány-iszonyától?), érdemes megjegyeznünk, hogy a hálózat metaforája (?) az újabb hálózati kutatások fényében könnyen a metaforát használók ellen fordítható. Barabási Albert László akadémikus kutatásaira utalhatunk, aki *Behálózza* című, ismeretterjesztő jellegű könyvében meggyőzően érvel amellett, hogy a természetben, természetes úton létrejövő hálózatok szükségképpen kitermelik saját középpontjaikat, középpont nélküli hálózatok pedig főleg csak matematikai modellekben léteznek. Ez a fajta hálózatfelfogás pedig váratlanul mintha legalább olyan jól működő modelljét kínálná a *Bevezetés* Szabó Gábor-i olvasatának: adott

pillanatban ugyanis, nevezetesen az olvasás mindenkori jelenidejében mintha szükségképpen képződnének meg bizonyos csomópontok, még ha ezek később törölhetőnek is bizonyulnak.

Az olvasótól függetlenített szöveg nehezen értelmezhető (Szabó Gábor sem állít effélét), ám még ha elismerjük is, hogy a szöveg (jelen esetben a *Bevezetés* szövege) elvi lehetőséget biztosít minden eleme számára, hogy középponttá váljék, legalábbis kétséges egy olyan olvasói tekintet létezése, amely a Szabó Gábor által sejtetett komplexitásában – egyszerre rögzítetlenként, folyamatos elmozdulásban, folyamatos középpont-áthelyeződésben – volna képes megpillantani a *Bevezetés* szövegét. Világos ugyanis, hogy Szabó Gábor értelmezése is – miközben a középpontok rögzíthetetlenségét állítja – létrehoz bizonyos csomópontokat: nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a lokalizálhatatlansággal kapcsolatos értelmezését nem a *Keringő szívtütemben* vagy a *Mese, mese, meskete* szövegén demonstrálja, hanem – a konkrét példánál maradva – elsősorban (az egyébként a recepcióban is gyakran hivatkozott) *Iszkoláson*. Ennek fényében pedig, jóllehet a szó legpozitívabb értelmében izgalmasnak, egyszersmind azonban illuzórikusnak is tűnhet a középpontok nélküli, hálózatszerű szövegről alkotott középpontok nélküli, hálózatszerű olvasat koncepciója.

Mindezek ellenére (vagy mindebből következően) szükséges leszögeznünk, hogy Szabó Gábor könyve olyan innovatív, számos irányba új horizontot nyitó értelmezés, amely (és ezt szükséges hangsúlyoznunk) a többnyire maga által is reflektált „ellentmondásai” ellenére az Esterházy-recepció egyik nehezen megkerülhető darabjává válhat. Hogy a fentiekben elsősorban a kritikus hangok kerültek túlsúlyba, éppen nem bíráló; inkább a továbbgondolás azon igénye, amelyre – és ez alighanem a „...Te ez iszkol” egyik legjelentősebb érdeme – pontosan Szabó Gábor szövege kényszeríti az olvasót.

(*Magvető, Budapest, 2005.*)

Hansági Ágnes: *Az Ixión-szindróma.* *Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*

2003-ban jelent meg Hansági Ágnes és Hermann Zoltán szerkesztésében az a kötet, mely a romantika 20. századi nemzetközi szakirodalmából reprezentatív és hiányt pótló válogatást nyújtva, már címében (*Újragondolni a romantikát*) is szimbolikusan megjeleníti azt a feladatot, amely jelentőségében jóval túlmutat a szaktudományos, irodalomtörténeti érdeklődésen. A magyar romantika újragondolása ugyanis nem csupán egy feladat a sok közül. Fontosságát pedig nem az indokolja, hogy le kell dolgoznunk egy nemzetközi viszonylatban (is) értett hátrányt az irodalomértésnek olyan szemléleteit adaptálva, melyek egyébként már maguk is túlhaladtak. Ahogyan ezt a kötet két szerkesztőjének előszava is megjegyezte, a „romantikaláz”, melyben nagy szerepe volt a dekonstrukciónak, „már vagy két évtizedes távlatba került”. A magyar romantika újragondolása kihívás, szükség, ami nem elméleti iskolák hatásával magyarázható, hanem abból fakad, hogy a romantika irodalma nemzeti tudatunk, kulturális identitásunk alapját képezi.

Talán ezt a felismerést – mely lényegileg különbözik attól az irodalomtörténeti közhelytől, amely hagyományosan a magyar romantika „nemzeti” sajátosságát hangsúlyozza – lehetne Hansági Ágnes munkásságának egyik fő motívumaként kiemelni. Előző könyvének (*Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003.) szempontrendszerét viszik tovább *Az Ixión-szindróma* több szálon is összekapcsolódó tanulmányai. Az irodalomtörténeti recepció és a kanonizáció, a kánon és az identitás összefüggései azonban kiegészülnek a medialitás kérdésének a korábbiaknál hangsúlyosabb előtérbe állításával.

A Hansági által mozgósított nagy és sokszínű elméleti tudás (Bhabhától Kittlerig) alkalmas arra, hogy termékeny módon kezdeményezzen párbeszédet a Jókai- és Eötvös-szövegekkel, valamint azok alaposan feltérképezett irodalom-

történeti recepciójával. Ezért a könyv egészét tekintve is megvalósul az a megközelítés, amely módszertanilag talán a legjellemzőbb az egyes tanulmányokra: az identitás kérdését a kötet a Sajáttal az Idegenen keresztül történő szembesülés állandó dinamizmusaként gondolja el.

Ixión mitológiai alakja, az első tanulmány „főhőse” ötletes módon jelképezi mindazokat a problémákat és kérdéssíriányokat, amelyek felől Hansági Eötvös narrációjától a Jókai-recepción és filmadaptációkon át a kortárs irodalomig (Háy János) az egyes szövegekhez közelít. Ixión egyszerre jeleníti meg a saját magától menekülő, elkülönülő vágyó identitást; az én prezentációjának, önmegmutatásának a kényszerét, az önidentikusság tragikus és szükségszerű lehetetlenségét és az identitás narratív és közösségi voltát; az esztétikai tapasztalat hatását az identitásra mint történeti képződményre; valamint a kánon szerkezetét és alakulását, amelyet Hansági az önmegértés és a játék gadameri párhuzamával világít meg: „Az önmegértésként értett megértés így szükségképpen csak folyamatszerűségében [...] képzelhető el, amely nem csupán az »abszolút egyidejűség« kívánalmának tesz eleget. Magában foglalja a (kulturális) identitás folytonos újrafogalmazásának kényszerét, azt a mozgató erőt, amely az identitást, amiként az önmegértést, a változó állandóság keretei közé helyezi, és amely struktúráját, a mozgás, dinamizmus konstruktív szerepe révén, a játék konstrukciójához teszi hasonlatossá.” (19.)

