

ANTAL ÁRON

A vihar mint morális kihívás

Viharjelenetek az érzékeny irodalomban

Természet és morális érzék

Az 1770-es évek második felére egyértelműen törés keletkezik német nyelvterületen az érzékenység diskurzusán belül. Az „érzékenység kritikájaként” is jellemezett tendencia keretében a heves érzelmeket szenvedélyekként bélyegzik meg, patologizálják, és olyan kórképekhez rendelik, mint például a rajongás (Schwärmerei).¹ Kérdés azonban, nem félrevezető-e az „érzékenység kritikája” kifejezés, hiszen maguk a kritikák is a kiegyensúlyozott érzelmi élet apologétáinak részéről fogalmazódnak meg – egy széles (a jelek szerint már éppen túlságosan széles) programközösségen belüli vitáról lévén szó. A szenvedélyes érzelmegélés elutasítása egyébként is a kezdeteitől fogva része a diskurzusnak. A probléma előtérbe kerülése a mondott évtizedben leginkább annak tudható be, hogy ekkor olyan irodalmi művek, elsősorban regények jelennek meg és aratnak nagy sikert, amelyek szenvedélyekbe bonyolódó figurákat (Werther, Siegwart) emelnek főszereplővé. Távolról nézve lehet ez pusztán problematizáló gesztus is, de a régi iskolához ragaszkodók számára az újfajta főhősök sikere túlságosan is aggasztó.

De mi is ez a reflektálatlan természetességgel emlegetett „érzékenység”? Egyrészt a 18. század második felének egyik meghatározó és komplex diskurzusa. Másrészt az ennek nevet adó antropológiai tulajdonságnak, valamint fiziológiai és pszichológiai feltételeinek a közös elnevezése.² E feltételek egyrészt a külső érzékek, valamint az ezek által fölvetett affektív információkat a lélek felé továbbító idegek.³ Másrészt magát a lelket és ennek morális érzékét (Lord Shaftesbury paradigmatis fogalmával: a *sensus communis*) sem választhatjuk le egyértelműen erről az apparátusról. Az utóbbi pszichés szerv felügyeli a percepciót, egyensúlyt teremt értelem (fej) és

¹ Davide GIURATO, *Zärtliche Liebe und Affektpolitik im Zeitalter der Empfindsamkeit = Handbuch Literatur & Emotionen*, Hrsg. Martin von KOPPENFELS, Cornelia ZUMBUSCH, Berlin, De Gruyter, 2016, 329.

² Az anatómiai „érzékeny apparátushoz” lásd: CSUKA Botond, *Providenciális érzékenység: A brit felvilágosodás esztétikájáról = Esztétika – történelem – hermeneutika: Tanulmányok Kisbali László emlékére*, szerk. POPOVICZ Zoltán, SZÉCSÉNYI Andre, Bp., L’Harmattan, 2019, 47–53.

³ Bár irritabilitás (Reizbarkeit) és érzékenység (Empfindlichkeit) különbségeiről a kor orvostudományában eltérő vélekedések jelennek meg, az irodalmi érzékenységben a kettő összekötetése az uralkodó elképzelés. Minter hosszan idézi a példákat a különböző tudományos és populáris elképzelésekre: Catherine J. MINTER, *The Concept of Irritability and the Critique of Sensibility in Eighteenth-Century Germany*, *The Modern Language Review*, 106(2011), no. 2, 463–472.

érzelmei (szív) közt. Emellett maga is ki van téve az érząceket érő hatásoknak, hiszen az újabb és újabb élmények földolgozásával, reflektálásával egyre csiszoltabbá és kiegyensúlyozottabbá válhat.⁴

Hogy az esztétikai és morális vonatkozást e belső érzék esetén nem választhatjuk szét egymástól, az érzékeny emberkép Shaftesbury általi inspiráltságával magyarázható. A brit arisztokrata gondolkodó platonista ihletettséggű elmékedéseiben a(z esztétikai) szép és a (morális) jó megfeleltethető egymásnak.⁵ Ezt a megfeleltetést alkalmazza a német érzékenység egyik korai programadója, Gellert is, mikor az erkölcsi és esztétikai nevelés összeköttetését propagálja, ezzel a csiszolódásnak a brit filozófustól származó koncepcióját támogatva.⁶ Esztétikai és morális érzék kölcsönhatásából adódik a morálisan helyes természetesként való azonosítása. Gellert nagyhatású irodalmi ideálja a természetesség, amely nála a gyengédség (Zärtlichkeit) stilisztikai-retorikai megvalósulása.⁷

Szép és jó fedésbe hozása e világi boldogságra kalibrált emberképet (másrészt emberre kalibrált világot) feltételez. Mindennek a 18. századi vallásos gondolkodás meghatározó alakzata, a providencializmus⁸ biztosít keretet. Ebben a keretben az emberi érzékenység a világba írt providenciális teleológia felismerésére programozott fiziológiai-pszichológiai szervrendszernek tekinthető:⁹ nemcsak a világot célszerűen programozó teremtőre mutat vissza a természet élményszerű fölfogásában, de az esztétikai-morális érzék működése révén (csiszolódása során egyre pontosabban) az egyén e világi rendeltetésére, a világgal (közösséggel/társadalommal) szembeni kötelességeire biztosít rálátást. Az egyén feladata, hogy mondott érzékét csiszolva szívét (érzelmeit) és fejét (értelmét) egyensúlyba hozza, elkerülve az embertelen, szívtelen viselkedést és a szenvedélyességet egyaránt.¹⁰ Az utóbb említett, a gyengédség keretein kívül helyezkedő, az érzékeny apparátus diszfunkcióira utaló viselkedésformák tehát mint antiszociális, a „természetes” morál által konstituált közösség gondviselés megszabta rendje ellen való cselekedetek tételeződnek.¹¹ Az optimális érzékenység egyensúlyi állapota, jóllehet programszerűen fogalmazódik meg, mégis rögtön egy (elképzelt) természeti

⁴ SZÉCSÉNYI Endre, *Az ízlés mint sensus communis*, Laokoón, 1(2001), 1. sz., 49–51.

⁵ *Uo.*, 46–47.

⁶ GIURATO, *i. m.*, 334. Shaftesburynek a német érzékenységre gyakorolt hatására lásd még: Gerhard SAUDER, *Epfindsamkeit, Bd. I: Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1974, 84, 138–139, 185.

⁷ Albrecht KOSCHORKE, *Körperströme und Schritverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003 (1999), 191.

⁸ Charles TAYLOR, *A Secular Age*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2018, 221.

⁹ CSUKA, *i. m.*, 58.

¹⁰ SAUDER, *i. m.*, 125.

¹¹ Ide sorolhatjuk az érzékeny regényekben gyakran karikírozott, kritikával illetett hagyományos nemesi viselkedésformákat, amelyek egyrészt az udvari képmutatás (Höflichkeit) és a vadászó-iszákos vadság (Wildheit) fogalma alatt foglalhatók össze. A rangkórság emellett rendi hovatartozásra való tekintet nélkül elmarasztaltatik.

ősállapotba vetül vissza. Ezt mutatja be képszerűen Gessner, aki idilljeivel gyakorol nagy hatást. Az antik régmúltba képzelt pásztori világ természetközelségét ő annak ellenére írja le a mesterkéletlenség utópiájaként (unverdorbene Natur), hogy ennek nyomát saját korának természetközeli (paraszti) életformájában már hiába keresi.¹²

A tágabb értelemben vett természet tehát nemcsak az embert körülvevő organikus környezetet jelenti itt, de egyszersmind a morálisan helyesen szervezett társadalmat és az ezt jellemző gyengéd személyközi érintkezést, érzelmi kultúrát is. Mindez azonban nem volna lehetséges, ha a természetet nem eleve rendezettként és az emberi érzékekre kalibráltként fognák föl az említett gondolkodók, alkotók. A természetesség éthosza csak egy olyan, főntebb már említett providenciális keretben képzelhető el, ahol a természeti élmények az emberi boldogulás teleológiájának alárendelt, isteni elrendelés szerint működő törvényekre engednek következtetni. Ebben a keretben kerül az e világi boldogulás a morál fókuszába, válik az emberi közösség optimális fejlődése az isteni terv kiteljesítéseként természetessé.

Az érzékeny irodalom kiemelt projektje a főntieknek megfelelően nem is lehet más, mint hogy az optimális emberi érzékenységre mintaadó fikcióit konstruálja meg.¹³ Az optimális érzékenységre törekvő szereplőket a fikciós térben rendre kihívások érik – ez képezi az érzékeny irodalmi művek cselekményét –, amelyek lehetnek direkt morális dilemmák, de az érzékekre mint az esztétikai élményszerzés orgánumaira közvetlenül ható természeti jelenségek is. Utóbbiak közé tartozik, kiemelt helyen, de nem egyedülként, a vihar. Az érzékeny irodalom szereplőit a viharjelenetek élménye rendre komoly próba elé állítja. Ha nem képesek érzelmeiket uralni és az égi háborút a teremtés harmonikus és célszerű rendjén belül értelmezni, morális szempontból is gyanússá válnak, elszakadnak a gyengéd érzékenység moráljában kulcsfontosságú erénytől (Tugend). A providenciális rend keretében a vihar rémisztő, vad és monumentális jelenségét a fenséges fogalma igyekszik megszelídíteni. Mindez furcsán hangozhat, ha a fenséges lenyűgöző, félelmet kiváltó, önelvesztéssel fenyegető hatására gondolunk. A brit felvilágosodás esztétikájában azonban, ahol a fogalom az újkorban először kerül az érdeklődés fókuszába, John Dennistől Joseph Addisonon át Edmund Burke-ig egyaránt hangsúlyozódik, hogy a fenségessel való szembekerülésnek lényegi mozzanata a félelem és borzongás utáni megnyugvásból adódó relatív öröm.¹⁴ A fenséges megélésének Burke-nél és említett elődeinél feltétele a fenséges tárgytól, jelenségtől való bizonyos fokú térbeli vagy időbeli távolság: „Ha a veszély vagy a fájdalom túl közel férkőzik hozzánk, ha tudata belénk hasít, az semmiképpen sem valami derűs élmény, hanem egyszerűen rettenetes. De ha bizonyos távolságból és

¹² Salomon GESSNER, *Idyllen*, Zürich bei Gessner, 1756, 5–12.

¹³ Az erkölcsnevelő, önfegyelmező olvasáskonceptióval kapcsolatban az irodalom efféle szerepére utal: GIURATO, *i. m.*, 332.

¹⁴ FOGARASI György, *A fenséges elméletei a XVIII. századi brit esztétikai gondolkodásban = Programok és tanulmányok*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin, PENKE Olga, SZÁSZ Géza, Szeged, JATE Press, 2017 (*Felvilágosodás, Lumière, Enlightenment, Aufklärung* 6.), 76, 78.

bizonyos módosító feltételek mellett szemléljük, akkor derűt ébreszthet, ahogyan ezt a mindennapos tapasztalat bizonyítja.”¹⁵ A fenséges élménye és benne saját kicsiny-ségünk fölismerése csak úgy lehetséges, ha megfelelő távolságból szemléljük az adott jelenséget, esetünkben a vihart: ekkor, bár az élmény a jelenlevőre nehezedik, nem nyomja agyon. Csak lenyűgözi, megrettentí, és visszatéríti az élet szeretetéhez, tehát a providenciális rend igenléséhez. Burke is hivatkozik erre, mikor a fenséges morális reflexeket kiváltó, részvételre, tevékeny segítségnyújtásra rendelkező hatásáról szól.¹⁶ Ha azonban a hatások Burke-nél hangsúlyozott reflexszerűségétől, mechanikusságától eltekintünk, a fenséges jelenség máris morális kihívásként áll előttünk. Hiszen a rész-vét és az erénygyakorlás adekvát válaszát elmulasztva a fenséges élményének élvezete elveszti társadalmi funkcióját és morális igazolását. Ennél is rosszabb, ha nem tartjuk meg a kellő térbeli és/vagy időbeli távolságokat: ekkor nem a fenség fölötti örömet, hanem a ránk nehezedő fenyegetés alatti pánikot kell tapasztalnunk. A megközelítési stratégia elhibázottsága pedig csakis a szemlélőnek, a helyzet kárvallottjának róható föl.

Az elhibázott vagy szisztematikusan eltérő természetével és érzelemmegéléssel kapcsolatos morális gyanakvás artikulálódik vádként a szenvedélyek kritikájában és az erre adott válaszokban, viszontválaszokban, elsősorban a fentebb említett 1770-es évek második felében. Az érzékenységsmodellek versenyét megpróbálhatjuk leírni a gyengédség / igazi érzékenység (Zärtlichkeit / wahre Empfindsamkeit), valamint a szenvedélyek megélését támogatók vitájaként, amit generációs különbségek is támogathatnak. Legalább ennyire méltó azonban a viharjelenetek példáján keresztül a szövegek párbeszédére irányítani a figyelmet, vagyis arra, hogy a korszak népszerű irodalmi alkotásai milyen megküzdési módokat állítanak (követendő vagy éppen elvetendő) mintául a morális kihívásként jelentkező természeti eseménnyel szemben.

A fenséges helye a rendezett kozmoszban

(F. G. Klopstock: *Der Frühlingsfeyer [A' Tavaszinneplés]*)

Klopstock ismert ódájában a teremtés folyamata jelenik meg először viharoként. A Föld maga is a teremtés zuhogó folyamának egyetlen cseppjeként jött létre, és kiterjedését tekintve szintén csöppnyi minden világok óceánjával szemben. Az itt használt metaforák azonban, mint kiderül, éppen a lírai megszólalót körülvevő cseppnyi földi világból szemeltettek ki: a versbeszélő a kis világon keresztül szemléli a nagyot („A' Föld körül, akarok csak lebegni”)¹⁷. A vihar nemcsak a világ teremtésében megnyilvánuló isteni

¹⁵ Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről*, ford. Lakatos István, Wellner Judit, *Enigma*, 3(1996), 11–12. sz. 87.

¹⁶ FOGARASI, *i. m.*, 79.

¹⁷ KAZINCZY Ferenc, *Költemények, I*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018, 899. A költemény eredetijeként a Kazinczy kritikai kiadásban bemutatott szövegre hivatkozom: KAZINCZY Ferenc, *Költemények, II*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018, 264: „Um die Erde nur, will ich schweben.”

alkotóerővel, de a földi természetben megnyilvánuló isteni fenséggel is azonosítható. A „veder cseppje”, Kazinczy fordítását idézve, szintén a viharjelenet miniatűr részlete. A szétválasztott, jóllehet folyamatosan egymásban tükrözött két szféra, a csepp és a világóceán megkülönböztetése egy a ptolemaioszi világmépítés összeomlásán túli, az újkori természettudományos elméletek tanulságait affirmáló kozmológiára utal.¹⁸ Az analógiák itt nem a mikrokozmoszként elgondolt ember és az őt makrokozmoszként körülvevő ptolemaioszi világ közt, hanem az embert közvetlenül körülvevő, érzékileg felfogható földi világ és a potenciális világok sokaságát rejtő végtelen mindenség közt tételeződnek.¹⁹

Ez a megkülönböztetés egyszersmind a transzcendensre irányuló kérdést is új megvilágításba helyezi. Isten megnevezései ugyanis a világmindenség óceánjának attribútumaival egyeznek meg (Ewige, Unendliche). A kis világban lezajló epifánia sem valósulhat meg máshogy, kizárólag a földi természet szempontjából célszerű jelenségben, a zivatarban. Bevett jelzők és biblikus képek ezek (a kiválasztottakat vezető felhő szintén megidéződik a későbbiekben), a bennük megnyilvánuló fenséget azonban természettudományos megfigyelések vagy ezeken alapuló föltevések hivatottak bemutatni és nyomatékosítani. A világok és potenciális lakóik sokasága, amely üdv-történeti szempontból aggodalomra adna okot, itt szintén a teremtő dicséretére tűnik föl. A teremtő munka a teremtés vihara és a földi természetet eltető vihar metonimikus kapcsolata révén örök, a természeti törvényekbe kódolt tevékenységként értelmezhető, a transzcendenciát kizárva, a Teremtőt pedig a természetbe oldva. A költemény azonban ennél is tovább megy: a lírai beszélő bár először visszariad a sírástól, mint amely a vihar ismételt metonímiájaként (hiszen maga is cseppet hullat) a teremtő szerepébe helyezkedést jelentené, mivel azonban a teremtés folytatásaként ez a kitörés is (ismét biblikus képpel: hárfaként) az isteni művet dicséri, végül igazolást nyer.

A lélek létezésének kérdésére vonatkozó szakaszok szintén megerősítik az eddig mondottakat. A témával kapcsolatos alaptételek fokozatosan kérdőjeleződnek itt meg, mígnem a lélek létezése is tapasztalati érvekkel tűnik alátámaszthatónak, amennyiben a fenséges által kiváltott lelkesültségre való képesség utalna a lélek létezésére. Az állatok lélek nélküli életével kapcsolatban előbb bizonytalanul nyilatkozik a versbeszélő, majd egy szakasszal később már fölmerül az állati lélek léte, a halál után föltáruuló megoldás lehetőségével – ezt azonban a következő strofa máris felülírja, amennyiben a folyamatos teremtés kiszámíthatatlanságának köszönhetően rejtve marad az élőlények későbbi

¹⁸ Ezekre a kozmológiai kihívásokra lásd: Steffen MARTUS, *Die Aufklärung: Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*, Berlin, Rohwolt, 2015, 345, 354–358.

¹⁹ Paul Böckmann gyakran idézett elemzése is felismeri ezt az elválasztást, de a mindenség leírásában csak a biblikus retorikára figyel föl, a természettudományos tanulságokra nem. Az elemzésben a legproblematisabb, hogy a földi jelenségeket tendenciózusan önmagukon túlmutatóként kívánja értelmezni, így a végtelenség egyfajta transzcendens túlvilág jellegét ölti, holott itt fizikai terekről van szó. Vö.: Paul BÖCKMANN, *Die Sprache des Erhabenen in Klopstocks „Frühlingsfeyer”* = Uő, *Formensprache, Studien zur Literaturästhetik und Dichtungsinterpretation*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1966, 102–105.

sorsa. A vers végén ez a megígért fejlődés bomlik ki, mikor a viharként jelentkező isteni fenségre a májusi bogár is felfigyel („Nem lelketlen é ő? halhatatlan é?”).²⁰ A lélek tehát, az Istenhez hasonlóan, a természetbe oldódik, és mintegy a jelenlétben megvalósulóvá, a performanciában létezővé válik. Az isteni jelenlét érzékileg felfogható megnyilvánulására szimpatetikus módon az élőlények lelke is fölemelkedik, ezáltal felismerhetővé, láthatóvá válik viselkedésükből.

A vihar után elcsendesedik és megnyugszik a táj, amelyben a fenséges isten láthatóvá vált („Szemlélhető az, a’ ki jó, az Úr!”),²¹ az égen pedig megjelenik a szövetség jele, a szivárvány. A biblikus nyelv és a természeti törvényekbe kódolt, folyamatos teremtésként megvalósuló gondviselés leírása is így egyenlíti ki egymást a költeményben. A világ makro- és mikroszintjeinek, valamint az empirikus természetismeretnek és a vallásos gondolkodás sémáinak a folyamatos egymásban tükröztetése teremt meg a fenséges fölött érzett örömet, amely a költemény világában elérhető legmagasabb, hatásosan a zárlatban felmutatott minőség. A világ itt fölismert harmonikus hangoltsága hangsúlyozottan vonatkozik a teremtményre, kitüntetetten az emberre, hiszen kunyhóját elkerüli az ár, és a szőlő beérése is csak az ő perspektívájából látszik hasznosnak, örömtelinek. A félelmetes természeti jelenség mindvégig kellő távolságban marad a versbeszélőtől és az emberi élet szférájától. Romboló ereje megdöbbenő, de az általa okozott károkkal nem szembesülünk a költeményben.

Megnyugvás és öröm: Werther és Kazinczy Klopstock-élménye

A természetben a teremtő és a teremtmények egymásra hangolódnak, a világ célszerű tervezettsége, hangoltsága, az anyagi világba programozott gondviselés révén. Klopstock ódájában legalábbis ezt az állapotot ismerjük föl, illetve ismeri föl a lírai megszólaló. Utóbbi maga is a leírt természeti jelenetbe és a maga körül felvázolt kozmikus rendbe helyezi magát. Mindaz, amit lát vagy (részint) vizionál, és ahogy ehhez az élményhez hozzájut, egyszersmind modellértékűként felmutatott megközelítés- és viselkedésmód a természeti fenség felismerésére. A világ harmonikus hangoltságát ennek értelmében csak akkor ismerhetjük föl, a benne minket érő élményeket, a belőlünk kiváltott érzelmeket csak akkor artikulálhatjuk, ha magunk is egy meghatározott (fiziológiai és pszichológiai feltételekre visszamutató) mentális diszpozícióval, hangoltsággal viszonyulunk a minket körülvevő tárgyakhoz – nem is beszélve a megfelelő térbeli pozíció fontosságáról. Hogy Klopstock versbeszélője valóban a természetélvezet egyfajta modelljét nyújtja, kortárs befogadói bizonyítják a leginkább.

Werther és Lotte első találkozásukkor, a júniusi táncmultság végén fordulnak az esti zivatar fensége felé. Hozzáállásuk már csak azért is figyelemre méltó, mert a multság

²⁰ KAZINCZY, *Költemények, I, i. m.*, 901. – KAZINCZY, *Költemények, II, i. m.*, 266: „Ist es vielleicht nicht seelenlos? ist es unsterblich?”

²¹ KAZINCZY, *Költemények, I, i. m.*, 900. – KAZINCZY, *Költemények, II, i. m.*, 265: „Sichtbar ist der kommt der Ewige!”

többi résztvevője egészen máshogy áll a programjukat félbeszakító természeti jelenséghez. A nők jajveszékelnak, és egymást nyugtatják, míg a férfiak közönyösen pipáznak. Lotte és Werther eltérő magatartása mögött a Klopstock-féle minta áll. A két fiatal már a kocsiút során irodalmi művekről diskurál, és a vihar látványára egyszerre kiejtett szó („Klopstock!”) is egyértelművé teszi: a vihar alatti viselkedésük (olvasmány)élményeik közösségén alapszik, amelyek révén hasonló stratégiát sajátítottak el a természet szemléletére. Klopstock szövege tehát modell: a versbeszélője által átélt és szövegben reprodukált élményt élék újra a Goethe-regény szereplői. Nem véletlenül beszélek itt az élmény reprodukciójáról. Az érzékenységhez sorolt irodalmi szövegeknek fontos poétikai célkitűzése, hogy ne csak élményeket diszkurziváljanak, hanem az élményeket lehetővé tevő jelenléhelyzeteket reprodukáljanak sajátos poétikai eszköztárukkal.²² Az ismert textusok felidézése vagy közös felolvasása rendre ehhez az affektív funkcióhoz kapcsolható. A természeti terek és események bemutatása is eszerint alakul: nem csupán a helyszínek és folyamatok bemutatása fontos itt, de legalább ekkora hangsúlyt kap a leírt teret megtapasztalók hozzáállása és reakciója. És mivel mindez írásban jelenik meg – ráadásul nem ritkán a (fiktív vagy történeti) érintettek leveleiben – mindez a távolságot, közvetettséget és az írás magányát kompenzáló felfokozott retorikával, közvetlenségfantáziákon keresztül az érzékeny metaforakészlet használatba vételével zajlik.²³

De vissza az iménti jelenethez: Werther és Lotte a Klopstock-óda versbeszélőjének pozíciójába helyezkednek, így képesek a vihart szemlélve a fenséges élmény megélésére. A jelenet végének lelkesült öröme is ezt igazolja vissza. A természeti jelenségekre adott ilyenén reakció a későbbiekben egyre kevésbé lesz jellemző a címszereplőre. Kudarcos szerelmi történetének előrehaladtával és rajongó viselkedésének egyre hevesebb megnyilvánulásaival, amelyek egymással szoros kölcsönhatásban alakulnak, egy a természetészlelésben bekövetkezett elmozdulás is párhuzamba állítható, kapcsolatba hozható. A viharjelenet biztonságos távlatát elhagyva Werther a természetbe való belevezetés törekvése mellett dönt. Céljának, az egész természet átfogásának megvalósítására azonban ez nem bizonyul megfelelő stratégiának. A természet közeledete lehagoló tapasztalatokkal sújtja a fiatalembert:

Mintha egy függőnyt húztak volna félre a lelkemről, és a végtelen élet színtere egy örök-ké nyitott sír szakadékává változik előttem. Mondhatod-e, hogy: „Ez van!”, ha minden elmúlik? ha minden viharsebességgel tovahömpölyög, létének teljes erejét oly ritkán őrzi meg, ah! belekerül a sodró folyamba, elmerül és ronccsá zúzódik a sziklán! Ezt látva, nincs egyetlen pillanat, amely ne sorvasztana téged és körötted a tiedet, egy pillanat, mikor ne pusztítanál, ne kényszerülnél pusztítani, a legártatlanabb séta ezer szegény

²² Albrecht KOSCHORKE, *Die Verschriflichung der Liebe und ihre empfindsame Folgen. Zu Modellen erotischer Autorschaft bei Gleim, Lessing und Klopstock = Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert: Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich*, Hrsg. Paul GOETSCH, Tübingen, Narr, 1994. 261–262.

²³ KOSCHORKE, *Körperströme und Schrittverkehr, i. m.*, 206–209.

féreg életébe kerül, egyetlen lépés lerombolja a hangyák fáradtságos építményeit, és egy kis világot tipor gyalázatos sírba.²⁴

Az emlegetett függöny, ha a korábbi örömteli élményt összehasonlítjuk az itt leírtakkal, maga a biztonságos távolság. A tájképi élmény csalókasága, feltétlen közvetettsége lepleződik le az élmény a távolság leküzdésével kiteljesíteni kívánó Werther előtt. Ez a kudarcra ítélt törekvés, amely a regény második felében a viharos időben tett kóborlásokig vezet, Werther betegségtörténetében (érzelmi egyensúlyának elvesztésében) legalább olyan fontos szerepet játszik, mint szerelme beteljesíthetlensége. Az újfajta természeti jelenlételem mellett új olvasmányélmények is megalapozzák: Klopstockot és Homéroszt, a fenséges örömeinek és a „patriarchális élet” (patriarchalisches Leben) utópiájának modelljeit az ossziáni hősök szenvedélyei váltják.

A Klopstock-élmény egy másik aktualizálását is megemlíteném itt, amely éppen Kazinczy Ferenc nevéhez fűződik, aki magyarra fordította Klopstock fentebb elemzett ódáját. Kazinczy önéletrajzi írásaiban többször fölbukkan egy 1779-es vihar leírása, amely Torna közelében szakadt a szerzőre.²⁵ 1816-os önéletírásában Kazinczy emlékezik „Klopstock felől, ki az égi-háborút gyönyörködve néz”,²⁶ és ettől nyugszik meg végképp a kellemetlen körülmények közepette. A részlet ugyan komikus hatást kelt, hiszen az itt bemutatott szemlélődő önmegerősítés éles ellentétben áll a Kazinczyval utazó, piperkóc öltözködésű principális ijedőségével, a Klopstock-textus felidézése mégis a Goethe-regényben látottakhoz hasonló hatással jár, és a közösen hivatkozott textus Werther levelével is fölismerhető kapcsolatot teremt.

Nem ez azonban az egyetlen tornai vihar Kazinczy életművében. Regény-adaptációjában, a *Bácsmegyeynek ösze-szedett Leveleiben* (eredetileg A. Ch. Kayser: *Adolfs gesammlete Briefe*) a főhős viharjelenettel záruló vidéki tartózkodását is Tornára helyezi. Egyrészt megjegyzendő, hogy így nemcsak a Klopstock- és Goethe-szöveghelyek, de Kazinczy saját fordításának megfelelő helye is felidéződik

²⁴ Johann Wolfgang von GOETHE, *Werther szerelme és halála*, ford. SZABÓ Lőrinc = Uő, *Szépprózai művek*, Bp., Európa, 1983, 57. – Johann Wolfgang von GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther* = Uő, *Werke* [Hamburger Ausgabe], VI, *Romane und Novellen I*, hrsg. Erich TRUNZ, Benno von WIESE, München, DTV, 2000, [a továbbiakban: HA], 52–53: „Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes. Kannst du sagen: Das ist! da alles vorübergeht? da alles mit der Wetterschnelle vorüberrollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach, in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird? Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein muß; der harmloseste Spaziergang kostet tausend armen Würmchen das Leben, es zerrüttet ein Fußtritt die mühseligen Gebäude der Ameisen und stampft eine kleine Welt in ein schmähhliches Grab.”

²⁵ A vonatkozó szövegmezőt Orbán László tárta föl: ORBÁN László, *Szövegmezők*, *Literatura*, 47(2021), 1. sz., 75–81.

²⁶ KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, s. a. r. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 437.

az önéletrajzi szövegben. Másrészt a konkrét jelenet elemzése is érdekes eredményekkel kecsegtet, mivel a vihar jelentette kihívás az eddig látottaktól eltérő hatásokat vált ki.

Közelnézet: a vihar pusztítása

A viharok szörnyű pusztításra képesek. Fákat döntenek ki, vagy törnek derékba villámaikkal, áradásokat okoznak, és gyakran kárt tesznek a gyümölcsösökben, szántóföldi növényekben. A Klopstock költeményében működtetett esztétikai tekintet perspektívájából mindez nem észlelhető. Az emberre optimalizált világban a zivatar amellet, hogy Isten természeti jelenlétét teszi láthatóvá, egyszersmind hasznos, a növényeket és rajtuk keresztül az embert tápláló eseménynek bizonyul. A rendezett kozmoszt maga köré gondoló egyén kedélye nincs kitéve rendkívüli megrázkódtatásnak, lelkesültsége alábbhagy, megnyugszik az időjárás megváltozásával. Az átélt epifánia, bár fenséget éreztet, mégis törvényszerűen illeszkedik a természet rendjébe. A természetben teremtojére hangolt versbeszélő az égboltra, a béke jelképére tekint, nem pedig a föld felé, a járulékos veszteségekre. Az érzékeny irodalomban ugyanakkor találkozhatunk az utóbbi lehetőséget választó – vagy érzékeny apparátusuk diszfunkciói miatt ide-sodródó – szereplőkkel is.

Folytassuk Kazinczy *Bácsmegyejének* viharjelenetével. Az ezt tartalmazó levél kezdetén rögtön szembesülünk a címszereplő kedélyének felborult egyensúlyával – amely különben a regény központi cselekményalakító problémája. Élménybeszámolója elején ugyan a Kayser-féle eredeti regény hőse az Addisontól is ismert oximoronok egyikével²⁷ minősíti az elmúlt estét, a fenséges távolságtartó szemléletében visszanyerhető nyugalom, öröm azonban már hiányzik a leírásból. Uralkodó kategóriái a félelem, a borzongás, a fájdalom és veszteségérzet. Kazinczy fordításában aztán a „szent borzalomból” már csak a rettenet marad vissza:

A' tegnapi estve félelmes, rettenetes estve vólt [ein heiliger schauerlicher Abend]. A' mint setétedni kezdett, nagy szélvész támadt, 's bé-tsapdosta ablakainkat. [...] Egy darabig egymás mellett ültünk, ő [Theréz – A. Á.] a' Fortepiánón játszott 's éneklett; én pedig Flautravenen accompníroztam [hiány: aber es wahrte nicht lange, so war ich's schon müde]. A' fergeteg engemet bússá, rettegővé tett; ebből láthadd, mennyit szenvedtek szívem' betegsége alatt ín-szövevényeim [Nerven].²⁸

Bácsmegye egy bizonyos lelki betegségben szenved, amely idegeinek érzékenységét is felfokozza. Ez a túlzott irritabilitás teszi alkalmatlanná a Therézzel közös zenélésre, és ez teszi lehetővé ezt követő megrázó természetélményét is. A korabeli regényeknek közös és alapvető tulajdonsága az itt is fölismerhető neurofiziológiai, patológizáló

²⁷ Vö.: FOGARASI, *i. m.*, 73.

²⁸ KAZINCZY Ferenc, *Bácsmegyeinek öszve-szedett Levelei = Uő, Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig*, s. a. r. BODROGI Ferenc Máté, BORBÉLY Szilárd, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2009, 145–146. – [Albrecht Christoph KAYSER], *Adolfs gesammelte Briefe*, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung. 1778, 79–80.

szókincs használata. Az idegek működésének földézett koncepciója szerint az érzekek (ahol a külső idegvégződések helyezkednek el) és a lélek (amelynek székhelye a belső idegvégződések összegyűjtő agyban lokalizálható) folytonos és kölcsönös kapcsolatban vannak az idegekben cirkuláló folyadék révén.²⁹ A lelkiállapot és a percepció tehát kölcsönösen képesek hatni egymásra. Bácsmegyey esetében a betegség önerősítő, „el-hólt tompaságig” vivő folyamatát figyelhetjük meg, miután Théréz fölvetését megragadva kisétál a lányal a vihartépte kertbe:

A' szokott sétáló sikátoron sétáltunk le-felé a' tó' partjára. Meg-borzadtunk, a' mint ennek végire jutván, a' gyümölcsös fák virágjoktól meg-koppasztva akadtak szemünk' elibe. Úgy állottunk ott, mint a' bálványok. – Théréz szakasztá félben néma bámulásunkat. Bácsmegyey! nints é az vala' hol meg-írva, hogy a' leg-több virágzás tsak olyan, mint az álom-kép? [daß die meisten Blüten nur Erscheinungen sind?] kérdé töllem. Igen, mondám; 's az Isten tudja, hogy az! – Eggy sohajtás szaladt ki meljén, nem szóllott semmit, hanem intett, hogy menjünk tovább. Eggy helyt a' tó' partján meg-állapodtunk, sokáig néztük, hogy a' nagy szél dühösködő zajjal mitsoda tajtékos habokat tsapdos-ki a' partra, melyekben a' Hóld, öszverongyollott felhőji közzül, tsak néha tekintett reánk. El-ragadtatva állottunk így sokáig. A' Théréz' szemeiből eggy könny tseppent-le a' kezemre. – Miért sír Nagysád? kérdém, – Miért? felele. Nem látja é, mint tépte-le a' szél azokat a' szép virágokat fáinkról, melyek még tegnap olyan édesen illatoztak, olly bőv termést ígértek? nem látja é, mint fújja-el a' tóba? mint nyílnak itt meg a' habok? mint nyelik-el, 's nem hagyják semmi jeleket léteknék? – nem látja é ezt? 's ha látja, nem sír é? – Az Istenért, mit mond Nagysád! felelék; ez az a' gondolat, a' melly olyan homályosan lebegett, mint valami nehéz álom, lelkem előtt; a' mi engem így fojtogatott; Nagysád ébreszti-fel azt bennem; 's fel-ébredése rettenetes. – Én eggy le-vágott fa' törzsökére ültem, Théréz pedig a' tóhoz állott, 's merően nézett az egymást toló habokra. Gyermekségem 'víg reggele terjedt-el előttem láttam víg virágzást, – láttam; hogy érő gyümölcsseimnek minden ragyogó reményét eggy szempillantás egyszerre le-rázta, 's el-hólt tompaságban ültem ott, mint az a' férj, kinek felesége véletlenül dült-el oldala mellől! – a' ki mindenét el-vesztette, 's ebbe kereste minden vígasztatását.³⁰

Bácsmegyey és Théréz tekintete egyaránt a vihar pusztítására irányul, érzelmeik közösségét pedig, hasonlóan Lotte és Werther esetéhez, olvasmányélményeik közössége alapozza meg. Théréz ugyanis Werther augusztus 28-i levelét³¹ földézve fordul a fiatalemberhez a virágok pusztulását látva, sürgetve a növényekkel való szimpátiát, ezzel az emberi életszakaszokra értett növényi metaforikát hozva játékba. Bácsmegyey ezt követően maga is a növényi metaforák elragadtatott halmozásába kezd önértelmező

²⁹ Catherine J. MINTER, *Literary „Empfindsamkeit” and Nervous Sensibility in Eighteenth-Century Germany*, *The Modern Language Review* 96(2001), no. 4, 1020–1021.

³⁰ KAZINCZY, *Bácsmegyeynek öszve-szedett Levelei, i. m.*, 146. – [KAYSER]: *Adolfs gesammelte Briefe, i. m.*, 80–82.

³¹ Vö.: HA, 54: „...die Blüten des Lebens sind nur Erscheinungen!”

monológjában: egy kivágott fa tönkjére ülve vet számot saját virágzásának, tehát fiatalságának és szerelmi reményeinek az elmúlásával.

Ha a kertre mint a gyengédség és társiaság szférájára, a viharra pedig mint a szenvedély metaforájára tekintünk, a jelenetnek allegorikus olvasat is adható. Érdekes azonban azt is megfigyelni, miben különbözik Bácsmegyey magatartása a Klopstock-óda kapcsán vázoltaktól. A különbség ugyanis nem annyira a természettel való azonosulásban, mint az ezt megalapozó mentális állapotban és a szemlélő (térbeli) pozíciójában van. A Klopstock-óda versbeszélője a rendezett kozmosz, a gondosan tervezett természet részeként tapasztalja meg önmagát, amelyben a viharra nyíló tájképi távlata is segíti. Bácsmegyey a feldúlt, eltorzult természetben kénytelen megtalálni a maga helyét, közvetlenül kiteve a viharnek, testközelből szemlélve annak pusztítását. A fenséges integráló kerete ebben a helyzetben használhatatlan. A pusztítás fájdalmas látványa csak súlyosbítja a főszereplő kedélybetegségét. Betegség és hibás természetélvezet mindemellett, akárcsak Werther esetében, itt is egymást feltételezik. Bácsmegyeyt – akinek leveleiben ezután végképp eluralkodik az önelemző növényi metaforika – eleve betegsége, rajongó szenvedélye (schwärmerische Leidenschaft)³² vezeti a természet szemlélésének hibás, rosszul kivitelezett gyakorlatára.

Úgy vélem, ennek alapján Bácsmegyey, és különösen eredetije, Adolf szenvedéstörténete, patológikus igényű önelemzése a szenvedélyes érzelmmegélést diszkreditáló önironikus szövegfolyamként értelmezendők. Bácsmegyey/Adolf a mértéktelen, ezért egészségtelen érzékenység megtestesítője. Esete egyszersmind elutasító válasz, kísérleti cáfolat a Sturm und Drang antropológiai feltevésére, miszerint az érzelmek szenvedélyes megélése a vitális, fiatal férfiszervezet számára nem káros.³³ Adolf története a gyengédséget (Zärtlichkeit) helyezi vissza a maga jogába, és ezzel ahhoz a kritikai tendenciához kapcsolható, amely éppen az 1770-es évek végétől bontakozik ki a német nyelvű regényirodalomban.³⁴ Az előbb bemutatott jelenet ebben a tekintetben nem más, mint Werther és Lotte első találkozásának hibás, mert a fenséges élmény létrejöttét még csak nem is ígérő újraélése. Bácsmegyey/Adolf sorsa szintén Wertherét idézi, igaz a Goethe-regényben elmaradó tanulságok kissé didaktikus levonásával. Tovább differenciálhatjuk a Bácsmegyey-témával kapcsolatos képünket, ha a bemutatott jelenet másik előképére, Johann Martin Miller *Siegwartjának* viharsújtotta kertjére is vetünk egy pillantást.

A rajongók és a gondviselés

Bár Gerhard Sauder, az érzékenység kutatásának klasszikus szerzője és *Adolf leveleinek* újrakiadója a mérsékeltebb *Siegwart-* és az egyértelműbb *Werther-*hatások meglétét

³² [KAYSER], *Adolfs gesammelte Briefe*, i. m., 129.

³³ Az *Adolfs gesammelte Briefe* F. L. Stolberg vonatkozó közismert *Ueber die Fülle des Herzens* című esszéjét idézi mottójában, és ezzel Adolf Starkempfinderként történő azonosítását ajánlja föl. A főszereplő sorsa azonban a Stolberg-féle koncepció kudarcra ítéltségére enged következtetni.

³⁴ MINTER, *Literary „Empfindsamkeit” and Nervous Sensibility...*, i. m., 1019.

hangsúlyozza a regény esetén,³⁵ ezt a megállapítást árnyalhatjuk. Kayser rövid regénye mind az optimális érzékenységről alkotott koncepciójában, mind szereplőinek elnevezésében, mind természeti jeleneteinek inszcenírozásában közelebb áll Miller művéhez. A fent idézett kerti jelenet is egyértelműen *Siegwart*-reminiscencia.

A terjedelmes Miller-regény hosszabban készíti elő a kerti katasztrófát. A mű utolsó harmadában a címszereplő meglátogatja kedvesét, Mariane-t, a lány ismerőseinek falusi házában (Landhaus). A birtokhoz funkcionálisan tagolt kert tartozik, ahol a szerelmesek és házigazdáik idejük jó részét töltik. A természetre hangolódás kulcsszövege itt E. Ch. Kleist *A tavasz (Der Frühling)* című költeménye, amelyből első ott tartózkodásakor Siegwartnak föl kell olvasnia a szűk társaság előtt. A szerző élettörténetének fölidézése azonban érdekes fordulatot hoz a jelenetbe. Siegwart házigazdái kérésére fölolvassa Kleist életrajzát, valamint csatatéri elestéről, szenvedéséről és haláláról is tudósít. Az elbeszélés hatására a jelenlevők természetpercepciója megváltozik: egy enyhe buckát Kleist kenotáfiumává neveznek ki, és az elbeszélésben szereplő oderafrankurti lányka mintájára virágokat hintenek a hantra. A kert gazdája, Heldné, kijelenti, hogy ő is itt akarja magát eltemettetni, és hasonló megemlékezést kíván magának az őt körülvevő fiataloktól. Ez az elmúlásra fókuszáltság határozza meg Siegwart és Mariane sétájának élményét is, amit ezt követően tesznek. Miután egy almafa alatt tökéletes egymásra és a természetre hangoltságban töltik az estét – még egy posztapár békéjére is tekintettel vannak – Siegwart egy pár rózsát szakít az egyik bokorról: „Szigvárt szakaszt egygy rózsza bokorról egygy pár rózsát, mellyek egygy ágtán valának: el akarta egymástól szakasztani, hogy az egygyiket Máriának adja. Ne szakaszd el! mondá Máriána; ők, egygy pár. Szigvárt mindkettőjüket a’ Máriána’ szent mejjére szúrá, ’s mondá: No már úgy, egygyütt halhatnak meg.”³⁶

A növényi metaforika itt is az önértelmezést szolgálja, és hasonlóan tragikus kifejelet felé mutat, mint Adolf idézett levelében. Ezt követően Heldné készíti reflexióra a fiatalokat: „Bóldogok, vagytok é? kérdé Heldné. Ki mondódhatatlanul! felele Máriána; úgy annyira, hozzá adá Szigvárt, hogy tartok tőle, hogy igen is nagyon! Majd el esünk ezen boldogságtól!”³⁷

Az idézett részletek mind egy, a regény egészét meghatározó, a halálban beteljesülő szerelem irányába mutató teleologikus keretbe illeszkednek, amelyet Siegwart és Mariane története, szembeállítva az ellenpéldával, Teréza és Krónhelm szerelmi házasságba forduló kapcsolatával, következetesen végig is visz.³⁸ A főszereplő pár gyakran

³⁵ Gerhard SAUDER, *Nachwort* = Albrecht Christoph KAYSER, *Adolfs gesammelte Briefe*, kiad. hrsg. Gerhard SAUDER, St. Ingbert, Werner J. Röhrig Verlag, 1990, 85.

³⁶ [Johann Martin MILLER], *Szigvárt Klastromi Története: Második Szakasz*, ford. BARTZAFALVI SZABÓ Dávid, Pozsony, Fűskúti Landerer Mihály, 1787, 420; Mivel Barczafalvi az 1777-es átdolgozott Siegwart-kiadás szerinti szövegváltozatból dolgozott, ennek oldalszámait adom meg az eredetihez: [Johann Martin MILLER], *Siegwart. Eine Klostersgeschichte, Dritter Theil*, Leipzig, Weygandschen Buchhandlung, 1777, 758.

³⁷ [MILLER], *Szigvárt Klastromi Története*, i. m., 420. – [MILLER], *Siegwart*, i. m., 758–759.

³⁸ Vö.: KOSCHORKE, *Körperströme und Schritverkehr*, i. m., 154–155.

fantáziál egy, az érzékeny irodalom természeti képeiből konstruált Paradicsomról, és együttléteikhez is ennek az ideálnak megfelelő helyszíneket választanak (lásd az alfa alatti jelenetet). A tekintetük által paradicsomivá avatott helyszíneken kívül azonban szerelmük beteljesülése kétséges, tehát nem realizálható a „világgal szembeni kötelességek”, magyarán a társadalmilag hasznos élet rendjén belül, ami pedig elengedhetetlen szerelem és erény (Tugend) optimális érzékenység jegyében történő összehangolásához.

Sieewart és Mariane szerelmi utópiája ebből a szempontból rajongó koncepció, ragaszkodásuk hozzá pedig elítélendő gyakorlat. Ezt Miller, alakítani kívánván a regény szerinte félrecsúszott recepcióját, szintén hangsúlyozza Kazinczyhoz írt levelében: „Sieewart soll kein Muster für junge Leute seyn; sondern nach meiner Absicht, weiter nichts, als ein treues Gemälde von den Wirkungen der Liebe in einem jungen, empfindungsvollen Herzen, von dem Guten, wozu sie das Herz erhöhen, aber auch von den Verirrungen, wozu sie das Herz verleiten könne.”³⁹ Ugyanitt hivatkozik regénye második, átdolgozott kiadásának egy újonnan betoldott részletére, ahol a zárlatot megelőzően a mentorfigura, Pater Anton didaktikus monológba kezd Sieewart szenvedélyének a helytelenségéről.⁴⁰ Sieewart tehát tanulságos példa, amely az optimális érzékenység elvétését és a szenvedélyek káros hatását illusztrálja. A viharsújtotta kertben tanúsított magatartás, amely a szerelmi halál felé tett következő lépés – és Adolf viselkedésének előképe – ebben a (szerzőileg támogatott) olvasatban szintén kétes megítélésű. A pusztítást látva a szereplők a változandóságot, az elmúlás törvényszerűségét hangsúlyozzák, ami közelnézeti perspektívájukból adódóan, mint Werthernél és Adolfnál/Bácsmegyeynél is láthattuk, törvényszerűnek mondható:

Jerünk, mondá Máriána Szigvártnak és Károlínának, nézzük meg a virágokat, mellyeket a jég el vert! Bé menének a' fűszerszámos kertbe: Szomorú volt tsak nézni is! A' fajtlinka bokrokról nagyobb részént mind le töredezték az ágtsák, és a' gyönyörű virágok tsak úgy heverték diribbe darabbá szerte széljel a sárban: a' rózsák félig meddig meg fosztva ékességeiktől, tsak úgy fityegének le a' bokrokról; avvagy leveleik tsupa rostává lettek és el sárgodtak; a' mellyek még tokban valának, azok mind ki repesztettek szerte széljel: a' fül fü bokroknak az ő sziv leveleik mind le verettettek: a' fáknak allyjaik egészen bé valának terítve levelekkel és éretlen gyümölsőkkel. Egygy szóval: minden' felé tsak a' sok kár. Szigvárt és a' Leányok, szomorúan nézének hol ide hol amoda! Még ez előtt

³⁹ Johann Martin Miller Kazinczy Ferencnek, Ulm, 1782. július 6. KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I–XXI., kiad. VÁCZY János, Bp., MTA, 1890–1911; XXII., kiad. HARSÁNYI István, Bp., MTA, 1927; XXIII., kiad. BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966; XXIV., kiad. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó 2013; XXV., Soós István, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó 2013 [a továbbiakban: KazLev], I, 34.

⁴⁰ A Sieewart 1777-es átdolgozott kiadásában az átalakított részek mind a szenvedély elítélésének irányába tolják el a szöveget. Az, hogy a szerelmesek Barczafalvinál nem fehetnek közös sírba (Margócsy István föltételezésével ellentétben) nem a cenzúra befolyásának, hanem a fordításhoz használt szövegváltozatnak köszönhető. Vö.: MARGÓCSY István, *Szigvárt apológiája*, ItK, 102(1998), 5–6. sz., 661. – [MILLER], *Sieewart, i. m.*, 976. – [MILLER], *Szigvárt Klastromi Története, i. m.*, 720.

kevés nappal, mondá Szigvárt, itt tsupa paraditsom volt; 's ihon né már most! Istenem! beh változandóság' alá van minden vetve!⁴¹

A paradicsomi állapot, amely a szerelem e világi beteljesülésének lehetőségét őrzi, számolódik föl – az eleve artikulált félelmeknek megfelelően – a vihar pusztítása nyomán. A szerelmi együttlétnek helyet adó almafa alatti térség állapota még sokatmondóbb ebből a szempontból:

Már oda érének az erdőtskébe. Boldog Isten! fel kiálta Szigvárt; mi esett itt! azt az almafát, melly alatt ők a gyeplegen [Rasenbank] ültek vala, a' menykő ketté hasította: a' gallyak szerte széljel vetődtek, és a' levelek meg perzselődtek. Máriána tsak meg állott reszketve és el halaványodva: e' volt, mondá, az a' menykő, a' mellynek le tsattanását mi hallottuk. Oh ugyan hogy gondolhattuk volna, hogy az a' mi' kedves fánkat üti meg! Szigvárt azonban nézte a' bokorban a' poszáta fészeksét. Né, Máriána! mondá Szigvárt, 's többet nem szólhata. Máriána oda bé nézett: az anya poszáta ott üle halva a' maga' tsirkéin: mellette feküvék a' kan poszátátka, ki terjesztett szárnyakkal. Mit használt már az én' minapi gondoskodásom? mondá Szigvárt: ha el kergettem volna őket a fészekről, még most is élnének! Máriána, mint egygy fél ájúlttan le üle a' le hasadott fa' mellé a' gyeplegre.⁴²

A kert és különösen a poszátapár pusztulása ismét fölhatalmaz az allegorikus olvasásra. A szöveg folytatásában azonban, ahol Mariane kényszerházasságának alternatívájaként a közösen vállalt halál jelenik meg, a látottak inkább a szereplők számára elfogadható mintát jelentenek: „Tsak meg engedik hát hogy egygyütt haljunk meg! Vedd gondolóra ama' madarkákat ott a' bokrokban!”⁴³ A *Bácsmegyeyből* idézett részletet megelőlegező szimpátiaelvűséghez Mariane egy következő szempontot is hozzárendel: „Ah, Szigvárt! te igen keveset bízol az Isteni gondviseléshez, és magadhoz, 's meg hozzám.”⁴⁴ A lány itt szintén kedvese túlságosan érzékeny karakterével szemben él kritikával, aki rajongóként (Schwärmer) a világ gondviselés alkotta rendjét szem elől téveszti, és az őt körülvevő világot szerelmi utópiájához képest értékeli. Mariane eljárása is kétes azonban: bár a gondviselésre irányítja szerelme figyelmét, a társadalom szempontjából káros szerelmi halált is a Gondviselő által felkínált lehetőségként látatja. Mindez illeszkedik a haláluk felé mutató teleológia hamis providencializmusába. Az e világi boldogságra fókuszáló morálhoz képest, amely Miller regényében, mint az érzékeny irodalomban általában, az optimális, gyengéd érzékenységgel összhangban álló normaként tételeződik, mindez tragikus eltévelyedés.

Erénytőke és morális reflex

De mi lehetne Siegwart és Adolf magatartásának az alternatívája? A vihar vagy a vihar utáni kert közelnézeti perspektívából lehet-e egyéb, mint megrázó, lehangoló?

⁴¹ [MILLER], *Szigvárt Klastromi Története*, i. m., 434–435. – [MILLER], *Siegwart*, i. m., 769.

⁴² [MILLER], *Szigvárt Klastromi Története*, i. m., 438–439. – [MILLER], *Siegwart*, i. m., 771.

⁴³ [MILLER], *Szigvárt Klastromi Története*, i. m., 441. – [MILLER], *Siegwart*, i. m., 773.

⁴⁴ [MILLER], *Szigvárt Klastromi Története*, i. m., 441. – [MILLER], *Siegwart*, i. m., 773.

Az élményre adott reflexió szülhet-e mást, mint elmúlásfantáziákat, a sérült növényekkel való (akár élettani tulajdonságaik elsajátításáig menő) szimpátiát? A válasz, mint korábban is, úgy hangzik, hogy mindez csak a szereplők érzékeny apparátusának állapotától, esztétikai-morális érzékük csiszoltságától, érzelmi fegyelmezettségüktől függ. Különösen annak fényében, hogy a fenséges affirmatív eszköze ezen körülmények közt már nem lehet a természetben jelen levők segítségére. Hogy azonban az erényesség hogyan válhat a megrázkódtatás ellenszerévé, az eddigiek alapján nem egészen világos.

Az 1770-es évek egy újabb sikerkönyve már olyan magatartásformákat állít előtérbe, ahol a nyugalom helyreállítása nem a helyes szemléllői pozíció megtalálásán, hanem a direkt erényességben megnyilvánuló adekvát reakciókon alapul. Benedikte Naubert *Heerfort und Klärchen* (*Herfort és Kláríka*) című regénye kifejezetten az idézett *Siegwart*-jelenetre reflektál, amikor az ilyen helyzetekben követendő magatartásmintát – pontosabban erre vonatkozó ajánlatát – kidolgozza. A regény elején a két címszereplő viharba keveredik. A távolról szemlélt zivatarfelhők és a vihar előtti csend fenséges élménye hamar rémületbe fordul, amikor Klärchen a jelenség közeledését konstatálja. Rémülete és következtetése, miszerint a viharban megjelenő Isten borzasztó volna,⁴⁵ a gondviselésszerűen rendezett kozmoszra vonatkozó elképzeléssel nem fér össze. Heerfort erre figyelmezteti is a lányt, a vihar fenyegetése mégis valósnak és súlyosnak bizonyul. A fergeg kilép a fenséges élményt lehetővé tevő biztonságos távolságból és egy villám kettéhasítja a szerelmesek mellett álló fát. A lány elájul, és csak nagy nehezen tudnak hazamenekülni. A megmenekülés azonban nem egyenlő az élmény feldolgozásával. A lány másnap újra körbejárja a viharsújtotta helyszíneket. Ekkor ugyan a természetben jelen levő Isten kegyesebb arcát mutatja,⁴⁶ ám a vihar pusztításának nyomaival való szembesülés is elkerülhetetlen:

El-éré a' széllyel hasogatott fát is. Közel oda járúla, és azt meg-visgála. Egy széllyel szóratott madár-fészek függött két szálla között. A' földön öt mezítelen madár-fiak heverének. Ah! szegény ártatlan madárkák (monda sírva, és egyet kezébe véve) már oda vattok. Mint fog most a' fiaitól meg-fosztatott Pár búslakodni! öszve-szedé a' döglött állatotskákat, foga egy forgátsot, egy kis gödröt ása, és bé-temeté azokat.⁴⁷

⁴⁵ [Christiane Benedikte NAUBERT], *Heerfort und Klärchen: Etwas für empfindsame Seelen, Erster Theil*, Frankfurt, Leipzig, bey Johann Philipp Reiffenstein, 1779, 114–115: „Ach Heerfort! er ist doch schrecklich, schrecklich und furchtbar, der Schöpfer! Wie er da im schwarzen Gewitter, drohend einherzieht! wie er so hart, in Donnertönen herabspricht.”

⁴⁶ *Uo.*, 121: „Ach! gestern warst du fo furchtbar, so schrecklich im Donner, grosser Schöpfer! und heut lächelt dein Auge lauter Gnade herab! Sey auch mir gnädig, heut und immer, und durchs ganze Leben hindurch.”

⁴⁷ [Christiane Benedikte NAUBERT], *Herfort és Kláríka: Valami az érzékeny szíveknek kedvéért, Első rész*, ford. Sz[űts] I[stván], Pest, Fűskúti Landerer Mihály, 1792, 132–133. Mivel Szűts István fordítása helyenként elhagy félmondatokat, amelyek az eredeti szöveg elemzése szempontjából nem elhanyagolhatók, így e mű esetében lábjegyzetben mindig megadom az idézett szöveg német eredetijét. [NAUBERT], *Heerfort und Klärchen, i. m.*, 121–122: „Jetzt war sie bey der Zerschmetterten Weide. Sie trat dicht hinan, sie zu betrachten. Ein zerrisnes Vogelnest hieng fest, zwischen den Splittern. Auf dem Boden lagen fünf

Miért megfelelő reakció a madarak elhantolása, a moralitás efféle, a nem emberi természetre való kiterjesztése? A válasz a providenciális keretbe integrált erénytanban keresendő, amely néha egészen sematikus módon működik az elemzett regényben. Erre vonatkozóan megvilágító erejű egy újabb részlet szemügyre vétele.

Heerfort lányszöktetési kalandjai közepette, a regény derekán egy megnyerő tekintetű öreg koldusba botlik, aki a fiatalember elkeseredettségére később próféciaként⁴⁸ értékelt monológban reagál. Így foglalja össze saját élettapasztalatait: „...némelykor éhen bádjadtam, úgy hogy kitsiny szívüvé lettem; de mindenkor, mikor leg-sanyarabb volt sorsom ’s állapotom; [hiány: ich den Gipfel erklettert hatt] akkor derült fel a’ setét homály [Sturm] alól az én fényes napom, és én ismét a’ tavasznak kedves napjaiban éltem.”⁴⁹

A vihar ebben az elbeszélésben is morális kihívás, leküzdéséhez a megfelelő cselekvő reakció szükségeltetik – jelen metaforarendszerben a hegymászás révén való felülemelkedés. Ezt a stratégiát explikálja az öreg, amikor Heerfort vélt boldogtalanságára így reagál: „Én is sokszor azt gondoltam, hogy boldogtalan vagyok, de jól meg-gondolván, még is külömben találtam sorsomat [fand, daß ichs ändern könnnt].”⁵⁰ Ha cselekedhetünk, cselekednünk kell, így működik a gondviselés. Még közhelyesebben fordítva le az öreg szavait: segíts magadon, az Isten is megsegít. Ebben a gondolatmenetben – általános gondolkodástörténeti tendenciát tükrözve⁵¹ – az erénytan a providenciális rendbe íródik, amelyről az öregnek szintén bőséges mondanivalója van.⁵²

Isten fensége, mint a koldus szavaiból kiderül nem rettenetességében, hanem jótéményeiben nyilvánul meg. Heerfortot pedig mindez megnyugvással tölti el, sőt előlött érzett örömeiben teli erszényét is a koldusnak adja. Mikor másnap egy barátjától egy száz aranyról szóló váltót kap, az esemény rögtön a fenti erényelvű gondviselés hit rendszerébe illeszkedik. Heerfort mentora, Buchheim így szól: „Ez a’ tegnapiért való,

nackte, todte Junge. Ach die armen unschuldigen Kleinen! sprach sie weinend und hob eins auf, sie sind tod! und das arme kinderlose Pärchen! wie mag sichs grämen! Sie las die todten Thierchen zusammen, nahm einen Splitter, machte ein Grübchen und scharrte sie ein.”

⁴⁸ Nem az itt említett öreg koldus az egyetlen prófétafigura a dolgozatban szóba hozott művekben. Siegwart szomorú végét például egy cigányasszony jövendőli meg, mindez jól illeszkedik a Miller-regény kapcsán említett rajongó szerelmi teleológiába.

⁴⁹ [NAUBERT], *Heerfort és Klárka*, i. m., 321. – [NAUBERT], *Heerfort und Kiärchen*, i. m., 305: „...bin oft kleinmüthig worden; aber immer, wenn der Stand am härtesten war, ich den Gipfel erklettert hatt; dann gieng, hinter den. Wolken, die Sonn hervor, der Sturm wich, der Himmel ward hell und ich lebt wieder, in den schönsten Tagen des Frühlings.”

⁵⁰ [NAUBERT], *Heerfort és Klárka*, i. m., 321. – [NAUBERT], *Heerfort und Kiärchen*, i. m., 305: „Oft dacht ich auch, ich wärs [ti. unglücklich], fand, daß ichs ändern könnnt, thats und wars nicht mehr.”

⁵¹ TAYLOR, i. m., 222–223.

⁵² [NAUBERT], *Heerfort und Kiärchen*, i. m., 306: Wies da alles um uns lacht! Wie heiter der blaue Himmel sich über uns wölbt! Wie sie, so unumwölkt, auf uns herab blickt, Gottes glänzende Wundersonne! Was sagt doch das alles, so laut und vernehmlich? Rufts, nicht so hörbar in alle Sinne: Er, ders alles machte, alles so gut machte, ist allgütig! findet seine Freude im Wohlthun!”

mellyet az Öregnek adott az Úr [...]. Ne gondolja az Úr, hogy az Isten a költsönt [Capitale] vissza ne fizetné!”⁵³

Ugyanitt valós pénzüsszegekről van szó, a megállapítás mégis, visszavonatköztatva az öreg koldus prófeciájára, az erényes cselekedetek összességére kiterjeszhető. Az erényesség ebben a felfogásban olyan befektetés, amiért a legmegbízhatóbb üzlettárs kezeskedik: az Isten, a gondviselés alá vetett világ irányítója. Az erénytan működése a világ rendjébe kódolt, mechanisztikus jellegű. Ellentételezése már nem túlvilági (mint Siegwart és Mariane rajongó fantáziájában), hanem nagyon is e világi, akár pénztőke formájában megjelenő visszatérítés.

A számításból gyakorolt erény persze nem erény. Heerfort – és általában az érzékeny regényhősök – felindulásból, morális érzékükre hallgatva döntenek, meglehetősen gyakran a jóságos cselekedetek mellett. Ez az emberi természet részévé tett erényesség tehát az e világi boldogság receptje. Hiszen a reflexszerű, meggondolatlan, számítástól mentes jóltevőség bizonyosan elnyeri jutalmát. Akinél pedig működik ez a morális reflex,⁵⁴ az minden hasonló természetű kihívásra hasonlóképpen reagál. Heerfort segít a koldusoknak (egy ilyen jelenet szerepel az első kötet borítólapján), Klärchen pedig eltemeti az elpusztult állatokat. A lány tette tehát úgy nyer értelmet, ha azt a pusztítás rettenetére mint morális kihívásra adott, a konkrét körülmények közt megvalósítható morális reakcióként fogjuk fel. Ezt egy csiszolt morális reflexekkel rendelkező lény,⁵⁵ esetünkben a női címszereplő képes is megadni. Hogy a kegyes cselekvés az állatokra is kiterjed, éppen e cselekvés reflexszerűségében rejlik. A borzalom látványa azonnali morális reflexként váltja ki a kegyelet megadását – hasonlóan ahhoz, amit Burke állít a katasztrófák távolságtartó szemléléséről.

Ha tehát a vihar fenségesként való csodálatára az optimális érzékenységen és ezzel összefüggő morális csiszoltságon alapuló erényesség képesít, úgy – bár kerülőúton – a vihar pusztításának közvetlen rettenetét elviselni, feldolgozni is csak ez segíthet. Bár az erény az elemzett regényekben egyaránt fontos szerephez jut, a bemutatott automatizált működést csak Naubert regényében találjuk meg. Adolf erényessége már az újabb generációk boldogságának kimunkálására irányul, Siegwarté pedig nem képez ellenerőt a kibontakozó szerelmi tragédiában. Míg az utóbbi szereplők mind rendelkeznek különféle defektusokkal, Heerfort és Klärchen sosem szakadnak el végképp az optimumtól: derék (rechtschaffen) mentoraik hatására finomak (sanft) és

⁵³ NAUBERT], *Heerfort és Klárka*, i. m., 325. – [NAUBERT], *Heerfort und Klärchen*, i. m., 310: „Das ist für gestern [...] für die Börse, die der Greis empfiegt. Meynen Sie, daß sich Gott Capitale vorstrecken ließ die er nicht wieder bezahlte?”