Az *Ixión-szindróma* írásai meggyőzően mutatják be, hogy a kulturális identitás újrafogalmazása lehetetlen a romantika irodalmához sok szállal kötődő, perszonális és kollektív identitás elbeszélési módjainak (beleértve azok modern és posztmodern változatait) elemzése nélkül, mindezzel pedig szorosan összefüggenek az elbeszélést „hordozó” médiumok és a kánon alakulásának kérdései.

Az egyes tanulmányokban az Ixión alakjában megtestesülő problémák válnak a gondolatmenet mozgatóivá. A kötet írásaiban érvényesülő megközelítés meghatározó jellegzetessége egy olyan regénytörténeti hagyománynak a tételzése, mely Eötvöstől kezdve (*Irónia és identitás 1. A romantikus regény lappangó hagyománya*) a regény narrációjában igen magas fokú tudatossággal, önreflexivitással, az irónia és az önirónia alakzatai révén minden korábbinál jobban épít az olvasói aktivitásra, illetve jelentős közösségképző erővel rendelkezik. Az „elbeszélés tárgyának ironikus lebegtetése” (45.) valamint a regény funkcióváltása és tömegmédiumként való megjelenése (39.) (amelyre – Hansági ezt igen alaposan mutatja be – az ún. irányköltészeti vita is reflektált) viszi tovább a gondolatmenetet a tanulmány második részéhez (*Irónia és identitás 2. A patrióta beszédaktus és az irónia retorikája Jókainál*). A nemzeti sztereotípiák ironikus leleplezése (Hansági bőségesen hoz erre példát: a pusztá mint költőinek és magyarnak tekintett táj üres, nélkülözi a magyar nyelvet [73.]; a „magyar csárda eredendő disz-

funkcionalitása” [83.] mint a Jókai-regények jellegzetessége annak tükrében kap kiemelt hangsúlyt, hogy (*A falu jegyzőjéhez* hasonlóan) tömegmédiumpént ezek a regények azok, amelyekkel – Benedict Anderson gondolatát idézve – „megteremtődik annak az imaginárius közösségnek a modellje, amely a nemzeti közösségek létrejöttét és leírását lehetővé teszi.” (77.)

A két további Jókai-tanulmányban (*A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja*, valamint *A médium megmutatkozása. Zsigmond Ferenc Jókaija*) a recepció és a hatástörténet vizsgálatával Hansági végigköveti a kritikának azokat a szövegeit, melyek a realizmus versus romantika és a populáris versus elitirodalom oppozíciójában helyezték el a Jókai-regényeket, továbbá elemzi a „belső mozi-ként” (114.) ható szövegek megfilmesítésének, a nemzeti nagyelbeszéléssé váló szövegek intermedialitásának (és a médiumok közösségi, identitásképző funkcióinak) problémáit, valamint a filmek visszahatását az irodalmi kánonra. Megvilágító erejük azok a külföldi példák, melyek irodalmi művek (a Jane Austen-regények és a Helen Fielding-regények) filmes feldolgozásainak tapasztalatait artikulálják. *Az Ixión-szindróma* szerencsés felépítésének köszönhetően az olvasó ennek a Jókai-fejezetek után következő tanulmánynak (*Kanonizáció és medialitás. Kor és technika kölcsönhatásai a kánonképződésben*) a tanulságait könnyen összevetheti a Jókai-feldolgozások eseteivel, ismét csak a Másik/Idegen tükrében lát(tat)va a Sajátot. Egy Háy János *Xanadu*járól szóló tanulmány (*Ugyanaz a történet*) zárja a kötetet, felmutatva a kortárs irodalomban, az ún. áltörténeti regényekben a Jókai-féle romantikus regényhagyománynak az aktualitását és újrafogalmazhatóságát.

Hansági Ágnes kötetének alcíme: *Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*. Ennek tükrében kiemelt figyelmet érdemel a kötet második írása, mely elméleti szempontból és szoros olvasással is reflektál az alcímbe megadott kulcsszavak közti kapcsolatra. Az *Emlékezés és identitás* című tanulmány alapos szövegelemzésekkel tematizálja romantika és modernség korszakküszöbét és az erre vonatkozó konstrukciókat. Kitér azokra az irodalomtörténeti periodizációs és kanonizációs eljárásokra, melyek a romantikát a (nem realiztikus) modernség előkészítőjének pozíciójába rendelve (Lukács) vagy modernség általi „túlhaladottságát” bizonygatva leértékelik a korszakot, elvétve ezzel a legfontosabb kapcsolódási pontokat: „a romantika kánonjából hosszú időre éppen azok a tematikus elemek iktatódnak ki, amelyek majd a modernségben válnak igazán virulenssé.” (26.)

Hansági ezekkel a megközelítésekkel szembefordulva Ady *A hosszú hársfasor* és Kölcsey *Remény, emlékezet* című versének összeolvasása révén mutatja be az 1912-es korszakküszöb utáni költészettörténeti fejleményeknek a romantikához fűződő kapcsolatait. Az Ady-vers esetében az emlékek, mivel „az egymást követő generációk sorát tekintve rekurzív, ismétlődő történéseként válnak a

versbeszéd reflexiójának tárgyává, amelyeknek lefolyása és tartalma nem, csupán behelyettesíthető szereplői változnak”(33.), nem lesznek alkalmasak az identifikációra, az architextusként olvasott Kölcsey-vers esetében pedig „nyilvánvaló, hogy a felidézett Én idegenségével – a Marcel Proust-i értelemben – távolról sem szembesül a szöveg, ám az sem kérdőjeleződik meg, hogy az emlékezésnek itt már nem funkciója az identitás-alapítás, sőt, a vers (egyik) beszélője, az emlékező egy az identifikáció differenciáló tapasztalatával ellentétes tapasztalatban részesül: nevezetesen az elkülönböződés lehetetlenségével; az emberi tapasztalatok és történések kollektív természetével.” (35–36.)

Hansági Ágnes könyve invenciózus felépítése, az írások közti koherencia hálózatossága, tematikusan is gazdag és változatos, izgalmas szerkezete miatt is figyelemre méltó teljesítmény. A kötet legfőbb erénye azonban az, hogy a romantika és a modernség irodalmának kapcsolatát újszerű összefüggésbe helyezi, ezt a viszonyrendszert kidolgozottan, meggyőzően és közérthetően prezentálja, így nem csupán a szakmabeli olvasó érdeklődésére tarthat számot. Hansági Ágnes visszafogott, finom humora pedig kifejezetten élvezetes olvasmánnyá teszi a könyvet.

(Ráció, Budapest, 2006.)

Kiss Attila Atila: *Protomodern – posztmodern.* *Szemiográfiai vizsgálatok*

Kiss Attila *Protomodern – posztmodern* című könyve tanulmánygyűjtemény, amely, ahogy az a bevezetőből kiderül, a szerző utóbbi hat év során a Szegedi Tudományegyetemen folytatott kutatói tevékenységének eredménye. A kötet három blokkja közül az első kettő tartozik szorosabban össze, a harmadikban (*Szemiográfiai fantáziák a magyar irodalom és film területéről*) egyes témájú tanulmányok kaptak helyet, amelyek korábban már önállóan is megjelentek vagy elhangzottak más fórumokon.

Az első két nagy fejezet alapját angol reneszánsz színdarabok elemzése adja. A kötet fő, a címválasztást is indokoló tézise, hogy párhuzam vonható a kora modern (reneszánsz) és a posztmodern színház témái, dramaturgiája között. A hasonlóságok hátterében Kiss a két korszak episztemológiai, reprezentációs elképzelései között feltételez összefüggéseket. Mind a reneszánsz, mind a posztmodern egy monolitikus rend (a középkor „kozmosz harmóniára épülő, analógiás világképe” illetve a modern szubjektumelmélet) megingását követő válság időszaka, amelyben megnő a kísérletezési kedv, a bizonytalanság, szubverzív energiák szabadulnak fel, a figyelem a határhelyzetek és -jelenségek felé fordul. Erre koncentrálna foglalkozik Kiss a fantasztikummal, amely „általában véve a kulturális képzelet határait célozza meg” (27.), kíséri nyomon a bosszú és a reneszánsz drámákra jellemző „metaperspektíva” működését Kyd *Spanyol tragédiájában*, amely – a szerző olvasatában – azt viszi színpadra, hogy „a tökéletes reprezentációs felügyelet soha nem lehetséges [...] és a jelentés [...] meghaladja a szubjektum irányító képességét” (65.), és elemzi az *Othello* dramaturgiáját, amely, mutat rá a szerző egy kultúrtörténeti kitekintés segítségével, felkínálja, „becsalogatja” a korabeli nézőt egy „kényelmes, xenofób” pozícióba, hogy aztán kibillentse, dekonstruálja azt (79.).

A legszorosabb kapocs a reneszánsz kora és a posztmodern között a test iránti élnék érdeklődés, amely Kiss elbeszélésében szintén a szubjektum megingott

pozíciójával, elmosódó határaival függ össze, amiként a bőrt felsértő sebészkes az én felületén hatol át. Az elbeszélés főhőse a *Titus Andronicus*, illetve a darab posztmodern feldolgozásai, valamint a reneszánsz „anatómiai színházak” (nyilvános boncolások) és mintegy ezen hagyomány posztmodern folytatójának, Gunther von Hagens professzornak anatómiai kiállítása. A második nagy fejezetet a *Hetedik mennyország* című Caryl Churchill-dráma elemzése zárja, amely a posztkolonializmus diszkurzusát érintve leginkább ez előző fejezet *Othello*-értelmezésének folytatása.

A harmadik rész rövidebb tanulmányai, vázlatai, bár ugyanazon értelmezői nyelvet beszélnek, lazábban kapcsolódnak a két első fejezet gondolatmenetéhez. Kivétel talán a blokk legterjedelmesebb írása David Cronenberg *Crash* című filmjéről, amely szintén a testnek, a testhatár eltolódásának, a testfelület felsértésének, a megsebzésnek, a testbe való, mindig szexuális értelemben is vett behatolásnak a motívumait veszi szemügyre.

A kötet minden elemzése egy bizonyos kultúratudományos módszert hivatott szemléltetni, nevezetesen a posztszemiotikára épülő „szemiográfiát”. Az eljárás teoretikus alapjainak Kiss ugyan nem szentel önálló tanulmányt (ezen a ponton azonban nem lehet említés nélkül hagyni a Helikon általa szerkesztett *Posztszemiotika* számát és *Betűrés* címmel megjelent, 1999-es könyvét), ugyanakkor a bevezetőn és az összegzésen túl az egyes fejezetek felvezetésében is hosszadalmasan, ismétlésektől sem mentesen fejtegeti az elemzések elméleti hátterét. Véleménye szerint „a posztszemiotika legfontosabb meglátásává vált, hogy a jelentés ontológiájáról és keletkezési rendjéről végzett számvetéseink nem elégedhetnek meg a fenomenológia transzcendentális egójának absztrakciójával” (163.), vagyis a posztszemiotika annyiban haladja meg a „hagyományos” (strukturalista) szemiotikát, hogy a tárgyként kezelt jelrendszerek helyett a jeleknek a jelolvasó szubjektumra kifejtett hatását, a jelentés létrejöttét elemzi, kölcsönössé téve, dinamizálva a szubjektum–objektum–viszonyt. A posztszemiotika számára a szubjektum a jelentésképzés során képződik meg, a különféle jelrendszereknek kiszolgáltatva „heterogénné” válik. Kiss legfontosabb hivatkozási pontja Julia Kristeva abjekció-elmélete, amely, Lacant követve, a pszichoanalitika felől tételezi a szubjektum identitásának ezt az összetettséget, állandó elmozdulását, ambiguitását. Így lesz a bosszúálló az „abjekt metaszínházi ágense” (47.) a *Spanyol tragédiában*, amiképpen az abjekciót viszik színre a *Titus Andronicus* horrorisztikus jelenetei (127.) vagy a *Crash* a „szubjektum látszólagos homogenitását” megzavaró képi világa (171.) is. Ugyancsak Kristeva könnyedén az abjekció-elmülethez kapcsolható szövegtipológiája alapján különbözteti meg Kiss a jelölés bezáródását megtoró „genoszínházat” a valóság megjeleníthetőségének ideológiáját közvetítő „fenoszínháztól” (25.). (Kristeva kapcsán azért érdemes talán megemlí-

teni, hogy hasznos lett volna az amúgy igen gondos, az angol eredeti idézeteket is tartalmazó lábjegyzeteket a forrás eredeti nyelven megjelent változatával ki egészíteni – különösképp Todorov fantasztrikum-könyve esetében, ahol a francia eredeti mellett a magyar fordítás is hiányzik.)