⁵⁴ A fogalmat Albrecht Koschorkétól kölcsönzöm, aki az erényes személyek attribútumát, a sírást nevezi meg hasonlóképpen („Tugendreflex”). Vö.: KOSCHORKE, *Körperströme und Schrittverkehr*, i. m., 95.

⁵⁵ A csiszoltság ideálját explicite megidézi a szöveg Klärchen bátyja kapcsán, akinek modortalanságait „...würde ein guter Umgang und eine sittsame anständige Gesellschaft, weg polirt haben” [NAUBERT], *Heerfort und Klärchen*, i. m., 77.

erényesek (tugendhaft) maradnak, az erre vonatkozó tanításokat fokozatosan belsővé teszik, így önállóan is meg tudnak küzdeni az élet viharaival.

Melankólia és szimpátia

Az élmény hatását nemcsak a szemlélő térbeli pozíciója, de fiziológiai-pszichológiai helyzete, tehát érzékeny apparátusának állapota is meghatározza. Az elemzett regények főszereplői nagyrészt hangsúlyozottan melankolikus alkatúak. A humorálpatólógia továbbbővítő fogalmával jellemzett egyének egyik fontos tulajdonsága, hogy az élményszerű benyomások erősebben és hosszán tartóbban hatnak rájuk, mint egyéb embertársaikra.⁵⁶ Werther és Adolf egyértelműen melankolikusként azonosítja magát. Siegwart esetében a melankólia már elsősorban az élményekre vonatkozik (zenére, természeti látványra), amelyek gyakran hangolják édes szomorúságra.⁵⁷ Melankolikus alkatuk önmagában nem jelent betegséget, de az élményekre, a körülöttük lévő világ iránti szimpátiára való fokozott nyitottságuk komoly veszélyforrás.

A tanulmányban már többször említett szimpátia jelen kontextusban az élő testek egyfajta kölcsönhatása, amelynek a közös térben lét, a valamilyen fokú érzéki érintkezés biztosít keretet. Ilyen minőségében egyrészt a modern hangulatfogalom előzményének tekinthető, másrészt orvosi mellékjelentését sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A sérült, beteg lényekkel való szimpátia, az érzéki kapcsolat lévén átsajátított diszfunkcionális működés a megfertőződés egyik módja.⁵⁸ Adolf és Siegwart kerti jelenetei, ahol a sérült, pusztuló növények és állatok kerülnek a figyelem fókuszába, a szimpátia efféle működésére nyújtanak rálátást. A természetélvezet szimpatetikus jellege különös növény-ember kapcsolatokat és emberi életfunkciókra értett növényi metaforarendszerek működésbe lépését eredményezi az érzékeny irodalomban. A felsorolt regényeken kívül további, szakirodalmi figyelmet keltő példák említhetők még F. H. Jacobi⁵⁹ és Goethe⁶⁰ a tárgyalt évtizedben írt műveiből. A leggyakrabban átvett növényi tünetegyüttes a hervadás: ennek lefolyásáról Adolf tudósít a legbő-

⁵⁶ Caroline WELSH, *Die Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung = Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Hrsg. Arne HÖCKER, Jeannie MOSER, Philippe WEBER, Bielefeld, transcript, 2006, 56. Melankólia és hipochondria ide vonatkozó összefüggésére és az irritabilitással való kapcsolatára lásd: KOSCHORKE, *Körperströme und Schritverkehr*, 122–123.

⁵⁷ A melankólia fogalma tehát az elemzett regények időrendjében is alakul, egyre inkább hangulatmegjelölő szerepet lát el, tájképek, kertek, zeneművek jelzőjeként.

⁵⁸ WELSH, *Die Stimmung in den Wissenschaften...*, 53–54. Az érzelmi megfertőződésre és a növényekkel való szimpátia poéikájára lásd még: Katja MELLMAN, *Literaturwissenschaftliche Emotionsforschung = Handbuch Literarische Rhetorik*, Hrsg. Rüdiger ZYMNER, Berlin, Boston, De Gruyter, 2015, 179, 184–185.

⁵⁹ MINTER, *Literary „Empfindsamkeit” and Nervous Sensibility...*, i. m., 1022.

⁶⁰ Heather SULLIVAN, James R. SHINKLE, *The Dark Green in the Early Anthropocene: Goethe's Plants in Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären and Triumph der Empfindsamkeit*, Goethe Yearbook, 26(2019), Woodbridge, Boydell and Brewer, 145–150.

beszédűbben, ennek okaként maga is a konkrét, a cselekmény részét képező vihart nevezve meg. Siegwart szerelmi tragédiájában szintén fontos szerephez jut a hervadás metaforája, sőt még Heerfort és Klärchen történetében is gyakran előkerül, jóllehet ők nem azonosíthatók melankolikusként.⁶¹

Mint korábban is hangsúlyoztam, a tanulmányban elemzett viharjelenetek elsősorban nem allegorikus olvasatra tartanak számot. Középpontjukban az élmény, ennek poétikai eszközökkel történő rekonstruálása áll. Tehát annak a közegnek a megteremtése, ahol eredetileg a szimpatetikus kapcsolat létrejött, és ami alapján a szereplők későbbi betegségstörténete is átélhetővé válik. Az atmoszférateremtés révén az olvasó mintegy azonos térbe helyeződik a szereplővel és az őt illető tárgyakkal. A szöveg affektív funkciója kerül itt előtérbe, mindez pedig a természeti metaforák használatát is befolyásolja. Ha az „élet vihara” vagy a „viharos szenvedély” kifejezések fölbukkanásával szembesülünk, ezek közhelyessége nem takarhatja el előlünk a viharjelenetek és az érzelmi viharok közti metonimikus kapcsolatot. A természeti élmény reprodukálása ugyanis ennek révén az érzelmi állapotok átéréséhez is kulcsot ad.

Összegzés

Tanulmányomban az érzékeny regényeket az optimális érzékenység kérdését középpontba állító fikciós művekként értelmeztem, rámutatva az ezekben gyakorolt természetélvezet morális tétjeire. A regényszereplők számára kiemelt kihívást jelentő viharjelenetek elemzése során igyekeztem árnyalni az ezek olvasásában könnyebb útnak látszó allegorikus értelmezést, rámutatva az ember és környezete közti szimpatetikus kapcsolatokra, amelyek az elemzett regények növényi metaforarendszereit megalapozzák.

Megítélésem szerint az elemzett regények minden kortárs vád és minden szerzői magyarázkodás ellenére az érzékenység egyensúlyelvűségét megőrizve ábrázolják a szenvedélyeket. Utóbbiak igenlése tehát ezekkel a művekkel szemben inkább félreértelmezésből⁶² származó gyanú. E gyanú felmerülése azonban ismét csak a regényekkel kapcsolatos korabeli morális elvárásokra, az olvasás edukatív szerepének elképzelésére irányítja a figyelmet, ami kiemelten vonatkozik az érzelmi nevelésre. Hogy a szenvedélyek igenlésével vádolt regények olvasása a helyes értelmezési keretben, a morális tanulságokra hangolva egyáltalán nem vált ki szenvedélyes viselkedést, Kazinczy példája fényesen igazolja. Miller *Siegwartja* (és Gessner *Idilljei*) a morális érzék csiszolódásának és a társadalmi hasznosság megalapozásának az eszközeiként tűnnek föl nála: „Ez a két darab az kedves Barátom! a mellynek szívem ártatlanságát,

⁶¹ Sőt, Heerfort sok szempontból a melankolikus figurák ellentétéként megkonstruált figura. MINTER, *Literary „Empfindsamkeit” and Nervous Sensibility... i. m.*, 1024.

⁶² Félreértelmezésről beszél például Miller, Kazinczynak írt levelében: „Möchte Siegwart in Ungarn nicht so sehr missverstanden und missbraucht werden, wie in meinem Vaterlande!” Johann Martin Miller Kazinczy Ferencnek, Ulm, 1782. július 6. (KazLev. I, 33).

tiszta és naponként nevededő erköltseimet, és így mind világi, mind mennyeyi boldogságomat köszönhetem. Nemes kevélységgel nézek azon boldog órák eleibe, midőn (erköltseim mély gyökeret vevén szivemben) Hazámnak, sőt az egész emberi Nemzetnek dísze leszek.”⁶³

Az azonban, hogy Kazinczy értelmezése mennyire általános a korabeli magyar irodalmárok körében, hogy a magyarra fordított vagy adaptált művek a magyar irodalmi nyilvánosságban milyen érzékenységszintre ágyazódtak, a jelen dolgozatnak nem témája, legfeljebb végső kérdésfeltevése lehet.

⁶³ Kazinczy Ferenc Szánthó Jánosnak, A[lsó]-Regmetz, 1782. július 4. KazLev XXII, 11.

FÜLÖP DOROTTYA

Bernáth Gáspár kiadatlan, Jókai Mórhoz írt levele

Jókai közismerten érdeklődött a tréfáiról és kalandjairól híressé vált Józsa Gyurival kapcsolatos történetek iránt:¹ az *Egy magyar nábob* Kárpáthy Jánosának és az *Eppur si muove* Csollán Bertijének megalkotásához sokat merített a tiszafüredi nábob személyével összefonódott anekdotakörből. Jókai egyik fő forrásának az *Eppur si muove* kapcsán a szintén tiszafüredi, számos vonatkozó anekdotát lejegyző Bernáth Gáspárt tekintik, aki sok időt töltött együtt a náobbal, és több tréfájának szemtanúja volt.² György Lajos szerint Bernáth Gáspár „szorgalmasan hordozgatta az *Üstökös* szerkesztőségébe a pompásabbnál pompásabb Józsa Gyuri-anekdotákat”,³ illetve Margócsy József és Margócsy Józsefné Oberländer Erzsébet, a regény sajtó alá rendezői, ugyancsak úgy vélték, hogy „nyilván ő szállította a józsagyuriádákat írónknak”,⁴ az együttműködés részletei azonban javarészt ismeretlenek maradtak. Ebben a vonatkozásban szolgáltat új információkat az az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött kiadatlan levél, amelyet Bernáth Gáspár Pesten, 1871. január 1-jén írt Jókainak.

Noha korábban Jókai már több Józsa Gyuri-anekdotát felhasznált az *Egy magyar nábob* megírásához, a levél tanúsága szerint az *Eppur si muove*-vel kapcsolatos munkálatok ideje alatt újabb anyaggyűjtésbe kezdett, és ő maga fordult Bernáth Gáspárhoz a további történetek végett, aki feltehetően több levelet küldött az írónak a náobbal kapcsolatos emlékeiről. Ezt megerősíti az a szintén 1871 januárjában írott levél, amelyet Jókai Bernáth Gáspár halála után három évvel, 1876-ban jelentetett meg az *Üstökös* egyik számában, és amelynek kezdő soraiból kiderül, hogy Bernáth tisztaban volt azzal, hogy „nyersanyagot” szolgáltat Jókainak: „Józsi Gyurkáról ismét ötlött az eszembe holmi tragicomikus tréfa. Közlöm veled. Te minden porszemet fel tudsz használni.”⁵ A január 1-jei, kiadatlan levél alapján Bernáth szerint ez idő tájt már csupán ő volt az egyetlen személy, aki „prima classis adatokkal” szolgálhatott, ezt alátámasztandó pedig három érvet sorakoztatott fel, amelyek közül az egyik különösen

¹ Már a Jókai által 1850 és 1858 között gyűjtött és lejegyzett adomák között is szerepel két Józsa Gyuri-történet (*A csavargó, Palóc mondás*), lásd bővebben: JÓKAI MÓR, *Az önkényuralom adomái*, I, s. a. r. SÁNDOR István, Bp., Akadémiai-Argumentum, 1992, 83–84, 556.

² Lásd például az *Üstökös*-ben közölt anekdotáit, amelyek egyúttal azt is bizonyítják, hogy élete utolsó éveiben Bernáth jó kapcsolatot ápol Jókaival: BERNÁT Gazsi, *Történeti adomák*, Üstökös, 1871. november 25., 11. – BERNÁT Gazsi, *Józsa Gyuriádák*, Üstökös, 1872. január 1., 9–10. – BERNÁTH Gazsi, *Józsa Gyuriádák*, Üstökös, 1872. január 2., 16.

³ GYÖRGY Lajos, *A magyar nábob*, Kolozsvár, Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., 1940, 23.

⁴ JÓKAI MÓR, *Eppur si muove*, s. a. r. MARGÓCSY József – MARGÓCSY JÓZSEFNÉ OBERLÄNDER Erzsébet, Bp., Akadémia, 1965, I, 436. [A továbbiakban: JMÖM Regények 22]

⁵ BERNÁTH Gáspár, *Józsa Gyuriról*, Üstökös, 1876. december 23., 621.

figyelemre méltó: azon túl, hogy egy városban születtek, és gyakran utaztak együtt, állítása szerint rokoni kapcsolatban álltak Pankotay Józsa Györggyel („atyámfia volt”). Az utóbbi összefüggés tudomásom szerint nem jelenik meg a szakirodalomban.

Bernáth válasza Jókai lappangó, 1870 decemberében írt levelére körülbelül éppen akkor keletkezhetett, amikor *A Hon* reggeli számaiban folytatásokban közölt regényben először bukkant fel Csollán Berti, *A furcsa patrónus* című fejezet első része ugyanis december 29-én jelent meg. A kortársak számára egyértelmű lehetett, hogy kit takar a fiktív név: „Hetedhét országon híres név az bohó kalandjaival, emberek megtréfálásával: akinek semmi egyéb dolga, mint mindenütt valami hallatlan nagy csínyt elkövetni, ahol csak megfordul; amiről azután megemlegessék. Vagyona is van a csínytevések árát megfizetni, megmérhetetlen sok.”⁶A levélben Bernáth Gáspár több anekdotát is felelevenített, amelyek egy részét Jókai felhasználta a regényben. Mindez látványossá teszi az író szövegformálási technikáját: noha a koncepció előzetesen nagy vonalakban meg volt tervezve, Jókai írás közben a frissen szerzett információk és anekdoták alapján folyamatosan bővítette a Bertivel kapcsolatos jelenetek sorát. A Bernáth-level regénybeli felhasználásának egyik leglátványosabb példája annak az anekdotának a szövegbe illesztése, amely szerint egy alkalommal Józsa Gyuri magához invitálta délre a papokat, nem szolgált fel azonban ebédet a számukra. Jókai a *Kortedolgok és családi bajok* című fejezetben a következőképpen írta le a jelenetet:

Meg is érkeztek rendén, be is kötözték a lovaikat az istállóba; s aztán bementek Bertihez tisztelegni a kastélyba. Óh! Berti igen szívesen fogadta őket, eldiskurált velük, röhögött az élceken; eközben pedig jócskán elmúlt a dél, míg elvégre egy öreg kortes bátorságot vett magának meginterpellálni a szíves házigazdát, hogy jön-e már az az ebéd, mert majd ők nagyon elkésnek, pedig még ma messze el kell menniök.

– Micsoda ebéd? – kérdi Berti elbámulva.

– Hát hiszen ide tetszett bennünket hívni délre.

– Híttalak ám „délre”, de nem „ebédre”. Ki mondja azt, hogy délben enni kell? Lám a gólya sem eszik, mikor delel.⁷

A kritikai kiadás jegyzetanyaga szerint az anekdota forrása Bernáth Gáspár a *Hölgyfutár* 1854. május 2-i számában közölt *Diplomatikus ebéd (Töredék Pankay György életéből)* című írása lehetett, amely bár valóban a fentebbi történet szüzséjére épül, számos részletben eltér a levélben közölt változattól:

– Köszönjük a diplomatikus ebédet.

– Igen, igen köszönjük, hogy koplaltató intézetet tanultunk nálad ismerni.

– Sz'haj barátim ha még nem tudnátok, tehát tudnotok kell: hogy diplomatikus ember soha se oda vág a hova néz.

– E célzatot nem egészen értem.

⁶ JMÖM Regények 22, I, 62–63.

⁷ JMÖM Regények 22, II, 305.

- Ha politikai tanról volna szó.
- Úgy értené urambátyám, nemde?
- Fejezd ki magad világosabban Gyurka pajtás! ha ennünk nem adál: tractálj meg legalább érthető igével.
- A thema igen egyszerű. Szegény házamhoz én csak délre hívám meg az urakat. Legyen szerencsém máskor is. Sokáig egy helyt lenni unalmas. Ebédeljünk másutt. Barátságból én is kísérőül ajánlkozom, hehehe! – felele Pankay György.⁸

A *Hölgyfutárban* közölt történet valószínűleg Jókai egy korábbi szövegére hatott, a *Kárpáthy Zoltánra*, amelynek sorozatos közlése tizenkét nappal Bernáth szövegének megjelenése után vette kezdetét a *Pesti Naplóban*, ugyanis a regény *Rossz diadal* című fejezetében Maszlaczkyt tréfálja meg Zoltán cselédsége azzal, hogy a hosszú várakozás ellenére sem szolgálja fel számára az ebédet.⁹ A jelenet és a Józsa Gyuri-anekdota hasonlósága a kritikai kiadás jegyzetanyagában is számon van tartva.¹⁰ Az *Eppur si muove* szöveghelye viszont szorosabb összefüggést mutat Bernáth 1871-es misszilisével: a gólyával kapcsolatos formula alkalmazása, amellyel Józsa Gyuri a tréfa csattanóját foglalta össze („Lám a gólya sem eszik, mikor delel”), ugyanis egyértelművé teszi, hogy Jókai a szóban forgó levél szövegét használta fel, hiszen az nem szerepelt még az 1854-es változatban, míg az 1871-es levélben szinte szóról szóra ebben a formában jelenik meg („Hisz a gólya sem eszik, mikor delel”).

Az anekdota szövegbe illesztésén túl, úgy tűnik, Jókai a levél más részleteit is felhasználta a regényben. Sátory Katinka és Csollán Bertti előre elrendezett házasságának történetében például több, Bernáth Gáspár levelében is kiemelt adat szerepel – mint például a leendő ara fiúsításának ténye, praefektaként történő emlegetése vagy a lány antipátiája a vőlegény iránt:

Sátory Katinka már gyermekkorában tudta azt, hogy ő családjának leendő feje; a törvény előtt férfi; akárki lesz férje, arra nézve és az egész világra nézve, úr! Nem úrnő, de úr! [...] Katinkának igen fiatal korában meg volt mondva, hogy máshoz nem mehet nőül, mint Berttihez, ahhoz pedig okvetlen hozzá kell mennie. Katinka pedig ki nem állhatta Bertit soha; amit nem is lehet neki rossz néven venni.¹¹

Ugyancsak valószínű, hogy Csollán Bertti öltözetének leírásába szintén beépültek a levél részletei, ugyanis míg Bernáth kiemeli, hogy Józsa Gyurin a háztűznézés alkalmából „egy zsidó piacon aquirált drapszin attila fityegett”, addig Csollán Bertti a regényben, mielőtt meglátogatta Sátory Katinkát, egy felsőkabátot és egy óriási cilindert vásárolt „szintén a zsidópiacon”, hiszen „az volt az ő bazárja”.¹² Úgy a Bernáth által leírt attila,

⁸ BERNÁT Gáspár, *Diplomatikus ebéd (Töredék Pankay György életéből)*, *Hölgyfutár*, 1854. május 2., 355.

⁹ JÓKAI Mór, *Kárpáthy Zoltán*, s. a. r. SZEKERES László, Bp. Akadémiai, 1963, 73–83.

¹⁰ JMÖM Regények 22, II, 452.

¹¹ JMÖM Regények 22, I, 216.

¹² JMÖM Regények 22, II, 351.

mint a regényben szereplő felsőkabát egyaránt olyan hosszú ujjakkal rendelkezett, hogy az étkezéskor problémát okozott a viselőjének. A felsoroltakon kívül a regényben és Bernáth levelében érintőlegesen egyaránt szerepel a vakolatlanul maradt kastély anekdotája, illetve Józsa Gyuri különös szekerének a leírása, az illető részek esetén azonban Jókai minden bizonnyal további levelekből vagy más, részletgazdagabb forrásokból is ihletődött.¹³

Az alábbiakban Bernáth Gáspár kiadatlan levelét közlöm.

Bernáth Gazsi Jókai Mórhoz, Pest, 1871. január 1.

OSZK Kt, Fond. V/45.

Autográf, 2 folio; nagy, kettőbe hajtott, halványkék levélpapír,¹⁴ fekete tinta

[Az 1. folio rektóján, a bal felső sarokban ceruzával írva:] 120

[A 2. folio versóján pecsét:] M. N. MUZEUM Jókai hagyaték kézirat. 1912. 33. sz.

Pest, jan. 1. 1871.

Kedves barátom!

Köszönöm szivességedet. Látszik hogy gavallér ember vagy. Tartson meg isten választottid s az irodalom számára friss kedély és egészségben.

Józsa Gyurkára nézve én vagyok még az egyetlen élő ember ki prima classis¹⁵ adatokkal szolgálhatok, mert 1.° vele egy városban születtem, 2.° atyámfia volt 3.° vele gyakran utaztam. Mind a három karakter dolog.

Szivesen szolgállok neked mikor eszembe ötlik holmi élet apróságaival. Alacson zömök ember volt. Örök pipa, nyirett bajusz, beretvált pofa, kerek arc. A biblia, corpus juris¹⁶ és latin classicusokat a kis ujjában hordta. Remekül beszélt diáku. Sok kalandja volt de a java nem közölhető, mert roppant scandalum.¹⁷

¹³ Érdekes adalék, hogy Szilágyi Miklós 1950-es években végzett tiszafüredi gyűjtésében nem szerepelnek a Bernáth-levelben lejegyzett anekdoták: a kismemesi rétegből származó adatközlők korántsem tartották tréfásnak a Józsa Gyuri-történeteket, noha anekdotikus formában adták elő őket, tehát rendelkeztek szórakoztatási funkcióval, ehelyett sokkal inkább „a főnemesség ellen érzett gyűlölet indítékát megmagyarázó »példázatokká«” lényegítették őket. (Vö. SZILÁGYI Miklós, *Népi anekdoták Józsa Gyuriról és más földbirtokosokról* = Uő, *Közelítések Tiszafüred néprajzához: Személyes emlékek és ifjú koromban gyűjtött néprajzi adalékok*, Bp., ELTE BTK Néprajzi Intézet és Néprajzi Múzeum, 2021, 51.)

¹⁴ Bernáth Gáspár 1873-ban bekövetkezett halála alkalmából az *Üstökös* búcsúztatót közölt, amelynek szerzője a kék levélpapírról is megemlékezett: „Már az ötvenes években irt a »Nagy-tükörbe« jurátus csínyeket, Józsa Gyuri és Baczur Gazsi adomákat, melyeknek maga is részese volt, s melyeket sajátos stíljével ecsetelt. Az *Üstökös*nek mindvégig buzgón rajzolt nád pennájával nagyfejű betűket a kék papirosra.” (DÓ [azonosítatlan szerző], *Gazsi bácsiról*, *Üstökös*, 1873. január 11., 18–19.)

¹⁵ első osztályú (lat.)

¹⁶ törvénytár (lat.)

¹⁷ botrány (lat.)

Egyszer a tiszai hidját,¹⁸ melyet szokott cinizmusa¹⁹ szerint per 8. forint üttetett össze: elseperte a máramarosi sótutaj.²⁰ Fris hid kellett. Azt mondja nekem „na fráter jer velem világot látni. Házasodni megyünk és híd alá. A szekerebe mind a négy kerék más más kocsiból volt összefogdosva. Az egyik ló 18. markos volt, a másik 13. Egyiken kender hám, a másikon ezüstös homúl²¹ szerszám. A kocsisa paszomántos czilinderben mezitláb ült a bakon.²² Ő egy töretlen juhászbundába burkoltan pipázgatott. Neki vágva a hortobágnak estére Téglásra érkezünk.²³ Ott lakott a mátka in spe,²⁴ az úgy nevezett *praepekta*,²⁵ 80000 ft: jövedelemmel fiusítva. A mama Józsa Gyurinak szánta mint takarékos embernek, de a lány ki nem álhatta a vőlegényt. Vacsorához ülünk. Gyurin egy zsidó piacon²⁶ aquirált²⁷ drapszin attila fityegett. A ruha ujja sokkal hosszab volt a Gyuri kezénél, úgy hogy az ételt a magyarka²⁸

¹⁸ Pankotay Józsa György építtette Poroszló és Tiszafüred között az első Tisza-hidat, amely 1834-ben készült el közel 34 000 pengő forint költségen, és amelyet végül 1849. július 1-jén felégettek, hogy ne használhassa az orosz hadsereg. Lásd bővebben: GYÖRGY, *i. m.*, 14.

¹⁹ Jókai X. noteszában is szerepel egy erre vonatkozó rövid feljegyzés: „Józsa Gyuri féle cynismus” (JÓKAI MÓR, *Följegyzések*, s. a. r. PÉTER Zoltán–PÉTERFFY László, Bp., Akadémiai, 1967, I, 554).

²⁰ A Tisza a 14. század közepe tájától fő szállítási útvonalát képezte a máramarosi sónak, amelyet tutajokon engedtek le a folyón. Lásd bővebben: TAKÁCS Péter, *Adalékok a lakosság sóval való ellátásához Szatmár vármegyében a 18. század utolsó harmadában*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 45(2010), 3. sz., 298–314.

²¹ Valószínűleg a következő szó elírása: kumet, vagyis nyakhám. Az azonosításban köszönöm Kemecsi Lajos segítségét. Lásd bővebben: KEMECSI Lajos, *Szekerek, kocsik, szánok – Paraszti járműkultúra Észak-Dunántúlon*, Bp., MTA, 1988, 160–167. – *Magyar Néprajz*, II, főszerk. PALÁDI KOVÁCS Attila, szerk. SZILÁGYI Miklós, Bp., Akadémiai, 2001, 931.

²² Bernáth Gáspár egy másik szövegében is lejegyezte, hogy Józsa Gyuri kocsisa egy paszomántos frakkot és egy hepehupás cilindert viselt. Lásd bővebben: BERNÁTH Gáspár *adomái, élczei, apró freskóképei és gazsiádái, Összegyűjtött hátrahagyott özvegye: a samarkandi püspök*, Bp., Franklin-Társulat, 1878, 84.

²³ A századvégi sajtó szerint a téglási menyasszony Beck Polin volt, aki végül Degenfeld Imrével házasodott össze. Ilona nevű lányuk később Tisza Kálmán felesége lett. Lásd például a következő cikket: „Tiszáné anyja, Beck Polin, a harmincas években egyik leggazdagabb partiéja volt az országnak. De gazdagságánál is nagyobb volt ritka szívnemessége, jósága. A magyar adomakör egyik halhatatlan hőse, Józsa Gyuri is megkérte a dúsgazdag szabolcsmegyei leány kezét, s mikor háztűznézni járt Tégláson, akkor kezdte építtetni a tiszafüredi veres kastélyt. Azért nevezte el így a nép Józsa kúriáját, mert sohase vakoltatta be amiatt való bánatában, hogy kosarat adott neki Beck Polin” (N. N., *Magyar úri dómák*, Pesti Napló, 1899. február 12., 5).

²⁴ reménybeli (lat.)

²⁵ A *praepekta* fogalmának magyarázatát lásd Jókaitól az *Eppur si muove* című regényből: „Az ön védcnője egy »praepecta«. Ön tudja, hogy mi az? Egy családnak egyetlen gyermeke; ki, hogy a család neve fennmaradjon, atyja által, királyi kegyelem útján, s az ország beleegyezésével mindazon jogokban részesítettett, amiket törvényeink szerint egy férfi élvez. Jóságainak önálló birtokosa; nevét a férje neve előtt viseli, s gyermekei mind a két nevet örökölik” (JMÖM Regények 22, I, 215–216).

²⁶ Bernáth Gáspár egy másik anekdotában is lejegyezte, hogy Józsa Gyuri a zsidó piacra járt „gúnyavásárlás végett” (lásd bővebben: BERNÁTH Gáspár *adomái, élczei, i. m.*, 87).

²⁷ szerzett (lat.)

²⁸ hosszabb szabású zsinórós dolmány

ujjába encassálta.²⁹ E scénán a praefekta oly hangosan nevetett hogy ki kellett vezetni az ebédlőből. Égszin atlással dekorált hálószobánk volt. Sugom a komornának, hogy ha valami csin történik, nem én cselekszem, hanem a principális. Okom volt rá mert Gyuri köppel mosdott és levizelte a selyem falat. Beregbe érkezésünk alatt két hétig kemény tojásos tengődtünk. Megsokaltam az olcsó traktát és visszajövet az Ujhelyi vendéglőben 50 ft-os kontót csináltam a nyakára. Ekkor mondta nekem röhögve: „na fráter te vagy az első ember a ki engem letudtál főzni.”

Haza érve mindjárt hozzá fogott a palota építtetéshez, de az vakolatlan és közfal nélkül tátogott mert az alatt a praefekta férjhez ment.³⁰ Ekkor nevezte el a palotát a vidéki népség *Jajvárnak*.³¹ Az új hidon az akkori szűz világban először is a szatmári püspököt *vámolta* meg.

Gyuri buzgó kálvinista levén egy traktuális gyűlés³² alkalmával a papokat *délre* magához invitálta. A kikergetett papok megjelennek. 12. óra. Sehol semmi. Egy óra. Semmi ebédjel. No ekkor már egy vén esperes interpellálta³³ a házi urat, mire ő azt felelte „Hát ki a fene hívta az urakat ebédre? Én csak délre hittam. Hisz a golya sem eszik mikor delel.[”]³⁴

²⁹ gyűjtötte (lat.)

³⁰ Bernáth Gáspár a *Hölgyfutár* 1854. évi számaiban több ízben is emlegeti a vakolatlanul maradt épületet: „még jelenleg is ágaskodik ég fölé egy meztelen téglakörmű. [...] A dombozattól, melyre építettett, még iszonyúbb alakot kölcsönze. Vakolatlan termetén itt halvány, amott bíbirces ragyafoltokat harapott már az idő foga” (BERNÁTH, *Diplomatikus ebéd*, i. m., 354). – „Pankay György uramnak amaz ország szerte ismert palotája, mely a Tisza partjáról vakolatlan termetével messzetávolra már elpiroslik” (BERNÁTH Gáspár, *Jajvári udvargyűlés: Töredék, Pankay György életéből*, Hölgyfutár, 1854. június 28., 537). – Petőfi Sándor egy Kerényi Frigyeshez írott „úti levelé”-ben szintén megemlékezett az épületről: „Átkelve a Tiszán éri az ember Füredet, s mindjárt ennek a szélén az istenben boldogult vagy ördögben boldogtalanult Józsa Gyuri elkezdett s abba hagyott palotáját. Ott álldogál mogorván vakolatlan falaival s ásító ajtókkal és ablakokkal, mint egy óriási csontváz. Üres termein át tolvajként szalad a szél, s boszankodó süvöltéssel hagyja ott, hogy nem lelt semmit” (PETŐFI Sándor, *Úti levelek Kerényi Frigyeshez: III. levél* = PETŐFI Sándor *vegyes művei: Útirajzok, naplójegyzetek, hírlapi cikkek és egyéb prózai írások*, s. a. r. V. NYILASSY Vilma, Kiss József, Bp., Akadémiai, 1956 [Petőfi Sándor Összes Művei, V], 48). – Milesz Béla külön cikket szentelt a várnak, és eszerint Józsa Gyuri 1844-ben kezdett hozzá az építkezéshez: MILESZ Béla, *Józsa Gyuri kastélya*, Vasárnapi Újság, 1895. április 28., 270–271. – A Józsa Gyuri-hagyománynak olyan ikonikus elemévé vált a kastély, hogy az felbukkan egy Szilágyi Miklós által 1958-ban Tiszafüreden gyűjtött balladában is. Lásd bővebben: SZILÁGYI Miklós, *Ballada Józsa Gyuriról* = Uő, *Közelítések...*, i. m., 46–48.

³¹ Bernáth Gáspár következetesen Jajvárnak nevezi az általa közölt anekdotákban az épületet, de emlegetik Bagolyvárként vagy Veres kastélyként is.

³² egyházmegyei gyűlés

³³ kérdést intézett hozzá (lat.)

³⁴ Az anekdota egy másik verzióját közölte: FÜVESSY Anikó, *Józsa Gyuri, a tiszafüredi nábob*, Tiszafüred, 2004 (Tiszafüredi Füzetek, 6), 15.

Hogy a kalvinista clérus³⁵ éhen meg ne haljon: a szomszéd paraszt házaknál kellett kenyeret requirálni.³⁶

–

Gyuri hajlott korában geronómiát³⁷ használt, az az néhány süldő paraszt lány közt ült a szekeren. Egyszer pestre utaztában Jász Berényben fogfájást kap. Mint takarékos ember nem hivatott borbélyt hanem egyik paraszt lány magas sarku csizmájával kirugatta a fogát. Factum. Bele halt.³⁸

–

barátod
Gazsi

³⁵ a papok testülete (lat.)

³⁶ kérni (lat.)

³⁷ revitalizáló szer

³⁸ Józsa Gyuri 1873-ban halt meg egy foghúzás miatt keletkezett fertőzés következtében.

FEHÉR ÉVA

„Cigányokról”, „zsidókról”, „zenéről”

Kísérlet Liszt Ferenc elfeledett botránykönyvének megértésére

Bevezető

1859 nyarán különös könyv jelent meg egy francia kiadónál: szerzője az Európa-szerte ünnepezt zongoraművész és zeneszerző, Liszt Ferenc, a mű címe pedig *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Alig telt el némi idő – talán egy-két hét – a kötet publikálását követően, az máris legalább akkora hírnévre tett szert csaknem az egész kontinensen, mint írója, aki korának egyik, ha nem a legnagyobb celebritása volt. A kurrens magyar sajtóorgánumok nem győzték egymás után közölni a bombasztikus hírt, miszerint a nemzet dédelgetett és kitüntetett fia igen sajátos módon rövidítette meg viszontszeretett hazáját: könyvében eltulajdonította a magyaroktól zenéjüket, hogy egy külföldön csak egzotikumnak tartott kisebbségnek, a cigányoknak adományozza. A magyar nemzet önérzetét ért csapást és az azonosságtudatának legmélyebb rétegeibe hatoló tördőfést hónapokon át zeneszerzők, írók, valamint a magyar zene ügyét előrevinni igyekvő honfiak próbálták gyógyítani Liszt elméletének megcáfolásával, indulatos felszólalásokkal, sőt a komponista személyét illető rágalmak révén is. A sebek azonban idővel olyannyira behegedni látszottak, hogy mire a *Bohémiens* 1861-ben végre megjelent Székely József magyar fordításában, *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* címmel,¹ különösebben nagy hullámokat már nem vetett a sajtónyilvánosságban.

*A cigányokról*t az ezután következő két évtizedben elfeledték, egészen a könyv második, bővített, új kiadásának 1881-i francia megjelenéséig, amely egyrészt újra olajat öntött a régi tűzre, másrészt kiegészítéseinek antiszemitizmusával ezúttal a zsidó származású polgárok haragját is magára vonta. Az immár kétszeres botránykönyv új kiadását már nem is ültették át magyar nyelvre; ezt követően a nemzet emlékezete úgy vetette ki magából Liszt értekezését, hogy a 20. század második feléig még csak a zenetudomány sem foglalkozott vele. Egészen 2004-ig kellett várnia az esetleges érdeklődőnek, hogy kézbe vehesse a művet, amikor is a Magyar Mercurius Kiadó *Magyar Roma Történeti Könyvtár* című sorozatában, reprint formában újra megjelent.² Egy modernizált, friss és szakmailag is kifogástalan fordítás még ennél is tovább

¹ LISZT Ferenc: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*, Pest, Heckenast, 1861.

² LISZT Ferenc: *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon*, Bp., Magyar Mercurius Kiadó, 2004 (Magyar Roma Történeti Könyvtár, 2).

váratott magára: idén, az első magyar nyelvű kiadás 160. évfordulóján jelent meg végül Hamburger Klára tolmácsolásában.³ Ezzel pedig annak is eljött az ideje, hogy Liszt Ferenc sokáig a szakirodalomban is csak „cigánykönyv”-ként emlegetett művét leporoljuk, és egy új, immáron 21. századi olvasattal járuljunk hozzá a recepciójához.

Liszt könyvét – érthetően – többnyire csak zeneértők és -tudósok szokták kezükbe venni, de mivel közülük is sokan panaszkodnak a szöveg dagályos, olykor egészen az értelmezhetetlenségbe hajló stílusára,⁴ valamint a 21. századi ember számára már be- és elfogadhatatlannak tetsző nézeteire – amelyek, ha nem annak a korszaknak a függvényében tekintjük őket, amelyben születtek, nagyon könnyen magukra vonhatják az antiszemitizmus mellett a rasszizmus vádját is –, azt kell feltételeznünk, hogy valójában nincsenek sokan, akik végig elolvasták volna, és még kevesebben vannak azok, akik a megértés szándékával és a megfejtés vágyával közelítettek volna felé. *A cigányokról* tárgyaló kevés fellelhető szakirodalom arról tanúskodik, hogy vizsgálatának módszertana mind ez ideig abban állott, hogy a szöveg „felesleges” részeit lehántva, kizárólag a könyv legfőbb állításának – miszerint a magyar mű- és népzene igazából a cigány nép legsajátabb alkotása – zene- és művészetelméleti cáfolatára koncentráltak.

A zenetudomány sikerrel tisztázta, hogy Liszt ezen elmélete egy, a 19. századi külföldi közvéleményben gyökeret vert és teljes félreértésen alapuló hiedelem felduzzasztása egy zavarosan levezetett, a rendelkezésre álló bizonyítékokat hanyagul kezelő vagy egyenesen ignoráló okfejtéssé. Ennek eredményeképpen más tudományágak művelőinek sem jött meg a kedve a könyv tanulmányozására, ami igen nagy baj, hiszen *A cigányokról* valójában egy olyan komplex és bonyolult, nehezen szétszálazható keveréke az irodalmi, filozófiai, antropológiai, szociológiai, történelmi, emlékezet- és művészetelméleti fejtegetéseknek, amely nem érthető meg a kizárólagosan zenetudományos megközelítés felől. Eddig tehát nem született olyan tanulmány, amely tekintetbe vette volna a mű minden aspektusát, itt kell azonban megemlítenünk az egyetlen kivételt, Orsós János írását, aki először – ám csak egyes részleteket kiragadva, szintén nem a teljes képet nézve – próbálta egy másik tudományos szakmódszertan, nevezetesen a romológia eszközeivel feltárni Liszt könyvének mélyebb rétegeit.⁵

Természetesen *A cigányokról* ért vádat, miszerint az egy sok helyütt nehezen érthető, túlburjánzóan zavaros szövegezésű, olykor egymásnak ellentmondó következtetésekkel

³ LISZT Ferenc: *A cigányokról és magyarországi zenéjükéről*, ford. HAMBURGER Klára, Bp., Balassi Kiadó, 2020. Tanulmányom írásakor elsősorban ezt a fordítást használtam fel, az idézetek mellett így minden további jelölés nélkül csak ennek a kötetnek az oldalszámait közlöm zárójelben. Ahol a fordítás kifejezőbb vagy pontosabb mivolta miatt indokoltnak tartom, ott az első, Székely József által készített fordításból idézek, amelyet Sz. J.-vel jelölök az oldalszám előtt.

⁴ Itt kell megjegyeznünk, hogy a Hamburger Klára által készített új fordítás rengeteget javít a helyzeten; a francia nyelvű szöveggel összevetve kiderül, hogy sok, feleslegesen nyakatekert mondat szerkezetet leegyszerűsített, megkönnyítve ezzel az olvasó dolgát. Székely József hívebben ragaszkodott az eredeti fogalmazásmód követéséhez, éppen ezért az ő fordításának olvasása jóval nagyobb erőfeszítést igényel.

⁵ ORSÓS János, *Interpretációs példák a romológia szövegtudományának kritikai vizsgálatához*, Romológia, (3)2015, 8. sz., 66–72.

operáló értekezés, nem tudjuk és nem is kívánjuk menteni, és még kevésbé szeretnénk ellentmondani azoknak az alaposan végzett és egységes tudományos konszenzuson nyugvó cáfolatoknak, amelyeket a zenetörténészek sikerrel bizonyítottak Liszt állításai ellenében a könyv megjelenése óta eltelt több mint másfél évszázadban. Mindazonáltal a szövegen végzett alapos mélyfúrások után és jelen dolgozat végkövetkeztetéseit megelőlegezve, ki lehet jelteni, hogy Liszt igenis határozott – még ha légvárakra is épített – koncepcióval rendelkezett, amikor papírra vetette művét, amelyet viszont nem sikerült olyan tisztán és érthetően közvetítenie olvasójának, mint ahogyan az szándékában állhatott.

Rendkívül megnehezíti az olvasást, hogy a szerző sokszor érthetetlen módon szakasztja meg a gondolatmenetét: egy-egy fontosabb gondolati ívet a kellős közepén tör meg azzal, hogy két vagy akár több fejezetre osztja; majd ezeket az eszmei fonalakat hirtelen és szórakozottan leejti, hogy aztán tíz vagy húsz fejezettel arrébb vegye fel őket újra, a közreeső részeket ráadásul nem kifejezetten kapcsolódó tartalommal megtöltve. *A cigányokról* 139 (!) fejezetet számlál, és ezek az inkább rövidebb, mint hosszabb kis fejezetecskék nem tartoznak nagyobb egységek alá, amelyek megkönnyíthetnék az értő olvasó dolgát. A könyv második, inkriminált kiadása – amelyet valószínűsíthetően Carolyne Wittgenstein szerkesztett át Liszt tudomása nélkül, és amelyről később még bővebben is szó lesz – ezen a problémán próbált segíteni azzal, hogy címekkel ellátott nagy témafejezetekre osztotta fel a könyvet, amely így az egységesebb szerkezet illúzióját keltette – merthogy a fejezetek témakörönkénti átcsoportosítását vagy a szöveg egyszerűbbé és koherensebbé tételét azért mégsem végezte el a szerkesztő.

A széttartó gondolatmenetek és a helyenként meglehetősen zavaros fogalmazásmód ellenére a könyv ötletei és felvetései mégis csak egymásba jól illeszkedő láncszemek, amelyeket kénytelen az elemző összekapcsolni. Következésképpen a mű egésze kívülről szemlélve egy olyan lehetetlen monstrumként jelenik meg, mint Frankenstein szörnye: bár megvan minden tagja, amellyel a testnek rendelkeznie kell, a hanyagul, jobb híján összeválogatott és egymásra dobált, majd jól-rosszul összefércelt részek látványa mégis nagyon diszharmonikus a szemnek. A kutatónak tehát egy puzzle-játékos kitartásával és koncentrációjával kell rendelkeznie, ha közelebb akar férkőzni *A cigányokról* valódi értelméhez, valamint ha a szövegben szanaszét szórt ötletmagvakat és szétdarabolt gondolatszálakat a lehető legvilágosabban szeretné összegyűjteni és egymáshoz illeszteni. Erőfeszítéseinek eredményeképpen pedig a már említett csúf, de legalább valamennyire egységes képet kaphatja.

Ha nagyon röviden szeretnénk összefoglalni a könyv felépítését, akkor annak kiindulópontjával kell kezdenünk, amely meglepetésünkre elsősorban nem zenei, hanem inkább irodalmi természetű; Liszt a cigány zenét ugyanis egy különös nemzeti hősköltemény szétszórt és elkallódott darabjai összességének tartja. Elképzelése szerint az akkor még írásbeliséggel nem rendelkező, kívülről múlttalannak és történelmietlennek látott cigányság a zeneművészet segítségével juttatta kifejezésre a cigány néplelket,

valamint azt az általuk elbeszélhetetlen múltat, amelyet más nemzetek hőskölteményekben, sagákban, eposzokban énekeltek meg, majd interiorizáltak később írott remekművekbe. Ennek az egyszerű hipotézisnek a hosszú és meglehetősen diffúz kifejtése *A cigányokról*, amely az irodalomtól és a zenétől elég messzire elkalandozva érinti a néprajz-antropológiát, a történelem és a filozófia területeit is. Ennélfogva elég könnyen elbizonytalanodhat, aki alkalmasint kezébe veszi a kötetet, ráadásul Liszt egészen a LXXXIII. fejezetig vár azzal, hogy megkegyelmezzon zavarodott olvasójának, és mentőövet dobjon neki azzal kapcsolatban, hogy miről is szól a könyve. Ezen a ponton négy kiemelt fogalmat vezet be, amelyek segítenek eligazodni a mű tartalmát illetően, továbbá általuk az értekezés elég jól elrejtett szerkezetének vázai is felsejlenek. Ezen terminusok köré nagyon jól csoportosíthatók Liszt szétszóródott gondolatfoszlányai, sorrendjük ráadásul nagy fontossággal bír, mivel természetszerűleg következnek egymásból, vagyis előfeltételezik egymást.

A négy fogalom a következő: a *cigány típus*, a *cigány érzelmvilág*, a *cigány művészet*, valamint a *cigány művész*. A tanulmány ezeket sorrendben tárgyalva kísérli meg föltérképezni a szöveg mélyebb rétegeit: a *cigány típust* részletező egység azokat a korabeli irodalmi szövegeket és tudományos munkákat kívánja szemrevételezni, amelyek előkép gyanánt szolgálhattak a szerző számára saját cigánysággképének megalkotásakor, és amelyekről bővebben is szó esik az értekezés szövegében; *A cigány érzelmvilág* című fejezet a felvilágosodás és a romantika kultúrafogalmainak segítségével próbálja kontextusba helyezni azt a konstruált cigányképet, a házhoz jött, egzotikus idegen image-ét, amellyel Liszt dolgozik könyvében; félúton teszek egy kitérőt az „izraelita érzelmvilág” és az „izraelita művészet” irányába, azaz kísérletet teszek a sokat kárhoztatott, zsidókról szóló könyvfejezetek megértésére és kontextualizálására; a *cigány művészet*ről szóló fejezet számba veszi azokat a félreértéseket, téves adatokat, valamint Liszt önnön ideáljain alapuló tényezőket, amelyek elvezették őt cigányzene-elméletének kiállításához; végül pedig megvizsgálom, hogyan konstruálja meg Liszt a sajátosságok természeti törvényeknek engedelmessé váló *cigány művész* alakját.

Mielőtt azonban rátérnénk *A cigányokról* alaposabb elemzésére, még fontolóra kell venni néhány elengedhetetlenül fontos megjegyzést, amelyek sikeresebben orientálhatnak a későbbiekben.

a) A szerzőség kérdése

Rendkívül nehéz dolga van annak a kutatónak, aki olyan szöveggel dolgozik, amelynek szerzősége nem tisztázott, nehéz ugyanis releváns állításokat tennie az író lehetséges indítékairól és feltételezett szándékáról, különösen, ha azok kényes tartalmú szövegrészeket érintenek. A jelenlegi vizsgálat tárgyával kapcsolatban is ilyen helyzet állt elő, hiszen a zenetudományi szakirodalomban ebben a pillanatban két, egymásnak homlokegyenest ellentmondó elmélet van számontartva arra vonatkozóan, hogy ki írta valójában *A cigányokról és magyarországi zenéjükéről* című könyvet. Hamburger Klára,

az új fordítás készítője meggyőződéssel vallja, mind a kötet új kiadásának előszavában,⁶ mind pedig korábbi tanulmányaiban,⁷ hogy az értekezés valódi szerzője nem Liszt Ferenc, hanem az ő második nagy szerelme és weimari éveinek élettársa, Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegné. Ezzel szemben Alan Walker, Liszt háromkötetes, monstre életrajzának írója szerint a könyvet ténylegesen a zeneszerző írta, vagy legalábbis diktálta a hercegnének, állítása igazolására pedig több, igen jelentősnek tekinthető bizonyítékot is fel tud mutatni. Közéjük tartoznak azok a 20. század folyamán előkerült szöveges dokumentumok, például cikkek vagy hosszabb lélegzetvételű prózai írások – mint a szintén megkérdőjelezett szerzőségű Chopin-életrajz egy részlete –, amelyek igazoltan Liszt kézírásával készültek. Bizonyító erővel rendelkeznek továbbá Carolyne lányának, Marie von Sayn-Wittgenstein hercegnőnek a visszaemlékezései is, akinek tíz hosszú éven át volt lehetősége közvetlen közlelől megfigyelni Weimarban Liszt munkamódszereit, amelyekben tagadhatatlanul szerepet játszott anyja is, mint afféle íródeák, aki gyakran körmölte diktálás után Liszt gondolatait, vagy javította később az általa írt szövegeket.⁸

Walker jól alátámasztott érvelése éles kontrasztban áll azzal, ahogyan Hamburger Klára kezeli a kérdést: ő evidenciaként tárja elénk Carolyne hercegné szerzőségét, ám állításának egyértelműségét mégsem igazolja. Hogy mire alapozza felvetését, az sajnos egyik tanulmányából sem derül ki; talán egyszerűen csak ahhoz a 20. század első felében keletkezett meggyőződéshez csatlakozik, amelynek egyik legfontosabb hangoztatója Haraszi Emil volt, és amely szerint Liszt Ferenc egyetlen, a neve alatt megjelent irodalmi művet sem jegyzett: azok valójában élettársai, Marie d'Agoult és Carolyne von Sayn-Wittgenstein szellemi termékei.⁹ Walker ezt azt elméletet, különösen ebben a formájában, a fennálló bizonyítékok alapján már tarthatatlannak ítéli.

Ami véleményem szerint mégis gyanakvásra adhat okot Carolyne lehetséges szerzői mivoltát vagy legalábbis közreműködését, társírságát illetően, az *A cigányokról* csapongó, a természeti képeket túlzottan is halmozó stílusa, amelyen felfedezhetők azok a jegyek, amelyeket maga Walker az életrajz egy korábbi fejezetében a hercegné levelezését jellemezve a tudatfolyamírásához hasonlít.¹⁰ Van még egy tényező, mégpedig a könyv zsidókról írott része, amely a részrehajló, Liszt ideológiai tisztaságát megőrizni óhajtó kutatót könnyen arra csábíthatja, hogy a vadkeleti származásával mindmáig megbélyegzett hercegnét tegye felelőssé a zsidógyűlölet vádjában, és rajta verje el a port – a művelt, világlátott, kozmopolita zeneszerzőt pedig erkölcsileg felmentse –,

⁶ LISZT, *A cigányokról*, i. m., 7–17.

⁷ HAMBURGER Klára, *Liszt és a cigányok* = Uő, „Nem pusztán zenész”: *Tanulmányok Liszt Ferencről*, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2019, 106–117. – HAMBURGER Klára, *Liszt cigánykönyve Magyarországon* = Uő, „Nem pusztán zenész”, i. m., 121–147.

⁸ ALAN WALKER, *Liszt Ferenc 2. A weimari évek. 1848–1861*, ford. RÁCZ Judit, Bp., Editio Musica Budapest, 1994, 357–358, 363–364.

⁹ Uo., 356–360.

¹⁰ Uo., 52.

ám ennek az eljárásnak a hitele és etikussága nagyon is megkérdőjelezhető, ráadásul nem visz közelebb a probléma valós megoldásához.

További nehézséget okoz a kérdés eldöntésében, hogy a könyvnek a mai napig nem került elő a kézírata, amely a Chopin-életrajzhoz hasonlóan igazolhatná Liszt szerzőségét, vagy éppenhogy megcáfolhatná azt. Egy kívülálló számára, aki a Liszt-kutatás nüanszaiban nem járatos, így eldönthetetlennek látszik a szerzőség problémája.¹¹ A fentebb már részletezett okok miatt inkább hajlok Alan Walker meggyőződése felé, de nem vetem el teljesen a másik oldal álláspontját sem. Ezért mindaddig, amíg a kérdés nem tisztázódik végérvényesen, és nem áll rendelkezésünkre egy biztos alapokon nyugvó tudományos konszenzus, amelyből kiindulhatnánk, a szerzőnek azt az embert tekintem, akinek a neve alatt a könyv megjelent, és aki később minden sajtóvitában – korábban írott álláspontját minden alkalommal vállalva, azt meg nem tagadva – aktívan részt vett, és aki még a különösen botrányos második kiadástól sem határolódott el –, ez az ember pedig nem más, mint Liszt Ferenc.

b) A cigányság mint konstrukció

Orsós János figyelmeztet tanulmányában, hogy Liszt „elképzelt cigány karakter[e]” pusztán „elnagyolt absztrakció”, amely „nem tudományos ismeretekre alapoz[va]” született meg alkotója fejében.¹² Ennek az álláspontnak annyiban szükséges ellentmondani, hogy Liszt – amint azt a következőkben látni fogjuk – a saját kora tudományosságának eredményeit használta fel, és az abba nagyon is illeszkedő retorikát alkalmazta. Mindamellettt jelen tanulmány természetesen azzal a belátással olvasandó, hogy az általa elemzett értekezés tudományos megközelítései, módszerei és fogalmazásmódja régóta meghaladottak, cigányságképe pedig nem a valós történelmi tényeket, hanem az adott korszak orientalista narratíváit tükrözi. Ugyanez érvényes *A cigányokról* zsidósággépére is. Ezért úgy döntöttem, hogy mivel nem a valódi cigányokról és nem a valódi zsidókról lesz szó a következőkben, hanem ezen népek Liszt által konstruált, hipotetikus verziójáról, a szövegben minden esetben a könyv első fordításának a nyelvezetét – és ezáltal annak a kornak a világképét – érvényesítem, amikor világossá szeretném tenni a különbséget fikció és valóság között. Ennélfogva tehát a Liszt interpretációja szerinti cigányságot és cigányokat *cigányságként* és *cigányokként*,¹³ míg a zsidókat *izraelitákként* nevezem meg (ez alól kivételt képeznek az új, 2020-as

¹¹ A Liszt Ferenc életét és munkásságát kutatók szakmai köreiből a hallgatóságos megállapodás az, hogy a zeneszerző valószínűsíthetően közösen dolgozott irodalmi jellegű művein és értekezéseiben Marie d'Agoult-val és Carolyne Wittgensteinnel: Liszt meghatározta a kívánt irányonalakat és szempontokat, aktuális élettársa pedig a tartalom megfogalmazásáért volt felelős, ám mindvégig Liszt szigorú ellenőrzése mellett. – Itt szeretném hálás köszönetemet kifejezni P. Eckhardt Mária kitűnő Liszt-kutatónak, aki hasznos információkkal látott el a kérdést illetően, és nagy segítségemre volt a probléma megértésében.

¹² ORSÓS, *i. m.*, 66.

¹³ Hálás köszönettel tartozom Debreczeni Attilának az ötletért.

fordításból vett idézetek), és ugyanígy járok el a már szintén meghaladott Heinrich Grellmann német történész cigánytörténeti könyvének nézeteit illetően is.

Minden, a könyv vizsgálatát és értelmezését megnehezítő tényezőt tekintetbe véve, valamint annak tudatában, hogy további, kiterjedt interdiszciplináris kutatások szükségeltetnek ahhoz, hogy bizonyos kérdésekben valóban tisztán láthassunk, jelen tanulmány nem ambicionálja teljességében megfejteni Liszt értekezését, inkább ahogyan a cím is utal rá, megpróbál kísérletet tenni a megértésére, belátva, hogy minden egyes válaszkísérlet csak a megoldás egy lehetséges, apró csírája, amelyből számos új kérdés sarjadzik ki, amely szintén feleletre vár. A legfőbb cél tehát egy olyan, a különböző tudományterületek közötti diskurzus elindítása Liszt könyvének állításait illetően, amely hathatósabban tudna hozzájárulni *A cigányokról* jövőbeni recepciójához, mint az eddig csak a zenetörténet oldaláról megnyilvánuló elemzések.

A cigány típus

A cigányokról és magyarországi zenéjükéről című kötetet leggyakrabban ért vádak közé tartozik, hogy az értekezés szerzője, Liszt Ferenc a maga nyitott szellemisége, európai és több nemzeti identitásban is otthonosan mozgó mivolta, valamint nemcsak a zeneművészetben, hanem a szellemtudományokban, különösen az irodalomban is megmutakozó jártassága ellenére sem tekinthető kompetensnek választott témájában. Mivel a könyv zenetörténeti és -elméleti kérdéseket feszegető részeivel csúnyán megbukott mind a kortársak, mind az utókor tudományos ítélőszéke előtt, ezért Liszt egyéb, etnográfiai, irodalmi és filozófiai jellegű fejtegetéseit a cigányokról már nem is igen vették tekintetbe. Ha mégis, akkor állításait rögtön „tudománytalannak” bélyegezték, vagy elintézték annyival, hogy „[r]ettenetes sületlenségeket hordott össze mind a magyarokról, mind a cigányokról”.¹⁴

Semmiképpen sem állítjuk, hogy a Liszt könyvében foglalt gondolatok és kijelentések akár a legkisebb mértékben is megállnák a helyüket a romológia, a néprajz vagy éppen a történettudomány jelenlegi kutatási eredményeinek a fényében, ám – ahogy azt a bevezetőben már röviden jeleztem – közelebről megvizsgálva őket, azt találjuk, hogy azok a 18–19. század tudományosságában széleskörűen elfogadottak és helytállóknak számítottak. Liszt értekezésében ugyanis a cigány zeneeposz-elméleten kívül nem sok eredetiség vagy új elgondolás fedezhető fel: minden, a cigányokról általa közölt megállapítás történészek, nyelvészek vagy utólagosan etnográfusnak nevezett megfigyelők Európa-szerte elismert munkáiból származik.

A cigányokról anyaga tehát alapvetően két forrásból táplálkozik: egyfelől és kisebb részben – de nem elhanyagolható jelentőséggel – Liszt Ferenc *személyes tapasztalásai* jelentik a kiindulópontot, vagyis az az élményanyag, amely a zeneszerzőnek a cigány

¹⁴ Lásd Hamburger Klára előszavát a könyv új fordításában: Liszt, *A cigányokról, i. m.*, 15. Hamburger természetesen nem Lisztet, hanem a szerzőségről vallott álláspontjának megfelelően Wittgenstein hercegét vádolja a „sületlenségek összehordásával”.

származású kisebbséggel, valamint cigányzenészekkel történő személyes interakcióin alapul. Másfelől és nagyobb részben viszont a korszak közkézen forgó *tudományos munkáira*, továbbá az *irodalomban* megjelenő és a romantikában már kiforrott cigány imágóra és a hozzá kapcsolódó toposzokra támaszkodik, amelyek a 19. század derekára együttesen olyan ismerettárrá értek össze, amely mint később látni fogjuk, megkérdőjelezhetetlenül uralta az értelmiség kollektív tudatát és főleg cigányokról vallott nézeteit.

Bár Liszt csak a romantikus költészet és regényirodalom kialakult cigányképét és ezzel összefüggésben a romantika szabadságszerető és -kereső, a társadalmi béklyókat lerázni akaró vagy egyenesen elutasító emberi ideáltípusát nevezi meg *czigány típusként* (XXXVII–XLV. fejezetek), én a fentebb említett, a kor tudományos értekezéseinek tanulságait is felölelő, összefoglaló jellegű virtuális tudásbázisra utalok vele tanulmányomban. A fogalom kiterjesztését azért tartom szükségesnek, mert az első felületet olvasást követően a *Bohémiens* kissé elhamarkodottan olyan műként könyvelhető el, amely születése korszakának, a romantikának az ember- és világképét közvetíti és fogalmazza meg, ám a szövegen végzett mélyfúrások után kiderül, hogy ez csak az igazság egyik fele. Liszt könyvében tudniillik, főleg Heinrich Grellmann német történész hatásának köszönhetően – talán maga a szerző, Liszt számára sem észlelhetően – a felvilágosodás és a romantika eszmeisége egymással párhuzamosan, sokszor meglehetősen nagy ellentmondásokat és értelmi feszültségeket teremtve jelenik meg.

Amit Liszt konkrétan *czigány típusnak* nevez, arról csak nagyon röviden szólok, mivel ő maga sem bontotta ki megfelelően saját megközelítését a témához, így a 19. század első felének romantikus irodalmában megjelenő cigány toposzt érintő alaposabb vizsgálatra most nem keríték sort. Liszt észlelte, hogy a társadalomban vannak olyan egyének, akik szabadságra való hajlama és korlátokat nem tűrő természete nagy hasonlóságot mutat a cigányéval. Mivel ezeket az alakokat a költői képzelet különösen érdekesnek találta, így az irodalom egy jellegzetes karaktert, külön típust faragott belőle: „a *cigány típusú ember* [...] erőteljesen foglalkoztatta a művészeket, költőket. Sőt, rendkívül népszerű lett az előkelő társaságban is, amely pedig gyáva rémületében a legkevésbé sem vágyott semmiféle kapcsolatra az átkozott cigánnyal” (68). A romantika korának rajongása a *czigány típus és művészet* iránt azt mutatja meg, hogy amit ezek kifejeztek, azt a modern, polgáriasodott társadalom saját magában nem fogadta el, csak biztonságos távolságból szemlélve, közvetett és kivetített módon, azaz a cigányokon keresztül. Az irodalom pedig éppen a cigányok és a civilizált társadalom közötti ellentét feszültségét használta fel: „tudták, milyen lebilincselő, fantasztikus hatással vannak az olvasóra ezek a szabad, érzelmeiktől vezérelt, vadon élő emberek, akiket nem kötnek sem a konvenciók, sem a szabályok” (71). Az általa említett irodalmi példák (Cervantes, Hugo, Puskin, Lenau) nyilvánvalóan minden művelt olvasó előtt ismertnek és talán közhelyesnek is számítottak. Valószínűsíthetően kisebb-nagyobb befolyással lehettek a saját értekezésében megjelenő cigányságképre, de hogy ennek

a hatásnak a mértékét teljes precizitással meg tudjuk állapítani, ahhoz még további kutatások szükségesek.

Mielőtt rátérnék a Liszt által használt forrásmunkák tárgyalására, röviden meg kell említeni a zeneszerző személyes tapasztalatait is, amelyek nyilvánvalóan ugyanúgy latba estek a könyv eszmeiségének a megformálásában, mint ahogyan a korban rendelkezésre álló szép- és szakirodalom. Liszt gyerekkorától kezdve számos alkalommal látott és hallott cigány együtteseket és előadókat zenélni – köztük a birodalomszerte ismert és szeretett Bihari Jánost is –, valamint magyarországi és külföldi turnéi során valamennyire lehetősége volt, ha rövid időre is, ezen művészek és tágabb közösségük életébe és szokásaiba is bepillantást nyerni. A kérdéses interakciók beszámolóin és a romákat illető *saját* leírásain azonban nagyon is érezhető az ezekből a kurta találkozásból nyerhető információk korlátoltsága és a megfigyelések következtetlensége. Liszt úgy tűnik fel a cigányokról festett képei mögött, mint egy műkedvelő antropológus-etnográfus: mindig biztos távolból figyeli meg tárgyát, és mivel sokszor maga sem hisz a szemének, ezért hajlamos az őt megelőző kutatókhoz fordulni kapaszkodóért, vagy a hézagok kipótlására éppen a fantáziáját segítségül hívni. A megfigyelő megbízhatatlansága és amatőrizmusa okán ezeket az epizódokat nem is tekinthetjük minden esetben hiteles forrásnak, de legalábbis érdemes némi szkepszissel kezelni őket. Különösen a cigányzenéről szőtt – és tévesnek bizonyuló – elméletét illetően állapítható meg, hogy elképzelései kifejezetten messze álltak a tényszerű valóságtól. Ha Liszt Magyarországon nőtt volna fel, akkor valódi, közvetlen és szerves tapasztalatokat szerezhethet volna az itteni cigányságról, a velük való együttélésről és a zenében játszott szerepükről; bizonyos, hogy a *cigány zeneeposz* teóriája ily módon sosem született volna meg. Ezek hiányában azonban kénytelen volt felvenni a külső szemlélő pozícióját, amivel szemlélődésének tárgya automatikusan az egzotikum körébe sorolódott.