Az elméleti apparátus színházelméleti, illetve kultúrtörténeti adaptációja azonban számos kérdést hagy megválaszolatlanul; ezek egy részét maga a szerző is felveti bevezetőjében. Kiss számára „a színház annak jelenvalóságát próbálja felkelteni, ami nincs jelen” (18.), vagyis jelként, jelek halmazaként működik, amely ráadásul az adott kor jelentésképző gyakorlatát, azaz a világhoz való hozzáférés módozatait jeleníti meg: „a színház a *conditio humana* szimbolizálása és tematizálása” (73.). A színház ugyanakkor, ahogy azt a test jelentőségéről értekező részek is világossá teszik, egyfajta jelenlét is. Kiss éppen a karteziánus filozófiát kárhoztatja azért, mert „elfojtja a test jelenlétét a társadalmi diskurzusokban” (22.). Az igen szétágazó problémára azonban nem ad megnyugtató választ, akár a színház általános elméletéről, akár a testről legyen is szó – márpedig talán érdemes lenne ebben a tekintetben is különbséget tenni, hogy a *Titus Andronicus* előadásán a „fokozatosan erősödő, anatomizáló emblematis háló” (124.), vagy a „jelentés határain túlról” érkező „zsigeri” reakciókat kiváltó (125.) látvány nyűgözi-e le a nézőket.

A kötetben vázolt történeti séma sem egyértelmű. Egyrésztől a Shakespeare-kutatásban megkerülhetetlen újhistorizmus eredményeit felhasználva Kiss a korabeli kulturális környezet, színpadi technikák és dramaturgia megidézése mellett érvel – belátva a tökéletes rekonstrukció lehetetlenségét (16.), másrésztől kiemeli azt is, hogy a reneszánsz elemzett sajátosságai a posztmodern tapasztalat *felől* vizsgálva válnak jelentőssé. Egyes metodológiai szempontrendszerek vegyítése természetesen nem ellentmondás, a megértésnek vagy a művek hatásmechanizmusainak időbelisége azonban a könyv elméleti premisszáit is érinti.

A szubjektumelméletek posztmodern kritikája és a középkori világnép meg-ingása közé kitett merész és kétségkívül gondolatébresztő egyenlőségjel (amelyet Kiss Lotman kultúraszemiótikájára alapoz) mintha azt sugallná, a kultúra története bizonyos vissza-visszatérő, különböző „szemiótikai intenzitású” (84.) állapotok körköröségeként írható le, amely egyben a jel, a jelölés valamiféle univerzalizációját is implikálja. Mindez nehezen egyeztethető össze azokkal a posztmodern elméletekkel, amelyek nemcsak a karteziánus individuum kialakulásához és karrierjéhez, de adott esetben az általános szemiótikai struktúrák tételezéséhez is kritikusan közelítettek. Nem biztos például, hogy Foucault minden további nélkül egyetértett volna, amikor Kiss (többek között rá hivatkozva) hasonlítja a „középkori magas fokú szemiocitás szubjektumá”-t a „modernitás karteziánus individuumá”-hoz (119.).

Ugyanezen a nyomon haladva merül fel az a kötetben kifejtetlenül maradt kérdés, hogy mi módon ragadható meg a színház intézményének történetisége. Kiss tipológiájában a színház alapvetően mindig a társadalom egyfajta episztemológiai, önismereti „laboratóriuma” (119.), amelyben csupán az alkalmazott eszközök és technikák változnak, az intézmény kulturális státusza, funkciója nem. A teatralitás időbeliségére irányuló kérdés hiányát erősíti, hogy a könyv a reneszánsz és a posztmodern közötti időszakot homogén tömbként, a „polgári, fotografikus” színház korszakaként említi, amely még akkor is kissé elnagyolt periodizáció, ha a kötet egyébként nem foglalkozik részletesebben ezzel az időszakkal (kivéve Vörösmarty *A Rom* című kiséposzának a reneszánsz, illetve a posztmodern színházi előadások vizsgálata közé beékelte, szemléltető értelmezését, amely a romantikus mű történeti vonatkozásait szintén reflektálatlanul hagyja).

A kötet ötletes elemzései, érdekes kultúrtörténeti betétei (mint például a körkép az újkori és kortárs „boncszínház”-okról vagy a 17. század Európájának kereskedelméről) valóban új megvilágításba helyezik (Kiss „de-” illetve „rekanonizációról” beszél) a reneszánsz drámákat, és fontos szempontokat nyújtanak egyes kortárs alkotások megértéséhez, ezeket az eredeti meglátásokat azonban mintha elfedné a könyv súlyos elméleti, terminológiai apparátusa.

(JATEPress, Szeged, 2007. [Ikonológia és Műértelmezés, 12.]

SIMON GÁBOR

Orbán Gyöngyi: *Olvasókönyv*
XII. osztályosoknak

Orbán Gyöngyi könyvét az olvasók figyelmébe ajánlani sajátos feladat. Nem pusztán azért, mert a kiadvány az erdélyi magyar közoktatás dokumentuma, így Magyarországon minden bizonnyal csak hírből lehet majd ismerni – persze éppen ezért fontos a könyv ismertetése –, hanem azért is, mert e kötet esetében szövegek sajátos viszonyáról van szó: a kiválasztott szépirodalmi szövegeket az úgynevezett „ablak”-szövegek segítségével a tankönyv főszevege dolgozza fel, kérdések mentén. Ezzel a diák ugyanis – amennyiben végigolvassa az adott műhöz tartozó „apparátust” – szinte észrevétlenül az intertextualitás tapasztalatában részesül. Mindez nem csak annak eredménye, hogy az olvasókönyv műfaji hagyományát felélesztve/megtartva a tankönyv tartalmazza a feldolgozásra szánt szépirodalmi szövegeket (amellett érvelve ezzel implicit módon, hogy az a tudás, amelyet nem a mű „közvetlen közelében”, ahhoz rendre visszatérve szerziünk, valójában csekély értékű), hanem a feldolgozás módjának is köszönhető.

A tárgyalni kívánt műalkotást egy rövid ráhangoló szöveg előzi meg: az esetek többségében egy mottónak választott idézet, illetve néhány kérdés felvetése, majd a mű szövege következik. (A versek teljes terjedelmükben, a regények általában egy-egy kiemelt fejezetükkel szerepelnek.) Ezután a műre vonatkozó kérdések olvashatók, majd a „főszeveg” következik, mely a kérdésekre visszautalva, azokat megválaszolva mutat be egy lehetséges interpretációt. Mindez több hullámban ismétlődik, folyamatosan váltják egymást az újabb kérdések és értelmezések. Rokonszenves vonás, hogy a tankönyvi értelmezés valóban csupán lehetséges javaslatként pozicionálja magát, s a tankönyvíró gyakran figyelmezteti az olvasót egyéb értelmezések legitimitására is. Maguk a feladatok is egyéni asszociációkat hívnak elő a művek kapcsán, tág teret engednek az önálló megközelítésnek – olyan közeget teremtve ezzel az olvasáshoz, mely természetesen veszi az értelmezés sokféleségét, eltérő útjait. Ezt erősíti az interpretáció

nehézségére való állandó reflektálás, a bátorítás, valamint az, hogy a közölt lexikális információkat csupán „tájékoztató jellegűnek” minősíti a tankönyv. Nem arról van szó, hogy bizonytalanságban hagyja a diákokat az ismeretanyagot illetően, vagy éppen destabilizálja tudását, hanem olyan tág kereteket kínál, amelyeken belül a diákolvasó szabadon érvényesítheti egyéni megközelítéseit, rendre újragondolhatja a kapott ismereteket, s akár el is térhet azoktól. Ehhez persze szükséges a pedagógus nyitottsága, tehát ezúttal is érvényes, hogy minden tankönyv a praxisban mutatja meg erőnyeit-hibáit, s maguknak a tanároknak is meg kell tanulniuk a tankönyv kezelését.