▪ a) *Grellmann*

1783-ban jelent meg Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann *Die Zigeuner, ein historischer Versuch über die Lebensort und Verfassung, Sitten und Schicksahle dieses Volks in Europa, nebst ihrem Ursprunge* című, cigányokról szóló könyve, amely a legelső összegző és nagy terjedelmű történeti-etnográfiai-nyelvészeti munka volt ebben a témában.¹⁵ A göttingeni akadémikus műve óriási hiányt volt hivatott pótolni: egészen a *Die Zigeuner* 18. század végi kiadásáig nem létezett egy olyan pontos és hitelesnek nevezhető kritériumrendszer, amely összefoglalta volna az Európában vándorló cigány közösségeknek és magának a cigánynak mint „antropológiai tárgynak” a jellegzetességeit. Grellmann könyvének megjelenéséig, attól az időben nehezen meghatározható momentumtól kezdve, amikor a cigányság valamikor a késő középkorban először megvetette a lábát

¹⁵ Wim WILLEMS, *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*, trans. Don BLOCH, London, Frank Cass, 1997, 22.

a kontinensen, sem a szellemtudományok képviselői között, sem a hatóságok soraiban nem volt arra nézvést konszenzus, hogy ki tekinthető egyértelműen cigánynak.

Mind a középkorban, mind az újkorban ugyanis rengeteg olyan nomadisztikus életvitelű kisebb-nagyobb csoportosulás és közösség létezett az európai keresztény társadalmak peremén, amelyek az állami törvényeken kívül álltak: ezen csoportok egy részét a társadalomról leszakadt szegények és bűnözők tették ki, akik kéregetésből, lopásból-rablásból vagy éppen prostitúcióból tartották fent magukat. Másik részüket Európában eredetileg nem honos bevándorló törzsek, valamint zarándokként elhíresült csapatok alkották, akiknek származási országára és ittlétük valós okaira, céljára soha nem derült fény. Mivel ez a kétfajta csoportosulás gyakran keresztelte egymás útját, és a kívülálló számára – ha alkalomszerűen érintkezett velük – vándorló életmódjuk következményeként egyként tűntek toprongyosnak, lealjasultnak és istentelennek, idővel a közöttük lévő különbségek elmosódtak. Következésképpen a cigányokat is nehéz volt elhatárolni és külön kezelni ezeken az outcast közösségeken belül: cigánynak sokáig az számított, akit annak tartottak, akár valódi nemzetisége/etnikuma vagy származása ellenére is.¹⁶

Heinrich Grellmann a 18–19. század történetírói és etnográfiai szokásainak megfelelően úti beszámolókra, újságcikkekre és a korábbi századok krónikáira hagyatkozó munkáját¹⁷ azért ünnepelték kortársai, mert a fentebb vázolt zűrzavarban látszott rendet teremteni.¹⁸ Egy olyan „cigányhatározót” készített, amely fölfedte a cigány nép származását, leírta a cigány emberek és közösségek legfontosabb külső és belső sajátosságait, szokásait és jellemző aktivitásait mind a hivatás, mind a szabadidő tekintetében, továbbá leleplezte a cigányok addig rendkívül titokzatosnak tartott – a kívülálló előtt féltve őrzött – nyelvét is azáltal, hogy egy cigány szótárt csatolt a könyvéhez.

A *Die Zigeuner* sikerét és jelentőségét jelzi, hogy rövid időn belül lefordították angol, francia és holland nyelvre, valamint az 1783-as megjelenésétől kezdve a 19. századon keresztül egészen a 20. század elejéig szilárd és megkerülhetetlen hivatkozási pont lett nemcsak a történészek és az etnográfusok, hanem a törvénykezésben dolgozó hivatalnokok és a rendőri szervek köreiben is – ráadásul hatása a német mellett az angol nyelvterületen ugyancsak kiemelkedő volt. Természetesen a kisebbségkutatók előtt ma már nincs ekkora tekintélye Grellmann művének, sokkal inkább illetik erős kritikával az értekezést, amelynek tartalmát már nem ítélik hitelesnek.¹⁹ Ennek ellenére számunkra nagy jelentőséggel bír, mivel Liszt maga is megemlíti a cigányokról szóló irodalmak között; sőt a sorok között olvasva kiderül, hogy számos Grellmanntól

¹⁶ *Uo.*, 3–11. – Leo LUCASSEN, *Eternal Vagrants? State Formation, Migration and Travelling Groups in Western Europe, 1350-1914* = Leo LUCASSEN, Wim WILLEMS, Annemarie COTTAAR, *Gypsies and Other Itinerant Groups: A Socio-Historical Approach*, London, MacMillan Press, 1998, 55–73.

¹⁷ *Uo.*, 38.

¹⁸ *Uo.*, 69–75.

¹⁹ *Uo.*, 22, 42, 69.

származó megállapítás köszön vissza Lisztnél, aki – bár nehezményezi a német történész szenvtelen és rigorózus attitűdjét (LIII.) – sok mindent mégis a kifogásolt hangnemben, reflektálatlanul emel át tőle.

Ha Grellmann szemléletét és megközelítését nézzük, fontos kiemelnünk, hogy a felvilágosult abszolutizmus feltétlen híve volt, és lelkesen üdvözölte a *Die Zigeunerben* Mária Terézia, de még inkább II. József a cigányság megregulázását és egyben felemelését célzó rendeleteit.²⁰ Ha Grellmann a felvilágosodásban létrejövő különböző kultúra- és civilizációfogalmak koordináta-rendszerében kívánjuk elhelyezni,²¹ azt látjuk, hogy talán ahhoz az eszmei áramlathoz állt a legközelebb, amely szigorú hierarchiát állított fel a különböző kultúrák, avagy bizonyos civilizációs szinten lévő népek között. A cigányságot ennek megfelelően akkori állapotában „az emberiség söpredékének” tartotta, és nem tudott napirendre térni azon tény fölött, hogy hosszú évszázadok alatt sem volt hatással rájuk az őket körülvevő világ, ellenben sikerült megmaradniuk tolvaj csavargóknak.²² Liszt Ferenc hasonlóképpen lamentál több helyütt is:

Nincs se földje, se kultúrája, se törvénykönyve. Csak egyszerűen létezik, kivonja magát mindenfajta hatás, akarat alól, elmenekül minden üldözés elől, nem tűr semmiféle tanítást, sem annak bármiféle változatát, sem felbomlasztását, de ki sem akarja irtani. [...] A mi megítélésünk szerint állatok módjára élnek, tudatlanok, és önmagukon kívül semmi sem érdekli őket. A századok múlnak, a világ fejlődik, [...] ők mindeközben érzéketlenek és érdektelenek maradnak (21).

Szerinte a cigányság oly mértékben idegenedett el a civilizált társadalomtól és minden más nemzetiségbeli emberrel való közösködéstől, hogy azzal szinte kiírta magát az emberi fajból: „Miért nem érdekli őket semmilyen vallás? Miért idegenkednek attól, hogy valamilyen civilizációval szövetséget kössenek? Miért nem vállalnak semmiféle testvériséget a többi emberrel? Ha tegyük fel, felhívás érkezne minden, magát embernek tartó néphez, ők arra nem is reagálnának?” (79). „Nem akarnak más nemzetek mellett nemzetté válni, sem valamelyik másikba beleolvadni” (80).

Grellmann ezt a nem szűnő, makacs ellenállást az izraelitákban is fölfedezni vélte, és úgy gondolta, hogy mindkét nép esetében keleti eredetükből következik megszállott ragaszkodásuk a saját hagyományaikhoz, elutasításuk pedig a másoké iránt.²³ A Liszt kritikusaikat olyan régóta hasztalan foglalkoztató kérdés, miszerint mégis miért foglalkozott a cigányokról és zenéjükéről szóló értekezésében a zsidókkal is, ennél a pontnál újragondolhatóvá válik. Bár egyértelmű bizonyítékunk nincs rá, de mégis felmerülhet bennünk a gyanú, hogy Grellmann ezen párhuzama indíthatott el Lisztben olyan képzetársításokat és gondolatfolyamokat, amelyek végül elvezették őt a cigány–izraelita

²⁰ *Uo.*, 28–31.

²¹ MÁRKUS György, *A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma* = *Uő, Kultúra és modernitás*, Bp., T-Twins Kiadó, 1992, 9–41.

²² WILLEMS, *i. m.*, 28.

²³ *Uo.*, 28.

ellentétpár megalkotásához. Mindenesetre a LVI. fejezetben Liszt reflektál arra a látványos irtózatra és előítéletességre, amely Európában egyaránt sújtotta a cigányokat és a zsidókat az előbbieik megjelenése után, és amely mögött szerinte a két nép közötti párhuzamok észlelése állhatott.²⁴

Grellmann természetesen osztotta a felvilágosodott gondolkodók általános nézetét arról, hogy a primitív vadakat civilizálni kell, így a cigányságot sem szabad és érdemes elűzni a fejlett európai államok földjéről, hanem „cigánytalanítani” kell őket, hogy hasznos polgárok válhassanak belőlük.²⁵ Grellmann azonban úgy vélekedett, hogy ezeket a civilizáló törekvéseket csak kis lépésekben lenne szabad megvalósítani, szem előtt tartva, hogy a primitív elme különben a szabadság hívására rögtön erőszakhoz folyamodna, hogy minél hamarabb célba érjen, és megszerezze – ez pedig végzetes katasztrófához vezetne.²⁶ A nevelés és méltó emberi rangra emelés egyik fontos eszköze szerinte is a keresztény erkölcsiség cigányok közötti terjesztése lett volna, amelyet a misszionáriusok korábban elmulasztottak megtenni, mert bár egyaránt térítettek a föld keleti és nyugati felén, de éppen a szemük előtt lévő, házhoz jött idegennel nem törődtek.²⁷ Liszt e tekintetben is szinte szóról szóra ismétli Grellmann: „Milyen gondal küldték misszionáriusaikat távoli vidékekre, miközben egyetlen pap sem akadt, aki rájuk gondolt volna! Róma mártírokat küld Kínába és Japánba; Anglia az ausztráliai és amerikai vadak közé, miközben a cigányok, akik itt vannak miköztünk, még egyetlen egyház, pap figyelmére sem voltak méltóak!” (88).

Liszt romantikus attitűdjére jellemző volt, hogy nem hagyta őt nyugodni annak a kérdése, vajon a cigányság mindig is ilyen reménytelen és sanyarú körülmények között élt-e, ennek a szegénységtől és nyomorúságtól átítatott életformának minden erkölcsi következményével együtt, vagy esetleg volt a történeti múltban egy olyan időszak, amikor a cigány nép sokkal civilizáltabb módon, netán a letelepedettség előnyeit élvezve létezett (XLVIII.). Úgy vélekedett, hogy a cigányság jelenlegi, a társadalom peremén leledző életmódja és a kényszerűség, hogy a „más népek hagyta résekbe” (81) férközve, az elhullajtott morzsáikat felcsipegetve él, mindenképpen valamilyen külső „nyomásnak” az eredménye lehet.

²⁴ Meglehet, hogy Liszt itt arra a Grellmann által elutasított, Johann Christoph Wagenseiltől származó elméletre is gondolhatott, amely szerint a cigányok eredetileg német zsidók voltak, akiket a 14. századi nagy pestisjárvány okozásával vádoltak meg, és űztek az erdőbe, ahonnan ők évtizedekkel később az egyiptomi eredet meséjével és a héberből elszármazott nyelvvél bukkantak elő (WILLEMS, *i. m.*, 56). Arra, hogy a zsidók és a cigányok egymás mellé rendelésére van példa a 18. századi Magyarország kultúr-történetében, lásd a következő sajtótörténeti esettanulmányt: SZILÁGYI Márton, *A nagy 'sidó-gyülelésről... szóló tudósítás az Urániában = Uő, Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998 (Csokonai Könyvtár, 16), 146–170.

²⁵ „Und nun denke man sich den Zigeuner, wenn er aufgehört hat, Zigeuner zu seyn; denke sich mit seiner Fruchtbarkeit und seinen zahlreichen Nachkommen, die alle zu brauchbaren Bürgern umgeschaffen sind.” Idézi: WILLEMS, *i. m.*, 29.

²⁶ *Uo.*, 45.

²⁷ *Uo.*, 29.

A cigány nép lehetséges származási helyét tekintve Grellmann nyomán ő is elvetette a középkor óta létező, a népi és egyházi szájhagyományban újra és újra felbukkanó egyiptomi eredetelméletet, azt „mesének” nevezve: „ez a fikció nagyon is megfelelt a vallásos hiedelmeknek, a középkor tudatlanságának, babonáinak” (147).²⁸ Helyette azzal a Grellmann-nal vallotta a cigányság indiai származását, aki nyelvészeti-komparatistikai módszerekkel vezette vissza a cigány nép eredetét Indiába. Grellmann húszoldalnyi szöszedetet mellékelte cigányokról szóló értekezéséhez, amelyben összehasonlította az általa összegyűjtött cigány kifejezéseket és a Hindusztáni-félsziget északi részén beszélt nyelveken való megfelelőiket, amelyeknek csaknem harmada mutatott azonosságot.²⁹ Ezután összevetette az indiai, vagyis általánosságban a keleti ember, valamint a cigányok külső és belső tulajdonságait-jellegzetességeit, és arra jutott, hogy a két népcsoport antropológiailag megegyezik egymással. Végül következtetése szerint a cigányok nem mások, mint az indiai szolgáló kaszt, a sudrák leszármazottai. Ezzel kapcsolatban abba a feltételezésbe bocsátkozott, miszerint a cigányok sudra ősei valószínűsíthetően Timur Lenk támadásai idején menekültek el a félsziget területéről.³⁰

Liszt a drámai hatás fokozására még Grellmann-nál is messzebb ment: ő a kaszton kívüli páriákat nevezte meg a cigányság felmenőiként. Feltételezhetően egy olyan népcsoportot keresett erre a célra, amelynek kitaszítottsága és érinthetlensége megegyezik a cigányokéval, így nagyon könnyen megállapítható közöttük a történelmi rokonság. Ezáltal úgy tűnhet, hogy Liszt sikeresen megtalálta a cigányság jelenlegi kívülállásának történelmi okait és előzményeit:

A cigányság egy civilizáltabb nemzet által legyőzött nép volt. Ennek egyik leglátványosabb eleme, hogy a gőgös győztes, felsőbbrendűségének tudatában, szándékosan, nyom nélkül eltörölte volna a legyőzött vallását, törvényeit, belső szervezettségét, anélkül, hogy helyükbe másokat adna. Hogy szinte állati állapotban hagyta őket, minden belső irányítás híján (82).

Hogy a cigányok mégis miért váltak ki a páriák közül, miért lázadtak fel az egyébként több ezer éves elnyomás ellen, és vándoroltak el egészen Európáig, arra Liszt nem ad magyarázatot. Okfejtésének lényege nem is igazán a valódi okok feltárásának a szándéka, hanem az a jóindulatú törekvés, hogy fölmentéssel szolgáljon a mindenki által megvetett cigányságnak; ha ugyanis a cigányokat úgy jeleníti meg, mint egy olyan népet, amelyet egy másik, nagyobb erővel rendelkező, „filozofikusan rafinált

²⁸ Az egyiptomi származásmélet nem mellesleg olyannyira kiirthatatlan, hogy 19., sőt 20. századi, több különböző európai nép körében végzett gyűjtésekben is szép számban és különböző változatokban fordul elő. Lásd: GÖRÖG Veronika, *A megvetés természetrajza: A cigány alakja az európai népi gondolkodásban = Cigány népi kultúra a Kárpát-medencében a 18–19. században*, szerk. BÓDI Zsuzsanna, BARNA Gábor, Salgótarján, Mikszáth Kiadó, 1993 (Cigány Néprajzi Tanulmányok, 1), 108–110.

²⁹ WILLEMS, *i. m.*, 60.

³⁰ *Uo.*, 60–61.

vallás[ú]” (83) társadalom kényszerített rá a primitív, félállati létmódra, úgy talán mentesíti őket erkölcsi felelősségük súlya alól. Legyőzőik olyan sokáig és olyan erővel győzködtek a cigányokat arról, hogy nem is ugyanolyan emberek, mint mások, hogy ezt végül el is hitték magukról. Így tehát jelenleg bármilyen kapcsolatfelvételt és felénk irányuló közeledést úgy értelmeznek, mintha a másik fél lealacsonyodna hozzájuk, akár az állatokhoz, és csak lépre akarnák csalni, kihasználni őket (83). Ez magyarázza, hogy miért iszonyodnak a cigányok a munkától: „Egyetlen törvényük, egyetlen nemzeti elvük, hogy abszolút módon elutasítanak mindenfajta és bármilyen alakban jelentkező munkát. Még a megszélidült feltételek között elvégzendő munkát is rab-szolgaságnak tartják” (83). A cigányság számára tehát ez az évezredek óta cipelt, az alacsonyabbrendűség és a felsőbbrendűség tengelyén meghatározott Mi–Ők ellentét lehetetleníti el a civilizációs felemelkedést és/vagy a betagozódást más társadalmakba.

Liszt ugyanebből vezeti le, hogy a cigányok vallástalanságának is a számkivettségük az oka; istenük sincs, mivel azt is elvették tőlük, helyette a természet gondoskodására, helyesebben önkényére lettek bízva: „Mivel már régen éltek az emberiség száműzöttjeiként, ki akarták mutatni, hogy nem tartoznak hozzá, és hogy nincsen sem saját földi istenük, sem odafönt, az egekben lakó istenség” (84). Az istentelenségnek pedig egyenes következménye lett az erkölcstelen életmód és az abban való megátalkodottság: „Életük nem volt szent; de ők sem tisztelték a másét. Megtagadtak tőlük minden jogot, így hát maguknak kreáltak ilyen. A törvény elfordult tőlük, ők pedig ravaszsággal segítettek magukon, és ha sikerrel jártak, hát ez volt a törvényük” (84).

Grellmann megfigyelései szerint a cigányok által leggyakrabban űzött foglalkozások a 18. században a patkolókovács-mesterség, a lókereskedelem, az aranymosás (Közép-Európában) és a zeneművészet, amelyben nagy tehetséget mutatnak, különösen, ami a hegedülést illeti – tehát már itt nyilvánvaló tényként említi a hírnevet, amelyet a cigányok a muzsikálással szereztek maguknak. A cigány nők külön bevételi forrásaként jegyzi a jövőmondást és a tenyérolvasást; ez esetben az nyűgözi le leginkább, hogy pont ilyen „mocskos népek” rendelkeznek az emberismeret azon magas fokával, amely ezen kétes hivatások rentábilissá tételéhez szükséges.³¹ Liszt is hosszan, három fejezeten keresztül (LXIV–LXVI.) foglalkozik a cigány nők varázstehetségével, amelynek eredetét egzaltált természetükre és túlingerelt, túlérzékenyített idegrendszerükre vezeti vissza.

Liszt ugyancsak sorra veszi mindezen mesterségeket, ám ő mindegyiknek igyekszik romantikus színezetet adni. Grellmann bagatellizálja a cigányok választott hivatásait, kijelentve, hogy azokat csak ímmel-ámmal végezték, és hogy a veleszületett lustaságuk és kényelemszeretetük megakadályozta őket abban, hogy valódi tisztességes munkával kiemelkedjenek a szegénységből.³² Bár más helyütt, a cigánykarakter leírásánál

³¹ *Uo.*, 53.

³² *Uo.*, 52–53.

Lisztnél is előkerülnek ezek a vádak, itt nem hangsúlyozza őket, inkább a cigányság természet- és szabadságszeretetével indokolja meg, hogy miért éppen ezeket a foglalkozásokat üzték. Ebben az értelmezésben magától értetődőnek tűnik, hogy a cigány azért végez lópatkolást és aranymosást, hogy sose kelljen eltávolodnia a természet közelségétől, és azért tud olyan kiválóan olvasni az emberekben, amikor a jövőjüket kutatja, mert a szenvedélyek által uralt lények könnyen ismeri fel másokban is a „szendély szimptomáit” (97).

A lovakkal való foglalatosság – akár a patkolásuk, akár a velük való kereskedés – különösen közel áll a cigányok szívéhez, mivel az állatot nagyon hasonlóan érzik magukhoz: „[a] lovakat [...] tiszteli a hősiességük miatt. [...] Meg van róla győződve, hogy a lónak az evés-iváson kívül is vannak ösztönei, hogy a maga módján hősi költő lehet. Ő, akit az övéi oly kevésbé értenek meg, inkább a lóval érez közösséget, és boldog e néma bajtársa társaságában” (95). A „minden háziállatnál különb”, „polgári erényeknek felette áll[ó]” (95) paripa Liszt interpretációjában az ugyancsak domesztikálhatatlan és a nemes vad erkölceivel rendelkező cigányság szimbóluma tehát. A ló ellenpólusaként jelenik meg a medve, amelyet a cigányok szintén nagyon kedvelnek, és a Kárpátokban űzött medvetáncolatához használnak. Bár közönségükkel együtt maguk is őszintén élvezik az állatból kicsikart mutatványokat, ezzel a jószággal azonban már nem érznek lelki rokonságot, mivel azt jelképezi számukra, amit mindenáron el szeretnének kerülni: a kihasználásukat, rabláncra verésüket, betörésüket.³³

A cigány érzelmvilág

Azt látjuk tehát, hogy Liszt bármennyire is szeretne elhatárolódni Grellmann szellemi hagyatékától vagy legalábbis a kultúrfőlény pozíciójából kiszóló magabiztosságától, mégsem képes letérni a német történész által vágott ösvényről. Hiába próbálja a romantika nemes vadember toposzát érvényesíteni, amikor azt bizonygatja, hogy „kell lennie bennük [a cigányokban – F. É.] valamilyen belső fénynek, valamilyen érintetlenül, balzsamosan hagyott nemes érzésnek” (66), ennek ellenére sem tud kilépni a felvilágosodás eszmeiségéből, és nem tudja felülírni a vadember és az európai polgár oppozícióját. *A cigányokról* mindvégig ugyanazon nézeteket érvényesíti a „természetes egyenlőtlenségről”,³⁴ amelyek a 18. század utolsó harmadában voltak forgalomban, és amelyek kulturális, erkölcsi és érdembeli különbséget fogalmaztak meg a primitív vadak és a civilizált politikai társulásokban élő emberek között.

³³ „[A medve] erőfölénye ellenére szófogadóan táncol valaki más dobolásának ütemére. A cigány meg is veti a medvét ezért, legalább annyira, mint amennyire a lovat tiszteli. De nagy elégtétellel hallgatja a tömeg ovációját, miközben arra gondol, hogy őt bizony senki meg nem táncoltatja a maga kedvére!” (96).

³⁴ Lásd: Jean-Jacques ROUSSEAU, *Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól* = *Uő, Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, Bp., Magyar Helikon, 1978, 59–157.

A cigányokat Liszt ugyanúgy gyermekeknek tekintette, akár Schiller „a műveltség legkülönbözőbb fokain álló” „bárdolatlan néptörzsek”-et,³⁵ vagy ahogyan Rousseau festette le a természeti állapot hipotetikus vademberét: „A lélek gyermekkorra ez, mely nem fog fel semmi tartósat, semmi rendezettet, mely mindentől fél, mi állandó és előre meghatározott, és elfogadja mindazon gyalázatot, melylyel a féktelen és kötelesség nélküli életet illetik” (Sz. J. 94). [Kiemelés tőlem – F. É.].

Liszt értelmezésében a *cigány érzelmvilágot* leginkább meghatározó vonás a cigányok függése a természettől, amely ráadásul kétarcú: egyrészt kényszerű dependencia, másrészt gyógyíthatatlan addikció. A cigányság függőségének dependens mivolta annak az egyszerű ténynek a törvényszerű következményéből fakad, miszerint a cigányok – kiszorulván a civilizált társadalomból és híján a letelepedettség előnyeinek – kénytelenek magukat a természet jó- vagy éppen rosszindulatára bízni: „Minthogy léte tegnapjában és holnapjában is bizonytalan, mindig túlságosan is függött azon erdők uraitól, amelyekben élt” (22). A túlzott kiszolgáltatottság és az alkalmazkodás szükségszerűségének eredményeképpen a cigányok sokkal inkább az állati, mint az emberi létmódhoz adaptálódtak: „E nép számára ismeretlen és visszataszító mindenfajta értelmi feszültség, mindenfajta átgondolt tevékenység, csak bizonyos ravaszágot ismer, azt a finom és művi narkotikumot, amit bizonyos állatok: tőlük tanulta. Ezzel él, hogy becsapja az ellenséget, vagy megkaparintsa a zsákmányt” (22–23). Ennélfogva értelmük és felfogóképességük is visszafejlődött az állati szintre: nem beszélnek, de legalábbis nem tudják megfelelően kifejezni magukat. A „némaság, mely körülte elterül” (Sz. J. 8) intellektuális passzivitásra kényszeríti a cigányokat, akiknek így másféle módszerekhez kell folyamodniuk, ha ki akarják fejezni vagy meg akarják értetni magukat másokkal – különösen a művészetüket tekintve lesz ez fontos momentum a későbbiekben.

Mivel a cigány közösségeket ugyanolyan egzotikumként kezelték a 19. században, mint a távoli földrészek bennszülött népeit, és mivel utóbbiak ráadásul a természeti állapotban lévő ember modelljeként is szolgáltak, így a fenti leírásban semmi újat vagy meglepőt nem találhatunk. Liszt nézeteiben az az újdonság, hogy nála a cigányság természeti állapota nem a „primitív” népekéhez hasonló, a földrajzi izolációból és érintetlenségből fakadó, a történelmi időben fennmaradt zárvány, hanem – ahogy az előző fejezetben láttuk – kezdetben az üldöztetés eredményeképpen kialakult kényszerűség, majd századokkal később a cigányok saját akaratából és döntéséből született, választott életmód.

Elsőre nem tűnik túl észszerűnek a cigányok azon döntése, hogy kaszton és társadalmon kívüliek maradjanak, és nemzedékeken keresztül elviseljék azt a rengeteg nyomorúságot, nélkülözést, a számkivetettségnél minden következményét, amelyre ezáltal determinálva vannak, Liszt azonban ezt a polgáriasodott és felvilágosult

³⁵ Friedrich SCHILLER, *Mi az egyetemes történelem, s mi végre is tanulmányozzuk? Egyetemi székfoglaló* = *Uő, Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz, 2005, 388.

elmének érthetetlen ellentmondást egy rendkívül ravasz és logikusnak tűnő húzással oldja fel. A cigány azért nem csatlakozik a civilizált társadalomhoz, azért mond le annak előnyeiről, mert időközben súlyos addikció lépett fel nála, otthonát, a természetet illetően (5.):

[A cigányok] egyfajta állandó részegségben élnek, ettől hol zajosak, hol komorak. Oka a természettel való állandó kapcsolatuk. Sohasem akarnak a részegség pillanatnyi hatására cselekedni, felajzottságuk mindennapivá vált, nem is tudnának tovább élni ezen élénk és átható bódulat nélkül (44).

A cigány számára az élet azt jelenti: minden pórásával magába szívni a természet kisugárzását, szeméit jóllakatni a formáival és színeivel, éles füllel hallgatni mindenfajta hangos megnyilatkozását, teli tüdővel beszívni kipárolgásait vagy a cserjék alatt megbújva, a feléje áradó illatokat (58).

Liszt romantikus újítása, hogy a pusztá ösztönök hatalmát a természeti állapotban leledző ember felett felcserélte az emóciókéval, vagyis a cigányokat az érzelmek korlátlan és gátlástalan megélésének vágya vezérli: „Érezni – ez létük központi elve. Érezni akarnak, bármilyen áron” (44). Az érzések széles spektrumából kizárólagosan a szenvedélyes, szélsőséges fajtát preferálják és akarják megélni, még hozzá azonnal; érzelmeik lecsillapítását, korlátok közé szorítását vagy elfojtását el sem tudják képzelni (57). Mindamellettt mentesek a polgári társadalom fejlettebb bűneitől és negatív emócióitól, „[c]sak a természet ezeknél jóval egyszerűbb és primitívebb jelenségeit értik és élik meg” (58).

A természet felfoghatatlan nagysága idővel rátelepszik a benne élő ember elméjére, és elbutítja, primitívvé, az állatokhoz hasonlónak teszi: „Gondolatai megalvadnak, és csak szervezetlenül tükrözik vissza a mindenséget. Összehasonlító képessége megzavarodik, ítélőképessége – amelynek ott kell világítania minden agyban – egyszerűen elhal. Gondolkodása eltompul...” (53). A cigány, aki egyébiránt nem ismeri a tulajdon fogalmát, sem a birtoklásra törekvést (44–45), egyetlen dolgot akar tulajdonában tartani, mégpedig a természetet, és ezért „lemond emberi fölényéről, intelligenciájáról” (54). A civilizált *emberi szokások* (Sz. J. 74) azonban nem helyettesíthetők a *természet körforgásával*, a folytonos vissza-visszatérésekkel (55), mivel az utóbbiak egyrészt meghaladják az emberi felfogóképességet, másrészt irtózatossá válnak súlyuk miatt tönkreteszik azt.

A természet folytonos változásaival való azonosulás kényszere drámai következménnyel jár: „elveszti, ha nem is az emlékezőtehetségét, de magát az emléket. Kihunynak benne az értelmét megvilágító reflexiók. Nem képes az emócióit akaratának erejével egybefűzni, ugyanabba az időbe, ugyanarra a helyre felidézni. A lelke elillan, mint gőz a forrásban lévő folyadékból” (55). Az emberi emlékezőképesség ezen sajnálatos degradációját vélte Liszt felfedezni a cigányoknál: az első magyarországi turnéjához és hazalátogatásához kapcsolódó, cigánylakomát felidéző esetről írja, hogy „[m]egpróbáltam a törzs öregjeit szóra bírni, mesélnék el valami szép emléküket.

De a krónikáik nemigen lépnek túl a kortárs generáción. És még ilyenkor is segíteni kell nekik, eszükbe kell juttatni bizonyos eseményeket, hogy aztán elmondják őket. Ahhoz, hogy a történeteket egészzé formálhassuk, minden részletet úgy kell kihúzni belőlük” (101) [Kiemelés tőlem – F. É.]. Ha a hallgatónak mégis sikerül aktív rásegítő közreműködésének köszönhetően valami történet- vagy mesefélet kieroittetnie a cigány elbeszélőkből, akkor is csalódnia kell, mivel ezek az „egyre keletiesebb” (101) „töredékek és homályos anekdoták” (102) nem felelnek meg azoknak a szigorú poétikai-esztétikai elveknek és a drámai fokozás kritériumainak, amelyekhez az európai irodalom fogyasztója hozzászólt. Nem áll jobban a helyzet akkor sem, ha a kíváncsiskodó az egyéni életutakra kérdez rá: „Lehetetlen volna bármelyikük életrajzát megírni. Legfeljebb néhány maradandó élmény él bennük. Ezek a bokrok tüskéin fennakadt piheként röpdösnek körülöttük. Nagyon ritkán hallható magától az esetet megelő személytől az a történet, amelynek főszereplője volt” (102). Szívesebben és könnyebben mondanak el olyan történeteket, amelyeknek pusztán szemtanúi és nem megélői voltak, utóbbiakról „férfias szeméremmel” (102) hallgatnak.

Ezekből a megfigyelésekből az tűnik ki, hogy a cigányok emlékezőtehetsége a narratívaépítés terén szenvedett hajótörést: ahogyan az egyes személyek nem képesek arra, hogy élettörténetüknek egyfajta narratívát adjanak, hogy életük eseményeit egy lineáris, egymásból logikusan következő láncolatra fel tudják fűzni, vagy hogy ezen történetekre utólag reflektálni tudjanak, úgy válik képtelenné az egész nép arra, hogy törzsük vagy feltételezett nemzetük egységes és összefüggő történetét elbeszéljék. Ily módon a Liszt által ábrázolt cigányság emlékezete nem is értelmezhető a Jan Assmann-i emlékezetelmélet keretrendszerében sem;³⁶ kommunikatív jellegű emlékezetük túlzottan csökevényes, mivel csak egyetlen nemzedékre terjed ki, az apák és az apák apáinak emlékezetét már nem foglalja magában, kulturális emlékezetük pedig, képtelenek lévén történelmi távlatban gondolkodni, nem is létezik, különösen nem intézményesített formában. Ez utóbbihoz hozzájárulhatott a vallásos hit és a hozzá kapcsolódó ünnepek és rítusok hiánya, időnek és térnek a strukturátlansága. A természettel szorosan összefonódó létezmód ugyanis nem különbözteti meg a köznapi időt az ünnepitől, az örökös vándorlás, a letelepedettség szinte babonás kerülése, egy konkrét földrajzi vagy éppen virtuális hazának a nemléte pedig ellehetetleníti, hogy az emlékezet különböző helyekhez kötődhessen – ami azonban nélkülözhetetlen feltétele a nemzeti emlékezet kialakulásának.

A cigányság emlékezete még csak forró emlékezetnek sem nevezhető, mert ahhoz túl forró és „illanó”, túl gyorsan mennek végbe benne a változások, minimálisan sem bír stabilitással, így nem állítható ellentétbe a zsidóság hideg emlékezetével sem (ezen a ponton némiképp megbicsaklik Liszt következő fejezetben tárgyalandó cigány–izraelita dichotómiája).

³⁶ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 1999, 29–86.

Úgy tűnhet mindezek alapján, hogy a némaságba süllyedt cigányságot és a civilizált-polgárisodott társadalmat nem köti össze semmiféle értékelhető kapcsolat, és hogy nincs átjárás a két világ között, ez azonban nem teljesen igaz. Van egy érzelem, azaz egy olyan érzéki léttapasztalat, amely univerzalitásánál fogva képes kultúrától, sőt kulturáltsági foktól függetlenül bármilyen nemű és fajú embert összekötni: ez pedig a *fájdalom* (XXIX–XXX.): „Találtunk tehát egy közös érzést – a bánatot – amely összeköt bennünket, civilizált embereket a cigányokkal” (63).³⁷ A művészetben megjelenített, abba transzformált fájdalom ugyanis mindig rokonszenvet ébreszt, hiszen ki-ki felismeri benne a saját nyomorúságát, amelynek megtapasztalásától egyetlen ember sem lehet mentes: „A nemes érzések, magasrendű törekvések rendszerint csak kései visszhangra találnak a tömegek közt. A szenvedés azonban azonnal, és sokakra hat” (63). Ezáltal jöhet létre egyedül a megértés és még annál is több – a kiengesztelődés: „Amikor a kóborló, a társadalomból kivetett ember, az outcast, olyan dallamokat húz a fülünkbe, amelyek főként a fájdalomról szólnak – ezek megértő fogadtatásra találnak. [...] Mert azt senki sem kétli, hogy az önmagát megéneklő szenvedés olyan érzelmeket fejez ki, amelyek jóvátésznek minden bűnt és minden hibát” (63).

A vadember és a civilizált polgár közötti kommunikációs akadályokat nagyon nehéz, ha nem éppen lehetetlen leküzdeni:

Hogyan tüntethetnénk el, akár csak rövid időre is, a mi értékrendünk, gondolataink, velük kapcsolatos előítéleteink – és az ő értékrendjük, gondolataik, bizalmatlanságuk és ellenszenvük között tátongó halálos ellentétet? Hogyan tudnánk hozzájuk beszélni, és hogyan tudnának ők hozzánk[?] [...] Hogyan juthatnánk el hát valaha is oda, hogy kölcsönösen megmagyarázzuk érzelmeinket egymásnak? (64).

Ennek a több évszázados antagonizmusnak a feloldására egyetlen járható út van, egyetlen nyelv létezik ugyanis, amelyen a vadak és a kulturált emberek egyaránt értenek – ez pedig a *zeneművészet* nyelve, amely még további magyarázatot sem igényel, hiszen rögtön összekapcsolja a megértésre törekvő feleket (64).

A cigányok *érzelemlilága és művészet*e közötti összekötő kapocs Liszt szerint nem más, mint az önzésük. A szerző megkülönbözteti egymástól a *poétikus* és a *próza*i önzést (45–46; utóbbit Székely József *önösség*nek fordítja – Sz. J. 54): az előbbi, amely a cigányoknak is sajátja, a romantikus embereszménynek megfelelően felsőbbrendű, mint az utóbbi. Az *önzés* az *érzések* megtapasztalása utáni kiapadhatatlan vágyból fakad, költői, kifelé irányul és termékeny, a társadalmak valódi hajtóereje, mivel nélküle azok elsivárosodnak, mégis kegyetlenül üldözik és elnyomják. Az *önösség* ezzel szemben próza*i*, befelé, az egyénre irányul, az egyszerű, elsősorban testi *érzetek* kielégítésére törekszik, következőképpen természetlen és haszontalan. A cigányok

³⁷ „Így tehát a mindnyájunknak ismerős fájdalom, a belőle sarjadó kölcsönös és örökös együttérzés és rokonszenvedés egyetlen összekötő kapocs köztük és közöttünk. Az egyetlen lelki szféra, amelyben minden erőlködés nélkül megértjük egymást. Fájdalmunkban könnyen megfedelkezünk mélyen gyökerező, kölcsönös megvetésünkről” (63–64).

költői önzésén alapuló erkölcstelensége azonban mindig egyszeri és múlté, míg a civilizált társadalom prózai önösségéből fakadó bűnök szisztematikusan és módszeresen állandóak (67–68).

Liszt úgy látja, hogy ez a poétikus önzés egyaránt jellemző mind a cigányokra, mind az izraelitákra, ám eltérő módon nyilvánul meg a két népnél, különösen, ha az önzésükből fakadó művészetük különbözőségeit tekintjük át:

Az egyiket [az izraelitát] ez oda vezeti, hogy kihasználja a keresztények művészetét, anélkül, hogy a saját lelkét kitárná, a másik [a cigány] azon igyekszik, hogy olyan művészetet teremtsen magának, amellyel eláraszthatja őket, anélkül, hogy utánozná a gádsót. [...] A muzsikusz cigányok önzése tisztább és nemesebb a fentebb említett fajtánál: ők kiváló nemzeti zenét voltak képesek létrehozni élményeikből (47).

Hogy jobban érthessük, Liszt szerint miért nem tudták az izraeliták oly módon megteremteni a saját nemzeti zenéjüket, mint a cigányok, egy rész erejéig ki kell térnünk a szerző azon gondolatainak a feltérképezésére, amelyek explicitebb tematizálását Liszt kritikusi eleddig nagyon tapintatosan igyekeztek elkerülni.

Intermezzo (?) – Az izraelitákról

A *cigányokról* kétszer jelent meg a 19. század folyamán, és mindkét alkalommal rendkívül nagy ribilliót okozott, ám a botrány kitörésének okai egészen mások voltak 1881-ben, a könyv újabb, bővített változatának kiadását követően, mint 1859-ben, amikor az első, eredeti verzió napvilágot látott. Korábban, a bevezetőben már utaltam arra, hogy a második kiadás újraszerkesztését a feltételezések szerint Liszt Ferenc – akkor már – korábbi élettársa, Wittgenstein hercegné végezhette, ahogyan az újonnan írt kiegészítéseket is ő vethette papírra. Az új tartalom nagy része a *Les Israélites* című nagyobb fejezetbe került be, amely az első kiadás izraelitákról szóló, tizenegy alfejezetet számláló részét hivatott kibővíteni és tovább magyarázni. Már az eredeti változatban is olyan hangnemet ütött meg a szerző a zsidók bemutatásakor, amely bántó és igaztalan, a második kiadás *Les Israélites* fejezetének kifejezetten nyílt és uszító antiszemitizmusa azonban egyként rengette meg mind a külföldi, mind a magyar olvasóközönséget és sajtónyilvánosságot. Míg 1859-ben még csak a magyar nemzetet érte óriási sértés, addig 1881-ben, az új kiadás megjelenésekor a magyarok nemzeti érzelmeinek ismételt felzaklatásán túl már a zsidók is – teljes joggal – megtámadva érezték magukat.

Ebben a tanulmányban nem tárgyalom sem az első, sem a második kiadásnak a magyar nyilvánosság tereiben bonyolódott, igencsak zajosra sikeredett fogadtatását (ezeknek az indulatos vitáknak a főbb csapásvonalait és jellemző narratíváját Hamburger Klára remekül összefoglalta egy írásában),³⁸ ami számunkra most érdekesebb, az az izraelitákról szóló rész létjogosultságának a kérdése, amely előtt a korabeli

³⁸ HAMBURGER, *Liszt cigánykönyve Magyarországon, i. m.*, 121–147.

recepció után a 20. század tudományos igényvel vizsgálódó kutatói is értetlenül álltak. A továbbiakban csak a könyv első, eredeti és Liszt Ferenc által is hitelesítettnek tekinthető változatában megtalálható, izraelitákról szóló részt vesszük majd szemügyre közelebbről, a második kiadásban szereplő bővített, *Les Israélites* című fejezet vizsgálatától pedig ez alkalommal eltekintünk –, már csak azon okból kifolyólag is, hogy azt sosem fordították le magyarra, szerencsésen megmentve ezáltal a franciául nem tudó olvasókat annak erősen kifogásolható tartalmától.

Az izraelita nép jellegzetességeit kevés jóindulattal szemlélő és még kevesebb objektivitással és igazságtartalommal bemutató, valamint az izraeliták zeneművészetét – főleg annak létét vagy nemlétét és fogyatékoságait – tárgyaló fejezeteket *A cigányokról* kritikusai mindig is önkényesen betoldottak, a könyv kontextusából látványosan kilógónak és a „cigányművészet” témájához nem illőnek ítélték. Ahogy azonban az a szöveg alaposabb elemzésekor kiderült, ez a rész valójában szervesen illeszkedik Liszt koncepciójába: az izraelitákat dichotomikus ellentétpárba állítja a cigánysággal, összehasonlítva a két nép hányattatásainak történetét, a kirekesztettségre és üldöztetésükre adott reakcióikat, valamint a rájuk jellemző megküzdési stratégiákból vezetve le a cigány és izraelita nemzeti művészetek kifejlődésének a lehetőségeit. Mindennek végső célja és értelme, hogy a cigány zeneművészet felsőbbrendűsége igazolást nyerjen az izraelitával szemben.

Ezen a ponton visszatérhetünk az eredetiség kérdéséhez, amellyel Liszt a *cigány érzelmvilág* – amely, mint láttuk, origója és előfeltétele a *cigány művészet* kialakulásának – taglalását kívánta bevezetni. Előtte viszont, szövege különös szerkesztésmódjának megfelelően, tett egy nagy kitérőt az „izraelita érzelmvilág” irányába, hogy azt megvizsgálva feltárja annak az okait, hogy miért is hiányzik szerinte az eredetiség a „izraelita művészetből”. Indoklása szerint az izraelitákat sokkal könnyebb kiismerni, mint a cigányokat (28), így az is egyszerűbben megállapítható, hogy miért maradhatt fenn évezredek alatt változatlan formájában ez az etnikum, míg a cigánysággal kapcsolatban ugyanerre a kérdésre jóval nehezebb választ adni.

A cigányok és az izraeliták közös sorson osztoznak abban a tekintetben, hogy mindkét nép fáradhatatlanul vándorol Európában, és sehol, egyetlen országban sem tud hosszú időre megtelepedni, még kevésbé az adott nemzet társadalmába betagozódni. A különbség közöttük abban áll, hogy míg a cigányság nyughatatlan természetéből adódóan „jókedvében szedi a sátorfáját” (31), addig az izraelita „nép nem örömeiben hagy oda egy-egy országot” (31), távozásának oka mindig annak az engesztelhetetlen gyűlölségnek a következménye, amely közte és a keresztények között évszázadok óta feszül. Az izraelitákat idővel mindenhol elűzik, ám amíg lehetőségük van megvetni a lábukat valahol, addig is minden bevethető eszközzel szipolyozzák a keresztényeket, és élösködnek a társadalom tagjainak vagyonán. Ebben a tevékenységükben ráadásul igen fondorlatosak, mivel alázatosságot tetteve csalják ki az utolsó filléreket is azokból, akik nem hittestvéreik (VIII–IX.). A társadalom megkárosításának módozataiban is

nagy eltérést vél felfedezni a szerző a cigányok és az izraeliták között: úgy látja, hogy a cigányok ártani akarása mindig személyes indíttatású, amely főleg a megélhetés kényszeréből táplálkozik, továbbá nem tömeges és egyetemes jellegű, mint az izraelitáké (43). A cigányságra nem is jellemző a haragtartás, míg az izraeliták a megvetettségükre, kirekesztettségükre gyűlölettel, valamint a bosszúvágy érzésével felelnek (28).

Liszt könyvének reflektálatlan vakfoltjai közé tartozik többek között Heinrich Grellmann német történész cigányokról írott tudományos munkájának bírálata (LIII.), amennyiben nem ismeri fel a Grellmann-nál kritizált, a cigányság iránt érzett empátiaszegény irtózat és az izraelitákat rendkívül rossz színben feltüntető saját szavai közötti hasonlóságot:

Grellmann a természettudós hideg tekintetével ábrázolja a cigányokat, mintha csak egy tisztátalan állatfajtát mutatna be. Tőlük való undorát a tudomány iránti tiszteltből győzi le. [...] Tanulmányából érezni, hogy a puszta látványuk is legyőzhetetlen ellenszenvet kelt benne. [...] Minden velük kapcsolatos dolgot ocsmánynak, undorítónak, alacsonyrendűnek és gonosznak ítél (85–86).

Liszt leírásai az izraelitákról ugyanis szinte kéjesen tobzódnak az olvasóban visszatekintést keltő kifejezésekben és jelzőkben, amelyek a szerzőnek a zsidó népesség iránti ugyanolyan engesztelhetetlen és könyörtelen averziójáról tesznek tanúbizonyságot, mint amely ellenérzést Liszt Grellmann esetében sikeresen észrevett és kifogásolt. Az izraeliták a szöveg szerint „mefisztói trágyadombon”, „balsors sújtotta nyomortanyákon” (28) lakoznak, „[e]lmerültek a sárban, tisztátalan helyeken, a legszegényebb népség szomszédságában, odúkbán laktak, ragaszkodtak a nyomorúsághoz, nem tisztították meg a szeméttől a gettókat, összeszűkítették lakásukat, saját kipárolgásukat szagolták” (32–33), hogy „elnyomóikat [a keresztényeket – F. É.] megfertőzzék a nyomor megnevezhetetlen, rejtélyes eredetű, megragadhatatlan leprájával, amely velőig, csontig elpusztítja azokat” (28).

Bár a XI–XII. fejezetekben Liszt tisztázza, hogy leírásai a középkori zsidókra vonatkoznak, akiknek 19. századi leszármazottai már integrálódtak az egyes nemzetek társadalmába, és azoknak hasznos és megbecsült tagjaivá váltak – azaz a cigányokkal ellentétben sikerült a polgárisultság útjára lépniük –, az ismertetés mindvégig jelen idejű fogalmazásmódja és a XI. fejezet végi baljóslatú megérzés („maradt volna még elég héber vér e sivatagi nép ereiben” – 34), miszerint a bosszúszomj bármikor feltámadhat az izraeliták szívében, nem hagy kétséget afelől, hogy a szerző jelenkorának zsidóit sem tartja többre az általa megvetett középkori ősöknél. Az az izraelita portré, amelyet a 19. század derekán megfest, erős hasonlatosságot mutat a középkorból éppen, hogy kilábalt, kora újkori zsidó képével, például *A velencei kalmár* Shylockjával, akinek elég egy apró szikra, hogy fellobbantsa a szíve mélyén szunnyadó gyűlöletet a keresztények ellen, és revánsot vegyen elnyomóin.³⁹

³⁹ Lásd még: „Az izraeliták állandó fecsegésük felszíne alatt mindig gyászosak, megjátszott szolgálatkészségük ellenére mindig tele vannak gyűlölettel és kegyetlenséggel, minden tagadásuk, minden látszólagos

Áttérve a modernkori izraelita nép jellemzésére, Liszt kiemeli tagjainak fogékony-ságát a tudományokra és a művészetekre, főleg az utóbbi esetében nyomatékositva kimagasló szerepvállalásukat (XII.). Beismeri, hogy merő rosszindulat volna elhallgatni azokat a sikereket, amelyeket zsidó származású egyének értek el a zeneművészet területén, úgy az előadó-művészetben, mint a zeneszerzésben, továbbá külön hangsúlyozza a zsidó mecénások szerepét, akik fáradhatatlan eltökéltsége, „agitálása” és bőkezűsége nélkül a modern, polgári zenekultúra nem fejlődhetett volna ki (36).

Ám mindezen kiemelkedő eredmények nem valami *sajátosan* izraelita jellegű művészet produktumai, nem az „izraelita érzemvilág” legmélyéről fakadnak – ellentétben a *czigány művészettel*, amely, mint láttuk, szerves következménye az ő *érezemviláguk* sajátosságainak. Az izraeliták ugyanis „mivelhették és gyakorolhatták a művészetet, de azt nem tudták hogy kell teremteni” (Sz. J. 38). „Nem teremtettek semmi olyat, ami nemzetinek tekinthető, sem az építészet, sem a festészet, sem a költészet, sem az ének, sem a zene területén, ami felfedné ezeknek az emberfeletti csodákban feltétel nélkül hívó embereknek a valódi érzelmei[t]” (38). Pusztán a keresztény, azaz nem zsidó művészek szolgálai másolói, utánzó: „Egyebet sem tudnak, mint elrendezni, összepárosítani, kombinálni az általunk teremtett elemeket, ám nem képesek tökéletesen asszimilálódni a mi ideáljainkhoz, és így képtelenek rá, hogy valódi, eredeti inspiráció ihlette művet alkossanak” (38). Figyelemre méltó, hogy Liszt ugyanúgy a nemzeti eredetiséget állítja mérceként a maradandónak szánt és megkülönböztethető jelleggel rendelkező műalkotások elé, ahogyan zeneértő magyar kortársai ragaszkodtak az őseredetiségben gyökerező nemzeti zene ideálképéhez, és minden olyan művet és zeneszerzőt hamisnak és magyartalannak ítélték, amelyben vagy akiben nem tudták fellelni az igazán magyarosnak tartott autentikusságot. Amíg azonban a magyar zenei gondolkodók – például Szénfy Gusztáv – a nemzeti eredetiséghez való hozzáférés kulcsát legfőképpen a genealógiai értelemben vett magyar származás előfeltételében vélték megtalálni – miszerint magyar szellemiségű műveket csak a valóban magyar születésű egyének képesek alkotni, tehát nem a beszármazott, betelepült, úgymond kulturális mimikrit folytató komponisták⁴⁰ –, addig Liszt a sajátosságosan nemzeti művészet éltető forrását ettől némileg eltérően határozta meg.

Szerinte az autentikus zeneművészet szintúgy a néplélek legmélyebb identitásában gyökerezik, a pusztá származás azonban ebben az értelemben még nem elégséges: a lélek forrásaitól egyenes, szabad út kell, hogy vezessen az érzelmek expressziójáig.

barátságuk mögött is ott lapul valódi jellemük, amely sötét, ellenséges és mégis vonzó, akár a mesebeli kigyó homályos és számonkérő tekintete” (29) – „*Fogat fogért*, mondta volt Mózes, és ez a mondás gyűlöletet a gyűlöletért alakjában máig visszhangzik szívük mélyén” (30). – Valamint: „Hogy ismét, mint Egyiptomból való kivonulásuk idején, boldogan, szent ünnepen örüljenek annak, hogyan pusztulnak igazságtalan zsarnokaik elsőszülöttei” (34).

⁴⁰ FEHÉR Éva, *Eredetiség és emlékezet: a virtuóz triász recepciója az 1849-1867 közötti irodalmi és sajtónyilvánosságban*, Magyar Zene, (58)2020, 3. sz., 294–300.

Az izraeliták e szerint az olvasat szerint azért nem képesek a saját önazonosságuk kifejezésére, mert különleges vallásuk kötelmei ezt nem teszik számukra lehetővé:

A művészet pusztán művelése azonban magas szinten sem közelíti meg az önálló alkotásra való képességet. Ez a különbség a tehetség és a zseni között. Az egyik adott érzelmekkel dolgozik, míg a másik személyes inspirációból fakadóan teremt valami újat. Az izraeliták nem voltak képesek ennek az újnak a teremtésére, mert soha nem a maguk érzelmeit zenésítették meg. Legnemesebb, legjobb tulajdonságuk, a csend vallása tiltotta, hogy saját lelküket fejezzék ki, hogy saját szenvedéseiket, saját fájdalmaikat énekeljék meg, saját szenvedélyeikről valljanak, saját szerelmüket, gyűlöletüket fejezzék ki ezen az ideális nyelven (37).

Valódi, legbensőbb érzelmeiket, történelmük viharait és vallásuk reménységét (37–38) tehát évszázadokon át titokként őrizték, ezeket szigorúan elhallgatták a keresztények elől, és soha semmit nem fejeztek ki a közösen is értelmezhető művészetek által, ami *sajátosan* izraelita lenne.⁴¹ „Minthogy arról sohasem tudtak leszokni, hogy a maguk gondolatait, érzéseit vallásuk szellemében szigorúan elhallgassák” (37), így az izraeliták kénytelenek voltak nemcsak a keresztények vagyónán, hanem a művészetén is élőködni, és – e logika szerint – azt utánozva elhítni, hogy ők is egy adott keresztény nemzet integráns részei.

A „csend vallását” (az eredeti franciában *religion du silence*) Székely így fordítja: „vallásuk: mely a hallgatás” (Sz. J. 38). Ez egyrészt összevág a Hamburger által tolmácsoló fönti idézettel, másrészt jobban ki is fejezi ennek az egyedi hitnek az aktív cselekvésben rejlő erejét. Ráadásul a cigány–izraelita dichotómia értelmében jól ellentételezi a cigányok előző fejezetben már citált „némaságát”, amely nem önkéntes döntésen alapuló aktus, mint az izraeliták hallgatása, hanem fejletlen, passzív állapotuk következménye. Ezzel teljesebb ki tehát Lisztnek ez az igencsak különös művészetelméleti tétele, amelyben a cigányok invenciózus művészi kiteljesedésével áll szemben az izraeliták csak utánzásra képes művészi tehetetlensége. Eme tézis látszólagos ellentmondást rejt magában, hiszen azt hihetnők, hogy a néma, tunya passzivitás a valódi kerékkötője a művészi alkotóképességnek, míg a mások előtti alakoskodás, színlelés, amellyel Liszt a zsidókat vádolja, több kreativitást, leleményességet és merészebb ötleteket kíván meg, amelyek minden bizonnyal a zeneművészetben is éreztetnék hatásukat – Lisztnél mégis éppen fordított határfokkal bír a csend eme kétarcú, aktív és passzív természete. Az izraeliták vallási kötelmeit nem írhatja felül semmilyen világi tevékenység, amelyet a keresztények megtévesztésére végeznek, így a feltörekvő kreativitást mindig megfojtja az individuális merészség hiánya, valamint annak a szent irtózata, hogy az *Isten népén* kívül rekedtekkel megosszák hitük – és így a par excellence izraelita néplélek – legbensőbb titkait.⁴²

⁴¹ „Művészileg mitsem nyilatkoztattak ki mindezekből, mi az idegent megismertethetné hitők mystériumaival, miket olyan féltékenyen takartak el gúnyos és csufolódo tekinteteink előtt” (Sz. J. 40).

⁴² „*Nem merték* megpengetni ezeket az apáik által féltve őrzött, rejtélyes húrokat. Nem volt bátorságuk megszólaltatni ezeket a mágikus szavakat, amelyeket papjaik csak a beavatottak kis körével közöltek [...].

Liszt szerint az izraelita nemzeti eredetiséget csak akkor tudják majd kamatoztatni műveikben, ha azt felszabadítják a vallási kötelmek alól, és „ha valaha akad köztük olyan, aki hajlandó a művészet nyelvén kifejezni érzelmeiket és szenvedélyeiket” (39). Ennek tárgyalásakor a szerzőt azonban ismét elragadhatta az indulat, mert ebben a hipotetikus, felszabadított, autentikus izraelita muzsikában is rögtön művelői valódi, rossz természetének lelepleződését vélte felfedezni.⁴³ Az értekezés sokszor rendkívül ellentmondásos szövegezésének újabb példájaként a továbbiakban ezzel szemben dicsérőleg emlegeti Salomon Sulzer zsidó kántort és zeneszerzőt, akit Liszt a bécsi zsinagóga egyik istentiszteletén hallott énekelni (XV.). Ráadásul Sulzer templomi énekeinek leírásakor pontosan azt az izraelita történelem nagyságában gyökerező, vallási emlékezettel átítatott, szenvedélytől fűtött erőt domborítja ki, amelyet a korábban egyelőre „nem létező”-ként aposztrofált izraelita zeneművészetben olyannyira hallani kívánna.

A cigány művészet

A bevezetőben már említettük, hogy *A cigányokról* kiindulópontja egy jellegzetesen romantikus irodalmi jelenség átültetése a zeneművészet területére. A 19. század nemzeti irodalmainak törekvése az egyes népek eposzainak felfedezésére és restaurálására, valamint a Herder nyomán feltámadó egyre nagyobb érdeklődés az eredeti népzene iránt együttesen inspirált bizonyos zeneszerzőket arra, hogy a népi dallamvilágokba merülve kutakodjanak nemzeti hősköltemények után. Liszt e tekintetben sem tekinthető úttörőnek; *Magyar Dallok – Magyar Rhapsodiák* című ciklusát ugyanis a herderi ihletés mellett minden bizonnyal a nemzeti dallamgyűjtemények létrehozását sürgető tanára, Anton Reicha cseh származású zeneszerző és teoretikus elképzelése alapján, valamint a szintén cseh Václáv Tomášek ugyancsak *Rapszodiák* elnevezés alatt megjelent ciklusától inspirálódva szerkesztette meg.⁴⁴ Liszt 1839-től kezdett el dolgozni rapszodiáin, amelyeket 1847 és 1853 között adott ki, tehát jóval könyvének megírása és megjelenése előtt. Eredeti szándéka szerint a magyarság nemzeti dallamkincsét szerette volna összegyűjteni és rendszerezni – hogy mégis hogyan és miért változtak

Nem merték bemutatni ezeket a szent képeket [...] *Reszkettek volna tőle*, hogy bármit is eláruljanak megfejthetetlen tradícióikból, Talmud-legendáikból, kabbalájuk misztikájából, titkos elképzeléseik fantazmagóriáiból” (37). [Kiemelés tőlem – F. É.]

⁴³ „Meg lesznek döbbenve, és elkiseríti őket, hogy attól az időtől fogva, már a Messiás eljövetele előtt, a művészetben felszínre jutnak dicsőített aljasságaik. Az, hogy rongyaikat a legértékesebb vallásos tárgyakként tisztelik, becsülik szegénységüket, dicsekedve emlegetik józanságukat. Hogy nyilvánosságra kerül megénekelt nyomoruk, a konzekvens bölcsesség példaképének nevezett fukarságuk, gyengeségnek becézett szervilizmusuk, a barbár sértések okozta vérző sebek nyalogatása és dédelgetése, hogy szinte fürdenek a megalázottságban” (39).

⁴⁴ Detlef ALTENBURG, *Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bp., Akadémiai Kiadó, (28)1986, no. 1, 213–214, 217–219.

át a munkája megkezdése utáni két évtizedben a magyar dalok cigányokká, arra nem tudunk biztos választ adni.

Hosszú értekezése kezdetben pusztán egy előszónak készült a *Magyar rapszodiák* elé, amely viszont nem készült el 1853-ra. Úgy tűnik azonban, hogy Liszt később mégsem tudott elszakadni azon ötletétől, hogy kommentárokat fűzzön zongoraciklusához, így született meg a különösen termékeny weimari éve alatt a végül óriásira duzzadt *A cigányokról és magyarországi zenéjükéről*. A könyvben Liszt már egyértelműen nem magyar zenéről, hanem a magyarországi cigány zenéről értekezik: zongoradarabjainak szerkesztése közben jött rá ugyanis, hogy az általa felhasznált dallamok egy „cigány nemzeti hősköltemény” (190) töredékei, amelyek az „azonos tárgy, rokon inspirációja, a forma egysége révén része[i] az összefüggő egésznek” (190). A cigány zene ezen cserépdarabjait a hibákat javítva neki kellett értelmes módon összeillesztenie, úgy hogy azok mégse veszítsék el eredeti *lelkületüket*, hiszen „bizonyos lelkiállapotot fejeznek ki, a nemzeti ideálét” (191).

Liszt a *Magyar rapszodiák* elnevezést is megmagyarázza: „A rapszódia szóval a darabok fantasztikusan epikus jellegére szerettem volna utalni, mert mindig úgy gondoltam, hogy költői ciklus részei, amely elsősorban nemzeti ihletettsége révén egységes, egyetlen nép tulajdona” (191).⁴⁵ A rapszodiák magyarként való megnevezését pedig a *cigány művészet* magyar földbe és társadalomba ágyazottságával indokolja. Erre az állításra később még részletesebben is kitérek, itt most érdekesebb lehet az a felmerülő kérdés, hogy vajon Liszt a rapszodiák komponálásakor is így vélekedett-e, vagy csak évekkel később találta ki ezt a magyarázatot annak érdekében, hogy teljesen konzekvens maradjon a cigány zenéről szőtt koncepciója.

A cigányokról legtöbb eredetiséget, új gondolatot és egyben a legjellemzőbb ellentmondásokat tartalmazó részei a *cigány művészet*ről szólnak. Az alábbiakban nem Liszt Ferenc cigányzenéről vallott nézeteinek a cáfolata következik; Sárosi Bálint kiemelkedő életművének számos produktumában⁴⁶ részletesen olvashatunk azokról a zenetörténeti és -elméleti kérdésekről, problémákról, valamint megoldásukról, amelyeket sok 19. századi szerzőhöz hasonlóan Liszt is megpróbált a maga módján megválaszolni és tárgyalni, így jobbra eltekintek ezen tudományos eredmények újraközlésétől, idézésétől. Ehelyettebben a részben arra koncentrálok, hogyan kapcsolódott össze Liszt víziójában a *cigány érzület* és a *cigány művészet*; hogyan teremtett Liszt súlyos

⁴⁵ A rapszódia megnevezéshez kapcsolódó, érdekes adalék lehet az az összefüggés, amelyet Kaczmarczyk Adrienne tárt fel egy friss tanulmányában, az elsőként George Sand egy regényében felbukkanó „rapsodes voyageurs” kifejezésig vezetve vissza Liszt feltételezhető ihletforrásainak bonyolult szálait. Bár Liszt egyszer sem nevezi „rapszodosz”-nak a cigányzenészeket könyvében, leírásuk nyomán mégis könnyen asszociálhatunk az epikus énekmondókra. Lásd: ADRIENNE KACZMARCZYK, *Liszt, Erkel, Mosonyi: Paths to National Music*, in: Liszt- Jahrbuch. Liszt und Osteuropa. Band 4 (Jg. 2021/2022), Hrsg. von CHRISTIANE WIESENFELDT, Berlin, Merseburger, 2022, 85–86.

⁴⁶ SÁROSI Bálint, *Cigányzene*, Bp., Gondolat, 1971. – SÁROSI Bálint, *Dudások, cigányzenészek: A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, Bp., Nap Kiadó, 2019.