Különösen így van ez jelen esetben, az *Olvasókönyv* ugyanis a szépirodalmi és az azt feldolgozó szövegek mellé társítja a már idézett „ablak”-szövegeket, melyek általában a tárgyalt mű szekunder irodalmából, vagy a 20. századi irodalomtudomány megkerülhetetlen teoretikusainak szövegeiből vett idézetek. Ezeket tipográfiailag is elkülöníti a kiadvány, s nevük is találó: ténylegesen ablakot nyithatnak újabb értelmezésekre, újabb utakra. Ezek révén valósul meg az intertextuális befogadásmód, a tanuló/olvasó ugyanis ténylegesen szövegek között mozogva alkotja meg saját olvasatát. Gyakran meglehetősen nehéz textsokra esett a választás, kérdéses, hogy egy kiragadott Heidegger-, Foucault- vagy Eco-részletet egy tizennyolc éves középiskolás milyen mélységben képes értelmezni. Minden bizonnyal ismét a pedagóguson múlik elsősorban, mennyit és milyen módon használ fel ezekből a segédletekből, ebből az integrált irodalomtudományi szemelvénygyűjteményből, a tankönyvhöz ugyanis nem készült bevezető, mely didaktikai módszereket ajánlana.

A szöveghez gazdag képanyag kapcsolódik, mely a 20. század képzőművészetébe, építészetébe nyújt betekintést. Külön erőnye a kiadványnak, hogy nem áll meg a képek, szobrok, épületek bemutatásának határán, hanem részletesebben is foglalkozik egy-egy alkotással. Ezzel újabb jelentésréteggel gazdagítja a művek értelmezését, rámutat arra, hogy bizonyos, az irodalomban megfigyelhető jelenségek összművészetiek, vagy legalábbis kiterjeszthetők más művészeti ágakra is, ezzel pedig tulajdonképpen párbeszédre hívja a többi művészetet, s maga is párbeszédre ösztönöz. Olyan tapasztalatokkal gazdagodhatnak ezzel a diákok, melyek az irodalom működési módjának megértéséhez, a formához, formanyelvhez való viszony feltárásához elengedhetetlennek tűnnek.

A tankönyv szerzője meglehetősen nagy szabadságot ad a közölt ismeretek elsajátításában, sőt még azok elfogadásában is. Mintha nem is lenne célja egy megszokott, hagyományosan strukturált ismeretanyag átadása. A műveket soha nem előzi meg életrajzi bevezető, a szerzői biográfiára vonatkozó adatok teljes egészében kimaradnak a könyvből. Kérdés persze, hogy a tankönyvszerző ezt az ismeretcsoportot alapvetőnek tartja-e, vagy inkább a pedagógusra bízva átadá-

sát, mindenesetre a feladatok nem tartalmaznak erre vonatkozó utasítást. A biográfikus olvasatot több szinten, többféle módon is elutasítja a könyv: rendre felhívja a figyelmet arra, hogy az egyes műveket a diák ne az író személyes vallo-másaként olvassa, s ezt elkerülendő, a tankönyv által nyújtott értelmezések is általános emberi léthelyzetekre vonatkoztatottan olvassák a szövegeket. Ehhez az „antropologikus” olvasathoz nyújtanak segítséget a tankönyvben előforduló egyéb megközelítési szempontok is: a nyelvhez való viszony, a megalkotottság, a kulturális, irodalomtörténeti tradícióra és az irodalmi szöveghagyományra történő reflektálás, a megalkotott beszédhelyzet dialogikusságának, a mű poli-fóniájának problémakörei.

Az a cél, hogy az irodalomoktatás a kortárs irodalmat is értő fiatalságot neveljen, mindvégig jelen van a tankönyvben. Erről tanúskodik a tartalmi felépítés is. Az avantgárdról szóló első fejezet a formabontás – az új formanyelv megte-rementése problematikáját helyezi középpontba, s nem csupán a század első felének avantgárd mozgalmával ismerteti meg a tanulót, hanem Joyce *Ulysses*-ét is első-sorban ebből a szempontból közelíti meg, érvényesítve ugyanakkor a hagyomány felhasználása és újraírva megtagadása/megbontása nézőpontját is. Majd József Attila költészetének szentel egy különálló fejezetet, amely leginkább az énkép konstruálását, az identitáskeresést, s az életmű ebből adódó polifóniáját hang-súlyozza. A harmadik fejezet Bulgakov regényét dolgozza fel, egyszerre érvé-nyesítve a hagyományhoz való ambivalens viszonyt és a hagyományos elbeszélés átalakításának szempontját, a Lyotard-féle posztmodernizmus-teória bekapcso-lásával. Ezután Szabó Lőrinc, Dsida Jenő, Pilinszky János és Szilágyi Domokos költészetébe nyújt betekintést, egy központi, vagy néhány jelentős művük elem-zésével. Ottlik *Iskola a határon* című regényének is külön fejezetet szentel, rá-mutatva a prózanyelv, a nyelvfelfogás és a narráció megújításának sajátosságaira. Végül az utolsó fejezet (amely Dánél Mónika munkája) a neoavantgárdot tár-gyalja, elsősorban az újvidéki Új Symposium alkotói, illetve a washingtoni Arká-num-kör kiemelkedő műalkotásainak bemutatása kapcsán.

Ezt a hat fejezetet egy közös gondolati ív kapcsolja össze: a modernség válto-zatainak bemutatása. A tankönyv végig megtartja a klasszikus modernség – tör-téneti avantgárd – későmodernség – neoavantgárd/posztmodernség korszako-lást, ám arra is rendre figyelmeztet, hogy egyazon mű olvasható két alkorszak felől is, hiszen magán viseli a modernség általános jegyeit, a még érvényben lévő, s a már kialakuló új esztétikai felfogás hatását (a korszakhatárok s a kategorizáció tehát nem lehetnek merevek – ezért „tájékoztató jellegű” csupán a periodizáció).

A tankönyvben szerepeltetett művek válogatását minden bizonnyal ez de-terminálta. Éppen ezért nem szeretném ezt kritikával illetni, bár minden sze-lekció támadható. Ám a szerzők célja láthatóan nem a teljességre törekvés volt,

hanem az olvasóvá nevelés, tehát az önálló befogadáshoz szükséges készségek kialakítása. Nem indokolt tehát a hagyományos kánon felől megközelíteni a válogatást, hiszen a könyv célja nem egy kanonizált ismeretanyag átadása. Persze felfoghatjuk úgy is, hogy a cél éppen a közoktatásban érvényben lévő kánon megbontása, egy alternatíva ajánlása volt.

Különös jelentőséget ad ennek a kísérletnek, hogy az erdélyi magyar közép-oktatásban igyekszik teret nyerni. A tankönyvnek tulajdonítható irodalomfelfogás szerint az irodalom és a vele foglalkozó tudomány elsődleges feladata a 20., illetve a 21. század emberének alapvető kérdéseire történő válaszadás, az embert érő hatásokra, tapasztalatokra való reflektálás. A nemzeti identitás megőrzése, ápolása pedig nem a saját hagyományba való bezárkózás, hanem a nyitás, a párbeszéd, a másik megismerése révén történhet meg. Ennek egyik legkiválóbb példája a tankönyvben Bartók *Cantata profanájának* elemzése, mely a román néphagyomány szerepét is megemlítve világít rá a műalkotás és a folklór kapcsolatának kérdéseire. A Szilágyi Domokossal foglalkozó fejezet zárata felveti a tolerancia, a másság elfogadásának jelentőségét, s egyben ennek határait is; a Domonkos István-vers kapcsán pedig a nyelvvesztés tapasztalatának megfontolására hív fel a szöveg, s itt utal a diákok kétnyelvűségre vonatkozó, személyes tapasztalataira is. A neoavantgárdról szóló rész döntően az amerikai emigráns és a délvidéki magyarság irodalmi törekvéseire koncentrál, ezzel is jelezve, hogy a magyar irodalmi hagyományba történő belépés záloga elsősorban az esztétikai minőség. Úgy vélem, ez a finom, utalásokba burkolt tudatosítása a kisebbségi léthelyzetnek, s a belőle eredő következményeknek mindenképpen példaértékű, még ha lesznek is olyan olvasók, akik radikálisabb nemzeti kulturális program hirdetését várnák a közoktatástól. Jómagam elég radikálisnak látom ezt is. Azoknak a nemzedékeknek a hatását próbálja a tankönyv a mindennapi oktatásba átültetni, akik a transzilvanizmus alapján állva végezték el annak kritikáját, gondoljunk akár Cs. Gyimesi Évára, vagy a fiatal írókra, köztük Orbán János Dénesre. A tankönyv láthatóan az ő szellemükben, egyúttal nekik kíván közönséget nevelni, az Előretolt Helyőrség tábort növelni. Remélem, lesz ehhez a célkitűzéshez hajlandóság a diákokban és a tanároknál egyaránt.

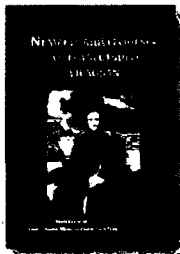
(T3, *Sepsiszentgyörgy*, 2007.)

Ráció Kiadó – Ráció–Tudomány sorozat 11–12. kötet

Nemzeti művelődések az egységesülő világban

Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY és ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

2007; 576 oldal; 3450 Ft



„Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődéseknek az egységesülő világban? Alighanem Széchenyi István volt az a magyar szerző, ki e kérdésre adható válaszoknak legszélesebb körét mérlegelte. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindaz, amit Széchenyi óta magyar szerző gondolt a nemzeti kultúra mibenlétéről, ismétlésként hat az olyan olvasó számára, ki tanulmányozta a *Hunnia* s a *Kelet népe* szerzőjének hatalmas terjedelmű életművét. E merésznek tetsző állításhoz akár még azt is hozzá lehet tenni, hogy a Széchenyi által megfogalmazott véleményekhez képest mindenki más a lehetséges válaszoknak lényegesen szűkebb körével számolt. Mi lehet a nemzeti művelődéseknek a szerepe a jövőben? Nyitott kérdés. Azért nehéz választ találni, mert a kultúra örökség is, ez utóbbi aligha függetleníthető a nemzettől, s valószerű, hogy mindkettőtől idegenek a piacgazdálkodás törvényei.” (Szegedy-Maszák Mihály)

Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban

Szerkesztette BÓNUS TIBOR, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN és SIMON ATTILA

2007; 320 oldal; 2625 Ft

„Ha e kötet összetett szempontrendszerét egyetlen lényegi kérdésre akarnánk csupaszítani, úgy is fogalmazhatnánk: arra voltunk kíváncsiak, hogy a 20. század jelentős magyar irodalomtudósai hogyan olvastak, s olvasataikban mi bizonyult irodalomnak. Nem csupán, sőt nem elsősorban az általuk beszélt diszkurzus reflexiója szerint, hanem inkább az olvasás, az esztétikai tapasztalat eseményében mint maradéktalanul sohasem uralható mediális történelemben. Ha van röviden összefoglalható tanulsága az itt összegyűjtött tanulmányoknak, akkor az abban a felismerésben állhat, hogy a kérdezett irodalomtudományi diszkurzusok a szó mai, reflektáltabb, azaz *szemiotikai* vagy *retorikai* értelmében tulajdonképpen még *nem olvastak*. Ami nem jelent se többet, se kevesebbet annál, mint hogy nem egészen azt értették irodalomról és olvasásról, amit az irodalomértés jelenkori formációi értenek. A vizsgált diszkurzusoknak az irodalom tárgykonstrukciójában kulcsfontosságú szerepet játszó, s a kötet tanulmányaiban feltárt megkülönböztető keretei (*tiszta* és töredékes forma, érzéki és absztrakt, a kifejezés alakzatai, belső és külső, írásbeliség és szóbeliség, a transzcendencia kérdése vagy a stílusfogalom stb.) éppen ezért mintegy indirekt módon, vagyis mediális faggatózás útján – többször e keretek meghaladásának *diszkurzív eseményeiben* – juttathatnak el az alapvető kérdéshez: hogyan olvastak, hiszen olvastak *mégis* a szóban forgó irodalomtudósok. Végző soron ez magyarázhatja a kötet címét is: *Az olvasás rejtekútjai*.”