önellentmondásokat abbéli igyekezetében, hogy bizonyítsa a magyaros tánczene cigány mivoltát; milyen jellegzetes fogásokat alkalmazott annak érdekében, hogy a koncepciója helytállásának szempontjából kockázatos és jól ismert kijelentéseket elrejtse, vagy ezek értelmét kiforgassa, megváltoztassa.

Ahogy az előzőekben láthattuk, Liszt nem különösebben tért el korának tudományos diskurzusától, amikor történeti és etnográfiai górcső alá vette a cigányságot, mindamellet nem mulasztotta el a köztudomású nézeteket a saját ízlése és elképzelése szerint kiszínezni. A cigányok vélt vagy valós zeneművészetéről értekezve azonban látványosan ignorálni igyekezett azokat a rendelkezésre álló, magyar zeneértőktől kapott tanulmányokat, amelyek a magyar zene és a cigány előadóművészek kapcsolatát tárgyalták.⁴⁷ Az ezekben az írásokban szereplő megállapításokat nem azok kontextusában kezelte: kiragadott egyes részleteket, amelyeket önmagukban állva, megfosztva az eredeti szövegkörnyezetüktől, könnyedén interpretálhatott a maga koncepciójába illeszkedően is.

Jó példa erre az a két részlet, amelyeket a CXVI. fejezetben magyaráz félre. *Az Anzeigen aus sämtlichen kaiserl. königl. Erbländern 1776*. 01. 10-i számának (Lisztnél 1775-ös dátum szerepel, a forrás pontos megnevezése nélkül) *A cigányok zenei rátermettségéről* című bejegyzéséből⁴⁸ idézve arra a következtetésre jut, hogy „a múlt században, jelesül 1775-ben, a magyarok még nem tekintették a sajátjuknak a cigányok zenéjét” (156). Sem a rövid idézet, sem az azt tartalmazó cikk egésze azonban nem tesz semmilyen utalást arra, hogy a cigányok által játszott zenei repertoár magyar vagy cigány eredetűnek tekinthető-e, arról pedig végképp nem szól a fáma, hogy maguk a magyarok hogyan vélekedtek a kérdésről. *A cigányok zenei rátermettségéről* című cikkely valójában a cigány muzsikások magyarországi elterjedtségéről és népszerűségéről számol be a 18. század utolsó harmadában, külön kiemelve az akkori „Magyar Orfeuszt” és „Orfeát”: Barna Mihályt és Czinka Pannát. Mindenesetre különös, hogy Lisztnek nem azok a sorok szűrtak szemet – ha nem éppen szándékos félrenézésről van szó –, amelyek éppen, hogy a cigányzenészeknek a mindenkori hallgatósághoz történő alkalmazkodását említik, ami a repertoárt illeti.⁴⁹

A másik ilyen hanyagul kezelt idézet Mátray Gábor *A magyar zene és a magyar cigányok zenéje* című tanulmányából származik: „Sajnos, hogy ezelőtt a műveltebb magyarok általán véve nem gyakorlák a nemzeti zenét, s csak a cigányokra bízták

⁴⁷ HAMBURGER, *Liszt és a cigányok*, i. m., 110. – HAMBURGER, *Liszt cigánykönyve Magyarországon*, i. m., 122–123.

⁴⁸ Idézi: SÁROSI Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében. 1776–1903*, Bp., Nap Kiadó, 2004, 20–23.

⁴⁹ „A cigányok sok helyen csak a parasztokat és az alacsonyabb rendű embereket szolgálják ki zenéjükkel. Az előkelők, akik más zenét hallanak maguk körül, eltévelyedésnek tekintik, ha vigasságaikon ezzel a népséggel szolgáltatják ki magukat. Ez esetben a cigányok azoknak szokásaihoz és ízléséhez igazodnak, akiket kiszolgál. Vagyis folyamatosan sorra húzza az ő régi dallamaikat olcsó, ütött-kopott szerszámaival” (SÁROSI, i. m., 20). [Kiemelés tőlem – F. É.]

fentartását és terjesztését; minélfogva nem lehet csodálni, ha a külföldi zeneművészek kétkedni kezdenek cigányaink által előadatni szokott nemzeti zenénk valódi magyar jelleme felől, s azt inkább indiai cigány, mint magyar zenének tartják.”⁵⁰ A citátum végét levágva („minélfogva...”) és nem közölve az eredetit nem ismerő külföldi olvasóval, Liszt ismét könnyedén vonhatja le a saját hipotézisét erősítő konzekvenciát: „[Mátraynak] ez a kijelentése mindennek ellenére megerősíti azt a véleményemet, hogy e zene szerzői a cigányok” (157).

A *czigány érzelmvilág* leírásánál már láthattuk, hogy a cigányok néma hallgatásba burkolóznak, mivel szavakkal nem képesek kifejezni költészetüket, ezért egyedül a zene nyelvén tudnak csak megszólalni:

Nincs is tehetsége hozzá, hogy képekben és szimbolikus tettekben rögzítse homályos ösztöneit, holott ezek nélkülözhetetlen kellékei egy hőskölteménynek. [...] A hangszeres zene az a műfaj, amely érzelmeket fejez ki, anélkül, hogy valamilyen konkrét dolgot jelenítene meg. [...] Lényegükben magukat az érzelmeket fejezi ki, nem kényszerül a valódi és képzelt figurák megjelenítésére (22–23).

Liszt elmélete arról, hogy az általa cigányzenének tartott magyaros táncdarabok egy „nagy cigány eposz töredéke[i]” (137) lennének, még a zenetörténeti tényeken túlmenően is megbicsaklik, mégpedig egy nagyon fontos ponton. Liszt ugyanis a Heinrich Grellmann elképzelése nyomán kibontakozó azon nézetet vette alapul, miszerint a cigányok – lévén ugyanannak az ősnépnek a világban szétszórattott, egymástól távoli, de azonos csoportjai – külső és belső tulajdonságaikat tekintve mindenhol egyformák, ráadásul teljesen függetlenül attól, hogy milyen rendszerű az a társadalom, ami mellett élnek (79, 116). Nagyon különös, hogy ezeknek az egyforma életvitelű, viselkedésű, ugyanolyan szokásokkal és erkölcsökkel rendelkező, azonos *érzületű* cigány közösségeknek mégis jelentős mértékben eltér egymástól a gyakorlott zeneművészete, attól függően, hogy mely országban élnek és működnek. Ezen tényt még Liszt sem tudta nem észrevenni. A spanyolországi cigány együttesek előadásában például „semmilyen eredetiség”-et (115) nem talált, az erdélyi és román formációk zenéje a magyarokéval összehasonlítva pedig „erőtlen és jellegtelen” (115) a számára – nyoma sincs bennük annak az örült és elragadtatott improvizációs készségnek, amely olyannyira jellemzi a magyarországi cigányzenészeket. A híres moszkvai cigánykórusban, amelynek gyönyörűséges női tagjai oroszul és a maguk nyelvén egyaránt énekeltek, szintén csalatkoznia kellett: művészetük túlzottan is összeforrt azzal a dekadens nagypolgári milióval, amelyben azt előadták, így Liszt „mesterségesnek, erőltetettnek, természetellenesnek talált[a]” (109).

Ahogy Liszt ezekről a különféle külföldi cigány zenékről nyilatkozik, azt a benyomást keltheti bennünk, hogy szerinte léteznie kellett valamiféle ideális *czigány művészet*nek, amelyhez képest a legkisebb eltérés is – akár a hangszerhasználatban, akár az előadásmód jellegében és átütő erejében nyilvánult is meg – súlyos elfajzást

⁵⁰ MÁTRAY GÁBOR, *A magyar zene és a magyar cigányok zenéje = Magyarország és Erdély képekben*, szerk. KUBINYI FERENC, VAHOT IMRE, Pest, Emich Gusztáv, 1859, IV, 120.

jelentett az eredetitől. A legautentikusabb cigány zene pedig nem más, mint a magyarországi; ehhez viszonyította, ezzel mérte össze a többbit, amelyek rendre alulmaradtak. A moszkvai cigányzenészek performanszáról szólva például ezt írta: „[i]gencsak távol volt azoktól a cigány élményektől, attól a jellegzetes cigány hangulattól, amelyet a Duna és a Tisza mentén élvezhettem” (109), ráadásul nem is fejezte ki megfelelően a Liszt által elvárt *cigány érzületet* sem.

Itt tehát egy igen jelentős méretű ellentmondást fedezhetünk fel: ha azt állítjuk, hogy a cigányságnak sikerült a világ minden pontján élve jellemében, gondolkodásában és érzéseiben is egyformának maradnia, valamint ha hozzávesszük, hogy a cigányok nemzetük szellemét valamikor a távoli múltban egy zenei eposzban örökítették meg, amelyből mára már csak töredékek maradtak, akkor mégis hogyan lehetséges, hogy ezek az eposztöredékek egyedül a magyarországi cigányok között maradtak fenn, míg a többi országban élő társaik zenéjében egyáltalán nem találjuk nyomaikat? Mi az oka annak, hogy egyetlen cigány közösségnek sikerült csak megőriznie nemzeti eposzuk maradványait, míg a többi elvesztette őket? Megannyi kérdés, amelyek ellentmondásos voltának nem biztos, hogy Liszt tudatában volt, vagy annyira ragaszkodott a zenei eposz elméletéhez, hogy végig sem gondolta őket – legalábbis további eszmefuttatásaiból erre következtethetünk.

A cigányság azonos gyökereinek és múltjának eszméjét – amely azt feltételezné, hogy nemzeti eposzuk azokban az időkben alakult ki, amikor még szétszóratásuk előtt egységes népként léteztek – sutba dobva és az általa teremtett paradoxont elegánsan megkerülve, Liszt úgy döntött, hogy a cigány eposz és annak nyomán a cigány művészet kialakulását Európába, mégpedig Magyarországra helyezi. Mivel maga sem érezhette elégségesnek a cigányok 15. századi európai megjelenésétől számítva eltelt időt arra, hogy alatta előbb egy kezdetlegesebb eposz, majd később egy kiforrott és magas fokú művészet jöhessen létre, ezért téves adatokra hivatkozva azt bizonygatta, hogy a cigányok már jóval korábban, a 13. században megérkeztek a kontinensre és azon belül is Magyarország területére (CVI.). Meglepőnek tűnő állítását a következő teóriával igyekszik igazolni: a 15. századinál korábbi, cigányokról szóló írásos feljegyzések hiányát azzal indokolja, hogy az egyébként is kevés számú középkori történetíró érdeklődését nem vonta magára ez az európai államok sorsa iránt közömbös, a történelem viharait csak a partvonalról figyelő jövevény nép, amely ezáltal még hosszú ideig nem került be a krónikákba (CVIII.).

Liszt szerint a cigányzene önmagában fejlődött ki ezen hosszú évszázadok alatt, és ezekben az időkben semmilyen más zenei behatás nem érte. – Ez szükséges is volt ahhoz, hogy e művészet kizárólagosan a cigány néplélek kifejezőjévé válhasson (143). Pontosan ezért lehet, hogy Liszt jelenkorának cigány művészete már egyfajta romlott állapotot mutat: káros befolyás érte őket a nyugati zenei nyelv és előadásmód által.⁵¹

⁵¹ „Mostani dekadenciájuk szomorú látványa, amely abban a pillanatban kezdődött, amikor versengeni akartak más művészekkel – elég meggyőzően bizonyítja, hogy a zene kizárólagos mesterei csupán több százados magyarországi tartózkodásuk idején voltak” (143).

Ahhoz, hogy a *czigány művészet* azzá az Európában egyedülálló és különleges zene-művészetté alakulhasson, amilyenek Liszt a 19. század derekán látta, szükség volt arra, hogy a cigány muzsika magjai, amelyek már ott rejtőztek a cigányság lelkében, befogadó és tápdús talajba hulljanak. Ez a termékeny föld Liszt szerint nem más volt, mint Magyarország, a zene öntözői pedig a föld toleráns gazdái, a magyarok voltak. A magyar nép ugyanis nem fogadta olyan kedvezőtlenül a cigányokat, amikor azok megvetették a lábukat az országukban, mint ahogyan azt a többi európai nemzet tagjai tették. Fölsímték bennük régi önmagukat: a saját vándorló, vad és szabadság-szerető népüket (122). A cigányok hovatovább ideális, kedvükre való földre találtak a Kárpát-medencében, mind a domborzatot, mind az éghajlatot illetően: „minthogy annyira lenyűgözte őket a természet Próteuszként való, örökös átváltozásának látványa, jól érezték magukat itt, ahol annyiféle arcát mutatja” (123). Mivel a cigányokat Magyarországon kevésbé üldözték, és életüket általánosságban nem nehezítették meg, nagyobb biztonságban és kényelemben élhettek, ezért itt termett először lehetőségük valamiféle magasabb rendű művészet kifejlésztésére. A zenélés arra is módot adott nekik, hogy a magyarok iránt érzett hálájukat leróják, és hogy megkeressék a kenyérré válót – kivételesen olyan tevékenységgel, amelyhez nem kellett erkölcsileg lealacsonyodniuk.⁵² A pozitív visszacsatolások ráadásul csak feltüzelték muzsikus kedvüket: „[m]ennél többet énekeltek, annál jobban tették, és mennél inkább érezték, hogy szeretik, megértik, ünneplik őket, annál jobban igyekeztek és tudtak muzsikálni” (125).

A XC–XCII. fejezetekben Liszt a zeneművészet társadalmi beágyazottságát hangsúlyozza. Vélekedése szerint „[a] művészet, amely természete szerint tükröző, csak visszatükröző környezetben fejlődik. Sohasem tudott és sohasem fog tudni olyan légkörben kifejlődni, amely nem rezonál rá. Csírája csak állandó mozgásban, a művész és közönsége közötti állandó kapcsolat közben szökkenhet szárba” (125).⁵³ Mivel a cigányok nem éltek olyan fejlett társadalomban, amely képes lett volna a művészetet ily módon fejlődésre ösztönözni és a művész számára megfelelő visszajelzést adni,⁵⁴ ezért választaniuk kellett egy olyan inkubátortársadalmat, amely magasabb civilizációs-kulturális fejlettségi fokon állott, mint az övék, és amelyben zenéjük felnövekedhetett.

⁵² „Kedvesek kívántak lenni azokkal, akiknek a toleranciája felhatalmazta őket: találják meg a módját, hogy ne haljanak meg az éhségtől és a hidegtől, és mégse kelljen folytonosan koldulniuk, csalniuk vagy lopniuk” (125).

⁵³ Lásd még: „A művészetnek szüksége van a társadalom lelkesedésére, mint csecsemőnek az emlőre. Csak általa szökkenhet szárba az inspirációjához, zsenialitása kifejlődéséhez szükséges mag. Ha nem élénkíti anyagi erővel, a művészet elvetél” (126).

⁵⁴ „A lusta és antiszociális cigány (mert bár közösségben él, de nem társadalomban) mindig túlságosan önmagával van elfoglalva, nem tud azonosulni a másik ember érzelmeivel. A saját érzelmeit művészi módon képes kifejezni, de hallgatóként nem képes beleélni magát egy másik művész érzésvilágába. [...] A cigánynak tehát a cigány közönségnél nagyobb hallgatóságra volt szüksége. Értelmesebbre, amely tudatosan megbecsülte teljesítményét. Csak úgy volt képes művészetté alakítani érzelmeit, ha hallgatóitól megkapta a megértésnek azt az elektromos kisülését, amely még magasabb teljesítményre ösztönözte. A magyarok intelligens hallgatóságnak bizonyultak, nélkülük a cigányok művészete elhalt volna” (126).

Erre a befogadói-értelmezői-visszajelzői szerepkörre pedig a magyarok bizonyultak a legalkalmasabbnak: „[a] magyarok tehát rokonszenvvel, elismeréssel fogadták a cigányok produkcióját, és ezáltal azok a legmagasabb fokra emelték művészetüket” (127).

Liszt, ragaszkodva a Heinrich Grellmann által vallott indiaiszármazás-elmélethez, megpróbálja visszavezetni a cigány zene gyökereit a hindusztáni-félszigeti őshazába. Vélekedése szerint, bár még nem került arra sor, hogy a kor tudósai összehasonlítsák a cigányok zenéjét az indiaiakéval, egészen bizonyos, hogy nagy hasonlóságokat találnának a kettő között, ahogyan a két nyelv között már sikerült is fellelni az azonoságokat. Már pusztán a két nép zenéjének mágikus-spirituális, a hallgatót és az előadót egyaránt elragadtatásba taszító mivolta is bizonyítéka lehet a közös gyökereknek (150). Ezen túlmenően, hogy igazolja a magyar társadalom és a cigány zene fentebb kifejtett szimbiotikus kapcsolatát, kísérletet tesz arra, hogy a két nép korai zenei tapasztalatait szintén összefűzze. Liszt „kétségtelen tény”-ként (149) hivatkozik korának egyik népszerű elméletére a magyarok török/tatár származását illetően, és amellet érvel, hogy a két nép közös ázsiai múltja egymással analóg hangzásrendszereket rejtett magában. Ez a zenei rokonság tette lehetővé, hogy évszázadokkal később, Európa földjén újból összetalálkozva a magyarok és a cigányok „ugyanazt a művészetet vallották a magukénak” (149).

A cigányok *művészete* nem melleleg hű tükre jellemüknek, természetüknek és leginkább *érzésviláguknak*: „Nem ismernek semmiféle dogmát, törvényt, szabályt, fegyelmet – a zenéjükben csakúgy, mint az életben” (127). Ösztönvezéreltségük és öntörvényűségük a muzsikájukban is tetten érhető; ugyanúgy „nem riadnak vissza semmilyen merészségtől” (12.) a zenében, ahogyan nem fontolják meg előre vakmerő tetteik következményeit sem. Egyedül arra törekednek, hogy a zene „híven tükröz[ze] egyéniségüket” (128).

Zenéjük, mivel sajátos nyelvnek tekinthető, eltér minden más zenei nyelvtől, hiszen célja az, hogy a cigány művész legbensőbb lényegét kifejezze. A laikus hallgató éppen ezért előnyben van a képzett zeneértővel szemben, ha cigányzenével találkozik, rá ugyanis az varázslatként hat, míg a nyugati zenei nyelvezetben kiművelt ember értetlenül áll az egyedülálló modulációjú és megdöbbentő szabálytalanságokat előszeretettel alkalmazó muzsika előtt (128–130). A cigány művészet minden ízében a nyugati „szent tradíciók sérelm[e]” (129), amelynek „[h]árom lényeges dolog határozza meg a karakterét, és ezekből ered aztán az összes többi sajátossága: az európai összhangzattanban nem használatos *hangközök*; a lényegében cigány *ritmika*, és a szinte túlbujánzó, nagyon keleties cifrázás” (129). Liszt egyébként akár a ritmusról, akár a díszítésekről beszél, azt mindvégig érzékletes hasonlatokban és metaforákban teszi, a cigány zene leírásához természeti képeket hív segítségül. Tulajdonképpen az egész írásműre jellemző ez az elbeszélésmód: leírásai kevésbé tudományosak, és semmiképpen sem neutrális hangvételűek – inkább jellemző rájuk a költői képek túlaradása.

A zeneelméletről mit sem tudnak a cigány zenészek, a kottát nem írják és nem is olvassák, mindent emlékezetből adnak elő, ami szabad teret enged a rögtönzésnek,

az eredeti alaptémát azonban szinte babonás tisztelettel őrzik, attól eltérni semmi módon sem hajlandók (143). A cigányzenének tehát meghatározott kánonja van, amely „szent alapdallamokat” (144) tartalmaz, és amelyeket módosítani, azokból bármit is elvenni vagy hozzájuk adni szigorúan tilos: „Ezeket *mestereiktől* tanulták, akik szintén gondosan ügyeltek a tisztaságukra. Ők bírálták el, ha e körül vita támadt, és energikusan visszautasítottak minden *apokrif* közbeiktatást, betoldást” (144) [kiemelések tőlem – F. É.]. Ez „bizonyosága annak, hogy művészetük jelentőségéről *történeti öntudat* élt bennük s hogy szívük s becsületük ügyének tarták, azokat épségükben fentartani” (Sz. J. 241) [kiemelések tőlem – F. É.].

Liszt ennél a pontnál szintén igen nagy önellentmondásba keveredik, hiszen korábban azt hangsúlyozza, hogy a cigányságnak nemhogy rendszerezett történelme, de még kollektív emlékezete sincsen, a történelem haladásának tudata, valamint saját múltja a történelem egészében elfoglalt helyének ismerete teljes mértékben hiányzik a társadalmából – ezért is alacsonyabbrendűek a cigányok, mint bármely más kulturált társadalom tagjai, és ezért hasonlítanak jobban a szintén emlékezet nélküli vadakhoz. Itt mégis a cigányság „történeti öntudat”-ára hivatkozik, amely a művészetükben nyilvánul meg. Márpedig ha egy nép ily vallásos tisztelettel őriz szövegeket – itt: íratlan szövegeket, azaz dallamokat –, és az „apokrif” iratokat felismeri, továbbá elkülöníti a szentnek tartottaktól, és tiltja őket, akkor annak a nemzetnek mégis csak rendelkeznie kell a társadalom egészét átszövő és megtartó emlékezettel, amely ráadásul intézményesített, kulturális jellegű emlékezet. A cigány művészek, azaz a „mesterek” ebben az értelemben az emlékezet specialistáinak tekintendők, akik arra hivatottak, hogy az emlékezés szakrális rítusait fenntartsák és elvégezzék, jelesül, hogy a szent alapdallamokat eredeti formájukban megőrizzék, és áthagyományozzák az utókorra.

Az izraelita művészet boncolgatásánál már utaltam rá, hogy Liszt – nagyon hasonlóan magyar kortársaihoz – a nemzeti eredetiség szellemét kereste az egyes népek művészetében. Ahogyan a magyar zeneértők a 19. század közepén a magyar nemzeti szellemiség kiveszését vélték tetten érni a kortárs muzsikában, úgy Liszt is a „nemzeti sajátosságok gyengülését” (181) fedezte fel a cigány művészetben. Utólag természetesen már tisztán belátható, hogy Liszt és a magyar zenetudósok ugyanarra a jelenségre figyeltek fel ugyanabban a zenében, ám eszmei különbözőségeik és kiindulópontjuk eltérése miatt másképpen reflektáltak és próbáltak magyarázatot adni rá.

Liszt több feltevéssel is él, amikor az eredetiség eltűnésének nyomába ered: azt a maga korában feltámadó tudományos igényt okolja, amelynek célkitűzése volt, hogy a magyaros táncdarabokat felkutassák, összegyűjtsék, és a stílus történetét egészen a gyökerekig felgöngyölítsék. Vélekedése szerint azonban „a tudomány szenvedélye csak ártott ennek a zenének”, amelynek élete „a nagyító és a szike hatására [...] beszűkül[t]” (178). Ennél is fontosabb tényezőnek tartja a nyugati zenei műformák befolyását, amelyekkel a cigány művészek az utóbbi időkben szorosabban is megismerkedtek, és amelyek hatására elkezdték saját zenéjüket ahhoz igazítani és átformálni:

„Azt hiszik, javítják, tökéletesítik művészetüket, ha a miénkhez közelítik, pedig ezáltal éppen megfosztják eredetiségétől, idegenszerűségétől – előadásuk halványná, jellegtelenné válik” (179). A cigányzene hovatovább iparosodott, fogyasztási cikké alakult; a muzsikások immáron nem a hagyományos módon vándorolnak városról városra, hanem vonattal utazgatnak úti céljaik között. A cigányzenészek egyszerű kereskedőkké devalválódtak, művészetüket nagytételben adják el, ráadásul a nagyvárosok nyugati művészetektől megcsömörlött és eltompult lakosainak az igényeihez kezdtek el alkalmazkodni, sőt egészen eltérő stílusban játszani, ezzel elégtételt ki a dekadens, közönséges ízlésű hallgatóság elvárásait (180).

Liszt még ennél is tovább menve a polgári társadalmakban akkoriban végbemelő uniformizálódásnak tulajdonítja a nemzeti és alanyi eredetiség eltűnését, ami „gőzhengerként” temet maga alá minden különálló egyént, hogy gondolkodásban, érzelmekben és önkifejezésben egyformára lapítsa őket. Az egyre terjedő európai kozmopolitizmus kozmopolita zenét követel, és az e felé való törekvés legyalulja a különféle nemzeti jellegzetességeket, hogy egy bárhol és bármikor hallgatható, bármely nemzet polgárának az ízlését kielégítő közmuzsikát gyurmázzon belőle. Ez a jelenség a cigány művészekre nézve különösen végzetesnek tűnik, még az is megeshet Liszt szerint, hogy a jövőben Schumann, Wagner vagy Berlioz műveit fogják játszani, és ez egyértelműen a cigány művészet végét, megszűnését fogja eredményezni (181–182).

A cigány művész

Az előző részekből kiderült, hogy Liszt értelmezése szerint a cigány művészet elsősorban kommunikációs céllal jött létre, hogy a félállati sorban tengődő, értelmében korlátozott cigány valamilyen módon kifejezhesse magát, és kapcsolatba kerülhessen a tőle oly távol álló civilizált társadalom tagjaival. Ennek azonban jócskán ellentmond azon megállapítása, miszerint a cigány művész mindenekelőtt az érzelmi kielégülésre törekszik, amikor a művészetét gyakorolja. Hiányzik belőle a „nyereség vagy a tündöklés vágya” (141), és annyira elmerül saját játékában, annyira csak a saját érzelmeire és azok közvetítésére koncentrálnak, hogy közönsége reakciója, annak melege vagy éppen nemtetszése teljességgel hidegen hagyja (CII–CIII.). Ez az egyirányú hatósugarú, önmagában és önmagáért létező művészeteszmény tehát mindenestül kontradiktív Lisztnek a cigány művészet kialakulásáról korábban kifejtett gondolataival, amennyiben vélekedése szerint a fejlődés elengedhetetlen feltétele volt a művészek és a közönség szimbiotikus egymásra hatása és kapcsolata.

Az ellentmondás oka az lehet, hogy Liszt mindenképpen hangsúlyozni szeretne volna, hogy a *cigány művész* tökéletesen megfelel az *ő virtuóz művész-költő* ideáljának: ez a fajta művész nem egyszerű megvalósítója egy nálánál nagyobb teremtő elme zeneköltészetének, nem pusztán előadó, hanem a művek megszólaltatásán keresztül szerves alkotótárs is, hiszen a saját lelkének poézisét is hozzáadja játékához és ezáltal

a műhöz is (158).⁵⁵ Márpedig elméletének megalapozásához, miszerint a magyaros tánczene valójában a cigányság nemzeti zeneeposza lenne, fontos volt azon meglátása, hogy „a cigányok zenélésében egyesül a virtuozitás az alkotó poézissal” (159).

A tanulmány utolsó részében nem maradt más hátra, mint közelebről szemügyre venni a *cigány művész* alakját. Ahogyan a *cigány művészet* kategóriája koncepciózus, preskriptív jellegű megfogalmazása volt Liszt cigányzenéről vallott elképzeléseinek, úgy a *cigány művész* is olyan fogalom, amely több idealisztikus vonást hordoz magában, mint tényszerűséget.

A *cigányokról* legkönnyebben emészthető és humoros felhangokat sem nélkülöző része Liszt civilizatórikus célú, ám kudarcba fulladt emberkísérletének rövid elbeszélése (LXXXIV–LXXXIX.). Bár a zeneszerző nem ezt az epizódot emeli ki a legmeghatározóbbként a cigánysággal való interakciói közül, jelentősége mégsem hanyagolható el, sőt véleményem szerint nagyban hozzájárulhatott értekezése eszmeiségének a megalapozásához, de legalábbis annak megerősítéséhez.

Történt ugyanis, hogy egy meg nem nevezett évben és időpontban, párizsi tartózkodása alatt (Liszt utalásaiból arra következtethetünk, hogy első hosszabb felnőttkori magyarországi látogatása és koncertkörútja alkalmával, tehát 1846 utánra datálható az eset) Teleki Sándor gróf kereste fel a zeneszerzőt, és egy kis hegedűs cigánygyermeket hozott neki „ajándékba” Magyarországról. Lisztnek régi terve volt, amelyet „gyakran hangoztatott” (117) is barátai előtt, hogy kipróbálja, vajon „gondolkodó művészé” (121) lehet-e nevelni egy tehetséges, ám valódi „szakmai képzés[ben]” (117) hiányt szenvedő cigány származású muzsikuspalántát. Eme szándéka azonban valószínűleg megmaradt volna az ábrándozás szintjén, ha Teleki nem veszi kézbe az ügy megvalósítását: a gróf egy Sári Józsi nevű kisfiút vásárolt meg a gyerek szüleitől erdélyi birtokán.

Liszt tehát magához vette a „12 éves forma” (117) kiskamaszt, és afféle financiálisan nagyvonalú, ám nevelésügyileg nem különösebben felkészült Robinson Crusoe-ként megpróbálta a kiskorú Pénteket egyfelől a nagyvilági párizsi társasági életmód kívánalmaiba bevezetni, másfelől pedig bepótoltatni vele mindazt a lemaradást, amelyet a gyermek az iskolai, illetve a művészeti tanulmányaiban mindaddig felhalmozott. Rendkívül ambiciózus vállalkozás volt ez Liszt részéről, amelynek sajnos nem ismerjük az igazán fontos részleteit, sem a másik oldal álláspontját, azaz a kis Józsi (Lisztnél Josy) saját elbeszélését életének erről a számára is nyilvánvalóan meghatározó szakaszáról. Rengeteg kérdés vetődik fel az olvasóban azzal kapcsolatban, hogy konkrétan milyen formában és lépésekben történt ez a megkésített edukáció és „civilizálás”

⁵⁵ „A virtuóz nem kőműves, aki, vakolókanállal a kezében, pontosan és gondosan megvalósítja az építész papírra álmódott költeményét. Nem passzív műszer, amely reprodukálja valaki másnak az érzéseit, gondolatait, anélkül, hogy a magáiból bármit is hozzájuk adna. [...] Az ihlet szülte zeneművek lényegükben pusztán tragikus vagy meghatározó szövegekönnyvei valamely érzelemnek. A virtuózé a feladat, hogy hangszerén megszólaltassa a zeneszerző érzelmeit, de úgy, hogy azonosul velük, feloldódik bennük, és a hozzáadja a magáit. [...] Éppúgy alkotó tehát, mint a zeneszerző, mert bírnia kell azokkal a szenvedélyekkel, amelyek meg kell szólaltatnia, mégpedig teljes fényükben és foszforeszkáló csillogásukban” (158).

– mindösszesen azzal a kevés információval kell beérnünk, amelyet Liszt *A cigányokról* lapjain megfogalmaz.

Nem esik szó például arról, hogy Józsi hogyan, milyen nyelven kommunikált a számára teljesen idegen környezetben, hiszen Liszt nemigen beszélt magyarul, az egyszerű erdélyi cigány fiú pedig feltételezhetően nem tudott sem németül, sem franciául, így arra sem kapunk választ, hogy a nyelvi akadályok mekkora súllyal eshettek latba Józsi későbbi kudarcos iskolai előmenetelében, valamint a róla érkező panaszokban, amelyek arról számoltak be, hogy tanárainak lehetetlen volt a gyerekekkel zöld ágra vergődni. A Józsinak tulajdonított makacsságon és hajlíthatatlanságon tudniillik nem talált fogást sem az ismeretlen párizsi nevelőintézet, sem Lambert Massart professzor művészi irányítása a Conservatoire-ban.

Józsi terjengősnek nem nevezhető, csak a lényegre szorítókozó ábrázolása a könyvben tökéletesen egybevág a hipotetikus *zigány típus* képével, amennyiben a megtörhetetlen szabadságseretetet, az engesztelhetetlen önfajúságot és a mindenféle-fajta rosszaság gátlástalan elkövetésére való hajlamot domborítja ki jelleme leírásakor. Még a fiú piperkőcsége és megszállott vonzalma a feltűnő ruhák és kiegészítők iránt is megfelel a csiricsaré öltözetet preferáló cigány sztereotípiájának. A *zigány művészet* jellegzetességeinek ismeretében pedig annak a sikertelensége fölött már nem is lepődhetünk meg, hogy Józsi művészi szabadságát hosszú évek (nem derül ki, hogy pontosan hány esztendő telt el Liszt védőszárnyai alatt, csak annyit tudunk meg, hogy fiatal férfivá érett a kaland végére) során sem volt képes sem Massart, sem a később képbe kerülő német Stern úr megzabolázni és azt úgymond tudós művészté fejleszteni. Józsi ugyanis a magyaros dallamok hibátlan előadásával, valamint fáradhatatlan és pimasz improvizációival nyerte el házi koncertjein közönsége kegyeit, de mereven elzárkózott az újdonságok és a nyugati típusú zeneművészet fogásainak elsajátításától:

Semmi sem érdekelte, és mint igazi vadember, fontosnak csak a saját szórakozását tartotta, meg a hegedűjét, a saját muzsikáját. [...] Semmi sem volt képes eltéríteni attól a meggyőződésétől, hogy amit ő csinál, az százszor különb mindannál, amire tanítani akarják, sem pedig attól, hogy ő barbár erőszak áldozata, ahányszor csak figyelmeztette hibáira a tanára (119).

A korábbi fejezetek tanulságait szem előtt tartva nyilvánvalónak látszik tehát, hogy Liszt pedagógiai balsikerének története és könyvének világnézete mindenképpen szoros kapcsolatban áll egymással, egymásra hatásuknak a felderítése azonban jellegzetes tyúk-tojás problematikába ütközik, azaz nem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy melyik előzte meg a másikat. Vajon Józsi szolgált-e a cigány származású ember és a *zigány művész* prototípusául és a könyv eszméinek egyik legfontosabb ihletforrásául, kiegészítve a korábban tárgyalt *zigány típus* hozzáférhető irodalmából való tájékozódást, vagy Liszt utólag, az értekezése koncepciójának megfelelő narratívában tárta olvasói elé a fiúval való kapcsolat nehézségeit, és rajzolta meg Józsi személyiségét.

A felvezetőben úgy fogalmaztam, hogy Józsi története nem nélkülözi a humort sem, így a korabeli olvasó a szerző által alkalmazott retorikának köszönhetően valóban jókat derülhetett a megszelídíthetetlen kis „vadember” párizsi ámokfutásán, ám 21. századi érzékenységgel közelítvén az esethez, sokkal inkább annak tragikuma lesz szembe-tűnő, mintsem a komikus vonások. Igazán szívszorító például Józsi kétségbeesett igyekezetéről olvasni, miszerint barna színű bőrét minden létező eszközt (szappant és kozmetikai szereket) bevetve megpróbálta fehérebbnek láttatni vagy egyenesen kifehéríteni, hogy befogadóihoz és a párizsiakhoz hasonlóbbá váljék. Elszakítottóságának természetes következményeiről és nagyon is elképzelhető magányáról semmit sem tudunk, de abból ítélve, hogy testvérével és rokonaival való bécsi újraegyesülése után rögvést hazlátogatott, majd rövid visszatérését követően örökre haza is költözött, feltehető, hogy megkönnyebbülés lehetett számára a születés- és gyermekkori természetes környezetébe visszailleszkedni, még ha így le is kellett mondania azokról az előnyökről, amelyekkel a nyugati, nagyvilági életmód, a legjobb művészeti iskolák és tanárok nyújtotta lehetőségek, valamint bőkezű pártfogójának, Lisztnek az anyagi támogatása járt együtt.

A gyermek folyamatos produkáltatása az előkelő barátok előtt felidézheti bennünk a 19. század utolsó harmadában divatozó úgynevezett koloniális kiállításokat, amelyeken a messzi földről importált, idegen kultúrák képviselőit egzotikus exhibitumként tárták a nagyrődemű közönség elé.⁵⁶ Rosszindulatú tévedés lenne azonban Lisztet utólag valamiféle kifinomult rabszolgatartónak beállítani és korának szellemi atmoszférájából kiszakítva értelmezni a cigányfiú történetét. Hamburger Klára hívja fel rá a figyelmet, hogy a könyv 1861-es német kiadásához Peter Cornelius fordító csatolta Józsi Liszthez írott, 1859 végén kelt levelét, amelyben az immár Boka Károly bandájában muzsikáló családapa fejezi ki háláját, és rója le tiszteletét Lisztnek.⁵⁷

„Josy” mindenesetre csak kis hal volt a *cigány művészet* óceánjában, nevét és személyét kiemelkedő tehetsége ellenére sem ismernénk, ha Liszt nem menti át közös kalandjuk történetét az utókor számára *A cigányokról* című írásába. A valóban nagy cigány művészeknek, vagy éppen a cigány művészetet gyakorló magyar zeneszerzőknek a Liszt szerinti ábrázolása még ennél is tanulságosabb. Liszt ugyanis a félreértett és -értelmezett verbunkos zenei stílus szerzőit vagy a cigány művészet hiteles cigány képviselőiként (például Bihari) vagy többé-kevésbé sikeres utánzóiként (Csermák és Lavotta) tüntette fel. Amit ő a „csúcspontjára ért” (178) cigányzenének tekintett, az nem volt más, mint a valóban aranykorát ünneplő magyar verbunkos zene. Minden nem cigány származású magyar komponista, aki ebben a stílusban alkotott, Liszt értelmezésében csak a cigány művészet népszerűségét kívánta meglovagolni, valamint az ezzel a típusú zenével elérhető sikereket megszerezni magának (178).

⁵⁶ N. Kovács Tímea, „A világ háziura”: *Az egzotikum má formált idegen, a tudássá formált egzotikum* = *Az egzotikum*, szerk. FEJŐS Zoltán, PUSZTAI Bertalan, Bp.–Szeged, Néprajzi Múzeum – Szegedi Tudományegyetem, 2008 (Tabula könyvek, 9), 23–26.

⁵⁷ LISZT, *A cigányokról*, i. m., 121, 42. lábjegyzet

Nézeteit egészen addig könnyű lehetett még a maga számára is bizonyítania, amíg olyan hírneves cigány előadóművészeket sorolt elő, mint az eggyel korábbi század legismertebb primásai, Barna Mihály és Czinka Panna, vagy a 18–19. század fordulójának egyik legfényesebb és legünnepeltebb csillaga, Bihari János. Ám az úgynevezett virtuóz triász másik két tagjának, Lavotta Jánosnak és Csermák Antalnak az elismertségét és közkedveltségét látva igen nagy akadályba ütközhetett, amelyet csak bizonyos tények elhallgatásával vagy figyelmen kívül hagyásával, valamint fiktív elemek beépítésével győzhetett le.

Liszt csaknem egy az egyben közli a CXXIV. fejezetben Mátray Gábor Bihari-életrajzát,⁵⁸ így francia olvasói is valamennyire hiteles képet kaphattak a hegedűművész-zeneszerző életéről és munkásságáról. Amit ehhez a biográfiához Liszt hozzászól, az konzekvensen egybevág a *cigány típus*ról korábban megfogalmazott gondolataival. Bihari ugyanis – Liszt szerint – „fajtája legtökéletesebb képviselője” (175). A hegedűst az élet, az örömök, a földi javak szenvedélyes szeretete jellemezte, és mindez azzal a tipikus meggondolatlansággal párosult, amely a cigányokat általában hasonló hibák elkövetésére ösztönözte, úgymint „a hanyagság, a felelőtlenység, a túlzott könnyelműség” (176). Liszt hangsúlyozza, hogy „[a] cigányságban és Bihari Jánosban egyaránt élt a tudománytól, az elemzéstől, a gondolatától való irtózat” (176), amely sajátosság abban is megakadályozta Biharit, hogy tanulással és befektetett munkával olyan zenészerzővé válhasson, akinek a neve dicsőségben fennmaradhat (175).⁵⁹

Lavotta Jánost, akiről a 19. század közepének kollektív emlékezete azt tartotta, hogy a legnemzetibb és legeredetibb szellemű magyaros táncdarabokat komponálta,⁶⁰ Liszt egy rövidke lábjegyzetté degradálta. Ennek több oka is lehet: egyrészt nem tudjuk biztosan, hogy Liszt egyáltalán ismerte-e a zenészerző Bernáth Gáspár által jegyzett, 1857-ben megjelent életrajzát, vagy hogy a Fáy István gróftól megszerzett kéziratos verbunkos zeneművek között voltak-e Lavotta-darabok is. Ha ugyanis nem volt lehetősége Lavotta műveit oly módon tanulmányozni, ahogy Csermákéit, és a komponista korabeli recepciójának sem volt tudatában, akkor könnyebben érthető, hogy miért ignorálta őt. Gyanakvásra adhat okot azonban az a bizonyos lábjegyzetbéli észrevétele, miszerint „Lavotta életrajza nem olyan érdekes”, valamint a szomorú halálára tett megjegyzés, amit Liszt nem ítelt annyira tragikusnak, mint Csermákét (171). Ha azt is megvizsgáljuk, hogyan nyilatkozott Liszt Csermák Antalról, és milyen elemeket domborított ki életpályájából, akkor viszont felmerülhet bennünk az a gondolat, hogy a zenészerzők bemutatásának mikéntje, jelentőségük hangsúlyozása vagy éppen figyelmen kívül hagyása nem esetleges, hanem nagyon is koncepciózus lehetett Liszt részéről.

⁵⁸ MÁTRAY Gábor, *Bihari János, magyar népzeneész életrajza = Magyarország és Erdély képekben*, szerk. KUBINYI Ferenc, VAHOT Imre, Pest, Emich Gusztáv, 1853, II, 156–161.

⁵⁹ Lásd még: „A cigány karakter, a cigány művészet alaptulajdonsága kizárólag az érzelem. Az intelligencia minden fajtája kizárt. És ez vonatkozik legkiemelkedőbb alakjára, Bihari Jánosra is” (176).

⁶⁰ *Lavotta János*, Vasárnapi Ujság, 1858. augusztus 29., 409.

Utóbbiról szólva Liszt kiindulópontja gróf Fáy István a *Nagy világ képekben* című kézikönyvben megjelent Csermák-cikkelye,⁶¹ amelyet *A cigányokról* CXXVI. számú fejezete tartalmaz teljes terjedelmében. Bár Liszt a kommentárjaiban maga is elismeri, hogy Csermák különleges módon látott bele a cigány művészet rejtelseibe, és merült bele annak „gazdag aranybányá[iba]” (171), majd alkalmazta a talált kincseket saját szerzeményeiben, sorain mégis valami döbbenetféle érződik, amikor arról beszél, hogy Csermákot milyen nagy kultusz és elragadtatás övezi Magyarországon még az ő jelenkorában is – a Fáy cikkére jellemző retorikától pedig szinte elhatárolódik.⁶² Mivel a *cigány érzület* és a *cigány művészet* közötti feloldhatatlan ok-okozati összefüggést mutató hipotézisébe sehogyan sem fért bele, hogy egy nem cigány származású művésznak is sikerült érdemeket szereznie a cigányzene művelésében, ezért Liszt azzal az elképzeléssel állt elő, hogy Csermáknak minden bizonnyal cigány vér folyt az ereiben: „A művész-cigány költő csak akkor tud azonosulni e zenével, ha a cigányzene szellemével is azonosulni képes. [...] De ahhoz, hogy egészen a sajátja legyen, hogy benne lakozó aromaként lélegezze ki, okvetlenül azonosnak kell lennie azokkal, akiknek velük született tulajdonsága ez az aroma” (172).

Mindamellettt Csermák vélelmezett cigány származásának mikéntjét Liszt a későbbiekben nem szövi tovább, ehelyett azt próbálja levezetni, hogy a zeneszerző közismert alkoholizmusa, lezüllése és életének méltatlan befejezése törvényszerű és elkerülhetetlen következményei voltak annak a folyamatnak, amelyet Csermák cigánnyá válása jelentett. Liszt interpretációja szerint a *cigány művészet* magasfokú műveléséhez elengedhetetlen volt ugyanis vagy a vérségi származás, amely automatikusan feltételezi a *cigány érzület* meglétét, vagy a teljes életmódot érintő, továbbá lélektani transzformáció, amely segíthetett az aspiráns művésznak behelyezkednie a *cigányok érzésvilágába*. Ezért az átalakulásért azonban hatalmas árat kellett fizetnie Csermáknak, ahogyan Liszt fogalmaz: ő „vérsző áldozat, kegyetlen antitézise Biharinak” (176). A civilizált, polgáriásodott életet és a primitív természeti állapotot egymástól elhatároló választóvonalat csak egy irányba lehet átlépni, ellenkező esetben hatalmas árat kell fizetnie a meggondolatlan határsértőnek. Csermák a civilizált lét áldásait hagyta oda annak érdekében, hogy azonosulhasson és eggyé válhasson a vadakkal, ám ezt a visszafelé történő evolúciós ugrást nem sikerült ép elmével átvészelnie (176–177).⁶³

⁶¹ Gróf Fáy István, *Csermák Antal = A nagy világ képekben: Közhasznú házikönyv a magyar nemzet anyagi, szellemi javára, Első folyam*, szerk. VAHOT Imre. Pest, Emich, 1855, 419–423.

⁶² „Egyik barátunktól, gróf Fáy Istvántól, [...] egy nap néhány sort kaptunk a szegény Csermákról, melyek életének fő körülményeit tartalmazzák s fogalmat adnak azon cultusról, melyet emlékének szentelnek, valamint azon pathetikus, magasztos stylről, melyet Magyarországon rendszeren használnak, ha róla van szó. Közöljük itt ezt a lapot, a nélkül hogy felelősséget vállalnánk ezen fölkiáltásokkal s apostrophékkal megszakított dicsérő beszédért” (Sz. J. 291–292).

⁶³ „Amikor cigánnyá akart lenni, hogy igazi cigány módjára zenélhessen, a feladat meghaladta erőit: merészségéért a legszörnyűbb szerencsétlenséggel fizetett” (177).

Mindezekből úgy tűnik tehát, hogy Liszt szerencsésen tudta a maga hasznára fordítani még Csermák lefelé ívelő, tragikus életpályáját is, egy olyan előre kigondolt koncepcióba illesztve, amelynek mind kiindulási, mind végpontja a cigányok sajátos lelkülete.

Zárszó

Korábban említettük, hogy a rendelkezésre álló forrásokból nem követhető nyomon, hogyan jutott el Liszt az általa feltételezett magyar zenei eposztöredékek összegyűjtésének és megszerkesztésének szándékától addig, hogy az említett épopéiát magyarból cigánnyá nevezze át. Mindazonáltal egyéb megjegyzéseiből tudható, hogy az ötlete megszületésétől kezdődően egészen könyve megírásáig rengeteg kutató- és elmemunkát fordított teóriájának kidolgozására és csiszolására, tehát bőven adódott rá idő és lehetőség, hogy kezdeti elhatározását radikálisan átformálja, de legalábbis, hogy alapvetéseit revideálja, és későbbi elképzeléseinek megfelelően pontosítsa. Az egyes lépéseket és felismeréseket azonban nem tudjuk visszafejteni; a szerzőség kérdésének problematikájára visszautalva nem állapítható meg, hogy esetleg Wittgenstein hercegné eszmei befolyása érhető-e tetten Liszt megváltozott nézetein, vagy a zeneszerző egyszerűen csak a birtokában lévő forrásmunkákat tanulmányozva jutott új meggyőződésekre.

Értekezésének egyik nagyon fontos metafejezetét (CVI.) olvasva mindamelllett kiderül, hogy Liszt nagyon is tudatában volt annak műve megírásakor, hogy nézetei milyen valószínűsíthető reakciókat fognak kiváltani a magyar zeneértőkből és -kutatókból. Tisztában volt vele, hogy az említett szakértők számára úgy fog feltűnni, mint aki „kifordítja a szavak értelmét” (145), továbbá elismerte, hogy megállapításai nem állnak biztos lábakon, és hogy érveire nincs nyomós bizonyíték.⁶⁴ Visszatérően sugalmazza könyvében, hogy két, egymással ellentétes elmélet létezett és versenyzett a tekintetben, hogy a magyarként ismert zene összessége vajon valóban magyar vagy inkább cigány eredetű volt-e. Ez az elméleti oppozíció azonban sohasem létezett az ő könyvének publikálását megelőzően, így a feltételezett teóriák nem is polemizálhattak egymással. A magyar gondolkodók között sosem merült fel a 19. században annak a lehetősége, hogy a cigányzenészek nemcsak előadói, hanem szerzői is lennének a magyar mű- és népzeneben. Kizárólag külföldön voltak olyan elképzelések – hangsúlyozandó, hogy ezek nem valamely kidolgozott elmélet részét képezték –, miszerint Magyarországon a cigányok felelősek a zenekultúráért úgy is mint előadók, úgy is mint alkotók. Ezeknek a főleg birodalmi feltételezéseknek a megjelenése a szabadságharc utáni évekre tehető, így nem zárhatjuk ki a politikai elfogultságot és manipulációt sem, mint mögöttes szándékot.⁶⁵

⁶⁴ „Nehéz volna elmélyült és végső konklúzióra jutó tanulmányt írni erről a kérdéstről, mivel kizárólag intuíción alapulna, a valóságos és tényszerű anyag ugyanis rendkívül bizonytalan és nem megbízható” (145).

⁶⁵ Itt a *Hölgyfutár* egy 1850-ben megjelent lapszámának *Hírharangjából* származó rövid bejegyzést érdemes idézni: „Egy német lap, tisztelettel legyen mondva, azon nevezetes felfödözést tevő, miszerint

Egyértelműen *A cigányokról* jelentette azt a zenetörténeti és emlékezeti határvonalat, avagy mérőöldkövet, amely nagymértékben megváltoztatta a magyar zenéről és a cigányok abban való részvételéről történő gondolkodásmódot – mindenekelőtt természetesen Magyarországon kívül. Hazánkban a változást főként az jelentette, hogy a zenetudósok inntól kezdve örökös defenzívába kényszerültek, Liszt kortárs kritikáitól kezdve, Kodályon és Bartókon⁶⁶ át egészen a 20. század utolsó harmadának zenetörténetiséig folyton újratemelő vitákban kellett megvédeniük álláspontjukat a magyar zene nem cigány eredetét illetően, elsősorban külföldi – francia és angol-szász – kutatókkal szemben.⁶⁷

Valójában tehát Liszt volt az, aki a jelenkorig ható formájában létrehozta a *czigány zeneművészet* elméletét, pont ugyanazon a módon, ahogyan Heinrich Grellmann megalkotta a *czigány típust* a 18. század végén. Bár Liszt egy zenei eposz elméletet igyekezett bevezetni korának zeneértő diskurzusába, mégis feltűnő, hogy állításait sokszor nem a zeneelmélet és -történet metódusaival igyekezett alátámasztani, hanem egyéb tudományterületek megközelítéseit használta fel érveléseiben. Ő maga így nyilatkozott erről: „Ha valamely vita alapjául a valószínűség, a hipotézis szolgál fő érvként, engedtessek meg nekem, hogy ahhoz tartsam magam, amelynek alapja a *fiziológia* és a *pszichológia*. Ezek az érvek, bár még bizonytalanabbnak tetszenek, néha kevésbé bizonyulnak tévesnek a hamis történelmi adatoknál” (159) [kiemelés tőlem – F. É.]. Idézett attitűdjét konzekvensen érvényesítette könyvében: elméletének origója a *czigány típus* (fiziológiai megközelítés), valamint a *czigány érzésvilág* (pszichológiai megközelítés) voltak, amelyekre alapozva építette fel csaknem minden érvét, és amelyekhez minden esetben vissza tudott nyúlni, ha érzése szerint ingoványos talajra tévedt a rendelkezésre álló bizonyítékok és a lehetséges végkövetkeztetések között.

tulajdonkép nincs is magyar zene, miután cigányok huzzák, hanem a zene maga is inkább cigánynak nevezendő. Ez aztán eredeti felfödözés” (Hölgyfutár, 1850. július 13., 47). Annak a megállapítására, hogy mennyire volt tendenciaszerű ezeknek a híreknek a megjelenése, elterjedése, ahhoz még további kutatások szükségesek.

⁶⁶ BARTÓK Béla, *Cigányzene? Magyar zene? Magyar népdalok a német zeneműpiacon = Bartók Béla válogatott írásai*, szerk. SZÖLLŐSY András, Bp., Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956., 293–318.

⁶⁷ SÁROSI Bálint, *A magyar népies zene a cigányoké*, Muzsika, (40)1997, 3. sz., Muzsikalendárium (oszk.hu) (utolsó megtekintés: 2022. 01. 28.)

MÁRTON-SIMON ANNA

Kiss József és az 1873-as krach prózapoétikája

„Végre te is ravatalon fekszel
Hosszú csalódás keserű éve!”

Kiss József

A vers, amelyből az idézett két sor származik, *1873. év estvéjén* címmel először 1874-ben jelent meg az *Erdély* című hetilap januári első számának nyitóoldalán. Hogy a később *A Hét* szerkesztőjeként, balladairóként, magyar–zsidó költőként kanonizálódó Kiss József munkája-e a szöveg, vagy csupán névazonosságról van szó, valójában lényegtelen:¹ mindenesetre jól kifejezi, hogy 1873 végén általános, a magyar társadalom minden rétegén érzékelhető válsághangulat uralkodott. A 19. század elbeszélhető úgy is, mint folyamatos, egymást kísérő válságok története, amelyben a társadalmi, természeti és gazdasági krízishelyzetek szinte ciklusokba szervezik a század eseményeit,² de az 1873-as az első olyan válság, amely során a magyar piac önálló résztvevőként kapcsolódott be a világgazdasági folyamatokba.³ Az 1860-as évek „alapítási láza”,⁴ a magyar agráripár bevonása a nemzetközi kereskedelmi hálóba, az ezekkel szorosan összekapcsolódó vasúti beruházások olyan léptékű válsághelyzetet idéztek elő 1873-ban, amely nem csupán a tőzsdét, de a társadalom valamennyi szféráját érintette.⁵ Az 1869-es kis krachtól egészen eltérő módon működő válságból⁶ szinte elképzelhetetlennek tűnt a kilábalás. A gazdasági összeomlással egy időben pusztító,

¹ Kiss 1867-től 1876-ig, Temesvárra költözéséig Budapesten tevékenykedik, fővárosi székhelyű sajtóorgániumokban publikál, verseit olyan lapoknak küldi, amelyeknek szerkesztőivel személyes kapcsolatot is ápol. Vö. ZSOLDOS Jenő, *Korai fejezetek Kiss József életéből = Évkönyv: 1971–1972*, szerk. SCHEIBER Sándor, Bp., Magyar Izraeliták Országos Képviselője, 1972, 81–86. A marosvásárhelyi székhelyű, Tolnai Lajos által szerkesztett *Erdély* című lapban sem korábban, sem később nem publikál. Ez alapján és az idézett versnek Kiss lírájára nem jellemző terjengős modora, erőteljesen keresztény metaforikája miatt okkal következtethetünk arra, hogy pusztán névazonosságról van szó. A kérdés eldöntésére azonban itt nem vállalkozom. Vö. Kiss József, *Kiss József összegyűjtött versei*, szerk. HEGEDŐS Mária, Bp., Argumentum, 2001, 652.

² KÖVÉR György, *Válság válság hátán: a 19. Század = Gödörből gödörbe. Mindennemű válságok Magyarhonban a 19. és 20. században*, szerk. KATONA Csaba, Szombathely, Mediawave, 2011, 11–24.

³ KÖVÉR György, *1873. Egy krach anatómiája*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1986, 24.

⁴ *Uo.*, 7–14.

⁵ *Uo.*, 73.

⁶ Az 1869-es válságból történő kilábalást egy 4 millió forint értékű állami kölcsönrel segítik, amelyet a vasútépítési tőkéből finanszíroznak – ez súlyos tényezőként hat ki az 1873-as válság kialakulására. Vö. *Uo.*, 25.

utolsó nagy kolerajárvány, a kormány nyilvánvaló tehetetlensége,⁷ az előző évek szűkös terméséből fakadó éhínség⁸ és az 1872-es országgyűlési választások körül kialakult politikai krízis⁹ mindenki számára érzékelhetően *keserű évet* eredményezett. Mindez indokoltta és érthetővé teszi azt a gyászos közhangulatot, amelynek a fent idézett évbúcsúztató vers szemléletes példája.

Kiss József pályakezdése és az 1873-as krach

Nem ez a kétes szerzőségű vers az egyetlen olyan szöveg Kiss József életművében, amelynek értelmezéséhez elengedhetetlen kontextus az 1873-ban csúcspontú gazdasági válság. Kiss irodalmi fellépését, amennyiben azt a *Simon Judit* és a *Budapesti rejtelmek* megjelenésétől számítjuk, az 1873-as nagy krach körülményei határozták meg. Hogy a válságnak az életmű alakulására tett hatását megértsük, újra kell gondolnunk a pályakezdés kiadástörténeti körülményeit – különös figyelemmel a *Budapesti rejtelmek*re. Ez a monumentális terjedelmű regény, amely látszólag az életmű többi szövegétől hermetikusan elzárva létezik, nem kizárólag irodalmi piaci projektként jelentős. Mint látni fogjuk, a kezdő író számára ez több mint megélhetési kényszerből vállalt bér munka. Ez az irodalmi vállalkozás olyan kísérleti terepet jelentett számára, amelyben több, kanonizálódott szövegből ismerős téma kidolgozásával és motívum alkalmazásával először próbálkozhatott: például az elszegényedés, gazdasági kiszolgáltatottság, válság és válságba jutás kérdéseivel. A krach tehát a pályakezdő Kiss esetében egyaránt elengedhetetlen életrajzi kontextus és megkerülhetetlen irodalmi téma.

Ugyan 1868-ban már megjelent egy kötete *Zsidó dalok*¹⁰ címmel, kilenc, egymáshoz tematikusan kapcsolódó szöveggel – amelyek közül négy a zsidó emancipáció törvénybe iktatását követő,¹¹ Eötvös József által összehívott 1868–69-es első zsidó kongresszust használta kiindulópontként¹² –, ám ez szinte teljesen visszhang nélkül maradt. Irodalmi láthatóságát általában az 1875-ös *Simon Judit* megjelenésétől, pontosabban a ballada Kisfaludy társaságbeli felolvasásától szokták számítani, amelyet

⁷ Uo., 111.

⁸ Uo., 14.

⁹ CIEGER András, *Politikai korrupció a Monarchia Magyarországon 1867–1918*, Bp., Napvilág, 2011, 23–25.

¹⁰ KISS József, *Zsidó dalok*, Pest, Deutsch-féle Könyvny. és Kiadó-Részt.-Társ., 1868.

¹¹ Az Eötvös József által összehívott kongresszus sokak számára az egyenjogúsítási törvény tényleges érvénybelépését jelentette. Az értekezletnek ugyanis az emancipációs jogokat elnyert zsidók intézményes integrálása volt a célja (az oktatásba, polgári anyakönyvvezetésbe, házasságkötésbe) és a magyar neológ és ortodox zsidóság szétválását eredményezte. – „A látszólag a vallás, de valójában a népi entitás érzékeny pontjait érintő integráló törekvés viharosan ketté-, majd intézményesen háromfelé szakította a magyar zsidóságot” (KÓBÁNYAI János, *A magyar zsidó értelmiség kialakulása: Intézmények és médiumok*, Budapesti Negyed, (16)2008, 1. sz., 42).

¹² Kiss ezekben a szövegeiben egyértelműen asszimilációpárti, magát hangsúlyosan magyar zsidóként mutatja fel. A versek mindegyike – *Kongresszusi nóta, A kongresszus előestéjén, December 20-án* – ünnepli, üdvözli az emancipációs törvényt, és egy erőteljesen neológ zsidó értékrendet közvetít.

1876-ban az első, szélesebb olvasóközönség számára is elérhető kötetének megjelenése követett.¹³ Ez az irodalomtörténeti narratíva azért vált meghatározóvá, mert maga Kiss is innen számítja saját pályakezdését.¹⁴

Az 1873-as év nem csupán Kiss József írói, de szerkesztői karrierje tekintetében is fordulópontot jelentett. Kiss 1867 végén, közvetlenül a magyarországi zsidóság polgári és politikai jogegyenlőségét kimondó törvénycikk szentesítése után érkezett Budapestre. Először korrektorként dolgozott a Deutsch-féle Könyvnyomtatási és Kiadó Részvénytársaságnál, majd 1871-től átvette az ugyancsak a Deutsch Társaság által kiadott *Képes Világ* szerkesztését Vértesi Arnoldtól. A *Képes Világ* a válság évében szűnt meg; addig Kiss József főszerkesztőként dolgozott a lapnál, a szöveganyag jelentős részét is ő írta (elsősorban képleírásokat és rövidprózát).¹⁵ A bukásról ő maga is megemlékezett az *Egy képeslap halálára* című 1873-as versében, amely bár a kevésbé sikerült költeményei közé tartozik, Kiss József mégis valamennyi, saját maga által összeállított kötetébe felvette:

A hosszas vajúdásnak vége,
Mehalt a lézengő beteg;
Praenumerans-vérszegénységbe'
Szenvedt soká; – ez ölte meg.
Hiába volt reklám!
– Hiába Járt Szana Tamás rúdja rá:
Mít ért, ha ért idő-órára?
A sárból ki nem húzható.
Próbáltunk orvost, orvosságot:
Új borítékot, műlapot;
A képre azt mondták, hogy vásott,
S a boríték – az nem hatott.¹⁶

Nem ritka Kiss Józsefnél, hogy egy aktuális közéleti, társadalmi eseményt ehhez hasonló módon örökít meg; gondoljunk csak a már említett kongresszusi versekre.¹⁷ De számos magánéleti ihletésű verse is igényli és támogatja a referenciális olvasatot.

¹³ Kiss József *költeményei*, Bp., Franklin Társulat, 1876.

¹⁴ Kiss József, *A kik engem fölfedeztek. (Levél a szerkesztőhöz)*, Koszorú, (7)1882, 2. sz., 152.

¹⁵ Ács Gábor, *Kiss József irodalmi indulása*, Budapesti Negyed, (16)2008, 2. sz., 228.

¹⁶ Kiss, *Kiss József összegyűjtött... i. m.*, 58.

¹⁷ Valószínű, hogy Kiss nem egyszerűen aktualitása miatt választja a kongresszust és nem az emancipációs törvény megszavazását a kötetet szervező mozzanatként: a kongresszusi versek inkább a magyar–zsidó identitással, mint felekezeti kérdéssel és csoportidentitással foglalkoznak, nem pedig a jogi, politikai egyenjogúság témájával. A kongresszust magát is ez a probléma hívja életre: „Az emancipációs törvény nem adta meg a közösség számára a kollektív jogok gyakorlásának lehetőségét.” Vö. HOMOKI-NAGY Mária, „Az emancipációtól a recepcióig”: *A zsidók politikai és jogi egyenjogúsítása az egyházpolitikai küzdelmek között* = *Emancipáció, integráció és asszimiláció: Tanulmányok az emancipációs törvény 150. évfordulója alkalmából*, szerk. MOLNÁR Judit, Pécs–Szeged, Kronosz – Szegedi Zsidó Hitközség,

1867 és 1879 között többször írt súlyos anyagi helyzetéről, publikálási nehézségeiről.¹⁸ Ám abból, hogy az *Egy képeslap haláláról* című költeményt, ezt a poétikailag igen-csak gyenge verset megszokott szerkesztői gyakorlatától eltérően minden későbbi gyűjteményben újraközölte, arra lehet következtetni, hogy a *Képes Világ* megszűnését mérföldkőnek tekintette az életében és művészetében – a válság időszakából ezt a veszteséget élete végéig magával vitte. A feltételezést erősíti, hogy köteteit már-már minimalista módon állította össze, a *Zsidó dalokból* például csak azokat a verseket mentette tovább későbbi kiadványaiba, amelyek nem konkrétan a kongresszusról és az emancipációs törvényről szólnak, hanem elvontabban, általánosabban foglalkoznak a magyar–zsidó identitás kérdésével.¹⁹ Azokat a referenciálisan olvasható szövegeket viszont, amelyeket megőrzött későbbi kötetében, mintha saját költői életrajza állomásaiként próbálná kimerevíteni egy-egy verses „dokumentációban”, függetlenül azok esztétikai értékétől. A lap megszűnése így kiemelten fontos életrajzi mozzanat: a *Simon Judit* sikerét megelőző *keserű év* emlékezete.

A Budapesti rejtelmek születése és fogadtatásának története

Kiss Józsefnek a Deutsch Társasághoz fűződő munkakapcsolata nem ért véget a lap megszűnésével. A csőd szélén álló kiadóvállalat lemondott a költséges előállítású, kevés előfizetőt vonzó *Képes Világról*,²⁰ de helyette új vállalatot indított: *Képes regénytár* címmel, előfizetéses alapon füzetes terjesztésű regénysorozatot adott közre, amelynek első darabja Kiss József Szentesi Rudolf álnéven megjelentetett nagyregénye, a *Budapesti rejtelmek* volt. Az egyes füzetek kezdetben havi rendszerességgel követték egymást, később a megjelenés rendszertelenebbé vált, részben a kiadói csőd, részben Kiss betegsége miatt.²¹ Minden füzethez egy képmelléklet tartozott, a mellékletek azonban nem alkotnak koherens képanyagot. Az első illusztráció, Góczy Ilona portréja mögött a korabeli recenzens angol átvételt sejtett,²² a metszetek később sem képeztek rajzolójuk,

2018, 40. – A kongresszus maga a felekezeti szerveződést kívánja megoldani. Vö. KONRÁD Miklós, *Eötvös József és a zsidók*, Történelmi Szemle, 56(2014), 3. sz., 504.

¹⁸ Lásd *Redaktor Úr!*, *Az Újondász*, *Betegen*, *A hónapos szoba* stb.

¹⁹ Például a *Szegény Árje* című balladát a *Tragédiák* ciklusba menti át, amely több későbbi kötetében megjelenik. Ezzel szemben a már címükben is a kongresszusra utaló verseket nem közli újra.

²⁰ ZSOLDOS Jenő, *Kiss József regényének első kiadása és a Deutsch Testvérek irodalmi-művészeti intézete*, Magyar Könyvszemle, (89)1973, 1. sz., 71–77.

²¹ Ez látszik egy, az újrakiadásba is átemelt szerzői levélből: „Hetek óta kórágóhoz szegezve, csak az utolsó napokban javult egészségem annyira, hogy a tollat ismét felvehetem. Ha a kiadóhivatalhoz napról napra tömegesen érkező sürgetésekből t. olvasóim élénk érdeklődésére következtetnem szabad, engedjék remélnem, hogy [...] megbocsátják nekem ez önkénytelen késedelmet, melynek súlya mindenképpen csak a szerzőt terheli” (Kiss József, *Budapesti rejtelmek*, Bp., Argumentum, 2007, 825; illetve barátjának, Gáspár Imrének írt levelei, lásd: SCHEIBER Sándor, ZSOLDOS Jenő, *Ó mért oly későn: Levelek Kiss József életrajzához*, Bp., Magyar Izraeliták Országos Képviselete, 1972, 39, 42).

²² „Van ugyan az előlaphoz biggyesztve egy női arckép, valamelyik angol lap után metszve” („*Képes Regénytár*”, *Ellenőr*, 1873, szeptember 28., [3]).

formátumuk és technikájuk tekintetében egységes sorozatot. A csődöt elkerülni igyekvő kiadóvállalat utolsó mentsvárként próbálkozott a füzetes regényközléssel, és a legköltséghatékonyabb módon igyekezett eljárni. A sorozatban a *Budapesti rejtelmeken* kívül egyetlen további regény jelent meg, Mary Elisabeth Braddon *Éva leánya* című műve, amelyet szintén Szentesi Rudolf (Kiss József) fordított.²³ A *Budapesti rejtelmek*nél jóval rövidebb mű ugyanolyan formátumban és minőségben jelent meg, mint elődje, de nem illeszkedett a sorozatot beharangozó előfizetési felhívások programjába. A *Képes Regénytár* ugyanis azzal az ígérettel indult, hogy külföldi irodalmi szövegek fordítása helyett, „egy csoport tehetséges íróval szövetkezve”, eredeti magyar szórakoztató irodalmat, „szenzáció regényeket” fog közölni.²⁴ A sorozat két kiadványa közti különbség alighanem a kiadóvállalat csődközeli állapotának a tünete, az akkori szerzői jogi viszonyok között ugyanis Braddonnak nem kellett honoráriumot fizetni. Tényleges csődjelentést a vállalat végül nem tett, de 1874-től már nyomdaként működött, és ettől kezdve úgy a *Budapesti rejtelmek*, mint más, a Deutsch Testvérek gondozásában megjelenő kiadványok csak névlegesen tartoztak hozzájuk.²⁵

Az álneven megjelent regény az elmúlt másfél évszázad során kiszorult a Kiss József-kanonból és a magyar irodalmi nyilvánosságból egyaránt, csak az utóbbi pár évtizedben kezdték el újra felfedezni. Szerzőjét inkább *A Hét*, az általa szerkesztett irodalmi, művészeti és társadalmi lap kapcsán emlegetik, mint a *Nyugat* modernizmusának közvetlen előtörténetében kulcsszerepet játszó alkotót – főként szerkesztőként van tehát jelen az irodalomtörténeti köztudatban. Saját szövegei közül elsősorban lírai munkássága és verses elbeszélései kanonizálódtak,²⁶ az is töredezetten. Egymással párhuzamos, eltérő korpuszra rálátó, eltérő nézőpontú Kiss-portrék jöttek létre: (1) az Arany János utáni balladairodalom egyik kiemelkedő alakja,²⁷ (2) „a magyarosodó modern zsidóság első jelentős költője”,²⁸ (3) a századvégi városi líra meghatározó alkotója.²⁹ A narratívák eltérő szöveganyagot mozgatnak, de minden esetben a szerző versei közül válogatnak – abból a korpuszból, amelyet Kiss maga is látványosan előnyben részesített, hiszen saját neve alatt jelentette meg, majd rendezte kötetekbe. A regényről, amely

²³ Mary BRADDON, *Éva Leánya: Regény három kötetben*, ford. SZENTESI Rudolf, Bp., Deutsch Testvérek, 1874 (Képes Regénytár sorozat).

²⁴ Előfizetési felhívás, „*Képes Regénytár*” cím alatt f. é. október 1-ével..., OSZK Plakát és Kisnyomtatványtár, Kny. D. 6. 27–8.

²⁵ ZSOLDOS, *Kiss József regényének...*, i. m., 72.

²⁶ Olyannyira, hogy prózai szövegeinek egy része mai napig nem került újraközlésre: például a *Képes Világban* K. névjelzés alatt megjelent novellái. Vö. ZSOLDOS Jenő, *Korai fejezetek...*, i. m., 87.

²⁷ Lásd például: „Kiss József, az egyik legjelentősebb modern magyar költő a reformkor klasszikusainak – Vörösmarty, Petőfi, Arany – nemzedéke és a modern Ady közti láncszem” (KÓBÁNYAI, *A magyar zsidó értelmiség...*, i. m., 40).

²⁸ KOMLÓS Aladár, *A magyar zsidóság irodalmi tevékenysége a XIX. Században*, Bp., Múlt és Jövő, 2008, 95. – Beszédes, hogy Komlós Aladár cezúraként kezeli Kiss József munkásságát. A 19. századi zsidó irodalmat *Kiss József előtti* és *Kiss József utáni* korszakokra bontja.

²⁹ Főleg a *Mese a varrógépről* és az *Influenza* című szövegekre alapozva.

úgy terjedelmi, mint műfaji szempontból egyedül áll az életművön belül, általában alkotói zsákutcaként, irodalmi bérmunkaként vagy a szerző által is rejtegetni kívánt életrajzi érdekességként szokás megemlékezni.³⁰ Az iránta megnyilvánuló tudományos érdeklődés elsősorban nem irodalom-, hanem urbanizációtörténeti.³¹ Város- és térpoétikai,³² műfaj történeti³³ vagy művelődéstörténeti³⁴ forrásként nyúlnak hozzá, a frissen egyesült főváros emblematikus képét olvassák ki belőle.

A regény füzeteinek 1874–75-ös megjelenése idején nem volt nyilvánvaló, hogy a Szentesi Rudolf álnév mögött Kiss József rejtőzött. Szerzőségét ugyan egy Gáspár Imrének írt magánlevélben már 1874-ben egyértelműsítette: „A »Szentesi Rudolf« regényét én írom”³⁵, de ekkor még nem vált nyilvánossá az álnév felvállalása. Kiss két évvel később szándékosan és célzatosan leplezte le magát, amikor az általa szerkesztett 1876-os *Zsidó évkönyvet* kettős névmegjelöléssel adta közzé.³⁶ A kötet címlapján és az előfizetési felhívásokban megfeleltetéssel szerepel a Kiss József és a Szentesi Rudolf név.³⁷ A későbbiekben Kiss a kiadói szándéktól függetlenül, tudatosan használta a Szentesi nevet, ezen a néven közölte prózai szövegeit, és végzett minden olyan irodalmi tevékenységet, amely eltért az általa gondozott költői imázstól. A kiadó számára viszont a Szentesi Rudolf név *marketingfogás* lehetett. Az előfizetési felhívás „fiatal tehetséges regényírónk álneveként”³⁸ hivatkozott rá, a kiadvány – műfajából fakadóan is szegényes – kritikai visszhangja hangsúlyosan érintette a szerző titokzatos identitását.³⁹ Kiss ekkor még nem volt ismert és elismert szerző, az álnév paradox

³⁰ Vö. GLATZ Károly, *Kiss József: Irodalmi tanulmány*, Bp., Politzer Zsigmond és fia, 1904, 37. – RUBINYI Mózes, *Kiss József élete és munkássága*, Bp., Singer és Wolfner, 1926, 27. – ZSOLDOS, *Korai fejezetek...*, *i. m.*, 87–90. – CSÁSZTVAY Tünde, *A Hét bagoly esete a magyar irodalomban*, Budapesti Negyed (5)1997, 2–3. sz., 255. – KOMLÓS Aladár, *Kiss József (1843–1921) = Kiss József válogatott versei*, szerk. Uő, Bp., Múlt és Jövő, 2001, 8.

³¹ GYÁNI Gábor, *Budapest „tapasztalat története”*, Tanulmányok Budapest múltjából, Bp., Budapesti Történeti Múzeum, 2003, 31. sz., 343. – GYÁNI Gábor, *Budapest – túl jön és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Bp., Napvilág, 2008, 119–120.

³² KÁLAI Sándor, *Irodalom és médiakultúra*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2019, 78–80.

³³ CSÁSZTVAY, *A Hét Bagoly...*, *i. m.*, 257–260.

³⁴ CSÁSZTVAY Tünde, *A him veréb és a pillangó (Az akadémikus és az erotikus irodalom harca a XIX. század utolsó harmadában)*, Holmi, (15)2003, 4. sz., 411. – MÁTAY Mónika, *Egy prostituált lemezárlása: a Város, a Nő és a Bűnöző*, Médiakutató, 2003. ősz, http://epa.oszk.hu/03000/03056/00012/EPA03056_mediakutato_2003_osz_01.html (utolsó elérés: 2022. október 7.)

³⁵ SCHEIBER, ZSOLDOS, *Ó mért oly későn...*, *i. m.*, 38.

³⁶ Illetve a Benedek Aladár által szerkesztett *Új Írókban* már 1875-ben megfeleltetéssel szerepel a két név. Lásd még: ZSOLDOS, *Kiss József regényének...*, *i. m.*, 89.

³⁷ Ennek inkább azonosító szerepe van. Zsoldos Jenő szerint az ekkor saját nevében szinte ismeretlen Kiss „értelmező megjelölésként” használja a Szentesi nevet (*Uo.*, 91).

³⁸ Előfizetési felhívás, *i. m.*

³⁹ Lásd: „regény kezdődik benne Szentesi Rudolftól, (ismeretlen vagy álnév)” – (*Fővárosi Lapok*, 1873. szeptember 30, 975.) – „az álnév alá bújt Szentesi Rudolf” (*Magyar Ujság*, 1873. szeptember 30.,

módon éppen az identitás elfedése által igyekezett érdeklődést kelteni a szöveg mint minőségi magyar irodalmi alkotás iránt: Szentesi Rudolf *bármelyik* kanonikus regényíró lehetett volna.⁴⁰

A másik tényező, amely a regény elfelejtésében kulcsszerepet játszott, közlési módjából következik. A folytatásokban megjelenő szövegek utólagos kötetes közlés híján könnyen kiesnek az irodalmi nyilvánosságból, így fokozottan kedvezőtlen a populáris nyilvánossághoz kötődő, füzetes közlésű regények helyzete. A Deutsch Társaság csödközeli állapota miatt ráadásul a *Budapesti rejtelmek* kiadói jogainak a kérdése is bizonytalan volt – ebben az értelemben tehát úgy a regény létrejött, mint annak későbbi elfeledése a válságnak köszönhető. Nem sokkal a sorozat befejezése után a mű német fordítását közölték,⁴¹ illetve a Weismann Testvérek 1879-ben (szintén német fordításban) újra kiadták. A regényt azonban a fordítás és a füzetes kiadványok utólagos kötetbe kötése sem tudta megmenteni a feledéstől. Az 1879-es német kiadást leszámítva⁴² legközelebb csak 1908-ban adták ki, a Nick Carter ponyvafüzet-sorozat részeként.⁴³ Az újrakiadás formátuma még tovább erősítette a szöveg tömegkultúrához tartozását, de ekkor már legalább egyértelműen azonosította Szentesi Rudolfot Kiss József regényírói álneveként. Az újabb kiadásra egy évszázadot kellett várni.⁴⁴ A 2007-es, Hegedős Mária gondozásában napvilágot látott vaskos kötet az 1874-es, kötetbe rendezett füzetes kiadványt vette alapul, az irodalomtörténeti kanonizációra való törekvés helyett pedig már fülszövegében szabadkozott a regény szórakoztató irodalmi jellege miatt. Úgy tűnik tehát, hogy az álneves közlés, a bűnügyi tematika és

[3].) – „Írta Szentesi Rudolf, mely név, mint olvassuk, egyik nevesebb Írónk álneve” (*Magyarország és a Nagyvilág*, 1874. január 25, 6.)

⁴⁰ A név elhallgatása vegyes reakciót vált ki. A kíváncsiság és érdeklődés mellett támadásnak is teret enged: például az előfizetési felhívásra reagálva (tehát a regény megjelenése előtt) már minősítik a szerzőt: „Az a Szentesi név alá bujt egyéniség, valami gyöngye tollú fűzfapoéta lesz, [...] A jó, léleknesesítő s magában szép munka nem követeli az Íróktól az álneveket a szépirodalom terén, azért nagyon gyanúsak ezek az álnevű tehetséges írócskák” (*Újdonságok, Magyar Újság*, 1873. szeptember 24., [3]).

⁴¹ Zsoldos Jenő adatai szerint németül először a *Pester Journal* közli folytatásokban (amely szintén a Deutsch Testvérek tulajdona): ZSOLDOS, *Kiss József regényének...*, i. m., 88.

⁴² Kiss József, *Die Geheimnisse von Budapest: Roman aus der Gegenwart*, Bp., Weissmann, 1879.

⁴³ Tudomásom szerint a kiadvány nem maradt fenn, létezéséről egy széles körben működtetett hirdetési kampány és néhány sajtóbéli említés tanúskodik. A Nick Carter sorozat alapvetően bűnügyi és kalandregényeket közölt, ebbe éppen a bűnügyi regény műfaji jegyei miatt próbálták bekapcsolni a *Budapesti rejtelmek*et is. A hirdetések hangsúlyosan Kiss szerzőségére alapoznak.

⁴⁴ 1926-ban Kiss József legkisebb fia, Kiss Jenő Sándor tervezi a kötet újrakiadását, ezzel kapcsolatban interjúkat is ad, ám a kötet tényleges megjelenéséről nem találtam adatot. Lásd: *Amikor Kiss József rémregényeket írt*, Új Kelet, 1926. augusztus 17, 4. Illetve létezik egy (feltehetően kalóz)kiadás 1874-ből, amely alternatív címmel, *Egy tébolyodott nő titka* címmel jelent meg, a Salzer kiadónál. Erről lásd az 1943–44-es Kiss József Emlékkiállítás katalógusát: BALÁZS György, EPPLER Erzsébet, *A Kiss József Emlékkiállítás katalógusa*, Bp., Országos Magyar–Zsidó Múzeum, 1944. Továbbá egy 1882-es, az *Ellenzék*ben megjelenő hírt: *Ponyvairodalmi család*, *Ellenzék*, Kolozsvár, 1882. szeptember 27., [3].

a füzetes terjesztés egyaránt arra ítélik a szöveget, hogy legfeljebb adalékként, színes kitérőként legyen a költői életmű része.

A Budapesti rejtelmek viszonya Kiss József kanonizált verses szövegeihez

A regénynek az életmű egészéhez fűződő viszonyát azonban nem szerencsés ilyen módon leegyszerűsíteni, ugyanis Kiss József 1870-es évekbeli prózai és verses szövegei szorosan összefonódni látszanak. Nem ritka, hogy ugyanazt a témát több műfajban, több hangnemben vagy nézőpontból is feldolgozta. Ebben az értelemben pedig a Szentesi szerzői névvel közölt regény és a Kiss József név alatt megjelenő verses szövegek keretezik, értelmezik és kölcsönösen meghatározzák egymást. Legszembeötlőbb, de nem egyetlen példája ennek a *De Profundis* című, 1872 és 1876 közé datálható szövege, amelyet később „költemény ciklus” és „költői beszély” műfajmegjelöléssel valamennyi általa szerkesztett verseskötetébe beválogatott. A *De Profundis* pontosan összeolvasható a *Budapesti rejtelmek Bacchanal* fejezetével.⁴⁵ A tematikus azonosság mellett (mindkettő egy fiatal lány – Csobó Panna, illetve Liza – prostituálódását mutatja meg), motivikus szinten is egymásra olvasható a két szöveg, gondolok például a mindkettőben megjelenő vak zongorista alakjára.

A *Bacchanal* egy bordélyháznak, Szeghádi Lóri szalonjának a körképe. Szinte az életkép műfajában mozog, név nélkül vonultatja fel a regény korábban megismert (és éppen ezért könnyen felismerhető) szereplőit, szembesíti az olvasót Csobó Panna eddig csak sejtetett sorsával, megmutatja a látszólagos pompa mögötti romlást. Ez a leleplező gesztus határozza meg a vak zongorista regénybeli felbukkanását is: „Zongora mellett egy vak fiú ül, alig húszéves. Foltos arca megmondja, hogy micsoda betegség oltotta ki szeme világát. [...] Késő éjfél utánig veri a billentyűket, de legkavargóbb, legszilajabb ritmusa sem bírja túlharsogni a tomboló kacajt, a vad tivornya fel-feltörő zúrós hahotáit.”⁴⁶ A zongorista vaksága a szalon tobzódó gazdagsága mögött rejlő enyészetre utaló jel: a magyarázó pontosítás egyértelművé teszi, hogy a fiú szifiliszben szenved.⁴⁷ A vakság, ahogy a kánkántáncosok arcán a „lángrózsák”,⁴⁸ csak egy a rengeteg mozzanat közül, amely a jelenetet hátborzongatóvá teszi, fokozza a dekadens hangulatot.

⁴⁵ Kiss, *Budapesti...*, i.m., 208.

⁴⁶ Kiss, *Budapesti...*, i.m., 209.

⁴⁷ A leírás akár utalhatna feketehimlőre is, a kontextus alapján mégis indokolt szifiliszre következtetni. A *Bacchanal* fejezet majdnem minden szereplője látványosan beteg, de betegségük csak bizonyos esetekben van megnevezve. A Csobó Panna bukását megjósoló, sápadt, kiálló arccsontú orvos „mellbetegsége” egyértelműen kiderül, ezzel szemben a vak zongorista és a „lángrózsák” arcú táncosnők esetében csak tünetek leírásával találkozhatunk. Ez alapján valószínűsíthető, hogy egy tabusított, társadalmilag elítélt, „megnevezhetetlen” betegségről lehet szó – amely a tünetegyüttes alapján egyértelműen szifiliszként diagnosztizálható.

⁴⁸ *Uo.*, 210.

A *De Profundis*ban ugyanez a mozzanat a következőképpen jelenik meg:

Szegény vak fiú veri a zongorát,
A hangszer édes, ábrándos hangot ad.
De a bacchanalba vesznek hangjai,
Ábrándos dalra itt ki hallgatna, ki?⁴⁹

A két szöveghely pontosan egymásra olvasható, de egészen eltérő módon használja ugyanazt a képet. A versciklus hangnemében és felütésében is egy erkölcsi olvasatot kíván,⁵⁰ Lizát prostituálódásának néhány kiemelt pillanatában mutatja meg, minden vers más-más verseléssel dolgozik: a nagyvárosba érkezése előtt, mikor „még nem tudja, hogy el van veszve”; a bordélyház forgatagában (itt találkozunk a vak zongorista alakjával is); a szeretőjével/csábítójával történő első találkozáskor; a szerelmi csalódás, nyilvános megszégyenülés, majd önvád és öngyűlölet pillanataiban; anyagilag és erkölcsileg kiszolgáltatottként („Istenkísértés a mindennapi dolga”); betegen; majd az éhhalál szélén, hajléktalanul bolyongva a Váci utcán; végül pedig a végső elkeseredésében hozott döntés pillanatában, amikor látszólag önként választja a prostitúciót („Liza nem bírt ellenállni”).

A vers műfajából fakadóan is tömörebb a regényrészletnél: a bordélyházi forgatagból egyedül a zongorista alakját emeli ki, hiányzik a vakságot tünetként diagnosztizáló magyarázó pontosítás. Liza mellett a zongorista az egyetlen felismerhető alak (rajtuk kívül csak egybemosódó, arctalan tömegeket látunk), de itt nem pusztán a bordélyház egy emblematisz figurája, mint a *Bacchanáléban*: az egész versciklust ez a kép keretezi. Liza prostituálódásának története ezzel az *édes, ábrándos hangú* zongorajátékkal indul, és mintha ezzel a zenei kísérettel folytatódna is. A versciklus hangsúlyos szerepet ad a hangzásvilágnak: a vak zongorista zenéjének *crescendója* után, a szerelmi csalódás pillanatában hirtelen minden elhalkul („S lelkén mint álom halkan, halkan / Átsuhan egész élete”), egészen elhallgat („messze mögötte maradt el a lárma”) majd lassan, fokozatosan hangosodik fel újra. A ciklus utolsó darabja Liza sovány, „kopottas... rongyos... tépett” portréjával indít, és visszacsatol a nyitóvers zenei képéhez: „Még mindig szép, de más egészen, / Egy idill téli színezésben / A *víg* daleszme *mollra* írva, / Virág, mely emlékeztet sírra, / Így látták őt – ő mit se látott.” Az *édes, ábrándos* dal színt vált, kísértetiessé, gyászossá változik, az eredeti szövegben is kiemelt *víg* és *moll* szavak egyértelműen felidéznek a zongorista képét. Ezt a kiterjesztést erősíti az – ugyancsak kiemelt – vakság motívuma: Lizát, ahogyan bukástörténete kezdetén a zongoristát, saját sorsa vakítja meg. Tovább fokozza a ciklus két vershelyének egymásraolvashatóságát a virágmetafora. A ciklus II. verse, amelyben a vak zongorista alakjával találkozunk, virágokhoz hasonlóan írja le a táncoslányokat: „Tikkasztó lég – fűszeres pára, / Elfonnyad tőle a kéjek leánya. [...] Virághervadás nagy ünnepe van ma” – ez köszön vissza az utolsó vers fent idézett részletében. A beteg, éhező lány

⁴⁹ Kiss József *összegyűjtött...*, i. m., 21.

⁵⁰ Ezt erősíti a bibliai címválasztás is.

alakja temetőbe szánt virágként jelenik meg: ami egyrészt felidézi a II. ének arctalan, névtelen prostituáltjait, másrészt előrevetíti Liza sorsát.

Teljesen más megszólalásmódot enged a versciklus, mint a regényfejezet. Bár a téma ugyanaz, sőt a két szöveg motivikusan is megfeleltethető egymásnak: más a hangnem, más a tét, más a keret (verseskötet és regény). A két szöveg egymásraolvashatósága nem pusztán intertextuális érdekesség: ugyanannak a témának, sőt ugyanannak a képnek eltérő műfaji, poétikai hagyományokon belül történő felhasználása képes megmutatni, mennyire termékeny tud lenni az, ha a regényt az életmű szerves részeként olvassuk. Egyrészt ez az olvasásmód a Kiss József-életmű szétszabdaltságát is képes feloldani/csökkenteni, átjárási lehetőséget kínálva Kiss saját maga által is kanonizálni próbált szövegei (lírája) és a *Budapesti rejtelmek* között, másrészt egy-egy műfaj lehetőségeit és korlátait is jól érzékelteti.

A krach mint téma, motívum és narratív szervezőerő a Budapesti rejtelmekben

A *Budapesti rejtelmek*, mint láttuk, ténylegesen a krach termése. Az 1873-as válságnak a magyar gazdaságra, ezen belül az irodalmi piacra gyakorolt hatása meghatározó Kiss József valamennyi ekkor született szövegének létrejötté, közlése és terjesztése szempontjából. De túl a keletkezés- és kiadástörténeten, a válság, pontosabban a válságba jutás tematikus, motivikus szinten is meghatározza ekkor született szövegei mindegyikét. Ez fokozottan igaz a *Budapesti rejtelmekre*.

A regény műfaja és konkrétan a *városi rejtelenregény*⁵¹ szövegtípusa különösen alkalmas arra, hogy a gazdasági, politikai, közéleti kérdéseknek közérthető megjelenítését adja. Az irodalmi megszólalási módok közt szokatlanul nyitottnak és hajlékonyak bizonyul ez a szövegtípus. Folytatásos közléséből fakadóan nemcsak megengedett, hanem szinte elvart a közlés idejének konkrét vagy áttételes regénybe foglalása, a jelenre való reflektálás.⁵² Ha felidézzük a regény által egyértelműen, már címében is mozgósított forrásszöveget,⁵³

⁵¹ A fogalom a Sue-i mintát követő, bonyodalmas, városi eseményeket megíró bűnügyi regényeket fedti. Vö. Kovács János, *Sue hatása a magyar irodalomra*, Kolozsvár, Kolozsvári Kő- és Könyvnyomda R.-T., 1911. – Kovács Ilona, *Sue és az irodalmi siker rejtelmek = Párizs rejtelmek*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 2002, 718–720; KÁLAI, *Irodalom és...*, i. m.

⁵² KÁLAI, *Irodalom és...*, i. m., 70.

⁵³ A *városi rejtelenregény* és *városi misztériumregény* fogalmakat a mintaszöveg által teremtett műfaj megnevezésére, egyértelműsítő céllal használom. Nem kiterjesztettem a titokregényre gondolva, hanem konkrétan, az Eugène Sue nagy sikerű tárcaregényének transznacionális terjedésével létrejövő műfaj megnevezéseként. A városi rejtelmek / városi rejtelenregény kifejezést Kálai Sándor is használja, a műfaj korábbi magyar változatai, Nagy Ignác *Magyar titkok* és Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* című regényei kapcsán: KÁLAI Sándor, „Mindent tudni és látni, mi az utcákon történik” (*Nagy Ignác: Magyar titkok*), 2015, <http://www.medias19.org/index.php?id=20047#tocto1n6> (utolsó megtekintés: 2022. október 7.), 11, 15. A francia forrásszöveget gyakran címükben is megidéző regények egy-egy nagyváros sajátos mitológiáját rajzolták meg, a Sue által megteremtett Párizs-képet honosítva és gondolva újra. A regénytípus transznacionális terjedéséről lásd: *Les Mystères urbains au XIXe siècle: Circulations, transferts, appropriations*, ed. Dominique KALIFA, Marie-Eve THÉRENTY, <https://www>.

Eugène Sue *Les mystères de Paris* című 1842-es tárcaregényét,⁵⁴ nyilvánvalóvá válik, hogy ez a szociális érzékenység, amellyel Kiss regényének narrátori és egyes szereplői szólamai operálnak, Sue-nél állandó technika, sőt magának a *Párizs rejtelseinek* az ars poétikája is.⁵⁵ Az etikai felelősség, amelyet Sue a regénynek, és így saját magának is tulajdonít,⁵⁶ Kiss esetében már a megjelenést megelőző előfizetési felhívásból is egyértelműen kiolvasható. A felhívás szövege a regényt akkurátus kórképként írja le, amely képes a társadalom „rákfeneinek” megmutatására – és mely már magával a leleplezés, kimondás, rámutatás aktusával el tud indítani egy társadalmi reformot. Ez a tabudöntőként felmutatott (bár gyakran inkább szenzációhajhászként olvasható) beszédmód egy társadalomkritikai olvasat felé tereli a befogadást, olyan kritikai pozíciót tételez, amely felől a gazdasági átalakulások által életre hívott viselkedésminták és új piaci mechanizmusok morális megítélése válik a mű fő feladatává:

Címe némileg sejteti tartalmát. A lélekvásárlás, társadalmunk ezen rákfeneje a mint száz meg száz alakban kísért úton útfélen, politikában és szószéken, szalon- és le-bujban, követválasztáskor és azon kívül; a leánykereskedés, mely Magyarországból és Székelyföldről üzetik kelet felé: ez képezi kiapadhatatlan motívumát a szerfelett érdekfeszítő, bonyolult szövevényű történetnek.⁵⁷

A regény első részének címe *A lélekvásárlók*, fejezetei pedig portrészzerűen megmutatják azokat az új (vagy újnak ítélt) társadalmi gyakorlatokat, amelyek valamilyen szempontból prostituálódásnak tekinthetők. A kitarzott nő, az örömlány, a színésznő, az iparlovagok és arszlánok sora, a „szépségéből élő szép Adonisz”,⁵⁸ az érdekházasságok, a kölcsönből élő elszegényedett nemesség stb. szinte allegorikusan jelennek meg a regényben – a modern (vagyis a pénz által vezérelt) erkölcsök kritikáját adva. Ezt az allegorikus olvasatot erősíti az életképet idéző beszédmód – amely egyébként a Budapest 1873-as egyesítése idején született regényt városábrázoló irodalomként oly

medias19.org/publications/les-mysteres-urbains-au-xixe-siecle-circulations-transferts-appropriations (utolsó elérés: 2022. február 21.)

⁵⁴ A hagyományhoz való kapcsolódás már a regény címében is létrejön, de úgy a narráción, mint a történet tematikus és motívikus szintjén is kimutatható. Vö. Ács Gábor, *A sue-i (irodalmi) hatás képződése a lappangó kánon mentén*, *Literatura*, (28)2002, 2. sz., 153–156. – KÁLAI, *Irodalom és... i. m.*, 69–70. A *Budapesti rejtelmek* egy késői magyar példája ennek a szövegtípusnak. Három olyan magyar regényről tudunk, amelyek már címükben is jelzik a Sue-höz való kapcsolódást (a másik kettő Nagy Ignác *Magyar titkok* és Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* című regényei), de míg a másik két szöveg közvetlenül az eredeti tárcasorozat sikere után, az 1840-es években jelent meg, Kiss József regénye a *Párizs rejtelseinek* magyar fordítását közvetlenül követő Sue-revival kontextusában született.

⁵⁵ Sue a nyomor bemutatásán keresztül rendszerszintű problémákat, társadalmi igazságtalanságokat kíván feltárni, az elsődleges olvasóközönség és a kritika is eszerint értelmezi: HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014, 90.

⁵⁶ KERESZTÚRSZKI Ida, *Felépült légvárak = Eugène SUE, Párizs rejtelsei*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 2002, 736–738.

⁵⁷ Előfizetési felhívás, *i. m.*

⁵⁸ KISS, *Budapesti...*, *i. m.*, 122.

jól olvashatóvá teszi. Az életkép szereplői zsánerfigurák, a nagyvárosi élet jellegzetes alakjai, akik név nélkül, egy típust megtestesítve adnak képet Budapest társadalmáról. Kissnél ezek a névtelen figurák gyakran fontos szereplői a történetnek, a névelhallgatás inkább késleltető gesztus, a regény anaforikus utaláshálójába jól simuló narrációs megoldás. Névtelenségük azonban nem csupán feszültségkeltő eljárás, de a regény szereplőinek általánosító, a társadalom egészére kiterjesztett olvasatát is lehetővé teszi. Ebben az értelemben a regény – és különösen *A lélekvásárlók* – a társadalmi romlás arcképcsarnokát rajzolja ki.

Az 1870-es évek sajtótermését áttekintve úgy tűnik, a korban elterjedt *lélekvásárlás* kifejezést elsősorban választási csalások kontextusában használták. A regény megjelenését nem sokkal megelőző 1872-es országgyűlési választások kapcsán⁵⁹ a kifejezés a megvesztegetés, szavazóvásárlás szinonimája volt, de emberkereskedelem (úgy prostitúció, mint rabszolga-kereskedelem) kontextusában, zsarolás, illetve bármilyen, elvek feladására kényszerítő bérmunka kapcsán is használták. A kifejezés tehát a közbeszédben minden olyan tranzakciót takart, amely anyagi haszonért cserébe az emberi méltóság, erkölcs vagy autonómia feladásával jár. *A Budapesti rejtelmek*, úgy tűnik, ennek a spektrumnak kívánja minden szeletét lefedni. Az, amit lélekvásárlásként ír meg, változatos, természetében mégis egységesen megragadható jelenség: mintha ezt a közbeszédben divatosá vált kifejezést árnyalná, pontosítaná és terjesztené ki.

A második nagy rész a *Milliomok ura* címet viseli, és fókuszát a kiszolgáltatottakról a vezető- és irányítópozícióban lévők felé fordítja: vagyis a lélekvásárlásban részt vevő tömegek helyett immár a mágnások, az anyagi és így politikai befolyással bírók felé fordul. A két nagy egység közti váltást a regény egyik kulcsszereplőjének, Cserni Viktornak az identitásváltása jelzi. *A Lélekvásárlók* végén tisztázódik a központi rejtély, fény derül Cserni származására (amelyet korábban is sejtet a szöveg,⁶⁰ de ekkor már egészen egyértelművé válik): egy sue-i csavart követve kiderül, hogy Cserni valójában Marmarossy Tibold elsőszülött fia és örököse. *A Milliomok ura* pedig Marmarossy Tibold végrendeletének felolvasásával indít, amelynek során a nyilvánosság számára is felfedik az elveszett fiú kilétét. Cserni, a korábban csavargóként és vándorfestőként szabadon mozgó és így számos társadalmi körbe bepillantást nyerő flaneur-figurából származását és anyagi helyzetét tekintve is Sue Rodolphe-ját idéző nemessé válik. A megfeleltetés mégsem egyértelmű: Rodolphe filantróp alkatával szemben Cserni cinikus, nem hisz abban, hogy a jótékonyság valóban segíthet a világ jelenlegi állásán. Míg Sue hercege képes a társadalmi rétegek közti mozgásra, átjárásra, betekintést nyerve Párizs bármely segítségére szoruló zugába, Cserni/Marmarossy éppen frissen birtokba vett nemesi címe miatt képtelen a korábban megszokott szabad mozgásra.

*A Lélekvásárlók*ban többször kifejezett elemi düh és dac, amely Csernit a mágnások és különösen az arisztokrácia elutasítására (és a *Lélekvásárlók* II. kötetének

⁵⁹ CIEGER, *i. m.*, 40.

⁶⁰ Például Cserni és Marmarossy Tibold fizikai hasonlóságára tett utalások révén.

12. fejezetében Krantz Ignác mágnás meggyilkolására)⁶¹ indítja, a *Milliomok urában* hatalomvágygá és önutálattá alakul. A pénz, amely az első részben még úgy tűnt, képes irányítani a legitimebb emberi kapcsolatokat is, itt elégtelennek bizonyul. Cserni nem tudja jól használni frissen szerzett befolyását, az anyagi jólét nem teszi sérthetlenné. Mintha a pénz még azok kezében is irányíthatatlan, önálló hatalom lenne, akik látszólag birtokolják azt. A regény egész struktúrájában – és a szöveg szintjén is – azt sugallja, hogy az anyagi siker, a pénz mámora véges, az így megvásárolható boldogság hamis és tiszavirág-életű. A csalók és számítók, a fedezetlen hitelből élők és pénzhamisítók vagy elbuknak (mint Jacquemar, báró Rozványi vagy Alföldy Ödön), vagy pedig elégedetlenné és kiábrándulttá válnak (mint Csobó Panna vagy akár maga Cserni is).

A korábban idézett előfizetési felhívás ígérete szerint a regény „a magyar társadalmi s különösen a budapesti élet kaleidoscopjában”⁶² fog képet adni az olvasó által ismert, de egészében megragadhatatlan társadalomról. Ez az érzékletes metafora magára a regény szerkesztési módjára is utal. Amennyiben a *városi misztériumregényeket* és a Sue mintájára írt szenzációregényeket a bűnügyi regény vagy a krimi műfaji kontextusában próbáljuk értelmezni, fő történetshálónak egy bűntény felfejtése köré kellene szerveződnie.⁶³ A *Budapesti rejtelmek* azonban ennél komplexebb módon építkezik. Nem egyetlen bűntény vagy összefüggő bűnténysorozat az, amely a cselekmény vázát adja. A regény egyéni történeteken keresztül az egész alvilág működésébe próbál bepillantást nyújtani.⁶⁴ A számtalan, egymást újra és újra keresztező, de ténylegesen soha nem egyesülő történetshál komplex, örökmozgó képet rajzol ki, amelyet ténylegesen ez a tematikus – és a szövevényes szereplőháló révén létrejövő – kapcsolatrendszer tart egységben. A lélekvásárlást tehát általános társadalmi krízisként ragadja meg. Ami pedig tematikusan egységbe foglalja a történetshálakat, nem más, mint a kölcsön és a pénzéhség logikája.

Annak ellenére, hogy a regény cselekménye 1863 szeptembere és 1867 júliusa között játszódik, a bűnügyi shálakat nem nehéz a gazdasági válság (pontosabban a válságot megelőző pénzláz) logikáján keresztül összekapcsolni. Néhány, reprezentatív példa képes mindezt érzékeltetni. A pénzhamisítás és a hamis pénzen történő váltó-, illetve

⁶¹ Kiss József, *A mit az éj betakar* = Uő, *Budapesti rejtelmek*, Bp., Deutsch Testvérek, 1874, 175, 178.

⁶² Előfizetési felhívás, *i. m.*

⁶³ Ebbe a regényhagyományba ágyazva olvassa a szöveget Kálai Sándor, aki a bűnügyi történet logikája, az elkövető és nyomozó, bűntény és megfajtás markerei mentén értelmezi a regényt: „A műfaji kódoknak megfelelően a cselekményt a rejtélyek és bűntények szabályozzák” (KÁLAI, *Irodalom és...*, *i. m.*, 71). Ez az olvasat áttekinthetővé teszi, ugyanakkor rengeteg rétegtől megfosztja a regényt, amely ellentmondással Kálai Sándor is érzékenyen foglalkozik.

⁶⁴ Az alvilág itt nem egy társadalmi osztályt jelent, hanem egy, az egyszerű pesti polgár számára láthatatlan, háttérben zajló, törvényen kívüli hálózatot. Ez a regény világában Sziporkánétól, a tabáni kerítőtől kezdve, a *Névtelen* kocsmá csempészein át egészen a Marmarossy családig elér, a törvényen kívüli bűnözők és az arisztokrácia egyaránt bűnrészesek. Ugyanez látszik a *Párizs rejtelmei* előszavából is, amelyben Sue a nagyvárosban élő „vadak” titkos világába ígér bepillantást (vö. HANSÁGI, *i. m.*, 88–89). Ez is igazolja, hogy a *Budapesti rejtelmek* beilleszthető a sue-i hagyományba.

kincstárgyvásárlás egyértelműen ráolvasható az 1873-ra összeomló, szabályozatlan, ellenőrizetlenül működő magyar börze helyzetére. A hatvanas években maga a banki rendszer is a fedezetlen váltó logikáját követve működik, maguk a bankok is halasztó üzleteket, kosztüzleteket kötnek, egy olyan törekeny, abszurd gazdasági helyzetet hozva létre, amelyben a „a pénztelen vásárló és a piac nélküli eladó szorosán egymásra volt utalva”.⁶⁵ A regényben visszatérő, fedezetlen, illetve hamis váltó motívuma a korabeli sajtó olvasói számára egyértelműen rímelt erre a folyamatra. A bankóhamisítás egyrészt metaforája a hatvanas évek kaotikus pénzbőségének, (a pénzbőséget a közbeszédben is úgy érzékelik, mint megzabolázhatatlan jegypénznyomtatást),⁶⁶ másrészt a banki rendszer ellenőrizetlen működését kihasználó büntett – a bűnügyi regény nyelvére lefordított társadalmi frusztráció. Krantz mágnás meggyilkolása mentén kirajzolódik, ahogyan a válság közeledte szélsőséges döntésekre kényszeríti a gazdaságilag kiszolgáltatottakat. A felemelkedett hentesből lett milliommost egyszerre többen is támadják: egy társadalom perifériájára szorult rablótársaság, a mágnás lányának hozományára vadászó elszegényedett nemesek, illetve Cserni Viktor, aki nem pénzszerzési lehetőséget lát benne, hanem a kiélesedett gazdasági egyenlőtlenségek szimbólumát. A mágnás úgy jelenik meg, mint a pénz, a gazdagság megtestesítője, ebben az értelemben meggyilkolása az általa képviselt értékrend és társadalmi jelenség elleni lázadás: „Ő ismerte a pénz becsét. Tudta, hogy ez az a csodálatos ír, mellyel egész világ be hagyja kenni szemeit, és látó lesz tőle a vak és elveszti szemfényét, aki sokat látott – amint akarjuk, amint óhajtjuk. A pénz az akarat, a hatalom és a végrehajtás. A pénz az élet. És Krantz Ignác úrnak sok, igen sok pénze volt.”⁶⁷ Csobóék (egy vidéki csász és családja) történetén keresztül betekintést nyerünk az 1863-as ínség évének vidékre gyakorolt hatásába.⁶⁸ A család a jobb megélhetés reményében Pestre érkezik – lányukat pedig önszántukon és tudtukon kívül prostituálják. A regény a lánykereskedelem és a prostitúció teljes hálójára enged ezzel rálátást, a lélekvásárlásnak egy egészen konkrét példájára: a lány önrendelkezése feladásával éri el az anyagi és egzisztenciális biztonságot, amelyről nagyon hamar kiderül, hogy csupán látszólagos és véges. A fenti néhány példa alapján egyértelmű, hogy a regény igenis foglalkozik a válság, pontosabban a *válságba jutás* kérdésével. Nem pusztán annak morális vetületével, elvont szinten, a „lélekvásárlás” lencséjén keresztül, hanem egyértelműen cselekményesíti is azt. Már a Marmarossy Tibold öröksége körüli bonyodalmas és szétágazó eseménysor is e felé mutat: a kialakulóban lévő új magyar gazdaság társadalmi hatására. Az örökség kapcsán rálátunk arra, ahogyan megbomlik a társadalmi rend, és kirajzolódik az elszegényedő arisztokraták, felemelkedő iparosok, az örökölt és szerzett vagyon közti feszültség.

⁶⁵ KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 19.

⁶⁶ *Uo.*, 11.

⁶⁷ KISS, *Budapesti...*, i. m., 127.

⁶⁸ BOA Krisztina, „[A]z ínség olly rém alakban gyakorlá hatását” *Válságreflexiók 1863–1864-ről*, *Korall*, (14)2013, 54. sz., 29–30.

A bonyodalmas cselekményszövés elsősorban a folytathatóságot szolgálja: a gyakori szereplő-, helyszín- és időváltás segít az olvasói érdeklődés fenntartásában, a narratív horgok pedig garantálják a következő lapszám megrendelését. Ugyanennek az eszköztárnak a része a regény terjedelmes anaforikus és kataforikus utaláshálója. A narrátori szöveg felidéz és megjegyeztet bizonyos, a történet szempontjából később kulcsfontosságú mozzanatokot: „Jegyezzük meg magunknak a fiáker számát. 315. Majd később követni fogjuk”;⁶⁹ a már említett névelhallgatás módszerével él: „Az egész fejezet alatt diszkrécióból elhallgattuk a neveket, Alpáry Ödön kivételével, kinek nevét nagy megütközésünkben mintegy akaratlanul árultuk el. Ez új vendég nevét és állását annál inkább elhallgatjuk, mivel külön fejezetet szándékozunk szentelni neki. Egyelőre kövessük őt a szalonba”;⁷⁰ ezzel is késleltetve valamely lényeges információ leleplezését. Az előreutalások folyamatosan fenntartják az érdeklődést a folytatás iránt, illetve a regény valamely későbbi pontján történő visszacsatolást is lehetővé teszik. Az anaforikus utalások azonban nem kizárólag a regény világán belül működnek. A jólét közelgő végét jelző fatalista vagy olykor csak rezignált jóslatok egyrészt illeszkednek a regény amúgy is előszeretettel alkalmazott utaláshálójába, amely folyamatosan egy vészjósló, rejtelmes változás eljövételét ígéri. Másrészt viszont ezek az előreutalások a befogadói réteg általános tudására alapozva a tapasztalati valóság (az 1873-as válság) felől visszatekintve szervezik a narrációt.

A regény cselekménye 1863-ban, a Magyarország jelentős területeit sújtó aszály és ebből fakadó éhínség, illetve gabonaválság idején indul,⁷¹ és az 1867-es, elsősorban a fővárosban érzékelhető „hallatlan pénzbőség” idején ér véget,⁷² nem sokkal a kiegyezés után, némi hamis optimizmussal, hiszen már 1869-ben, a kis válsággal véget ér az eufória. A vidéket sújtó inség és a fővárosi bőség kontrasztját nem csak időben, de térben is megképezi a regény, amely Cserni Viktor útját követve egy fiktív alföldi faluban, *Gócsfalván* indul, majd pár fejezet alatt teljes egészében Budapestre teszi át a fókuszot. Abból a tízéves távlatból nézve, amellyel a regényt az annak megjelenésével egy időben, 1873-ban és 1874-ben olvasó befogadók rendelkeztek, ez az elkerülhetetlen vég, az 1873-as összeomlás egyértelmű kimenetele a regénybeli történéseknek. Sőt már az 1869-es „kis válság” is közeli jövőbeli pont a regény cselekményidejéhez képest.⁷³ A krach következményeit éppen megélő olvasóközönség számára a leírt tobzódás és eufória a biztos bukás baljós ígéréttel olvasható –, eufória alatt a Kövér György által is használt klasszikus gazdaságelméleti Minsky-modellben alkalmazott kifejezést értve.⁷⁴

⁶⁹ Kiss, *Budapesti...*, i. m., 437.

⁷⁰ *Uo.*, 215.

⁷¹ „Történetünk a szomorú emlékü 1863. évben, az inség esztendejében játszik. Pár héttel előbb még bátran át lehetett volna gázolni a Körös kiapadt medrén, mely csak az utolsó napok óta kezdett megtelni vízzel” (Kiss, *Budapesti...*, i. m., 41).

⁷² KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 10.

⁷³ *Uo.*, 24; illetve BOA, i. m., 31.

⁷⁴ KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 24.

A Minsky-modell a következő lépések sorozataként írja le egy krach kialakulását: (1) a folyamat kiindulópontja: elmozdulás a struktúrában, háború, kiemelkedő termék vagy új iparág megjelenése – ebben az esetben mindhárom –; (2) ez fellendülést indít; (3) ami eufóriához, túlspekulációhoz vezet; (4) majd az áremelkedés megáll, és pénzügyi inség köszönt be. (5) Ezt áresés, hitelvesztés követi, (6) ami pánikállapotot idéz elő – amely, a korábbiakhoz hasonlóan önmagát táplálja egészen addig, amíg (7) bekövetkezik a tényleges krach. A regény ebben a 3. fázisban, az eufória és a túlköltekezés szakaszában ragadja meg a folyamatot: az összeomlás előtti hajsza idején, valójában a görbe legtetetjén. A válság egészen konkrétan is megjelenik a szöveg zárófejezetében. Sifiről, a pénzhamisítási ügyletekbe keveredő joghallgatóról megtudjuk, hogy egyike azoknak, akiknek kedvezett a gazdasági válság:

A gründolási korszakban egyes, újonnan alapított világboldogító, aranycsináló vállalatoknál szükség volt olyan emberekre is, akik mindenre igent orgonálnak. Sifi urat egy ilyen részvénytársulat megválasztotta Verwaltungsrathnak és jogi tanácsosnak. Ott is meglábolta a sarat. A részvénytársaságok megbuktak és Sifi úr is megbukott azzal a csekély különbséggel, hogy ő felfelé bukott. Sifi úr ma gazdag ember.⁷⁵

A válsághelyzet aktualitása és a regény általánosító beszédmódja miatt lehetetlen a többi történetzál mellett elvonatkoztatni is a krach kontextusától. Ha a sürgetett és emiatt kaotikus befejezés nem is zárja le egyértelműen egy-két hitelből élő vagy tőzsdéző szereplő történetzálát, a regény egészét behálózó számtalan célzás és az olvasók által ismert történeti valóság a nyitott vég ellenére is eléggé kiszámítható jövőre enged következtetni. A regényben csattanó nélkül maradó anaforikus utalások tehát nem a regényben *megírt* időre vonatkoznak, hanem az azt követő, a regény olvasói által *ismert keretként adott* időre.

A tízéves távlat nem csak az olvasóközönség történeti tudásának meghívásával engedi (és kéri) a megélt és ismert helyzet újraértelmezését. A hitelláz idején, közvetlenül az 1869-es kis krach előtt játszódó történeten keresztül Kiss az aktuális gazdasági helyzetre is reflektál:⁷⁶ a tízéves eltolás ilyenformán egyszerre engedi folyamatában látni a válságba jutást (mintegy lajstromaként működik az elkövetett hibáknak és számonkérhető viselkedésmintáknak), illetve fel is kínál egy allegorikus, áttételes elbeszélési módot az éppen zajló történésekre. Ha a válságok folyamatos, ciklikus kialakulása felől olvassuk ezt, két hasonló módon működő gazdasági inséghelyzet indokoltan megfeleltethető egymással.⁷⁷ Szentmihályi Béla és Alföldy Ödön, a két elszegényedett, hitelből élő arisztokrata első bemutatásakor a narrátor a fedezetlen hitelből élők bizonytalan életmódjával szemben fogalmaz meg kritikát:

⁷⁵ KISS, *Budapesti...*, i. m., 1082.

⁷⁶ Ez nem szokatlan, Kövér György szerint már 1873-ban a korábbi, 1869-es válság analógiáján keresztül próbálták értelmezni az aktuális történéseket, vö. KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 24–25.

⁷⁷ KÖVÉR, *Válság válság hátán...*, i. m., 24–26.

Például az a két arslán ott, föltűnő világosszürke kabátjaikban s még világosabb, csaknem fehér bő angol nadrágjaikban, egy-egy piros szegfűvel gomblyukaikban, fogadom, hogy még soha életükben nem ismerték ezt a szót, hogy „munka”, ámbár vagyon tekintetében e kerek földön egy talpalatnyi zug sincs, amit magukénak nevezhetnének. Tudja isten, azért mégis megélnék és mondhatom, hogy elég kényelmesen megélnék. Na már addig, ameddig.⁷⁸

Az idézett részlet baljóslatú *addig, ameddig*-je mellé könnyű odahallani magának a fedezetlen hitelnek a végességét és az ebből élőkkel szembeni általános kritikát. A regény során kiderül, hogy az idézett részben megmutatott arslánok nem létező erdélyi földekre felvett kölcsönökből finanszírozzák divatos, tobzódó életvitelüket, és váltóikon egymásért kezeskednek.⁷⁹ A deixist erősíti a narrátori pozíció. Az elbeszélő szólam az olvasót mintegy végigkalauzolja a Váci utcán, rámutatva egy-két fontosabb városi jelenségre, életképszerűen kimerevítve az utcai látványt. Gyakori technikája ez Kissnek, az atmoszférikus, általában bevezető, ráhangoló szerepű leírásokban a narrátor úgy vezeti végig a tekintetet a látványon, hogy közben azt a benyomást kelti, mintha az olvasó is jelen lenne a fikciós térben. Ez a kószáló, panoramikus látásmód⁸⁰ ezen a ponton nem tesz különbséget a cselekmény szempontjából fontos szereplők és magához a városhoz kapcsolódó zsáneralakok között, a korábban már tárgyalt névelhallgatás módszerével él. Alföldy és Szentmihályi a narráció ezen pontján pusztán a fővárosi arslán alakjának megnyilvánulásai, így pedig az „addig, ameddig” anafora nem konkrétan rájuk, hanem általánosan minden hozzájuk hasonlóan élő fővárosi ficsúrra vonatkozik. A jóslat ennél sokkal konkrétan, fenyegetőbben is megjelenik: „Nem prolongálnak többé egy százforintos váltót sem, tíz forintot sem, valamennyi a pénzét fogja sürgetni, s szalad a törvényszékhez. Annyi lesz a váltópör, mint az árvíz. A hitelező olyan megátalkodott ostoba, hogy pörlekedik, még ha világosan látja is, hogy egy fél krajcárt sem kap; nem bánja, ráfizet inkább még maga, de pörlekedik.”⁸¹ Az idézett részlet a *Légyvárak leomlanak* című fejezetből származik. A címválasztás akár Sue regényének *Légyvárak* című fejezetét is felidézheti, de az ott megmutatott város-vidék (bűn és veszély vs. idill és nosztalgia) ellentét illuzórikussága helyett a *légyvár* szó itt egészen konkrétan, mintegy aktualizálón a hitelbuborékra utal: szoros kontextusban Alföldyék tartozásaira és a hitelezők elutasítására, az egész regény felől olvasva pedig magára a közelgő krachra.

A regény nem csak az iparlovagokat és hitelezőket, az uzsorásokat és a bankárokat mutatja be a válságot előidéző „bűnösökként”. A társadalmi szerveződés minden szintjén a pénz uralkodik, az interperszonális kapcsolatokat, az erkölcsi döntéseket

⁷⁸ KISS, *Budapesti...*, i. m., 111.

⁷⁹ Vö. KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 90.

⁸⁰ Vö. KÁLAI, „*Mindent tudni...*”, i. m., 47–50.

⁸¹ KISS, *Budapesti...*, i. m., 150.

egyaránt az anyagi haszon és a verseny határozza meg. Ezt az általános pénzhétséget⁸² mutatja fel, mint kórtünetet, ez az a társadalmi „rákfene”, amelyre az előfizetési felhívás utal. A társadalom egészét élő szervezetként, annak krízishelyzeteit betegségként láttatni kézenfekvő metafora. A gazdaságelmélet és gazdaságtörténet szaknyelvén is érzékelhető a metafora nyilvánvalósága. A válság maga betegségként, az azt előidéző mozzanatok pedig tünetként írhatóak le – lásd „alapítási láz”, „hitelláz” és „pénzhétség”. Kissnél a tipikusként megjelenő városiak gyakran alkalmat adnak erre a társadalom egészére kimutató beszédmódra. A betegség itt a lélekvásárlás, a társadalom egészének prostituálódása: ez idézi elő a válságot. Izgalmas csavarral azonban Kiss nemcsak ösztársadalmi kórként írja meg a pénzhajszát, hanem egyéni, individuális betegségként is: a pénzláz patológiáját próbálja megrajzolni. Ennek egy reprezentatív példája, Sziporkáné, az öreg kerítőnő portréja:

[E]gy kis bögrefélét vett ki a földből, azután fogta a méceset és az alacsony szurtos asztalhoz lépett. Kiürítette a bögre tartalmát. Ezüst húszasok, egy-két arany és egy kis csomag bankjegy volt benne. Azután leoldta nyakáról a kendőt és annak a csücskiből egy második bankjegycsomagot vett ki. És most számítani, olvasni kezdte pénzeit. Ajkain örökös mosoly reszketett. Egész lényében fel volt izgatva. Szerző nem meri eldönteni, vajon ez izgatottság a felhajtott szeszes italok rovására számítandó-e vagy e pénzolvasási láz törte, mit az orvosok tán figyelmen kívül hagytak, de a pszichológia előtt nem ismeretlen tünemény.⁸³

A pszichologizáló olvasat fiziológiai tüneteket kapcsol a pénzsámlálás aktusához: a mohóságot, haszonelvet betegségként, mi több függőségként diagnosztizálja. A regény a pénzhétséget gyakran a szenvedélybetegségekhez vagy függőségekhez hasonlóként mutatja meg – a kártya, szerencsejáték például egyrészt tünete, másrészt metaforája az aktuális gazdasági klímának. A regény számos szereplője (Sifi, Cserni, Alföldy, Szádelői) szerencsejátékokra költi a vagyonát, sőt Góczy Jenőnek is éppen azért kell megszöknie a katonaságtól, mert eljátszotta az ezred rábízott pénzét. Kiss újra és újra kimondatja valamelyik szereplővel az ítéletet: az új világban nem érdem, érték, de még csak nem is származás szerint dől el valakinek a sorsa – elbukása vagy felemelkedése a szerencsén múlik.

A regény logikája szerint tőzsde és kaszinó egymásnak megfeleltethető, ugyanazon logika mentén működő társadalmi jelenség. A börzét – amelyet egyébként kissé anakronisztikusan már 1863-ban látogatnak a regény szereplői⁸⁴ – úgy írja meg, mint egy nagyobb tétellel működő kártyajátékot. Ez a szerencsejáték-logika az, ami irányítja és – a regény szerint – romba dönti a társadalom egészét.

⁸² KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 28.

⁸³ KISS, *Budapesti...*, i. m., 204.

⁸⁴ Valójában az önálló magyar tőzsde 1864-ben alapul: KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 6.

- Szokott ön a börzére járn, barátom?
- Természetesen.
- És szerencsével játszik?
- Mikor hogy! Tegnapelőtt például a „Két huszárban”...
- A börzén gondolom?
- Na, ott nem játszom, de járok arra, igen gyakran megyek el mellette, grófnő.⁸⁵

Az idézett párbeszéd Sifi (a pénzhamisítási ügyletekbe keveredő joghallgató) és a „grófnő”, a tőzsdét manipulálni kívánó szervezet képviselője közti első beszélgetésből származik. Ami a grófnő számára nyilvánvaló, vagyis hogy a börze és a „Két huszár” kártyaasztala egyazon logika szerint működik, az Sifinek még egyáltalán nem kézenfekvő. Ez egyrészt egy Kiss által előszeretettel használt komikumforrás (két szereplő vagy a szereplők és az olvasó eltérő tudással rendelkezik az adott helyzetről), másrészt érzékeny reflexió a magyar gazdaság modernizációjának törekény, kezdeti fázisára. A pénzhamisítók éppen azért választják a magyar tőzsdét a pénzmosás helyszínéül, mert lévén teljesen új, tapasztalatlan és szabályozatlan, ezért alkalmas a csalás feltűnés nélküli kivitelezésére. Angelo és Jaquemar, a bűnszervezet vezéralakjai bécsi bankjegyeket hamisítanak, amelyeket a bankók bécsi kibocsátásával egy időben kezdenek Pesten forgalomba helyezni. A pesti tőzsde- és bankrendszer a hatvanas években a bécsi bankok fiókjaként, meghosszabbításaként működik, ekkoriban kezd önállósodni.⁸⁶ Ebben a félig függő viszonyban Pest félperiférikus helyzete segít a csalás elleplezésében.

Gyakori mozzanata a regénynek, hogy a szereplők tudtukon és akarataikon kívül keverednek bele a budapesti alvilág ügyleteibe, válnak bűnrészesekké. Csobó Pannát nem akarják prostituálni, a család tájékozatlan és jóhiszemű, jötevé segítő lát Sziporkánében; Brutus nem akar részt venni egy forradalom megszervezésében, egyszerűen csak rossz fiákerre száll fel. A fent idézett részletben Sifi nem akar hamis pénzen értékpapírokat venni, pusztán az udvarlás, a szerelmi hódolat módját látja a grófnő által szorgalmazott „küldetések” teljesítésében. Ez nem pusztán komikussá teszi a regény – egyébként gyakran hátborzongató – légkörét, de a társadalom egészének működésére is reflektál. A regény szerint a lélekvásárlás forgatagában nincsenek ártatlanok. A szereplők gyakran a tudtukon kívül is belekeverednek a „játékba”, akkor is áldozata lehet valaki a rendszernek, ha nem is tud róla, vagy egyáltalán nem érti annak működését. A pénz utáni sóvárgás vagy annak hatalmi eszközként történő használata számos formában megjelenik a regényben. A legintimebb kapcsolatokba, legszemélyesebb interakciókba is beférkőzik a gazdasági beszédmód, mindent ez a diskurzus ural. Igaz ez a beszélő nevű Steinreich bankárra és családjára,⁸⁷ akiknél a közgazdasági szókinccs a családi vacsorákon is működésbe lép, rajtuk keresztül magába

⁸⁵ KISS, *Budapesti...*, i. m., 87.

⁸⁶ KÖVÉR, 1873. *Egy krach...*, i. m., 69.

⁸⁷ A bankár család a 'dúsgazdag' jelentésű nevet viseli. Ahogy a többi beszélő nevű szereplő (például Fosztó Mátyás), úgy ők is mindvégig megőrzik névadó vonásukat.

a tőzsde világába is megpróbál bepillantást nyújtani a regény. A bankár – valójában a lánya, Kamilla⁸⁸ – nemzetközi kölcsönöket igényel, jól kiszámított módon száll be üzleteibe és ki azokból. Érti a piac működését, így egyedülként fel tud készülni a majdani, elkerülhetetlen összeomlásra. A regény több konkrét beszélgetést is megmutat a bankárcsalád tagjai közt, szóhasználatukból, magabiztos számításaikból úgy tűnik, a *Budapesti rejtelmek* szereplői közül egyedül Steinreich leánya érti pontosan, mi is történik: „Annak van meg az a csodálatos tapintata – csaknem előérzetnek lehetne mondani –, mellyel az üzleti válságok közeledését úgy megsejti, mint a rokkant katona plezúros lába az időváltozást.”⁸⁹

Az ő szakértelmük felől nézve Alföldy, Sifi, sőt akár Cserni pénzügyi döntései is amatőr, elővigyázatlan lépéseknek tűnnek. A fent idézett hasonlat mégis azt sejteti, hogy azok, akik értik a gazdaság működését valamilyen mágia, babona vagy a józan ész számára megmagyarázhatatlan intuíciónak hála teszik ezt. Bár betekintést nyertünk Steinreich bankár és Kamilla életébe, csupán megfigyelés útján nem válik az olvasó számára érthetővé, elérhetővé az üzleti, gazdasági tudás. A regény világán belül Kamilla az egyetlen, aki tudja, mi történik, de az olvasó még rajta keresztül sem képes megérteni, csak érzékelni a válság előtti pillanatokot. Azt, hogy a regény idején belül zajló események kimenete a *regény idején kívüli* válság lesz, az olvasó nem Kamillától tudja, hanem legfeljebb saját tapasztalatára alapozva ismerheti fel.

Ám nem a beavatottak, a bankár és családja az egyetlenek, akiknek mindennapi interakcióiba férkőzik a piaci logika. A Hét bagoly diákszállóban lakó joghallgatók (Brutus, Sifi, Lengefi Titusz és Muki János) minden beszélgetése anyagi helyzetük köré szerveződik:

- Hogy vagy he? Mi újság?
- Két napja, hogy elköltöttem utolsó kreditemet. Józsefnek tartozom öt forintjával, Francinak hárommal, Gusztinak a Kammonban, nyolccal. [...]
- Hogy folyik a sorod, Brutus? – kérdé Sifi.
- Jól, most már nagyon jól – viszonzá Brutus.
- Hoztál egy kis pénzmagot? – kérdé az örök-éhes poéta.
- Azt is hoztam – mondá Brutus.⁹⁰

A teljes anyagi bizonytalanságban élő, szegény fiatalok nem magánéleti, érzelmi foglalkozásokról beszélnek, ezt teljesen felülírja a gazdasági helyzetükről, pontosabban hitelhelyzetükről adott jelentés. Újabb és újabb pénzszerzési lehetőségeket keresnek, egymást is átverve vesznek fel kölcsönöket, megvesztegetik és lefizetik egymást. Ennek a társaságnak a szerveződésére rímel az, ahogyan Alföldy és Szentmihályi, a korábban már említett két arszlán, egymást támogatva, de ugyanakkor folyamatos versenyben

⁸⁸ Kiss, *Budapesti...*, i. m., 785.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo., 403–408.

állva próbálják a lehető legtovább fenntartani tétlen, tobzódó életüket: egymásért kezeskednek, illetve segítik/szabotálják egymás házasságkötési terveit. Az ilyen, érdek által szerveződő kapcsolatok a regény folyamán újra és újra fölülíródnak: átmenetinek, őszintétlennek és emiatt fenntarthatatlannak bizonyulnak. Cserni Marmarossy örököséként már nem vállalja fel korábbi kapcsolatát Alföldyvel, Muki János ügyvédi irodát nyitva már nem kezeskedik Sifi hitelkérésénél. Valamennyi ilyen ismeretség csereviszonyként íródik le a szövegben – piaci értékkel bírnak az emberi kapcsolatok is, minden tőkésíthetővé lesz: „minden egyes ilyen eset roppant mértékben emelte arszlánjaink hitelét az uzorások előtt. Mégsem lehetnek valami limlom emberek, holmi iparlovagok, mikor ilyen előkelő barátaink vannak! [...] A mi két arszlánunk bátran dicsekedhetett előkelő ismeretségeivel. Az is egy jövedelmi forrás volt.”⁹¹

A fenti idézet elsősorban a hitelképesség kontextusában írja meg a szereplők kapcsolathálóját: akinek azonosítható a státusza nemesi neve, ismeretségi köre vagy foglalkozása okán, annak könnyebben folyósítanak hitelt, az képes ebben az összeomlás előtti, kimerevített pillanatban érvényesülni. A biztos anyagi helyzetű ismerősök mellett a másik „jövedelmi forrás” az érdekházasság. Valamennyi dolgozni nem akaró regényhős bankár- vagy mágnásörökösököt keres magának. A regény szatirikus narrációja és a szereplők szólamai egyaránt *pénzügyi szótárt* alkalmaznak a házasságkötések elbeszélésekor. Sőt bizonyos szereplők magát a szerelmet is anyagi függőségként értik, mint Sifi az alábbi részletben:

És ő is szeret, nagyon szeret, egészen belém van bolondulva. Mikor a tízezer forintos brillant ékszert átadtam neki, nyakamba borult, és mikor másodszer ismét húszezer forint árú értékpapírokat hoztam neki, csaknem összevissza csókolott.

– Hát úgy látszik, te nem annyira kedvese vagy, mint inkább börzeügynöke? – jegyzé meg malíciával Brutus.⁹²

Ezek az újszerű értékek és viszonyulásmódok kitermelik a saját piacukat: új „iparágak” jelennek meg, vagy legalábbis Kiss újszerűként, a modern, pénz által uralt társadalmi valóság tüneteként írja meg őket. Izgalmas értelmezési keretet nyújthat ehhez Eva Illouz 2007-es *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism* című kötete, amelyben *érzelmi/érzelmes* kapitalizmusként nevezi meg azt a sajátosan modern jelenséget, ahogyan érzelmi és gazdasági diskurzusaink, illetve gyakorlataink kölcsönösen formálják és meghatározzák egymást. Amellett érvel, hogy az érzelmi viszonyulás egyrészt beépül a gazdasági beszédmódba (erre jó példa lehet a korábban említett betegségmetaforákkal élő ökonómiai szótár), másrészt a gazdasági viszonyok és a csere logikája rátelepszik (különösen a középosztály) érzelmi életére.⁹³ Bár Illouz érvelése

⁹¹ *Uo.*, 115. Vagy: „De már késő. Etelka már elfogadta a fiatalember karját s úgy mennek végig a Váci utcán karonfogva. Na most másik ötven perccel emelkedik a hitel” (*Uo.*, 118.)

⁹² *Uo.*, 89.

⁹³ Eva ILLOUZ, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge, Polity, 2007, 11–13.

a 20. és a 21. század érzelmi és gazdasági diskurzusaira fókuszál (sőt gyakran kontrasztba is helyezi ezeket a 19. századi, protokapitalista gyakorlatokkal),⁹⁴ meglátásainak egy része torzítás nélkül kiterjeszhető az itt tárgyalt kérdéskörökre is. Kötetének harmadik fejezetében azokat az iparágakat vizsgálja, amelyek a 20. század végén, 21. század elején a befektetés és börze logikája mentén építenek ki párkapcsolati közvetítő szolgáltatásokat.⁹⁵ Természetesen lényegesen eltér a romantikus kapcsolatok általa leírt piacosítása (amely értelmezése szerint az internet lehetőségeinek köszönhető) attól, ami a *Budapesti rejtelmek*ben megvalósul, de gyökerüknél ugyanaz az aukciós logika, cserekereskedelmi struktúra érzékelhető. Csaplinszky házasságközvetítő irodája a legszembeötlőbb példa erre. A közvetítő iroda az eleve anyagi érdekek mentén szerveződő házasságokat konkrét tranzakció tárgyává teszi. A hitelezők, uzsorások és bankárok mellett a házasságkötő is valójában anyagi viszonyokat bonyolít a regényben: az általa intézett kapcsolatok teljes mértékben üzleti jellegűek. Az érdekházasság megléte talán nem meglepő, viszont a regénybeli implikációk egyértelműek: gazdasági szótár, amely a legintimebb baráti, párkapcsolati vagy rokoni kapcsolatokba is beivódik, a tranzakciós logika, amely ezek mindegyikét pénzzé váltja, illetve az ezt kiszolgáló, ebből táplálkozó új ipar lehetetlenné teszi a tényleges intimitást, a pénzérdektől független emberi kapcsolatok kialakulását. A lélekvásárlást valóban társadalmi „rákfeneként” ragadja meg a regény, abban az értelemben, hogy a társadalom egészére, annak minden szintjére és szegmensére, illetve egyéni szinten egyaránt kihat. Amit az idézett részben Brutus felismer, az Sifi számára láthatatlan. Nem azért, mert elvakultan szereti a grófnőt, és ez a szerelem elfedné előtte kapcsolatuk anyagi természetét: ő maga is anyagi biztonságra, sőt a tobzódás, túlköltekezés eufóriájára vágyik, ez az, ami a grófnőben vonzza. Ahogy a többi, pénzhajszán és kölcsönön alapuló kapcsolat, úgy ez is hamisnak bizonyul – a gazdasági logika mintegy kitakarja a valóságot. Ez a vakság az, ami a történeteszlal valódi komikumát adja: Sifit olyannyira elvakítja a kapcsolatukon keresztül elérhetővé vált életmód, hogy még azt sem érzékeli, hogy nem egy grófnővel, hanem egy női ruhába öltözött szélhámossal folytat viszonyt.⁹⁶

Úgy tűnik tehát, a *Lélekvásárlók* nem pusztán a „gellértalji” prostituáltak és a Szeghāti Lóri szalonjában dolgozó táncoslányok, a Galac felé tartó leánykereskedők és a kitarított színésznők helyzetét mutatja fel a gazdasági kiszolgáltatottság állapotaként, de magát a házasságkötést is, kiterjesztve pedig mindennemű publikus társas interakciót. A pénzen vett szerelem, hatalom és szabadság a *kölcsön* logikáját követi: egyrészt kamattal, záros időn belül visszafizetendő, másrészt soha nem az, aminek látszik. A pénzhamisítók a legegységesebbek, de nem az egyetlen megjelenítései a csalás vagy a *pénzcsinálás* motívumának. Ugyanezt teszik a birtokaikról hazudó arszlánok, a menyasszonyát megtevesztő, más birtokával hancegő Rozványi báró, a beszélő nevű

⁹⁴ *Uo.*, 15, 21, 32, 51.

⁹⁵ *Uo.*, 85.

⁹⁶ Kiss, *Budapesti...*, i. m., 558.

Fosztó Mátyás, aki a szegények ügyvédjeként csalja el a legkiszolgáltatottabb réteg pénzét. Ennek az illúziológikának a része Jaquemar folyamatos álarcviselése, illetve Angelo, aki női ruhába öltözve csábítja el Sifit. Ebben a világban, ahol mindennek van csereértéke, úgy tűnik, minden ilyen cserefolyamat veszteséges és hamis. A regényben megjelenített világ valamennyi szegmensére kihat ez a tranzakciós logika, és ez az, ami bűnössé, romlottá teszi a várost, ami biztos bukásra ítéli a regény valamennyi hőstét.

Ahogy Kiss Józseftöbbi 1873 körül született szövege, a *Budapesti rejtelmek* sem csak megjelenési körülményei tekintetében a krach termése: a magyar protokapitalizmus egyik első nagy regénye, ami sajátos perspektívából képes megragadni egy mindenkire érintő, mindenki számára érthető tapasztalatot. Egyedi és komplex reflexió erre a *keserű évre*, anélkül, hogy cselekménye 1873-ban játszódna. Ha úgy olvassuk a szöveget, mint a krach utáni olvasóközönség számára írt, az olvasói igényekre és a befogadók élettapasztalatára figyelő munkát, a két (különböző természetű) válság előzményeként keretezhető történet mintha a látszat ellenére nem a jólétről, hanem magáról a krízisről, annak előzményeiről, okairól szólna.

BODROGI FERENC MÁTÉ

Narratológia, ideológia, történetiség

Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*

Bevezetés

Péterfy Gergely díjnyertes regénye tipikusan olyan szöveg, amely jól elemezhető, átfogó érvénnyel is. Narratopoétikája, transztextualitása, fikcionalitása, diszkurzivitása, ideologikussága mind-mind olyan szempontokat jelent, olyan távlatokat kínál fel, amelyek jól kibonthatók a szakmai analizáló beszéd által. Az itt következő komplexitásra törekvő elemzés elsősorban szövegközpontú, vagyis nem a szerzői név felől olvas, ugyanakkor nem is befogadóorientált, noha hangsúlyosan dialogizál azzal a bőséges recepciótörténeti kommentárral, amelyet az illető regény kitermelt, emiatt is lesznek erőteljesebbek a kritikai mérlegelés felhangjai. Az elemzés tehát, ahol csak lehet, előzetes szakmai metatextusok viszonylatában fogalmazza meg az állításait. Az illető szöveg jellegzetességeiből következően ugyanakkor a történetiség, a történeti olvasás aspektusa kiemelkedő szerepet kap ebben az átfogónak szánt interpretációban.

Török Sophie: *Kitömött barbár*

A regény többszörös elolvasása, illetve a róla szóló kritikák tüzetes feltérképezése után Gács Anna értelmezését tartjuk a mi álláspontunkhoz legközelebb állónak. E koncepció lényege, hogy a könyv többek között arról szól, hogy Sophie ír, hogy íróvá válik. Török Sophie ír nekünk egy könyvet, mondja Gács, a *Kitömött barbár* az övé. Nem azt mondja ugyanis – érthetünk egyet vele –, hogy „én most ott állok”, hanem azt mondja: „Ahogy álltam...”

„Leírja, hogy ott állt, és elmesél nekünk egy történetet, amelyet részben a kapott információkból, részben, ahogy az az emlékezésnél és az írásnál lenni szokott, a képzeletéből alkot meg. Értelmez, kiválogatja a fontos dolgokat. Író. Ő itt lesz író. Itt van egy elbeszélő nő, aki leélte az egész életét írófeleség szerepben, és itt, ezen a ponton megszületik benne a történet hármójuk kapcsolatáról. És ezt a történetet megírja. Ez a fikció. A történet múlt időben van. Ott állt, és most meg elmeséli nekünk.”¹

¹ *És-Kvartett Péterfy Gergely Kitömött barbár című regényéről*, Élet és Irodalom Online, (58)2014, 45. sz., 2014. november 7., résztvevők: GÁCS ANNA, KÁROLYI CSABA, MARGÓCSY ISTVÁN, VISY GABRIELLA, <http://www.es.hu/es-kvartett;2014-11-07.html> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.) Megjegyzendő, hogy e tanulmány kéziratának véglegesítése után jelent meg az *Élveboncolás – Közlétesek Péterfy Gergely Kitömött barbár című regényéhez* című tanulmánykötet a Kalligram Könyvkiadónál (2022 tavaszán).

Ez lesz a mi kiindulópontunk is, mert ebből a diszpozícióból az egész mű narratív természete, felépítése megérthető.

A könyv emlékeztet Umberto Eco *A rózsza neve* című regényére, a beszédhelyzet összetettsége, illetve a nyelvkezelés és a később még előkerülő *midcult* jelleg vonatkozásában egyaránt. A komplexitást ott a különféle középkori és újabb kori fordításokban és kiadásokban megképződő, nyelvi transzferek közepette élénk táruló emlékirat szövegteste jelenti, amelynek eredeti lejegyzője a Török Sophie-hoz felettébb hasonló narratív pozícióban lévő, idős emlékező melki szerzetes, a ferences Adso. Az áttételenség esetünkben nem a történet különböző fordított kiadásaiban, hanem a történet szóbeli továbbhagyományozódásában áll, a narrátor mindazonáltal itt is egy olyan emlékező, aki immár túl van élete legjaván. Vénülő özvegy egy világiárvány, és ami fontosabb, egy sorsdöntő életeseemény, férje halála után, amelynek nyomán identitása újjáalakul az előtt a bizonyos múzeumi preparátum előtt. A könyv narratológiájának megértéséhez ezt az elbeszélői szituáltságot kell mélyebben elemeznünk.

Az elbeszélés jelen ideje nem 1831 októbere, amikor Sophie elmegy a múzeumba – mint azt oly sok recenzens állítja –, hanem egy későbbi időpont, legvalószínűbben otthon, az íróasztalnál. Nem azon a bécsi októberi napon idéződik fel ez a nagyon is megmunkált múlt (merő képtelenség is lenne), hanem ahhoz képest is retrospektíve. Az emlékezés ideje egészen egyszerűen az *írásjelenet* mostja, ami tehát semmiképpen sem Bécsben történik. A Soliman preparált teste előtt esszenciaszerűen lepörgő életút sorsfordulatai, igazán emlékezetes pillanatai nem egyenlőek az emlékezetfolyam utólagosan elaborált változatával, amellyel a regény teljes, konkrét szövegeként szembesülhetünk. Ne feledjük, hogy Sophie aprólékosan leírja, mivel töltötte idejét a múzeumlátogatás előtt azon a verőfényes őszi napon a „csilingelő”, „csörömpölő”, „kacagó” osztrák fővárosban.² Vagyis egyáltalán nem az izzó vörös szekrény előtt kezdődik a „nagymonológ”. Sajátos, hogy a regény egyes kritikussai – miután hangoztatják, hogy a valószerűséget Kazinczyt illetően nem kell számonkérni a fikción – a narrátori szituációt kezdik referencializálni, holott annak pontos helyszíne és ideje jelöletlen. Ez a kifejtetlenség pedig, mivel a regény annyi minden más túlságosan is kifejt, nagyon jól áll a műnek.³ Több recenzens kiemeli: semmi nyoma annak, hogy Török Sophie saját szavaival írja újra magában azt, amire Kazinczy történeteiből emlékszik. Úgy tetszik, jogosan adódhat a kérdés, miért kellene feltétlenül, hogy legyen? Csak ismételhetjük: ez az egyetlen jelöletlenség, befogadói „csavar”, narratopoétikai kihívás a könyvben (ugyanakkor már-már antropológiai evidencia), ami egyértelműen a javára válik. Mert a regény többi komponense túlon túl is könnyen adja magát: a sarkos oppozíciók

² PÉTERFY Gergely, *Kitömött barbár*, Bp., Kalligram, 2019, 24–25. (A továbbiakban az ebből a kiadásból származó idézetek hivatkozott oldalszáma a főszövegben, zárójelben.)

³ Bár lehetséges, hogy szerencsésebb lett volna jobban markerezni az emlékező írásaktus „mostját” – mintegy a Melki Adso analógiájára –, ha nem is annyira direkt önreflexivitással, mint ahogy Péterfy *A golyó, amely megölte Puskint* című, hasonló narratológiájú következő regényében tette (Kalligram, 2019).

(például Kazinczy tintás arca, amely angyali és ördögi részre festi), az erős, ideologikus elkötelezettség (a zavaróan túlzó antiklerikalizmusban például, legvisszábbban talán Pyrker érsek esetében), a tükröző-ellentétező karakterkapcsolatok (Carlo Radi és Stunder mint félnótás középszerűek, a főhősök mint tükörképek, a testvérek mint antagonisták, az európai város és a magyar vidék oppozíciója), a nem éppen keresetlen metaforák (Ferenc mint magnóliafa), a ruházatok jelmezszerű, a festészeti portrék maszkyszerű szövegbéli hálózatosága, a kulcsfogalmak szétírása (barbár, idegen, botrány, test, én), a preparálás passiószerű, sőt horrorisztikus textualizálása, az akkuratusan „összelinkelt” motívumáramlás a színek (kék, piros, fekete, fehér) vagy éppen az állatpreparátumok (kanári, krokodil) egymásrereferáltatásáig, egészen Herbert abbé emlékezetes ’arany’ és ’rózsa’ jelöleteinek az aranycsináló rózsakeresztességgel való már-már parodisztikus összekapcsolhatóságáig.

A teremtett szerzői tudat esetünkben (is) összetett: maga Péterfy Gergely – úgy is mint az *Orpheus és Massinissa* (2007) című doktori disszertáció szerzője –, a főhősök mint egykor létező, ám e fikcióban jelentékenyen továbbgondolt valós-imaginárius karakterek, Péterfy mint éppen ezzel a könyvvel foglalatосkodó magánember és mint közéleti gondolkodó (mint szépirodalmi-zsurnaliszta influenszer) egyaránt mintázza. A legfőbb komponense e konglomerátumnak ugyanakkor egyértelműen a fiktív Török Sophie, aki maga is konstrukcióként áll elő a történeti alakmás adott szintig rekonstruálható valóságossága, különféle diszkurzív szólások, ideologémák vonatkoztatási mezői, illetőleg a könyvben körvonalazódó imaginárius írói fantáziatartalmak összességéből. Amit Ferenc nem vetett papírra, végül Sophie írja meg, ahogy tudja: okoskodón, tudálékosan, egy első könyves kezdő, ám nagyon is öntudatos ember módjára. Méghozzá úgy, hogy egyszerre reflektált és reflektálatlan vallomása szerint igen ambivalens viszony fűzte és fűzi egykori férjéhez. Ez a történet végeredményben nem Solimanról és nem Kazinczyról szól, hanem róla; Sophie önmagáról ír. Nem a „botrány” az igazán fontos itt, hanem az a bizonyos októberi nap a múzeumban, amikor minden összeállt, hogy könyv lehessen belőle. Sophie ír, mert terápiás hatású; ír, mert meghagyta neki a férje (vö. 288); ír, mert át akarja adni az utókornak mindazt, amit megtudott egy korszakról, a korszak nagy fiairól és önmagáról; ír, hogy okuljunk belőle. Nem véletlenül rögzíti Balajthy Ágnes is, hogy Sophie-ról az olvasás során az derül ki, hogy „igencsak narcisztikus” elbeszélő.⁴

Sophie tudatos szerző, akihez láthatóan passzol az a járvány és férje halála utáni egyszerre fullasztó és felszabadult, az étellel az újhelyi piacon újraismerkedő lelkület (vö. 21–22), ami egy bombasztikusnak szánt művet író „Kazinczy-tanítvány” autonómmá válásának metamorfózisa is egyben. „Hogy ki előtt hallgatja el ilyen rendkívül ravasz dramaturgiával az utolsó trükköt? Hát az olvasó elől. De közben eljátssza azt, mintha csak magának beszélne” – mondja Margócsy.⁵ Csakhogy erre sehol nincsen

⁴ BALAJTHY Ágnes, *A különbözőség halálos veszélye*, Alföld, (66)2015, 5. sz., 125.

⁵ Vö. *És-Kvartett*, i. m.

explicit bizonyíték a szövegben. Sophie az olvasóhoz beszél, az ő saját, immár férjétől független publikumához, akinek leírja történetét a megvilágosodás, autonómmá válás, az „újjászületés” közelmúltjáig, olyaténképpen, hogy mindvégig fenntartsa közönsége érdeklődését, és közben bizony az onnipotenciával *játszik* (akár ösztönösen), ami antropológiailag-egzisztenciálisan ugyan lehetetlen, ám regénytechnikailag, fikciós határátlépésekben nagyon is lehetséges. Ez a lelkület hatékonyan magyarázhatja a regényszöveg didaktikus szókimondását, az összekacsintó üzengetést, a fölényes „kibeszélést” a történetből, amiről a későbbiekben még bővebben lesz szó.

A regény látszólagos narratológiai következtelenségei magyarázhatók azzal, hogy Kazinczy elbeszélése (is) az író Sophie-n keresztül szólal meg. Azok a fajta kizárólagosító megállapítások, miszerint a regény egyértelműen a tudunkra adja, hogy Kazinczy maga beszél feleségének, azért nem feltétlenül helytállóak, mert mindez lehet „csupán” a szerző-narrátor Török Sophie szimulációs technikája is, a jelen nem lévő aposztrofikus életre keltése – az egyik főhős *szereplő* beszéltetése. Ezért lesz az emlékezésnek része olyan elemek tüzetesen pontos felidézése is, amelyet a narrátor a jelenet logikája szerint egykorúan nem is értett, így emlékként sem maradhatott meg benne így és ilyen részletesen – mindennek az özvegy emlékező tulajdonít jelentőséget, és tölti ki a múlt hiányait adott módon szövegesült tudással.

Azoknak a dolgoknak az aprólékos elmagyarázása, amit nagyon is jól ismerhet Sophie és Kazinczy is, vagy azok a jelentéstulajdonítások, amelyeket Sophie emberi számítás szerint egyébként nem tudhat, mind ennek az írói narratívaalkotásnak a kelletkei és velejárói; Sophie maga is interpretál, következtet, tulajdonít, kitölt, pozicionál – tudálékos, öntudatos elbeszélőként. Nem az tűnik a leglényegesebb kérdésnek, honnan tud ennyire pontosan mindent a többek által felemlgetett Félixfürdői kalandról, de a válasz ugyaninnen ered: amit nem tud, megrajzolja, hisz ír.⁶

De ez a perspektíva magyarázhatja azt is, hogy Sophie gyakran él azzal a – amint Balajthy Ágnes megfogalmazza: *írói* – fogással, hogy mintegy behelyezkedik környezeté nézőpontjába, így sorolja fel a rájuk irányuló vádakát;⁷ mindezt nem kevés fölényeskedéssel és túlhajtott jelentéslétesítéssel, tehetjük hozzá. Az írói póz, ezen belül a távlati emlékezés jó oka lehet a visszatekintés azon összegző-számvető, az évek tévedéseit is beismerő bölcs rezignáltságának, amelyet szintén több recenzens kiemel (és amely nagyban emlékeztet például Kafka Margit *Színek és évek* című regényének idős, merengő női emlékező-narrátorára). Sophie beszédteljesítménye nem egy indultú töltetű belső monológ gondolatfolyama, hanem tudatosan, gondosan és hatásosan megmunkált memoár, krónika, hitvallás. Úgy tűnik, csak ezáltal oldható fel az a recepcióban kevésbé hangoztatott, ám középponti „rendszerhiba” is, miszerint sokkoló, traumatikus eseményt (és a kitömetés éjszakája ilyen) olyan retorikai, sőt poétikai

⁶ Bár az is igaz – s a recenzensek ezt hajlamosak elfelejteni –, hogy az „informátor” Kazinczy lényegében ott volt Félixfürdő minden ábrázolt jeleneténél, a problémára ráadásul Sophie reflektál is: „anélkül, hogy szemtanú lettem volna, pontosan el tudom képzelni a mozdulatot” (233).

⁷ BALAJTHY, *i. m.*, 125.

telítettséggel és reflektáltsággal lehetetlen előadni, mint amiképpen a regényben élénk tárul. Ez antropológiailag legalább akkora apória, mint az onnipotencia kérdése. A regény sokat tesz azért, hogy mindez hihető és elfogadható legyen, például Kazinczy „emlékezetkastélyának” elfalazott szobája képében, amely egyre inkább kitárulkozni kíván (54–55; vö. még: 29, 421). Mégis képtelenség máshogy értelmezni a dolgot, mint így: ez a leírás szintén egy szépíró utólagos *munkája*, a traumatizált (és ne feledjük: haldokló) Kazinczy egykor elhangzó szavaitól ilyen-olyan – felszabadítóan ellenőrizhetetlen – távolságra.

Egy hang női hitelessége mindig nagy kérdés, de itt megint csak a szépíróként létezni igyekvő, az összegzés „férfiás” (Kazinczy-féle) bölcsességét kisebbrendűségi tudata miatt túlkompensáló Sophie lelkülete, az emlékeket koncepciózusan válogató és súlyozó szólama a kulcs. S ekkor bizony nem feltétlenül biztos, hogy született gyermekei a legfontosabbak, bár megjegyzendő, hogy Sophie többször is szóba hozza őket lelkiismeret-furdalást érezve elhanyagolásuk miatt, nem mellékesen ezért is a férjét okolva. Ugyanakkor a regény nyelvezetének az az érzéki plasztikussága, amelyet például Gács Anna kiemel, meggyőzően közvetít egy olyan női tekintetet, amely egyébként sem közömbös az esztétikum különféle effektusai iránt (hiszen Bécsben és Széphalomban „nevelkedett”).

Amikor a homodiegetikus, involvált emlékezés átadja a helyét egy lényegében semleges és személytelen heterodiegetikus elbeszélésnek, az a nézőpontváltás is a szépíró Sophie döntése, az ő írásaktusának (talán reflektálatlan) fokalizációs törése. A sokat megélt „író” a kiváltképpen fontos (ön)életrajzi pontokon *egybehangzó önnarrációt* működtet – azonosulva egykori felidézett énjével –, ám egyébként jellemzően távlatos, *disszonáns önnarrációt* visz, „felülről” elemezve múltjának fontos szereplőit és árnyait, ítélkezve, minduntalan saját lényeglátó üzeneteket közvetítve. Ebből az onnipotenciát imitáló, ám nagyon is parciális, fixált, egyéni perspektívához kötött belső fokalizációs narratív szituáltságból ered Sophie mindenkit hibáztató szemlélete is, amelynek kapcsán Evellei Kata siet is ezt a hangoltságot függetleníteni az explicit szerzőtől: „Péterfynek nem áll szándékában bűnbakokat kijelölni, bármennyire is ezt sugallná Sophie mindenkit hibáztató szemlélete.”⁸ Szereplői és szerzői intenció elkülönítéséről van itt tulajdonképpen szó, ám lényeges, hogy a kettő kapcsolata a *Kitömött barbárban* dinamikusan változik, és befogadói mérlegelés kérdése, mennyire ironikus, ambivalens a kettő közötti feltételezett viszony, avagy mennyire identikus, alteregójellegű éppen (ez a megválaszolhatatlanság mint befogadói „szabadsági fok” pedig újabb nagy erénye a szövegnek).

Az eddigi interpretációs távlat a nyelvi homogenitás problematikáját is jól tudja kezelni, hiszen a könyv túlzott diszkurzív egyszólamúsága ekkor voltaképpen Sophie

⁸ EVELLEI Kata, *Börbe írt történelem*, Kalligram Online, (23)2014, 2014. október, <https://www.kalligramoz.eu/index.php/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-oktober/Borbe-irt-toertenelem> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.)

hibája: minden szereplői nyelvváltozatot leigáz az ő hatalmaskodó nyelve, akár öntudatlan egységesítő, szintetizáló igyekezete (avagy első könyves írástechnikai gyakorlatlansága). Ezzel kapcsolatban édesapjának, a rózsakeresztes grófnak a nagyjelenete kivétel csupán, ez a kivételes nyelvváltást magyarázhatja az ifjú Sophie-ra tett monumentális és időben kitartott hatás, a nem éppen mindennapos emlékképeknek szenzitív életkorban bevésődő ereje. Kazinczy és Sophie nyelve a regény tanúsága szerint egyébként sem áll nagyon távol egymástól: a feleség egész felnőttéletében jó tanítványa próbál lenni mester-urának, és sokat megért abból a „fekete iróniából” is, amellyel férje kommunikált (vö. 290). Minderre a szöveg kezdetben reflektál is – vö.: „Ebben az iliászi szcénában döcögött át velem, gyászoló Andromakhéval a szekér az unalomig ismert házsorok között – mennyit kacaghattunk volna Ferencsel egy ilyen csillogóra polírozott metaforán” (19) –, de később már kevésbé, amiért kár. S szintén kár azokért a momentumokért is, amikor Sophie túlzottan közönséges, mert nem áll jól neki; a ’fasz’ kifejezést például négyyszer használja a mű során, ám a megoldás mindannyiszor kivét a stiláris diszkurzivitásból.

A szövegtelítettség, a „hiperkomponáltság”,⁹ avagy a tobzódás a motivikus összefüggésekben mind a becsvágyó Sophie-nak tulajdonítható, aki nagyot akar alkotni, aki *túlkompenzál*. Kazinczyval való kapcsolata ugyanis egyáltalán nem kiegyensúlyozott és harmonikus, lényegét tekintve nem jó házasság, az utódok általi „kitömött-ség” és a férje általi „idomítás” jegyében. Miközben alapvetően a rajongás tónusa az uralkodó Ferencsel szemben, a nő mégis úgy érzi, a férfi lenézi őt, lenézi ízlését, és ez sokáig fáj is neki, mígnem elfogadja (vö. 39). Adott pontokon egészen radikálisan fogalmaz kettejükkel kapcsolatban: „ez nem az az élet, amit élni akart [ti. Kazinczy – B. F. M.], és végül az is kiderült, hogy a házban nem az a nő várja, akit megálmodott magának” (43). Úgy tűnik, többek között ezek azok a belátások, amelyek a narráció milyenségének okát és értelmét adják. S kulcsát jelenthetik az „újjaszületett” író nő lélektani motivációinak, amelyek keretében azért elhangzik a mondat, miszerint a *kolera* (avagy a „titkos csábító”) annak lehetősége is, hogy megszabaduljon régi életétől: „Hogy történjen végre valami, ami kimozdít abból a reménytelen hanyatlásból, amely harminc éve az életem, a lelkiismeret-furdalásból, amiért a gyerekeimet elküldtem otthonról, és most idegenben nevelkednek, az önvádból, amiért mindent feláldoztam Ferencért” (85; vö. még: „Szemben a fekete testtel különösen esendőnek tűnt a gyerekkorból örökölt lelkesedés, amellyel igent mondtam Ferencnek” [272]). Ezek az igen effektív dramaturgiai pontok, konstatívumok nemcsak a narrátor elfojtásokkal és kínokkal övezett „anyaságát” tematizálják igen drámaian, hanem magyarázzák például azt a nagyfokú szimbólumlátó hajlandóságot is, amelynek keretében fiatalkori önmagát a legnemesebb alapanyagnak látja, „amelyből egy

⁹ Elég, ha csak a refrénszerűen vissza-visszatérő fejezetkezdetekre gondolunk, de olyan rejtett utalásokra is hivatkozhatunk, mint hogy Sophie szemében Soliman preparátuma lázadó Orpheusként – ez volt Kazinczy szabadkőműves neve – jelenül meg (vö. 14).

férj hozzá illő asszonyt faraghat”, jelenkori önmagát pedig ebből az alapanyagból a hosszú évek alatt elkészülő „végső szobornak”, egyértelmű utalásként Solimanra (vö. 24; vö. még: „Ez a történet az utolsó vésőmozdulat a szobron, amivé formált a kezdeti anyagból [ti. Kazinczy – B. F. M.], ez az utolsó marék kóc, az utolsó lapát fűrészpor a kitömésében, amellyel tökéletes preparátumot, kiállítási tárgyat formál belőlem” [288]).

Minderről Tóth Orsolya hasonlóképpen beszél, amennyiben meglátása szerint Sophie úgy emlékszik a házasságára, ahogyan emlékezni szeretne, sőt maga írja meg és hozza létre a számára megnyugtató változatot.¹⁰ Mint Krisztián Renáta figyelmeztet, egyszerre áll benne a történetben és rajta kívül, ami ideális elbeszélői pozíciót jelent a regény különböző rétegeinek a kibontásához.¹¹

Nem a regény hatásvadász tehát, hanem a kezdő író Sophie az. Az *implicit szerző* ez a „Péterfy Sophie”, amely egészen megkapó és eredeti képlet, mindazonáltal néhol problematikusá válik, amikor például erőteljesek a testdiskurzusokra, idegenségtudományra alludáló passzusok, amikor az elbeszélő Lobkowitz gróf másodlagos matematikai fikcióiról beszél, vagy amikor túlzottan is pornográf a sexualitás, a szexuális perverziók reprezentációja.¹² De akkor is diszfunkcionálissá válik ez a koncepció, amikor kérdéses, mi is a viszonyuk Sophie látószögéhez az aktualizáló áthallásoknak. A jóindulat hermeneutikája a szöveg szinte valamennyi hatáskeltő fogását Sophie céljainak tulajdoníthatja, de ahol a beszélő érezhetően korát megelőzően bölcselkedik – például a hazáról való gondolkodást illetően (vö. 45–46) –, ott kivet a regény az adott olvasási mederből. Nagyon sok mindent el lehet mondani ezen a féljelenkori nyelvezeten, a *Kitömött barbár* választott nyelvén, de olykor túlságosan is sokat.

Összegezve: Ebben az olvasatban a szöveg egyetlen szerző-narrátora Kazinczy övegye, az öreg Török Sophie, aki visszaemlékezést, pontosabban *önéletrajzi regényt* ír, saját emlékei, illetve férje történetei alapján (a fikció szerint utóbbi esetben Kazinczy szava a „toll”, míg felesége emlékezete a „papír” [vö. 96, 288]). Narrátori munkája során Sophie fő- és mellékszereplőket elemző, szituációikat lejegyző *pszichonarrációt* és önmagát elemző *psicho-önnarrációt* egyaránt folytat, *önidéző monológot*, illetve az igazán fontos és emlékezetes életeseményeknél *önelbeszélő monológot* is alkalmazva, amikor tehát bár az emlékező öreg Sophie hangját halljuk (vö. *narratív hang*), de egészen a felidézett, egykori Sophie szemével látunk (vö. *narratív perspektíva*). A történet szereplőit, például Pruszkay Antóniát vagy Dienest több ízben is *egyenes idézésben* beszélteti (amely mondatok hitelessége egyébiránt ellenőrizhetetlen), ezek közül pedig mennyiségében messze kimagasló Kazinczy Ferenc idézése, aki – bár

¹⁰ TÓTH Orsolya, *Apropó, Kazinczy!*, Jelenkor, (58)2015, 5. sz., 592, 594.

¹¹ KRISZTIÁN Renáta, *Barbárok?*, Tiszatáj Online, 2015. június 25., <http://tiszatajonline.hu/?p=81692> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.)

¹² Még akkor is, ha messze már a bécsi szaléziák iskolakolostora, és Sophie egy hosszú, „faunitásában” sem éppen mindennapi házasság meglehetősen tapasztalt képviselője immár.

maga is történetet mond – elsődlegesen tehát *szereplőként* és nem narrátorként szól a műben, egyes szám első személyben, a közvetlenség *illúzióját* keltve. Amikor pedig Sophie Kazinczyról beszél, akkor vagy saját nézőpontból tekint rá, vagy vegyülnek a fókuszok: amikor csak adott mértékig részese Kazinczy látószöge, nyelvhasználata az övének, akkor *függő beszédről* van szó, amikor pedig átveszi az uralmat Kazinczy perspektívája, egészen az ő szemével látunk – nem tudhatjuk biztosan, a regényben akad-e egyáltalán ilyen –, akkor *szabad függő beszéd, elbeszél monológ* működik (ekkor tehát jelöletlenül bár, de szó szerint adja vissza Sophie Ferenc egykori önmagával kapcsolatos gondolatait).

Sophie láthatóan egyszerre próbál független, „nagykorú” elbeszélő lenni és egyszerre hű maradni – minden ellenérzésével együtt is – nagyra tartott férjének örökségéhez (romantikafelfogása például igen érzékletesen „kazinczyánus” [vö. 71–72]). De hogy mikor következnek be pontosan a fenti *fokalizációs váltások*, hol vannak ezek az *alterációs pontok*, szintén kevésbé érhető jól tetten. Sophie *homodiegetikus* narrátor, amely státuszban itt egyaránt fontos, hogy *hőse* valaminek (ez saját élete), és hogy *tanúja* valaminek (ez döntően férje élete). Amikor *heterodiegetikus* pózt vesz fel – a recenziók tükrében ez lenne a „harmadik” narrátor –, akkor pedig egy tőle független személy, Angelo Soliman krónikaszerűen pontosnak látszó, ám ezzel együtt is vagy férjének anekdotáiból, vallomásaiból, vagy saját kútfőből származó kommentároktól, minősítgetésektől, bölcselkedésektől tarkított történetét rakja össze, amelynek tehát nem szereplője, bár utólag azonosul ezzel a főhőssel. S hogy ez a történetmesélés mennyire retorizált, figuratív, alakított tud lenni, arra a regény játékos önreflexivitással utalgat is (vö. például: „milyen hatalmas erők alakítják vajon az ő [ti. Soliman – B. F. M.] sorsát ennyire plasztikusan meseszerűvé, ilyen megkomponáltan könyvbe-illőre” [191]).

Az identitásformáló „megvilágosodáshoz” mindenesetre jól illik az erre rákövetkező mindentudó elbeszélői hang összegző, artistikus magabiztossága attól a Kazinczy-hitvestől, aki ekkor válik autonóm ironővé, egy hangsúlyozottan inkább disszonáns, távlatos önnarrációban. Az omnipotens státusz lehetőségességébe vetett (naiv) hit ráadásul tökéletesen passzol a narrátor korabeli felvilágosodástudásba vetett bizodalomához, az analízis kultuszához. Ahhoz a hithez, amely a történeti modernségben csúcsonyúl ki, hogy a posztmodern korában aztán végleg megkérdőjeleződjön. Ennyiben pedig ez a felettes szólami gyönyörű narratív „korszakallegória” is egyben, ami éppen azzal együtt működik beszéd- és személyiségmeghatározó erőként, hogy közben Sophie meglehetősen vehemens felvilágosodáskritikát is gyakorol. A narratori közlés tehát nem feltétlenül álca egy auktorialis szerzői közlésre építő megoldás elfedésére a regényben, mert Sophie pontosan ilyen karakterű „homodiegetikus-heterodiegetikus” elbeszélő: perszonalitásában is igényt tart az erős auktorialitásra. Beszédteljesítményének alaptónusa a merengő modalitás (*mintha* önmaga elé révedne), pedig mindig az olvasóhoz szól. Olyan ez a diszpozíció, mint

egykor, az ónodi kastélyban: „Apám úgy tett, mintha nem venne észre, de hamarosan rájöttem, hogy amit hallok, nem monológ: hozzám beszélt” (242).

A 18. század tekintete (kontrollforrások)

Egy szépirodalmi fikciónak nincs szüksége forráskritikára, kontrollforrásokra. Hogy a *Kitömött barbár* nem törekszik egy hiteles irodalomtörténeti illetőségű Kazinczy-kép megteremtésére, egyértelmű. Ezért is felesleges lajstromozni, mi mindenben tér el a regény a rekonstruálható, tudható tényektől. Nem stimmel a nyelvújítás motívációja, nem stimmel a „gonosz” testvér neve, a bécsi út a fogság alól ideig-óráig felmentve az örökösödési ügy lerendezése érdekében. A regény nem kapcsolódik egy pontnál mélyebben Kazinczy emlékirataihoz (vö. *Pályám emlékezete*), börtönvéneinek krónikájához (vö. *Fogságom naplója*), illetve rekordmértű levelezéséhez sem, bár láthatóan válogat a valós referenciák között. Például, hogy egy ízben Soliman maga látogatja meg Magyarországon Kazinczyt, hogy szabadkőműves minőségében *frater terribilisként* működik, hogy kártyajátékos is, vagy hogy Kazinczy teknősbékaszerűnek látja a tenyerét.¹³ A legfontosabb, Angelo Soliman alakját tematizáló autentikus Kazinczy-szöveghelyeken ugyanakkor érdemes végigtekintenünk – úgy is mint *transztextusok* –, hogy lássuk, mi az az *imaginárius* differencia, amely az illető regény fiktív világát mintázza.

1828-as levelében Kazinczy azt kéri emlékiratainak szerkesztőjétől, Toldy Ferentől, hogy a neki küldött önéletrajzi szöveg adott részletéből törölje ki a „szerecsen Angelo” születésének és halálának napját, mert azt „később” szeretné elmondani. Ugyanakkor semmi nem utal arra, hogy traumatikus, még adott ponton is sokkoló vonatkozások miatt rendelkezik így, a dolog egyszerűen technikai jellegű kérés.¹⁴ Kazinczy Solimanról mindig abban a jellemző kontextusban beszél, miszerint *nagy* ember volt, a *kultúr-emberség* egyetemességének bizonyossága. Kazinczy ünnepli Solimant, a felvilágosodás szellemében: „Bécsi szeretseny”, „a’ kit Lichtenstein Portugáliába még gyermekkorába vett-meg, ’s hogy láthassa ha a’ Néger a’ cultura által mennyen e annyira mint az Európai fejér? Szorgalmatosan neveltetett[.]”¹⁵ Tudható, hogy a kísérlet sikerült, hiszen Kazinczy így jellemzi Solimant: „Ennek a’ nevelésnek köszönhetette Soliman azt a’ kultúrát, melly által minden igaz érdemet becsülni tudó ember’ szeretetét megnyerte” (Kazinczy: 66; máshol: „a’ történetek [kb. a sors – B. F. M.] egygy Afrikai Király’ gyermekéből magányossá változtaták, és a’ ki új hazájában lelke, tudományai ’s szíve által minden jók’ becsülését megnyerte” [Kazinczy: 600–601]). Egy igen kifejező mondattal:

¹³ Minderről lásd Kazinczy összefoglalását Soliman életéről: KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kiad. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 70–71. (A továbbiakban az e kiadásból származó hivatkozások ’Kazinczy: oldalszám’ formátumban a vonatkozó idézetek után a főszövegben.)

¹⁴ Vö. KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, kiad. VÁCZY János, Bp., Akadémiai, 1910, XX, 546, 4948. levél.

¹⁵ KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, kiad. HARSÁNYI István, Bp., Akadémiai, 1927, XXII, 20, 5408. levél.

„A' legmodestusabb [legiliedelmesebb, legjólneveltebb], legszentebb simplicitású [széreny, sallangmentes] Öreg volt” (Kazinczy: 67) [megjegyzések tőlem – B. F. M.].

Kazinczy egyik találkozásuk kapcsán láthatóan igencsak igyekszik kiemelni azt a kontrasztot, hogy a fekete férfival fehér csíkos, turbános öltözetében találkozott. Mint emlékezik, nem Soliman baráti csókja volt számára visszataszító, hanem „teknős-béka bőr forma” tenyere, amelyet nem nézhetett „borzadás” nélkül (Kazinczy: 72). Nem a fekete embertől viszolyog Kazinczy, mert erre az emberre egyenesen felnéz – „Csókja nem borzasztott-el; eggy tisztelt embert érzettem szívemre szorúlni” –; tenyere bőrének látványa, faktúrája, annak idegen mássága ugyanakkor önkéntelenül taszítja (Kazinczy: 67).

Kazinczy egy másik bécsi találkozásuk megjelenítésekor kiemeli azt az emlékképet, miszerint éppen akkor lép be Solimanhoz, amikor az borotválkozik. Fekete arca szakállánál és bajuszánál be van szappanozva, és mivel turbánja nincs a fején, látszik szürke haja is. Vagyis az arc fekete-fehér, valószínűtlen kontrasztosságában áll elő, páratlanul érdekes látványt nyújtva: „elképzelhetni mint néze-ki a' szappanos állú szerecsen” – írja Kazinczy, Soliman göndör és őszes haját pedig bárányprémmel hasonlítja (Kazinczy: 69). Máshogyan megírt későbbi visszaemlékezésében még sokatmondóbban ír erről a jelenetről: „A' kordovány-feketeségű ábrázat és a' bészappanozott áll, a' vad tekintet és az a' szelíd hang, az a' szelíd lélek, mellyel idvezlésemet elfogadá, olly ellenkezésben állának, hogy zavaromat nem titkolhatám. Elsikoltottam volna magamat, ha akkor látám vala először” (Kazinczy: 525).

Soliman alakja tehát ellentmondásos: egyszerre ijesztőek testének egyes részletei – tekintete, tenyere, amelyet Kazinczy a varangyos béka bőréhez is hasonlít (vö. Kazinczy: 534) –, ugyanakkor elragadó személyiségének habitusa, szelíd hangja, egész szelíd lelke. A lényeges itt az, hogy önkéntelen viszolygása, borzongása a különleges, soha nem látott másságnak szól (amelyet a borotválkozás szituativitása csak még tovább radikalizál), amely érdekesség ugyanakkor csupán részlete az egész személyiség meggyőző, sőt mintaszerű emberségének, a „legmodestusabb” emberségnek. Kazinczy szavaival: „Szolimantól első pillantással megdöbbenék mindég, de a' másik pillantás annál inkább vonzza felé” (Kazinczy: 771). A Solimant oly nagyon jellemző „irtozatos contrast” szokatlan tehát, de ez a kontraszt, ez az arc, amelynek feketeségéből kísértetiesen világít, fehérlik a fogsor és a szem – amely szem más szövegvariációkban ijesztően vérekes –, a testnek szól, ahogy az animális metaforák is (teknős, bárány, béka), amelyek dehumanizáló vonatkozásait egyébiránt nem biztos, hogy érdemes túlinterepretálni, jelen kontextusban semmiképp. Ez a test itt a 19. század hajnalán nem otthonos (*unheimlich*), rémisztő, antropológiailag, spontán és zsigerileg. Hogy ez az „evolúciós alarm”, ez a rémület az antroposz lehetséges másságától mennyire természetesen emberi reakció tud lenni, Péterfy regényében is ott van a gyerekek Solimantól való önkéntelen riadalmának leírásában (vö. 318). De tudhatóan a feketebőrű francia Frantz Fanon is egy őt „Mama, nézd a négert!

Félek!” felkiáltással megpillantó kislány hatására kezdi el a posztkolonialista elemleteket nagyban megihlető írásait publikálni.¹⁶ Ám *csak* az első pillanatban él itt tehát ez a fajta eredendő zsigeriség, mert Soliman lényé egyébként egészen elbűvölő, magához vonzó a fehér Kazinczy számára.

Szemgolyó (natúra) és *tekintet* (kultúra) hangsúlyosan szétválik nála Soliman leírásakor, miközben ez a kettősség egyetlen ember kevercse: „az a véres szem és az a szelíd hang mellyel ő szólott, ’s az a szelíd lélek melly a véres szemből kitekintte, rendes keverékben állanak egymás mellett” (Kazinczy: 771). Biológiai *szem* és intellektuális *tekintet* egyfajta eredendő humanista beállítottságon alapuló megkülönböztetését, és a „tekintet” felértékelését a „szem” ellenében a felvilágosodás 18. századi gondolkodásmódja teljesítette ki, a preparálás „botrányával” párhuzamosan.¹⁷ Hogy az „ész százada” mindeközben tehát miként termelt ki maga is önfelszámoló rendszerhibákat, miként sokszorozta fel vakfoltjait, már más kérdés, történeti fejlemény kérdése, ám számtalan esetben történetietlen visszavetítés, igazságtalan számonkérés motiválója egyben. Mindenesetre Kazinczy azon összefüggőbb Soliman-jellemzésében, amely rendelkezésünkre áll, nagyfokú tudatosság és reflektivitás tapasztalható antropológiai ’szép’ és ’csúnya’ kulturális relativizmusát illetően is: „A[ngelo] középszer termetű volt, ’s vékony ’s kedves arczu, növésű. Arczvonásai *attól a’ mit mi tartunk szépnek*, nem távoznak-el annyira mint a’ több feketéké lenni szokott” (Kazinczy: 71).

Angelo testének 1796-ban valóban megtörténő kipreparálásáról a következőképpen ad számot Kazinczy, egyik 1810 körül íródott autobiográfiájában:

Teste, a’ mint koporsója a’ temetőhöz ért, visszavitetett az Anatómiai Sálába [a bécsi császári természettudományi gyűjteménybe, a Hof-Naturalienkabinette-be], ’s megnyúztatott. Bőrét kitömték, ’s a’ figurát felültették a’ kitömött elefántra. Ezen ’s talán még inkább azon, hogy a’ bécsi Publicumnak a’ dolog lármásan annunciáltatott [reklámszerűen hírül adatott], annyira elkeseredett a’ leánya, hogy ez a’ Fejedelemhez folyamodék atyja’ reliquiájának [földi maradványainak] visszaadásáért. ’S az érzéketlen sokaság még kaczagta a’ gyermeki érzést (Kazinczy: 68) [Megjegyzések tőlem – B. F. M.].

Semmi „botrány” nem történik itt Kazinczy szemében. A bécsiek kizárólag azért viselkednek helytelenül, mert kinevetik a lánygyermek érzéseit. Az illető leány viselkedéséről egy másik szövegváltozatban pedig még zavarba ejtőbben ír:

Meghalván Angelo, a’ Medicusok megtették a’ rendelést, hogy a’ test el ne temessék, hanem vitessék vissza hozzájok. Levonták bőrét, kitömték, ’s felültették a’ Museumban álló Elefántra, ’s nyomtatott levélben adták tudtára bécsnek, hogy Angelónak a’ bőre az, a’ mellyet a’ kitömött Elefánton láthatnak. – bús leánya azt hitte, hogy tartozik azon tisztelettel atyjának, ’s elment a’ Császárhoz, ’s kérte hogy parancsolná levétetését (Kazinczy: 69).

¹⁶ Vö. BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 2006, 157, <https://docplayer.hu/11759968-Bevezetes-az-irodalomtudomanyba-bokay-antal.html> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.)

¹⁷ Minderről nagyon hasonló kontextusban: TÓTH, *i. m.*, 591–592.

A gyászoló lány azt *hitte*, hogy tartozik ennyivel apjának – fogalmaz az önéletíró. Nagy együttérzésnek, a sokkoló botrány tematizálásának tehát nem sok jele van Kazinczynál. A nyomtatott hirdetés pedig azt emeli ki, hogy *Angelo* bőre az, amit a múzeumi elefánton láthatnak – vagyis Soliman köztiszteletnek örvendő bécsi celebritásként szerepel a mai szemmel kétségkívül igen furcsa korabeli hirdetésen. Soliman európai története nem megaláztatások láncolata Kazinczynál, hanem a képlet így áll elő: „Afrikai Király’ gyermekéből” Angelo „bécsi lakossá” változik (Kazinczy: 771).

Láthatóan sok különbség rajzolódik ki Péterfy regénye és Kazinczy autobiográfiái között. Soliman családi élete Bécs külvárosában például egyáltalán nem társadalmi pokoljárás: „Angelo egy kis házban költözött a Külvárosra, egyetlen leányának [...] nevelésével foglalatokodván. Csendes életét szerelem, atyai gond, barátság, tanulás ’s kis kertje művelése tették édessé” (Kazinczy: 71). Tény az is, hogy számos afrikai élt a 18. században Bécsben, akiknek nevét hosszú lista őrzi.¹⁸ De ami a legjelentékenyebb differencia ebben a történetben, az többek között a Kazinczy-autobiográfiák kritikai kiadásának jegyzetanyagából derül ki, Monika Firla kutatásai nyomán. Soliman tudniillik saját maga ajánlotta fel a múzeum számára a testét, ami ráadásul nem volt példa nélküli: a Hof-Naturalienkabinette ugyanis több ilyen preparátumot is bemutatott.¹⁹

A regény mássága

Péterfy regénye eminens módon dolgozik a posztkolonialista belátásokkal és azokkal a leginkább talán Michel Foucault nyomán ismeretes összefüggésekkel, hogy az emberi testet miképpen felügyelik a politikai és tudományos elnyomó rendszerek, hogy a modern társadalmak alapjait miként jellemzik különféle fegyelmező, büntető, korrektív hatalmi mechanizmusok, miként hoznak létre belőle alávetett rendszertényezőket a szocializációban, a társadalmiasítás processzusában. Miként abroncsolnak rá nyelvi kódokat, sőt perceptív sémákat, gyakorlati működési protokollokat, algoritmusokat. Mégis, mintha a regény túlságosan is radikalizálná – még Foucault-hoz képest is – ezeket a meglátásokat. A következőkben mindennek itt és most szintén „radikalizált” ellenoldalát vetjük fel, hogy jobban láthatóvá válhasson a köztes igazságok tágas tere. *A Kitömött barbár* az idegenség természetrajzát úgy tárja elénk, írja Balajthy Ágnes, hogy megkapó elevenséggel rekonstruálja a lehetséges 18. századi nézőpontokat. Teszi mindezt egy olyan értelmezési keretben – folytatja, és számunkra ez a fontos most –, amelyet a posztkolonialista elméletek belátásai alapoznak meg.²⁰ Ezáltal az erős, posztmodern ihletettséggű fókusz által ugyanis a regény éppen elvételi a 18. századi

¹⁸ Vö. SZILÁGYI Márton, *Egy preparátum titkos élete*, Kalligram Online, (23)2014, 2014. október, <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-oktober/Egy-preparatum-titkos-elete> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.)

¹⁹ Lásd a sajtó alá rendező Orbán László jegyzetét: KAZINCZY, *Pályám emlékezete*, i. m., 1000.

²⁰ BALAJTHY, i. m., 123.

tudományos tekintet *elsődleges kontextusának* történetiségét. Démonizál egy rendszerszintű korszakjellemzőt, túlzottan is sarkítva poentíroz.

Mint Monika Firla kimutatja, a preparálást végzők Soliman szabadkőműves páholytestvérei voltak, „Bruderek”. Nincs rá adat, hogy bármelyikük is tiltakozott volna a test kikészítése ellen, amely tehát Soliman saját, még életében kinyilvánított kezdeményezésére történt meg, és nem volt egyedi eset.²¹ A preparálás történetileg nem része a megfélemlítésnek, a megalázásnak, a „hatalmi tobzódásnak”, mint a regény sugallja. Amit Solimannal tesznek, nem kirívó példa, elsődleges történeti kontextusában nem barbárság, nem botrány. A „Soliman-effektus” ugyanakkor nem vész el a 19. századdal sem: a felettes pozícióból történő, idomító jellegű nevelésről, az elitista *Bildungról* a 20. században George Bernard Shaw ír drámát (*Pygmalion*, 1912), és közismert musicalfilm is készül belőle *My Fair Lady* (1964) címmel. De még érzékletesebb találat a Liszt Ferencről szóló egyik anekdota, amely a zeneszerző pedagógiai csődjéről, vagyis egy ellenpéldáról szól:

Párizsban a művész régi barátja, Teleki Sándor gróf hozott ajándékba – akár egy kiskutyát – egy 12 éves forma, Debrecen környékéről való, hegedülő cigánygyereket, Sára Józsit. Liszt elhatározta, hogy művelt, kulturált, viselkedni tudó, alaposan képzett hegedűművészt farag belőle. Ám ezzel teljes kudarcot vallott. Józsi nem akart közismereti tárgyakat, sem franciát tanulni...²²

Ugyanígy magának a „preparálásnak” mint az emberi mivoltban történő megalázásnak az effektusa is megjelenik a történeti fejleményben, ráadásul egyre kevésbé mentegethető formákban, például a különféle torzszülötteket, testi fogyatékkal élőket cirkuszi körülmények között mutogató úgynevezett *freak show*-k alakváltozataiban vagy éppen a *human zoo* praxisában. Magyarországot illetően a millenniumi ünnepségsorozat részeként, vagyis a 19. század legvégének idejéből tudunk egy efféle állatkerti programról Budapesten, amelynek keretei között egy afrikai törzs életét, vagyis élő emberek egy csoportját lehetett megtekinteni éppen ugyanúgy, mint az intézmény állatállományát.²³ Ezek az eljárások nem kevésbé tárgyiasítják, kolonializálják az embert, mint Soliman története, ráadásul a „birodalmi szerezcsen” kitömetése egy tudománytörténeti szakaszt jellemző rendszertani kíváncsiságról, (kétségtelenül igen felforgató) archiválásról szól inkább. A preparálás nem Frankenstein-szerű teremtés itt, miként a *Kitömett barbár* sugallja, hanem klasszifikációs reprezentáció. Ez a mindent górcső alá vevő „nagyító”, a *lupe* 18. századi empirikus tekintete, a racionalizmus hideg

²¹ Monika FIRLA, *Angelo Soliman: Ein Wiener Afrikaner im 18. Jahrhundert*, Baden, 2004, 18, https://rollettmuseum.at/wp-content/uploads/2017/12/Katalogblatt_Nr._48_Angelo_Soliman.pdf (utolsó megtekintés. 2022. március 22.)

²² HAMBURGER Klára, *Előszó = LISZT Ferenc, A cigányokról és magyarországi zenéjükéről*, kiad. H. K., Bp., Balassi, 2020, 16.

²³ Bővebben erről: BÓDI Katalin, „Néger atyafiak”. *Emlékezettörténeti epizód a millenniumi ünnepségekről*, *Studia Litteraria*, (57)2018, 3–4. sz., 84–97.

episztéméje, rendszerépítés; nem barbárság, hanem tudásvágy egy sajátos korszakban, a rációkultusz időszakában. (Amelynek igen szubverzív vizuális összefoglalása Joseph Wright of Derby *Madáron végzett kísérlet vákuumpumpával* [1768] című festménye.) A kötet borítójának lepkéi pedig ugyanazt a rákőzelítő, szenttelen, valahol mégis familiáris 18. századi ráció- és empiriaelvű *lupeeffektust* jeleníthetik meg, mint amely feldolgozza Soliman testét.

Persze Monika Firla is kinyilvánítja, hogy csak rasszista (*rassistisch*) keretek között válhatott lehetségessé afrikai és csak afrikai preparátumok korabeli kiállítása, és hogy a jelenség „botrány” (*Skandal*) jellegét nem változtatja meg, hogy Soliman voltaképpen önmagát diszkriminálta felajánlásával.²⁴ Ennek ellenére vagy éppen ezek miatt a kijelentések miatt célszerű ugyanakkor azt is hangsúlyozni, hogy a korabeli rasszizmus nem hozható közös nevezőre történelmileg elhíresült későbbi, leginkább 20. századi változataival. Soliman kitömetése és az ennek hátterét jelentő európai „rasszizmus” döntően tudományos indíttatású, és az ember megismerésének, a társadalmi élet optimalizálásának szolgálatában áll, tehát alapvetően *jóhiszemű*. Az embert pusztán biológiai létezőként szemügyre vevő, nagyhatású Carl von Linné az 1730-as években az élőlények rendszerezését adva az embert az állatvilág részeként írta le. Linné rendszere egy egységes, a majmoktól elkülönült emberi fajról beszél, amelyet négy rasszra oszt, azzal együtt, hogy hierarchizálja ezeket, az európai rasszt tartva a legfejlettebbnek. Kortársa, Buffon ugyanakkor már nem hierarchizál, hanem egy olyan általános emberi faj mellett érvel, amely kifejezetten az állatokkal szemben tételeződik. Ennek ellenére a korszak tudományos és művelt közbeszéde még sokáig egyenlőségjelet tesz a barbár, a vadember és az állat közé.²⁵

A preparálást végző fehér, európai férfiak Soliman teste körül aufgeklärter Naturwissenschaftlerrek, vagyis felvilágosult természettudósok, nem melleleg Soliman barátai. Egy olyan, 21. századi fejjel nehezen felfogható szituativitás ez, amelyet eredetileg jóval kevésbé mintáznak azok a fajta kolonializáló, dehumanizáló aspektusok, mint amilyeneket hajlamosak vagyunk utólag *beleolvasni*, sőt *ráolvasni*.²⁶ A preparálás nem emberi mivoltától hivatott itt megfosztani a testet, hanem a rendszertani embert hivatott felmutatni annak a rassznak a képviselőjeként, aki akkor még egyértelmű ritkaságként, kuriózumként él az európai színtéren. Ráadásul egy olyasféle karteziánus diszpozícióban történik mindez, amely elválasztja a testet a szellemtől, jellemzően az utóbbit tartva lényegesebbnek a „cogito” jegyében, a jelenkori testelméletekkel, testdiskurzusokkal összeegyeztethetetlen módon. A történeti Soliman tehát nemcsak

²⁴ FIRLA, *i. m.*, 19.

²⁵ LACZHÁZI Gyula, TIMÁR Andrea, *Ember = Média- és Kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Bp., Ráció, 2018, 41–42, 45.

²⁶ Itt jegyzendő meg, hogy a preparátumok korabeli speciális jelentőségéhez, illetve az ember határainak kérdésköréhez érdemes megnézni *A farkasok szövetsége* című francia filmet (rend. Christophe Gans, 2001), a világ totális tudományos megismerhetőségének korabeli illúziójához pedig érdemes elolvasni Daniel Kehlmann ragyogó szatírját *A világ fölmérése* címmel (Magvető, 2019).

test, hanem hangsúlyosan szellem is, barátai pedig különleges *testét* preparálják ki, jellemző klasszifikációs helyére illesztve azt (ezért kerül az elefántra, ezért van autentikusnak tulajdonított harci díszben), függetlenül az ő különleges *szellemétől*, amely szintűgy közbeszéd tárgya a korabeli Bécsben, mint feketesége.

A felvilágosodáskritikának tekintélyes szakirodalma van, mely a mai napig azt igyekszik bizonyítani, hogyan számolta fel a szabadság-egyenlőség-testvériség vezéreszméit, a képzés (kultúra), a fejlődés (civilizáció) nagyelbeszéléseit a korszak már saját maga is, vagyis hogy az eleve mennyire ellentmondásos. A felvilágosodás mindazonáltal mégiscsak az *előítéletmentesség* hangoztatásának nagy eszmetörténeti korszaka a *humanizmus* rendszertényezőjével a háttérben, amely epocháról nem mellesleg Sophie is megejtően, bár nem kevés malíciával fűszerezve beszél, megidézve például a bécsi szabadkőművesség virágkorát. Solimant bizony kiállították a Naturhistorisches Museumban, mint a fekete rassz képviselőjét – ezt azonban nem a gyarmatosító ki-rekesztés, a legyőzötteknek járó kíméletlenség hatalomtechnikája motiválta, hanem a megértés vágya és a közelítés módszertana, persze 18. századi eszközökkel.

Szilágyi Márton is hangsúlyozza, hogy Péterfy Solimanja, miközben az emberi mivolt kritériumainak személyes átéléséről beszél, voltaképpen egy olyan, jellegzetesen 18. századi diszkurzusra csatlakozik rá, amely a teremtettség és a normalitás állapotának határait akarja megragadni – vagyis a regény olyan, itt nem ábrázolt, de iderendelhető kontextusok mellé helyezendő, mint az ember és az állat határainak a problémáiba beleütköző gondolkodás, amely az emberszabású majom és az afrikai őslakosok elhatárolásának a kérdéseibe bonyolódik bele a korszakban. A regény ilyenformán pedig csak igen felületesen foglalkozik a rasszizmus korabeli kérdéseivel.²⁷ Ugyanakkor az a recepcióban szintén többször felbukkanó állítás, miszerint a könyvben a járvány és annak során az emberek viselkedése a felvilágosodás és a kazinczyanus emberkép bukását jeleníti meg, szintén csúsztatásként, anakronisztikus konklúzióként tűnik fel. Ezen emberek döntő hányada ugyanis mind Kazinczy, mind a „felvilágosodás” szemében eleve *kiskorú* (már csak azért is, mert analfabéta), ami egyben azt is jelenti, hogy Kazinczy a műveltség-műveletlenség tengely mentén nem mellesleg maga is igen „rasszista”. Ráadásul családjának tagjait felettébb hasonló módon tárgyasítja el, mint a preparálók a szerecsent (vö. 156).

Vitán felül áll, hogy a regényben Solimannak „gazdái” vannak, és egyszer majdnem elcserélik egy betanított perui meztelen kiskutyára. Alakja Bildung-fantázia, szexfantázia, ideológiailag eleve bábu: eleve úgy fogdossák, „koptatják” az emberek, mint halála után a preparátumát. Tény, hogy ő az egzotikus idegen. Ám Soliman az *outsider* értelmében is idegen, egyfajta akart, pozitív idegenség, kívülállás révén – éppúgy tanulmányozza az embereket, mint a kövületeket és fossziliákat: „Típusokat állított föl, alak, hajszín, nemzetiség, vallás alapján osztályozta az embereket, és figyelte, hogy viszonyulnak hozzá” (170). Soliman nyilvános boncolásokra jár, a feleségét

²⁷ Vö. SZILÁGYI, *i. m.*

is végignézi; igaz, hogy teste játékszer, de ő is játszik az emberekkel. Ezt az adott epiztemikus keretben elbonyolódó viszonylagosságot, kölcsönhatást pedig a regény szerencsésen – és nagy bölcsességgel – artikulálja is: mert preparátumként többek között „kétfejű csecsemőkkel, gonosztevők levágott fejével teli befőttesüvegek” is megjelennek a könyv lapjain (vö. 342), és Pruszkay Antónia testét is „kitömi”, bár esetében két szülőkaróval. Ugyanakkor Sophie maga is vonzódik a természettudományokhoz, van is ilyen irányú képzettsége még a bécsi évekből, amikor külön természettudományi teremről álmodozik leendő kastélyába, ahol ritkábbnál ritkább preparátumokat őrizhet majd (vö. 217). Ennek kapcsán pedig nem csupán a könyvborító lepkeábrázolásai juthatnak újra eszünkbe, hanem az édesapa Török gróf rózsakeresztessége is, amely szintén vizsgálódik és kísérletez, de amely gyakorlat hasonló érvennyel különbözik el a korszak tudományos tekintetétől, mint Angelo Soliman kitömetése Pruszkay Antóniától. „Kitömték, mint a majmot” – mondja Sophie Angelóról (287), ám meglehet, hogy tehát túlzottan is egyszerűsít. Ezzel pedig a szöveg végső soron mégiscsak elszalasztja a történetiség összetettebb kontextualizálásának egyébként jól kiépített lehetőségét. Az illető mű *nem* történelmi regény – de miközben a történelem „regényesítése” zajlik, nem rekonstruálódnak igazán hiteles korabeli nézőpontok.

Mindezek nyomán nehéz a *Kitömtött barbár* erényeként betudni azokat a megállapításokat, hogy Soliman sorsa a felvilágosodás „teljes kudarcában”, „sötét karikatúrájában” végződik, és hogy fával, fűrészporral kitömtött tetemét a tudományosság nevében körülötte ügyködő szobrászok és orvosok „elképesztő barbaritással” fosztják meg méltóságától.²⁸ Csak ismételhetjük: talán azért nem volt olyan embertelen mindez; ráadásul a regény leírása maga is több gyöngédséget, bajtársiasságot, tiszteletet – vagyis komplexitást – mutat az elképesztő barbaritásnál. Poros Júlia úgy elemez, hogy a bőrnek a testről való lefejtését az izzadt gyermeküket vetköztető szülők képével összevetve az elbeszélő hátborzongató ellentétet teremt: a szülők „aggódó, féltő gondoskodása” ellentétezi a preparálók „higgadt szakszerűségét”.²⁹ Egyrészt nem győzzük hangsúlyozni: a felvilágosodás higgadt szakszerűségének szemüvege ez, vagyis epiztemikus korszakjellemző. Másrészt nem egészen egyértelmű, hogy a regény itt valóban teljesen ellentéte: bármennyire is abszurd, az egész leírt folyamat hihetetlenül *gondos*, és ebből a fajta „gondoskodásból” azért több összetettség olvasható ki még a narrátori festés alapján is, mint ahogy azt a recepció átlagosan látja.

Hasonló a helyzet Nemes Z. Márió beállításával is, amely kizárólag a regénnyel kapcsolatosan lehet helytálló, amennyiben Soliman a „rasszizmus élőhalottjaként” egy „birodalmi *freak show*” keretei között képviseli az „eurocentrikus antropológia” győzelmét, preparátuma pedig kuriózum, az „antropológiai differencia rasszista

²⁸ BALAJTHY, *i. m.*, 126.

²⁹ POROS Júlia, *Péterfy Gergely: Kitömtött barbár*, segédanyag, Magyar tanárok Egyesülete, Aegon Művészeti Díj, 2015, <https://magyartanarok.wordpress.com/aegon-muveszeti-dij/> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.)

konstrukciójának és rögzítésének dokumentuma”³⁰ Mindehhez ugyanis megint csak hozzá lehet tenni: Linné rendszere is ez az egész téma, amely először próbálja átfogó tudományos rendszerbe foglalni a bioorganizmusokat. Az enciklopédia eszményének hőskorában vagyunk, ahol a rasszizmus alapvetően *táblázatosságot* (Foucault) jelent – azonosságok és különbségek időtlen rendjét, ismertetőjegyek szisztémáit –, vagyis elsősorban nem negatív diszkriminációt. Tehát a „rasszizmus” nem *rasszizmus*, a „freak show” pedig nem *freak show* 1796-ban.

Evellei Kata definitív megállapítása szerint a test mint szociális reprezentáció meghatározó szerepet kap az alsóbbrendűnek tartott csoportok értelmezésében, és szolgál elnyomásuk eszközeül, Soliman testének kisajátításával pedig végül teljessé válik a „xenofób erőszak” diadala.³¹ Éppen amiatt lehet hiányérzetünk, hogy ilyen szép tételmondatokkal meg lehet fejteni ezt a regényt, hogy túlzottan is lehet *irányregény*ként olvasni, amennyiben legtöbbször erőteljes, attraktív, ám Sophie módjára kisarkított ideológiai üzenetei vannak (gonoszak-jók, műveltség-műveletlenség, civilizáltság-barbárság, vadember-kultúremler, feketék-fehérek, Afrika-Európa).

Az állítás, miszerint a regény izgalmas korrajz a 18. század második feléről és a 19. század első évtizedeiről, ráadásul radikálisan átértelmezi, megújítja hagyományos Kazinczy-képünket is, tehát revízióra, árnyalásra szorul. Kérdés például, hogy ez a nagyon is alternatív kép a maga „popularizáló” kanonizációjával nem dermeszti-e meg ugyanúgy a Kazinczy-portrét, csak éppen egy másik irányból? Erősen egyetérthetünk Nemes Z. Márió azon megjegyzésével, hogy miközben a szöveg markáns ellenarratívaként szándékozik működni, maga is megismétli a lebontani vágyott struktúrák metanarratív kizárólagosságát, annak minden nehézkedésével együtt. Azért lehet indokolt minderről hosszabban beszélni, mert miként Kazinczy Ferenc alakját, az egész „botrányt” is jelentékenyen elrajzolja a *Kitömött barbár*. Alapvetően nincsen gond ezzel, hiszen nem kell Kazinczy-regényként olvasni a szöveget; önéletrajziságba bújtatott korszaklenyomatként, korszak-allegóriaként viszont már inkább adja magát, ám ezt is kellő távolságtartással és rugalmassággal érdemes kezelni tehát. A regény, Török Sophie fiktív mondanivalója hangsúlyozottan egy *lehetséges vízió*ként értelmezendő. S bár a textus jó érzékkel megválasztott és hatékonyan kidolgozott narrátora révén erősen manipulál, *horizont-összeolvasztásra* tör, érdemes megmaradnunk mindvégig a reflektív, távolságtartó *horizontelválasztás*nál. Viszonyítási pontnak kiváló ez a mű – díjnyertes –, de többek között éppen arra tanít(hat), hogy a fiktív szépirodalom igazságai *lehetséges igazságok* csupán, amelyeket mindig érdemes „távolról” is szemügyre venni; amelyekből olvasói dialogicitás révén szülehetnek átalakított, sajátta formált, végső belátások. Miként a regény is hirdeti: az idegenből a saját.

³⁰ NEMES Z. Márió, „*Márpedig, ami nincs, az csak az ördög műve lehet*”, Múút Online, 2014. december 20, <http://www.muut.hu/?p=10401> (utolsó megtekintés: 2022. március 22.)

³¹ Vö. EVELLEI, *i. m.*

Mint Gács Anna mondja, ez a mű olyan szövegtípusba tartozik, amely markáns valós referenciapontokat jelöl ki, majd e köré épít fiktív világot. Vagyis egészen tudatosan operál valós és imaginárius kölcsönhatásával, az *infotainment* (szórakoztatva ismeretterjesztő, populárisan informatív) és a *midcult* (minőségi bestseller, igényes lektúr) kettős kontextusában. Vagyis az elit és a populáris regiszter közötti átmenetben, amely közties regiszter a narrátor Sophie-nak egyáltalán nem áll rosszul. Mindebből adódóan a koncepció ugyanakkor túlzottan élesen áll elő, a fikcióképzés szelekciói és transzformációi pedig jórészt a jól kigondolt ideológia térnyeréséhez kellene, az áthallásos üzengetéshez, a parabolisztikussághoz, a didaktikus példázatossághoz. Ezek fontos üzenetek az emberi gonoszságról, a hatalom működésmódjáról, az örökös és kikapcsolhatatlan idegenségérzésről. Mesteri rajza annak, miként tömjük ki „preparátumainkat” különféle ideologémákkal, vágyakkal, hitekkel, „szövegeléssel”. Hogy – miként a recenziókban is oly sokszor elhangzik – mindannyian kitömött barbárok vagyunk. Ám mindez olyannyira generikus, nembeli, olyannyira kortalan tematikus csomópontként adódik ebben a könyvben, hogy joggal írhatja Evellei: „a regény kortárs problémákról szól (egyben kvázi-helyzetjelentés a magyar ugarról) [...] a meglepetést inkább az okozhatja, mennyire nyíltan fölállalja maiságát”.³² Ám ez a fajta egészen nyílt, irányzatos aktualizálás nem biztos, hogy a regény előnyére válik, hogy annak lehetséges összetettséget fokozza.

Végezetül

Miként fikcionalitásában, szövegköziségében is igen tudatos mű a *Kitömött barbár*. Paratextusként már az egyszerre zseniális és túlon túl is szimplex mottó markáns intertextus (metatextuális felhajtóerővel), de rejtett, mozaikos intertextusként ott van az előbbieken e lapokon is megidézett Kazinczy-levelezés, Kazinczy-önéletírások egész világa is, nem beszélve az író Péterfy már emlegetett doktori disszertációjáról. Látszik, hogy a szerző a bécsi vonatkozások tekintetében is igen igényes háttérkutatásokat végzett.

A regény mentes minden nyelvi archaizálástól, a korszak diszkurzivitása kulcsszavak, kulcsfogalmak szintjén jelenül meg csupán, bár kiemelendő a szöveg egyetlen markáns (fiktív) diskurzusrepresentációja Török Lajos nagymonológiának képében, amely igen érzékletes és sikeresen megoldott részletnek tekinthető (mint több recenzens megjegyzi, a cselekmény lendülete itt azért alábbhagy, ám nem biztos, hogy ez árt a szövegmű egészének). Nyelvi megformáltságát tekintve, többé-kevésbé összhangban kultúratudományos problematikájával, a regény elsőrendűen kortárs perspektívát tart szem előtt, mondja Györffy Miklós, amellyel csak egyetérthetünk.³³ A regény nyelve ugyanakkor túlon túl is egynemű – folytatja –, tekintet nélkül arra, hogy éppen ki

³² *Uo.*

³³ GYÖRFFY Miklós, *Pályám képzelt emlékezete*, Jelenkor, (58)2015, 5. sz., 587.

beszél (ennek jól valószínűsíthető okáról Török Sophie elsődlegességét illetően már bőven volt szó, ebből következően ezen a ponton már kevésbé értünk egyet). Ez a nyelv a mai irodalmi nyelv, annak egy közmegegyezélesen választékos, érzékletes, elegáns, kifinomult, analitikus stílusformája – összegez Györffy. Valóban, a *Kitömött barbár* nyelvileg valahol a klasszikus modernség és a késő modernség határán álló hagyományból látszik leginkább ösztönződni. Szerb Antal hatása, könnyed és szatirikus stílusa egyértelműen érezhető – a rózsakeresztes, illetve a krimiszerű korrelációkban pláne –, egyes bekezdéseiben, jeleneteiben pedig Krúdy (leírások), Kosztolányi (alakmások) vagy Márai (aforisztikusság) is ott van mintaként. Az akciódús forgatókönyvszerűség architextualitása mindezeket túl átfogó érvénnyel is jelen lévő. Az elbeszélés nehézségeinek Ottliktól örökölt és az irodalmi posztmodernségben kiteljesedő előfeltevésrendszere, toposzai jól kitapinthatóan szintén hatnak a szövegalkulásra – miképpen a kurrens kultúratudományos panelek beszüremkedése is –, amely egyes pontokon azonban megint csak túl erős rájátszássá válik, kissé ilyen értelemben is egydimenzióssá téve a szöveget.

Lezárásképpen: Kazinczy körül immár hosszú évek óta pezseg a szakmai diskurzus. Tanulmányok, monográfiák, disszertációk, folyóiratbeli tematikus blokkok sora jelenik meg róla, folyamatban van elektronikus és papíralapú kritikai életműkiadása, egész kutatóegyetemi munkacsoport foglalkozik örökségével. A *Kitömött barbár* című Péterfy-regény mindezek mellett szépirodalmi fikcióként, provokatív vízióként egészen kiváló kiindulópont ahhoz – a középfokú oktatás és a felsőoktatás színterein is –, hogy e korszakos széphalmi figuráról, a korszak hőseiről, a korszakegészeiről, illetve ezekből következő örök emberi dolgokról beszéljünk. S kiváló alapanyag ahhoz is, hogy narratopoétikai, prózaelemzési stúdiumok tárgya legyen.

Felhasznált szakirodalom

- BALAJTHY Ágnes, *A különbözőség halálos veszélye*, Alföld, 2015/5, 121–126.
- BÓDI Katalin, „Néger atyafiak”. *Emlékezettörténeti epizód a millenniumi ünnepségekről*, *Studia Litteraria*, 2018/3–4, 84–97.
- BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 2006. (<https://docplayer.hu/11759968-Bevezetes-az-irodalomtudomanyba-bokay-antal.html>)
- EVELLEI Kata, *Börbe írt történelem*, Kalligram Online, XXIII. évf. 2014. október (<https://www.kalligramoz.eu/index.php/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-oktober/Borbe-irt-toertenelem>)
- És-Kvartett Péterfy Gergely Kitömött barbár című regényéről*, *Élet és Irodalom Online*, LVIII. évf., 45. szám, 2014. november 7., résztvevők: GÁCS Anna, KÁROLYI Csaba, MARGÓCSY István, VISY Gabriella. (<http://www.es.hu/es-kvartett;2014-11-07.html>)

- Monika FIRLA, *Angelo Soliman: Ein Wiener Afrikaner im 18. Jahrhundert*, Baden, 2004.
(https://rollettmuseum.at/wp-content/uploads/2017/12/Katalogblatt_Nr._48_Angelo_Soliman.pdf)
- GYÖRFFY Miklós, *Pályám képzelt emlékezete*, Jelenkor, 2015/5, 583–589.
- HAMBURGER Klára, *Előszó = LISZT Ferenc, A cigányokról és magyarországi zenéjükéről*, kiad. H. K., Bp., Balassi, 2020.
- KÁROLYI Csaba, *Testvériség*, Élet és Irodalom Online, LVIII. évf., 30. szám, 2014. július 25.
(http://www.es.hu/karolyi_csaba;testverise;2014-07-25.html)
- KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kritikai kiadás, kiad. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009.
- KERESZTESI József, *Kilépés a múzeumból*, Litera, 2014. június 16.
(<http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar>)
- KOLOZSI Orsolya, *Az idegenség botránya*, Bárka Online, 2015/1. (<http://barkaonline.hu/kritika/4552-az-idegens-eg-botran-ya---a-kitomott-barbarrol>)
- KRISZTIÁN Renáta, *Barbárok?*, Tiszatáj Online, 2015. június 25. (<http://tizsatajonline.hu/?p=81692>)
- LACZHÁZI Gyula, TIMÁR Andrea, *Ember = Média- és Kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Bp., Ráció, 2018, 40–53.
- NEMES Z. Mária, „*Márpedig, ami nincs, az csak az ördög műve lehet.*”, Műút Online, 2014. december 20. (<http://www.muut.hu/?p=10401>)
- POGRÁNYI Péter, *Idegen szemmel*, Revizor Online, 2014. október 7. (<https://revizoronline.com/hu/cikk/5243/peterfy-gergely-kitomott-barbar/>)
- POROS Júlia, *Péterfy Gergely: Kitömött barbár*, segédanyag, Magyar Tanárók Egyesülete, Aegon Művészeti Díj, 2015. (<https://magyartanarok.wordpress.com/aegon-muveszeti-dij/>)
- SEBŐK Annamária, *Fut a delizsánsz az őszi avaron*, Irodalmi Szemle Online, 2015. április 15.
(<https://irodalmiszemle.sk/2015/04/fut-a-delizsansz-az-szi-avaron/>)
- SZABÓ GÁBOR, *Az idegen birtoklása*, Műút Online, 2014. december 21. (<http://www.muut.hu/archivum/10406>)
- SZILÁGYI Márton, *Egy preparátum titkos élete*, Kalligram Online, XXIII. évf. 2014. október
(<https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-oktober/Egy-preparatum-titkos-elete>)
- TAKÁCS Ferenc, *Fekete Orfeusz*, Mozgó Világ, 2014/12, 106–109.
- TÓTH Orsolya, *Aprópó, Kazinczy!*, Jelenkor, 2015/5, 590–594.

Orosz Andrea: *Kováts József. Az életrajz és az életmű feltérképezése*

Budapest, reciti, 2021 (Vitae), 307 l.

Kováts József (1780–1809) neve gyaníthatóan még a 18–19. század kutatóinak körében sem túlságosan ismert. Nem véletlen, hogy Orosz Andrea kötetéig nem készült önálló monográfia Kováts pályafutásáról, életművéről, hiszen jellemzően az irodalomtörténeti érdeklődés peremterületén foglal(t) helyet. Jelen munka célkitűzése tehát e hiány kompenzálása, ezzel egyidőben pedig a szakirodalomban rögzült tételek szakmai felülvizsgálata és pontosítása. Az „újragondolás” a felhasznált forrásanyag szélesítésére támaszkodik, hiszen a kéziratos hagyaték, valamint a kontextusba vonható egyéb levéltári anyag alapos feldolgozása nélkül a kísérlet voltaképpen kimerülne a korábbi irodalomtörténeti munkák tévedéseinek továbbörökítésében. Mint kiderül, a filológiai alapkutatás nem csupán a jelen monográfia számára jelenti az alapot, hanem Kováts kéziratban ránk maradt költeményei modern kiadásának is, vagyis az értekezés mintegy előtanulmányként szolgál a költői életmű mélyreható értelmezését, esztétikai szempontú értékelését elősegíthető kritikai kiadáshoz (az edíció előreláthatóan a Régi Magyar Költők Tára 18. századi alsorozatában lát napvilágot). Tehát mind a jelen kötet, mind a készülő kiadás az életmű „felnyitását” kezdeményezi, noha egyelőre kérdéses, hogy egy ilyen alapos, mikrotörténeti léptékű monografikus feldolgozás után lesz-e olyan érdeklődő kutató, aki Kováts József pályafutásával, vagy életművével foglalkozna.

Orosz Andrea gyakran az életút tanulmányozását nehezítő – csaknem ellehetetlenítő – faktorként említi az egodokumentumok hiányát. A munkába bevont kéziratos források közé csupán Kováts keresztelési anyakönyve, a mindössze három levelet tartalmazó, nem túlságosan terjedelmes levelezése – amely nem teszi lehetővé a személyes kapcsolatháló feltérképezését –, valamint azon kéziratos verseskötet tartozik, amely számos, máig kiadatlan költeményt tartalmaz. Szintén fontos dokumentumok a Kováts verseit másolatban őrző kéziratos énekeskönyvek, versgyűjtemények. Létrehozásukból ugyanis feltételezhető Kováts korabeli olvasottsága a református kollégiumi közegen belül. Kultikus tiszteletéről tanúskodnak azok az életrajzok is, amelyek szintén a kéziratos gyűjteményekben maradtak ránk, ugyanis ezek a kultusz közvetítésében voltak inkább érdekelték, mintsem az életút tárgyilagos, pontos leírásában, mégis számos szakmunka használta fel a biográfiákat kritikai reflexió nélkül. Kováts diákeveinek, tanítói, segédlelkészi hivatalának feltárásához különböző okmánytári iratok (kollégiumi felvételi anyakönyvek, diákliszták, egyházi iratok) szolgáltatnak adatokat, de különösen adatgazdag annak a büntetőpernek a magyar, részben latin nyelvű anyaga, amely Kováts életének utolsó időszakához kapcsolódik. Első pillantásra számos más dokumentum

is relevánsnak tűnhet – főként a Kováts-Kovács vezetéknev gyakorisága folytán –, így a kontextusba vonható források leszűkítése csaknem ugyanolyan gondosságot kíván, mint felkutatásuk. A nyomtatott forrásanyag elrendezése hasonló logikát követ – Kováts életében publikált költeményeit, a Ferdős Dávid által összeállított *Kováts József versei* című válogatást, 19–20. századi lexikonszócikkeket, levéltári kiadványokat, iskolatörténeteket, helytörténeti és irodalomtörténeti munkákat mozgósítva az életút és az életmű feltérképezésében. Mindezek a kontextualista szemlélethez igazodva főként az egyházi-tanítói pályafutás, a korabeli karrierlehetőségek általános tendenciáinak a leírását teszik lehetővé, Kováts Józsefről ugyanis gyakran csak érintőlegesen nyilatkoznak, vagy tévedésekről, félreértésektől, legendáktól terheltek.

A monográfia második része az életútra fókuszál, jóllehet az már a bevezető részben nyilvánvalóvá válik, hogy a forráshiányosságokból adódóan Kováts életpályája nem ragadható meg a maga teljességében. Mit tehet hát az értekező, ha a felhasználható adatok alacsony száma nem teszi lehetővé a pályafutás alakulástörténetének felvázolását, a hiátusok kitöltését; ha még az olyan hátráltató, egyben frusztráló esetek is nehezítik a kutatómunkát, mint a meglévő, de éppenséggel a lényeges helyen sérült dokumentum: a kutatás során előkerült a pápai református kollégium levéltárából egy felvételi könyv, amely éppen azon a lapon sérült meg, ahol a Kovátsra vonatkozó adatok szerepelnének. Orosz Andrea válasza egyrészt a reflektáltság, hiszen minduntalan utal rá, hogy a totalításra törekvés Kováts esetében hiábavaló feladat, a jövőben esetlegesen előkerülő dokumentumok azonban – hogyha egyáltalán történik ilyesmi – árnyalhatnak egyes részleteket; másrészt az a precízió, amely az adatok felkutatását, azok rendszerezését és feldolgozását jellemzi – gyakorlatilag mélyfúrást végez a kontextusba vonható család- és helytörténeti dokumentumokban. A munka kétségkívül impozáns, mégsem elégséges az átfogó képhez a család társadalmi helyzetéről, Kováts József fiatalkoráról, amit a monográfus is szóvá tesz: „a csekély mennyiségű adat, amely egyelőre rendelkezésünkre áll, sajnos nem teszi lehetővé, hogy Kováts gyerekkorának akár csak néhány apró részletét is megismerjük. Ha nem kerülnek elő újabb, ezzel kapcsolatos források, ez valószínűleg így is marad” (42). Mindezen bizonytalanságok az értekezés retorikáján is nyomot hagytak, így a szövegben akaratlanul is gyakran feltűnik a „valószínű”, az „elképzelt”, az „esetleg”, a „feltételezhetően”, a „lehetséges”, valamint a „nem tudható” nyelvi alakzata.

Kováts pápai diákveiről hitelt érdemlő dokumentumok maradtak ránk, Orosz Andrea azonban a miliót, a korabeli református kollégiumi közeget is részletesen ismerteti, hogy az általános mintázatokból Kováts tanulmányainak, kötelezettségeinek, életmódjának körülményeiről, valamint a felkínálkozó karrierlehetőségekről is hozzávetőleges képet kaphasson az olvasó. Hasonló módszert követ Kováts felsőöri segédtanítósodását taglalva, betekintést kínálva a tanításra kirendelt diákok életének (nem túlságosan ígéretes) szakmai és egzisztenciális részleteibe, a velük szembeni elvárásrendszer ismérveibe. Túl ezeken, Kováts felsőöri kiküldetésének

időszaka a poétává érlelődés szempontjából is jelentős, amint azt az itt keletkezett versek szemléltetik. Tehát a korai életút köré felvázolt kontextus egy tipikus pályamodellt tesz láthatóvá, Kováts mind a tanulmányait, mind a segédtanítói szolgálatát tekintve kurrens mintákat követett.

Külön örvendetes, amikor a Kováts pályafutásával kapcsolatos szűkszavú, sérült vagy ellenőrizhetetlen dokumentumok közt feltűnik egy olyan forrás, amely fontos adalékot kínál az alany életének egy konkrét, történetesen a felsőőri tanítóskodás periódusával kapcsolatban. A kötet teljes terjedelmében közli azt az 1800. november 23-ra datált feljegyzést, amelyben Felsőőr település vezetőségének panaszai sorolódnak elő a lelképásztor Nagy Sámuel és a tanító Kováts József ellen. Habár a tendenciának mondható általános diákhíányt a közösségek gyakran hajlamosak voltak a tanító elégtelenségével magyarázni és sérelmezni, egyetlen elmarasztalás alapján nem lehetséges hitel érdemlő következtetéseket megfogalmazni Kováts munkamódszeréről, elkötelezettségéről vagy esetleges hanyagságáról. Persze az is a történet része, hogy Kovátsot Pápán is elmarasztalták, kis híján eltanácsolták a kollégiumból, noha kérdéses, hogy milyen kihágások részese volt.

Tanulmányai sikeres abszolválását követően Pátkára került rektornak. Második kiküldetése egyben a jövőbeli lelkészi hivatalra való felkészülésként is felfogható. Kováts Pátkán ismerte meg Horvát Istvánt, aki a naplóbejegyzéseiben költőként hivatkozik rá, vagyis a közeli ismerősök körében világosak voltak Kováts irodalmi ambíciói. Sem kapcsolatuk részleteiről, sem Kováts pátkai tevékenységéről, távozásának körülményeiről és pontos dátumáról nem rendelkezünk adatokkal, így az is kérdéses, hogy Horvát barátsága jelentett-e inspiráló hatást Kováts költői tudatosságának a formálódásában. Kováts városhídvégi segédlelkészi időszakáról a helyi halotti, házassági és keresztelési anyakönyvek szolgáltatnak információkat, lehetővé téve az itteni ténykedés hozzátétleges rekonstrukcióját, a hivatali munkavégzésen túli elfoglaltságáról azonban nincsenek ismereteink. Költői tevékenységét tekintve Orosz Andrea arra a következtetésre jut, hogy sem a pátkai rektoroskodás, sem a városhídvégi káplánság periódusa nem volt túlságosan termékeny időszak, jóllehet Kováts tett kísérleteket versei publikálására, legalábbis a *Magyar Kurír*-ban megjelent vers valamelyest feltételez ilyenén törekvést. Amint az a monográfia második részében olvasható, Kováts évente általában 2–3 költeményt írt, vagyis egyáltalán nem tekinthető grafomán embernek.

Kováts József életének következő, egyben utolsó szakaszát, börtönbe kerülésének körülményeit (annak ellentmondásosságát) a monográfus a periratokból, azon latin és magyar nyelvű dokumentumcsomóból ismerteti, amely Kováts esetében kivételesen gazdag forrásnak tekinthető: tanúvallomásokat, vádiratokat, kérvényeket, leveleket, jegyzőkönyvi kivonatokat egyaránt tartalmaz. A vád szerint Kováts harmadmagával Som község katolikus templomában dohányzott, valamint eltulajdonított egy szentelt gyertyát. Orosz Andrea az ügyészi iratokból meggyőző részletességgel – a nyomozás aprólékos módszerét követve – tárja fel az eset részleteit és annak közvetlen

következményeit (elszabaduló indulatok, káromkodás, verekedés). Mivel nem sikerült az ügyet békésen rendezni – az ügyben közbenjáró Pálóczi Horváth Ádám vagy Sárközy István igyekezete ellenére sem –, a világi bíróság elmarasztalta az isteni és világi törvények megszegésével vádolt három fiatalembert, különösen Kováts Józsefet, akinek tette a korban súlyos bűncselekménynek, szentségtörő lopásnak minősült. Hogy az olvasó mérlegelni tudja az eset súlyosságát, a monográfia bevezet a korabeli büntetőjog, a vádemelés, az ítélethozatal gyakorlatának vonatkozó részleteibe, felvázolva azt a kontextust, amelynek keretében bemérhető a Kovátsra kiszabott büntetés szigorúsága. Az egykorú tipikus és atipikus büntetőperek ítéleteit szemlélve egyértelművé válik az olvasó számára, hogy a szentségtörő lopás még a gyilkoságnál is súlyosabb bűncselekménynek minősült, ennél fogva a büntetés mértékét is befolyásolta. Kovátsot és egyik társát három évre, a másikat pedig két évre ítélték, jóllehet a szentencia nem a periratokból derül ki, minthogy az nem található a dokumentumok között, hanem közvetve, Sárközy Kazinczyhoz írt leveléből. Kováts nem sokkal az ítélet kihirdetését követően elhunyt a kaposvári börtönben, amelyről ugyancsak eltérő magyarázatokat ad az irodalomtörténet-írás, a fogvatartottak tarthatatlan életkörülményeit tekintve – amelyről a monográfus a korabeli börtönviszonyok alapos felvázolásával ad számot – azonban korántsem egyedi eset, hogy az elítélt a börtönben lelta halálát. Figyelembe véve a Kováts életével kapcsolatos általános dokumentumhiányt, nem meglepő, hogy halotti anyakönyvi kivonata sem ismeretes, sőt egykori sírhelyét is hiába keresnénk, mivel a temetőt, ahol elhantolták, rég felszámolták.

A monográfia következő nagy egysége Kováts József költői életművének feldolgozására tesz kísérletet. Az életmű feltérképezése jóval hálásabb feladatnak minősíthető, mint a biográfiaé, hiszen Kováts egyik autográf versgyűjteményén túl egyéb Kováts-versek kéziratái is a kutató rendelkezésére állnak, nem szólva azon – szintén kézíratos – dokumentumokról, amelyek másolatban őrzik a verseit. Az autográf versgyűjtemény – a jövőbeni kritikai kiadás törzsanyaga – kiemelt jelentőségű dokumentum az életmű tanulmányozása szempontjából. Orosz Andrea filológiai elemzése a kötetrend alakulástörténetét részletezi, feltételezve valamiféle szerzői szándékot, noha nem publikálásra szánt, határozott kompozíciós elvek szerint formált kötetéről van szó: „A versek nem időrendben, és nem valamilyen tematika alapján szerepelnek a gyűjteményben. Kováts célja pusztán a letisztázott költeményeinek megőrzése lehetett, nem pedig a nyomtatásra való előkészítés” (149). Az életmű mégis erősen homogén arculatot mutat, hiszen Kováts egyházi beszédei, prédikációi nem maradtak ránk, vagy egyelőre feltáratlanul hevernek valamely közgyűjtemény mélyén. A megelőző szakirodalmi vizsgálódások számbavétele egyértelműsíti, hogy Kováts költői életműve már a 19. században perifériára szorult, megszűnt az élő olvasás számára, csak egy-egy irodalomtörténeti érdekeltsgű szakmunka számolt vele.

Fontos tehát számot vetni az életmű korai utóéletével. Először 1817-ben jelent meg egy válogatás Kováts költeményeiből, Ferdős Dávid gyönki református professzor

szerkesztésében. Szerzőnk végigvezeti az olvasót azokon a kritériumokon, amelyek alapján Ferdős szándéka, valamint az elkészült kötet megítélhető, habár a keletkezés-történet pontos rekonstruálását számos filológiai hiátus nehezíti: mi motiválta a kiadást, milyen elveket követett a szerkesztés során (mint kiderül, nem voltak letisztult kötetkompozíciós elvei, a szerzői önreprezentáció híján mégis a szerkesztői, kiadói érdekek kerültek előtérbe), milyen elképzelések szerint szelektált Kováts versei közt (elhagyta Kováts szatirikus költeményeit, az erotikus és a politikai tárgyú verseket, az így „kreált” poétai karakter tehát meglehetősen egyoldalú maradt), és egyáltalán hogyan teremtette meg a kiadás anyagi feltételeit? Orosz Andrea következtetése szerint a gyönki iskola pártfogóiban érdemes keresni a válogatás kiadását lehetővé tévő mecénásokat. Az sem lényegtelen, hogy a Ferdős-kiadás olvasóiban milyen Kováts-kép alakult ki, ugyanis az autográf versgyűjteményt nem ismerők számára egy „megtisztított”, homogenizált életmű tárult fel, amelynek így éppen a formai és tematikai gazdagsága tűnt el. A versválogatás egy második edíciót is megért 1835-ben, a nyomtatott kiadások alapján azonban nehezen lehet megítélni Kováts egykorú jelenlétét az olvasók körében, a versek kéziratos másolatokban való cirkulálása, látens „áramlása” azonban feltételez egy széles(ebb) ismertséget. A vizsgálódás fókusza tehát átkerül a kéziratos versmásolat-gyűjteményekre, amelyek az egyéni érdeklődést is (úgy-ahogy) láthatóvá teszik, hiszen a versek kiválasztását nem befolyásolták a nyomtatásra szánt kötetekhez hasonló külső tényezők, ki-ki a számára preferált verseket másolta át. Kováts verseinek hagyományozódása a kéziratos versgyűjteményekben a 19. század derekán zárult le, az ilyen jellegű összeállítások divatjának végéig, az egyes Kováts-versek másolatokban való előfordulási arányaiból azonban következtetni lehet rá, hogy melyek voltak az időszak kedvelt művei. Tehát mégis csak beszélhetünk egy relatív „népszerűségről” Kováts költészetével kapcsolatban, amit az utóélet egy-egy apró – az irodalomtörténet-írásban kevésbé releváns – momentuma is szemléltet, mondhatni, erősít: Szemere Pál Kováts-hoz írt költői levele, valamint Jókay József Kováts-képének átörökítése fia, Jókai Mór prózáiban. Más kérdés, hogy az évek múltán Szemere miként próbálta elkendőzni a kapcsolatfelvételt, a baráti levélváltást, amikor Kováts „mesterkedőnek” titulált költészetét már dehonesztáló módon kezelte az irodalmi közélet. Aligha meglepő, hogy a 19. század kritikus, Kováts rímalkotását, verselését elmarasztaló értékítéletei adták az alapot a „rímkovács” előnév kialakulásának, amely mint epitheton ornans rögzült a köztudatban.

A kéziratos hagyományozódás Amadé, Csokonai (akinek a Kovátsra gyakorolt lehetséges költészeti hatásával külön foglalkozik az értekező, újfent árnyalva a szakirodalom egy-egy tézisé a hatás mértékét illetően), Faludi vagy Pálóczi Horváth mellett Kováts életművének közköltészeti kapcsolódásait is láthatóvá teszi. Mindezt Orosz Andrea a változatképződés folyamatával szemlélteti, Kováts versei esetében ugyanis gyakran a közköltészeti alkotások variálódási mechanizmusa figyelhető meg, egy-egy énekelhető verse esetében pedig a „nótaként” való továbbörökítésére is van nyom.

A másolók tudatos vagy akaratlan változtatásai értelemszerűen az egyes versek értelmezését is messzemenően befolyásolták, ráadásul több esetben a szerzőség kérdését is kétely tárgyává teszik, az autográf másolatgyűjteményekbe ugyanis olyan szövegek is bekerültek, amelyek nem Kováts szerzeményei (a versek szerzőségének vizsgálata természetesen a majdani kritikai kiadás hatáskörébe tartozik). Orosz Andrea kétségtelenül hatalmas munkát végzett az autográf versgyűjteményekben nagy számban előforduló Kováts-versek rendszerezésében, hiszen százas nagyságrendről van szó (tekintetbe véve azt, hogy egy-egy versnek harmincnál is több másolata regisztrálható), ezek katalogizálása a Kováts-„folklorizálódás” rekonstruálását is elősegíti, a másolatok számából valószínűsítve az egyes versek népszerűségi indexét.

A kutatás értelemszerűen nem ért véget a jelen monográfia publikálásával – bár mikor előkerülhet olyan, az életútra vagy az életműre vonatkozó, ez idáig ismeretlen dokumentum, amelyek kiegészíthetik a biográfiai hiátusokat, az életmű alakulástörténetével kapcsolatos vakfoltokat, vagy lehetővé teszik Kováts kapcsolatrendszerének alaposabb feltárását. Alighanem minden olvasó számára egyértelmű lesz, hogy Kováts József – mint kevésbé ismert, perifériára szorult, a szakmabelieken túli közönség számára gyakorlatilag ismeretlen alkotó – pályafutásának, költői életművének monografikus feldolgozása a forráshiányosságok ellenére a lehető legakkurátusabb színvonalon készült el.

Béres Norbert

Kölcsey Ferenc: *Nyelvtudományi munkák*. S. a. r. Onder Csaba

Budapest, Universitas, 2021 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái), 1287 l.

Onder Csaba nem számít kezdőnek a Kölcsey-filológiában. A retorikai diskurzus 19. századi helyzetére irányuló érdeklődése már korábban is alap kutatásokhoz, a Kölcsey kritikai kiadás *Erkölcsei beszédek és írások*¹ című kötetének sajtó alá rendezéséhez vezette. Saját bevallása szerint hasonló nagyságrendű munkára számított, amikor vállalkozott Kölcsey nyelvtudományi írásainak egybegyűjtésére és apparátussal való ellátására. A kiinduló motivációt Kölcsey és Szemere közös munkájára (*Felelet a' Mondolatra*) irányuló érdeklődése biztosította. Ennek eredői jól kitapinthatók a *Mondolatról* szóló, új szempontokból vizsgálódó és nagyon érdekes tanulmányában,² amellyel a szakmai közönség először előadás formájában ismerkedhetett meg a 2009-es, Kazinczy születésének 250. évfordulójára rendezett debreceni konferencián. Kölcsey kéziratok hagyatékának számbavétele nyomán gyorsan kiderült, hogy a nyelvtudomány területéhez sorolható írások korpusza lényegesen nagyobb a korábban ismertnél, és végső soron ez vezetett a most megjelent, meglehetősen terjedelmes, több mint ezeroldalas kritikai szövegkiadás elkészültéhez.

A kutatómunka nagyságrendjét a méret önmagában jelzi. Eredményességét pedig meggyőzően demonstrálja, hogy a kiadás Kölcsey már korábban publikált, tizenöt témavágó munkája mellett újabb tíz, eddig ismeretlen írást tartalmaz, és így a primer szövegek teljes szövegtömege az ismerethez képest másfélszeresére növekedett. Eléggé meglepő ez egy olyan klasszikus esetben, aki halála óta mindvégig a magyar irodalom értelmezési és szövegkánonjának az első vonalához tartozott. Onder Csaba, e furcsa jelenség okait keresve, előszavában így fogalmazott:

bizonyosan megemlíthető a teoretikus fő mű hiánya, a filologizálás időtartamának viszonylagos rövidege, a filológiai munkák jó részének kéziratok, feltáratlan és feldolgozatlan volta, mint ahogyan egy – lényegében nem vizsgált – szatirikus pamflet hatástörténetileg túlhangsúlyozott szerepe is. És bizonyosan közrejátszott ebben a recepció ama korán kialakult záránya is, amely Kölcseynek a magyar nyelv alakításában játszott szerepét nem önmagában a nyelvre irányuló tudós filológusi tevékenységként, hanem sokkal inkább az írói- és politikusi szerepvállalás kontextusában, a kora 19. századtól kialakuló nyelvi alapú nemzeti identitás horizontján tárgyalta (5–6).

¹ KÖLCSEY Ferenc, *Erkölcsei beszédek és írások*, s. a. r. ONDER Csaba, Bp., Universitas, 2008.

² ONDER Csaba, *Egy „paszkvillus” anatómiája = Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. DEBRECZENI Attila, GÖNCZY Monika, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 183–192.

Minderről részletesebben szól a jegyzetapparátust felvezető, bő százoldalas, *Bevezetés a jegyzetekhez* címet viselő fejezet (335–438). Az első kérdés, amellyel itt a szerző számot vetett, a kötetben közölt írások tudományterületi besorolásának a kérdése. A kötet címében a *nyelvtudomány* szerepel. Abban a tekintetben nem jogosulatlanul, hogy e terminus technicus egy hivatkozott Kazinczy-levél tanúbizonysága szerint már létezett a korban, ám címbe emelésének jogosságát megkérdőjelezi, hogy Kölcsey saját és Szemere Pállal közösen gyakorolt tevékenységét, amelynek eredményeként a kötetben olvasható írások megszülettek, következetesen a *philologia* névvel illette. Az ellentmondás feloldása érdekében, Fejér Györgynek a *Tudományos Gyűjtemény* 1823-as évfolyamában megjelent, *A Philológiára egy tekintet* című tanulmányára támaszkodva, Onder Csaba tisztázni igyekezett a *philologia* szó korabeli jelentéskörét.

Fejér gondolatmenete nyomán elkülönülési folyamat bontakozik ki, amelynek során a *philologia* egységes fogalma nem csupán jelentésváltozásokon, hanem tagolódáson, részterületekre való osztódásokon ment keresztül. Ami Kölcsey korát illeti, Fejér megkülönbözteti egymástól az *alrendű* és a *felrendű* philológiát, majd felsorolja az egyes aldiszciplínákat. Gondolatmenete nyomán Onder Csaba arra a következtetésre jutott, hogy:

A *grammatika* (mint alrendű philologia) lényegében a nyelv helyes használatával, a helyes beszéddel összefüggő tudományokat egyesíti, nagyon emlékeztetve a mai értelemben vett nyelvtudomány diszciplínáira. A *philologia* (mint felrendű philologia) pedig lényegében a későbbi irodalomtudományt és annak segédtudományait (irodalmi szövegek filológiája, textológia) sorolja. A szoros értelemben vett philologia mint a nyelv természetének és tulajdonságainak, Fejér szavával geniusának vizsgálata viszont egybekapcsolni látszik az al- és felrendű philologia két területét: eszerint pedig a klasszikus írók *értelmébe* interpretatív, hermeneutikai, kritikai módon való behatolás a philologus-literátor számára nem képzelhető el grammatikai kompetenciák megléte és azok megfelelő alkalmazása nélkül (341).

Onder Csaba meggyőzően érvel amellett, hogy Kölcsey nagyon hasonló álláspontot vallott a philologia mibenlétéről, miközben pályája különböző periódusaiban annak más és más összetevőjére helyezte a hangsúlyt. Első munkái szövegkritikai és klasszika-filológiai jellegűek voltak. Az 1810-es évek közepén viszont már „a magyar nyelv természetével és tulajdonságaival való tudományos foglalatosság megjelölésére” használta a *philologia* szót, miközben a nyelvújítási harcban elfoglalt pozíciójából következően az alrendű philologia, a grammatika, azaz a mai értelemben vett nyelvészet kérdései kezdték foglalkoztatni. Mint felrendű philologus azonban az írók nyelvalkító joga mellett érvelt, a nyelvhasználatot gúzsba kötni igyekvő grammatikusokkal szemben. A jó philologus prototípusa számára az olyan ihletett költő, aki egyben megfelelő tudományos jártassággal is rendelkezik a régi szövegek világában, mint például Ungvárnémeti Tóth László. Nem nehéz azonban felismerni, teszem hozzá Onder Csaba gondolatmenetéhez, Kölcsey saját önarcképét is e kettős elvárás mögött.

Kölcsey szótárában tehát a philologus nem azonos a nyelvessel:

A literaturai nyelv kivonása a grammatika hatálya alól – fogalmaz Onder – olyan elválasztása nyelvészetnek és irodalomnak, amely ez utóbbi magasabbrendűséget is jelent az előbbivel szemben. Grammatikának és Philológiának az egymástól való éles, minősítő jellegű elkülönöztetése a literatura önállósodási folyamatába illeszthető [...] (352).

Kölcsey munkásságának alakulására figyelve és azt értelmezve tehát annak az elkülönülési folyamatnak a kezdete bontakozik ki előttünk, amelynek során megszületik a modern értelemben vett nyelv- és irodalomtudomány, illetve elkülönülnek a frissen született diszciplínákon belül a különböző részterületek. Mindez a philologia ernyője alatt történik, éppen ezért mutatkozik szükségszerűnek, hogy annak különféle jelentései alakuljanak ki, amelyek azután önálló nevet kapnak. Ez azonban, olvasható ki Onder Csaba szövegéből, már későbbi történés. Kölcseynél még az 1820-as években is csak az elkülönülés nyomai fedezhetők fel, míg a Czuczor–Fogarasi-szótár néhány évtizeddel később már az elkülönülés viszonylag előrehaladott állapotának a tükré.

Visszatérve a Kölcsey kritikai kiadás szóban forgó kötetének a címválasztására – *Nyelvtudományi munkák* – annak jogosultságát éppen az elkülönülési folyamat most csak nagy vonalakban ismertetett, de Onder Csaba által gondosan feltárt, 19. század eleji állapota kérdőjelezi meg. A Kölcsey által sohasem használt terminus *technicus* címbe emelése mellett Onder Csaba a következőképpen érvel:

A nyelvtudomány és a philologia tehát nem egészen egymás szinonimáiként értenődők, a nyelvtudomány kifejezéssel szükségképpen élnünk kell mégis. Egyrészt azért, hogy megjelölhessük a közreadott szövegek tágabban vett jellegét és témáját, azaz a magyar nyelvvel, annak természetével, szavaival, szóképzésével, törvényszerűségével, szintaxisával, részben történetiségével, de leginkább a nyelvújítás, vagyis a neológia szerepével és elveivel való kapcsolatot, Kölcseynek az ezekkel való rendszerszerűen, elveken alapuló tudományos eljárásait. Másrészt pedig azért, hogy mindezt elkülönböztessek a filológia kifejezés többi, egykorú és mai jelentéseitől (335–336).

A *nem egészen egymás szinonimái* kitétel a korábban elmondottak jegyében kétségtelenül eufemisztikus. Mintha Onder valami olyasmi mellett érvelne, aminek igazságáról maga sem lenne meggyőződve. És valóban, ha valaki, hát ő pontosan tudja, hogy a magyar nyelv és a nyelvújítás, neológia és ortológia vitái, Kölcsey és Szemere ezekben játszott szerepe a korszakkal foglalkozó irodalomtudománynak is jól bejáratott témái. Amit korábban nagyon alaposan feltárt, abból az következik, hogy határterületről van szó, és ezt a kötet címének is ki kellett volna fejeznie. A *Nyelvtudományi munkák* cím viszont egyetlen határozott irányba vezet, azaz kifejezetten félredeterminálja az olvasói tekintetet, miközben teljes mértékben fölülírja Kölcsey saját szóhasználatának az ambivalenciáját.

Tisztában vagyok természetesen azzal, hogy ma már a filológia szót sem a 19. század eleji értelemben használjuk, de ha a Kölcsey által használt terminus betű szerint, azaz latinosan szerepelt volna a címben – *Philologiai munkák* – akkor a latinos írásmód

már önmagában is jelezni lett volna képes a filológia mai fogalmától való lehetséges eltéréseket. Ráadásul így Kölcsey korai munkái, a *Jegyzések az Ortographia Ungaricához* és *A Magyarok Articulusról egy kis jegyzés* is magától értetődő természetességgel foglalhatna helyet a kötetben, és nem lenne szükség arra a magyarázkodásra, amely szerint Kölcseynek debreceni diákkorában, Kazinczy inspirációjára született írásai „a philologiai literatúra és a philologiai kritika körébe tartoznak”, és csak „tárgyukat tekintve tekinthetők nyelvtudományi érdekeltségűeknek” (363). Megoldás lehetett volna a *Philologiai (nyelvtudományi) munkák* cím, amely egyértelműen jelezhetné volna a két fogalomban rejlő ambivalens, ugyanakkor egymás felé mutató értelmezési lehetőségeket, bár ez kétségtelenül nehézkes lett volna a címbe emelt zárójel miatt. A nagyon gondosan feltárt ambivalenciából adódó dilemmára a kötet címe mindenesetre a lehető legszerencsétlenebb módon válaszolt – aligha a sorozatszerkesztő Fórizs Gergely akarata ellenére.

Bevezetőjének következő részében Onder Csaba a kötetbe gyűjtött írások műfajaival és szerzőségével foglalkozott. Ami az első kérdéskört illeti, az egybegyűjtött szövegek meghatározó hányadának alkalmi és átmeneti jellegét hangsúlyozta. Tervezett publikációkat előkészítő anyaggyűjtés dokumentumai ezek, amelyeket különösen érdekessé tesznek a hozzájuk fűzött (szél)jegyzetek, értelmező reflexiók. Mellétük persze vannak publikálásra szánt, sőt publikált szövegek is. Onder a teljes anyag ismeretében a következő műfajcsoportokat alakította ki: „1. értekezés (tractatus, dissertatio); 2. supplementum; 3. recensio (bírálat); 4. pamflet (ellenpaszkvillus, szatíra); 5. jegyzés; 6. kivonat (extractus); 7. lajstrom; 8. szójegyzék; 9. értekezés tervezet” (355). Bár e felosztás interpretációs munka eredményeként kialakított utólagos konstrukció, Onder Csaba szöveggondozói tevékenységének legnagyobb erénye a korábbi szövegkiadási hagyománnyal szemben mégis az, hogy az egyes szövegek keletkezési körülményeit és funkcióját rekonstruálva azokat eredeti kontextusukba helyezte vissza. Nagyon tudatosan: ezt jelzi az a költői kérdés, amelyet a korábbi szövegkiadási gyakorlat kapcsán megfogalmazott: „Mit kezdünk [...] a kiadási hagyomány értelmezői gesztusával, amely a Jenisch-kivonatot (vagy az ehhez hasonló *Engel esztétikai töredékeit*) [...] sajátosan önálló szöveggént tartja számon és adja ki mindmáig, fenntartva a dilemmát, hogy az adott munka pusztán »előkészületnek« (jegyzetnek, háttér tanulmánynak stb.) számít-e vagy önálló szellemi teljesítménynek?” (358). E kérdést expressis verbis nem válaszolja meg, választ jelent azonban saját szövegkiadási gyakorlata, amelynek eredményeként a szövegek valódi státusza válik láthatóvá.

Saját problémaként merült fel az anyag éppen leglényegesebb és legterjedelmesebb része esetében a szerzőség kérdése. Onder Csaba szerint az eredeti kontextusába visszahelyezett, keletkezésük időrendjébe rendezett anyag nyomán megállapítható, hogy Kölcsey kései önéletrajzi levelében pontosan és hitelesen határozta meg philologiai érdeklődésének fő periódusát, amelyet az 1814–1816 közé eső évekre, Szemere Pállal való szoros együttműködésének az időszakára helyezett. Kölcsey nem titkolta azt sem, hogy philologiai kérdésekkel Szemere ösztönzésére kezdett foglalkozni. Nagyon intenzív és organikus együttműködés alakult ki közöttük Pécelen, 1814 nyarán, később

Lasztocon, amikor pedig a személyes együttléten alapuló közös munka kényszerűen megszakadt, levélben tartották a kapcsolatot. Kölcsönösen használták egymás jegyzeteit, amelyek létrejötte is közös inspiráció eredménye volt, még ha egyikük vagy másikuk kézírásával maradtak is fenn. A kötetbe – egy kivétellel – csak a Kölcsey kézírásában fennmaradt munkák kerültek, bevezetőjében azonban Onder Csaba okkal és joggal hívta fel a figyelmet a keletkezési körülmények sajátosságaira, a mögöttük álló közös kíváncsiságra, közös szellemi erőfeszítésekre, sőt Szemerének a közös kutatást meghatározó, irányító szerepére is.

Kérdés persze, hogy ilyen körülmények között mivel igazolható Onder Csabának az a magabiztos kijelentése, hogy „[a]z 1833-as önéletrajzi levélben említett komoly (philológiai) értekezés a *kéziratok tanúsága* alapján nem társszerzőségű, hanem kizárólag Kölcsey Ferenc munkája volt” (362). Mit jelenthet, mit bizonyíthat ebben a speciális helyzetben a kéziratok tanúsága? De még súlyosabb kérdés ennél, hogy indokolható-e ilyen mértékű közös tevékenység esetében a szövegek kézírás szerint való szétválogatása és csupán a Kölcsey kézírásában fennmaradtak szerepeltetése a kötetben. A kritikai kiadás számára természetesen nem lehet alternatíva, hogy különböző megfontolások nyomán Kölcseyhez rendelje azt, ami Szemere kézírásában maradt fenn, és eltekintsen annak közlésétől, ami Kölcsey kézírásából netán Szemeréhez rendelhető. Ez már a mindenkori interpretáció feladata. Ahhoz azonban, hogy ilyen jellegű interpretációk születhessenek, a teljes korpusz ismeretére lenne szükség. A közös alkotói periódus valamennyi, Kölcseytől és Szemerétől származó szövegének egy közös kötetbe rendezése, kiadása és kommentálása viszont már aligha fért volna el egy Kölcsey kritikai kiadás keretei között, pontosabban annak koncepcionális újragondolását követelte volna, a munka nagyságrendjéről most nem is beszélve. Így maradt a kontextus feltárása a bevezetőben, majd jelzése az egyes művek jegyzetapparátusában. Ezt a munkát Onder Csaba gondosan és eredményesen végezte el.

A bevezető külön alfejezetekben tárgyalja Kölcsey filológiai tevékenységének periódusait. Az első debreceni, 1808–1809 közé eső szakasz kapcsán rámutat arra, hogy Kölcsey levelezése során támaszkodott az érintett témakörrel szülő korábbi jegyzéseire. Ekkor született munkáinak és Kazinczyhoz írott leveleinek szövegszerű egybeesései meggyőzően igazolják ezt, és Onder Csaba kutatásai során az is bizonyossá vált, hogy fiatalkorában kialakított gyakorlatán Kölcsey később sem változtatott. E felismerés jelentősége az, hogy a levelezésbeli megfelelők nyomán lehetővé vált az olyan elveszett kéziratok tartalmi rekonstruálása, mint a *Critikai Jegyzetek a Magyar nyelv jobbtításáról* vagy a *Jegyzések Varróból* (355). E munkák azonban már a második, Szemere Pál tevékenységével összefonódó periódusban, 1814 és 1816 között születtek, amikor Kölcsey figyelme Szemere hatására és Kazinczy elképzeléseinek igazolására a neológiát alátámasztani képes philológiai kutatások felé fordult.

Onder Csaba nagy figyelemmel tárta fel közös tevékenységük előzményeit, majd évről évre haladva annak gyakorlati alakulását és eredményeit. Ami a periódus során

keletkezett szövegek szerzőhöz rendelését, pontosabban a szerzőhöz való rendelés problematikus voltának a felismerését illeti, e szempontból nagyon lényeges az a megfigyelése, hogy Kölcseynek szebb a kézírása, mint Szemerének. Emiatt ugyanis közös munkáikat Kölcsey tisztázta le, illetve adott róluk hírt, így például Helmezy Mihályhoz írt közös levelüket is Kölcsey vetette papírra. E felismerés nagyon lényeges a periódus szövegeinek olyan – majdani – interpretációinak a szempontjából is, amelyek célja az egyes szövegek szerzőségének a tisztázása. A közös munka gyakorlatának feltárása nyomán meggyőzően hat Onder Csabának az a feltételezése, hogy annak emléke és céljai irányíthatták Szemerét, amikor eldöntötte, hogy barátja halála után mi kerüljön az általa szerkesztett kiadásba Kölcsey philológiai munkái közül. A *Critikai Jegyzeteket* például azért hagyhatta ki, mert jól tudta, hogy Kölcsey 1817 után már meghaladta abban kifejtett álláspontját (404).

Különösen érdekesnek és meggyőzőnek találok, ahogyan Onder Csaba a Jenisch-kivonat közlésre való kiválasztásának okát magyarázza:

Feltevésünk szerint az MM1-ben Szemere Pál döntéséből fakadóan a Jenisch-mű igényesen megalkotott (fordított, magyarított, súlyozotton tömörített) szövege került Kölcsey eredeti, elméleti disszertációja (*CritikaiJegyzetek*) helyére, két kísérő tanulmány társaságában, megfelelően Kazinczy elképzelésének, aki mindig is eme német munka magyar verzióját s az ahhoz tartozó supplementumok kidolgozását kívánta (lásd Kis János pályaműve) (377).

Ami pedig az azóta megsemmisült (vagy lappangó), *Critikai Jegyzetek a' Magyar nyelv' jobbításáról* című „disszertációt” illeti, azt a bevezető nagyon meggyőzően hozza kapcsolatba Kölcseynek 1815 nyarán Kazinczyhoz írott egyik levelével, amelynek elméleti jelentőségét korábban ugyan már többen felismerték, arra azonban senki sem gondolt Onder Csaba előtt, hogy benne Kölcsey elveszett értekezésének lényegét foglalta volna össze. Az ismeretlen kézirat és a levél közötti kapcsolat felismerésének további hozadéka, hogy meghatározhatóvá vált Kölcsey ekkor született egyéb kéziratok munkáinak egymáshoz való viszonya, a különböző források egymás mellé rendelése nyomán pedig az elveszett disszertáció felépítését is sikerült rekonstruálni (379–380).

Amikor 1815-ben Kölcsey nagykorúvá lett, és átvette a csekei birtokot, már kevesebb ideje jutott a philologizálásra, 1817-től pedig, a lasztóci levelek megfogalmazását követően, már nem csupán időhiány miatt hagyott fel azzal a típusú philológiai munkával, amelynek hajtóereje a Kazinczy-féle neológia szolgálata volt. Mutatja ezt az is, hogy az 1820-as években már csak szerkesztői munkája során, illetve akadémiai megbízásra hozott létre olyan írásokat, amelyek helyet kaphattak a mostani kötetben. De kedve már 1814 végén, a birtokmegosztás teendői közepette inkább a költészet, sőt azon belül is az érett férfikor műfaja, az epikus költészet felé vonta. Úgy látta, Goethétől szentimentalizmusba hajló kedélyállapota, Schillertől – és itt a naiv és szentimentális költészetéről érkező Schiller tipológiája is eszünkbe juthat – epikureizmusa különbözőt meg. „bizonyos férfiuí vidám csendességet érzek magamban. Ah, itt az út, hogy

koszorúkat szedjünk, mint Ariost, s ki fogná az ő koszorúját Magyarjaink közt inkább szedhetni, mint én?” Nem kis öntudatról tanúbizonyságot téve fejtegette mindezt Kállay Ferencnek címzett, a testvéreivel való osztozásról hírt adó, 1814. december 17-én kelt levelében.³ Költői tevékenysége kibontakozásának leküzdhetetlen akadályát látta viszont a figyelem, a „köz hír, a dicsőség” hiányában. Mert az „örök dicsőség bizonyos reménye” az, amely Homérosztól Goetheig a legnagyobbakat inspirálta, ennek hiányában viszont a leghivatottabbak is visszaléptek a költői pályáról, mint nálunk „Bárcsai, Bessenyei, Báróczi, Szemere, s mások”.

Ugyanezen a napon írt Szemere Pálnak is, és válaszolt barátja 1814. december 2-án kelt levelében feltett kérdésére: „Nem gyógyultál e még ki a grammatomániából? Vagy ismét a költés lelke foglalt el?”⁴ Míg a Kállaynak szóló levélben a költészet művelésére való hajlandóságának feltámadáról írt, addig itt az osztozással járó prózai teendőkre hivatkozva ezt is tagadta: „S én lennék-e most Grammatologos, én-e a poësis’ lelkétől elfogva?”⁵ Inkább Szemerét biztatta: „Azt a mit rólam gondolsz neked kellene tenned.” Onder Csaba ezt úgy értelmezi, hogy Kölcsey „további filológiai tevékenységre” ösztökélte barátját (395). A levél következő soraiból azonban véleményem szerint inkább költői tevékenységre való biztatás olvasható ki, amelynek legfőbb akadályát itt is – akár a Kállayhoz szóló levélben, csak hogy ott saját magára vonatkoztatva – a közfigyelem hiányában látta:

Te a szép pályát futni többé nem akarsz, s ah, valóban nehéz akarni, midőn a Génusz nem akar, kinek úgy kellene oltárt gyújtani, mint az olympiákra készülő Bajnok gyújtott Isteneinek, kérvén győzdelmet Hellásznak tekintete előtt. De hol van a Publicum, melly öszvegyűljön mint az olympiai sokaság, hol vagynak a bírák, kiknek kezeikből a Borostyánág ne gyermeki bódítás legyen, hanem a maradandó hírnek záloga?⁶

A Kállayhoz és Szemeréhez írott levelekből tehát az olvasható ki, hogy a figyelem hiánya miatt nem a philológiai munka, hanem a költői ihlet, a *Génusz* szenved. Arra Kölcseynek egyébként sem lett volna oka panaszkodni, hogy a neológia szolgálatában álló philológiai tevékenység ne részesülne a publikum részéről kellő figyelemben. A poézis felé fordulásról szóló e két, ugyanazon a napon tett megnyilatkozás – még ha bennük Kölcsey saját lehetséges szerepéről eltérő módon nyilatkozik is – jól illeszthető abba, az egyébként Onder Csaba által meggyőzően feltárt folyamatba, amelynek során Kölcsey lassanként, majd 1817-től, a lasztóci levelek megfogalmazásától kezdve végérvényesen szakított a Kazinczy-féle neológia szolgálatában álló philológizálással.

³ KÖLCSEY Ferenc, *Levelezés I., 1808–1818*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Universitas, 2005 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái), 353.

⁴ *Uo.*, 344.

⁵ *Uo.*, 354.

⁶ *Uo.*, 354–355.

Kölcsey philológiai tevékenysége egyes szakaszainak az életút alakulására vetített leírását a kéziratörténet összefoglaló bemutatása követi. Kérdés számomra, hogy szükséges-e itt az egyes kéziratok egyébként nagyon pontos leírásainak táblázatba foglalt bemutatása, nem lett volna-e célszerűbb a redundanciák kerülése okán ezeket az adatokat az egyes művekre vonatkozó jegyzetek elején álló, az adott kézirat lelőhelyét és jellemzőit ismertető egységekbe átemelni. A táblázatot követő, *Az ismert kéziratokról* című fejezet elején Onder azt írja, hogy:

az MTA Kt., a PIM és a RGy állományában fellelhető kéziratokról a Jegyzetekben az egyes szövegeknél szólunk. Külön tárgyalást, részletesebb és együttes ismertetést az OSZK Kt Q. H. 4361 jelzet alatt levő állománya érdemmel (kivéve az 1815-ben, Csekén keletkezett három szöveget), mivel ezek a kéziratok részét képezték annak a nagyobb kézirategyüttesnek, amely 1814 nyarán és őszén keletkezett (419).

E kéziratcsoport külön tárgyalását az indokolja, hogy – egyéb kéziratok mellett – ez tartalmazta a *Felelet a' Mondolatra* című kiadványban megjelent szövegeket. A nagy vihart kiváltott munka megjelentetési folyamata Onder rekonstrukciója szerint úgy zajlott, hogy Kölcsey és Szemere 1814-ben folytatott közös philológiai tevékenységének eredményei „egy bekötetlen csomóba (*kötet, diárium*) kerültek, és Szemere Pálnál maradtak. Ezt a kéziratcsomót Szemere még 1814 végén vagy 1815 elején, feltehetően Helmecki Mihályon keresztül Trattner János Tamáshoz juttatta, aki azt szerkesztőjére, Bilkei Pap Ferencre bízta azzal, hogy készítse elő a *Felelet* kéziratának kiadását” (419–420).

Nem érthető azonban, és Onder nem is kísérli meg elmagyarázni, hogy ha bekötetlen kéziratcsomóról volt szó, akkor Szemere miért adta át azokat a darabokat is a nyomdásznak, amelyeket biztosan nem a kiadványba szántak. Ez utóbbiak kézírata egyébként (szemben a *Felelet*ben megjelent szövegekkel) fenn is maradt, mivel Szemerének, ugyan nem kis nehézségek árán, de végül sikerült azokat visszaszereznie Bilkei Paptól. Későbbi levelei alapján pedig tudható, hogy a visszaszerzett kéziratok között ott volt *Az idegen Phrasesekkel való élés*, amelynek külső jellemzőit Onder a szöveg közlését kísérő jegyzetek elején úgy írja le, hogy mind a négy „265 * 210 mm méretű, bordázott fólió bal élén enyvedarabkák találhatók, ami arra mutat, hogy egy valaha bekötött kézirategyüttes szétbontott lapjaival van dolgunk” (824). Ez ellentmond korábbi (imént idézett) kijelentésének, amely szerint kötetlen iratcsomóról volt szó, viszont alátámasztja azt a feltételezését, hogy az tartalmazhatott minden 1814-ben keletkezett kéziratot (421).

A Szemeréhez utóbb visszakerült anyag ma az OSZK Kézirattárában található (Quart. Hung. 4361). Onder azt írja róla a 416. oldalon, hogy „A kéziratok külső jellemzői megegyeznek: valamennyi 265 * 210 mm méretű, bordázott, egykor feltehetően összefűzött fóliókra készülték, hasonló, fekete tintával írva.” Az azonos fólióméret is azt erősíti, hogy ugyanazon egybekötött kézirategyüttes részei lehettek. Itt jegyzem meg viszont, hogy az elmondottak nyomán, szemben Onder Csaba esetlegesen megengedő véleményével, mely szerint „nem tudjuk kijelenteni,” hogy a *Szemere Pál jegyzetei* című forrás „is részét képezték azon filológiai tárgyú kéziratcsomónak, amely Szemere Pál

és Kölcsey Ferenc 1814-ben Pécelen készített jegyzeteit tartalmazta” (1194), bátran kijelenthető, hogy a Bilkei Pap-féle kéziratgyűttesnek, mely eredetileg füzet-formátumú volt, nem lehetett része a *Szemere Pál jegyzetei* című forrás, hiszen az egy másik, önálló füzet formában maradt ránk.

Az eredendő füzetformátum magyarázza tehát, hogy a *Felelet a' Mondolatra* anyagával együtt miért került sok egyéb írás Trattnerhez, illetve az ő közvetítésével Bilkei Paphoz. A diáriumot ő szedhette leveleire, hogy a kötetbe szánt írásokat nyomdába adhassa. Azok a szedés után nyilván elkallódtak, a Bilkei Papnál maradt fóliók viszont szétszedett formában visszakerültek Szemeréhez. Ezt a történetet egyébként sokkal könnyebb lett volna valószínűsíteni, illetve feltehetően Onder Csaba maga is valószínűsítette volna, ha a kéziratokra vonatkozó információk nem elszórva szerepelnének a kiadásban, egymástól esetenként több száz oldalnyi távolságra.

S ezzel már át is tértem a bevezető, a jegyzetapparátus és a függelékek/mutatók közötti összefüggések és munkamegosztás tárgyalására, amely számomra több szempontból problematikus. A *Bevezetés a jegyzetekhez* című szöveg valójában nemcsak a jegyzeteket vezeti be, hanem a kötet eredeti szövegeit helyezi el a Kölcsey-életmű alakulástörténetében. Ez így helyes. Az is helyes, hogy benne összefonódik a leírás és az értelmezés; egyik a másik nélkül nem lenne lehetséges. És amiatt is jól van ez így, mert itt a helye annak, hogy a sajtó alá rendező – úgy is, mint az általa egybegyűjtött anyag legjobb ismerője – interpretálja egybegyűjtött anyagát, tehermentesítve az egyes művekre vonatkozó jegyzetapparátust az interpretációktól.

Úgy gondolom, következetesen betartandó elvként szögezhető le, hogy minden olyan információnak, amely egy rekonstruált történet részeként hangzik el, a bevezetőben van a helye. Az információk történetbe rendezése ugyanis mindig interpretáció, egy történetet mindig másként is el lehet mondani. A kritikai kiadások jegyzetapparátusának a feladata viszont a jövőbeli, újabb és újabb, mindig és szükségképpen újraalkotott történetek (interpretációk) szolgálata. Ahhoz, hogy ezt a szolgálatot elláthassa, szigorúan faktumok közlésére kell szorítkoznia. A hazai kritikai kiadások történetében egyébként a Bíró Ferenc, Kókay György és Tarnai Andor sorozatszerkesztésében készült Bessenyei kritikai kiadás lépett a legradikálisabban a most általam jelzett útra – igaz, elsősorban nem teoretikus, hanem praktikus megfontolásokból, a sajtó alá rendezés munkálatainak felgyorsítása érdekében. Bíró Ferencet idézem:

A magyarországi gyakorlatban megismert, nagy terjedelmű, több részből álló (s véleményünk szerint gyakran sok fölösleges dolgot is közlő) apparátus helyett most az egyes köteteket egy-egy – esetleg terjedelmesebb – bevezető tanulmánnyal látják el a sajtó alá rendezők. Ezek [...] nem tartalmaznak külön életrajzot, külön esztétikai értékelést vagy írói portrét, de tartalmaznak minden olyan esetleg életrajzi, esetleg esztétikai, esetleg az írói jellemrajzhoz tartozó tény, amely pillanatnyilag a rendelkezésre áll, amely az illető művel vagy művekkel lényeges kapcsolatban van és hozzájárul annak vagy azoknak bármilyen szempontú (keletkezéstörténeti, más művekhez való viszonyt illető stb.) megvilágításához. – Fel kell tárniok [...] minden nyitott vagy

megoldatlan kérdést, amelyeket az illető művek felvetnek, s amely kérdések a Bessenyei ismeret jelenlegi szintjén beláthatók. [...] itt kapnak helyet a kéziratokkal (illetve alapszövegekkel) kapcsolatos közlendők is. – A magyarázó jegyzetek problémáját részben egy, az idegen vagy tájnyelvi szavakat, fontosabb fogalmat magyarázó s egyéb információkat tartalmazó *jegyzetszótár*ra, részben pedig a *névmutató*ra bízuk.⁷

Tények, történetek és interpretációk viszonya abban az értelemben, ahogyan az a posztmodern történetelmélet jegyében ma látszik, a Bessenyei kritikai kiadás szerkesztőit természetesen még nem foglalkoztatták. Munkájuk eredménye mégis az interpretációs rész (bevezető tanulmány) és a szigorúan faktumokat közlő apparátus (jegyzetszótár és névmutató) szétválasztása lett. Kérdés természetesen, hogy mi az, ami a jegyzetekben faktumszerű (tehát nem interpretatív jellegű) magyarázatot követel. A Bessenyei kritikai kiadás purizmusa nem feltétlenül követendő példa, már csak azért sem, mert valójában az is koronként változó interpretációs kérdés, hogy mit tekintünk az éppen adott kor nézőpontjából fontosnak, illetve magyarázandónak. Nem csak azért szükséges a klasszikusok munkáinak újabb és újabb kritikai kiadásokban való közzététele, mert elődeink butábbak vagy gondatlanabbak voltak, mint mi, hanem mert máshonnan néztek, és mást láttak magyarázandónak.

Az interpretációtól tehát nem lehet megszabadulni, de e tény tudatában legalább az adott kor horizontján, az adott kiadás keretei között világosan szét kell választani a pillanatnyi tudásunk szerinti faktumot és az interpretációt. Visszatérve Onder Csaba kiadásában a bevezető tanulmány és jegyzetek viszonyára: a faktumokat az én véleményem szerint az utóbbiaknak kell tartalmazniuk, a bevezető interpretációnak pedig – az ismétlések kerülése és a terjedelemmel való gazdálkodás okán – lehetőség szerint csak utalnia kell a jegyzetekben foglaltakra.

Az ismétlések kerülésének szükségességével Onder Csaba természetesen tisztában volt. A *Bevezetés* szerepét egyenesen úgy határozta meg, hogy benne „az egyes munkák alakulásuk folyamatában és Kölcsey nyelvtudományi gondolkodásának összefüggésében” váljanak láthatóvá, „tehermentesítendő az egyes szövegekhez kapcsolódó jegyzeteket, minimalizálva a redundanciákat” (336). Az imént elmondottak jegyében én a bevezető és a jegyzetek szerepmegosztását másként képelem el, de nyilván képviselhető egy olyan álláspont is, amely minden olyan információt, amely több szövegre vonatkozik, a bevezetőbe sűrít, és az egyes művekre vonatkozó jegyzetekben oda utalja az olvasót. A mostani kiadás használhatósága szempontjából a legnagyobb problémát abban látom, hogy Onder Csabának nem sikerült minimalizálnia a redundanciákat. A bevezető és a jegyzetek között – de egyébként jegyzet és jegyzet között is! – nagyon sok az ismétlés, mind a gondolatmenetek tekintetében, mind az idézetek terén. Rövidítésekkel szinte mindenütt lehetett volna élni, természetesen vigyázva arra, hogy a *Bevezetés* vonatkozó része minden olyan információt tartalmazzon, amely a műre

⁷ BÍRÓ Ferenc, *A Bessenyei-kutatás és a kritikai kiadás helyzete = Pro memoria Bessenyei György*, szerk. BÁNSZKI István, Nyíregyháza, 1982, 37–38.

vonatkozó jegyzetektől törlésre kerül. Ha nem, azokat át kellett volna vezetni a bevezetőbe, mint a *Felelet a' Mondolattra* esetében is, ahol a jegyzetek – a bevezetőben szereplők ismétlése mellett – új információkkal is szolgálnak (381). Ugyancsak át kellett volna vezetni a jegyzetektől a bevezetőbe az adott mű megjelenését és keletkezéstörténetét interpretáció eredményeiként rekonstruáló részeit, a jegyzetekben pedig hangsúlyozottan a bizonytalanságot jelezni. A *Felelet a' Mondolattra* vonatkozó általános magyarázatok (533–538), vagy a *Prefatióra* vonatkozó megjegyzések (547–550) például szinte teljes egészükben interpretációk, így a bevezetőbe kívánkoztak volna.

Annál is inkább indokolt lehetett volna az átcsoportosítás, mert az interpretáción alapuló rekonstrukció eredményei bármikor vitathatókká válhatnak. Én például vitatom Onder Csabának azt a megállapítását, amelyben a Szemerével közösen írt *Felelet a' Mondolattra* darabjai közül a Kölcsey aláírásával megjelent bevezetőn kívül három további szöveget is egyértelműen őhozza rendel:

bizonyosan Kölcsey volt a szerzője a [*Debreczeni levél*]-ként emlegetett szövegnek is, amelynek egy részlete az ő kézírásában maradt meg. (vö. *GrammSzójegyzetek*, kézirat). Szemere Pálnak írott reflexiói alapján bizonyos, hogy Kölcsey Ferenc a szerzője a *Két levél* és a *Jegyzetek a' Versek alá szövegeinek* is. A megállapítás alapja, hogy levelében Kölcsey mint szerző a *Felelet* 1815 azon szerkesztés- vagy nyomdabéli hibáit sorolja fel, amelyeket saját szövegeiben felfedezett, hiszen emiatt tartják majd őt se görögül, se franciául nem tudónak (vö. MM4 *Levelezés I.* 435) (507–508).

Az, hogy egy szöveg, vagy annak egy részlete Kölcsey kézírásában maradt fenn, semmit sem bizonyít, éppen Onder Csaba azon megfigyelése nyomán, hogy a közös szövegeket többnyire Kölcsey vetette papírra, mivel neki olvashatóbb volt a kézírása. Ami a másik két szöveg hibáinak kiemeléseit illeti, itt Kölcsey valóban szerzőként viselkedik, de ebben az esetben is óvatosságra int az a tény, hogy ő jegyezte az előszót, és ez a tény, Ondert idézve, azt a benyomást keltette, „mintha ő lenne az egész kiadvány egyedüli szerzője” (486). Érezhette tehát úgy, hogy a nem általa írt szövegek rossz helyesírása is az ő kontójára megy. Mindennek következtében e szövegek olyan egyértelmű Kölcseyhez rendelése, ahogyan az a rájuk vonatkozó jegyzetek elején történik, nem helyeselhető.

Már csak azért sem helyeselhető, mert ami a jegyzetekben szerepel, az egy kritikai kiadás esetében automatikusan faktummá válik. Könnyen faktummá válhat még akkor is, ha a bizonytalanság jelzésre kerül. Ebbe a csapdába időnként Onder Csaba maga is beleesik: amit korábban maga is bizonytalannak írt le, azt később már faktumként szerepelteti. „A *Felelet* 1815 Hőgyész-episztolájának minden bizonynyal Kölcsey volt a szerzője, amit ez a kijelentés is megerősít: »magam is ki fogok az episztola ellen kelni«” – áll például a 398. oldalon. A bizonytalanság jelzésével ez így korrekt, de a műre vonatkozó jegyzetapparátus elején, a 613. oldalon, ugyanez már bizonyosságként szerepel: „A szöveg szerzője: Kölcsey Ferenc” – és ennek az egyértelmű kijelentésnek még akkor is súlya van, ha a rákövetkező bekezdésekből ismét kiderül, hogy a kijelentés nem faktumon alapul, hanem bizonyos adatok interpretálásán.

Visszatérve a redundanciák kérdésére, nagyon gyakran ismétlődnek a korabeli szövegekből vett idézetek is. Kölcsey Helmecci Mihálynak írt leveléből a *Bevezetőben* és a *Felelet a' Mondolatra* jegyzetei között is szerepel ugyanaz a hosszú idézet (372–373, illetve 505). Az „Azon Irásomban, melyet a' múlt ősszel Uram Bátyámnak felolvastam” kezdetű szöveg ötször (379, 826, 848, 858, 1224) a „Tudod-e tehát, hogy Debreczenben és Álmosdon az Antimondolatért” kezdetű hosszú idézet kétszer szerepel (523, 604). A „Mi Jenischt és Garvét 's mellé” kezdetű idézet négyszer (371–372, 474, 506, 721) bukkan elő, míg a „Szemere és Kölcsei ketten csinálták ezt” kezdetű Kazinczy-idézettel háromszor találkozhatunk (501–502, 515, 546). A példákat sorolhatnám még. Pontos utalásokkal el lehetett volna érni, hogy ugyanaz az idézet csak egyszer szerepeljen. Persze kényelmes és praktikus, ha nem kell visszalapozni, de ha emiatt a terjedelem jelentősen növekszik, az más oldalról nehezíti meg a kiadvány használatát. Emellett, amint erről mindjárt szólok, egy kritikai kiadásban a citátumokkal szemben elvi aggályok is megfogalmazhatók.

Kérdésesnek tartom, hogy a jegyzetapparátusban az egyes magyarázott helyeknél indokolt-e hosszan idézni olyan forrásokat, amelyek kiadott formában könnyen elérhetők. Így például *Jegyzések az Ortographia Ungaricáról* keletkezéstörténeke ismertetése közben egy több mint hat oldalas (442–449) apró betűvel szedett idézet olvasható Szombathi János Kazinczynak írt leveléből,⁸ majd újabb fél, hasonlóan apró betűkkel szedett oldal (449) Kölcsey Kazinczynak szóló leveléből,⁹ amelyben Szombathi megjegyzéseire reflektált. Valamivel később, a *Magyarázatok* című alfejezetben, a *Pr[ofesszor]. Szombati azt állítja* magyarázataként a következőket olvassuk:

Szombathy János (1749–1823), Sárospatakon professzor, ahol 1783-tól történelmet tanított, 1785-től pedig a kollégium rektora volt. Kölcsey Szombathy levelét az *MRR*-ből ismerte. A *Jegyzések OrtUng* jobb érthetőségének érdekében teljes egészében közöljük Szombathynak az *MRR*-ben közreadott levelét (*MRR* 171–178), amellyel Kölcsey filológiai vitába szállt (Szombathy János Kazinczy Ferencnek, Sárospatak, 1805. június 4. Vö. *KazLev* III. 359–363).

– és itt következik Szombathynak egy újabb levele, ismét csak több mint öt apróbetűs oldal terjedelemben (451–457).

Hasonló példákat nagy számban lehetne még hozni a kiadásból, még ha az idézett források nem is feltétlenül ilyen extrém módon terjedelmesek. Lehet érvelni természetesen amellett, hogy a kutató számára könnyebbséget jelent, ha a hivatkozás nyomán nem kell újabb könyvet felütnie. Gyakorlati okokból érthető az is, hogy a szóban forgó források többnyire nem teljes egészükben kerülnek az apparátusba, csupán relevánsnak gondolt részeik; a helyteliségek elkerülése érdekében. Az azonban, hogy mi releváns és mi nem, ismét csak interpretáció kérdése. Lehet, egy másik kutató számára az is releváns lehetne, ami itt éppen kimaradt – de a kritikai kiadás mindenre kiterjedő alaposágában bízva

⁸ *KazLev*. VII, 388–393.

⁹ *MM4* Levelezés I, 135–136.

nem néz utána a teljes szövegnek. Így az, ami kimaradt, a kritikai kiadás tekintélyének köszönhetően hosszú időre eltűnhet az interpretációs horizontról, a gondosság és a felhasználók maximális kiszolgálásának igyekezete könnyen a visszájára fordulhat. Az idézetek tehát nem csupán terjedelmi problémát okozhatnak, így minden amellet szól, hogy a nyomtatott formában már hozzáférhető munkákra való hivatkozások esetén elégséges (lett volna) a lelőhelyek pontos megadása.

*

Kritikai kiadást készíteni nagyon hálátlan feladat. Aki lapjait forgatja, természetesnek veszi az elért eredményeket, ugyanakkor értetlenkedve és hangos méltatlankodással fogadja a felfedezett vagy felfedezni vélt hibákat. Éppen ezért kifogásaim felsorolása után, amelyek egy része ráadásul a kritikai kiadások szerkesztési gyakorlatával és feladataival kapcsolatos általános (koncepcionális) kérdéseket érint, szeretném egyértelműen kiemelni Onder Csaba munkájának erőnyeit, így mindenekelőtt a hiánytalanul elvégzett anyagfeltárás és a kéziratok szöveghű leírásának elképesztően nagy munkáját. Az anyagfeltárás nyomán Kölcseynek az irodalom- és nyelvtudomány határmezsgyéjén értelmezhető munkássága jelentősen kibővült, az írások időrendben való közlése jól kitapinthatóvá teszi az inspirációk, az érdeklődés és a célok változásából adódó csomópontokat. A kísérő tanulmány és a jegyzetapparátus feltárja az egyes kéziratok keletkezésének szoros kontextusát. Ennek nyomán a korábbiaknál világosabban látszik nem csupán Kölcsey érdeklődésének változása, hanem – éppen a philológiai munkák születésének legfontosabb periódusában – a szerzőség és a műfajiség meghatározásának problematikus volta is. Ami az egyes szöveghelyek magyarázatait illeti, alig maradt olyan pont, amely még magyarázatra szorulna; éppen ellenkezőleg, néha az is magyarázatot kapott, ami a szakmai olvasóközönségre való tekintettel talán nem lett volna szükséges. Ez azonban csak terjedelmi problémát okoz, és aki már végzett ilyen jellegű munkát, pontosan tudja, milyen nehéz meghúzni a *mit kell jegyzetelni és mit nem* határát.

A menet közben egyre nagyobb terjedelművé duzzadt anyag átlátása és mozgatása nem volt könnyű feladat, a kifogásolt redundanciák jórészt ennek tulajdoníthatók. Ezzel összefüggő, de Onder Csaba munkáján túlmutató koncepcionális, és sürgős megválaszolásra váró kérdés, hogy egészséges dolog-e a primer szöveg terjedelmét háromszorosan meghaladó jegyzetapparátust készíteni, és hogy a faktumok és az interpretációk, a jegyzetek és a bevezető tanulmány viszonyának újragondolása nem vezetne-e automatikusan egészségesebb arány kialakulásához. A Bessenyei kritikai kiadás szerkesztői egyszer már határozott választ adtak erre a kérdésre. Érdemes lenne átgondolni, nem nekik volt-e igazuk, vagy kevésbé radikálisan fogalmazva, mi hasznosítható ma az ő igazságukból ahhoz, hogy karcsúbb, kezeesebb és a mindenkori interpretációit jobban kiszolgáló kritikai kiadások születhessenek.

Szajbély Mihály

„*Ha gitt van, akkor...*”. *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*,
szerk. Bengi László, Imre Zoltán

Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022 (MIT-konferenciák 8.), 252 l.

„Molnár Ferenc vígjátékait és színműveit nemcsak Magyarországon, hanem külföldön is nagy sikerrel játszották. Világhírét annak köszönhetette, hogy kiváló érzéssel alkalmazta a jól megcsinált színház dramaturgiáját, s több vonatkozásban meg is újította. Alapvetően színházi szerző volt, aki a drámai szöveg hathatós előadhatóságát tartotta szem előtt, művei eleve a színpad számára, s nem olvasásra készültek” – írja a *Magyar irodalom* Molnár Ferenc munkásságáról.¹ Az idézett szöveg magában foglalja a szerző megközelítésének minden nehézségét. Kétségtelenül a leghíresebb magyar drámaíróról van szó, aki nélkül elbeszélhetetlen a 20. századi magyar dráma története. Ugyanakkor a szövegei színpadi jellege, az életmű terjedelmessége kifejezetten rendhagyóvá teszi Molnárt a modern magyar dráma alkotóinak sorában. A reflexió az elmúlt évtizedekben igen sokféle irányból közelített az idén hetven éve elhunyt író munkái felé, írtak elemzéseket a színdarabjairól és a prózai műveiről, illetve született egy összefoglaló monográfia is a szintén emigrációban élő Györgyey Klárától.² Arra viszont az utóbbi időben nem került sor, hogy tudományos fórumot, konferenciát szervezzenek Molnár Ferenc munkássága köré.

A jelen recenzió középpontjában álló kötet az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke, illetve a Magyar Irodalomtörténeti Társaság által 2021. április 14. és 15. között megrendezett Molnár Ferenc-konferencia előadásainak írott változatát tartalmazza. A válogatás négy nagy tematikai egységből áll. Az elsőt a szerző drámáinak színpadi útjáról és ezek recepciótörténetéről olvashatunk. Imre Zoltán tanulmánya (*Molnár Ferenc és nemzet[köz]i színházi hálózatok*) a magyar színház 19. század végén bekövetkező struktúraváltozásai mentén elemzi Molnár Ferenc drámaírói jelentőségét. Többek között kitér arra, hogy miként befolyásolták a nyugat-európai vendégjátékok a hazai színházi élet (és így a Molnár-színház) belső tematikai változását. Emellett részletesen elemzi Molnár Ferenc darabjainak a jelenlétét a korban alternatívnak számító munkásszínházi játszás, valamint a falusi/kisvárosi színházi játszás berkein belül.

Gajdó Tamás a „*Kedves jó direktor uram*” – *Molnár Ferenc Riviéra című művének bemutatója Bárdos Artúr színházában* című írásában egy kevésbé ismert színháztörténeti

¹ *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010, 835.

² GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna, Bp., Magvető, 2001.

mozzanat részleteit tárgyalja, mégpedig Molnár és Bárdos Artúr életművének metaszéspontját. A tanulmány nem csupán a *Riviéra* bemutatójának történetét ismerteti, hanem tágabb perspektívából, mindkét alkotó tevékenységének alapos áttekintésével közelít a premierhez. Részletesen kitér a darab fogadtatására is, idézi a Molnár-ellenes szélsőjobboldali lapok publicistáit, akik a „drámairodalmi nagyvállalkozó irodalmi ön- és magánreklámjaként” értelmezték az új bemutatót.

Ugyancsak a kritikai megközelítésekre koncentrálnak Jákfalvi Magdolna értekezése, a *Molnár félrenézve – A hiányzó évek emlékezeti keretei*. A szerző egy hírhedt történelmi időszak, az 1948 és 1956 közötti politikai kurzus Molnár-értelmezését, pontosabban Molnár-tabusítását elemzi, a bergsoni közösidő-fogalomra hivatkozva vizsgálja a Molnár-játszás vagy nem játszás tradícióját. Azáltal, hogy a századelő és a két világháború közötti időszak sikerszerzője még az 1949 után jellemző átíró-átértelmező adaptációs módszerrel keresztül sem jelenhetett meg a színpadokon, megtörik a „közös idő”, Molnár Ferenc és a hajdani újlipótvárosi publikum a nemkívánatos (közel)múlt részévé válik. A tanulmány nemcsak a teljes elhallgatás időszakára reflektál, hanem a később újjáéledő Molnár-kultusz zsákutcáira is, a félrenézés gyakorlatára, amikor már nem az eredeti művek, hanem ezeknek a játszási gyakorlata, a hagyományként rögzülő sablonok uralták az egyes megközelítéseket.

Muntag Vince *Az értelmzés kísérlete – A drámaíró Molnár Ferenc alulértelmezett-ségének okairól, hatástörténeti következményeiről és a korrekció feltételeiről* címmel írt elemzést, amelyben kifejti, hogy bár Molnár Ferenc az egyik legismertebb magyar színházi szerzők egyike, ennek ellenére vagy éppen emiatt a leginkább alulértelmezett is. A tanulmány az alulértelmezés okait vizsgálva olyan előadásokat elemez, amelyek meghatározhatták az 1956 utáni időszak rekonstrukciós célkitűzéseit. Így kerül sor a Magyar Néphadsereg Színházában Sulyok Mária, Ruttkai Éva és Bilicsi Tivadar főszereplésével bemutatott *A hattyú*, illetve Berényi Gábor debreceni *Játék a kastélyban* rendezésének játszástörténeti pozicionálására. A szerző részletesen foglalkozik az 1945 utáni kritika érezhető agressziójával, Czímer József és Nagy Péter ellentétes kritikai megközelítésével.

Deres Kornélia írása (*Kabaré, varieté és attrakció: kortárs Liliom-színrevitelek*) elsősorban azokat az előadásokat helyezi a középpontba, amelyek az eddigi játszási hagyománytól eltérő módon viszonyultak a Molnár-darabokhoz, különös tekintettel Bodó Viktor 2010-es grazi *Liliomjára*. Ez a feldolgozás teljes mértékben elvonatkoztat a színpadi tradíció berögzüléseitől, az irrealitás és a realitás folyamatos váltakozásával teremt meg egy sajátos nyelvet, amelynek gegjeit, vizuális hatáselemeit, elidegenítő betéteit részletesen tárgyalja a tanulmány.

A kötet következő nagy fejezetének (*Molnár a színházi gyakorlat felől*) első szerzője nem más, mint Mohácsi János, aki a saját rendezői tapasztalatairól, a Molnár Ferenc-darabokhoz fűződő viszonyáról ír. Az elemzés három darab dramaturgiai változtatásáról számol be részletesen az *Üvegcipő*, a *Játék a kastélyban* és a *Delila*

kapcsán. Emellett az alkotói metódusok érzékeltetése szempontjából más rendezések műhelyfolyamataiba is bepillantást nyerhetünk, például megtudhatjuk, hogy miként befolyásolta, írta át a díszlettervező koncepciója a kaposvári Csárdáskirálynő befejezését, illetve hogyan módosította a kecskeméti *Buborékok* cselekményét az a muzikális világ, amellyel a zeneszerző akarta jellemezni a Csiky-adaptáció harmadik felvonását.

Szabó Máté ugyancsak a színpadra állítás felől közelít Molnárhoz, ezúttal az *Ördögöt* járja körül a „mi az ördög...?”, *avagy a drámai cél vajon milyen eszközt szentesít?* – *Vagy: rendezői nehézségek/feladatok az Ördögben* című beszámolójában. Ugyanakkor nem csak a 2013-as miskolci előadás az egyetlen Molnár-rendezés, amelyre a szerző kitér. Az alkotói előzménytörténet ismertetése során ugyanis nagy hangsúlyt fektet a 2010-es Pesti Színházban összevont előadásként bemutatott *Ibolyára és az Egy, kettő, háromra*. Szabó szerint a próbafolyamat során felmerülő egyik legfontosabb kérdés az volt, hogy mire írta Molnár ma a darabot. Ennek megválaszolására az ősbemutató körülményeinek a figyelembevételét javasolja a szerző, annak rekonstruálását, hogy mit jelentett a mű a maga korában. A címben jelzett darab elemzése a beszámoló későbbi szakaszában teljesebb ki, itt a főszereplő figurájának rezonőri vonatkozásai, a minden figyelmet magára vonó kisugárzása és az ezt támogató szerzői instrukciók kerülnek a középpontba.

A fejezet harmadik tanulmányát Máté Gábor jegyzi (*Dilemmák a Játék a kastélyban színpadra állítása előtt, közben és után*). A Katona József Színház az ő rendezésében 2000. április 14-én mutatta be a *Játék a kastélyban*t, az értekezés ennek a bemutatónak az elő- és utótörténetét járja körül, nagy figyelmet fordítva a kritikai reakciókra. Máté Gábor soraiból kiderül, hogy a Molnár Ferenc-i színházesztétika, a rögzült játsszási hagyomány és a Katona profilja nehezen voltak összeegyeztethetők, a rendező nagy felelősséget vállalt, amikor kitarzott a darab mellett. Az új megközelítés alapja volt a szereptípusok átértelmezése, a bohózatnak minősített cselekmény hús-vér drámaiságának a láttatása.

A kötet következő részét a Molnár-drámaelemzések képezik. P. Müller Péter szintén a *Játék a kastélyban*t elemzi, egészen pontosan annak két nemzetközi adaptációjával foglalkozik *Molnár, Wodehouse, Stoppard – A Játék a kastélyban változatairól* című értekezésében. A kutatás eredménye szerint P. G. Wodehouse *The Play's the Thing* című 1926-os drámája ugyanarra a dramaturgiai szerkezetre épül, mint a molnári előzmény, a betoldások csak kisebb mértékűek, és P. Müller sorait idézve „jobbára a színrevitel helyi sajátosságait érintik”. Tom Stoppard az 1984-es *Rough Crossing*ban ugyancsak ezt a szüzsét használja fel, a többszörözés dramaturgiai funkciójával viszi el a darabot az abszurd felé. Nem a két drámaíró, Turait és Gált látjuk csak a színpadon, hanem az alakjuk kiegészül a telefonkezelő és a kapitány figurájával, akik szintén színdarabírással foglalkoznak.

Dobos István az anekdota műfaji sajátosságai felől közelít Molnár *Játék a kastélyban* című darabjához. Az *Anekdota és színmű: műfaji határátlépések – Játék és bölcelet*

az anekdota fogalmának meghatározásával kezdődik, a kor prózairodalmát, Krúdy Gyula és Kosztolányi Dezső anekdotikus műveit is bevonja a vizsgálatba. Dobos elemzése elvonatkoztat a *Játék a kastélyban* recepciótörténeti megközelítésének a sémaíttól, amelyek általában a mű pörgős cselekményét, a bravúrosan megírt szerepeket méltatják. A tanulmány az egyes szereplők tolmácsolásában érvényesülő elbeszéléseket elemzi, amelyek által felerősödik a szöveg bölcséleti jellege.

Gintli Tibor tanulmánya (*Egy toleráns szerzetes a numerus clausus éveiből – A hattyú*) azzal a Molnárral szembeni gyakori előítélettel igyekszik leszámolni, amely szerint a szerző művei mentesek a társadalompolitikai utalásoktól, *A hattyú* rezonőreként megjelenő szerzetes, Péter Jácint atya nézetrendszere ugyanis merőben más, mint a korban igen gyakran véleményt nyilvánító egyházi értelmiségé. 1920-ban járunk, a numerus clausus idején. Ebben az antiszemitizmusról áthatott közhangulatban a humanista Jácint atya, a karmelita rendi szerzetes alakja a Bangha Béla-i fajvédő nézetek ellenpólusaként értelmeződik. A társadalombíráló attitűd Ági Miklós alakjában is érvényesül, aki pedig az arisztokrata tanítványai előtt sem titkolja, hogy a francia forradalom rajongója.

A drámák mellett természetesen a Molnár-életmű prózai alkotásaira is reflektál a kötet, Veres András például a kevésbé ismert kisregényekről ír (*Kísértés és katasztrófa – Molnár Ferenc korai regényei*). A tanulmány szerzőjének megállapítása, hogy az Éhes várost kivéve a vizsgált prózai művek mindegyike női főszereplővel dolgozik, míg az Éhes város alakjai egytől-egyig pipogya férfiak. Veres arra is kitér, hogy az elemzett regényeket négy év leforgása alatt írta a szerző, és talán ebből fakad, hogy számtalan ismétlődő fordulat, átvett motívum tűnik fel a könyvekben. Molnár Ferenc a prózai munkáiban is olyan archetípusokat mozgat meg, amelyek Veres kifejezésével élve százhusz évnnyi távolságból is átélhető ismerőseink maradtak.

Bengi László a Molnár-novellisztikát állítja a tanulmánya (*Nézőpontok és valóság-szintek Molnár Ferenc század eleji novelláiban*) középpontjába. A szerző szerint a novellák jobbra igazodnak a korszakot meghatározó narratív irányzatokhoz. *A széntolvajok* című novella mind a fragmentumszerű történetelemei, mind a szereplők következetesen bemutatott, egymástól különböző modalitása, mind pedig a létezés sajátos aspektusainak bevonása által különlegessé válik a vizsgált korpuszban. *A manó és tündér* a férfi és nő viszonyát tárgyalja egy újságíró és egy színésznő alakján keresztül. *A Lohengrin halálában* az idősödő, ünnepelelt énekes elmúlással való szembesüléséről olvashatunk. *Az éjszakai futás* egy igen rövid időtartamot, egy konfliktust a Margit hídon való áthaladását helyezi el egy létösszegző perspektívába. *Az Egy kis fehér lányról* című mű egy korlátozott tudású elbeszélőt alkalmaz, egy gyereklányt, aki a szülei házasságának tönkremenését helyezi a középpontba.

Ezután Sebők Melinda írása (*Molnár Ferenc-regények Budapest-képe*) következik, amely leginkább az Éhes városban és az *Andorban* bemutatott fővárosképet értelmezi. Sebők megemlíti, hogy ismert íróvá Molnárt az *Éhes város* című karrierregénye

tette, amely a századfordulós Pest leleplezésének tekinthető, egy „pénzéhes, sznob, korrupt” társadalmat ábrázol. A tanulmány részletesen foglalkozik Molnár 1918-as regényével, az *Andorral* is. A főszereplője egy gyenge jellemű fiatalember, aki szinte törvényszerűen válik züllötté, egyszerre működtetője és áldozata az amorális világnak. Sebők tanulmánya a konkrét és kevésbé konkrét motivikus ismétlődéseket és ihlető forrásokat is bevonja a vizsgálatba, így például Zola *Nanáját*, Maupassant *A szépfiúját*, valamint Turgenyev és Lermontov nagyregényeit.

Széchenyi Ágnes tanulmánya (*Molnár Ferenc és Budapest – Első megközelítés, részben Schöpfung Aladár Molnár-kritikáinak tükrében*) ugyancsak a városiasodás, az urbanizáció szociológiai folyamata mentén elemzi a molnári élethelyzeteket, szituációkat és figurákat. A vidékről városra kerülő egzisztenciával veti össze a városhoz tősgyökeres származásánál fogva ragaszkodó Molnár Ferencet, aki ugyanakkor az *Éhes város* című regényében nagyon erős társadalomkritikával illeti a saját származási bázisát. Széchenyi elemzése részletesen foglalkozik azzal a kevésbé ismert ténnyel, hogy Molnár Ferenc a hivatalos, közéleti fórumokon is képviselte budapesti identitását. 1913-ban például, amikor az ország a főváros megalapításának negyvenedik évfordulóját ünnepelte, Molnár a törvényhatósági bizottság tagjaként mondott beszédet a Vigadóban rendezett ünnepségen, ez a felszólalás azonban nem nélkülözte az uralkodó osztályok bírálatát. A cikk a *Pál utcai fiúk* és a *Liliom* konkrétan Budapestre vonatkozatható részleteit is ismerteti, feltárva mindazt a kulturális hálózatot, amelyet Molnár Ferenc irodalma megmozgat.

Lengyel Imre Zsolt Molnár Ferenc leghíresebb regényét, *A Pál utcai fiúkat* elemzi (*Illusio és ironia A Pál utcai fiúkban*). A használt *illusio* kifejezés Pierre Bordieu elméleteinek alapfogalma, aki azért használta a latinos formát, hogy egymás mellé állíthassa a szó általános és speciális jelentését. Az *illusio* a közös hit, az értékmeghatározás szabályszerűségeinek az alapja. A tanulmány *A Pál utcai fiúk* legérzékenyebb cselekményszakaszait és ezek leírását vizsgálja: hol tűnik fel bennük az *illusio*? Milyen utalások vannak erre?

Kosztolánczy Tibor írásának címe *Gittegylet és sorstragédia*, és mint ez a címből sejthető, ugyancsak *A Pál utcai fiúkkal* foglalkozik. Kosztolánczy műve a grund dramaturgiai funkciójának, metaforikus többletjelentésének és a történetbeli pozíciójának meghatározásával kezdődik. A tanulmány reflektál arra a szakirodalom által kevésbé tárgyalt tényre, hogy a regényben merőben más a grund eszménye és az ennek mentén megvalósuló társadalmi kohézió, az elbeszélő pedig meglehetősen kritikusan viszonyul a realizálódásra. Az értekezés a regény narratopoétikai hangulatának teljes áttekintését kínálja. A különféle szövegelméletek részletes bemutatása után Geréb figurája válik az elemzés bázisává, a regény áruelőjének pontos jellemrajzát kapjuk.

Scheibner Tamás *Az érzelmesség társadalmi igazolása – Emigráció és vészidőszak Molnár Ferenc Útitárs a száműzetésben* című művében című tanulmánya Molnár Ferenc emigrációjának, és az emigráció életműre gyakorolt hatásának vizsgálatából

áll. Scheibner szerint ezt a vallomásjellegű, műfajközi alkotást legalább négy tematikai elem határozza meg, a zsidóüldözés és a holokauszt traumája, az emigráció, az ezzel összefüggésbe hozható idegenség tapasztalata, illetve a vallás (Molnár Ferenc ápolónője, Barta Vanda ugyanis – az öngyilkossága ellenére – a katolicizmus megtestesítőjeként jelenik meg a történetben). Az *Útitárs a száműzetésben* arra is reflektál, hogy Molnár miként vélekedett a zsidóság és a katolicizmus viszonyáról a saját életére vonatkoztatva, hogyan bontja meg a zsidó–keresztény hagyomány európai egységét a holokauszt traumája, illetve miképp köti össze Molnárt és segítőjét az idegenség tapasztalata és a szenvedés.

Ugyanezzel az ábrázolt kapcsolattal foglalkozik egészen más megközelítésben Reichert Gábor írása, amely egyben a kötet záró tanulmánya is (*Bartha Wanda mint Molnár-szereplő – Útitárs a száműzetésben*). Reichert a mű vezérmotívumának a függést tartja, amely állandóan jelen van Molnár és Barta viszonyában, bárki is foglalja el közülük a szülő vagy a gyermek pozícióját. Annak ellenére, hogy ezek a szerepek nem rögzülnek egyértelműen kettejük között, a viszony semmiképp sem mondható kölcsönösségen vagy egyenlőségen alapulónak, kiegyenlítettnek. A cikk szerzője szerint Molnár a saját lelkiismeretével küzd ebben az írásában, a folyamatos küzdelem, amit önmagával szemben, önmagáért folytat, elsősorban a lélektaniség szempontjából hoz létre figyelemre méltó művet.

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság kiadásában megjelent „*Ha gitt van, akkor...*” – *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről* kötet tehát több szempontból is egyedülálló jelenség a Molnár Ferenc-recepciótörténetben. Már az is különlegessé teszi, hogy egy teljes kiadvány figyelme irányul az eddigiekben elsősorban a gyakorlati színházi írás szempontjából elismert szerző művei felé, rávilágítva a mindeddig kevésbé reflektált prózai művek jelentőségére is. A kortárs alkotók Molnár-képének bevonása szintén egy olyan rendhagyó gesztus, amely átmenetet képez, hidat hoz létre a kifejezetten szövegközpontú és a színháztörténeti elemzések között. Mohácsi János, Szabó Máté és Máté Gábor írásait olvasva Molnár kortárs színpadon való jelenlétéről kapunk közelebbi képet. Amellett, hogy a Molnár-darabok humora időtálló, és emiatt a hazai teátrumok gyakran helyezik az egyes műveket a „előre garantálható siker” kategóriájába, állandó célkitűzés az is, hogy újfajta megközelítések szülessenek.

Kovács Dominik, Kovács Viktor

Balázs Imre József: *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*

Budapest, Ráció Kiadó, 2021 (Ligatura), 257 l.

Balázs Imre József évtizedek óta foglalkozik az avantgárd megjelenésével a magyar irodalomban: a Babeş–Bolyai Tudományegyetem doktoranduszaként már a doktori értekezését is *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban* címmel írta. Az itt recenzeált kötete ennek az azóta is tartó, következetes és szerteágazó munkának az egyik fontos állomása. A 2004-ben megvédett disszertációhoz képest a 2021-es kötet fókuszválasztásában két jelentős különbség van: Balázs Imre József ezúttal az avantgárd irányzatok közül kizárólag a szürrealizmusra koncentrál, ám ahogyan azt a cím is jelzi, a vizsgált korpusz jóval nagyobb az eddigiénél.

Itt meg is kell állnunk egy pillanatra: a címválasztás nagyon pontos, és a könyv három jelentős vonására hívja fel a figyelmet. Egyrészt témaként a szürrealizmus vizsgálatát jelöli meg, mégpedig nem szürrealista alkotókét vagy szövegeket, hanem magának az irányzatnak a megjelenését. Az elemzett korpuszt ennek megfelelően (kiadott és kiadatlan) prózai, verses és drámai alkotások mellett teoretikus szövegek, ismertető, művészettörténeti munkák, levelezések adják. Ezeknek az értő áttekintésével Balázs arra a kérdésre kíván választ kapni, hogy a vizsgált időszakban a magyar irodalmi mezőben milyen módon jelent meg a szürrealizmus fogalma; kik és hogyan (milyen értelemben, milyen értékítélet kíséretében, milyen médiumokban, milyen nyelven, milyen kapcsolati hálón keresztül) közvetítették; illetve a mezőhöz tartozó, szürrealizmushoz sorolt szövegek milyen értelemben tekinthetők szürrealistának. Másrészt azt is jelzi a cím, hogy Balázs a szürrealizmust történeti jelenségként írja le: az irányzat jelenlétét mindig aktuális kontextusában, történeti beágyazottságában, valamint változására is tekintettel mutatja meg. Emellett – bár jelzi, hogy ma is van olyan alkotó, aki magát szürrealistának vallja – erősen behatárolja a vizsgálatot, hogy milyen időintervallumban és milyen kritériumok mentén tekinti érvényesnek a *szürrealizmus* terminus használatát a magyar irodalmi mezőre vonatkozóan. Az időkeretet tekintve a könyv a fogalom 1920-as évekbeli első magyar nyelvű megjelenésétől a negyvenes években Budapesten működő Európai Iskoláig, kitekintésként pedig az *Arkánium* 1996-os megszűntéig vizsgálja a szürrealizmushoz kötődő tevékenységeket. (A kritériumokról később bővebben szó lesz.) Harmadrészt pedig nem véletlen a *mező* szó használata sem a címben: a szerző nem szűkíti le vizsgálatát a magyar nyelvű irodalomra, ehelyett a bourdieu-i mezőelméletet alapul véve a magyar irodalmi

mezőhöz tartozó gondolkodók teljes életművét tekinti át. Ez magában foglal nemcsak Magyarországon, de külföldön megjelent írásokat, valamint francia, német és angol nyelvű szövegeket is (különösen fontos ez a tény azokban az esetekben, ahol a szerző, például politikai okokból, idegen nyelven gazdagabb vagy nagyobb hatású életművet hozott létre); továbbá nem is csak magyar nemzetiségű alkotók életművére terjed ki (például az évekig Magyarországon tartózkodó és magyar alkotókkal szorosan együttműködő Marcel Jean esetében).

Mindezek az elméleti-módszertani választások szorosan összefüggenek azzal, ahogyan a könyv a szürrealizmus terminusát meghatározza. Szemben az avantgárd dal foglalkozó irodalomtörténeti munkák jelentős részével (a szerző e téren a magyar irodalomtörténet esetében főleg Bori Imre alapvető munkájára hivatkozik),¹ Balázs a bevezetőben meggyőzően érvel amellett, hogy nem elegendő poétikai sajátosságokra alapozva meghatározni a fogalmat, ugyanakkor a formátlanságig tágítani sem érdemes a hatókörét. Példaképp azzal érvel, hogy az összekapcsolt valóságssíkok távol-sága, váratlansága alapján nehéz lenne elkülöníteni a dadaizmust a szürrealizmustól; a motivikus-tematikus elemek (például az álmotematika) kimutatása önmagában nem elegendő szűrő egy szövegnek a szürrealista irányzathoz való sorolásához (bár valószínűsíti azt); és felületes kategorizálás lenne az is, ha minden, az automatikus írás módszerével készült szöveget külön vizsgálat nélkül szürrealistának bélyegeznénk. Ehelyett a szerző amellett érvel, hogy érdemes koncepcionális alapon meghatározni az irányzatot: nem művészeti projektként írja le, hanem az élet megváltoztatására törekvő tevékenységként, amelynek lényegi eleme a realitás fogalmának újragondolása. Balázs értelmezésében a szürrealizmus mindenféle tudatos, társadalmilag szabályozott valóságtapasztalat kritikájaként érthető. Vagyis a szürrealizmus a „készen kapott” világmagyarázatok elsőbbsége helyett az ismeretlen, a tudattalan, a kategorizál(hat)atlan hangsúlyos jelenlétére hívja fel a figyelmet: a valóságot eszerint mindkettő egyaránt konstituálja. Ez a kritikai szemlélet mutatkozik meg abban is, ahogyan a szürrealista alkotók a művészeti hagyományokat kezelik: az automatikus írás mint módszer a versírás esetében például a hagyományos poétikai sémák megtörését jelenti, mégpedig azért (és ez Balázs szerint a lényegibb elem), hogy a tudattalan tartalmak teret kapjanak. Ugyanakkor ebből a megközelítésből adódik egy olyan, az avantgárd irányzatok vizsgálatakor rendre felmerülő módszertani dilemma is, ami a könyvet alapjaiban érinti: a „készen kapott” formák megtörésének elve a művészeti ágak határaitra is vonatkozik. A szerző irodalomtörténészként (vagyis olyan kutatóként, aki egyetlen, elkülönített művészeti ágat meghatározott szabályrendszer szerint vizsgál) igyekszik leírni egy olyan művészeti jelenséget, amely alapelvei szerint kérdőjelezi meg a művészeti ágak elkülönítését. Nem véletlen, hogy a zárzó rögzíti: szükséges egy olyan kutatás elvégzése is, amely a képzőművészet és irodalom kapcsolódását

¹ BORI Imre, *A szürrealizmus ideje: A magyar szürrealizmus irodalma*, Újvidék, Forum, 1970.

hangsúlyosabban figyelembe veszi.² (Én még tovább merészkednék: nem is csak e két művészeti ág együttes vizsgálata látszik fontosnak, hanem kifejezetten egy művészeti ágakon átívelő szemlélet – az avantgárd esetében csakúgy, ahogyan egyes kortárs művészeti tendenciák leírásához is.) A magyar irodalmi mező vizsgálatakor a szerző arra a kompromisszumra jut, hogy beemeli a szürrealista kapcsolatháló feltérképezésébe a képzőművészekkel való kapcsolódásokat is, illetve számba veszi a magyar jelenléttel létrejövő nemzetközi kiállításokat, különösen ha ezekhez irodalommal foglalkozó alkotók kötődnek, vagy Magyarországon valósulnak meg. Mindez azért van jelentősége, mert a hálózatelmélet alapjai szerint minden kapcsolódás növeli az adott személy fontosságát a hálózatban. Mezőelméleti alapon megfogalmazva ez azt jelenti, hogy – a szürrealista alkotók művészeti ágakon átívelő művészetszemlélete miatt – minden ilyen kapcsolódás egyúttal az adott személy (illetve általában a magyar irodalmi mező) tőkéjének a gyarapodását is jelenti.

Az alkalmazott hálózatelméleti modell a szürrealizmus meghatározásának még egy fontos aspektusával függ össze: a szürrealista tevékenység csoportos jellegével, ami a szerző argumentációja szerint a művészet és az élet elválaszthatatlanságának az előbbiekben kiemelt elvéből (vagy másképpen: a szűken értett poétika helyett a „Lebenskunstwerk” avantgárd koncepciójából) fakad. Ez a jelleg indokolja, hogy a kötetben elsősorban nem irodalmi szövegeknek a szürrealista vonások alapján történő értelmezését olvashatjuk. Ehelyett a kötet az előzetes kritériumok szerint kiválasztott, szürrealizmushoz kötődő személyek tevékenységét, kapcsolati hálóját térképezi fel. A kiválasztáskor szempont, hogy az illető minél fontosabb pontja legyen a mezőnek, vagyis minél több szürrealista alkotóhoz kapcsolódjon, és minél nagyobb hatást fejtsen ki (elméleti, művészeti szövegeivel, szerkesztői tevékenységével, kiállításszervezéssel, levelezéssel stb.). A szürrealizmus esetében a csoportos tevékenység néha országghatárokhöz is kötődik (pl. cseh szürrealista csoport), és Balázs kétségtelenül az irányzatalapító André Breton-féle francia szürrealista csoportot tekinti a leghangsúlyosabbnak. Mivel Balázs megállapítása szerint specifikusan magyar szürrealista csoportosulásról nem beszélhetünk, csupán egyes alkotók szürrealista korszakairól, a magyar irodalmi mező tagjainak kiválasztásakor szempont az is, hogy milyen viszonyt tartanak fenn a francia csoport tagjaival (ahogyan egyébként más nemzetiségű alkotókkal is). Balázs ezzel támasztja alá azt, hogy nem önkényesen sorol bizonyos alkotókat a szürrealizmushoz: a francia szürrealistákkal való kapcsolat keresése átgondolt művészi stratégiát feltételez. A kötet így a nacionalista irodalomtörténet-írási praxist lazítva a szürrealizmus nemzetközi viszonyrendszerét mutatja meg – bár természetesen, ahogy a cím is jelzi, magyar nézőpontból. Véleményem szerint a kötet egyik legnagyobb erénye, hogy ezzel (hálózatelméleti alapon) felvázol egy módszertani lehetőséget arra nézvést,

² És nem a hangsúly képzőművészet felé eltolódásával – ilyen munka az Európai Iskola esetében például már készült is. Lásd: GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor, *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja*, Bp., Corvina, 1990.

hogyan lehet úgy irodalomtörténetet írni, hogy azt ne zárja le sem az országhatár, sem a magyar nyelv, ha a téma ezt nem indokolja. A könyv tehát fontos lépés egy többnyelvű, nemzetközi kapcsolódásokat is számba vevő irodalomtörténet-írási modell felé; és megmutat egy művészeti ágakon átívelő kultúraelemzési modellre vonatkozó igényt is.

Közbevetőleg: Ez a szemléleti elmozdulás bármely vizsgált korszakban fontos fejleményeket hozhat, legyen szó a Zrínyi-család irodalmi örökségéről, a Kazinczy-életműről vagy a trianoni határhúzás után átrendeződő magyar irodalmi mező határon túli tagjainak a tevékenységéről vagy éppen a kortárs inter-, multi- és transzmediális művészeti alkotásokról. A lehetséges lelkesítő hozadékok mellett persze praktikus kérdések is adódnak. Hogyan lehet intézményi szinten támogatni olyan kutatók képzését és olyan kutatócsoportok összeállítását, akik több művészeti ágban, több nyelvben, több nemzeti kultúrában mozognak otthonosan? Hogyan biztosítható ennek a munkának a tudományos megalapozottsága, ha éppen a tudományos élet eddigi működésmódját gondolja újra? Hogyan hasznosíthatók a korábbi, kialakult praxisok egy ilyesfajta új felállásban? Ezek a messzire mutató kérdések Balázs Imre József kutatásának horizontján vannak ugyan, de a kötet a saját ambícióit sokkal szűkebben határozza meg, és ezeket következetesen be is teljesíti.

A fentebb rekonstruált elméleti és módszertani megfontolások fényében érdemes áttekinteni a kötet felépítését is. A bevezető után az első fejezet a szürrealizmus fogalmának hangsúlyosabb megjelenéseit, kortárs leírásait veszi számba: konkrétan a kulturális transzferként érthető húszas évekbeli első értelmezéseket/ismertetéseket, illetve az Európai Iskola negyvenes évekbeli szürrealizmusképét. Ezután egy újabb elméleti fejezet következik, amely a dadaizmus és a szürrealizmus viszonyával, a dadaizmustól a szürrealizmus felé tartó átmenettel foglalkozik. Az ezt követő fejezetek (3–6.) már konkrét személyekről szólnak. A harmadik fejezet a *Dokumentum* című, Budapesten kiadott avantgárd folyóirathoz kötődő szerzők szürrealizmushoz sorolható szövegeivel és szürrealizmuskoncepcióival foglalkozik. Ebben a fejezetben Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor, Kassák Lajos és a szürrealizmus viszonya, valamint a *Dokumentum* folyóiratban megjelent, kifejezetten álmologikát működtető versek kerülnek szóba. A negyedik fejezet József Attila és Tamkó Sirtó Károly személyén keresztül a húszas-harmincas évek „útkereséseit” állítja középpontba, vagyis a szürrealizmus és más irányzatok keveredését igyekszik szétszálazni (tisztá költészet, planizmus, dimenzionizmus). Az ötödik fejezet a korábban említett Marcel Jean budapesti éveiről és a magyar irodalmi mezőre kifejtett hatásáról szól. Az összegzés előtti hatodik fejezetben a szürrealizmus történetének második világháború utáni alakulását mutatja meg a szerző: így olvashatunk az Európai Iskola tevékenységéről, Weöres Sándor, Pán Imre, Mezei Árpád és Tardos Tibor életművének szürrealizmushoz kötődő aspektusairól, valamint a szürrealizmus továbbéléséről Bakucz József tevékenységében és az amerikai emigráns szerzők által megalapított washingtoni *Arkánium* című folyóiratban.

Balázs Imre József az életművek, pályaképek elemzésekor végig tekintettel van a kortárs társadalmi, politikai kontextusra, és az adott szerző teljes életművének fényében vizsgálja a szürrealizmushoz való viszonyát. Az átfogó kötet olvasása során lehetőségünk van nyomon követni a szürrealizmus irányzatának és a szürrealizmus helyzetének változásait a magyar viszonyok között. Balázs ennek a szemléletnek megfelelően megállapítja például (a teljesség igénye nélkül), hogy a húszas években az irányzat még apolitikusabbnak látszik a magyar irodalmi mező tagjai számára, és ezt tájékozódásuk forrásaival támasztja alá. Illyés Gyula kezdeti vonzalmát vagy éppen Kassák érdeklődésének hiányát az így értett szürrealizmus iránt a két szerző eltérő művészetfelfogásával magyarázza. Ettől később élesen eltér Tardos Tibor szürrealizmusképe, aki már határozottan nem apolitikusnak látta az irányzatot: egyszerre baloldali elkötelezettségüként és avantgárd szerzőként egy, az 1945 utáni Magyarországon uralkodó kultúrpolitikai helyzetet tekintve furcsán ható konstrukció, a forradalmi szürrealizmus képviselője volt. Tardos pályája jól mutatja, hogy a kommunista kultúrpolitika hogyan szabja szűkre a szürrealizmus hazai megjelenését (a szocialista realizmus javára), ugyanis 1956-os tevékenysége miatt börtönbüntetésre ítélik (ahogyan Déry Tibort vagy Zelk Zoltánt is). A hazai politikai helyzet alakulásával magyarázza Balázs azt is, miért nem vettek részt hangsúlyosabban a magyarországi alkotók a forradalmi szürrealizmus 1948 után újraszerveződő nemzetközi hálózataiban. De Mezei Árpád története is jól példázza, hogyan függ össze a politika és a magyar irodalmi mező alakulása. A zsidó származású Mezei az éppen életbe lépő numerus clausus miatt nem mehetett egyetemre, így autodidakta módon, az egyetemi struktúráktól eltérő utakon tájékozódott az őt érdeklő kérdésekről. Több nyelven is megtanult, hogy filozófiai, kultúratudományi, művészettörténeti és pszichológiai ismereteket szerezzen. Ez az önképzés biztosította számára, az egyetemi szférában ismeretlen pszichológiai szaktudás birtokosaként, hogy a háború után kutatóként elhelyezkedhessen. Ugyancsak ez volt az oka, hogy a szürrealizmussal kapcsolatos tájékozódásának és francia nyelvtudásának, kapcsolatainak köszönhetően a magyar irodalmi mező legfontosabb tagjaként tűnjön fel a szürrealizmus akkori nemzetközi hálózataiban. Mezei esetében mindezek a hatások a kritikai attitűd mellett erőteljes teoretikus érdeklődés kialakulásához vezettek, ami az Európai Iskolában betöltött szerepe (és a magyar kultúrpolitikai helyzet) miatt megelőlegezte az 1945 utáni magyarországi szürrealizmus „középutasságát” (vagyis azt, hogy sem a Cobra-csoportéhoz hasonló, művészetközpontúbb szürrealizmusfelfogás, sem a forradalmi avantgárd felé nem mozdult el).

Mindazonáltal a kötet minden erénye mellett van néhány kritikai észrevételem. Az első az egész kötet alapjául szolgáló bourdieu-i mezőelméletet és hálózatelméletet érinti. Úgy gondolom, szerencsésebb lenne, ha ezek az elméletek nem pusztán hivatkozásként, illetve a kutatás felépítésében és terminológiájában tükröződve jelennének meg, hanem a szerző a kötet elején röviden kifejtené, hogyan értelmezi és kapcsolja össze őket. Emellett valóban hiányzik a vizsgálatból a mezőelmélet

szociológiai-gazdasági aspektusainak számbavétele, ahogyan arra a zárszó is felhívja a figyelmet (a kötetben nem szerepel például a Bourdieu elméletében fontos szerepet betöltő *tőke* fogalma). A második meglátás, hogy véleményem szerint a szerző kissé túl hangsúlyosként állítja be Bretont és a francia szürrealista csoportot. Az olvasás során az a benyomásom támadt, mintha a vizsgált nemzetközi mező a szerző (egyéb-ként meggyőző) állításával ellentétben mégsem kölcsönös hatásgyakorlást mutatna a különböző sűrűséggel összeálló szürrealista gondolkodók hálózatai között, hanem centrum-periféria elrendeződést, francia központtal. A bretoni szürrealizmusértelmezéshez mint origóhoz való állandó pozicionálás mellett megmutatkozik ez a vizsgált időintervallum meghatározásában is, hiszen ez a Breton-féle csoport tevékenységének deklarált kereteihez kötődik. Az irányzat itt szereplő leírása (vagyis nemzetközi térben, centrum nélkül, hálózatosan szerveződő jellege) azonban azt feltételeznél, hogy a magyar szürrealista tevékenység legitim módon eltérhet a franciától (lásd például az *Arkánium* esetét). A harmadik észrevétel a szépirodalmi szövegek vizsgálatára vonatkozik. A hálózatelméleti megközelítés kibontásának javára kissé háttérbe szorul a konkrét irodalmi szövegek szoros, jól argumentált elemzése, így számos alkalommal a szerző ítéletében kell bízunk, amikor ezeket a szürrealizmushoz sorolja. Különösen hangsúlyos ez a ráhagyatkozás a kiadatlan kéziratokról szóló szakaszok esetében, hiszen ekkor a primér szövegekhez sem fér hozzá az olvasó (ahogyan ezt a zárszó is szóvá teszi). Az utolsó pedig egy formai megjegyzés: a könyvben nem egységes az idegen nyelvű szövegek kezelése. Segítené az olvasót a gondolatmenet nyomon követésében, ha a szerző minden esetben és egyforma módon közölné a magyar nyelvű fordítást.

Balázs Imre József új kötete összességében hiánypótló munka. Jelentős mennyiségű és változatos (közte eddig feldolgozatlan, kéziratot) szöveganyagra alapozva, meggyőzően gondolja újra azt a keretet, amelyben a szürrealizmus magyar vonatkozásainak története elbeszélhető. Amellett, hogy kontextusérzékeny, a társadalmi beágyazottságot is figyelembe vevő elemzéseivel jelentősen árnyalja a szürrealizmus irányzatáról a magyar irodalmi közegben kialakult képet, illetve a szürrealizmushoz kötődő alkotók nemzetközi kapcsolatrendszerére, valamint a magyar alkotóknak ezen hálózatban elfoglalt helyére is rálátást nyújt. Balázs a szürrealizmust elsősorban nem poétikai jellemzők, hanem a szövegekben kódolt világszemlélet alapján határozza meg. Ezzel valójában az avantgárd egyik fő törekvését: a művészet és élet szoros összefüggésének programját veszi komolyan, és vizsgálja meg, és ehhez igazodik a saját társadalomtudományi és hálózatelméleti megalapozottságú módszertana is. Az ezzel kapcsolatos, fentebb jelzett hiányosságokat is védhetővé teszi a kutatás szemléletének újszerűsége: vagyis az, hogy utat nyit egy olyan tágabb kultúraelemzési modell felé, amely képes túlmutatni a nemzeti, diszciplináris és a művészeti ágakat elkülönítő paradigmákon. Remélem, a könyv ilyen irányú kezdeményezése termékenynek bizonyul a későbbiekben is.

Szilák Flóra