A kötet szerzői: Bónus Tibor, Fehér M. István, Fried István, Halász Hajnalka, Kovács Béla Lóránt, Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mészáros Márton, Sebestyén Attila, Simon Attila, Tamás Ábel

A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

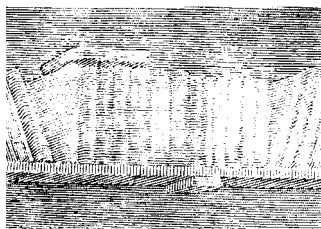
PETERNÁK MIKLÓS

Képháromszög

2007; 288 oldal; 2800 Ft

Paternák Miklós

Képháromszög



Ráció Kiadó

„Az ember, míg él, közvetlenül reagál a fényre, mégpedig testének teljes felületével, hiszen a fotonok, a Nap fényének kis hírnökei a bőrt elszínezik, kirajzolva a fényintenzitás, az idő és az ennek kitett egyén chromagráfiáját, mint a barna szín árnyalatait (miért is voltak barnák az első fotográfiaik?). Kultúrának nevezzük, mikor a napfény bőrünket egyenletesen már nem barníthatja le, hanem testünket sajátos alakú foltokra tagolja aszerint, hogy milyen mértékben, hol és meddig takartuk előle el, mely ábra ritkán, de – a gőzfürdőben vagy a szeretőnk előtt – láthatóvá válik, a privát fotográfia nagyobb dicsőségére. A fény elől eltakart bőrfelület metafizikai pótlására – a kultúra jegyében – az ember létrehozta a szellemi epidermiszt, vagyis megjelent az üres lap, a tabula rasa, a tiszta felület írás vagy kép számára, a horror vacui kezelési útmutatójával impregnálva.”
(*A kamera nélküli fényképezésről*, 2000)

„Minden, ami a látvány-világ része, alapul szolgálhat egy képhez, de a kép nem feltétlen utal erre vissza. Akár a látványként már létező, akár valami korábban nem látható a kép alapja, az mindig kapcsolatban áll még egy, ettől különböző szférával is. Ez a képen magán közvetlenül nem látható, de ez a lényege. A kép látható és nem látható között úgy teremt kapcsolatot, hogy megmutatja határukat, s ez más ként a kép folyamatos működése az időben. Ezért mondható, hogy kép és jelentés rokon értelmű, mivel a kép által létrehozott jelentések folyamatosan változhatnak a valóságról alkotott képzeletünk függvényében.” (*Mi a kép?* 1991)

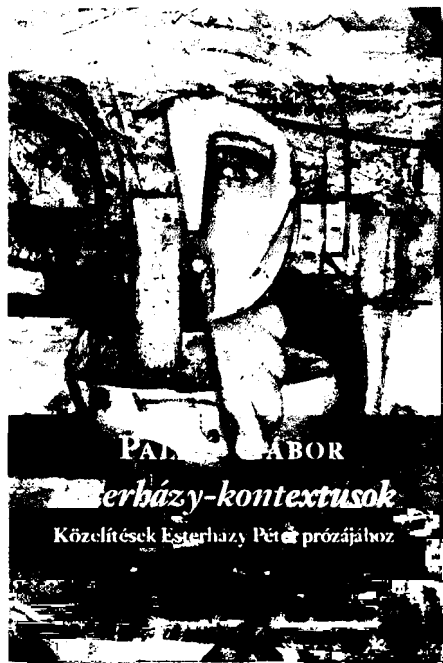
„A digitális kép a hagyományos értelemben már nem kép. Legfontosabb jellegzetessége, melyet egyértelműen tudunk: segíthet megérteni azt, hogy mi is a kép egyáltalán – mivel erről ma még fogalmunk sincs – hiszen metarendszerként magában foglalja az összes lehetséges képet.” (*Itt az idő*, 1999)

Paternák Miklós (1956, Esztergom) az ELTE BTK történelem–művészettörténet szakán végzett (1981), a művészettörténet tudomány kandidátusa (1994). A Magyar Nemzeti Galéria muzeológusa, gyűjteménykezelője (1981–1983), ösztöndíjas az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportban (1983–1987), szellemi szabadfoglalkozású művészettörténész (1987–1991). Az ELTE Vizuális Műhelyében majd a Balázs Béla Stúdióban filmeket és videókat készít, tagja az Indigo csoportnak. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének alapító tanszékvezetője, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ igazgatója (1997-től). Számos kiállítást rendezett (*A pillangó-hatás*, 1996, *Perspektíva*, 1999, *Média modell*, 2000, *Látás – Kép és percepció*, 2002). Fotó- és filmtörténettel, képelmélettel, a technikai médiumok történetével, elméletével, valamint művészeti vonatkozásaival foglalkozik.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

PALKÓ GÁBOR
Esterházy-kontextusok
Közelítések Esterházy Péter prózájához

2007; 276 oldal; 2300 Ft



„Milyen kontextusok járulhatnak hozzá érdemben Esterházy Péter pályakezdésének értelmezéséhez? Milyen szempontokat nyújt a recepció, és melyek azok a releváns összefüggések, amelyek teljesen hiányoznak a recepció beszédrendjéből? Az *Esterházy-kontextusok* tanulmányai a szükségszerűen tárgyalandó és a tán megvilágító erejű, de korántsem magától értetődő kontextusok egy kiterjedt nyalábját veszik sorra. A kötet első részében azokból a szempontokból válogatunk, amelyek meghatározóak az első kötetek, mindenekelőtt a *Fancsikó és Piuta* olvasásában. A második rész annak az irritációnak a feltárásához keres kiindulópontokat, amely az életmű legradikálisabb szövegszerveződései, mindenekelőtt a *Termelési-regény* olvasásának kulcsa lehet.”

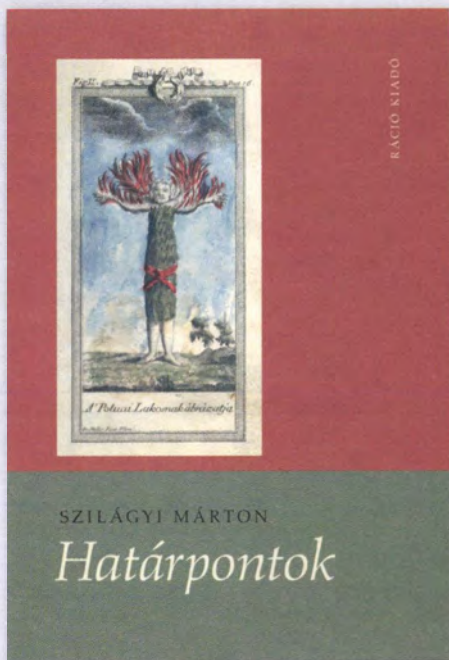
Palkó Gábor (1973) irodalomtörténész, kritikus, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Előző kötete *A modernség alakzatai* címmel a JAK-füzetek sorozatban jelent meg.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

SZILÁGYI MÁRTON

Határpontok

2007; 304 oldal; 2940 Ft



A tanulmánykötet tág időhatárok között – a 18. század második felétől a 20. század első éveig – húzódó íve tematikailag is sokszínű elemzéseket kínál az olvasónak: Pajor Gáspár biográfiájától kezdve a Czákó Zsigmond öngyilkosságáról szóló egykorú tudósítások interpretálásán át egészen Jókai Mór utolsó regényének értelmezéséig. Nem véletlen azonban a könyv címe: hiszen mindez valóban és folyamatosan „határpontok” kijelölését szolgálja, annak a körüljárását, kijelölhető-e irodalomtörténet és társadalomtörténet érintkezési pontjai olyanformán, hogy akár az elemzett szépirodalmi művekhez hozzárendelt sajátos kontextusok, akár az irodalom társadalmi használatát és presztízsét megvilágító esetek elemzései releváns szövegértelmezői eredményekhez vezessenek.

A bevezető elméletimódszertani tanulmány révén fölrajzolt értelmezői keret olyan megközelítéseket tesz lehetővé, amelyek nemcsak új problémákat villantanak fel a tárgyalt több mint egy évszázad irodalmában, hanem újabb válaszok megfogalmazását is lehetővé teszik azokra a kérdésekre, miért és milyen módon olvastak irodalomként bizonyos szövegeket, illetve miért gondolhatták úgy bizonyos emberek, hogy íróként való nyilvános megmutatkozásuk társadalmi igényt elégíthet ki. A könyv címében megidézett „határ” tehát nem „margót” jelent: a kötet elemzései azt bizonyítják, hogy a társadalomtörténet-írás újabb áramlataitól sokban ihletett elemzések a magyar irodalom jelentős életműveinek (például Csokonai vagy Petőfi munkásságának) az esetében is képesek újabb összefüggéseket láthatóvá tenni úgy, hogy eközben eddig kevés figyelemre méltatott irodalomtörténeti vagy társadalmi jelenségek is beszédessé válnak.

Szilágyi Márton 1965-ben született Gyulán. Az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében 18–19. századi magyar irodalmat oktat.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

LŐRINCZ CSONGOR
A költészet konstellációi
Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez

2007; 360 oldal; 2800 Ft



„A költészet önérintése csak a másik érintésében mint hívásban következhet be, amely utóbbi egyúttal expozíciója is a költészetnek. Ezen önérintésnek mint megváltozásnak a feltárása a nehezebb feladat, ez jelenti ugyanis az olvasást, amely a szöveg textuális felszínén végbe-menő változásokat voltaképp az olvasás latens szövegbeli jelenléteként igyekszik kibetűzni. Ezért az érintés mint olvasás, az érintés olvasása az érinthetetlenlennel szembesít, a határ és lehetetlen transzgressziója közötti összjátékból fejlik ki, ennek tapasztalatát hordozza – azt a tapasztalatot, hogy az érinthetetlen mégis megérint.”

Lőrincz Csongor 1977-ben született Csíkszeredában, tanulmányait Kolozsvárott és Budapesten végezte. Jelenleg a Bázeli Egyetem oktatója. Első kötete *A líra medialitása* címmel 2002-ben jelent meg.

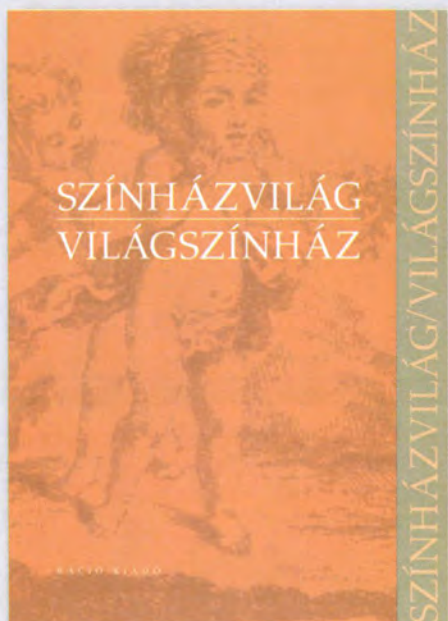
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Színházvilág – világszínház

Szerkesztette CZIBULA KATALIN

A jegyzeteket és a bibliográfiát gondozta: SZEDMÁK ANDREA

2008; 312 oldal; 1800 Ft



Sorozatunk célja az, hogy létrejöjjön egy olyan fórum, ahol együtt jelennek meg a színház-történet interdiszciplináris jellegéből adódóan különböző szakmákból érkező kutatók: nem csupán az irodalomtörténet, hanem a történettudomány, a néprajz, a nyelvtudomány, a zene- és művészettörténet szakértői publikálnak itt. Jelen kötetünk anyaga a 2003. augusztus 25–27. között Egerben megrendezett konferenciához kötődik. A tanulmánykötet címe, *Színházvilág – világszínház* utal arra, hogy bár a kötet anyagául szolgáló tanulmányok kiindulópontja az említett ülészak volt, az ott elhangzott előadások és az itt közölt tanulmányok a legtöbb esetben lényegesen különböznek egymástól, és az ott elhangzott szakmai vita eredményeivel bővülve jelennek meg.

A kötet szerzői: Barcsay Andrea, Czibula Katalin, Andrzej Dabrowka, Demeter Júlia, Gyapai László, János-Szatmári Szabolcs, H. Kakucska Mária, Kilián István, Marketa Klosova, Küllös Imola, Maczák Ibolya, Medgyesy-Schmikli Norbert, Nagy Imre, Nagy Zsófia Borbála, Petróczi Éva, Pintér Márta Zsuzsanna, Sárközy Péter, Szelestei N. László, Tar Gabriella Nóra, Paul S. Ulrich

A könyv a régi magyar színház sorozat harmadik kötete. Kiadónk ettől a kötettől kezdve gondozza a sorozatot. Sorozatszerkesztők: Demeter Júlia és Kilián István

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

KOMMENTÁR: A MAGYARÁZAT



MEGJELENT A KOMMENTÁR 2007/6. SZÁMA

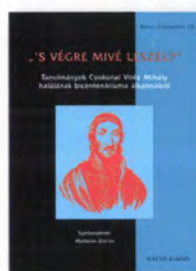
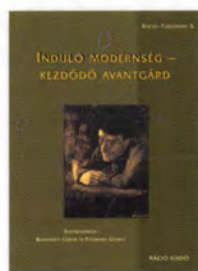
www.kommentar.info.hu

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nivós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezőmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítette az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu

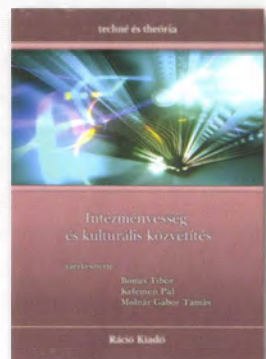
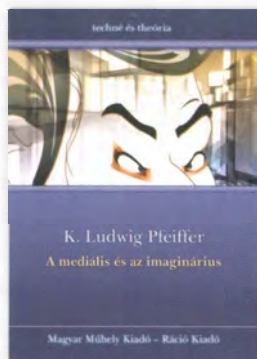


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu