

3

2013

irodalomtörténet

iit

Bodrogi Ferenc Máté:
Opera, jelenlét, nyelv

Török Zsuzsa:
Az Aranyfüst
és a kulcsregény
műfaja a modernizmus
magyar irodalmában

Szigeti Csaba:
Az újraíró Füst Milán
valahány költeménye

irodalomtörténet

94. ÉVFOLYAM (XCIV.) • 2013 • 3. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton
Tverdota György

Szerkesztők Scheibner Tamás
Vaderna Gábor

Kritika Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu
www.facebook.com/Irodalomtortenet



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu
Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.

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



KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Mevásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**BODROGI FERENC MÁTÉ**

Opera, jelenlét, nyelv

Az intermedialitás érvényéről korai esztétikai gondolkodásunkban 339

TÖRÖK ZSUZSAAz *Aranyfüst* és a kulcsregény műfaja a modernizmus magyar irodalmában 350**WIRÁGH ANDRÁS**

Az írás szeszélye

Jósika Miklós: *Két élet* – Babits Mihály: *A gólyakalifa* 375**SZIGETI CSABA**

Az újrairó Füst Milán valahány költeménye

A mélyen alvó és az *Éji szó, feltámadás előtt* 400**SCHEIBNER TAMÁS**

Utópiák igézetében

Keszi Imre és a zsidó–magyar együttélés 419

KRITIKA**BÓDI KATALIN***Képek, szövegek, olvasatok*, szerk. Bartha-Kovács Katalin, Penke Olga,
Szász Géza 442**PARAIZS JÚLIA**N. Mandl Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között.**A sajtóforrások szerepe az összehasonlító színháztörténeti kutatásokban,*
különös tekintettel a Napkelet és a Magyar Szemle színházi rovatára 447**KESZEG ANNA**Kálai Sándor: *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből* 454**KISANTAL TAMÁS***Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. Dánél Mónika, Fodor Péter,

L. Varga Péter 458

Opera, jelenlét, nyelv

Az intermedialitás érvényéről korai esztétikai gondolkodásunkban

Karl Ludwig Pfeiffer olyan művészi/mediális stimulusok által kiváltott esztétikai jellegű „felfokozott tapasztalati formákról” értekezik, amelyek kivétel nélkül tételezik a „motorikus részvétel minimumát”; mint mondja, az esztétika nem rázhatja le magáról az izmokra, sőt zsigerekre, vagy legalábbis a nem nyelvi performanciára irányuló érzékenységre visszavezethető eredetét.¹ Bár a „motorikus elszegényedés” tendenciájával ő maga is számol – hasonlóan Arnold Gehlenhez –,² a zene, a látványosság, a közös testi részvétel és a különféle imaginatív aktusok temporálisan is változó konfigurációira figyel (koncert, felolvasás, sport, színház, show-műsorok, tömegrendezvények).³ Pfeiffer a performanciát *fokozott vitalitásként* érti – ami Hans Ulrich Gumbrechtnél nem mellékesen az *élmény* nevet kapja –,⁴ s a tapasztalat ezen erős formájának az előállítását, stimulációját médiumközi szempontból érdekli.

Elméletében az *opera* műfaja kapcsán fejti ki igen eredeti véleményét az irodalom mint önmagában is megálló fikciós szöveg alakulástörténetéről. Bár axiomatikus érvénnyel vallja, hogy a médiumok jellemzően nyílt, de legalábbis implicit kombinációk formájában jelennek meg, az európai kultúrtörténet újkori szakasza mint differenciálódási-specializálódási narratíva éppen azzal szembeesíthet szerinte, hogy a csoportos médiaalakzatok monomediálissá szűkülnek, különálló médiumokká „szellemesítődnék” át, irodalomká, zenévé, festészetté „purizálódnak”.⁵ Diskurzus és performatív dimenzió egyre inkább különválik: a képeket már nem csak „megnézik”, hanem „végelelőhatatlanul” írnak és beszélnek is róluk, s a dolgokat egyre inkább „óriási diskurzus-

¹ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúranthropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 12, 60.

² Vö. „Az emberek körében az inger elvesztette a fizikai viselkedésre gyakorolt átütően felszabadító hatását.” Arnold GEHLEN, *A felszabadult-esztétikai viselkedés néhány kategóriájáról*, ford. AMBRUS Gergely = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, szerk. BACSÓ Béla, Ikon, Budapest, 1995, 172.

³ PFEIFFER, *I. m.*, 24, 25.

⁴ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010.

⁵ PFEIFFER, *I. m.*, 22.

SZÁMUNK SZERZŐI

Bodrogi Ferenc Máté, *tudományos munkatárs* (Debreceni Egyetem)

Török Zsuzsa, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Wirágh András, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szigeti Csaba, *egyetemi tanár*

Scheibner Tamás, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Bódi Katalin, *egyetemi adjunktus* (Debreceni Egyetem)

Paraizs Júlia, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Keszeg Anna, *egyetemi adjunktus* (Babeş–Bolyai Tudományegyetem)

Kisantal Tamás, *egyetemi adjunktus* (Pécsi Tudományegyetem)

udvar” veszi körül.⁶ Az irodalom performativitásának története e távlatban az irodalom mint médium folyamatos térvesztéseként fogható fel. Amint az olvasás aktusa kettős értelemben is szublimálódik (hiszen közösségi eseményből egyre inkább egyéni cselekvési formává válik, eredeti hangzó közegéből pedig az agy néma belterébe húzódik), úgy válik az irodalom fikcionális lelkesítő ereje is egyre inkább csökevényes pszichológiai hatássá.

Goethe tágan értelmezett korára teszi Pfeiffer a performativitás monomediális-fikciós „semlegesítő metaforizálásának”, a „szellem és csak a szellem pusztá játékvá való felhígításának” kritikussá válását, melyet azzal a rételével szembeállít, miszerint a mindenkori „médiadinamikában” nem lehet ezeké az utolsó szó.⁷ Álláspontja szerint mindegyik az opera diadala a nyugati kultúra par excellence válasza, mely mint „hipermédium” maga is médiacsoportosulásként, egy diffúz antropológiai áramlat reprezentánsaként tartható számon.⁸ A „vizuális, auditív és motorikus jelenségek performatív egyidejűsítésére irányuló formaként” az opera az önmagában nyilvánvaló, közvetlenül meggyőző vagy megmozgató jel megtalálása a „tisztá”, írott szöveg közvetettsége ellenében, amelyben a hangzásbeli performancia háttérbe szorítja még a reprezentációs szabatoságot is, amelyben a „látványos világok” az érdekesek a mégoly gazdag és összetett perspektívák szépirodalmi összjátéka ellenére is.⁹ Azon túl, hogy a standard zenei történeti szakirodalom enyhén szólva sem támogatja azt a kétségkívül sajátos vizsgálati eredményt, miszerint az opera a könyv „egydimenziójára” való ellenhatásként jött volna létre, vagy akár csak annak ellenhatásaként aratott volna diadalt a kora újkor legvégén, számunkra most az a fontosabb, hogy bár ezek a „győztes” elemek mindig szerves összetevői az értelmezés, a kommentározás nyelvi diszkursusudvarának, Pfeiffernél alapvetően mégis nem nyelvi természetűek, „néma materialitások”, illetve tulajdonképpen *jelenlét-effektusok* (Gumbrecht).¹⁰

Bár számtalan Goethe-korabeli összerzéki „tömegrendezvényről” tudunk, amelyek kiválóan alkalmasak intermediális analízisre – a vásári mutatványoktól¹¹ kezdve a főúri lakomákon, ceremóniákon,¹² egyházi körmeneteken, halotti pompán,¹³ kultu-

⁶ Uo., 52.

⁷ Uo., 48., 22.

⁸ Uo., 85., 28.

⁹ Uo., 168., 260., 270.

¹⁰ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hermeneutikai szakadékok*, Alföld Könyvek, Csokonai, Debrecen, 2005, 104. A zenei elemek például, amelyek Pfeiffernél a „kulturális-mediális joker” (PFEIFFER, I. m., 28.) szerepét töltik be, egyértelműen nem nyelviként határozódnak meg többek között Plessnernél is: „A zene nem áll közelebb az érzelmekeltetéshez, mint a nyelvhez. Hasonlít mindkettőhöz, de távolságot is tart tőlük.” (Helmuth PLESSNER, *Az érzékek antropológiája*, ford. AMBRUS Gergely = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, 226.)

¹¹ A képmutogatókról, a laterna magicáról, illetve a korban kicsit későbbi kődfátyolkép-vetítésekről vö. SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*, Pro Pannonia, Pécs, 2008, 58–89.

¹² I. Ferenc koronázási beiktatásáról vö. pl. KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kiad. ORBÁN László, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2009, 96, 528, 642.

¹³ Rhédey grófné temetéséről vö. BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában. Történetek az irodalom történetéből*, Csokonai, Debrecen, 2006, 87–89.; SZILÁGYI Márton, *Egy irodalomtörténeti legenda genezise és funkciója. Csokonai Vitéz Mihály és a nagyváradi temetés*, *Létünk* 2010/1., 41–51.

us ünnepeken,¹⁴ szabadkőműves szertartásokon¹⁵ át a fény- és szökőkútjátékkal kísért hangversenyekig, vagy éppen a lovas balettig –, e tanulmány azt vizsgálja, miként gondolkodtak az adott időszak rendszeres esztétikáinak legfőbb magyar képviselői a médiatörténetileg újabban oly nagyon felértékelte opera jelenségéről.

Az első átfogó magyarországi esztétika írója, Szerdahely György Alajos *zenedrámaként* így beszél róla 1778-as művében: „A zenedráma a költészet segítségével és szövetsége nélkül nem létezhetne. A művelt nemzetek látványosságaiiban egész sereg szépművészeti ág jelenik meg: itt ugyanis a költészet és zene, amott festészet és tornaművészet, és gyakorta az építőművészet is mutogatja csábos szépségét. Nem lehetséges, hogy ne egyezzenek mélységeikben ezen oly sok szépművészeti ágak, ha ilyen szerencsésen képesek egyesülni. Mert ha közülük egy is bájaival felserkenti az emberek érzékeit és lelkét, mire képes a művészetek e baráti együttese?”¹⁶ A mediakonfigurációk mint a művészetek „baráti együttese” tehát megtöbbszörözik azt az elbájoló hatást, amire a monomédiák önmagukban képesek;¹⁷ a „szerencsés egyesülések” formáiban pedig Szerdahelynek igen sok öröme van.¹⁸ A művészeti ágak „szövetségének” és „összhangzatának” helyes létrehozását taglaló passzusában Szerdahely arra jut, hogy az efféle hipermédiumokban a „különböző művészetek összhangja a nézők számára teljes mértékben érzékletessé válik”, s ezek közül az operát a következőképpen emeli ki: „Tudom, hogy a festészetet, a szobrászatot és az építészetet a zenével és a táncművészettel több mester társította egymással jeles művekben. Az operában (ugyanis így nevezik a zenedrámát) a zene bája képes egy egész várost vagy egy elegáns épületet előttünk felnöveszteni.”¹⁹ Az opera mediális mixtúrájának témája kapcsán azonban Szerdahelynél kiemelkedik a poézis, tehát az *irodalom* komponense,²⁰ ahogy az opera egész európai történetében is fontosabb a szöveg szerepe, mint ahogyan azt Pfeiffer beállítja. A költői szó a Szerdahely-utód Schedius Lajos Jánosnál még nagyobb szerepet kap.

¹⁴ A Kazinczy-emlékünnepekről vö. pl. KESZEG Anna, *Gyöngyössi János. Szövegek és kontextusok*, Ráció, Budapest, 2011, 231–237.

¹⁵ Vö. JÁSZBERÉNYI József, „A Sz: SOPHIA’ Templomában látom én felszentelve NAGYSÁDAT”, *Argumentum*, Budapest, 2003, 133–144.

¹⁶ SZERDAHELY György Alajos, *Aesthetica (1778)*, ford., jegyz. BALOGH Piroska, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 266.

¹⁷ Vö. „Bár az egyes szépművészetek rendelkeznek mind határokkal, melyek egybefogják őket, mind saját jelekkel, melyek segítségével érzékeink elé teremtik a szépséget; gyakorta mégis kettő vagy három, sőt több is, egymás között, mintegy ugyanazon anya lányai, összejönnek, hogy együttes erőfeszítésükkel még csábítóbb, még érzékletesebb szépséget hozzanak létre, és minél erősebben, s minden oldalról hassanak szívünkre és lelkünkre.” Uo.

¹⁸ Vö. még: „Milyen szépen vezeti a zene a kart, a táncművészettel együtt! Milyen elegáns ékítményeket hoz létre gyakorta színházakban és palotákban a költészet és a festészet!” Uo.

¹⁹ Uo., 267.

²⁰ Vö. pl. „Mivel a szavak magukban is igen hatásosak, a hang is hozzáteszi sajátos erejét a dolgokhoz, és a gesztusok, mozgások is jelentőséggel bírnak, valóban valami tökéletesnek kell létrejönnie, midőn mindez egyszerre van jelen. Ezért hívja a költő segítségül a társművészeteket: legyen itt a zene, legyen a mozgásművészet, legyen a táncművészet! De közülük egyik sem nagyon erőteljesen, s egyik sem lanyhán; úgy végezze mindegyik a maga dolgát, hogy munkájukkal a költő invencióját és művészetét együttes erővel látszanak szolgálni.” Uo.

Az opera Schedius 1800 körüli *Esztétika* című értekezésében szintén a laudáció tárgya mint a „szépművészetek gyűjtőhelye és összeterepe, melyek szövetségre lépnek egymással a néző lelkének és képzeletének gyönyörködtetése céljából”.²¹ Dráma, balett, gesztusjáték, dekoráció, építőművészet, festészet és egyéb színpadi kellékek szövetezésként az opera olyan faszcinatorikus élmény, mely esztétikai élvezetet gerjesztve az „érzések kedvteli befolyásolása”, a „képzelet kellemes lekötése” és a „számos szépművészet együttthatása” révén még az „éles kritikai érzéket is mintegy eltompítja”.²² Utóbbi tagmondat azért fontos, mert jelzi, hogy nem az élményt követő kommentálás diszkurzív holdudvara a lényeges itt, elsősorban azért, mert a nyelvi reflexió érvényét éppen az élmény mint hatás kérdőjelezi meg, negligálva a hermeneutikát a nem nyelvi performancia ellenében. Másfelől ugyanakkor az is tisztán látható, hogy Schediusnál a poézis hagyományos nyelvisége határozottan megőrzi fölényét az illető művészi-vitális konfigurációban: „ha a többi szépművészet úgy kapcsolódik össze a költészettel, hogy ez domináljon, a többi pedig segítse, díszítse, életszerűségét és erejét növelje; akkor könnyen megeshet, hogy az ilyenfajta dráma is kielégíti a helyesen és jól kiművelt szépérzékét.”²³ Mindazonáltal idézendő Balogh Piroska vonatkozó megállapítása, miszerint Schedius „részletezi a Szerdahely által is tárgyalt szintetikus megjelenési formákat, melyek több művészeti ág együttes hatására építenek”.²⁴ Az intermediális átmeneteknek, az áramlattapasztalat összetett kódolásainak érvényét Schedius szintén igen jól érzi tehát, s Pfeifferhez hasonlóan nagy jelentőséget tulajdonít például a különféle közösségi eseményeknek, „közünnepeknek” is, melyek során „az élénk, fenséges, az ünnepestég céljának megfelelő érzéseket kell serkenteni”,²⁵ becsatornázza az (esztétikai) alanyokat a dinamikussá váló terek megtapasztalásának közös eseményébe.

Greguss Mihály *Compendium aestheticae* (*Az esztétika kézikönyve*, 1826) című munkája Szerdahely és Schedius műveihez hasonló igénnyel törekszik teljes rendszeralkotásra, egy átfogó esztétikatanakönyv alaposságával. Gregussnál az opera *melodramaként* jelenik meg, a drámai költemények típusai között, de hangsúlyozva, hogy a dráma jelenléte itt nagyon kicsi, mert a legnagyobb kifejező erőt a zenétől kölcsönzi. Ha a zene nagyon elhatalmasodik azonban, könnyen válhat az opera pusztá „színpadi látványossággá”.²⁶ Greguss esztétikája láthatóan nem támogatja tehát a melodramatikus konfigurációban a zenei kód túlzott uralmát, sőt az (irodalmi) szöveg státusza itt még előkelőbb, mint Szerdahelynél vagy Schediusnál. Greguss olasz, francia és

²¹ SCHEDIUS Lajos János *Széptani írásai*, szerk. jegyz. BALOGH Piroska, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 110.

²² Uo.

²³ Uo., 111.

²⁴ BALOGH Piroska, „*Artium pulchri essentia*”. Az újrafeltalálás lehetőségei Schedius széptani írásainak olvasatában = SCHEDIUS, I. m., 396.

²⁵ SCHEDIUS, I. m., 114. A gondolatmenet így folytatódik: „Ezen alkalmakkor a szép és odaillő zene nagy segítségére lehet terveikben azoknak, akik ilyenfajta közösségi eseményeket bölcsen szerveznek meg.” Uo.

²⁶ GREGUSS Mihály, *Az esztétika kézikönyve*, ford. POLGÁR Anikó, utószó MÉSZÁROS András, Kalligram, Pozsony, 2000, 227.

német példákra hivatkozik: „Mivel azonban nem természetes, hogy a dráma mindig tiszta éneklés legyen, az olasz operában magát az éneket gyakran megszakítják a *recitativók*, a francia, angol és német operákban felváltva folyik az éneklés és a zene nélküli cselekmény, s a kritikusok hiába állítják, hogy ez árt a jó ízlésnek.”²⁷ Érdekes e citátum kapcsán utalni a Pfeiffernél megjelenő – s szintén vitatható – Wagner-kritikára, mely szerint a német komponista elkövette az opera „literalizálásának” végzetes hibáját, s így a „sajátosan egyedülálló mediális konfiguráció” csak az ún. olasz operában valósulhatott meg, az irodalmi, illetve a „testorientált” opera pedig lényegében a reprezentáló (vagy jelentéshordozó), illetve a materiális kettősségeként modellezhető.²⁸ Pfeiffer operaelve itt áll tehát legtávolabb az esztétika magyar gyökereitől, ám ez nem von le semmit annak az együttmozgásnak az értékéből, mely szerint a magyar esztétika már születésekor számot vet az opera hipermediumával, egyértelműen elköteleződve mellette, az élményszerűség, a közvetlenebb, testesebb részesülés, az érzékek szövetező transzformációinak relevanciáiban, de mégis egyfajta határozott (retorikai alapozottságú) nyelvközpontúságban.

Ezt a tendenciát erősíti Verseggy Ferenc is, aki a kor Magyarországon minden bizonnyal a legtöbbet értekezik az operáról mint *zenés drámáról*, *A magyar nyelv törvényeinek elemzése* című 1817-es művének harmadik részében (*A magyar nyelv művészi felhasználása*). Bár munkájának vonatkozó passzusaiban elismeri, hogy a „zenés dráma minden drámai mű között a legméltóságtelesebb, legnemesebb és a leghatásosabb lehet”,²⁹ amennyiben itt a „költészet, zene, színjáték, tánc, festészet és építészet egyesült erővel lepik meg a néző lelkét, és az általuk fölélesztett érzelmek erejével arra felé vonják, ragadják el, amerre akarják”,³⁰ kritikai elmarasztalásokban sem szűkülökdi. Annak magyarázatául, hogy az opera sokszor „silány játékszerű”, sőt a „látványosságok legkártékonyabb fajtájává” degradálódik, legfőként azt hozza fel, hogy megalkotói a drámai *költészet* szabályai ellenében gyakran csupán a „technikai fölszerelésre”, a zenére (!), illetve a díszletekre figyelnek.³¹ Mindez – amellet, hogy nem pallérozza az erkölcsöket – az operát egy „népmulatság” szintjére süllyeszti, amelyben mindig van néhány jelenet, amely „pompájával elkápráztatja a nézőket, akár megengedi ezt a cselekmény természetete, akár nem”.³² Versegghynél tehát a dráma irodalmi hagyományban kódolt (retorikai jellegű) szabályrendszere az abszolút elsődleges a zene, tánc, színpadtechnika elismert, elmélyülten elemzett,³³ de sokszor degradáló-

²⁷ Uo.

²⁸ KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 108.

²⁹ VERSEGGY Ferenc, *A magyar nyelv törvényeinek elemzése*, III., ford. BARTHA Lászlóné és mások, szerk. SZURMAY Ernő, Verseggy Ferenc Megyei Könyvtár, Szolnok, 1977, 962.

³⁰ Uo., 962–963.

³¹ Uo., 961. Vö. még: „Minden igyekezetük arra irányul, hogy szüntelenül váltakozó jelenetekkel, nagyszabású és ragyogó felvonásokkal és a külső érzékeket erőteljesen ingerlő jelenségek változatosságával a nézőket elkápráztassák és ámulattal töltsék el: kevéssé törődve azzal, hogy mindez összhangban van-e a drámai cselekmény természetével, vagy ellenkezik vele. Ide tartoznak az összecsapások, diadalmak, hajótörések, viharok, kísértetek, vadállatok és számtalan hasonló dolog.” Uo., 963–964.

³² Uo., 970. Vö. „A királyok tehát gyakran összes testőreikkel vonulnak ki a fogadószobába [...], azután a tomboló zene óriási csinnadrattája közepette megkezdődik a félelmetes ütközet.” Uo.

³³ A színészek ruházatáról és a díszletekről vö. pl. Uo., 1014–1015.

nak ítélt komponenseivel szemben. Ennyiben szabályos Pfeiffer-kritikaként olvasható Verseghy operaeszménye, éppen a Pfeiffer által tárgyalt korszakból. Mindez azért érdekes, mert már a 18–19. század fordulójának idején számot vetnek nálunk is az opera – egyébiránt nem új – lehetőségeivel, ám éppen egy olyasféle *literalizált* erőterben, melynek ellenében a német médiatudós érvel, nem a „felszabadítót” ünnepeve az adott hipermédiumban, hanem éppenséggel lépten-nyomon (elismerő) óvatosságra intve vele kapcsolatban. Mindez persze nem érvényteleníti *A mediális és az imaginárius szerzőjének operateóriáját*, ugyanakkor mindenféleképpen árnyalja azt, legalábbis magyar kontextusokban. Mindazonáltal az igazsághoz hozzátartozik Verseghynek a témát illető lezárása is: „Bármennyire is furcsán hangzó műnek tűnik is a zenés dráma, ha azokhoz az elvont képzetekhez fordulunk, amelyeket a hideg vagy érzelemmentes ész kelt róla bennünk, mégsem lehet kétségbe vonni, hogy egy zenés drámának akár egyetlen sikerültebb jelenete érzésvilágunkat teljesen hatalmába ejti, megindítja és lebilincseli.”³⁴

A „hivatásos” esztéták után tanulságos rápillantani arra a Kazinczy Ferencre is, aki igazi performőr; éppúgy imádja a látványosságokat, az operaszerű ceremóniákat, a komplex szertartásokat, az össznépi intermedialis „show-műsorokat” – legyen az ünnepélyes koronázási beiktatás, szabadkőműves szertartás, diétai, akadémiai nagygyűlés, színház vagy koncert –, mint a különféle egyéni művészeti és természeti prezenciaélményeket. Élvez részt venni a „dinamikus terek” közös megtapasztalásában (Pfeiffer), élvezi a világ dolgait mintegy a „bőrén keresztül” érezni (Gumbrecht).³⁵ Mindennek egyik igen érzékletes vonatkozó aspektusa, hogy – mint Tóth Orsolya tanulmányában kifejti – számára az esztétikai megismerési mód sokkal inkább a *szív* tudása, szemben a filozófiaival, mely az *észé*,³⁶ e dichotómia által pedig egyértelműen elkülönül egy markáns nem hermeneutikai terrénumban világhoz való viszonyának egészében. Másik fő aspektusként azt a szintén közelmúltbeli tanulmányt érdemes kiemelni, melyben Balogh Piroska Kazinczy nyelvészleletét és poétikáját köti Szerdahely „vizuális nyelvfelfogásához”, „iconismushoz”, önmagában is igen sokatmondóan.³⁷

³⁴ Uo., 978.

³⁵ Minderről bővebben: BODROGI Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 221–247., 299–316.

³⁶ „Kazinczy önértelmezése alapján az általa képviselt világnézet sokkal leírható a szív és az esztétika, mint az ész és filozófia fogalom-pár segítségével.” TÓTH Orsolya, *A mulandó és a mulhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív határai*, Ráció, Budapest, 2009, 59.; bővebben Uo., 55–62.

³⁷ BALOGH Piroska, *Szöveg és kép interakciója. Kazinczy poétikai gyakorlata Szerdahely György Alajos poétikaelmélete tükrében*, <http://e-nyelvmagazin.hu/2009/12/08/szoveg-es-kep-interakcioja-kazinczy-poetikai-gyakorlata-szerdahely-gyorgy-alajos-poetikaelmellete-tukreben/>, 2013. június 15. Szerdahely vizuális nyelvészlelete, iconismusa nyelvileg szimulál komplex reprezentációkat, kvázi-médiakonfigurációkat: „Az iconismus lényegét tehát a »fénybe állítás, bemutatás«, azaz egy komplex reprezentáció aktusában ragadja meg, amely egy sajátos mediális folyamat eredménye lesz. E folyamat során a szavak segítségével más művészetek hatóeszközei idézgetnek meg mintegy médiumokként, e kettős hordozóközegen át valósul meg a reprezentáció.” BALOGH Piroska, *De gustibus non est disputandum? Közéletek Szerdahely György Alajos Aestheticájához* = SZERDAHELY, I. m., 308. A témához vö. még: CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia, *Kazinczy Ferenc és a magyar művészettörténeti nyelv*, *Ars Hungarica* 2008/1–2., 93–178.

Attól függetlenül, hogy egyetértünk-e Pfeiffer teóriájával az irodalom újkori „mediális kiszáradásáról” a regény térhódításának köszönhetően, annyi azért mindenképpen nyomatékositandó, hogy a 18. század végének, 19. század legelejének magyar regénye mind a befogadás, mind az alkotás tekintetében igen erős testi dimenziókat érintett még, sajátos „monomedialitása” ellenére is, tehát a bizonyos tekintetben a szubverzióval egyenlő performativitás még igencsak jellemezte. Mindez az olvasók (közhelyszámba menő) feltartóztatathatatlanságára záporozó könnyeinek, különböző – egyébiránt olykor meglepően összetett hermeneutikát hordozó³⁸ – testnedveinek spektakularitásában éppúgy megjelent, mint a meglehetősen intenzívált közös felolvasásokban, az olvasottak valóra váltásában (a leghatásosabb példa erre Goethe *Werthere*), vagy éppen mint a szövegeken belül megfigyelhető *performatív szimulációkban*.

Pfeiffer teóriája értelmében a regény mint kellően rugalmas forma más médiumok hatásait képes magáévá tenni a fikatívban, ám a regény fikcionalitása éppen annak szignálja, hogy az esztétikai tapasztalat csak „szimulált performanciában” részesít: „mindent képes reprezentálni, ám csak annak árán, hogy eltünteti az egész folyamat materialitását”.³⁹ A regény tehát a kommunikáció és a kulturális performancia olyan módozatait képes szimulálni, amelyekben a korábbi „poétikus” médiumok többé-kevésbé közvetlenül vettek részt,⁴⁰ ám mindez az imagináriussal jegyes (kognitív) illúzió csupán. Az „intermedialis szimuláció” tehát egyrészt a képzelet munkája révén kompenzál, másrészt olyan nem fogalmi effektusokat nyelvisít, mely testes élményeket közvetít, adekvát testi reakciókat váltva ki. Ilyen szimulatív manipulációkat visz színre Kazinczy egyrészt a *Bácsmegyeinek gyötrelmei* című adaptációjában „festői stílusának”⁴¹ segítségével,⁴² illetve annak operaszerű, teátrális nagyjelenetezésével,⁴³ másrészt *Ossián-*

³⁸ Vö. pl. RÁKAI Orsolya, *Az irodalomtudós tekintete. Az önálló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között*, Universitas, Budapest, 2008, 158–164, 263, 285.

³⁹ PFEIFFER, I. m., 64; KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 107.

⁴⁰ PFEIFFER, I. m., 53.

⁴¹ Borbély Szilárd kifejezése. Vö. KAZINCZY Ferenc, *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig*, kiad. BODROGI Ferenc Máté – BORBÉLY Szilárd, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2009, 788.

⁴² Pl. „Kifáradva a görbedezésbe, alkonytájban kimentem a szőlők alá hogy az első tavaszi szép napnak estét kényemre tölthessem. Ismered a kilátást: Budának egy része a Margitsziget’ szép lombu fájjal, s az a messze terjedő gyönyörű lapály a kékelő Szent-Endrei’ s Nógrádi hegyektől addig, hol a Ráczkevi torony a vizek között kinyúl, s Veszprém felé a hanyatló nap, krókusszínű királyi palástjában. Elrésze-gülve e minden leírást felülhaladó scéna’ nézésében, kisírt szemekkel sok ideig hanyatt fekvém a gyenge fűvön [...] Tegnap este ismét kimentem a szőlők alá. Melegen süttött a nap, s kedves tavaszi szellők lengettek. A feléledő természet elfogta szívemet s érzekeimnek mindenikét. [...] Ha mikor Therézt felvezetem a kertből s ismét kiszököm a kapun, lemegyek a tóhoz, eloldom a csolnakot, s a szép tengerkén a kastély alatt föl és alá evezek, midőn ilyenkor körültem minden hallgat, s látatomnak loccsanásain kívül melly egy csapással ezer ezüst szikrákat vet, fülem semmit nem hall – midőn hosszas kerengésem után végre fáradtan visszatérek öblömbé, s ott, körülvéve a virággal-elhalmazott bokroktól, kikötök, s csolnakomban végig nyúlok, s elnézem hogy a hold és csillagok mint futnak-el felettem, s a lenge tavaszi hév szellők mint hozzák nekem mindenfelől a legkedvesebb illatokat [...] Mihelytt annyira megvilágosodék hogy gyertya nélkül látni lehetett, vevém kalapomat, s megmáztam a Gellér’ hegyét hogy a kelő nap’ pompáját láthassam. Eléggé korán juték-fel tetejére, s eltikkadva s csaknem lélektelenül nyultam-el a harmatos hideg fűven. Gyönyörű nagy látvány! mint nyúla-el végig a széles harsogó folyamom a fátyol-forma köd, s mint borította-el Pestet, hogy belőle csak a tornyok látszottanak-ki. Némán feküdt körültem minden,

fordításával, ahol a prózamondat zenei lüktetése kölcsönöz a szövegnek egyfajta igen sajátos érzelmi „remegést” a fül gyönyörűl. A korszakban ehhez kapcsolódóan egész kis vita alakul ki, hogy az antikizáló hexameter avagy a szabad jambust alkalmazó ritmikus próza-e a szerencsésebb forma. Herder *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder der alter Völker* (1773) című tanulmányában Homérosz és Osszián összehasonlításakor utóbbinak nyújtja a pálmát, s bírálja az Osszián-fordító Johann Michael Denis antikizáló hexameterait, saját fordításaiban is a szabad jambust alkalmazva, az eposzi formavilág helyett a szabadabban áramló ritmikus prózát preferálva.⁴⁴ A vonatkozó kéziratváltozatok vizsgálata után az mindazonáltal igen valószínűnek látszik, hogy amikor Kazinczy állítása szerint szinte közvetlenül a nyomtatás előtt teljesen – „Alphán kezdve az Omegáig”⁴⁵ átdolgozza prózafordítását Christian Wilhelm Ahlwardt ritmikus prózájú *Ossziánja* nyomán az addigi Denis és Rhode ellenében, a változtatások zöme a mondatzene tökéletesítéséért történik.⁴⁶ Mindezeket túl azonban még izgalmasabbak Kazinczy *jelenlétleírásai*.

„Minden leírást felülhaladó scénák”⁴⁷ léteznek ugyan, ez azonban nem akadályozhatja a textualizálás nyomását, a közlés vágyát, mint azt az előző *Bácsmegyei-lábjegyzetek* is tanúsítják. Az imaginatív avagy reproductív leírás ezer dologtól függhet

's élet nélkül tetszett lenni, egy lassu tavaszi-szellőn kívül, mely a' szőlők felől nyögve suhogott: de minek utána a' királyi napnak felkelésével élet és szellem ömle-ki mindenre, miként fogtak a' madarak' sok seregei a' szőlők között, 's alattam a' szirt' repedéseiben a' fecskék, reggeli dalaikhoz, 's új színre költ minden a' legutolsó fűszálig. A' megújuló természet' csudálása két óráig tartott ottan a' legboldogabb andalgásban.” KAZINCZY Ferenc, *Bácsmegyeinek gyötrelmei* = Uő., *Szép Literaturá*, kiad. BODROGI Ferenc Máté, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 938, 939, 949, 959.

⁴³ Pl. „Gondolat nélkül látszott egy ideig némelly hangot ütni rajta; de most egyszerre az epedésnek szívét-olvasztó hangjaiba csapott, 's el kezdé verni 's dallani: *Homályos bánat dúlja lelkemet.* – Illy indulattal, illy hajlékony csapodár édes hanggal még nem hallám énekelni. Az utolsó strophában kicsapott, a' olly phantasiékben veszté-el magát hogy fortepianoja énekével együtt látszott elhalni. Végét érvén a' dalnak, megfogá kezemet. Még nem tértem volt magamhoz andalgásomból, melybe indulatos éneke szenderíte. [...] A' fuvalló instrumentek szólót játszanak, 's végre az egész Orcheszter egy harsogó chórba csapott. Azt hittem, öszveroskadok.” Uő., 954, 958. *Recitativo és ária* szorosan kapcsolódó fogalmairól vö. PFEIFFER, I. m., 300.

⁴⁴ BATSÁNYI János, *Versek*, s. a. r. KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1953, 528.; HARTVIG Gabriella, *Ossziáni fordítások a Magyar Museum-ban. 1788: Megjelennek Batsányi Osszián-fordításai = A magyar irodalom története*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 632–633. Vö. még a kiadói kommentárt: KAZINCZY, *Szép Literaturá*, 1118.

⁴⁵ KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, XIII., s. a. r. VÁCZY János, MTA, Budapest, 1903, 53.

⁴⁶ „Melly jól esett hogy Ahlwardtot megvettem, és hogy Rhode után nem nyomtattatik Ossziánom! Ahlwardthoz képest amaz merő próza.” (Uő., 15.) Bővebben a kiadói kommentárban: KAZINCZY, *Szép Literaturá*, 1119–1121. Kazinczy *Osszián-fordításához* vö. még Pfeiffer *Shakespeare-elemzését*: „Shakespeare drámái szövegeként is rabul ejtenek, mivel a szuggesztív képiséget, a súlyos pátoszt és az intellektuális szellemességet oly módon kapcsolják össze, hogy a szöveg jelentésesként, jelentékenyként, nem ritkán viszont nagyszerű értelmetlenségként tapasztalható meg. Shakespeare szereplői alkalmanként úgy beszélnek, mintha megrészedtek volna a szenvedélytől. Általában véve a nyelv olyan paraszemantikai intenzitást közvetít, amely a nyelvet és a nyelvet kezelő szereplőket a pszichofizikai performancia latensen látványos spektrumához zsilipezi.” PFEIFFER, I. m., 253. Margócsy István szorosan kapcsolódó *Osszián-olvasata*: MARGÓCSY István, *Kazinczy Osszián-fordítása, posztmodern szemmel = Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. DEBRECZENI Attila – GÖNCZY Monika, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2010, 107–109.

⁴⁷ KAZINCZY, *Bácsmegyeinek gyötrelmei*, 938.

az uralkodó technikai apparátustól, az éppen aktuális lejegyzőrendszertől kezdve a (le)író rejtett, vagy nyílt motivációs rendjéig, az azonban bizonyos, hogy a toposzok hatalma, a kulturális-sematikus látásmód, egyszóval az *intertextuális megelőzöttség* lépten nyomon a leírások befolyásolója lesz. A kevésbé mediatizált, a testi identitás nem diszkurzív hozzáférést jobban lehetővé tevő (ön)tapasztalás tehát megtörténhet ugyan, ennek élménye azonban lényegében visszaadhatatlan. Kazinczy mindazonáltal sokszor megpróbálja.

Hankiss János Kazinczy erdélyi utazásának „leghatalmasabb élményeként” beszél arról a jelenetről, amelyben a széphalmi mester felér a *Meszes* bércének legmagasabb pontjára: „Hah! mily rezzentető pillantat! Előttem fekvék egész Erdély. És bár eléggé érezhetőleg önthetném szóba a mit láttam. [...] Szótalanul állék itt.”⁴⁸ Kazinczy ezen útleírásában arra jut, hogy sem a deskripció, sem a rézmetszet „nem tehetne kívánt hatást” a látvány legalább közelítő megjelenítésében, bár a korabeli művészi technomédiumok sajátos kazinczyánus versenyében a „rajzolat”, illetve a „festés” jobb esélyekkel indulna.⁴⁹ A lényeg azonban az idézett Kazinczy-szövegrész záromondata: „Itt magát a természetet kell látni, az egyszerű pusztá nagy természetet, s ily bús fellegzetek alatt.”⁵⁰ Hankiss kommentáló elemzése sokatmondó: Kazinczy a „nagy élményt is értelmi támasztópillérekkel erősíti”, a „lennyűgöző hatást” metaforikus szövegezésű, szinte „lírai egészben” retorizálja (a nem nyelvi fenséges visszaadásának legoptimálisabb módszere a figuratív nyelvhasználat hatáskeltő medialitása), ugyanakkor „nem elemzi agyon benyomásait”, mert úgysem lehet tökéletesen átadni „döbönt elámulását”, „szívremegtető elfogódottságát”, „azt az érzést, hogy a pillanat egyetlen és nagyszerű.”⁵¹ A Hankiss-tanulmány azonban azokban a sorokban a legerősebb, ahol ezeket mondja: „A természetet a művelt ember elé az eddigi természetlátók tálalják; az első megremegésen túl, amelyet a finom érzékenységű emberben a természet közvetlenül indít meg, mindjárt azok a benyomások következnek, amelyekkel a kultúra erősíti és árnyalja élvezetünket.”⁵²

Mint látható, Gumbrechthez igen hasonlóan Hankiss is lényegében két fázist különít el – élményt (*Erleben*) és tapasztalatot (*Erfahrung*) –,⁵³ ám nem kell itt (sem) ezeknek külön működni; éppen elég, ha a jelentésadások és a jelenléthatások közötti oszcilláló ingamozgás működik.⁵⁴ Hasonló hatásmechanizmusról szól Dessewffy József 1815-ös Kazinczynak írt levélrészlete is, éppen az opera kapcsán: „el nagyon ugyan hibázva ezen operában, mert Salamon alatt se vala a' Hebreusok costumja pompásabb, mint a' hogy azt a' régi Pátriarka Jakab idejébe képezték a' Jádzó színén,

⁴⁸ Kazinczyt idézi: HANKISS János, *Kép a csúcsról* = Uő., *A magyar irodalom közléről*, Forrás, Budapest, é. n., 80–81.

⁴⁹ Uő., 81–82.

⁵⁰ Uő., 82.

⁵¹ Uő., 82–83.

⁵² Uő., 83.

⁵³ Vö. „Az élmény (*Erleben*) azt feltételezi, hogy egyrészt a pusztán fizikai érzékelés már megtörtént (*Wahrnehmung*), és másrészt ezt a tapasztalat (*Erfahrung*) fogja követni, mint a világtértelezés aktusának eredménye.” GUMBRECHT, I. m., 84.

⁵⁴ Uő., 87–91.

de én keveset gondolok szemeimmel az operákban, csak füleimet, és szívemet ne bántásák, ha édesen érdekeljük. Nem kell mindenkor az Operába tudományos emlékezetekkel meg jelenni, jobb olykor érezni, mint a' tudomány által tapodtatni gyönyörűségeit, azomban csak azt tudjuk, hogy millyen nem vala a' costume Jakab idejében".⁵⁵

Kazinczy 1786-ban öt hetet tölt Bécsben, ahol az *erős tapasztalat* alapvető két formájának, az operaszerű összművészeti áramlatoknak, illetve a számára még kedvesebb egyéni esztétikai élményeknek olyan intenzív és sűrű időszakát éli meg, amit élete végéig emleget.⁵⁶ Ezekhez kapcsolódik egy hosszabb önéletrajzi passzusa, mely olyasféle jelenlételemények koncentrált leírását tartalmazza három bekezdésen belül, mely párját ritkítja, a Pfeiffer- és Gumbrecht-„paradigma” korabeli magyar mintapéldájaként.⁵⁷ A visszaemlékezések színpadán ott van Johann Franz Brockmann ködben úszó, remegő alakja, Anna Selina Storace mennyei hangja, Wolfgang Amadeus Mozart⁵⁸ zongorafutamai, és egy ismeretlen virág csábos illata; mindez a közösségi élmények „áramlataiban” (Pfeiffer), illetve az egyéni élmények „ütéseiben” (Gumbrecht), a fenséges és elbájoló érzéletek, a látványok, hangok, mozdulatok és illatok széles spektrumában – tökéletes nem hermeneutikaként a nyelviben.

Az ekphrasziszként avagy hüpotipósziszként működő leírás úgy vizualizál, hogy nyelvileg próbálja kódolni a látványt. A nyelv pedig mindig be is előz, bár a világ dolgainak „természetes nyelve” olykor azért igen ellenálló. Amikor azonban – plessneri paradoxonnal – a nyelv igazán elkezd „beszélni”,⁵⁹ akkor a *kultúra* látványosul, bebur-

⁵⁵ KAZINCZY levelezése, 181.

⁵⁶ „Öt hetet töltvén bécsben, nem egyedül az öröm, hanem a' tanulás miatt is látogatám-meg, 's mindennap, a' Játékszínt. Itt látám Brockmann, a' német theatrum' örök díszét, Clavigóban, itt Langot Hamletben, 's az akkor virágában élő Énekest, a' szép Storazzit. De legfőbb öröömöt nekem a' Belveder, 's némely magányosoknak Galleriái 's a' nevezetesebb Festők' dolgozóji adák.” KAZINCZY, *Pályám emlékezete*, 534.

⁵⁷ „Most Clavigo vala kijelentve, 's a' Beaumarchais' szerepét Brockmann készülvé játszani. Megjelentem a' házban, 's vártam a' csudát. Brockmann az elsőbb Aktokban jól játszott, de azt Kassán is adták volna így; nem értém az ember mint juthata celebritásához. Hajlandó valék azonban inkább azt hinni, hogy a' dologhoz én nem értek mint hogy az egész német világ nem. De most jön a' scéna, midőn a' levél megérkezik, 's Marie magát ismét megcsalva látja. Beaumarchais-Brockmann lángol és reng; magosan felkontyolt üstökébe ravaszul igen sok púdert rakata, 's úgy csapá meg homlokát, hogy ujai üstökét ütötték meg, 's a' púder ködöt csinála egész figurája körül. Ez a' lángolás, ez a' rengés, az a' vad hang mellyben haragját öntögette, az a' meredező szem, az a' fel rántott kar, és minden, minden, mutatta hogy a' német világnak van igaza, 's hogy nem nekem volt. [...] / Storazzi, a' szép Énekeszné, szememet, fületem, lelkemet elbájolta. – Mozart az Orchestert igazgatá, fortepianóját verve. De az oly annyira nem testi örömek felől, mint a' miket a' Muzsika ád, nem szabad szólnani. Hol az a' szó, melly azt fesse? 'S ez a' mennyei gyönyör egy más érzékre ható gyönyört juttat emlékezetembe. / Dornbachra menvén ki, 's mint mindenüvé, a' hol elsőben, oda is egyedül, a' mint a' bokrok előtt elmenék, egy ismeretlen illat csapa meg. Körültekintém magamat, 's sem a' földön, sem a' bokrokon nem láték semmit, a' honnan az jöhet. Minél tovább távoztam, annál inkább tűnt el az illat. Visszamenék, 's szaglásom elvezete a' keresett helyre. Féltém a' megszólítástól, de kísértetem nagyobb vala mint hogy ellent állhassak, 's hirtelen meglöpám a' kertet, hogy a' városban végére járhassak, a' nem ismert szerény plánta melly nevet visel. – Rezáda vala[.]” (Uo., 602–603.)

⁵⁸ Egy ide kívánczó filológiai megjegyzés: egyáltalán nem biztos, hogy Kazinczy valaha közvetlenül hallgatta Mozartot; ám nem is a személy itt most a lényeg – hanem az az édes emlék, hogy *valaki* verte a fortepianót.

⁵⁹ Vö. „[C]sak egy lépés kell ahhoz, hogy maga a nyelv váljon azzá, ami beszél és mond valamit. Magától értetődően az ilyen abszolútizálásokat, akár Heidegger, akár Wittgenstein szellemében történnek is,

kolva a *natúrát*, mely maga is talán csak egy természetesebb kultúra.⁶⁰ Amikor pedig a kultúra beszéde előnti a képet, a nyelv már messze nem vizualizál, hanem sokszor éppenséggel mitologizál, teologizál, mint abban a Kazinczy-fordításban is, melyben az utazó, a szicíliai napfelkeltét szemlélve, a jól ismert sémát követi: először megismétli az adott élmény nyelvi visszaadhatatlanságának toposzát,⁶¹ majd persze textualizálja mindazt, amelynek *ott és akkor*, abban az intenzív letaglózottságban talán mégiscsak volt valami köze bizonyosfajta nem hermeneutikai jelenléthez.⁶²

Az intermedialitás érvénye, zsigeri és nyelvi lényegében hierarchizálhatatlan kölcsönhatása nemcsak a korabeli rendszeres magyar esztétikák tárgya tehát, hanem ott van fordításokban, poémákban, önéletrajzi visszaemlékezésekben is, az operaszerű elemelőedésnek és a nyelv katarzisének egyaránt fontos szerepet juttatva.

antropológiai megfontolásokkal nem lehet sem alátámasztani, sem elutasítani. Mindazonáltal szimpomatikusak az olyan – kizárólag a nyelvhez kötött, beszűkült – látásmódra nézve, amely mit sem törődik a nyelvnek az ember vitális rendszerébe való beágyazottságával.” PLESSNER, *I. m.*, 211.

⁶⁰ Vö. „Egy kultúra határain túl aligha a »természet«, hanem egy másik kultúra van.” Clifford Geertz nyomán KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 47.

⁶¹ A 18. század második felében megszülető modern művészeti kritika egyik jellegzetes retorikai fordulata Diderot és Rousseau óta (a „tudom-is-én-micsoda” [*je ne sais quoi*] ekkor már javában működő alternatívája mellett, a még jóval régebbi keresztény jegyesmisztika visszhangjaival): „nincs szó, mely leírhatná”. FÖLDÉNYI F. László, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*, Kalligram, Pozsony, 2010, 35–36.

⁶² „Innen még mintegy kilencszáz lábnyi magasságra volt a' hegy' legfőbb csúcsa, hova még eléggé korán érének-fel a' természet' legpompásabb scénjét láthatni. De itt felakad minden leírás; mert soha nem merészlett emberi képzelés illy kibeszélhetetlen illy nagy scéna felől képet teremteni; 's talán az egész ég alatt sincs pont a' hol ennyi nagy tárgy gyülekezne-össze. [...] Az előjött Nap lassan-lassan felvilágítja az eget, 's ámbár gyengén, kimutatta előttünk az egész határtalan kilátást. Öszvelegyvedve látszott víz és száraz, mintha még a' maga chaoszában feküdnék; még a' viláosság nem vala elválasztva a' setétségtől, míg végre a' Reggel előjőve, 's a' választás' nagy munkáját megtevé. A' csillagok elaludtak, az árny elmúlt, az erdők, mellyek kevéssel ezelőtt még szörnyű mélységeknek tetszettek, eleven színekkel állottak előttünk, 's új teremtést alkottanak. Mindég inkább inkább fejtődött-ki a' scéna, a' horizon mindenfelé terjedt-el, míg végre a' Nap, mint valamely hatalmas Teremtő, keleten kijöve, 's festő sűgáiraival e' képzelhetetlen látványt elvégezte. Varázslatnak tetszett minden, 's alig hitetheték-el magunkat hogy honni világunkban vagyunk. Illy tárgyakhoz nem szokott érteink tompák 's erőtlének voltak, 's csak bizonyos idő mulva tudák azokat egymástól megkülömböztetni, felőlök ítéletet hozni.” *Az Etna*, ford. KAZINCZY Ferenc = KAZINCZY, *Szép Literaturá*, 1012–1013.

TÖRÖK ZSUZSA

Az Aranyfüst és a kulcsregény műfaja a modernizmus magyar irodalmában*

1887-ben, Wohl Stephanie *Aranyfüst* című regénye megjelenésének évében a Budapesti Szemle metsző hangú kritikát közölt a frissen megjelent könyvről.¹ A folyóirat –x.– szignójú recenzense (Péterfy Jenő) főként „terjengő laposságáért” és „nyúlós stílusáért”² marasztalta el a munkát, a regényírás művészetét határozottan kizárva Wohl Stephanie, és – hallgatólagosan – általában az írók hatásköréből. A recenzens állítása szerint jobb az íróknak tárcákat, kisebb „csecsebecsüket” írni, azok rövidegük révén legalább a pillanatnyi siker illúziójával kecsegtethetik őket. Figyelemre méltó a kritika további erőteljesen metaforikus nyelvhasználata is, amely a közel hétszáz oldalas regényt „magasabb rendű harisnyakötés”-nek nevezte, még csak nem is finoman utalva a kékharisnyákként közismert Wohl nővérekre. A cikk-író szerint az említett „harisnyakötés” azonban a szó szerinti harisnya alapvető védő funkciójával sem bír, hiszen a „művészi érzék” „gyöngye náthát kap tőle” látva, „hogyan egy kedves, szerénységében szeretetre méltó írói tehetség minden áron be akar állni a modern regényírók sorába s gyöngéd, »töretlen« kezével politikai, társadalmi problémák súlyát emelgeti.”³ Noha a bírálat egy egyértelműen elmarasztaló, esztétikaelvű és ideológiáktól túlterhelt, a 19. század második felében jól ismert kritikai megszólalásmód tipikus darabja, az idézett rész kiemelt szintagmája ugyanakkor jelzi egy, ettől a kritikai attitűdtől függetlenül is létező társadalomtörténeti környezetnek az írói mesterséggel való összefüggéseit. Ebben a kontextusban a modernizmus felforgató, a hagyományossal szembehelyezkedő számtalan aspektusának egyik arca nem más, mint az irodalmi műfajok és a nemek kapcsolatának újbóli átrendeződése a 19. század utolsó harmadában, amikor a lírai műfajoktól a prózaiak felé való hangsúlyeltolódás nemcsak általában írói, hanem ezen belül írói berkekben is végbement.

Stephanie nővére, Janka szerint a bírálat „mélyen lehangolólag hatott” a regény szerzőjére, és ezt a lehangoltságot még a „méltányosan ítélő közönség pártolása” sem enyhítette.⁴ Pedig a korabeli lapokban megjelent egyéb kritikák kivétel nélkül elismerően nyilatkoztak az író második regényéről. Justh Zsigmond például a regény

* A tanulmány megírása alatt az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjában részesültem.

¹ –x.–, Wohl Stephanie: *Aranyfüst. Regény öt könyvben. Buda-Pest, 1887. Mehner Vilmos kiadása. Két kötet.*, Budapesti Szemle (51) 1887/128., 303–306.

² Uo., 303.

³ Uo., 304.

⁴ Wohl Janka, *Emléklap = Wohl Stephanie Hátrahagyott iratai*, I., Athenaeum, Budapest, 1891, IX. (A továbbiakban: WSHi)

talán legjelentősebb hozadéka, a magyar irodalomban hiánypótló jellegére hívta fel a figyelmet: arra, hogy annak a társadalmi rétegeknek, az arisztokráciának, ahogy Justh maga is említi, a „felső tízezer”-nek a világát mutatta be, amely exkluzivitása okán is általában elérhetetlen volt a magyar írók számára.⁵ A Nemzet b. t. szignójú recenzense a jellemrajzok és a jelenetek drámai színezése méltatásával sorolta a munkát a kortárs szépirodalom jelentős darabjai közé.⁶ A Budapesti Híradó -k. -d. jelű méltatója Justhhoz hasonlóan a regénynek a felsőbb társadalmi réteg rajzolásában nyújtott szerepét hangsúlyozta, a könyvet a szalonregények műfajába sorolta, és ő is kiemelte a társadalmi-politikai regények tekintetében való hiánypótló jellegét a magyar irodalomban.⁷

A korabeli bírálatokon és méltató kritikákon túl azonban egyáltalán nem lehet beszélni a regény bármiféle befogadástörténetéről. Noha német és angol nyelvű fordításban is megjelent,⁸ és külföldön állítólag nagy sikernek örvendett,⁹ az irodalomtörténet-írásban teljesen nyoma veszett. A magyar írók történetét feldolgozó összefoglaló munka¹⁰ tesz csupán említést róla, és újabban az írói életművek iránti megújult érdeklődés kontextusában jelent meg a fiatalabb generáció egyes elemzéseiben.¹¹ Péterfy kritikájának valószínűleg nem kevés szerepe volt a regény hiányzó fogadástörténetének ilyen alakulásában, a 19. század uralkodó kritikai állásfoglalásának pedig az írói életművekben rejlő irodalom- és társadalomtörténeti lehetőségek máig ható kiaknázatlanságában.

A (szép)irodalmi szövegek befogadásának, értelmezésének és magyarázatának az olvasástörténeti kutatások inspirálta egyik legizgalmasabb problematikája a nem professzionális, egyedi vagy meghatározott közösséghez köthető, alkalmi, társadalom- és kultúrtörténeti kontextusoktól alapvetően meghatározott irodalomhasználat különböző vonatkozásainak a feltárása. Az interdiszciplináris szempontokat sem nélkülöző elemzések sok esetben adhatnak magyarázatot olyan irodalomtörténeti jelenségekre, esetünkben egy adott műfaj keletkezésének, alapvető műfaji jellemzőinek, poétikájának, a műfajok rendszerében elfoglalt helyének és befogadásának különböző aspektusaira, amelyek egy esztétikaelvű értelmezés horizontjában csupán értetlenkedést és elutasítást váltanak ki. Az irodalmi műveknek nagyon sok esetben megvan

⁵ JUSTH Zsigmond, „Aranyfüst”, Fővárosi Lapok 1887/139., 1017–1019.

⁶ b. t., *Aranyfüst*, Nemzet 1887/153., 1.

⁷ -k -d., *Aranyfüst*, Budapesti Híradó 1887/168., Mell., 1.

⁸ Stephanie WOHL, *Rauschgold. Roman aus der ungarischen Gesellschaft*, I–II., Hermann Costenoble, Jena, 1889.; Uő., *Sham Gold*, ford. Stephen Louis SIMEON, Ward and Downey, London, 1890.

⁹ A német nyelvű sajtó (Neue Freie Presse, Wiener Zeitung, Berliner Tagblatt, Fremdenblatt, Über Land und Meer, Hausfrauen Zeitung, Wiener Tagblatt) recenzióiból a Fővárosi Lapok közölt kivonatokat: Az „Aranyfüst”-ről, Fővárosi Lapok 1889/8., 51–52. A Magyar Bazár mint a Nők Munkaköre szerint a következő angol lapok közöltek recenziókat a regényről: Westminster Review, Pall-Mall, Manchester Examiner, Weekly Herald, St. James Gazette, Galigni's Messenger, The Scotsman, Catholic Examiner. (Magyar Bazár mint a Nők Munkaköre 1891/3., 23.)

¹⁰ FÁBRI Anna, „A szép tiltott táj felé”. A magyar írók története két századforduló között (1795–1905), Kortárs, Budapest, 1996, 147.

¹¹ MÉSZÁROS Zsolt, *Az apa felszámolása Reviczky Gyula és Wohl Stefánia regényeiben*, Ex Symposion 2012/77., 62–65.; MÉSZÁROS Zsolt, *Szalonkabát és fűző találkozója a sminkasztalon, avagy a férfiaság vizuális megalkotottsága a 19. század végén*, TN TeF 2013/1., <http://tntefjournal.hu/vol3/iss1/meszaros.pdf>

a maguk, irodalomkritikától és a kritikusok által alakított kánontól független, vagy legalább eltérő élete. A szövegek értelmezésének hivatásos szakemberei mellett számos olyan alternatív közösség is létezett és létezik, amely a fővonalbeli kritikától eltérő módon és eltérő céllal hoz létre, értelmez és használ szövegeket.¹² Nem gondolom és nem is hiszem, hogy az említett alternatív értelmezések és szöveghasználatok kontextusainak a feltárása jelentősen befolyásolná a magyar irodalomtörténet 19. századtól kialakult és rögzült kánonát, azt viszont igen, hogy hozzásegít adott térben és időben végbemenő irodalomtörténeti jelenségek alaposabb megismeréséhez.

Az elemzés a magyar irodalomtörténet egy esetleges, nem jellemző, ám konkrét társadalom- és kultúrtörténeti kontextusokhoz kötött jelenségén keresztül a magyar irodalmi modernizmus jelentkezéséhez és a regényműfaj értelmezéstörténetéhez kíván adalékokat szolgáltatni. A hipotézisem hátterében valójában egyetlen olyan forrásadottság áll, amely egy alternatív, irodalomkritikától független értelmezői közösség meglétére engedett következtetni. M. Hrabovszky Júlia, Márai Sándor nagynagynénje, emlékiratában így nyilatkozott a regényről: „Stefanie Aranyfűst című, nagy sikert elért művével tűnt föl. Ez tulajdonképpen egy »roman à clef« volt, mert az előkelő társaság szerepet játszó, kiváló tagjainak szerelmi intrikái, szereplései, apró ügyei voltak érdekfeszítő mesévé összeszöve.”¹³ Értelmezésemben a kijelentés hátterét kívántam megvilágítani, és az alábbiakban forrásértéke mellett szeretnék érvelni.

Az Aranyfűst „társadalmi életének” egyetlen konkrét esete

Az alcímben szereplő „társadalmi élet” kifejezés egy pragmatikus műfajfogalom kontextusában válik igazán érthetővé. A műfajok pragmatikus megközelítése a szöveghasználati habitusoknak szentel kitüntetett figyelmet. Tehát nem pozitivisták kategóriaként, hanem a szövegprodukciónak és a fogyasztás sajátos kapcsolatának kifejezőjeként tekint a műfajra, amelyet sem a szerzői intenció, sem a műfaj ideologikus funkciói nem határoznak teljes mértékben be. Nem is egy absztrakt, posztstrukturalista elven alapuló műfajfogalomról van tehát szó, hiszen az is könnyen elhomályosíthatja adott műfaj konkrét társadalmi funkcióit. Ahhoz pedig, hogy ezek a szerepkörök meghatározhatóvá váljanak, a műfaj főként olvasók általi tudatos használatának módozataira szükséges rákérdezni.¹⁴ A következőkben tehát ezt a pragmatikus műfajfogalmat használom, hogy rámutassak a regénnyel kapcsolatos befogadói habitusok egyik meghatározott esetére.

¹² Erre összefoglalóan hívta fel a figyelmet: Martin LYONS, *A 19. század új olvasói: nők, gyermekek, munkások = Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLIO – Roger CHARTIER, Balassi, Budapest, 348–380. A nem értelmiségi közösségek szöveghasználatáról és -produkciónak az írásos és orális kultúra kontextusában egyaránt: Uő., *The Reading Experience of Worker-Autobiographers in Nineteenth-Century Europe* = Uő., *Reading Culture and Writing Practices in Nineteenth-Century France*, Toronto UP, Toronto–Buffalo–London, 2008, 111–138.; Uő., *Oral Culture and the Rural Community. The Veillée d’Hiver* = Uő., 139–150.

¹³ M. HRABOVSKY Júlia, *Ami elmúlt. Visszaemlékezések életemből*, s. a. r. STEINERT Ágota, Helikon, h. n., 2001, 219.

¹⁴ A pragmatizmusnak a kulcsregény műfaji jellegzetességei felfedésében játszott szerepéről: Sean LATHAM, *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*, Oxford UP, Oxford, 2009, 10–15.

A javasolt megközelítés csak kivételes források meglétének ismeretében lehetséges. Ezek a források pedig nagyon esetlegesen, ritkán és legjobb esetben is sokszor töredékesen, sérülten állnak az irodalomtörténet-írás rendelkezésére. Esetünket is a felrajzolt helyzetkép jellemzi. Kiindulópontként azonban térjünk vissza a felfebb említett M. Hrabovszky Júlia emlékiratának idézett paragrafusához, amely a következőképpen folytatódik: „Wohl Janka odaadta nekem átoltvasásra ezt a regényt, ami kétszeresen is érdekessé vált Zichy Géza gróf félkezű zongoraművésznek széljegyzetei által. Ezekből a hol elragadtatott, hol helyeslő felkiáltásokból láthattam, milyen kiváló emberismerettel, finomsággal rögzítette meg Hoserl a jó társaság tagjainak természetrajzát, életét.”¹⁵

A Zichy Géza által széljegyzetelt kötet ma az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Eötvös Könyvtárában található. A kötet címlapjára, a szerző, Wohl Stephanie neve alá Wohl Janka fekete tintával írta be a kötetbeli jegyzetek szerzőségének forrását: *Gr. Zichy Géza jegyzetei W. J.* A könyvtár beszerzési naplói szerint a kötet 1953 negyedik negyedévében került jelenlegi helyére a Tanítónők Otthona Könyvtárából 10 ft vételár fejében. A Tanítónők Otthona az 1885-ben létesült, a nyugdíjas és egyedülálló tanítónők megsegítésére létrejött Maria Dorothea jótékonyági egyesület kezdeményezésére épült fel, az egyesület alapításában pedig maga Wohl Janka is részt vett. Mi több: Janka végrendeletében minden ingó és ingatlan vagyonának általános örökösévé a Maria Dorothea Egyesületet tette meg.¹⁶ S noha irodalmi hagyatékának rendezésére Dessewffy Arisztid országházi titkárt kérte meg, és a Maria Dorothea Egyesület által rendezett árverési jegyzőkönyv nem tartalmaz könyvek vonatkozó tételeket,¹⁷ a kötet valószínűleg Janka halála után került a Maria Dorothea Egyesülethez, onnan pedig az egyesület által létesített otthon könyvtárába. A forrásokból ítélve eredetileg Janka tulajdona lehetett, és tőle kapta kölcsön olvasásra M. Hrabovszky Júlia és Zichy Géza. Hrabovszky Júlia gróf Keglevich Béláné Popovich Paula gyermekkori barátnője révén ismerkedett meg Jankával, barátnője vitte el a Wohl-szalomba is, és ugyancsak ő kérte meg Jankát, hogy foglalkoztassa lapjánál, a Magyar Bazárnál.¹⁸ Wohl Janka és M. Hrabovszky Júlia kapcsolatáról további források pillanatnyilag nem állnak rendelkezésre. A regényműfajjal kapcsolatos emlékiratbeli megjegyzésnek főként M. Hrabovszky franciás műveltsége szempontjából tulajdonítok jelentőséget.¹⁹

¹⁵ M. HRABOVSKY, *I. m.*, 219. A Hoserl Stephanie gúnyneve. Szintén M. Hrabovszky Júlia emlékirata alapján: „A Wohl leányok apja borbély volt, de jól mehetett az üzlete, hogy olyan kiváló nevelést adhatott leányainak. Mert eszes, szellemes, alaposan művelt nők voltak. Kapaszkodók, az bizonyos, de enélkül nem mentek volna semmire. A társaságban viccelődtek is fölöttük, de ez már vele járt. Elnevezték őket Wohl Jankerl és Wohl Hoserlnek.” Uő., 218–219.

¹⁶ Wohl Janka végrendelete Budapest Főváros Levéltárában a Királyi Járásbíróság kihirdetett rendeletei között található. BFL, VII.8.d-1901-013.

¹⁷ Wohl Janka ingó vagyonának az V. kerületi Királyi Járásbíróság által elrendelt nyilvános árveréséről készült jegyzőkönyv Budapest Főváros Levéltárában található Rupp Zsigmond közjegyző iratai között. BFL-VII.151-1901-1046.

¹⁸ Mindez Hrabovszky Júlia emlékiratából tudható: M. HRABOVSKY, *I. m.*, 218.

¹⁹ M. Hrabovszky Júlia egy Párizsban élő unokatestvére révén élete során több ízben tartózkodott hosszabb ideig a francia fővárosban, jól ismerte az ottani társasági életet és irodalmi viszonyokat.

A Zemplén megyei születésű gróf Zichy Géza íróként, zeneszerzőként, de főként zongoraművészként egyaránt közismert szereplője volt a 19. század második fele és a századforduló társasági életének. Zongoraművészként egy kézzel játszott virtuóz zongorajátéka tette Európa-szerte híressé. Jobb karját egy vadászbaleset következtében még tizennégy éves korában amputálni kellett, a baleset után azonban megketőzött ambícióval képezte magát zongoravirtuózzá. Életéről ő maga is bőven mesélt emlékirataiban, noha a Wohl-nővérekkel és a Wohl-szalonnal való kapcsolatáról csupán egyetlen helyen tett említést.²⁰ Zichy Géza más arisztokratákkal együtt rendszeres látogatója volt a Wohl-szalonnak és írásai is gyakran szerepeltek a Wohl nővérek által szerkesztett Magyar Bazár mint a Nők Munkaköre című lapban. Justh Zsigmond szerint, aki szintén bejáratos volt a szalonba, sőt, a Wohl nővérekkel való bensőséges barátságáról Jankával való rendszeres levélváltásai is tanúskodnak, Zichy Géza, akárcsak Liszt Ferenc vagy a szintén szalonlátogató Vaszilij Vasziljevics Verescsagin orosz festő, igazi szalonkirály volt. Zichy ráadásul állítólag majdnem minden kiadatlan művét először a Wohl-szalomban mutatta be,²¹ de a vendéglátó kisasszonyok irodalmi termelését is figyelemmel kísérte.

Az *Aranyfűst* szóban forgó példányába Zichy általában a lapszélre, ceruzával írta megjegyzéseit. Jegyzetei között két típus különíthető el: a rövid, rendszerint egy szavas, „jó” minőségjelzős, jóváhagyó, elismerő, egyetértő megjegyzések, illetve a hosszabb kommentárok. A rövidebb, helyeslő megjegyzések gyakran kapcsolódtak a Zichy által is jól ismert társadalmi-társasági környezet bemutatásához, mint amilyen a szalon, az arisztokrácia élet- és gondolkodásmódja, illetve egy-egy tipikus szalonszereplő leírása. Az alábbi részben a nők szalonbeli viselkedésmódját és a szalonokban uralkodó kizárólagosság szellemét sikerült az írónak különösen jól megrajzolni Zichy elismerő megjegyzéséből ítélve:

Sajátságos, teljesen megfoghatatlan tünemény, hogy a nők, kik között pedig anynyi az anyagi jószágú teremtés, csoportosan, valami osztályt képviselve, mennyi dőlőfőt, rosszakaratot, határozott kegyetlenséget képesek kifejteni. Hisz ezek a gyöngéd lények, hű feleségek, jó anyák, elnéző, jószívű urnők, valóságos hóhérokká válnak a salonban. Nincs az a subtilis kínzó eszköz, az a lassan öltő mérreg, mit kérlelhetlen kitartással ne alkalmaznának például oly nőkkel szemben, kik velők nem egyenlő születésűek vagy állásuak és kiket mégis körükben megtűrni kénytelenek.²²

Az arisztokrácia létérzéséről szóló, itt következő paragrafus mellé Zichy a regény első kötete 199. oldalának lapszélére a következő jegyzetet írta: *Köszönöm Stutzit!*²³ Elképzelhető, hogy a megjegyzés némi iróniát is takar:

²⁰ Gróf ZICHY Géza, *Emlékeim*, I–II., Franklin-Társulat, Budapest, 1913. A Wohl-szalon említése: Uo., 54–55.

²¹ JUSTH Zsigmond, *A Wohl nővérek szalonjáról*, Magyar Szalon 1892/16., 407.

²² WOHL Stephanie, *Aranyfűst*, I–II., Méhner Vilmos, Budapest, 1887, I., 34–35. (A továbbiakban: WSA.)

²³ Stutzit (Stuczit) Wohl Stephanie beceneve.

[Althausenné fiának, a regény egyik főszereplőjének, Szelényi Istvánnak:] – Ha engem kérdeztél volna, azt mondtam volna, ne végy el mágnásnőt – mondá jéghidegen. De nem kérdeztél, még pedig valószínűleg azért nem, mert előre tudtad, mit fogok válaszolni. Ezen emberek nem életrevalók. Nincs megállapodott erkölcsi érzékük, mert azt hiszik, hogy nekik minden szabad. Ennélfogva születésüket nem tekinthetjük külső esetlegnek, mit ignorálhatnánk, hanem jellemhibának, mely javíthatatlan. Mindannyian szívők mélyén meg vannak győződve arról, hogy más, nemesebb anyagból valók mint embertársaik és ez annyira kifíczamítja minden gondolatukat és érzésüket, hogy egészséges észjárásról szó sem lehet náluk. Hidd el – tört ki keserűen – úgy érzem magam, mintha oly nőt vennél el, kinek családjában örökös baj az örültség!²⁴

Szalonkirályként Zichy Géza bizonyára jól ismerte a szalonok látogatóinak egyik tipikus alakját, a rouét (kéjencet) is. Az alábbi paragrafus mellé írt elismerő megjegyzése („jó”) valószínűleg annak szólt, hogy Wohl Stephanie-nek sikerült a jellemfeszítés során kiválóan megragadni a karakter alapvető jellemzőit:

Derecskey Kamilló igazán szerelmes volt Lizába, a mennyire ily felületes természetek szeretni képesek. Ha esetleg jómodu ember, egy perczig sem haboz és elveszi Lizát. Így azonban csak távolról udvarolt neki, mert, hogy igazságosak legyünk, soha egy tiszteletlen gondolattal nem illette a fiatal leányt. A Derecskey-féle rouék nem oly rosszak, mint a minőknek az előítélet, de főképp a regényirodalom festi őket, s a ki e faj természetrajzát tanulmányozni akarná, jól tenné, ha nem olvasna regényeket. A legtöbb regényíró valóságos szörnyeteget csinál a rouéból, kinek szerintök napi eledele a mások feleségeinek becsülete és ártatlan leánykák erénye. Pedig átlag dehogy van ez így. A roué ott szerzi az örömeiket, a hol kínálkoznak és ott hajhássza azokat, a hol nyílt teret talál e sportra – de – s most egy nagyot mondok! ha van valami, a mi előtt titokban, szíve mélyén meghajol, nem kevesebb áhitattal mint a hívő egy csodatevő szentkép előtt – az a tiszta nő, a tisztességes asszony. S még ennél is többet mondok. Nincs prudebb ember a rouénál ott, hol oly nőről van szó, ki tiszteletét birja; nincs szigorubb ember a rouénál testvéreivel, barátnőivel, feleségével szemben.²⁵

A Zichy Géza által a regény lapszéleire írt hosszabb megjegyzések a rövideknél feltételezhetően jóval izgalmasabbak voltak, ám valaki utólag ezeket a bejegyzéseket egytől-egyig kikaparta, sőt helyenként még a lapszéléket is levágta. A kikapart, kiadózott megjegyzések így, sajnálatos módon teljes mértékben olvashatatlanná váltak, és ma már legfeljebb csak az állapítható meg, hogy mely szövegrészekhez készültek hosszabb jegyzetek. Ezekből néhány példát említek. Az első kötet 10. oldalán például arról beszél egy angol hölgy, hogy a regény főszereplőjének, Szelényi István-

²⁴ Uo., 198–199.

²⁵ Uo., 270–271.

nak nemrég jelent meg arcképe a Graphic (valószínűleg fiktív név) című lapban. Zichy a Graphic szó után kis keresztrel jelölte a lapszélre írt megjegyzését, amit részben kikapartak, részben pedig a lap szélét is eltávolították. Zichy sok esetben húzta alá a regény különböző szereplőinek a nevét, és készített ezekhez széljegyzeteket. A rádióadások mellett ezek közül is sokat távolított el ollóval a gondos titokőrző. Hasonló módon járt el az egyes főúri házak bemutatásáról szóló részeknél. És ugyanez történt az egyes fejezetrészekhez írt hosszabb megjegyzésekkel, amelyekről nem állapítható meg, hogy konkrétan mely szövegrészhez voltak köthetők. A regény második kötetében sok jegyzet ez utóbbi típusba sorolható.

Noha a jegyzeteket bosszantó módon ma már nem ismerhetjük, hiszen eltávolítójuk különös gonddal ügyelt arra, hogy kivétel nélkül mindeniket megsemmisítse, az eltávolítás gesztusa már önmagában is figyelemre méltó. Egyértelmű, hogy eltávolítójuk valamilyen oknál fogva nem kívánta az utókorra hagyni a bejegyzések tartalmát. A kötetben semmilyen jel nem utal a kitörülő személyére. Wohl Janka említett bejegyzése arra enged következtetni, hogy bizonyára nem ő törölte ki a megjegyzéseket, hanem inkább olyan valaki lehetett, aki a Janka halála után jutott a kötet birtokába. A jegyzetek eltávolításának ideje sem állapítható meg, de a kitörlés gesztusa arra enged következtetni, hogy az eltávolító maga is olyan környezet tagja volt, aki érthette a Zichy-bejegyzéseket, és mérlegelhette azok súlyát, esetleges hatását, amelyeket azonban már nem kívánt az utókorral vagy akár a kortárs olvasókkal megosztani. M. Hrabovszky Júlia azonban, megjegyzéséből ítélve, még a jegyzetekkel együtt olvasta a regényt, és ezek alapján is állíthatta, hogy a roman à clef műfajának egyik darabját tartja kezében. A gondos jegyzetmegsemmisítő gesztusának és Hrabovszky Júlia kijelentésének megértéséhez azonban további kontextusok felvázolására van szükség.

A szalon, mint az exkluzivitás, a lokális autoritás és a közvélemény-formálás tere

Ahhoz tehát, hogy M. Hrabovszky Júlia kijelentésének hátterét felfedjük, tulajdonképpen abból a korabeli társasági környezetből kell kiindulni, amelyről a Wohl nővérek legismertebbek: szalonjukból. A Wohl-szalonnal kapcsolatos korabeli és utólagos ismertetések mindig kiemelték annak a magyarországi egyéb szalonokhoz viszonyított különlegességét. A vizsgálatok jelenlegi állása szerint úgy tűnik, a korabeli Magyarországon nemigen voltak olyan, funkciójuk és működésük tekintetében autentikus szalonok, mint külföldön. Épp Wohl Stephanie leírásából is tudható, hogy a magyarországi szalonok alapvetően különböztek külföldi társaiktól. A pesti szalonok három alapvető tevékenységi formája, a tánc, a lakoma és a kártyázás épp a külföldi szalonok két jellemző mozgatórugóját mellőzte teljes mértékben: az élénk eszmecserét és a valódi műérdeket: „Mert a milyen zajos a pesti salon ha táncz, lakoma és kártya, ez a nemes szentháromság veti reá lelkesítő sugarait, olyan csöndes, ha eszmecserére, műélvezetre nyílik meg.”²⁶ Wohl Stephanie meglátása szerint a társa-

²⁶ WOHL Stephanie, *Salonélet Budapesten* = WSHi, 197.

dalmilag és kultúrtörténetileg autentikus szalon elengedhetetlen feltétele, a causerie (beszélgetés, csevegés) képessége és gyakorlata hiányzott a magyar szalonokból:

A „causerie” vonzó, kedves adománya úgy látszik nincs megadva a magyar fajnak és talán ez az oka, hogy nem jött létre soha magyar salon. Mert mondjuk ki nyíltan – Budapesten nem is létezik salon, abban az értelemben tudniillik, melyben ezt a fogalmat társadalmi és kultúrhistoriai feladatánál fogva értenünk kell. Azok az elegánsan berendezett lakosztályok, a melyek nálunk „salon” név alatt ismeretesek, az exkluzivitásban unalmasak és ennek ellentétében közönségesek. Vagy oly társaság találkozik bennök, mely kizárólagosságánál fogva már annyira ismeri egymást, hogy legfeljebb ásitásra, de nem beszédre nyitja ajkait, vagy pedig, mint azt egy-két helyen ujabban megpróbálták, ez a társaság oly kevéssé válogatott és a meghívottak ennél fogva annyira nem ismerik egymást, hogy a legjobb akarattal sincs mit mondaniok egymásnak.²⁷

Wohl Janka és Stephanie tehát hiánypótló céllal hozta létre szalonját, és a korabeli szalonlátogatók megnyilatkozásai szerint sikerült is elérni céljukat. Justh Zsigmond szerint Wohlék szalonja Magyarország legkiválóbb alakjainak volt gyülekezési helye és gócpontja, ahol a Wohl lányok ún. „cours de conversation”-okat tartottak, és így szinte iskolát teremtve alapították meg a magyar szalont.²⁸ A szintén szalonlátogató Pekár Gyula is kiemelte, hogy a Wohl nővérek, főként Wohl Janka *irodalmi szalont* teremtett Magyarországon.²⁹

A Wohl-szalón látogatóit és az események főként levelezésből tudható részleges adatait a szakirodalomban korábban ismertették már.³⁰ Mivel további információk számomra sem állnak rendelkezésre pillanatnyilag, ezért a következőkben a szalonlátogatók kérdésére nem térek ki. A Wohl nővérek szalonjához funkciójában hasonló szalonként a Jókai–Feszty-szalont szokás még emlegetni.³¹ Míg azonban a Wohl-szalón feltételezhetően már az 1870-es években létezett, a Jókai–Feszty-szalón csak később, 1887 őszén indult, a látogatók tekintetében azonban a Wohl-szalonnal való számos átfedéssel.

Noha egy-egy korabeli szalon látogatóival, működésével és eseményeivel kapcsolatos források hiánya sok esetben megnehezíti a kutatást, a szakirodalomban ennek ellenére számos szalonismertetés olvasható, főként a Budapesti Negyed 2004-es évfolyama egyik, pest-budai társaséletét bemutató tematikus számának köszönhetően.³²

²⁷ Uo., 198–199.

²⁸ JUSTH, A Wohl nővérek szalonjáról, 405.

²⁹ PEKÁR Gyula, *Wohl Janka s szalonja*, Pesti Napló 1901/145., 1.

³⁰ BORBÍRÓ Fanni, „Csevegés, zene és egy csésze tea”, Budapesti Negyed 2004/4., 350–376.

³¹ A Jókai–Feszty-szalónról: CSÁSZTVAY Tünde, *Szalón-Garnitúra. Az epreskerti Jókai-szalón és Feszty-szalón*, Budapesti Negyed 2004/4., 405–434. Kissé átírt, bővebb változata azonos címmel: ItK 2004/5–6., 620–656.

³² VÖLGYESI Orsolya, *Kuthy Lajos estélyei*, Budapesti Negyed 2004/4., 257–272.; KISS Csilla, *Hollósy Kornélia szalonja*, uo., 273–288.; MERÉNYI Hajnalka, *A Pulszky-szalón*, uo., 331–349. A francia szalonokat látogató Justh Zsigmondról: DEDE Franciska, *A szalonember: Justh Zsigmond*, uo., 377–404.

Az említett szalonértelmezések azonban általában leíró jellegűek, az egyes szalonok látogatóinak, berendezésének és a szalonesemények bemutatásának szentelnek főként figyelmet. Értelmezésem szempontjából én főként annak, a szociológiai szakirodalom által ihletett szalonértelmezésnek tulajdonítok szerepet, amely a szalonra, mint a lokális autoritás egyfajta színhelyére tekint. A továbbiakban tehát a szalon három alapvető jellemzőjét, exkluzivitását, a női jelenlét meghatározó jellegét és a közvélemény artikulálásában játszott szerepét emelem ki.

A szalon, legalábbis nemzetközi viszonylatban, évszázadokon keresztül olyan megkülönböztetett kulturális tér szerepét töltötte be, amelyet a liberális politikai diskurzus és az esztétikai elvek egyeztetése és tagolása, rendszerezése egyaránt jellemezett. Mint társadalmi képződmény, sem privátnak, sem pedig teljes mértékben publikusnak nem tekinthető; bizonyos mértékben mintha keresztelte, felülmúlta volna mind a társadalmi, mind pedig a nemi különbségeket. Mint lokális autoritás a társadalmi hatalom olyan megnyilvánulási tere volt, amely az intézményes állami apparátusokon kívül, attól elkülönülve működött. A pedantériáról, a valóság abszolutizált értékeiről való beszélgetésekben, a társasági életről, a háziasságról vagy akár az erőszakról való csevegésekben a szalon valójában finoman, szinte láthatatlanul szabályozta azokat a „szabad megnyilatkozásokat” és társadalmi identitásokat, amelyek alakulásához ő maga adott indító lökést.³³

Noha eltekintettek bizonyos társadalmi és nemi különbségektől, a szalonok valójában nagyon is zárt, privilegizált, kulturálisan marginális közösségekként működtek, amelyeknek alapvető jellemzője a klikkesedés volt. A szalonok mindig is a kevésbé normatív kapcsolatok artikulálódásának terei voltak, amelyek a modernizmusban, sok esetben, egyfajta szubkulturaként, kulturálisan marginális identitások artikulálódásának tereként működtek.³⁴

A szalonok exkluzivitását Wohl Stephanie két, a társadalmi hovatartozás, származás köréből vett érzékletes példával mutatta be *Guerilla-harcz a salonban* című írásában:

Nincsen harcز kegyetlenség nélkül, még civilizált népek között sem, ezt tapasztaljuk minden újabb háború alkalmával, s tapasztalhatjuk minden nap a jó társaság salonjaiban. Nem hiszem, hogy az afgánok vagy zuluk kérelhetlenebb kegyetlenséggel kinozzák elfogott elleneiket, mint a minőt egy ilyen előkelő hölgyekből álló társaság fejt ki valamely oly tag iránt, ki például mésalliance útján

A pest-budai 19. századi társaséletről és a társasélettel kapcsolatos korabeli elméletekről összefoglalóan: FÁBRI Anna, „Eszmesúrlódások”, uo., 5–38. A 18. század végének és a 19. század első felének szalonjairól: FÁBRI Anna, *Az irodalom magánélete. Irodalmi szalonok és társaskörök Pesten 1779–1848*, Budapest, Magvető, 1987.

³³ A szalonról mint megkülönböztetett kulturális térről: JEAN DE JEAN, *The Salons, „Preciosity”, and the Sphere of Women’s Influence = A New History of French Literature*, szerk. DENNIS HOLLIER, Harvard UP, Cambridge–London, 1989, 1652–1657.; MELISSA BOYDE, *The Modernist roman à clef and the Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know*, Australian Literary Studies 2009/3–4., 156–158.

³⁴ Erről szintén: Uo., 157–158.

tolakodott közējük. Ha a férj magas állású, s jó pozícióval bír a társaságban, nejét „meghívják, de el nem fogadják”, mi a szocizetás jargonjában annyit jelent, hogy a külső udvariasság szabályainak eleget tesznek ugyan, azonban oly szisztematikus kegyetlenséggel hanyagolják el, mellőzik és sértegetik, hogy valóságos csoda, ha az áldozat kiállja ezt a folytonos lealáztatást. Pedig csakugyan kiállja, még pedig azon hősiességgel, melyet csak a meggyőződés kölcsönöz az embernek. Ő a társadalmi állásának mátyrja s inkább kiállja a torturát, mintsem hogy megtagadná elvitatáztatlan pozícióját azon társaságban, mely őt lenézi.

Még egy vonás e mosolygó ajkú, fehér kezű, selyemuszályos Torquemádákról. X. kisasszony a zenei pályára képezi magát s valami előkelő hölgy hallván, hogy szépen énekel vagy zongorázik, meghívja a fiatal leányt estélyére. A leány szívdo-bogva jelen meg ezen egészen ismeretlen körben s a háziasszony nyájasan fogadja s bemutatja néhány hölgynek. Később azután zongorázásra vagy énekre szólítják fel, előadását meg tapsolják, szép virágcsokrot nyujtanak át neki s ezzel vége. Megtörténik, hogy az egész est folyamában alig intéznek két szót a fiatal ismeretlen leányhoz. Ő nem tartozik a szocizetáshoz és így senki sem köteles iránta azon előzékenységgel viseltetni, melyet valamely ismeretlen egyenrangú hölgygyel szemben tanusítának. Hogy ő mit érez így kizárva, kitesztva az általános mulatságból, a lealáztatás mily keserű érzetével távozik e szívtelen körből, azt meg nem gondolja senki, mert ha meggondolnák, úgy hiszem, tán emberiebben bánának vele.³⁵

S noha Wohl Stephanie ily módon vélekedett a szalonok kizáró jellegéről, valójában saját szalonjuk is az exkluzivitás elvén működött. Ezt nagyon jól érzékelték azon kortársaik, akik maguk is szalonlátogatók voltak. A Wohl-szalonba sem juthatott be akárki, a nővérek gondosan vigyáztak arra, hogy válogatott vendégeket fogadjanak a szalonalkalmakon. Így ír erről Justh Zsigmond:

[A szalonlátogatók] gyűjtésénél válogatni kell, – ezt a két nővér jól megértette, nem felejtették el e francia axiómát. „L’art de tenir un salon, n’est pas d’ouvrir sa porte, mais savoir le faire.” A Wohl-szalonban sohasem lehetett „tömeget” találni, mert nem a „mennyiség”, hanem a „minőség” lebegett a háziasszonyok szemei előtt. És daczára ennek, folytonos jövés-menés volt náluk, „akár csak egy követségnél” mondta egy rendes látogatójuk, egyik főkonzulunk. Tán az volt az oka, hogy a szalonéletet nem úgy fogták fel, mint (s kivált pár év előtt) minálunk szokták. Nem rendeztek fényes lakomákat, a súlypontot nem az *étkezésre* fektették, sem a pompára: de éveken át a téli délutánokon, vagy esti órákban „otthon” voltak és a ki egy órai causerie-re, egy jó zenére vágyott, biztos lehetett, hogy kedélyes légkört s egy csésze théát talált, még ha váratlanul, hivatlanul is kopogtatott be.³⁶

³⁵ WOHL Stephanie, *Guerilla-harcz a salonban* = WSHi, 204–206.

³⁶ JUSTH, *A Wohl nővérek szalonjáról*, 405. A Wohl-szalon exkluzív jellegét Feszty Árpádné Jókai Róza is említette: FESZTY Árpádné, *Bösendorfer-zongora, párizsi kultúra, teás-csésze*, Literatura 1929/4., 115–118.

A szalon tehát, mint a társasági alkalmak meghatározott, jól elkülönülő tere a hatalom megnyilvánulásának olyan sajátos terepe is volt egyszeresmind, amely egyaránt meghatározta a befogadottak és a kizártak viselkedésmódjának, társadalmi habitusának kódrendszerét, és amelynek legsajátosabb jellemzője volt, hogy a női hatalom és befolyás megnyilvánulásának specifikus területeként működött. A francia szalonokat már megjelenésük kezdetétől a kizárólag férfitagsággal bíró Francia Akadémia egyfajta ellenmozgalmaként, „privát akadémiákként” értelmezték, a női uralom megnyilvánulásának tereként. Az utólagos értelmezések szerint a francia irodalomtörténeti hagyományban ez volt az egyetlen pillanat, amikor egy nagyon erőteljes, irodalmi, társadalmi és politikai implikációkkal járó mozgalom kezdeményezői nők voltak.³⁷

Magyarországon kissé más volt a helyzet, mert noha léteztek szalonok, azok többségükben más elveken működtek, mint francia előzményeik. Pekár Gyula szerint ennek fő oka épp abban a tényben volt felismerhető, hogy a magyarok „nem mentek át az udvariasság versaillesi iskoláján”, a korabeli társadalomban a magyar férfi ugyanis nem ismerte el a nőt egyenrangú kommunikációs partnerként:

Magyarországon általán szólna azért nincs szalon, mert a férfi szívesebben beszél férfival s mert a nővel való udvarias együttlét nemcsak feszélyezi, hanem határozottan terhére van. Ebéd után, mikor a nyugati ember szelleme bizonyos lendülettel nyílik ki a nők mellett, – ebéd után a magyar ember jobban szeret iddogni, politizálni, kártyázni, s mindenkifelett adomázni. Ezért nincs szalon nálunk, – ezért vannak ideiglenes természetű *szalon-utánzatok*: leányos házak, ahol, ha férjhez megy a leány, becsukják a szalont, – politikai színezetű stréber-házak és bor, adoma vagy kártyakedvelő „fesztelen” összejövetelek...³⁸

A szalon alapvető jellemzőjének Pekár is a női és férfi tagok egyenrangú jelenlétét és kölcsönös eszmecseréjét tartotta.

Nos mi voltaképp ez a magasabb és magasztosabb értelemben vett szalon? Férfiaknak és nőknek olyan udvarias összejövetele, melynél a jelenlevők a személyes érdek lehető háttérbe szorításával nemes lendülettel, *magukért művelik a gondolatokat*, a szép és általános eszméket. [...] Hisz a szalon utolérhetetlen bája és mély jelentősége épp abban van, hogy ebben a kaleidoszkópként változó akadémiában a férfi születő gondolatát nemcsak férfi ellenőrzi, hanem az a sajátos, ösmeretlen utakon haladó női intuíció is, mely sokszor biztosabban tapint a mi logikánknál. Nincs az az elvont tudós, aki ne tanulhatna ettől a női intuíciótól, – ha egyébert nem, hát azért, mert az asszony egész *más* szempontból nézi a dolgokat... [...] Igen, de ahoz, hogy a nő ilyen egyenrangúsági helyzetbe jusson a férfival szemben, ahoz az kell, hogy a férfi egy versaillesi udvariassági iskolán

³⁷ DE JEAN, I. m., 1654.

³⁸ PEKÁR, I. m., 2.

ment légyen keresztül. És ime itt az a pont ahol felejtethetlen érdemet tulajdonitunk Wohl Jankának irodalmi szalonja megteremtésében.³⁹

A Wohl nővérek tehát, szalonjuk exkluzív jellege mellett erre, a francia szalonok mintájára létrehozott szalonkultúra megteremtésére törekedtek, és amint a visszaemlékezésekből kiderül, sikerült is nekik. A szóban forgó szalonkultúra harmadik alapvető jellemzőjeként említett causerie (beszélgetés, csevegés) fogalmához azonban óhatatlanul hozzákapcsolódott mindig a kibeszélés, a pletykálás fogalma is, amelynek a szalonok világán belül és azon túlmutató közvélemény⁴⁰ formálásában volt rendkívül hatásos szerepe. A társasági élet és a pletykázás összefüggéseiről ismét Wohl Stephanie meglátásait idézem:

Egy szellemes férfi egyszer tréfálva megjegyzé előttem, hogy, ha a kávácsészéknek és kötött harisnyáknak egyszerre nyelve kelne, azok pompás pletykapotpourrit [zagyvalékot] adhatnának elő. Hát a szivarfüst fantasztikus karikái hány jó hirnév tiszta tükrét homályosíthatnák el, ha egyszer tömegesen visszaidézhethetnék azokat az enyészetből; s a klubbok whistkártyái hány kétértelmű mosolyt árulhatnának el, mely érdemes honatyák és nagyhirű politikusok által váltatott mögöttük, s mely a kard élességével vágta el valamely férfi vagy nő becsületét? [...]

[...] Ma már tudjuk, hogy a kaszinók és klubbok a pletyka melegházai. Onnan kerülnek ki a legpikánsabb történetek; ott gyártatnak azok a sikamlós hirmozzások, melyek egyesek nagyításai, mások malicziájából vannak összerakva, s melyek a salonokba importálva, azoknak legkedveltebb beszéd tárgyait képezik. „X. asszony szökni készül a férjétől.” „Hogy tudja?” „Oh a klubban beszéltek.” – „N. N. az öreg Muki szép feleségének udvarol.” „Dehogy, ki beszélte?” „A kaszinóban hallottam.” És ilyet egy este százszor is hall az ember a salonokban hangoztatni.⁴¹

A causerie visszafogott, halk mormolásával átítatott szalonok sajátos környezete ugyanakkor az orális és az írásos kultúra találkozásának különleges terepe is volt a nyomtatás uralta 17–19. században.

Alig mulik nap, melyen valamely családi botrány vagy tragédia ne hurczoltatnék a nyilvánosság elé. A megcsalt nő könyve, a megcsalt férj szégyenpirja a penész szingazdagságával csillognak a napilapok hasábján s ingerlik az olvasó megromlott izlését. Tekintélyes lapok pikáns történetkéket közölnek a boudoirból,

³⁹ Uo., 1–2.

⁴⁰ A közvélemény fogalmát habermasi értelemben, a polgári, modern nyilvánosság létrejöttében a közönséggé szerveződő magánembereknek a kormányzati tevékenységet kommunikáció és vita tárgyává tevő „okoskodása” értelmében használom. Habermas szerint a polgári nyilvánosság három alapintézménye a szalon, a kávéház és a tudós asztaltársaságok. Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán, GLAVINA Zsuzsa, Osiris, Budapest, 1999, 85–101.

⁴¹ WOHL Stephanie, *A nyolcadik főbümről* = WSHi, 210–211.

a kezdő betűk ügyes alkalmazásával és olykor a gyanúsító inszINUÁCZIÓK azon mérges fulánkjával, melyet a legelkeseredettebb kisvárosi vénkisasszony is megirigyelhetne szerzőiktől.⁴²

A jelenséget Stephanie a modern társadalom „nemes tudvágyával” magyarázta, mely „kiváló figyelemmel” kísérte „a legidegenebb emberek – ha csak kiválóbb állást foglalnak el – viselt dolgait.”⁴³ Manapság celebrity culture-nek⁴⁴ neveznénk, amely óhatatlanul a média világa differenciálódásának, 19. századi kontextusban a változatos és szakosodó lappiac kialakulásának és általában a fogyasztói társadalom megjelenésének sajátos következménye volt. Gondoljunk csak a színészvilág alakjainak magánéletéről, botrányairól szóló híradásokra, amelyeknek már a vándorszínészet korától kialakult gyakorlata volt, vagy a Jókai „botrányos” második házasságával kapcsolatos sajtóközleményekre.⁴⁵

Az oralitás és a nyomtatott kultúra ilyenét összefüggésének azonban irodalomtörténetileg is roppant izgalmas következménye volt időnként. Robert Darnton egy kevésbé ismert, inkább elfeledett 19. századi szociológusnak, Gabriel Tarde-nak a közvéleménnyel kapcsolatos elgondolásaira emlékeztetett a szalonirodalom egy 18. századi konkrét jelenségének elemzése kapcsán.⁴⁶ Tarde ugyanis a nyomtatás és az oralitás egymást erősítő jelenségének a közvélemény alakulásában játszott szerepére hívta fel a figyelmet. Érvelése szerint, a nyomtatott szó könyvek, majd később folyóiratok, napilapok formájában egyfajta forogatókönyvet, pontosabban témakinálókat nyújtott a beszélgetések számára, ezek a csevegések kollektív ítéletekben egyesültek, ez utóbbiak pedig a közvélemény hangjaként találtak vissza a nyomtatás világába.⁴⁷ A beszélgetések színterei pedig természetesen nemcsak a szalonok környezetére, hanem az együtt olvasás és az olvasottakról való azonnali véleménycserére alkalmat nyújtó egyéb terekre, a kávéházakra is vonatkoztak. A nyomtatás világába visszakerülő közvélemény artikulálódásának sajátos műfajaira Wohl Stephanie is felhívta a figyelmet:

De nemcsak a hírlapok hizelegnek a közönség ezen beteges tudvágyának, egész pletykairodalom támadt annak kielégítésére. Az a számtalan memoir s emlékirat, mely Angliában és Franciaországban napvilágot lát s mely nagyrészt alig

⁴² Uo., 212.

⁴³ Uo., 213–214.

⁴⁴ A celebek, a média és a fogyasztói társadalom összefüggéseiről amerikai viszonylatban: Amy HENDERSON, *Media and the Rise of Celebrity Culture*, OAH Magazine of History 1992/4., 49–54.

⁴⁵ A sajtóirodalom és a szenzáció összefüggéseiről épp Jókai és a szalonokkal kapcsolatos források kontextusában: CSÁSZTVAY, I. m., 405–406. A Jókai második házassága körüli sajtóvisszhangról legutóbb: LUGOSI András, *A szerelem bolondja? Jogi-antropológiai tanulmány az öregségről és az örökségről*, Budapesti Negyed 2007/4., 360–410.; SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór (1825–1904)*, Kalligram, Pozsony, 2010, 345–355.

⁴⁶ Robert DARNTON, *Mademoiselle Bonafon and the Private Life of Louis XV: Communication Circuits in Eighteenth-Century France*, Representations 2004/1., 102–124.

⁴⁷ Uo., 108.

foglalkozik mással, mint társadalmi események, botrányok és más effélék többé-kevésbé szellemes feljegyzésével, mohón olvastatik és kiadás után kiadást ér.⁴⁸

Az exkluzivitás és a közvélemény-formálás jellemzői által meghatározott szalonvilágnak, amelynek belső eseményeit és beszédtemáit sok esetben csak ennek a zárt közösségnek a tagjai ismerték behatóan, azonban nemcsak a fenti idézetben említett műfajok tekintetében volt hatása az íráshasználatra. A szalonok világának legtipikusabb irodalmi terméke az irodalomtörténet egyik legkétarcúbb műfaja is volt egyszer s mindenkorra: a roman à clef, vagyis a kulcsregény.

Egy tipikus szalonműfaj: a kulcsregény

Talán nem véletlen, hogy épp a 20. század elején, a szalonkultúra hanyatlásának végpontján és a modernizmus felvirágzásának idején jelent meg és ért több kiadást is egy olyan kiadvány, amely az ún. pletykairodalom produkciójának és fogyasztásának nemcsak illembeli, hanem morális vetületeivel is foglalkozott.⁴⁹ A könyv szerzője szerint az irodalomnak a pletykával való összetévesztése nemcsak etikátlan tevékenység, hanem szakszerűtlen is egyszer s mindenkorra, mivel éppenséggel a tisztán kreatív, a cselekmény és a szereplők tekintetében kizárólag fantáziájára hagyatkozó alkotó romantikus ideálját ássa alá. Az irodalmi mű pletykaként vagy fikcióként való értelmezése a modernizmus egyik központi kérdésének, az irodalom autonómiájának és az ehhez kapcsolódó olvasásmódoznak a problémáját veti fel. A kulcsregény műfaja pedig mindezt önmagában szimbolikusan testesíti meg.

A kulcsregény (franciául: roman à clef, angolul: novel with a key) olyan bomlasztó irodalmi műfaj, amelynek alapvető jellemzője a kétértelműség és a botrány iránti vágy. Noha szinte mindig a fikció áruhájában publikálják és terjesztik, valójában egy meghatározott klikkel vagy csoportosulással, társasággal kapcsolatos pikáns pletykák sorozatát kódolja. A regénybe kódolt ízletes titkok felfedéséhez pedig szükség van egy kulcsra, amely a szereplők nevét létező, valós személyekhez kapcsolja. A kulcsot általában egy jól meghatározott társaság, közösség tagjai ismerik csak.⁵⁰

A műfajt Madeleine de Scudéry (1607–1701) 17. századi szalontartó írónő újította meg, a nagyközönség elől ugyanis el kívánta rejteni azokat a valós közszereplőket, akiknek politikai cselekvései és eszmevilága fikciós történetei alapjául szolgáltak. A kulcsregény a 18. században, elsősorban XV. Lajos francia király udvarában élte virágkorát. Tematikájában főként a királyi udvarral kapcsolatos pletykákat dolgozta fel, így érthető módon illegális és a cenzúra által kifejezetten üldözött műfaj volt, amely az oralitás közege (a szóbeszéd, a pletyka révén) és tiltott könyvek formájában juttathatta el üzenetét zártkörű olvasói elé.⁵¹

⁴⁸ WOHL, *A nyolcadik főbűnről*, 214.

⁴⁹ Harry Major Paull *Literary Ethics. A Study in the Growth of Literary Conscience* című könyvéről van szó. Említi: LATHAM, I. m., 6.

⁵⁰ Uo., 7.

⁵¹ DARNTON, I. m., 120.

A modernizmus központi gondolatának, az esztétikai autonómia kérdésének kontextusában a műfaj újabb kihívást jelentett a kor írói számára. A Joyce-kutatók már évtizedek óta vitatkoznak Stephen Dedalus és a regény szerzőjének kapcsolatáról, a téma kapcsán pedig fikció és autobiográfia határainak pontos körvonalazásáról. Az Oscar Wilde erkölcsstélenségével kapcsolatos első, 1895-ben lezajlott törvényszéki tárgyalás során pedig éppenséggel a szerző művének, a *Dorian Gray arcképének* autobiografikus olvasatát használták fel alkotója bűnösségének bizonyítására.⁵² A 20. századi Párizs avantgárd szalonkultúrájának környezetében számos modernista író-nő, mint például Djuna Barnes és Hope Mirrlees is használta a műfajt a korban furcsának tűnő, a domináns társadalmi identitásoktól eltérő közösségek bemutatására.⁵³

Noha a lexikonok és szótárak apróbb értelmezésbeli eltérésekkel tartalmazzák a műfaj meghatározását, leírását,⁵⁴ a magyar irodalomtörténet-írásban nemigen van gyakorlata sem a műfaj általános jellemzői, sajátos poétikája ismertetésének, sem pedig a konkrét művekhez kapcsolódó elemzéseknek. Ráadásul, a magyarországi szakirodalomban az arisztokrácia és a kulcsregény fogalma sokszor különvált. Az arisztokrata kultúrával foglalkozó regényekhez általában a *szalonregény* elnevezés kapcsolódott. Az említett kifejezést használta Justh Zsigmond is Wohl Stephanie regényének ismertetése során, de ugyanezt a műfaji besorolást érvényesítette Barta János Kemény Zsigmond regényei, elsősorban a *Férj és nő* értelmezésében. Barta szóhasználatában a szalonregény előkelő olvasóknak, főként nőknek szánt társadalmi erkölcsrajz az arisztokráciáról.⁵⁵ Elemzésében az említett meghatározás játszott központi szerepet, ő maga tehát csak érintőlegesen említette a műfajhoz kapcsolódó kulcsszerűséget.⁵⁶ A kulcsregény fogalma legtöbbször Tolnai Lajos és Szabó Dezső műveivel

⁵² Vö. LATHAM, I. m., 5.

⁵³ Vö. BOYDE, I. m., 156.

⁵⁴ Révai Nagy Lexikona Kulcsos regény címszó alatt ismerteti a műfajt, konkrét példákat is felsorolva: „**Kulcsos regény**, francia műszóval roman a clef, olyan regény, mely költött nevek alatt valóságos személyeket léptet föl. Kulcs-nak nevezik azt a jegyzéket, mely a regény költött neveit megfűti. A K.-ek divatját Sannazaro Arcadia c. pástorregénye (1495) kezdte meg; legismertebb példái a francia irodalomban d'Urfé Astrée-je, a latin nyelvű Argenis (Barclay regénye), nálunk Dugonics Etelkája (1788), aki egy Árpád-kori mesét használ föl, hogy II. József önkényes uralkodását támadhassa, továbbá Kisfaludy Sándor hátrahagyott levélregénye, a Két szerető szív története, amelyben saját életének eseményeit örökíti meg.” Révai nagy lexikona, XII., Révai Testvérek, Budapest, 1915, 339. Az *Uj Idők Lexikona* már a kulcsregény kifejezést használja: „**Kulcsregény**, a regénynek az a fajtája, amely egy v. több alakját élő személy után mintázza. Csak a beavatottak tudják, hogy ki volt az író modellje. A magyar irodalomban Tolnai Lajos, a franciában Daudet írt híres K.-eket; Daudet elméletileg meg is okolta módszerét.” *Uj Idők Lexikona*, XV–XVI., Singer és Wolfner, Budapest, 1939, 4054. A *Magyar Nyelv Értelmező Szótárának* meghatározása szerint pedig: „**Kulcsregény**, olyan rendsz. támadó élű, szatirikus regény, amelyben az író, kitalált nevekkel leplezve, élő és ismert alakokat szerepeltet, s amelyben az olvasók számára lehetséges a személyek azonosítása. Szabó Dezső, Tolnai Lajos ~ei.” *Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, IV., Akadémiai, Budapest, 1965, 496.

⁵⁵ BARTA JÁNOS, *Élő és holt elemek a Férj és nő című regényben* = Uő., *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*, Akadémiai, Budapest, 1985, 52.

⁵⁶ „A regény fő motívumai: dacból és meggondolatlanul kötött házasság, tiltott szerelmi viszony, játék a férfi- és női partnerekkel, viszonyok keletkezése és szétbontása, olyasmi, amitől maga a szalonvilág leginkább fél, de ami legfőbb fűszerét adja: a botrány, hol komikus, hol tragikus melléközöngével. Kasztélyok, szalonok és birtokok világában így folyik a játék, amelynek a kortársak számára még külön

kapcsolatosan merült fel a szakirodalomban, elszakadva azonban a kialakulásában alapvető szerepet játszó szalonok környezetétől.⁵⁷ A továbbiakban ezért még kitérek a műfaj néhány alapvető jellemzőjére.

A kulcsregény elengedhetetlen tartozéka tehát az értelmezést segítő, befolyásoló „kulcs”. A kulcs rendszerint olyan illesztési technikát biztosít a beavatott olvasók számára, amely egyrészt feltárja a kitalált szereplők mögötti elfátyolozott történeti titkokat, másrészt pedig magát a kulcsregényt is elhatárolja a valós szereplők kitalált reprezentációin alapuló regényektől. A kulcs különféle változatokban társulhatott (vagy társulhat) adott regényhez: bizonyos esetekben a szerző maga terjesztette titokban, bizalmas körökben; más esetekben a kutatás hozta felszínre a szerző kézíratainak, fogalmazványainak tanulmányozása során; adott mű kulcsa lehetett egy-egy korabeli olvasónak a regény lapszéleire írt jegyzete, de az olvasói kulcsok csupán szóban is terjedhettek. A 17. században teljesen különálló dokumentumokként publikálták őket, amelyeket később egybeköthettek az eredeti szöveggel.⁵⁸ A 20. században a tömegkultúra mechanizmusai sokkal informálisabb kulcsok keringéséhez vezettek. Könyvismertetések, pletykarovatok vagy akár borítólapok fülszövegei egyaránt felfedhették egy-egy regény kulcsát.

A kulcsregényként való olvasat elengedhetetlen feltétele tehát a kulcs megléte, de annak hiányában sincs akadálya a változatosabbnál változatosabb fikciós értelmezések artikulálódásának. Kétarcúságából adódik, hogy a kulcsregény nehezen kategorizálható műfaj, hiszen alapvető műfaji jellemzője éppenséggel kettőssége. A részletes leírásokra való szinte megszállott fókuszálással stratégiaileg igen jól alkalmazza a regény konvencióit, hiszen célja, hogy fikcióként is eladhassa magát. Azok számára azonban, akik a kulcs tulajdonában vannak, a textuális alkotóelemek a realizmus látszatából valós emberekről szóló hiteles tényekké alakulnak át. A kulcs ismerete egy teljesen különböző szöveggel való találkozásnak a záloga, amely során a formával, a szereplőkkel és a szimbólumokkal kapcsolatos kérdések helyett az ok-okozattal, az igazsággal és a bosszúval kapcsolatos kérdések kerülnek előtérbe.

Mivel nem egészen fikció, de nem is valós történet, a kulcsregény igencsak próbára teszi az említett kategóriák önállóságának elgondolásával kapcsolatos kijelentések hitelességét, miközben a modernista regénynek az „egy másik világ” megkonstruálásával

ingere is lehetett: a diszkrét kulcsszerűség. Könnyű volt Idunában a szép Tahynét, a Margitsziget Szemirámiszát sejtteni, aki kevéssel a regény keletkezése előtt valóban tett távolkeleti utat; Albert mögött Nagy Miklós Kazinczy Gábort sejtí, és még frissen élhetett az emlékekben a Jósika házaspárnak kínos, sokáig húzódozó, valóban vallási kérdésekkel komplikált válási ügye.” Uo., 55.

⁵⁷ Tolnai regényeinek kulcsregényként való olvasásáról érintőlegesen: DÁVID Gyula, *Tolnai Lajos Marosvásárhelyen (1868–1884)*, Kriterion, Bukarest, 1964, 177–310. Magam is érintettem a problémát: TÖRÖK ZSUZSA, „A marosvásárhelyi zsurnalisztika”. *Egy vidéki közösség olvasási stratégiája 1884-ben*, *Korunk* 2010/3., 54–59. Szabó Dezső regényeinek kulcsszerűségét említik: VARGA Károly, *Szabó Dezső ideológiája*, Különlennyomat a Debreceni Szemle 1934. évi 5–9. számából, 3., 15.; LACZKÓ Miklós, *Válságkorszak – válságelméletek. Három alapmű az 1920-as évek magyar szellemi életéből*, *Múltunk* 2007/3., 12.; TARJÁN Tamás, *A parodizált Babits. Avagy a paródia fogalmának változása*, *Tiszatáj* 2007/11., 66.

⁵⁸ Egy 18. századi versailles-i szobalány XV. Lajos szexuális életéről írt kulcsregényéről és annak börtönbüntetéssel járó következményeiről lásd Robert Darnton már említett tanulmányát: DARNTON, I. m.

kapcsolatos képességét is jócskán aláássa. A regény és a történelem, a fikció és a valóság álarcát egyaránt felvenni képes műfaj alapvetően ingatja meg a fikció esztétikájával és az olvasás etikájával kapcsolatos alapvető előfeltevéseinket. Az ábránd és a valóság közötti ingadozással ugyanakkor e két kategória egymásraultságát is leplezi, és a műfajok szörnyen mesterséges kategorizációit is felfedi. Alapvető jellemzője tehát a Gérard Genette-i értelemben vett feltételes fikcionalitás,⁵⁹ vagyis az a tény, hogy a narráció bizonyos olvasók számára igaz tényként értelmeződik, mások számára azonban csak pusztán fikcióként. Erősen kontextushoz kötött értelmezésére tehát ezért alkalmasabb az absztrakt posztstrukturalista műfajgondolást felváltó pragmatikus megközelítés.⁶⁰

A látszat poétikája az Aranyfűstben

A felvázolt szalonkörnyezet és a hozzá szorosan kapcsolódó kulcsregény műfaja felől tehát érthetővé válik egyrészt M. Hrabovszky Júlia kijelentésének háttere, másrészt pedig a Zichy Géza jegyzeteinek megsemmisítésével kapcsolatos gesztus célja. Wohl Stephanie regényének Zichy olvasatában nagyon is köze lehetett tehát annak a társadalmi környezetnek a valós alakjaihoz, amelyben regényalakjai is mozogtak.⁶¹ Nem talállok más logikus, érthető magyarázatot a jegyzetek kitörlésére, mint azt, hogy megsemmisítőjük nem kívánta azokat az utókorra, vagy akár további korabeli olvasókra hagyni, hiszen eseményekkel és főként személyekkel kapcsolatos kompromittáló megjegyzéseket tartalmazhattak. A kitörlés gesztusa önmagában bizonyítja a jegyzetek veszélyességét. A kulcsregény további műfaji jellegzetessége ugyanis, hogy kurrens események ellenséges, rosszindulatú olvasatát generálhatja. Úgy működik, mint egy feladvány, miközben szabványos reakciókat vált ki olvasóiból: már akár egy-két oldal elolvasása után ellenállhatatlanul a kitalált karakterek mögött rejlő valós közszereplők találgatására készíti őket.⁶² Egyes szereplők valós személyekkel való azonosítása egyszerű feladat, másoké azonban valóságos fejtörő munkát igényel. Minél bonyolultabb pedig a regény cselekménye, annál lenyűgözőbb a rejtvényfejtés, amelynek végeredménye akár el is térhet a szerzői intenciótól. A műfaj lényege tehát a reakció, amelyet kivált olvasójából, hiszen a megfejtések akár különbözhetnek is. Veszélyessége pedig egyszerűen abban a tényben is megfogalmazható, hogy adott társada-

⁵⁹ Vö. Gérard GENETTE, *Fiction and Diction = Uő., Fiction & Diction*, ford. Catherine PORTER, Cornell UP, Ithaca–London, 1993, 1–29.

⁶⁰ A kulcsregény poétikai jellemzőit Sean Lathamnak a műfajjal foglalkozó könyve alapján foglaltam össze: LATHAM, *I. m.*, 3–15.

⁶¹ A kötetben Zichy széljegyzeteiből egyetlen, az állítást igazoló kitörletlen példa maradt. A regény második kötetének 276. oldalán az egyik szereplő haldoklásának jelenetéről van szó: „Teljesen önkivületes állapotban fektették [Vanderbilt Róbertet] fia ágyára. Félix barátjáért, a híres sebész tudorért küldött, ki nemcsak a klinikán, de a felsőházban is kollegája volt, azután felköltötte Alicet.” Az idézett rész felsőházban szavát Zichy Géza aláhúzta, a lap szélén pedig megjegyezte: Lumnitzer. A regénybeli fiktív szereplőnek valós alakjával való megfeleltetésében tehát a felsőházi tagság segítette Zichyt. Bizonyára Lumniczer Sándorra (1821–1892), a 19. század híres sebészére gondolt, aki valóban főrendiházi tag is volt.

⁶² Vö. DARNTON, *I. m.*, 113.

lom értékrendjével kapcsolatos olyan tényeket, működési elveket, mélyen elrejtett szabályszerűségeket tesz láthatóvá, amelyek kulturálisan kimondhatatlanok.

Hipotézisem tehát, hogy Zichy Géza széljegyzetei hasonló veszélyes, kompromittáló megjegyzéseket tartalmaztak, ezért megsemmisítőjük jobbnak látta véglegesen eltüntetni őket. M. Hrabovszky Júlia megjegyzéséből ítélve a kötet Wohl Janka tulajdona lehetett, ezért furcsának is tűnhet, hogy Zichy Géza jegyzeteit nem saját példányába írta. A 19. századi szalonok irodalomhasználatával kapcsolatos szűkös információk kontextusában azonban egy-egy kötetnek a szalontársaságon belüli akár közös használata is feltételezhető.

A regény kötetkiadását megelőzően eredetileg folytatásos közlésben jelent meg a Pesti Napló 1887-es évfolyamának január 1-jei és április 26-ai közötti számaiban, kezdetben a lap reggeli, majd később esti kiadásában. Az újság olvasói, akik között valószínűleg jócskán voltak a szalonok környezetétől eltérő társadalmi osztályhoz tartozó irodalomfogyasztók is, bizonyára nem minden esetben olvasták kulcsregényként a művet, noha műfaji jellegzetességéből adódóan találgathattak a fiktív és valós szereplők párhuzamaival kapcsolatosan. Az *Aranyfűst* azonban a 19. századi magyar irodalom olyan kulcsregénye, amelynek kulcsát, legalábbis esetleges további példák előkerüléséig, Zichy Géza széljegyzetei jelentették. A jegyzetek kitörlésével sajnos a kulcs is odaveszett, ezért magam sem próbálkozom a fiktív és valós világ párhuzamainak elemzésével. Az *Aranyfűst* azonban nemcsak társadalmi használatában, hanem poétikai felépítettségében is a kétarcúság és a látszat problematikájának irodalmi megjeleníthetőségével foglalkozik. A továbbiakban tehát az említett szempontot emelem ki elemzésemben a regényszerkezet és időviszonyok, a figurák jellemzése és az elbeszélői jelenlét narratológiai szempontú elemzésével.

A regény cselekménye tulajdonképpen négy szereplő életének alakulását követi nyomon egy tíz-tizenöt éves időintervallumban: két unokatestvérét, gróf Szelényi Istvánét és báró Vanderbilt Félixét, valamint két, a férfi szereplők sorsához szorosan kapcsolódó nő életeseményeit: Szentendrey Mária grófnőt és Vetter Lizát. A gróf Szelényi Gábor és a sziléziai bankárlány, Marburg Elza frigyéből született Szelényi István zürichi jogásztanulmányai után tér haza Magyarországra, hogy ott fényes politikai karriert fusson be. Elbűvölő fizikumával és lenyűgöző retorikai képességeivel könnyen hódítja meg a pesti társaság és a politikai élet minden szereplőjét. A szabadelvű párt képviselőjeként politikai karrierje akadálymentesen halad előre, míg a pénzügyministerségig nem viszi. Közben feleségül veszi a felvilágosult, az elszegényedett báró Vanderbilt Félixől latin órákat vevő Szentendrey Mária grófnőt, aki férjének a politikai karrierjét is ideálisan segítő felesége lesz. Az apja szélhámosságai miatt vagyontalanul maradt unokatestvér, Vanderbilt Félix, akiben még tanárkodása idején gyöngéd érzelmek támadnak Szentendrey grófnő iránt, polgári pályát választ, orvos lesz, és szerelmi bánatában évekre Indiába utazik. Mindeközben Szelényi István édesanyjának nevelt leánya, Vetter Liza, akit anyja halálos ágyán teljesen árván és vagyontalanul bíz legjobb barátjára, Szelényinére, a társadalmi felemelkedés és a fényűző élet reményében férjhez megy az idős gróf Szentendrey Károlyhoz, Mária nagybátyjához, noha Szelényi Istvánba szerelmes. Alig két-három év elteltével azonban

az érdeklődés kölcsönösnek bizonyul, és szenvedélyes vonzalom alakul ki Szelényi István és Szentendrey Károlyné között. A vonzalom csúcspontja egy, a Szentendrey kastélyban rendezett estélyen kivitelezett légyott, amelynek tragikus következménye lesz, hogy Szentendreyék felügyelet nélkül hagyott kislánya belefut a kastély udvarán a szökőkút vizébe. A gyerek után a hideg vízbe ugró idős Szentendrey gróf is a tüdőgyulladás áldozata lesz. Szelényi továbbra sem tudja palástolni Liza iránti vonzalmát, amely lassan a családtagok, felesége és anyja számára is nyilvánvalóvá válik, a gyászidő letelte után pedig elválik Máriától és feleségül veszi Lizát. Fényűző életmódjuk és Szelényi esztelen gazdálkodása miatt azonban néhány év alatt a csőd szélére jutnak, ráadásul a szabadelvű párttól a konzervatívokhoz csatlakozó Szelényi politikai karrierje is lefele ível. Liza a teljes csőd és a végső elszegényedés elől megszökik egy orosz herceggel, Szelényi pedig az anyjával folytatott heves veszekedés közben egy pisztolylövéstől halálosan megsérül. Szelényi és Liza kisfiát, akit anyja nem kíván a továbbiakban magához venni, az immár egymás mellett döntő Mária és az Indiából már korábban hazatért, híres orvossá vált Vanderbilt Félix fogadják örökbe.

Az *Aranyfűst* tehát akár olyan botránykrónikaként is olvasható, amely súlyos erkölcsi-morális kérdéseket feszeget, és az ezekkel kapcsolatos folyamatok összetettségét, kétarcúságát, a látszat és a valóság mindenkori összetartozásának gyakran bonyolult viszonyát problematizálja. Azt a folyamatot tehát, amint a valóságként ábrázolt dolgok és emberi jellemek szerkesztés, szereplői és narrátori álláspont függvényében mindig másként mutatják meg épp valóságosnak vélt aktuális alakjukat. Valóság és fikció, realitás és látszat bonyolult, beállítástól, elrendezéstől, értelmezéstől függő viszonyát tehát nemcsak kulcsregényként, hanem önmaga poétikai határain belül is értelmezés tárgyává teszi a regény.

Szerkezetileg két előrevetett tételfejezettel indít, amelyek eseményei időrendben a regény közepére tehetőek. Az anakronia tehát csupán ennek a két fejezetnek az események további időrendjéhez való viszonyában érhető tetten. Ezt követően ugyanis kronologikus sorrendben zajlanak a történések, majd a regény második kötetének elején jutnak el ismét a két előrevetett fejezet idejéhez, és innen ismét kronologikus sorrendben folytatódnak.

Az anakronia funkciója az olvasói érdeklődés felkeltésén túl a regény központi figurájának, Vetter Liza alakjának a figyelem középpontjába helyezése a homodiegetikus, mindentudó narrátornak az említett hölgy alakjára való összpontosításával. A regény első mondata, a Vanderbilt Félix szájából elhangzó „– Ki ez az asszony?” kérdés, a történet teljes ismeretében az elbeszélés és az elbeszélői és szereplői nézőpontok narrátori közvetítésének központi kérdésévé is válik. Az előrevetett fejezetek elbeszélői nézőpontja a regény kulcsfiguráinak bemutatásával és a közörtökűk lévő, lapangó feszültségek érzékeltetésével ugyanakkor éber, gyanakvó álláspontra készíti a szöveg olvasóját: világossá válik, hogy az elbeszélő többet tud és mond, mint amit a történet szereplői tudnak, illetve érzékelnek. A felszín alatt tehát már felsejlenek a cselekmény és a figurák mögöttes vonatkozásai.

Az előrevetett fejezetekben a Vetter Liza alakjára való fókuszáláson túl az elbeszélői perspektíva csupán annyiban tágul, amennyiben Liza alakját a regény másik

kulcsfigurájával, Szelényi István alakjával hozza összefüggésbe, azt is jól érzékeltetve egyszersmind, hogy a regény központi problémájának, látszat és valóság egymáshoz való viszonyának problematizálásában a jellemábrázolás játszik majd központi szerepet. Az első fejezet egy tipikus, szimbolikus jelentésekkel túlterhelt 19. századi sport- és társasági esemény bemutatásával indít: Szelényi István és Liza, immár Szentendrey Károlyné, a bécsi „high-life jégpályáján” korcsolyáznak, miközben a pálya szélén állók arról beszélgetnek, hogy ki lehet a feltűnő megjelenésű ifjú asszony. A korcsolyázó pár kilétével kapcsolatos eltérő vélekedések szimbolikusan összesítik már ebben az első jelenetben a valóságként ábrázolt személyek és események, valamint a hozzájuk kapcsolódó, eltérő, látástól és meglátástól függő értelmezések regényen átvonuló kérdéskörét.

A korcsolyapáros története csak ezután bontakozik ki, és az események néhány évvel az említett jelenetet megelőzően kezdődnek. Az immár gyanakvásra buzdított olvasó azonban joggal feltételezheti, hogy az olvasás során a képzeletében felépülő eseményekkel és jellemekkel kapcsolatos elképzelései sorozatos újragondolásra szorulnak majd. Látszat és valóság bonyolult összefüggéseit az elbeszélő főként az említett két szereplő jellemének alakulásán, változásán keresztül mutatja be érzékletesen.

Figyelemre méltó, hogy a regény fő problematikáját éppenséggel Szentendrey Mária említi Szelényi Istvánnal kapcsolatos kezdeti véleményének hangoztatásakor. A külföldről hazatért ambiciózus Szelényi és Mária ugyanis kezdetben ki nem állhatják egymást. Mária Szelényi szépségét lélektelennek, társalgását pedig merő káprázatnak és szemfényvesztésnek véli. („Csakhogy engem meg nem veszteget, engem el nem ámit, én keresztül látok rajta és egész mutatós, csillogó, üres lényén!”)⁶³ A káprázat és a szemfényvesztés a regény tanúsága szerint azonban időnként olyan meggyőző erővel is hathat, hogy magát a kezdeti kételkedőt is homlokegyenest ellenkező álláspontra helyezi. Mária tehát végül maga is valóságként percipálja a külső mázt, és csupán házassága kudarca hozza meg számára a végső felismerést Szelényi István karakterével kapcsolatosan:

De a míg Mária ujjai alatt követték egymást keringő és csárdás, négyes és tipegő, a fiatal asszonyt újból elfogta előbbeni szórakozottsága. Hiába küzdött elfogultsága ellen, eszméi mégis csak visszakalandoztak a multba, vissza ahhoz, kinek szerelmének elvesztése csaknem életébe került s kit a női sziv fönséges makacsságával még sem birt elfeledni. Csakhogy kápráztató képe lassanként átváltozott benne s vele az érzés is, mit iránta táplált. Az istenből ember lett, az emberből kiválóan gyarló ember. Ugy látta, mert nem birta nem látni, nem birta kiküszöbölni életéből, amilyen valóban volt: egész cinikus, kérkedő jellemtelenségével, vérfagyasztó önzésével, mely előtt az emberiség legszentebb meggyőződései merő előítéletekké törpültek.⁶⁴

Liza karakterében még részletesebb, fokozatosabb, aprólékosan kidolgozott a külszín és a realitás viszonya. A regény lapjain való első megjelenésekor „egy Madonna

⁶³ WSA 1, 163.

⁶⁴ WSA 2, 238.

szende bájával” süti le a szemét Szelényivel való találkozásakor.⁶⁵ A jellemzés ugyan önmagában is kétértelmű lehet, és a tételfejezetben Liza személyével kapcsolatosan sugalltak fényében nem lehetetlen a narrátori iróniát észre nem venni, ám összetett jelleme még csak ezután bontakozik ki igazán. Szelényi István anyjának házában való tartózkodása idején még sikerül megőriznie másokban a „földre szállt angyal” képét magáról. A Vanderbilt Félix Indiába való utazásának okáról való beszélgetésben, amikor Szelényi Liza meglátásairól érdeklődik, a lány helyett az időközben Althausen Nándor dúsgazdag szeszgyáros feleségévé lett Szelényi anyja így válaszol:

– S mit is mondhatna ez a kis bohó! – mondá Althausenné felállva és Szelényi karját véve, míg a háziur az övét Lizának nyujtotta. – Valóságos pólyásgyerek – folytatá sugva, a mint a szalonba léptek és a kandalló mellett helyet foglaltak. – Annyit se tud a valódi életről, mint akár egy közénk leszállt angyal. Gyere csak ide, Liza.

A fiatal leány e hívásra a szalon másik végéről ama könnyed, lebegő lépéssel futott feljök, mely oly ingerlő varázst kölcsönzött járásának és Althausenné előtt letérdelve, megcsókolta kezeit. Bizonyos gyermekded alázat volt egész lényében, mely felette megnyerően hatott környezetére.⁶⁶

A karakter közvetett, szereplői nézőpontokból való, és közvetlen, a narrátor kijelentésein alapuló iménti jellemzésében még elfedve maradnak az elbeszélői mindentudás árulkodó jelei. A narrátor a többi szereplő látószögébe helyezkedve mutatja be Lizát, késleltetve az elbeszélői mindentudásból fakadó megjegyzéseket. Liza karakterének első leleplezése így módon logikusan kapcsolódik ahhoz a jelenetnek, amelyben nem a többi szereplő nézőpontját, hanem a figura érzéseit és gondolatait tolmácsolja a narrátor:

Jókedvük azonban csak addig fogott Lizán, míg közel voltak hozzá. Alig távoztak oly messzire, hogy évődéseiket nem folytathatták, midőn a fiatal leány arcza egészen elsötétült, míg hosszan, merőn, makacs kitartással tekintett a lovasok után. Nem birt megválni e fényes nagyvilági képtől, mely arczkifejezése után ítélve, éppen nem szolgált öröme. Azok, kik Liza angyali gyermekdedségeért, ártatlan szerénységeért rajongtak, ugyancsak megdöbbenek volna a sóvár, szenvedélyes vágyódás fölött, mely most hogy egyedül volt, oly ékesszólóan beszélt szép, szintelen arczából és azt évekkal öregebbnek, érettebbnek tünteté fel. A nagy szemekben lázadó elégedetlenség égett, finom orrczimpái remegtek mint egy nemes paripáé, melyet akarata ellenére veszteg tart a lovas gyakorlott keze és összeszorított biboros ajkai, mintha erőnek erejével fojtották volna vissza azt a türelmetlen, követelő kérdést: Így lesz-e ez mindig? Mindig csak messziről, az árnyékból kell-e nézmem, mint élik át mások ragyogó napfényben az életet?⁶⁷

⁶⁵ WSA 1, 195.

⁶⁶ WSA 1, 205–206.

⁶⁷ WSA 1, 253.

Az idős gróf Szentendrey Károllyal, Mária nagybátyjával kötött házassága után Liza száraz higgadsággal, lakonikus stílusban ad számot élvezeteiről Máriának, és a levél narrátora már egy „öntudatos, önérzetes hölgyecskéről”⁶⁸ győzi meg olvasóját. Magaviseletével, melyet kezdetben a „számító művészet netovábbja”⁶⁹ jellemez, gyorsan meghódítja a főúri társaság női és férfi tagjait egyaránt. Karakterének közvetlen jellemzése mellett egyre nagyobb hangsúlyt kap a továbbiakban közvetett, a figura szituatív sémákon keresztül való kibontása. Alakváltozásait immár nemcsak a leíró, elbeszélő részek uralta narrátori hang közvetíti érzékletesen; a karakter sokszínűsége a szereplők, főként Szelényi István nézőpontjából is tematizálódik:

Előbb mint szende angyalt ismertelek meg, kinek szárnyait kerestem szemeim-mel, a hányszor hátat fordítottál; majd viszont láttalak mint a luciferi gög megelevenült szobrát, hidegen, megvetően, hallgatagon; míg most egy szép, kaczer asszony mellett ülök, ki éppen olyan mint a többi, csak hogy ezerszer pikán-sabb a többinél. De melyik már most az igazi Liza? Nem a színésznőt értem, hanem a *nőt*.⁷⁰

A narrátori tudás értelmében a karakter igazi jellemzője éppenséggel kétértelműsége. „Lizánál a tettetés volt a tulajdonképeni természetesség és saját magát csalta meg mindig legelőször.”⁷¹ Figyelemre méltó, hogy a kaméleonmetafora regénybeli két előfordulása közül az egyik az ő személyéhez kapcsolódik.⁷² És az sem lehet véletlen, hogy a metafora másik előfordulása Szelényihez, illetve az ő, erkölcsi elvekkel kapcsolatos morfondírozásához köthető egyik, Máriával folytatott beszélgetésben:

És aztán tulajdonképen mi is az az erkölcs? Chamäleon, melynek egyetlen-egy színében sem bizhatik az ember. Gyilkolni erkölcstelenség, bűn, de egyszerűsmind hősiesség, ha egy pár diplomata határozata folytán és tömeges mészárlás alakjában eszközöltetik. Zsebbevalót lopni bűn, de egy országot „bekebelezni”, ha van rá elég katonánk és ágyunk, dicsőség. S kérdezz bármilyen szocialistát, kommunistát, az ő fogalmuk szerint nem vagyunk-e mindnyájan zsványok? Mi pedig a vallás által protegált erényeket illeti – végze megvető kézmozdulattal – azokról beszélni sem érdemes. A mit a katekizmus megtilt, azt megengedi a korán s ha nincs olyan vallás, mely az asszonyoknak is hasonló dolgokat engedne meg, mint ez utóbbi féfiaknak, ez a hiány korántsem erkölcsi, hanem inkább nemzetgazdászati okoknak róható fel, melyek a törvényhozókat és vallásalapítókat befolyásolták.⁷³

⁶⁸ WSA 1, 282.

⁶⁹ WSA 1, 292.

⁷⁰ WSA 1, 307.

⁷¹ WSA 2, 117.

⁷² WSA 1, 347.

⁷³ WSA 1, 286.

A narráció szintjén az önmagát folyamatosan leleplező látszat fő poétikai eszköze a narrátori kiszólásokban gyakran jelen lévő irónia, amely szintén a látszat mögötti értelemre, a kijelentések kétértelműségére hívja fel a figyelmet. A narrátor a bemutatott környezet alapos ismerőjeként beszél, és némi távolságtartó megfigyeléssel követi az eseményeket, amelyeknek végső tétje a mozgatott központi figurák személyiségrajzának többé-kevésbé pontos körvonalazása. A regény címe is a külső megjelenések és a mögöttük rejlő valós, vagy valósnak képzelt jelentések bonyolult összefüggéseit hivatott metaforikusan, egyetlen szóba sűrítve kifejezni. Az aranyfüst, amely elsődleges jelentésében nem más, mint egy bonyolult mechanikai eljárás során rendkívül vékonyra nyújtott aranylemez, áttételesen a csillogó látszat metaforájává válik. A regény címével kapcsolatos másodlagos jelentések egyrészt Szelényi István karaktere, másrészt pedig a bemutatott társadalmi-politikai viszonyok szimbolikus kifejezői lesznek. Szelényi személyével kapcsolatosan unokatestvére, Vanderbilt Félix fogalmazza meg felismeréseit:

Bevallom, volt idő, midőn Pistát gyűlöltem, – hogy miért, az nem tartozik ide. Azt is bevallom, hogy volt idő, midőn elhatároztam, sőt megesküdtem magamban, hogy meg fogom, nem magamat, de másokat bosszulni rajta. Mindennek vége. Szelényi István nélkülem is tönkre fog menni. Olyan anyagból való, mely az idő viszontagságaival dacolni képtelen. A mi rajta egy nemzetet elvakítva fénylik, aranyfüst, mit lemos az eső és lefuj a fürgeteg. S ezt soha sem bizonyította be jobban, mint most, midőn olyan kitartással küzd ugyanazon eszmék ellen, melyeket azelőtt olyan kitartással védelmezett. Eljön az a nap, midőn teljesen le fog róla válni a csillogó máz, és a világ meg fog győződni arról, milyen értéktelen agyag ez a bálvány.⁷⁴

Az aranyfüst metaforikus jelentésének másik, a társadalmi-politikai viszonyokkal kapcsolatos megfejtése szintén Vanderbilt Félix értelmezéséhez kapcsolódik a regény két mellékszereplőjének egyik róla folytatott párbeszédében:

– [...] Félixben nincs semmi a forradalmárból. A lassu fejlesztés embere. S ezt soha sem mutatta ki fényesebben, mint tegnapelőtt, midőn oly éles kritika alá fogta nemcsak ezen kormány, de általjában a kormányok működését. A vidék rovására nyakra-főre nagyobbodó fővárost, a mintegy varázsütésre a földből kinőtt és máris rombadülő Szegedet, azon fantazmagoriához hasonlította, melylyel Potemkin II. Katalin ama híres krimi utja alkalmával, elbolondította a cszárnőt.

– Igen, aranyfüstnek, orchideászerü, gyökérnélküli terméknek nevezte állami és társadalmi fejlődésünk némely pontját, – közbeszólt Jani.⁷⁵

⁷⁴ WSA 2, 224–225.

⁷⁵ WSA 2, 231.

A külsőségek, a dolgok lényegét eltakaró felszín, és a mögötte rejlő valós vagy valósnak vélt tartalmak bonyolult dialektikáját egyetlen szóban kifejező *aranyfüst* így a reprezentáció igen összetett problémájának metaforájává is válik Wohl Stephanie regényében. Az elferdítés, a megtévesztés és a hozzájuk kapcsolódó hamis felismerések a valóság irodalmi reprezentációjának sokarcúságát tematizálják a regény oldalain. Vagyis azt a közhelyszerűnek ható felismerést, hogy semmi sem az, aminek a felszínen látszik. A karakterek jellemrajzát is végigkísérő metaforika ugyanakkor a személyiség modern elképzelésének néha megdöbbentő irodalmi megjelenítésévé válik. A botránykrónika köntösébe öltöztetett regény nem is a morális kérdések, hanem a személyiség elbeszélhetősége tekintetében tanúskodik felzaklató módon a modernség szkeptikus énszemléletéről.

Összegzés

A tanulmány arra tett kísérletet, hogy egy meghatározott, noha töredékes forrás és a hozzá kapcsolódó korabeli értelmezés tükrében a kulcsregény műfajának egyik konkrét esetét mutassa be a létrejöttének alapfeltételül szolgáló társadalmi környezet, a szalon mint megkülönböztetett kulturális tér jellemzőinek a bemutatásával párhuzamosan. A megközelítést két szempontból látom megfontolandónak. Először is, mivel, noha korabeli forrásokból, szalonleírásokból és magánjellegű dokumentumokból tudható, hogy néhány századvégi szalonban élénk irodalmi élet is folyt, ennek konkrét megvalósulásáról, az irodalomprodukciónak és -használatnak kézzelfogható eseteiről szinte semmilyen ismerettel nem rendelkezőnk. Wohl Stephanie regényének Zichy Géza által való széljegyzetelése pedig éppenséggel a szalonokhoz kapcsolódó irodalomhasználat konkrét esetébe engedett bepillantást. Másrészt, az elemzés a műfaj történet társadalmi kontextusaira és a magyar irodalomtörténet-írásban alig, vagy csak érintőlegesen vizsgált műfajra hívja fel a figyelmet. A kulcsregény tehát olyan irodalmi műfaj, amelynek alapvető jellemzője, hogy egy meghatározott, rendszerint szalonközösséggel kapcsolatos pletykák sorozatát kódolja, és a kód megfejtésére szükség van egy kulcsra. Feltételezésem szerint esetünkben az *Aranyfüst* kulcsát Zichy Géza széljegyzetei jelentették, amelyeket utólag valaki, épp a kódolt információk feltételezhetően kompromittáló jellege miatt kitörölt. Ezért én magam nem próbálkoztam a regényszereplők valós figurákkal való megfeleltetésével, hanem a kétértelműség és a látszat poétikáját, mint a kulcsregény alapvető műfaji jellemzőit, belső, narratológiai szempontokkal hoztam összefüggésbe.

Az értelmezésben azonban attól a tényről sem tekinthettem el, hogy az *Aranyfüst* olyan korszakban keletkezett, amikor a kulcsregény fogalma szorosán összekapcsolódott a modernizmus jelenségével. A Budapesti Szemlének a tanulmány elején idézett recenzense a *modern regényírók* szintagmában a modernség fogalmát a regény műfajában jelentkező tematikai újdonsághoz, a politikai, társadalmi (és nem történelmi) problémák kérdésköréhez kötötte. Ám jól tudjuk, hogy az irodalmi modernizmus fogalmának körülhatárolása végeláthatatlan viták tárgyát képezi mind a mai napig. Diakronikus vagy szinkronikus szemlélete, más irányzatokkal való folytonos-

sága, vagy forradalmian új megjelenése, az újszerűség időbeli vagy minőségi kritériumokhoz való kapcsolása, a fogalom leíró vagy normatív elképzelése ellenére azonban az eltérő szemléletek az irodalom, a művészet autonómiájának kérdésében megegyezni látszanak.⁷⁶ A magyar irodalmi modernizmus jelentkezésével kapcsolatosan az utóbbi évek szemléletváltása pedig a Nyugat és a nyugatosoknak a modern magyar irodalom jelentkezésével kapcsolatos korábbi, túlságosan is eltúlzott szerepét is új megvilágításba helyezte.⁷⁷ Az irodalom autonómiájának kérdése mellett a modernizmus fogalmának mind nemzetközi, mind pedig magyar vonatkozásban központi gondolata volt a realista (hazai vonatkozásban nép-nemzeti) irodalommal való szembe fordulás.

A modernista irodalom realizmusra adott válaszreakcióinak egyik botrányos példája azonban a tanulmányban bemutatott kulcsregény műfaja. Hiszen az irodalmi mű pletykaként vagy fikcióként való értelmezése éppenséggel a modernizmus központi problémájának, az irodalom autonómiájának és az ehhez kapcsolódó olvasásmódoknak a kérdését tematizálja felforgató módon. A kulcsregény műfaja a modernizmus igazi botrányát a regényszerű realizmus átalakítása révén példázza. A modernista fikció így legfelforgatóbb aspektusa nem a realizmus visszautasítása, hanem a botrány céljával való újrafelhasználása lesz a kulcsregény alakjában. A műfaj ugyanis nem modern elbeszéléstechnika alkalmazásával, hanem épp a realista elbeszélés mód imitálásával ingatja meg a fikció esztétikájával kapcsolatos elképzeléseket. Feltételes fikcionalitása, erősen kontextushoz kötött értelmezése tehát a modernizmus autonómiakonceptiójával és az olvasói részvétel értelemteremtő mértékével kapcsolatos kérdéseket feszegeti, miközben a sokarcú modernizmusnak az irodalom társadalmi használatához kötött izgalmas példáját is mintázza.

⁷⁶ Az eltérő modernizmus-fogalmakról összefoglaló módon: Tony E. JACKSON, *The Subject of Modernism. Narrative Alterations in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf, and Joyce*, Michigan UP, Ann Arbor, 1994, 1–14. Magyar vonatkozásban, a 19. századi prózával összefüggésben legutóbb: T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoeztikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 291–311.

⁷⁷ A szemléletváltás a legújabb irodalomtörténeti kézikönyvben a modern irodalomról szóló fejezet egyik alapkonceptiójaként jelenik meg: GINTLI Tibor, *A 20. század első felének magyar irodalma = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 641–646.

Az írás szeszélye

Jósika Miklós: *Két élet* – Babits Mihály: *A gólyakalifa*

Az egyes irodalmi szövegek működésének feltárása sajátos akadályokba ütközik minden olyan esetben, amikor a szöveget jegyző autoritás uralmát jól láthatóan fenyegetik írástaktusának nem várt következményei. Egyúttal azonban felmerül a kérdés: nem eredendően kiszolgáltatott-e a lejegyző szubjektum az írás előtt, amely egyszerre funkcionál az érzéki tapasztalat megrögzítésének eminens stádiumaként és minden inskripció ideális metaforájaként? *A gólyakalifa* tapasztalatából ítélve ugyanis akár az „élet aktáinak” írásos „összeállítása” is megkettőzheti az Ént, már amennyiben az írás a halálfélelem árnyékában egy elfelejtett „varázsszó” nyomába ered, és ennek kimondására törekszik.¹ A regény az írásos közeget, az irodalom mediális terét teszi próbára, ahogyan a főhős, Tábornok Elemér próbál rálelni az identitását már megbontó, de a rekonstrukció lehetőségével kecsegtető *jelszóra* az egyre veszterhesebb, mert a – mindenképpen írással és írásban *dokumentált* – végrendelkezés felé közelítő aktus közben. *A gólyakalifa* közeli „pretextusában”, Jósika Miklós hosszú hallgatásra ítélt *Két életében* (1862) a főhős hasonló gondokkal küszködik, de a freudi újratervezés előtti paradigmában fogant szöveg látszólag harmonikus megoldást kínál: a harmadik személyben narrált történetben a kettős én egy őszinte, és a történeteket a kimondott szó közegében verbalizáló gyónásnak köszönhetően visszaalakul eredeti állapotába. Azonban Jósika – pontos műfaji megjelölése szerint – *szeszélyes regénye* sem kerülheti ki az írás csapdáját, igaz, itt az álom-én eltérő szituáltsága, a „múltbeliség” más tekintetben gördít akadályokat a kettős tudatban meglepően otthonosan mozgó, így a történeti tudat működését szimuláló narrátor számára.²

A most következő értelmezés egymás inverzeként próbálja párbeszédre hívni a két szöveget. Az archívum tereinek erőteljes jelenléte indokolja az első vizsgálati szempontot, nevezetesen annak bemutatását, pontosan milyen formában tekinthető kiindulópontnak, illetve végcélnek a rendelkezésre álló, illetve megteremtteni kívánt archívum, illetve ennek különböző mediális áttételei. A szövegen belüli írási/írodási folyamatok részletesebb analízise azt kívánja demonstrálni, mennyiben bizonyulhatnak pszichotikus nyomnak az inskripciók, amelyek éppen beíródásukkal helyezik törlesztel alá az „elsődleges” szövegek által kimetszett téren kívüli textúrákat. Az értel-

¹ „Össze akarom állítani életem aktáit”, illetve „Mint a mesebeli kalifa, aki gólyává változott, és elfeledte a varázsszót, amivel emberré visszaváltozhat.” BABITS Mihály, *A gólyakalifa*, s. a. r. ÉDER Zoltán, *Kártyavár*, s. a. r. Babits Kutatócsoport, Historia Litteraria Alapítvány – Korona, Budapest, 1997, 7., 53.

² HITES Sándor, *A történelem mint mentális betegség = Építész a köfajtőben. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. HITES Sándor – TÖRÖK Zsuzsa, rec.iti, Budapest, 2010, 480–491.

mezés rövid médiatörténeti kitekintése az összefoglaló szándék helyett inkább a kérdésirányokat kívánja megsokszorozni.

1. Archiv terek

Az álom hozott anyagból dolgozik, és olyan képsorként, vagy – Freud nyomán – képírásként működik, amelynek jeleit az álomfejtés során „egyenként kell lefordítani az álomgondolat nyelvére”.³ A latens tartalmat elfedő álommunka bonyolultabb mechanizmus, mint a pusztá emlékezés, hiszen a tudati kontroll visszavonulásával látszólag hozzáférhetetlen emlékek is a felszínre szivároghatnak. Az ideális analitikus szituációban így az álom „erkölcsi ellenőrködéstől”⁴ mentes verbális újrafelidézése helyzedik központi pozícióba az analízist vezető értelmező szinkrón írásos jegyzetelése helyett, bármennyire is szolgál kiindulópontként a további vizsgálathoz a papírra vetett emléksorozat. A kimondás nem tekinthető csupán fordításnak. A kimondás transzpozíciójában ugyanis az ideák kikerülnek az írás szintaxisát, és a megjelöléssel egyenértékű jelentésadás mozzanatát. Kép, hang és írás idézett relációjában azonban az írás soha nem szakad le mediális variánsaitól, hiszen az olvasás során megképződő belső képek, valamint a néma olvasásban is megőrződő hang⁵ elfojthatatlan automatizmusokként vibrálnak az írás bensővé tétele vagy megértése során.

Szécsi Kálmánban és Táborj Elemérben ugyanaz a fantasztikus összefonódás kelt zűrzavart: „Élek s nem tudom álmodom-e. Álmodom s nem tudom élek-e?”⁶ „Az életem olyan volt, mint egy álom, és az álmaim olyanok, mint az élet”.⁷ Előbbi esetben az emlékezet képisége egy ősök portréit tartalmazó *valós* archívumra, egy arcképcsarnokra vezethető vissza, míg ez a mediálisan „szétterülő” eredet vagy katalógus (amelyre az álom valóságos kincsesbányaként tekinthet), azaz a képi meghatározottság vissza is köszön a szöveg azon igyekezetében, amellyel az a történések elmesélése helyett mindjobban láttatni kíván, mivel belátja, hogy egyes fenomének egyszerűen leírhatatlanok. Miközben *A gólyakalifában* a képíleg konstituálódó emlékezet megbomlása abban az aktusban érhető tetten, amikor a „gyönyörű képként” szemlélt felületről úgy esnek le az eleinte a pusztá észlelés számára „vakfoltként” jelentkező arcok, hogy mögöttük láthatóvá válik – a bizonyára önálló jelentésértékkel bíró – „meztelen vászon”, ezzel pedig vakfoltok „íródnak” magára a képre, a *szimbolikusan* tekintett emlékezetre is.⁸ Az alapvető szituáltságot ugyanakkor itt nem a narratív láttatás *feladata*, hanem az eseményesort folyamatosan bővülő archívumként papírra

³ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1985, 199.

⁴ Vö., GREGUSS Ágost, *Alvás és Álom = Uő.*, *Tanulmányok*, II., Ráth Mór, Pest, 1872, 340.

⁵ Az olvasás összefüggő „érzékleteiről” Hans-Georg Gadamer ad rövid áttekintést: Hans-Georg GADAMER, *Hallani – látni – olvasni*, ford. SCHEIN Gábor, Nagyvilág 2001/1., 128–134.

⁶ JÓSIKA Miklós, *Két élet = XIX. századi fantasztikus regények*, szerk. TARJÁNYI Eszter, PPKE BTK, Piliscsaba, 2002, 19.

⁷ BABITS, I. m., 7. Az élet–álom inverzió szépirodalmi megjelenéseivel kapcsolatos szorosabb vizsgálat nem lehet témája jelen értelmezésnek, így csupán egyetlen (látványos) példára emlékeztetnék. Grillparzer, osztrák költő *Az álom élet* című színjátékának „mintája” (legalábbis az explicit címadás tekintetében) Calderón *Az élet álom* című drámája volt.

⁸ Vö. Uo., 13.

vető *íráskényszer* jelenti. A *Két élet* egy „kész” archívum keltette rejtélyből vezet el egy ideálisnak mondható megoldás, ezzel a fantasztikum eloszlátása felé, *A gólyakalifa* viszont éppen ellenkezőleg, az archívum létrehozásának folyamatában szembesül egy egyre veszedelmesebb rejtéllyel, amely aztán egy fantasztikus, mert az ismert tapasztalatokkal összeegyeztethetetlen befejezést szül. A két regény egy-egy, egymástól radikálisan eltérő lejegyzőrendszer terméke, de a vakfoltként működtethető írás vizuális mozzanata éppen annyira szabja meg a *Két élet* jeleneteinek kereteit, mint amilyen érvénnyel a „szeszélyes” jelenetezés és az ősjelnek beillő képsor – mediálisan átértékelt – anyagiséga gomolyog *A gólyakalifa* szövegében. A lejegyzőrendszerek működésének különbözőségei ehelyett inkább abban a mozzanatban érhetők tetten, ahogyan eltérő módon viseltetnek a nyelvi (ki)termelés alapvető alkotóelemeivel szemben, repedéseket teremtve ezzel az inskriptív archiváció bevett gyakorlatának időtálló tartópilléreiben.

Az archívum az emlékezet szupplementuma. Akkor és ott képződik meg (kell megképződnie), amikor és ahol még nem található tároló, vagy az addigi tároló (a tárolandó adat formájából és/vagy mennyiségéből adódóan) kimerülni készül, azaz („véges”) formátuma megnehezíti vagy ellehetetleníti a majdani visszakeresést és előhívást, vagy az új létesítendő archívumnak már egyéb (például ideológiai, manipulatív stb.) célokat kell szolgálnia. Jellege hüpomnézikus, azaz a feljegyzés logikáját követi: a bejegyzések legfeljebb az indexek (kezdőbetűk vagy sorszám szerinti rendszerezése) szintjén alkotnak „narratívát”, és a „megszólított” archívum csakis az elemek szelekciója és kombinációja után bírható szóra. Az archívum egésze ideologikus konstrukció, hiszen minden részletében *beláthatatlan*, ugyanakkor egy *rendezett* tudás monumentumaként funkcionál. Eredendő szakadozottságát, amely konstruált struktúrájából fakad, így csakis másodlagos narratívákkal lehet koherens, jelentéssel bíró alakzatokká formálni, igaz, ez a művelet erősen prozopopoetikus.⁹ Az archívum – a különböző rendezési szabályok mellett – két fő pillérre, egy helyre, és egy tekintéllyel rendelkező szervre támaszkodik.¹⁰ Szerkezetéhez hasonlóan azonban ezek a jellemzők is erősen kísértetiesek.¹¹ Sőt, mivel „hangtalan betűsírokról” van szó, az ebben való kutakodás (vagy akár ennek megalkotása) még a vérszívás aktusát is megidézheti, már amennyiben az archívumok kizsigerelő hatása kerül szóba.¹² Ez a hasonlat a tudati archívum, az emlékezet esetében is megállja a helyét. Igaz, itt nehezen lehet materiális szervekről, instanciákról, vagy terekről beszélni, egy pszichoanalízis igenis képes felmérhetetlen károkat okozni azzal, hogy napvilágra hozza az archívum legsötétebb, legtitkosabb rekeszeibe félretett kartotékokat. (Kérdéses persze, hogy mennyire válnak olvashatóvá ezek az iratok, és hogy végül mennyiben bizonyul károsnak mindez a páciens felépülése szempontjából.)

⁹ Vö., Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből*, ford. LÉNÁRT Tamás, Kijárat, Budapest, 2008, 122.; Uő., *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time*, Open 2004/7., 46–54.

¹⁰ Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BEREZKAI Péter, Kijárat, Budapest, 2008, 11.

¹¹ Uo., 79.

¹² ERNST, I. m., 120–122.

A *Két élet* és *A gólyakalifa* is archívumokból „táplálkozik”. Az előbbiben megjelenő galéria vagy arcképcsarnok egyszerre reprezentálja a történet szereplőit, és forrásul szolgál Széchi Kálmán álmához is. Utóbbi szövegben – amely tehát maga is egy archívum, markánsan felvetve ezzel az archívum *írhatóságának* összes problémáját –, Táborny Elemér és alteregója szinte archívumról archívumra vándorol. Írás és olvasás mindkét esetben szoroson egymásra utaltak, hiszen a tényleges (olvasható és „külső”) archívumok első lépésben a tudattár részeivé válnak, amelyből az álomunka egy új rendet, új írást, új szöveget konstruál.

1. 1. A gyónás helye

Az archívumok mint adattárolók ideális esetben nyitva állnak a keresés szándéka előtt, de anyagiságuk ennek időleges hiányában is tanúságtételül szolgál. Ezt a funkciót töltheti be egy kastély arcképcsarnoka is, amelyet nem kell minden alkalommal „megszólaltatni”, hogy beszéljenek tulajdonosukhoz. Az arcképek a múlt jelképeiként egyszerre az enteriőr kellékei, dekorumai, de katalógusként is szolgálnak. Szécsvárra a *Két élet* főhősének nagyanyja hozta el a huszonnégy Szécsi-ős arcképét, egyidejűleg azzal, hogy ő, mint a család vélhetően legidősebb élő tagja is beköltözött a kastélyba. A regény narratív keretében, amely két névtelen férfi beszélgetésére „hallgatódik bele”, kiderül, hogy Szécsvár „megváltozott” és „nyomasztó” levegőjéért jórészt a „24 apróbb nagyobb Szécsi” vonható felelősségre, hiszen ezek „kisérteti szemekkel kémli[k] az idegent, mintha ki akarná[k] nézni a hézagból”.¹³ A portrék ezen kívül azért is figyelemreméltók, mert némelyik kísértetiesen hasonlít a ház egy-egy jelenlegi lakójára.¹⁴ Így a képekkel nem csupán egy vizuálisan megrögzített családi emlékezet találta meg helyét a különböző korok nyomait (archívumként) megőrző Szécsvárrban, hanem a jelenlegi lakók megannyi hasonmása is, nem beszélve az öreg grófnő által *megtestesített* élő hagyományról. A képek ugyanakkor egy sajátos logikát is követnek, hiszen a felvezetésben említett sorrend ismétlődik meg abban a jelenetben is, amelyben az olvasót Szécsvárra bevezető narrátor a regény elején olvasható párbeszéd hiányait orvosolandó röviden bemutatja a családtagokat. Igaz, Anna leírásakor Szécsi Bóra leírására („nejenek már főlebb hallott rövid leírására”) hivatkozik, így a narrátor két jelölőt rendel ugyanazon jelölthöz, miután előzőleg a két különböző jelöltet is egymásra másolta. Ágnesnél pedig hangsúlyozza „vonásainak átlát-szóságát”, amely transzparencia tulajdonképpeni előfeltétele annak, hogy két portré illesztékek nélkül egymásra másolódhasson.

A regény kezdetén Szécsi Kálmán felébredését követően, álma hatása alatt állva Bóranak szólítja Annát, majd lassan magához tér, és konstatálja, hogy 19. századi életében van jelen. Nagy nehezen, felesége unszolására rááll, hogy a családi reggelit követően elmondja furcsa kábultságának, megváltozott kedélyének okát. A helyszínül Anna az ebédlőt jelöli meg, az archívum „családi színezetű” terét, amelyben a családiasságot az arcképek jelenléte szolgáltatja, de mindez Kálmánban negatív hatást

¹³ JÓSIKA, *Két élet*, 11.

¹⁴ Az értelmezés nem veszi figyelembe azt az érdekes tény, hogy a „férj valamelyik dédanyjaként” emlegetett Szécsi Bóra a más vérvonalról jött feleség, Anna hasonmásaként funkcionál.

kelt, mondván: „kedves Annája s Ágnese képeit nem szereti a halottak között látni”.¹⁵ A jelenkori tapasztalat illetően ráíródása a múlt alakzataira már a duplikált élet, a *kettős látás* nyoma, amelynek eredményeként éppen a hasonlóság, a portrék együttállása vezet a különbözőségek kialakulásához: „Nézd ama képet, te vagy az, és még sem te!”¹⁶ A nyelvben a megkettőzött grammatikai alany tölti be a már egymásra íródott képek funkcióját. Ezzel azonban a főhős ellentétes pozíciót foglal el a narrátorral szemben: előbbi Anna *jelöljeként*, utóbbi *jelöltként* veszi alapul a portrét, amelyhez két nevet rendel. Tehát a gyónás pillanata nem csupán Szécsi kettős életének „beismerése” miatt kulcsmozzanata a regénynek, hanem azért is, mert itt tapasztalhatók annak első nyomai, hogy a mindentudó, minden színhelyre szabad belépéssel rendelkező narrátor is kettős játékot játszik. Mindenesetre itt még szoros együttállás mutatkozik kettőjük értelmezési metódusának mediális alapjait illetően, hiszen miután Szécsi saját maga további megismertetéséhez a látás képességét rendeli alapvető észlelési metódusként („Félre minden titkolózással – láss – ismerj meg annak a ki vagyok”), addig a narrátor a „közli szavak” lehetőségeit elégtelennek tartva közvetlenül a „tények színhelyére” kalauzolja az olvasót. Szécsi gyónása elsősorban a narrátornak köszönhetően juthat el áttételek nélkül az olvasóhoz; a megszövegezett vallomások rögtön képszerű jelenetekké transzformálódnak.

A gyónás tisztaságáról és tökéletességéről mi sem tanúskodik jobban, mint az, hogy Szécsi „tartalék nélkül elbeszélte, mi életének titkát képezte”.¹⁷ A regény még két esetben tartalmaz hasonló jelenetet. Egyrészt az áloméletben, ahol az ős-Szécsi minden pszichoanalitikus elődjének, a papnak¹⁸ számol be furcsa jelenéseiről, aki ezt az „ördög incselkedéseinek” tekintve kifecsegte Szécsi családtagjainak, nem kis bosszúságot okozva ezzel a különböző incselkedéseket túrni kénytelen férfinak. Másrészt, Tarnay, az orvos felbukkanásával Szécsinek – mentora utasítása nyomán – *automatává* kell válnia: az előzmények és a körülmények, azaz a kórkép elmesélése után mindenben engedelmessé kell a gyógyulás érdekében, és ezenfelül – amilyen gyors visszacsatolási idővel csak lehet – el kell mesélnie álmait, amit együtt fejtenek fel, együtt elemeznek. Nem csoda azonban, hogy a kúrához Szécsi számára egy új szobát rendeznek be a kastélyban, kiiktatva ezzel annak lehetőségét, hogy további gyónások a falra aggatott családtagok „füle hallatára” történjenek meg.

Úgy tűnik, hogy a *Két élet*ben a vallomások maradéktalanul kimeríthetők, azaz minden elbeszélhető. Ezáltal – ideális esetben – a kommunikáció is zajmentesíthető, azaz a poétikai funkció minduntalan háttérbe szorul a referenciális lendület mögött. A narrátor ehhez mértén magabiztosan forgatja az „ujszótárt”, Czuczor Gergely és Fogarasi János, a *Két élet* megjelenésének évében napvilágot látott *A magyar nyelv szótárát* is, amikor bizonyos tulajdonságokat, karakterjegyeket röviden akar megfo-

¹⁵ JÓSIKA, *Két élet*, 25.

¹⁶ *Uo.*, 27.

¹⁷ *Uo.*, 29.

¹⁸ Ezzel demonstrálva azt, hogy a gyóntatópap is megtestesítheti a későbbi analitikusi pozíciót, igaz itt a gyógyítási „kelléktár” minduntalan a vallás és szent szövegek korpuszából merít. Más kontextusban, de tulajdonképpen ezt bizonyítja Michel Foucault is *A szexualitás történetében*. Vö. MICHEL FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Atlantisz, Budapest, 1996, 19–23.

galmazni. Szerémváry és Hederfáy bemutatásakor egy virtuális útlevelekből „másolja ki” a képeket, és a *másolást* csak az rekeszti be, hogy külön részletezni kívánja a képeken nem található „lelki tulajdonokat, szenvedélyeket és szeszélyeket”. A regény erőteljesen számol azzal a transzponálási lehetőséggel, amelynek segítségével zökkenőmentesen kódolhatók át a különböző mediális tartalmak. Az, hogy elemi nyelvi (illetve számtani) jelek például mennyire *maradéktalanul* közvetíthetők a célzott jelentést (illetve a jelentés intencióját), abban az epizódban is megnyilvánul, amikor Tarnay, a *Két élet* „analitikusa” a kettős életből lassanként kikecmergő Szécsi számára ezt javasolja: „csináljunk egy kis aequatitot – állítsuk egy más mellé – a sors betűit, hogy végre a talányos X-nek értékét s értelmét kisüssük”. Majd szavait ekképpen tolmácsolja: „Vagy prosailag szólva, folytassa barátom uram, az összeállításokat, ha akarja – az összehasonlitásokat – s kezdjen már egyszer – nagy ideje! – következtetéseket lehuzni”.¹⁹ Mintha tehát az egész történet, illetve a regénytér objektívizálható, számtanilag (számtani formában) kifejezhető lenne. Ezt az eljárást sejteti az a prekonceptió, hogy Szécsi áloméletében „valós” szereplők gomolyognak, de még az egyéb alakok is lebonthatók és megfeleltethetők a jól ismert figurákkal. Így tehát az álom egyenletének megfejtése, illetve az ismeretlen „kiszámolása” csakis úgy mehet végbe, ha ezek a műveletek *egymással egyenlő értékűnek* tekintik az egyenlet két oldalán kifejezett mennyiséget. A következtetéseket ennek rendje és módja szerint kalkulálja ki a főhős, de a (sikeres) végeredmény azt is demonstrálja, hogy a *Két élet* megfejtése magát az ismeretlent is ki tudja fejezni: a rejtélyek megnyugtató válasza lelnek. Nem feledve azt, hogy a regény helyet ad a sejtésnél erősebb ténytársulásnak: az *életbű* másolatok bizonyos kontextusban életre kelhetnek és szövegre lelhetnek.

Tehát a *Két élet* pontról pontra értelmezi az álomban rejlő fantasztikumot, megoldást talál az álomesemények epizódjaira is, amelynek irányításáért már Tarnay kezkeskedik. Míg a *Gólyakalifából* kisejlik másik élet főhőse, a díjnok a nyelvi alapegységek iránti ambivalens érzéseiből (vágy a megértésre, miközben a megértés alapfeltételei hiányoznak) következően képtelen arra, hogy az eseményeket másod- vagy többedmagával értelmezze.

1. 2. Elágazó archívumok kertje

Tábory Elemér gyónása tulajdonképpen az önéletírás összeállításának aktusában összpontosul, és az elkészült szöveg, amelynek a *Gólyakalifa* adja foglatatát, maga tekinthető az archívum terének. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy Tábory a tudati archívumból „kinyesett” adatokat próbálja írásos formába önteni, ezzel kialakítva egy olyan új archívumot, amelyről azt gondolja, már ő maga a vezérlő instanciája, az archívum helyét pedig ködös képzetek helyett *konvencionális írásjelek* telítik be. Ez azonban az archívumról korábban elmondottak fényében nem sok örömet tartogat a saját tudatában tett kirándulás során egyre inkább eltévelyedő főhősnek. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a *Gólyakalifa* már komoly reflexióval (és kritikával) illetné a maradéktalan fordítási-transzponálási kísérleteket, hanem hogy eleve kérdésessé

¹⁹ JÓSIKA, *Két élet*, 123.

teszi a vállalkozást. A szöveg és szerzője ugyanis elhítetik magukkal, hogy eredményes műveletekbe fognak, miközben az eredeti álom-én „megerősödésével”, ezzel a szöveg inverz aláírásával önnön létalapjaik hullnak darabokra.

Tábory az írásos emlékezés során több alkalommal fordul meg különböző archívumokban. Először tanára, Darvas könyvtárszobájában, ahol komoly lélektani ismeretekre tesz szert. Darvas, az „eleven lexikon” az olvasásnak szenteli minden fennmaradó idejét, és közben egy szót sem ír. A tanítványával való beszélgetés is inkább az olvasottak gépies visszamondásából állt, de a tanár így is „más ember lett egyszerre. Beszélt.”²⁰ A könyvtár ebben a stádiumban valóban a tudás szimbóluma, elmentében a velencei képtárral, ahová Tábory ifjúkori szerelmével, Etelkával látogat el. A később részletesen értelmezett részben az archívum egyenesen „lármázik”, „mesél”, Elemérnek csak mutogatnia kell. Az, hogy ez a hangzavar előhívja benne a sötét emlékek *lármájától* még mentes *gyermekkort*, a *Szent Orsolya álma* című Carpaccio-képen olvasható inskripciót kell leolvasnia, szoros összefüggésben azzal, hogy a jelentése szerint ‘csendet’ és ‘gyermekkort’ is invokáló jelölő a Csönd tündérének nevezett Etelka jelenlétében hangzik fel. A következő alkalommal Elemért a tanyaszoba falára erősített képmellékletek repítik vissza a csendes gyerekkorba. A végső gyónás sikerét a szöveg egy felbontott borítékban található írás *felolvasásának* aktusával szavatolja: a gyerekkori kertben, emlékei tárházában vallja meg Etelkának „másik életét”.²¹ Etelka tanácsa, hogy ölje meg álom-énjét, végül Elemér titokzatos halálához vezet. A *Gólyakalifában* azonban Tábory másik énjé, a díjnok is folyton emlékezni próbál, igaz, ő az írásaktust kizárólag munkahelyén gyakorolja. Nem lehet célja a naplózás, hiszen súlyos deficitekkel küzd az írás és az olvasás területén. A következő fejezet részletesebben is kitér a díjnok írástanulási-nevelődési „nyomaira”, itt most annak vizsgálata szükséges, hogyan közelít az „álom-én” a betű és a könyv elemi médiumai, tárhelyei felé.

A díjnok a városba érkezve egy „boszorkányváros” érthetetlen „varázsbetűiként” tekint a szavakra, hosszabb kifejezésekbe rendeződő, számára idegenként és *kimondhatatlanként* jelentkező betűkre. „Köd volt ez a világ nekem, köd.”²² – a díjnok szövege itt megkettőzi a *köd* Tábory horizontján megjelenő korábbi jelentését, miszerint az egyenlő lenne a gyermekkori „lidércnyomásokkal”, amely a reggelekre „eloszlik, saját ködébe vész”, és amely úgy „ülededik le” „élete mélyére”, „mint a kávé alja a tisztogatatlan csésze fenekén”.²³ Míg Tábory a visszaemlékezés folyamán a rossz emlékeket, illetve a későbbiekben magát a díjnokot helyezi a tiszta észlelést megnehezítő köd rangjára, addig a díjnoknál sokkal erősebben jelenik meg a köd a tudatlanság vagy érthetlenség metaforájaként, igaz, egy helyütt ő is beszél „édes régi álma aranykódéról”. Utóbbi esetben ráadásul az „arany álom gögje” figyelmezteti arra, hogy az álom köde nem hozzá tartozik: „te másvalaki vagy”. A díjnok a könyvekhez fordul,

²⁰ BABITS, *I. m.*, 64.

²¹ „Ebben a kertben, mely gyermekkorom emlékeivel volt tele, küzdöttem a nagy székelyekkel, a nagy pecséttel, mely évek óta szívemen pecsét lett. Azoknak a leírhatatlan iszonyúságoknak még friss emlékeivel.” *Uo.*, 146.

²² *Uo.*, 52.

²³ *Vö. Uo.*, 38.

hogy megbontsa a ködöt, jobban mondva a könyvek fordulnak hozzá: „Mi megsúgjuk neked a titkokat [...]. Mi eloltjuk ködöd és unalmad”.²⁴ Ennek megfelelően a díjnok beleveti magát a rendszertelen olvasásába, bár az olvasás jelentéstulajdonító és dialogikus aktusa helyett ő a betűkre koncentrált, és azokat is „bután szedte magába”, mintha gyógyszerek lennének. A kibetűző olvasás stádiumában az értelmezés helyett az „olvasottak” jóformán kódolatlan adattömegként jutottak el befogadójához, és inkább káoszt eredményeztek. A díjnok ugyanis az értelmezést közvetlenül megelőző pillanatot akarta kimerevíteni, lévén a betűkre nem a jelentés nyelvi elemek alkotórészeiként, hanem egy olyan – szó szerint vett – médium láncszemeiként tekintett, amely mögött a titok, a „másik, kincses, igazi én” rejlik. Táborival ellentétben, aki gyakorlott, értő olvasó (bár másik életét eleinte a sok olvasás okozta „erős fantáziának” tulajdonítja, és tulajdonképpen izgalmas kalandnak tekinti), a díjnok arról nem képes tudomást venni, hogy a szöveg felületének vizuális kódja és a jelentés immateriális nyelvi kódja között fordítási tevékenységre van szükség. Idézhető itt az a jelenet is, amikor először szemléli a könyvesboltok kirakatát:

Megint megálltam egy könyvkirakat előtt. A könyvek látása csodálatos érzéseket keltett bennem. Elfeledett élvezetek homályos utóízei voltak ezek az érzések, és elkéséredés azon, hogy ezeket az élvezeteket még csak emlékemben sem tudom igazán felidézni. Egy tág világot sejtettem bután az üveg és a betűk mögött, az én igazi világomat, amelybe most nem tudok visszatérni. Úgy ácsorogtam a fényes, vastag üvegű kirakatok előtt, mint a dongó dong egyre az ablaküvegnél, és nekicsapódik százszor is, mégis át akar törni rajta, akarja a lehetetlent, mert vonzza a fény, mely az üveg mögül árad.

Az alaphelyzet szerint a díjnok „igazi világát” legalább két réteg választja el a megismerő tudattól: a betűké és a kirakat üvegéé. A dongó hasonlatával a részlet tulajdonképpen arra céloz, hogy a díjnok nehezen vesz tudomást a kifeszített („anyagi”), de transzparens (immateriálisnak *tetsző*) felületről. Ennek oka a fény, a vágyott értelem, amely mediális sajátosságaiból kifolyólag átüt az üvegen, de ez a fény már egy (a reflexív szintet megkerülő) transzponálási művelet eredménye. Ugyanis a díjnok az értelem „mesterjelölőjeként” tekint a könyvre: előtérbe helyezi a kultúrába ágyazódott anyagi jelentéshorizontot a tulajdonképpeni tartalommal szemben, és ez a megelőlegezett bizalom vezeti az „olvasás” közben is. Megigézi őt a könyv „medialitásának” *aurája*, és ezzel a tipográfiai sajátosságokat még nem tartalmazó, erősen sokszorosító jellegű könyvnyomatás korának ideális befogadójává válik, legalábbis a könyvet kézbe fogás pillanatáig. A könyv korai „jelenlétkultúrájának” alakjaként a díjnok Tábori Elemér abszolút inverze. Azaz olyan *előzetes énje*, aki reflektálni tud a mediális tagolódásra, de csakis Tábori későbbi, utólagos horizontjából, hiszen csak ebből az utólagosságból lehet visszatekinteni arra az időszakra, amikor a könyv nem a benne foglaltak miatt számított a tudás ekvivalensének, hanem a könyvanyagból áradó fény, az értelmet is megvilágosítani képes *felettes* szubsztancia jóvoltából.

²⁴ *Uo.*, 95.

A végső jelenetben exteriorizálódó, valódi *film noir* hangulatot szülő *köd* így voltaképpen a díjnok szintjén „lel rá” referenciájára, miután végig a megértés csődjének színönimájaként válik világtapasztalatot konstituáló mozzanattá. Míg a díjnok *nem lát a ködtől*, addig Tábori *nem akar tudomást venni a ködről*, és tudata mélyére kívánja száműzni.²⁵

Még egy dologról szükséges szót ejteni, nevezetesen Tábori képileg meghatározott emlékezetéről, amely még a szöveg (és a másik életre való *ráébredés*) kezdetén tanúskodik az emlékezetbe való beégés vizuális komponenséről. „Két emlékeztető, durva folt ez a két arc a szemeimben, két hely a gyönyörű képen, ahol lehullt a festék, és kilátszott a meztelen vászon.”²⁶ – a fiú reflexiójából az tűnik ki, hogy ő is figyelembe vesz egy képi archívumot, egy képzeletbeli tablót, amely viszont – ellentétben a *Két élet* galériájával – változásokon mehet keresztül. Nevezetesen a kép szemlélését követően olyan utóképp jelenhet meg a retinán, amely egyszersmind kimetszi a korábbi észleletet annak hordozójáról. Ezek a „metszetek” aztán a vágyfantáziákban válnak újbóli kivetüléssé: Tábori három osztálytársából a még asztalosinas minőségben dolgozó díjnok három „kollégája” konstruálódik meg. Tehát minden egyes folt egy új szereplő megjelenését előlegezi meg, a végére pedig a tabló tulajdonképpen lecsupaszodik. Amennyiben ez a virtuális kép a Tábori körül megjelenő, majd az emlékezetben elraktározott alakokat hordozza, eltűnésük törléssel ér fel, miközben nem történik más, csak a figurák foltként helyeződnek a szem közelébe, egyszerre elfedve, és erős kontroll alatt tartva a látást. Amikor Tábori tükörbe néz, azaz a tükörstádium törvényszerűsége értelmében a megjelenő imaginárius képpel helyettesíti be *önmagát*, megjelenik a Másik is olyan formán, hogy a fiú „magáról” nem első személyben beszél: „Ne higgy ennek a szép fiúnak! Ez nem te vagy, ez eltakar téged. *E mögött* keressed magadat, *keress engem!*” „Tiszta, telt, ifjú arc, te vagy az én arcom!”²⁷ A *gólyakalifa* szekunder narratívája így olyan áthelyezések sorozata következtében jöhet létre, amelyet egy teljességet szimbolizáló tabló „kopásai” előznek meg, új elem viszont nem keletkezik. Mindenkinek megvan az álombéli hasonmása, minden szereplő két szerepet játszik. A *Két élet*hez képest legnagyobb eltérés, hogy míg ott ezek a portrék eleve „külső fenoménnel bírnak”, addig A *gólyakalifa* képi allúziói az emlékezet működését illusztrálják. Babits regénye végső soron járulékos státussal ruházza fel a megadott külső archívumokat, ennek atomi egységét, a könyvet pedig egy premodern kontextusban láttatja. Jósikánál ezzel ellentétben az archívum külső közeg. Ez a szembenállás szükséges ahhoz, hogy A *gólyakalifa* képes legyen megkérdőjelezni az archívumért felelős instancia kilétét. A kérdésre, miszerint „Ki, ha nem én vagyok archívumom őre?”, egyetlen válasz adódhat: az *Én*.²⁸

²⁵ Furamód a *Két élet* példázza a köztes stádiumot, hiszen ebben a köd felülete – a főhős ébredésekor – eloszlik. Igaz, ez a látvány sajátos auditív jeggelyel is rendelkezik: zajforrás is, eltűnésekor pedig ez a zaj is elhalkul. (A zaj jelentésbefolyásoló jellegéről a következő részben lesz szó.)

²⁶ BABITS, I. m., 13.

²⁷ *Uo.*, 19., 100.

²⁸ Az utóképek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a *Két élet* idején – az új modern hírközlő és szó-rakoztató médiumok megjelenése előtt – már megtörtént az episztemológiai váltás, amely lecserélte a camera obscurához köthető évszázados hagyományt, és a korai fiziológiai vizsgálatoknak köszön-

2. Írás az írásban

Kétségtelen, hogy a *Két élet* és *A gólyakalifa* közötti leglátványosabb különbség a szövegek írásos szituáltságában érhető tetten. Jósika Miklós regényét egy narrátor sajátítja ki magának, míg Babitsnál a szöveget nagyrészt – nem számítva a jelentékeny hozzátoldást, *Az író levelét* – Táborny Elemér önéletírásának kissé javított (neveiben átírt) változata teszi ki. Így amikor az „írás az írásban” kérdése kerül terítékre, *A gólyakalifa* kapcsán látszólag leegyszerűsíthető a probléma – legalábbis a másik regényhez képest. Az is látható, hogy mindkét regény egy korához megfelelő, valóságot mímelő kontextusba helyezi magát: az egyik oldalról az „ujszótár”, vagy például a waterlooi csata, Barabás Miklós, Henszlmann Imre, a másik oldalról pedig a számos pszichoanalitikus szakíró felemlítése legalábbis „valóságközeli” sikra kalibrálja a regények terét. Ugyanakkor míg az első esetben megfigyelhetők a *gothic fiction* egyes nyomai (az „ösatyus”, a toronyba zárt nő, illetve Borz megviccelése nyomán *Az álmosvölgy legendája*), *A gólyakalifa* a Freud holdudvarában fogant olyan „pszichológiai” énrégenyeket hozza előtérbe, amelyeket például Friedrich Kittler olvasott szorosán 1900-as lejegyzőrendszere körbeírásához (például Schreber hírhedt önéletírása vagy Rilketől a *Malte Laurids Brigge*). Ez az intertextuális beágyazottság alkalmat ad arra, hogy a két regény akár a világirodalmi hagyomány szintjén is elhelyezhető, besorolható legyen. Azonban mindkét szöveg esetében feltűnő egy-egy apróság, amely részletesebb vizsgálatot igényel. *A gólyakalifa* „előzetes énjének” tanulói emléknymoi megerősítik a szöveg mindenkor olvasata közben folyó írásaktust, de további bizonyítékként szolgál a díjnok jelenléthez-kötöttségére is. Ez az együttállás (írás és olvasás, de szövegszinten a két én egymást-olvasásáé, illetve egymást-írásáé) a fantasztikus befejezéstől eltekintve egy szimmetrikusan (kis túlzással: harmonikusan) osztott teret rajzol ki. A *Két élet* főhősének álombéli hasonmása egy másik történelmi mezőben mozog, és ez egy ponton furcsa zavart okoz az addig a legnagyobb magabiztossággal és körültekintéssel működő narrátorban. Úgy tűnik, hogy a regényben nem csupán a főhős tudata oszlik meg, és ezért egy háttér-szöveg, illetve – előrevetítve a vizsgálódásokat – forrásszöveg vonható felelősségre. Az itt elmondottak alapján az ezt követő fejezetben lehetséges majd felvázolni a regények sugallt, de igazából csalfa terét, amelyet a háttérbe húzó *felettes instanciák* tartanak szigorú kontroll alatt.

2. 1. Írásjelek és erővonalak

Táborny Elemér kiírja magából fájdalmait, és a kifejezés ezúttal szó szerint értendő: paradox módon azonban az írás éppen ellentétes irányú következményekkel jár, hiszen

hetően kialakította az autonóm látás fogalmát, amellyel külső és belső közötti különbség egy csapásra szertefoszlott. Az 1820-as években állapították meg az öt érzéket is, Johannes Müller pedig részletesen leírta, hogyan is eredményez egy egységes ok különböző érzeti következményeket, illetve hogyan kapcsolódik a fényérzet a „klasszikus” fényélménytől eltérő okokhoz. Vö. Jonathan CRARY, *A látvány modernizálása*, ford. KEMENESI Zsuzsanna = *A tér költészete. Fotókritikai antológia*, szerk. STEVE YATES, Typotex, Budapest, 2008, 107–119. A *Két élet*ben egyébként gyakran villámcsapáshoz hasonló jelenségek előzik meg az éppen „jelenlétvökhöz” képest másik élet alakjainak beszüremkedését.

az írás kelti életre az egyre erősebb kontúrokkal jelentkező álombéli hasonmást. Az írás itt elsődleges kontextusának helyi értéken szerepel: ahelyett, hogy elősegítené az emlékezet munkáját, a tulajdonképpeni tudást mellőző ismétléssé, lejegyzéssé válik, teret engedve tulajdonképpen annak a „virtuális” beszélőnek, aki mediális lehetőség-potenciálja mellett a hatalom eszközét is beelátja a betűkbe. *A gólyakalifa* az „írásban-lét” hátulütőit tematizálja, hiszen a díjnok csakis Elemér lejegyzése során „jut szóhoz”, aki viszont minden kimondást elhalaszt az írás érdekében, és maga is írása termékévé silányul.

Táborny Elemér és a díjnok esetében az írás két aspektusa feszül egymásnak, miközben látszólag a lejegyző, írásban is iskolázott, minden tekintetben eminens főhős kéznymoi látják el a szöveget jelentéssel, azaz a lejegyzés csakis az ő döntései függvényében veheti kezdetét vagy zárulhat le. A szövegből kiderül, hogy Táborny művészi alkotótevékenységként, valamint kommunikációs eszközként *nyúl* az íráshoz: verseket, tanulmányokat ír, majd – legalábbis személyiségének kaotikus megbomlásáig – szü-leivel levelezik. Nem beszélve az önéletírásához (vagy más nézőpontban: a halál utáni, „prozopopeikus” végrendelkezéséhez) kapcsolódó írásaktusról. Ezzel szemben a díjnok (aki, ne feledjük, egy írásos okmány és az ehhez tartozó személyazonosság eltulajdonításának köszönhetően válhat egyáltalán hivatalnokká) mindvégig nehezen boldogul az írással és az olvasással, és bár ebből adódóan óriási kínokat áll ki munkahelyén, egy bizonyos időszakon át a betűk megfejtésében látja a titkot, úgy véli, ez vezethet ahhoz, hogy „másik, igazi énjéhez” visszatárljon. Táborny az archiválás kellékeként tekint az írásra, a díjnok viszont mint tárgyat, vagy mágikus jelentéssel bíró jelet kívánja megismerni. Az önéletírás elsőrendű emlékezési aktusán belül a nagyvárosba frissen megérkező (későbbi) díjnokot az újfajta zajok vezetik vissza saját homályos emlékeihez, amelyek csak megerősítik őt abban, hogy „Úr akart lenni, úr, aki ír, aki olvas”.²⁹

„A modern világváros néma optikai jelekkel beszél. De ezek a szemnek szóló jelek akusztikai képzeteket keltenek, a szín rikít, az ökölnyi betű rikolt, a plakát ordít és az újságok kövér sorai föllármázzák a várost” – írja Zolnai Béla.³⁰ A mesterétől megszökött asztalosinas a „kiáltó betűk zűrzavarába”, a „furcsa, lehetetlen, piszkos”, „idegen, sohasem hallott, kimondhatatlan” szavak birodalmába kerül. Ha ez esetben a bábeli hangulat akusztikáját helyezzük előtérbe az írás optikai anyagiságával szemben, akkor a fiút egy nem szokványos jelentésmezőben lehet elképzelni. Mivel itt a (plakátokon, fényreklámokon stb. tipográfiailag dinamizált) szavak nem némán hordozzák jelentésüket, hanem az értelmet szenzorikusan letámadó „zajok” anyagiságában. Mindez a tapasztalat egyrészt az oralitás kultúrájának modern (nagyvárosi) változataként kezelendő, másrészt ebből következően jele is az önkényes „jelentésekkel” felruházható betű kultuszának. A jelentés ebben a kontextusban a *jelenlét* paradigmája felé közelít, csökkentve annak a teóriának a súlyát, miszerint a jelentést a jelölő és a jelölt illeszkedésének függvényében lehetne megállapítani.³¹

²⁹ BABITS, I. m., 86. (Az eredetileg első személyű mondatot az idézet kedvéért módosítottam.)

³⁰ ZOLNAI Béla, *A látható nyelv = Uő., Nyelv és stílus*, Gondolat, Budapest, 1957, 74.

³¹ Hans-Ulrich Gumbrecht a saussure-i ánus jelölő–jelölt felfogás helyett Arisztotelész jelfogalmának szán fontos szerepet, amely „összehozza a szubsztanciát, amely jelenlét mért teret igényel, és a formát,

A jelenléttáriummal jellemezhető *A gólyakalifa* „nevelődési” epizódjainak – elsődleges írásaktuson *belüli* – írásnyomai is. Ezek a jelenetek a díjnyokhoz kötődnek, ő az, aki egyáltalán vissza tud emlékezni a(z írás)tanulási folyamatra. Táborny első szövege egy „fővárosi, népszerű tudományos folyóiratban” jelenik meg az álmokról, miközben elsősorban az olvasás és a tanulás folyamataiban érzi magát otthonosan. A díjnyok vért izzadt az iskolában: „sohasem értettem, amit a tanító mondott, egyszer azt írtam főnévi igenév helyett: *A madár röpül*”.³² A meglehetősen bizarr tévesztés (hiszen a „kétszófajú” főnévi igenév egy főnevet és egy igét tartalmazó tömondatra *hasad szét*) némi feloldást nyer Etelka egyik, regény végén elhangzó kijelentésének köszönhetően („A gondolatot nem lehet őrizni, repül mint a rossz madár”),³³ de az iskolázatlan tudat utólagosan sem képes „magyarázatot” csatolni az infinitívus végletes elmozdításához. A leírt kifejezés azonban így is legalább két jelentést hordoz: referenciája mellett egy főnévi igenév behelyettesítéseként funkcionál mint „materiális” mondat vagy *kijelentés*, azaz tévesztésként felfogható *tett*. Diáktársai így nem is a leírt mondat jelentése miatt gúnyolták ki, hanem a hiba súlya miatt. Ezzel szemben „nótagyártási” hajlama miatt, tekintve, hogy ez nem öltött írásos formát, hanem belső játékká vált számára, nem vált nevetség tárgyává. A korán megismert mondat, az *Úr ír* ugyanis ritmikus formában vált „belső nótájává”, de a jelentéséhez vagy jelentőségéhez mérten szimpla nyelvi forma szintén sajátos performatív erővel bír, hiszen az önreflexív kijelentés ritmikus hangalakzattá minősül.

A szöveg (amely tehát egyben „elhúzódó” írásjelenet, írásaktus) talán legsűrűbb jelenetében a díjnyok olyan nyelvi elemre (és ennek folyamatos recitálására) emlékszik vissza, amely részéről egy vágy nyelvi létesüléseként invokálja *A gólyakalifa* „páratlan” önreferenciával bíró inskripcióját: az *úr*, azaz Táborny Elemér *ír*. A díjnyok ekkor már a hamis iratok segítségével hivatali munkatárs, írnok, ugyanakkor ahelyett, hogy tudatosan végezné munkáját, sok esetben automataként dolgozik, csak a tolla ír. A jelenetben az emlékezés kudarcát ismeri be, hiszen csak homályosan tudja felidézni „álmát”, Elemér velencei kalandjait, de ami ennél is bosszantóbbként hat, hogy saját gondolataira sem tud visszaemlékezni. „S ezek voltak életem leggyötrelmesebb percei. *A gólyakalifa percei*”³⁴ – az „elfeledett szavak történetének” rangjára helyezi második életét, amelyben az idegen szavakat egy végtelenbe tolódó, folyamatosan elhalasztódó kimondás ideális esetben újra-ismertté tehetne.

Mivel *A gólyakalifa*-ban két hang, illetve két lélek tartozik egy testhez, vagy legalábbis ez az egyetlen „test” felel a lejegyzésért, nem csoda, hogy az analfabetizmus-hoz közelebb álló díjnyok, és a kitűnő tanuló Táborny Elemér egyes megnyilatkozásai összefolynak, kiegészülnek, illetve láncba rendeződnek. A díjnyok a kimondhatatlan-

amin keresztül a szubsztancia érzékelhetővé lesz (ez a szempont foglalja magába a »jelentés« – nekünk szokatlan – fogalmát). Gumbrecht a későbbiekben erre a jelfogalomra alapozza az ún. jelenlétkultúra definícióját. Vö. Hans-Ulrich GUMBRECHT, *A jelentés előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010, 31.

³² BABITS, I. m., 41.

³³ Uo., 147.

³⁴ Uo., 86.

sággal kapcsolatban úgy vélekedik, hogy ez a kimondhatatlan „valami” mintha végig „lelkének nyelve hegyén ült volna”. Ezt megelőzően Elemér a velencei utazás során a Csönd inkarnációjaként értelmezett Etelkáról ezt írja:

Valóban olyan volt ő, mint a Csönd tündére, és csak most eszméltem rá, hogy tegnap, a Lidón, a zene és tolongás között is Etelka a Csöndnek egy szigetében sétált, Etelkát mintha a Csönd tiszta atmoszférája kísérte volna körül. Mintha néhány lépésnyire tőle megnémult volna minden, és nagy, bársony szemei úgy fogták fel a lélek lármáját, mint a bársonyvánkosok a hangot. Sohasem tudok visszaemlékezni a hangjára, bár ezer közül megismerném, és mikor hallok, úgy tűnik fel, hogy lélekkel beszél és nem hanggal. Tán így tudott beszélni a nagy-mamának a hangoktól rég idegen lelkéhez. És úgy suhant a néma-simaságos nagy márványkockákon, a galambok között, a galambos téren, hol tarkán és aranyosan van égre festve a hihetetlen, a mesés San Marco, úgy suhant a régi prokurációk hosszú-hosszú csipkeszalagja előtt, mint a Csönd suhan, csöndben, a Boldogság.³⁵

Elemér egy olyan jellegű kommunikáció eszméjét idézi meg, amelyben az esetleges jelentést, az üzenetet „körülvevő” zajsint zérus, azaz (legalábbis Etelka részéről) minden közlési szándék az intencióhoz tökéletesen illeszkedve jut el céljához, jobban mondva (mivel dialógusról van szó) a címzett értelmezése ebből a szélsőséges preconcepcióból fakad. Ezt a lehetőségfeltételt tükrözi a megnevezés, a Csönd, amely körbefogja, kontextualizálja a lányt, de annak sajátos képességéről, az elcsendesítésről is tanúskodik. A dialógus ez esetben nemcsak hogy kizárja a félreértés lehetőségét, de hangtalan, optikai jelleget ölt („mikor hallok, úgy tűnik fel, hogy lélekkel beszél”). A nyelvi síkon szinesztéziák sorával érzékeltetett állapot valójában egy vizuális, néma kommunikáció stádiuma. Olyan szituáció, amely egy árnyalattal közelebb áll az íráshoz, de mindenképpen előtérbe helyezi az észlelést a jelentésképzéssel szemben. A jelenléttanyagiságának primátusa jellemző arra az aktusra is, amikor Etelka rálel a csöndet „rejtő” képre, hiszen ez csakis úgy válhat a hangtalanság „mediumává”, hogy észrevehető, amint „előnti a szobát a régi festékek ezüstszürke csöndje”.³⁶ Carpaccio Szent Orsolya álmán viszont a témánál sokkal *beszédesebb* az „Infantia” inskripció (az írás terében elhelyezett képen olvasható bevésődés), amelyet Táborny „kényszeresen” a ’csönd’ jelentésével feleltet meg, holott egyszerre jelent ’csönd’-et és ’gyermekkor’-t. A bevésődés „eredeti” jelentése a fiú téves vélekedése szerint meghamisított volt a szituációt, amelyben a dialógus (ezúttal az esztétikai tapasztalás pozíciójában) az anyagiságok (a megtestesült Csönd és a „csöndes” festékekből összeálló műalkotás) ideális beszélgetését jelenti. Ezután azonban nyomban „gyermekkora csendjére” gondol vissza, amikor egyre erőteljesebb kontúrt nyerő énjének „piszkos emlékei” még nem lármáztak benne. A zajsint maximalizálódásából egyértelmű, hogy

³⁵ Uo., 80.

³⁶ Uo., 81.

ebben a helyzetben lehetetlen a szemiotikai-hermeneutikai jellegű értelmezés, a jelek olvasása helyett csakis az emléktanyagban lehet elmerülni, illetve Elemér esetében inkább belefulladás.³⁷

Tábory Elemér önéletírásának narratív ritmusát az elalvások és (másik életben való) felébredések egymásutánja alakítja ki, miközben a váltakozó epizódok az álommunka dinamikus struktúráját követve erőteljesen reflektálnak is egymásra. Az imént idézett két fejezet is egymás után következik a szövegben, és a két beírás (az *Infantia*, és az *Úr ír*) is nem egyszerűen egymásra, hanem egymásból következik. Etelka és Elemér Velencébe, a Csönd (azaz a fentebbiek értelmében az intim, mert zavartalan és tökéletes kommunikáció) városába tesznek kirándulást, ahol a fiú verbalizálni képes az auditív komponenseitől megfosztott dialógus gyönyörét. A képtár „zajában”, ahol nem is a képek, hanem a képek (Carpaccio kilenc darabból álló sorozatának) meséi mesélnek, Elemér tulajdonképpen *elmutogatja* az ábrázolt történetet, majd Etelka találja meg a Szent Orsolya álmát, amelyről az inskripció bemásolódik a szöveg lapjaira. Hiszen a kép *A gólyakalifa* szituációjának ikonikus áttétele is egyben: Szent Orsolyát egy angyal látogatja meg, aki közölné vele, hogy közeli halál vár rá, de a 'gyermekkor csöndje' jelentésű jelvéseten fekvő Orsolya háborítatlanul alszik tovább. Ahogyan a festmény nemcsak ábrázolja, de anyagiasítja is a csendet, úgy ez a kettősség rejlik az Orsolya álmát szavatoló feliratban, majd Elemér fordításában is, amelyet aztán (az emlékező írásaktusba, az önéletírás „helyzetébe” való visszatérést követően) rögtön felold, és a két jelentés addíciójával, a „gyermekkor csöndjével” felelteti meg a személyiségének felbomlását megelőző idilli időszakot. Az elalvás és az ébredés után a díjnok (aki ekkor nevezi magát először így) csak Velencére emlékezik, majd konstatálja ennek álomjellegét. Munkahelyén is erről ábrándozik, bár „egy fényes köd” tolakodik egyre halványuló, őt magát is elbizonytalanító emlékei elé. Ekkor hangzik el a kijelentés a „lélek nyelvének hegyén ülő”, kimondhatatlan és megnevezhetetlen dologról, majd vésődik be a szövegbe az a (szólánccá fokozott) egyszerű mondat, amely egyszerre utal a szöveget körbefogó írásaktusra, valamint a hivatali automatikus munkavégzésre. Míg Elemér képes volt kimondani (és ezzel értelmezni) a képen olvasható feliratot, veszélyeztetve ezzel a csend kontextusában formálódó kommunikációt, addig a díjnok az elfeledett varázsszónak csak „anyagára” képes következtetni. Igaz, a „lélek nyelve” szerkezetben a „nyelv” egyszerre érthető immateriális jelrendszerként, és a hangképzés médiumaként. Utóbbi (metaforikus) eset a szóképzés előhívási folyamatoként kezelt lemmaszintre utal, amikor a tényleges kimondás előtti fázisban a „beszélő” (még) aktivizálja az adott nyelvi egységet. Nem kétséges azonban, hogy az „eszköztárként” nevezett nyelv hegyén, azaz csúcán ülő szó az adott mentális archívum legfontosabb szavára is vonatkozhat. A szakrális-ideológiai környezettel szemben itt nem a tabu „védi” meg a nyelvi momentumot a kimondás aktusától, hanem a nem-tudás.

³⁷ A szöveg „hangmetaforikájának” Szitár Katalin szentelt izgalmas tanulmányt. SZITÁR Katalin, *A hang metaforái Babits Mihály A gólyakalifa című regényében = Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. Kovács Árpád, Argumentum, Budapest, 2010, 219–228.

Metanyelvi vagy metanarratív szinten legalább két megoldás adódik arra, mit nem képes kimondani a díjnok. Mindkettő alapjaiban veszélyeztetné a szöveg létét. Az egyik esetben a díjnok – Tábory kontextusába helyezkedve, és azt megerősítve – elismerné énje fiktív voltát. A második esetben – akárcsak az összes emléket lejegyző főhős – tisztán fel tudná idézni „álmait”. Az első változatban a díjnok identitását megvilágító (és egyben lebontó) önreflexív aktus a történet pillanatában megakasztaná a kételkedést, így eredményezve egy, a *Két élethez* hasonló harmonikus gyógyulástörténetet. Az utóbbi megoldás viszont Tábory identitását, és ezzel az írásfolyamot függesztené fel, márpedig Tábory Elemér az „úr”, aki „ír”, ő az archivátor, és az ő kéznymoi találhatók az egyre kuszább emléknymokkal teleírt papírhalmon, a kezdeti stádiumban, a *Tábory Elemér önéletírásának* nullfokán. A szöveg ökonómiájának szinten tartásához „elengedhetetlen”, hogy a két én bipoláris viszonyba rendeződjön, és egy nevesített, mindentudó, lejegyző szerző személyiség álljon szemben egy névtelen, a felejtéssel hadakozó, az írást csupán munkaeszközként kimerítő figurával. A díjnok így is eléri a varázsszó kimondása előtti utolsó stádiumot, hiszen csak az ő tudatának reaktiválásával íródhat be a szövegbe a *nonszensz*³⁸ szólánc abban az epizódban, amelyet követően Elemér ezzel ébred fel Velencében: „Most már mindent megérthettem”.³⁹

2. 2. A forrásszöveg rejtélye

Jósika Miklós regényének narratív alapszituációja első látásra egyszerűbb struktúrát sejtet, de a narrátor váratlan és sok kételkedésre okot adó „tudathasadásából” adódóan a *Két élet* egy különös szövegtérre enged rálátást. A harmonikus megszövegezettségre egy imaginárius *forrásszöveg* vet redőt, amely olvashatatlanságában is modulálja a romantikus regény – alapsémájában *A gólyakalifára* emlékeztető, a valóságot és az álmat „szétíró” – szövegszintjeit. „[L]egjobb lesz, ha magunk sietünk Szécsvárra, miként gr. Szécsi Kálmán jószágát nevezik”⁴⁰ – olvasható a regényt felvezető párbeszédet követő kiszólás, amely az eseményeket utólagosan lejegyző narrátor tudósító, egyidejűsége törekvő beállítódására enged következtetni. A narrátor kézen fogja az olvasót, bevezeti őt Szécsi birtokára, Szécsvár szobáiba, tisztában van a Szécsi család történetével, de az ábrázolt események előzményeivel is. A mindentudás horizontján főleg meglepetésként hat a narrátort egyre körbefogó bizonytalankodás, főleg, hogy a történetének fókuszában lévő főhős látszólag egyre ottho-

³⁸ A kifejezést Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme 1800/1900* című könyve nyomán használom. Az előszóban David E. Wellbery írja: „All media of transmission require a material channel, and the characteristic of every material channel is that, beyond – and, as it were, against – the information it carries, it produces noise and nonsense.” (David E. WELLBERY, *Foreword = Friedrich KITTLER, Discourse Networks 1800/1900*, ford. Michael METTEER – Chris CULLENS, Stanford UP, Stanford, 1990, xiv.) A kifejezést Kós Krisztina „nem-értelemnek” fordítja, mely véleményem szerint ez nem adja vissza az eredeti szó kettős (vö. *érezek és értelem*) kettős jelentését, amely az értelme(zés)t „előkészítő” érzéki „benyomások” szempontjából egyúttal lefordíthatatlan szójátékot implikál. David E. WELLBERY, *Az írás különdlegessége*, ford. Kós Krisztina = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 416–430.

³⁹ BABITS, *I. m.*, 91.

⁴⁰ JÓSIKA, *Két élet*, 12.

nosabban kezd el „mozogni” eleinte zűrzavaros áloméletében. Gyakori kiszólásai, megjegyzései, valamint a szövegen tett javítások narratív identitással ruházzák föl, de a narratív hang mellett – mint ez a befejező passzusból látszik – önnön „megtestesülését” is a történet részévé teszi.

A fikció nem lehetne valódi fikció, ha rá lenne kényszerülve a racionalitás szabályainak betartására. Mégis, a fikció is elérkezhet ahhoz a ponthoz, amikor a saját maga kiépítette logikával ütközve kerül önmagával ellentmondásba. Persze adott a lehetőség arra, hogy a recepció, illetve (szélesebb horizonton) az irodalomtörténet-írás szimplán következtelenségként vagy hibaként rója fel ezeket a fikcióképzési „zökkenőket”. A *Két élet* esetében azonban ennél vélhetőleg többről van szó. A regény recepciótörténeti csendjét megtörő részletes, és a későbbi értelmezésekhez számos új kiindulópontot adó értelmezés⁴¹ fontos és érdekes, de alapvetően nem sikerült szövegnek nevezi a regényt. Egy nyolc évvel később született írás viszont már azt állítja, hogy a regény „magát a történelmi képzelőerőt mutatja be mentális betegségként, amely mind a főhősön, mind pedig az elbeszélőn elhatalmasodik”.⁴² Úgy tűnik, hogy a regény műfaji címkéjeként felvetett *szeszély* kódja megengedhetővé teszi a narrátor kielégéseit, amelyek (Szécsi mellett) az ő hasadt tudatának állapotjelzőiként kezdenek funkcionálni. Az első nyoma ennek a különös meghasonulásnak az, amikor a narrátor úgy számol be részletesen az álombéli Borz előéletéről, mintha az egy álmot jócskán „meghaladó” narratíva része lenne. Ha ez nem is, egy, az álomjelenetben elejtett furcsa elszólás mindenképpen más színben tünteti fel a *mindentudó* narrátort: „de ami majdnem kiugratta őt [Szécsit] bőréből, az egy más váratlan jelenet volt; melyet ide sem mernék írni, ha ennek valóságáért öreg krónikánk nem kötné annyira az ebet a karóhoz”.⁴³ Miért szükséges egy – akár fiktív – szöveg megidézése abban az esetben, ha a kontextus egyébként legitimálja az álommunka fantasztikus, mert természetfeletti jellegét? Egyrészt magyarázatul szolgálhat az a kényszer, ami a történelmi regény íróját vezérli abban, hogy amennyire lehet, megtörtént, „valós” esemény-sorként reprezentáljon egy narratívát. Amennyiben így van, nem lehet Szécsi újkori és múltbéli életét egymásra másolni, illetve primer szöveggé az a krónika kerül előtérbe, amelyhez képest a 19. századi történések számítanak „fikciónak”. A zavar feloldása érdekében úgy is lehet interpretálni a forrásszöveg beíródását, hogy ez csupán az álomban lehetséges fantasztikum tompításaként szolgál. Mondván, egy – tartalmában kétségbe vonható, de fiktív létét tekintve vitathatatlan – írás vagy írásos emlék igenis kezeskedhet a szövegtér *kívülről megerősített* lehetőségfeltételeiről. Akármelyik (vagy akár más) feloldást is veszünk figyelembe, az egyértelmű, hogy a *Két élet* Szécsi tudatának (illetve a tudat „végtelen” kiszélesítésének) égisze alatt komoly

⁴¹ TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Universitas, Budapest, 2002, 163–173. (A könyv vonatkozó fejezete egy tíz évvel korábban megjelent tanulmányra támaszkodik: TARJÁNYI Eszter, *Jósika Miklós és a mesmerizmus*, ItK 1992/1., 53–60.)

⁴² HITES, I. m., 485. A figyelemreméltó írás nem említi, hogy Héderfáy Mór egy „Le Comte Ákos de Héderfáy” feliratú névjegyet ad át a regényben. Márpedig az „Ákos” Héderfáy álombeli hasonmásának, Borz Ákosnak a jelölője. Ez a „tévesztés” ugyanakkor befér az értelmezés horizontjába.

⁴³ JÓSIKA, *Két élet*, 65.

jelentőséget tulajdonít egy kétes státusú külső szövegnek, amelyből *bemásol* a *Két élet*-be. Figyelmesebben megnézve a másolás ráadásul javításokkal is jár. Abban a jelenetben, amely vélhetően a legtávolabb „helyezkedik el” Szécsi tudatától, hiszen ő maga nem is szerepel benne, Ágota, a „középkori Szécsi” lánya, illetve Rózsa, Borz úr barátnője menekülnek Borz elől. A narrátor Rózsa kijelentéseit (*Hepptor* → Hector, *Lucziper* → Lucifer), illetve egy helyen Ágota szóhasználatát (hunycoska → *buvósdí*) is javítja, illetve helyesbíti – ezek a korrekciók egy eredeti szöveg „hibáit” orvosolják, tanúsítva azt, hogy a forrásszöveg applikációja alkalmával kényszerű nyomok keletkeznek. Ráadásul ebben a részben újból felmerül a *forrás* is: „a kronika után, melyből e történet részleteit vettük”.⁴⁴

Ha a jelölt (és így akár bibliográfiailag is alátámasztott) intertextus nem is, a jelöltségét legalábbis időlegesen felfüggesztő textuális „támaszték” hasonló ahhoz a *forráshoz*, amelynek működését Jósika Miklós leghíresebb (kanonikus) szövege *Szeszély* című fejezetének lábjegyzetében említi meg.

Van pedig az örültségben vagy a lázas szeszélyben bizonyos – hogy úgy szóljak – szeszélyes folyamat; van valami összefüggése a képzeteknek, olyan, mint a hegyi pataké, mely sziklákon csattog le, néha köddé oszlik hullásában, föld alá rejtezik, eltűnik a szem elől, s újra felbuzog egy forrásban vagy csurgóban, tavakká terül, vagy hatalmas folyókká nyúlik, változik; de meg nem szakad. S éppen azon ugrások, melyeket a felüleges elme hézagoknak gondol, képezik az egybefüggést – s egy első tekintetre észrevehetlen, de mégis létező kapcsolatot.⁴⁵

Az analógia szerint a szeszély vibráló-oszcilláló működése⁴⁶ az összefüggéstelen elemeket szimbolikusan rendező mögöttes összefüggés vagy tevékenység horizontján válhat „értelmezhetővé”. Az *Abafi* kiegészítő magyarázata alapján a különböző aszociációk eredőjének tekinthető *fixa idea* funkcionálhat a szeszély képzetbeli nullpontjaként.⁴⁷ Ez az ős-képzet pedig nem lehet más, mint az írásos forrás, ami Szécsi áloméletének „strukturálásán” túl egyben a *Két élet* mint történelmi regény „legitim” hagyományát, a család előtörténetét is fikcionálja. Hiszen a Borz úrral való csetepaté szereplői Szécsvár arcképcsarnokából szivárognak be ebbe a múltbéli narratívába. Az elő-írt (előzetesen megírt) hagyomány tulajdonképpen főszereplője viszont nem is Szécsi, hanem maga az Ős, a szécsvári archívumot megteremtő Szécsi-nagyszülő „párja”, Vojt úr, a 19. századi Szécsi Kálmán dédapja, aki természetfeletti képességeivel úgy siet családjá segítségére, ahogyan az első gótikus regénynek tekintett *The*

⁴⁴ Uo., 85.

⁴⁵ JÓSIKA Miklós, *Abafi*, Franklin-Társulat, Budapest, é. n., 211.

⁴⁶ Ezt két további kontextus, Jósika *Regény és regényítészet* című tanulmánya („a szeszélynek kiváló posztulátuma, a kedély szökellő játéka”), illetve a Czuczor–Fogarasi-féle „ujszótár” („ki a bel- és külérzékeny benyomásoknak könnyen enged, s azoktól ide-oda hajtatni engedi magát”) is alátámasztja. Miközben mindkét szöveg kiemeli a *szeszély* másik jelentésárnyalatát, a humort, amely mintha meghatározó jellelgel bírna ebben a váltakozásban. Jósikán kívül egyébként egyetlen szeszélyes regény született a magyar irodalomban, Fáy András *Jávor orvos és szolgálja Bakator Ambrus* című regénye (1855).

⁴⁷ JÓSIKA, *Abafi*, 212.

Castle of Otranto ősapja, illetve Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényének ördöglovasa, a család pusztulását megakadályozó rózsakeresztes előd. Emellett Vojt úr (aki anyai ős lévén nem biztos, hogy a családi arcképtár része, így Szécsi önálló tudati konstrukciójának tekinthető) mindig egy álom zárlatában tűnik fel, tehát „beíródásával” a forrásszöveg ideiglenesen a *Két élet* háttérébe vonódik.

Mivel a regény egyúttal egy sikeres terápia (Freud nyomán *talking cure*) története is, nem marad homályban az sem, milyen körülmények játszottak közre Szécsi folytatódó álmának „megszövegeződésében”. A várúr a történeteket megelőzően három évvel „egy lakodalomból haza érkezvén” játszotta le magában „nyugtalan csodás álmait”.⁴⁸ A regény első felvonásaiból kiderül, hogy Szécsit erőteljesen foglalkoztatta „kedves gyermeke boldogsága, fényes jövője”, majdani boldogságának értelmezése, azaz a lány *jövendőbelijének* kiléte. Nem csoda, hogy az álom valódi tétje is ekörül forog: ahogyan a 19. század két kéréje, a gazdag, de semmirekellő Hederfáy, illetve a szerényebb körülmények között élő Szerémváry, úgy a felvázolt múltban Borz úr és Békesi „harcolnak” Ágnes/Ágota kegyeiért. Az álom (amelynek szereplőit a napjában többször megsemmisített galéria portréi segítettek „élethűekké” faragni, és amelyet a Szécsi párnája alá dugott mákonyos füvek mintegy farmakológiai „hatásfokon” mélyítették el) annak belátásával zárul, hogy nem a nemesi kérés, hanem a lány szívének jobban tetsző férfi járulhat hozzá a vérvonal továbbviteléhez, és így a családi krónika *továbbíródásához* is. Tehát az álom tanulsággal szolgál, allegorikus jellegű. „A képeket, melyeket szeszélyed álmaidba sző, innen a földről vetted” – Szécsiné árulkodó megjegyzése a narrátori ténykedés szintjére is levetíthető: tényleges nyomok alapozzák meg az írói-történetírói „fikcióképzést”.⁴⁹ Jelen értelmezésnek nem célja, és nem is lehet célja eldönteni, mennyire *intenciózus* a forrásszövegre tett reflexióktól a történet feletti kontroll elvesztéséig jutó narrátori szerep. Akár tervszerűen, akár automatizmusként, de az álomműködést tematizáló (és ennek természetéről rövid eszmefuttatásokat adó) regény egészében mégis egy olyan skálát prezentál, amelynek egyik végpontján az írott hagyomány, másik végén pedig az ennek felhasználhatóságába vagy felhasználtságába vetett kételyt előadó szólam áll. Ezen kívül meg kell jegyezni, hogy a regény *Előszó helyett* című rövid felvezetője az olvasás aktusának is lényeges szerepet szán: eszerint létezhet egy referenciális („ki a szeszély ábrándjai alatt szereti az egészséges valót fölkeresni”), és egy „szórakoztató” („a ki pedig csupán mulatni akar”) olvasat, kiegészülve a „sorok közt olvasás” lehetőségével. Ez utóbbi módszer, régre visszavezethető jelentése szerint arra utal, hogy a figyelmes, értő olvasat eléréséhez fel kell bontani a szöveg adott struktúráját, be kell hatolni a szövegezettség mögé. A sorok a szöveg nyilvánvaló („materiális”) egységei, közük férkőzhet be a jelentéstulajdonító értelem. Az eddigiek tükrében talán nem túlzás azt állítani, hogy a sorok közötti hézagokra, azaz a folytonosság hiányra való koncentrációban rejlik a *Két élet* szeszélyének igazi megragadása.

⁴⁸ JÓSIKA, *Két élet*, 94.

⁴⁹ Anna nem csak emiatt tekinthető az álom-allegória „rezonőrjének”. Egy helyen így szól: „az Isten mikor büntet és kísért, az okulás magvait hinti el kedélyünkben; s hogy olykor, mikor emberi gyarlóságunkban pusztá büntetést gondoltunk, ellenkező történik, s csodás alakzatokban a tanulság rejlik!” *Uo.*, 91.

3. Az összehasonlítási alap nyomában

A *Két élet* elleplezi azt, hogy valójában különböző szövegeket próbál egybeilleszteni. Ugyanis a múltbéli Szécsi alakja mögött fel-feldereng egy „régikrónika” is, ez alapján pedig megkockáztatható: a főhős saját családjá múltját éli át. A régmúlt fantasztikus eseményeit így az álommunka „hitelesíti”. A történelmi tudat (helyesebben a *történelem tudata*) megtréfálja a narrátort is, akinek írástermékét, a „fikciót” egyre inkább ellepik a (már szövegesített) történelem okozta sebhelyek. A *Gólyakalifát* „hitelesítő” aktus ezzel szemben egyértelműen kívülről, egy külső autoritástól csatlakozik a szöveghez: a záró fejezetben a Táborny Elemér önéletírását közre adó autoritás a történetet és a szöveget is lezárja, beszámolva a naplót követő tragikus eseményről, valamint a kézirat további sorsáról is. Azaz a *Két élet* olvasható olyan palimpszesztként is, ahol a „felettes” szövegreteg a javítások és átírások alkalmával nyújt betekintést a „mögöttes” szövegbe. A *Gólyakalifában* viszont az utolsó fejezet nem csak lezárja, hanem körbefogja Tábornyét: a performatív aktus megteremtí a szöveg közreadójának identitását is. Az önéletírásnak az irodalmi „gépezetbe” helyezése azonban ezúttal sem feleltethető meg csupán a másolás vagy beillesztés aktusával: a közreadó javítja, korrigálja a szöveget, majd egy következő alkalommal (egész pontosan a szöveg könyvváltozatában) önmagát is felülbírája, ráadásul ez a kiegészítés a szöveg egészében érzékelhető. Mindkét esetben változékony írásterről lehet beszélni: a különböző szövegek kapcsolatba lépnek egymással, erőszakot követnek el egymáson, ebből következően pedig az író személyiség *lejegyző* szerepe is megkérdőjeleződik.

3. 1. A cenzori funkció

A *Gólyakalifa* végzete az állandó újraíródás. Az első, 1913-as közlés alkalmával az utolsó fejezetet a *Levél Móricz Zsigmondhoz* címet viselte, azaz a szöveg narratív kerete egyet jelentett a kéziratot közrebocsátó kísérőlevéllel, amely a Nyugat-munkatársban lelt ideális címzettjére. A titokzatos, mert a főszereplő nevét utólagosan törölő szövegközlő cenzori minőségben jár el. Ahogyan néhány éven belül, a szöveg könyvváltozatának megjelenése körüli kalamajkák során a Szerző, engedve a „katholikus körök” nyomásának, átgondolta az „erotikus dolgok” szövegbeli „nyílt tárgyalását”, meghúzta szövegét, és Móricz Zsigmond nevét is törölésjel alá helyezte.⁵⁰ Az új fejezetcím, *Az író levele* már egy feladót jelenít meg mindenfajta címezett helyett, megteremtve a Táborny Elemér önéletírása alcím „másikját”, amellyel így *A Gólyakalifa* egy egymást értelmező szövegpárrá alakul: az önéletírás a levéllel, Táborny Elemér az íróval szemben foglal helyet, miközben a szövegjátékban felszín alá gyűrt, illetve titkosított jelölők vesznek részt. A *Gólyakalifa* írója „csupán” közread, feladata az, hogy egy rejtélyes körülmények között elhunyt fiatalember *másodlagosan összerendezett* iratcsomóját az irodalom intézményrendszerének körforgásába bocsássa, illetve csomagként *feladja*. De ki írja valójában Táborny Elemér zaklatott önéletírását?

⁵⁰ A cenzúrázott részek az 1932-es harmadik kiadásban térhetek vissza, melyhez természetesen szintén egy „odaértett” cenzor jóindulata szolgált. BABITS, *I. m.*, 508.

Materiális értelemben Tábor, aki nem sokkal halála előtt adhatta át az írónak a feljegyzésköteget, legalábbis erre következtethetünk írása utolsó mondataiból: „Ma eldől minden. Ma a díjnak megöli magát.”⁵¹ A szöveg magját azonban egy álom-én egyre erőteljesebben („valósabban”) körvonalazódó története alkotja, sőt, a díjnak a szöveg egy pontján határozottan maga felé billenti a mérleget: Tábornak is menekülnie kell előle. Bár a díjnak közel áll az analfabetizmushoz, Tábor – bármennyire is óvakodik ettől – kiegészíti azzal, hogy *megírja* őt.⁵² Azaz a díjnak élete egyre határozottabb alapanyagává válik a történetnek. A történet ugyanakkor csakis a „cenzori” betoldással éri el „célját”: enélkül egy önéletírást olvashatnánk, amely felveti egy öngyilkosság ötletét, de ennek lehetséges beteljesülését az olvasói fantáziára bízva. Tehát a kiegészítésnek köszönhető, hogy a megkettőződött én rejtélye valóban rejtély marad. A tudati kontrollt magáénak tudó Tábor a díjnak öngyilkosságát akarja „megálmodni”, de ő hal meg helyette, illetve ő mindenképpen meghal. Viszont minderről az író lát el minket a szükséges információkkal, miközben azt is jelzi, hogy jótekonnyan bele-belejavítgatott a szövegbe, és tulajdonképpen megfosztotta azt eredeti írójától (az író eredeti nevével), a maga névtelenségét illesztve a szerzői pozícióba. A *golyakalifa* szerzői katalógusának egyik oldalán tehát (nem számítva ezúttal a később megjelenő könyv címlapjára kiírt nevet) egy névtelen cenzor, míg másik oldalán a *leginkább elfojtandó* díjnak személye áll, aki képtelen bármifajta személynév felidézésére. A regény bármennyire is látja el olvasóját referenciákkal bíró személynevekkel, ezek a jelölők üresek, illetve ha időlegesen figurálnak is valakit (például Móricz Zsigmondot), ez a szándék elhal, belevész a titkosítási folyamatba.

Foucault (és az őt idéző Kittler) nyomán itt szerzők helyett inkább (az 1900-as lejegyzőrendszer) *szerzői funkcióiról* lehet beszélni, amelyek diszkurzív erejüket annak köszönhetik, hogy a hagyományos értelemben vett író szubjektum egyre inkább írása áldozatává válik.⁵³ Az író személyiség a freudi paradigmaváltást követően vagy tollat fog a kezébe, vagy írása alapanyagává lesz,⁵⁴ igaz, az írás nullfokán a két funkció akár egymásba is kapcsolódhat: „szinte örültem, hogy magamban ilyen jó megfigyelni való anyagot találtam” – gondolja magában Tábor, amikor elhatározza, hogy tudományos odafigyeléssel térképezi fel álmaikat.⁵⁵ Maga sem gondolja, hogy amint teret nyit álom-énjének, az saját szövegével tölti meg Tábor *írását*. Az így intranszitiv-vá váló írás Tábor tolmácsolásában is egy „örült írásaihoz” válik hasonlatossá, azaz szimulálja az örületet. Az írás viszont (és a 19. századi *talking cure*-ral operáló Két

⁵¹ Uo., 148.

⁵² Popkulturális adalékként említhető itt a *sokáig álnéven publikáló* Stephen King *Halálos árnyék* (*The Dark Half*, 1989) című regénye, amelyben a főhős író a leleplezéstől tartva eltemeti az álnévhez tartozó fiktív személyt, mire az a sírból kikelve az író utáni hajzába fog: hiszen az írás tartja őt életben. Thad Beaumont meg nem született ikertestvéreinek bele kell íródnia egy készülő új regénybe, különben ténylegesen (visszavonhatatlanul) elpusztul.

⁵³ Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, ford. ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt = Uő., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 119–145; illetve KITTLER, *I. m.*, 294.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ BABITS, *I. m.*, 43.

élet is ezt bizonyítja) éppen hogy fokozza a kettészakadást: a leírt szó a „mesterséges” jelölő voltában rögtön megteremti „eredetijének” duplikátumát.

A *golyakalifában* a kimondott szó regenerál, míg az írás degenerál. Köztes állapotként olyan fonetikus írás teremthetne egyensúlyt, amely még az idegen nyelvi közegből érkező szavakat is saját képére formálná. Tábor gyermekkori emlékeiben fellelhetők ilyen nyelvi alakulatok (a „Dzsizsi” és a „Grét Szalt Lék Szitti”), miközben a díjnak azt sem tudja felidézni, milyen nyelven beszélnek körülötte. Ez a nyelvvesztési („felőtté-válási”) kaland tulajdonképpen egy olyan állapotba torkollik, amelyet az 1900-as évekre jellemző diszkurzív tér meghatározó szövegében, Hofmannsthal Chandos-levelében a szerző így mutat be a címzettnek, Francis Baconnek: „egy oly nyelv, melynek egyetlen szavát sem ismerem, az a nyelv, melyen néma dolgok szólnak hozzám és amelyen valaha tán a sírban az ismeretlen bíró előtt fogok magamért felelni.”⁵⁶ A díjnak mellett Tábor is eljut eddig a pontig, hiszen a regény variálódó jelenetei egymásból következnek, rímelve egymásra. A gyónáskor Tábor röviden összefoglalja (már leírt) kettős élettörténetét Etelkának, de az okokra való rákérdezésig, a problémák esetleges kigyomlálásáig nem jut el. Az írás által életre kelt(ett) hasonmás rákényszeríti akarátát. Ahogyan *Az író levelének* „beszélője” kényszeríti rá akarátát a rábízott iratcsomóra: a végső címadással a főhőst vagy főhősöket a valóságba visszavezető újbóli kimondása előtt megtorpanó figurával azonosítja, és működése a cenzor írásos ráutaltságát jelzi, már amennyiben Freud gondolatát követve a cenzúrát azzal „az orosz határokon működő újságenczúrával” felettetjük meg, „amely csak fekete áthúzásokkal tarkított külföldi lapokat enged a féltve őrzött olvasó kezébe adni.”⁵⁷ A cenzúra működése figyelhető meg a pszichés elemek közötti felületes asszociációkban is, hiszen ilyen esetekben (az elmebetegknél és az álmodóknál egyaránt) „egy korrekt és mélyreható kapcsolat” lepleződik el a cenzori beavatkozás során. Azaz a felületes asszociációk helyettesítő elemekként funkcionálnak: „a cenzúra járhatatlanná teszi ezeket a normális összekötő utakat.”⁵⁸

Derrida (Freud *Feljegyzés a „varázsnóteszről”* című tanulmányát követve) az írás alanyát nem az íróval, hanem „rétegek közötti viszonyok rendszerével” felelteti meg, hiszen az írás – a varázsnótesz „kétkezes gépezetének” megfelelően – egyszerre hozza létre az inskripciót, de ennek eltörlődésének lehetőségét, illetve „periódusát” is.⁵⁹ Freud varázsnótesze azért szolgálhat a lelki észlelőapparátus lehető legtokéletesebb (de valójában tökéletlen) analógiájaként, mert az írással egy időben történő „törlésnek” (a bevésődést szavatoló fedőlap eltávolításának) köszönhetően a bevésőt „adat” már csak a legelső viaszrétegben (egy folyamatosan egyre többréteggé váló, ezért kiolvashatatlan palimpszeszt) válik visszakereshetővé, de tulajdonképpen már soha többé nem reprodukálható. „Az írás feltétele, hogy ne legyen se állandó kapcsolat, se végleges szakítás a rétegek között: a cenzúra ébersége és sikertelensége.”⁶⁰ Derrida

⁵⁶ Hugo von HOFMANNSTHAL, *Levél*, ford. LÁNYI Viktor, Athenaeum, Budapest, 1912, 46.

⁵⁷ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1985, 369.

⁵⁸ Uo., 370.

⁵⁹ Vö. Jacques DERRIDA, *Freud és az írás színtere*, ford. BÓKAY Antal – GABUYA Krisztina = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Filum, Budapest, 1998, 280.

⁶⁰ Uo.

kijelentése egy *felettes* eredendő létét idézi meg, amelyet Jósika korábban bemutatott definíciója nyomán akár a kiiktathatatlan szeszély játékként is meg lehet nevezni. A regény műfaja már azelőtt „megadta” magát a szeszély szabálytalanságainak, hogy az örület szimulákrumává vált volna.

A *Két élet* ellenkező utat mutat. Az először a Magyar Sajtó hasábjain, tárcaformában és folytatásban megjelenő (1862. január 16. – 1862. március 30.) szöveghez képest a könyvformátum két lényeges, egymással összefüggő ponton tér el. A műfaji megjelölés és az *Előszó helyett* című bevezetés utólag került bele a regénybe. Ahogyan a *Gólyakalifa* későbbi változataiban az Író, itt utólag a Szerző definiálja önmagát, utalva arra, hogy regényének nincsen egyetlen ideális olvasata. A betoldás ugyanakkor itt megalapozza a szöveget, míg a Tábori kéziratait őrző identitás jelentékenyen járul hozzá annak olvashatóságához. A *Gólyakalifa*nak szerves része a hozzácsatolt levél, míg a *Két élet* bevezetője legfeljebb arra volt jó, hogy a regény egyetlen korabeli recenziója, az –m– álnév mögé bújó ismeretlen újabb koncot találjon a „fárasztó olvashatóságon”.⁶¹ A „lélektani curiosumok és ritka tünetek” megragadásához elégtelen jellemrajzon túl a recenzens „föladott talányt” lát a *Két életben* (és a kötetben megjelent, szintén álmotematikájú *Kakukszó* című írásban), megerősítve ezzel azt a szeszélyt, amelyet mint a különböző olvasatok eredőjét, elvitat a szövegtől. A *Gólyakalifa* kritikái nem voltak ennyire kritikusak, sőt, Karinthy Frigyes 1924-es a következő megjegyzéssel vezeti fel írását: „Csak azok számára, akik jól ismerik ezt a könyvet”. Az más kérdés, hogy Karinthy, a *Gólyakalifa*ból készült mozifilm forgatókönyvírója „cenzori funkciójában” újraírta a történetet: az ő „olvasatában” Tábori Elemér már gróf Tábori, akinek minden őse egy furcsa üldözési mániában szenvedett, és ebbe is halt bele. A filmben már sikeres lesz a díjnak öngyilkossága, azaz a történet a közönségszórakoztató happy endinggel ír felül mindenfajta kételkedést.⁶²

3.2. Álom és technika

Adott a csábító lehetőség, hogy a *Két életet* a „modern” Babits-szöveg „romantikus” elődjeként, tükörképeként olvassuk, noha felesleges lenne tagadni ezen olvasat erősen ideologikus, mert polarizáló jellegét. Lehetséges, hogy a romantika-modernség dialógus nem „modellálható” a két szöveg párbeszédével, már amennyiben ezt első sorban az irodalmi tradíció (az *Ezeregyéjszaka*ból „átvett” Wilhelm Hauff-mese) folytathatóságának és visszakövethetőségének (romantikus és modern) „tapasztalataival” kívánjuk alátámasztani.⁶³ Amennyiben viszont a szövegeket két eltérő lejegyzőrendszer, vagy – Kittler könyvének angol fordítását követve – *diskurzus-hálózat*

⁶¹ A tárcában közölt kritika a Pesti Napló 1862. november 1-jén megjelent számában olvasható.

⁶² Az értelmezésben eddig is megpróbáltam kerülni a vulgárfreudizmust, de a Tábori/Tábori névváltozás sokat sejtető, ahogyan a *Két élet* inverz névváltozata is (a Szécsi tulajdonnév először Szécsy formában íródik be a szövegbe). Lehetséges, hogy a szóvégi pozícióban előforduló y és i további kutatásokat előlegezhetne meg a kétféle jelöléshez tartozó egyféle kiejtés (és a regények nyomán: az egy testhez tartozó két lélek) tekintetében, de mindez jelenleg szétfeszítené az értelmezés kereteit.

⁶³ TÖRÖK Lajos, *A gólyakalifa álma. Babits Mihály: A gólyakalifa = „egy csonk maradhat”. Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – HORVÁTH Csaba – SZITÁR Katalin – TÖRÖK Lajos, Ráció, Budapest, 2004, 78–85.

termékeként vesszük alapul, kirajzolódik, mennyire tökéletesen is aknázzák ki a szövegek az őket kitermelő diskurzusok lehetőségeit. A párbeszéd (illetve ennek utólagos konstrukciója) ugyanakkor annak mintájára bizonyul lehetetlennek, amint a mai mediális környezetbe való erős (és fokozódó) beágyazottság fedi el azokat a technikai leleményeket, amelyek a fantasztikum ma már inkább megmosolyogtató változataiként tették kérdéssé a 19. század világtapasztalatát.

A két szöveg közötti analógia első nyoma egy, a *Gólyakalifa* 1916-os kiadásáról írott recenzióban olvasható: „A regény sem más valami, mint a tudományos álmotanra felépült modern változata Calderón: *Az élet álom* és Grillparzer: *Az álom élet* című témájának. Hasonló tárgyú elbeszélést írt már évekkel ezelőtt a magyar regény atyja: báró Jósika Miklós is *Két élet* című művében, csak hogy Jósikánál a két én nem él egyidőben”.⁶⁴ A „tudományos álmotan”, Freud leleménye így egyfajta többletet ad a modern regénynek a *Két élettel* szemben, amely – ha egy Freudéhoz hasonló „paradigmát” keresünk – elsősorban a mesmeri-puységur-i delejezés közegéből meríthette álmossal kapcsolatos előfeltevéseit. A mai értelmezések inkább a spiritiszta tanok közé sorolják a magnetizmust, de tagadhatatlan, hogy – elsősorban a hipnózis gyakorlatának köszönhetően – a pszichoanalízis előzményei között említhető: Stefan Zweig *A lélek orvosai* című könyvében – igaz, már Freud tanainak széleskörű elterjedése idején, 1931-ben – is egymás után tárgyalja Mesmert és Freudot (hozzájuk csatolva Mary Baker-Eddyt, a spiritisztából lett vallási gondolkodót is). Az álom mint magasabb rendű létforma már Hoffmann 1813-as *A delejező* című elbeszélésében megjelenik témaként. Az említett szöveg ráadásul már „kiutat” is mutat ebből a vélekedésből, hiszen a szereplők párbeszéde megpendíti a jövőt előrejelző álom gondolatát, éppúgy, mint a külső életből származó belső életét is: „soha senki nem gondolt vagy álmodott semmi olyasmit, amihez az alapul szolgáló alkotóelemek ne lettek volna meg a Természetben; az ember nem léphet ki a Természetből”.⁶⁵ Ha ki nem is léphet a természetből, egy másik világból a természetbe befurakodó jelenés vagy látomás a 18-19. század fordulóján már elég okot adhatott arra a szemlélőnek, hogy újragondolja azt, amit evilágiságról és túlvilágról gondolt. Az egyre elterjedtebb kísértet-bemutatók (Johann Georg Schröpfer, Étienne-Gaspard Robertson) hatásos és hátborzongató optikai trükkjeinek köszönhetően a fantasztikum pénzzel megvásárolható, vagyis elérhető lett a mindennapi ember számára: „mindenki tudta, hogy szellemek nem léteznek, de mindenki látta őket, ha még nem is tudták pontosan, hogy ez hogy történhetett”.⁶⁶

A 19. századi irodalmi tapasztalat evidens, de mára jobbára metaforizálódott „intermediális randevújaként” tarthatjuk számon szöveg és ködfátyolkép találkozását.⁶⁷ A laterna magica segítségével életre hívott ködfátyolképek a vásári forgatagból nem

⁶⁴ Lám Frigyes Magyar Kultúrában megjelent cikkét Éder Zoltán idézi: BABITS, I. m., 459.

⁶⁵ E. T. A. HOFFMANN, *A delejező*, ford. HALASI Zoltán = Uő., *Fantáziadarabok Callot modorában 2.*, ford. GYÖRFFY Miklós – HALASI Zoltán – HORVÁTH Géza, Cartaphilus, Budapest, 2007, 16.

⁶⁶ Terry CASTLE, *Fantazmagória. Kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája*, ford. FÜZI Izabella – MATUSKA Ágnes – TÖRÖK Ervin, Apertúra 2011/2., <http://apertura.hu/2011/tel/castle>

⁶⁷ Vö., SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*, Pécsi Tudományegyetem – Pro Pannonia, Pécs, 2008, 65–90.

egyszer a színházterembe (így a magaskultúra közegébe) kerülve reprezentálták a képkultúra azon változását, amely során (a mozgóképet megelőzve) a külsővé tett, természetesnek „hazudott” mesterséges látvány fantasztikum megfelelően funkcionálhatott a képzelőerő, vagy akár az emlékezés szinonimájaként is. Miután a 18–19. század fordulóján, de hangsúlyosan a 19. század első harmadában megtörtént a képtechnikai átállás, amely során a („romantikus”) szerző a leírás imaginációjának segítségével helyezhette bele olvasóját fiktív terébe úgy, hogy az olvasás közben tulajdonképpen az olvasás aktusa is háttérbe húzódhatott,⁶⁸ a ködfátyolképekkel adottá vált az álom vagy álmokképek szövegbeli megörögzítéséhez kifogástalan technológiai alapú tapasztalat is. Az olvasóit egy helyen szemtanúként emlegető *Két élet* szövege nem csupán erőteljesen láttatni akar, de a csodás jelenségeket is optikailag optimalizálja. A „ködabráként lebegő”, „ködborékban megjelenő”, „ködfoltból”, „ködfátyolból”, vagy „dagadó ködből” kisejlő, „csavarodó”, „hömpölygő” és „hengeredő” jelenetek és jelenések egy olyan mediális környezetet idéznek fel (a szövegben említett fénykép és táviró mellett), amely imagináriusként képes applikálni a fantasztikumot.⁶⁹ A film (pontosabban a némafilm) kontextusában fogant későbbi szöveg, *A gólyakalifa* a két Én viszonyrendszerének bemutatásakor nem vált át közvetlenül a modernség mediális bázisába:

S úgy váltogatta egyik életem a másikat, éj a napot, mint a *laterna magica* gyorsan ide-oda tologatott képei váltogatják egymást. Elaludtam, és elpattant Táborny Elemér egész élete, mint a kép a vásznon: másik kép jelent meg. De ezek a képek nem maradtak külön: utószíneket hagytak egymáson, ezzel elrontották egymás színhangulatát, és az egész életem olyan volt, mintha két zenekar különböző zeneműveket egy borzasztó hangzavarrá összejátszana.

Gyorsan, gyorsan cserélődtek ezek a képek, és a díjnak egyhangú vergődése mint egy sötét szalag fűződött bele az életembe, amelyen nyugtalan pörögtek le napjaim gyöngyei. Ah, szép, ragyogó gyöngyök, mily piszkosak lettetek belül ettől a piszkos pántlikától! És a pántlika, a pántlika töletek kopott, amint rajta végigpörögtek. A díjnak érezte Táborny Elemér új napjainak tarkaságát, érezte és vágyak keltek benne, új vágyak új gyötrelmekkel, vágyak a látásra, tarkaságra. Ah, mily egyhangú volt az ő élete! De lelkében hordta a tarkaság csíráját. Lelkében, álmában.⁷⁰

Táborny ekkor már ijesztő magabiztossággal tárgyasítja önmagát (az egyes szám harmadik személyű – befűzött! – szólammal), azaz beszél *gépként* önmagáról. A képek összemosódása és a hangzavarrá formálódó egyidejű zenei előadások még csak egy külső instancia meghibásodására utalnak, ami ahhoz vezet, hogy kikülöníthetetlen-

⁶⁸ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 113–115.

⁶⁹ Igaz, a múltbeli Szécsi kapcsán ugyanúgy feltűnedeznek a ködabrák. Ha lehet kidolgozatlan jegyekről beszélni a *Két élet* kapcsán, akkor ezek ilyenek. Vagy más értelmezésben mindez a narrátor evilágiságát, illetve a 19. századi narratíva primátusát bizonyítja. Az idézetek helyei sorrendben: JÓSIKA, *Két élet*, 26, 45, 103, 85, 111, 125, 62.

⁷⁰ BABITS, *I. m.*, 104.

né válik az egyetlen identitás mediális metaforájaként funkcionáló, *jelentéssel bíró* optikai vagy akusztikai jelsor. A kép-, illetve hangminőség még azonban így is érzékelhető, észlelhető marad.

Miután azonban a „szekunder” identitás „sötét szalaggá” összefonódó jelenetei „befűződnek” egy ezt transzponáló eszközbe, ráadásul az adatként felfogható „gyöngyök” szinte már káros hatással vannak a hordozóra, a jelsort tartalmazó közeg, és a feldolgozó eszköz is fenyegetve lesz: nincs mód az értelmezéshez elegendő „nyom” megragadására sem. Ez a kaotikus állapot eredményezi azt, hogy az idézett szöveg díjnokra fókuszáló zárlata kifordítja a filmszalag allúzióját. Ugyanis a díjnak a *látásra* vonatkozó *vágyat* érzi: sötétben él, és csak a tarkaság „csíráját” hordozza az álomban. A *gólyakalifa* így összességében képtechnika helyett inkább az írás(kép) (és a korábban részletesen bemutatott auditivitás) technikáját zsigereli ki, de nem szabadulhat kontextusa mediális meghatározottságától. A regény abban az időszakban született, amikor a filmes trükkök már lehetővé tették a – korábban csak a képzelőerő számára „vizualizálható” – meghasadt személyiségek, hasonmások megjelenését, imaginárius „jelenlétét”. Azaz: a filmes tapasztalat már fantasztikus írásművek alapjául is szolgálhatott.

Zárlat

Míg a *Két élet* egy történetet mesél el, ezt ilyen formában nehezen lehetne elmondani *A gólyakalifáról*. Utóbbi esetében ugyanis óhatatlanul bevonódunk az írásaktusba, hiszen az olvasás egyidejűleg lineárisan halad Táborny Elemér önéletírásának konstituálódásával. Mindkét szöveg számít befogadójára, de témájából adódóan tematizálja is ezt a ráhagyatkozást. Szécsi Kálmán gyógyulásához az szükséges, hogy az álom képsorai szöveges, ráadásul *elbeszél* formában találják meg azt az „olvasót”, aki ezt értelemmel telítheti föl, majd az így nyert tapasztalatot visszaforgatva dialógus alakulhasson ki. A szöveg „külső” szintjén szintén megképződik ez a stratégia: a *Két élet* keresi sorok közt olvasni tudó befogadóját. Egyértelmű, hogy *A gólyakalifa* „hangzó gyónása” (Etelka színe előtt) nem korrelál a szöveg alapvető logikájával, amelyet követve Táborny írásban beszélget saját magával, de nem tudatosul benne, hogy „mintaolvasója” lassan-lassan tárgyiasul, majd megszemélyesedik, végül önálló hangjára lel. Az automatizmus „feltételének” eleget tévő önéletíró hamarosan már magát az automatikus lejegyzéshez is narratív keretet rendel, ezek a keretek pedig egyre inkább ráíródnak a formálódó álom-én kontúrjaira: Táborny totális inverziójának már mindennapi megélhetése múlik az automatikus íráson. *A gólyakalifa* kettős horizontjából adódóan Táborny a díjnak vágyálmainak jelöltjeként is felfogható. Eszerint, ami neki fantáziától és értelemmentől mentes *aktus*, az ellentétének eleinte izgalmas *alkotótevékenység*, amely akkor fordul át kényszerű naplózássá, amikor az egyre erőteljesebb díjnak ellehetetleníti az emlékezést, és a beszédetől távol az önéletírás közege, a papír válik az egyetlen tárolóeszközzé, amelyen nyomokat lehet létesíteni. A tudat kívülre helyeződik, és csakis a szövegrendező autoritás rendeli hozzá a későbbiekben azt a nyelvi jelölőt, amellyel egyáltalán hagyományozódni képes. *A gólyakalifa* nem történettel, hanem írással szolgál. Nem mesél, hanem postai küldeményként üzen.

SZIGETI CSABA

Az újraíró Füst Milán valahány költeménye

A mélyen alvó és az Éji szó, feltámadás előtt

Teljesen igazat adhatunk Veres Andrásnak, amikor bármely kritikai kiadás készítésének és a műértelmezésnek a viszonyáról ítélt: „a kritikai kiadás az irodalomtörténet-írás megvalósulásának egyik (talán legkézzelfoghatóbb) lehetősége.”¹ Igen, a textológus és az irodalomtörténész, legyen bár egyugyanazon, enyhén tudathasadásos személy, más-más kérdésekkel és nem teljesen ugyanazon tárggyal, de egymásra vannak ítélve. Én most nem békés szimbiózisukról, hanem konfliktusos játszmáikról szeretnék írni.

Bár a szerzőnek az irodalomtörténetekben elfoglalt helye mindig is bizonytalan, átmeneti és ideiglenes, a Füst Milán-filológia körvonalai kezdenek lassan láthatóvá válni, és egyre világosabban vetődnek föl szövegkiadási problémák is. E valóban súlyos gondok jó része Füst Milán alkotói módszerére, a *réécriture*, az önátírás és az újraírás gyakorlatára vezethető vissza. Nála egy alkotás idővel vagy a teljes „megtagadás” vagy az „újraírás” sorsára jutott. Utóbbi gyakorlat, mely Füstnél szinte mániákussá vált, nem mondható ugyan általánosnak, de nem is példa nélküli. Hogy egy igazán klasszikus esetre utaljak, a szép kort megérett Pierre de Ronsard rendre át- meg átírta korábbi költeményeit, vagyis a nyomtatott újrakiadások során számos korábbi költeménye új és új szövegalkakban jelent meg (és ilyenkor nem célszerű egy papírost és tintát soha nem látott, vagyis nem létező főszöveget föltételezni). A megjelenítés, vagyis a kiadás gondját a 20. század első harmadában Paul Laumonier úgy oldotta meg, hogy *édition critique*-jében időrendben kiadta a 16. században kinyomtatott Ronsard-köteteket, és ezek sorrendjét követve tanulmányozhatók az egyes versek szerzői át- meg átalakításai is. A ronsard-i, rendre ismétlődő önátírások természetes módon keltették föl a francia *genetikus kritika* figyelmét is.²

Ami Füst Milánt illeti, valóban „Közismert, hogy Füst Milán újra és újra átdolgozta verseit [...]. A szövegvariánsok feltérképezhetetlennek, végigjárhatatlannak tűnő labirintusa mintha a modern filológia határaitra hívná fel a figyelmet.”³ Az újraírás gyakorlatát a költő egyáltalán nem rejtette véka alá: amikor például 1934 júliusában

a Nyugatban megjelent a *Két vers* (*Kutyák; Kívánság*), a költemények elé írt rövid bevezetőjében a költő éppen e gyakorlatát tudatosította a folyóirat versolvasóiban:

Azok közé tartozom, akik már megjelent munkáikat is kijavítják, amennyiben azok rászorúlnak és érdeemesek is arra.

E vallomást pedig abból az alkalomból teszem, hogy válogatott verseimnek újabb gyűjteményét adom ki nemsokára: ezek között ugyanis jó néhány olyan vers van, amelyet sikerült kedvem szerint egészen újjá teremtenem. Ilyen az alábbi két vers is. Az egyik huszonöt év előtt kapta első formáját, a másik öt év előtt s mindkettő csak mostanában alakult ki azzá, aminek látni szerettem. Ez a két vers is mérőben új lett, azáltal, hogy teljesebb lett. Mutatóban közlöm e kettőt azok számára, akiket a művészi korrektúra látványa érdekel. Még azt is közlöm, hogy „Kutyák” című itt közölt versemet mai formájában még május közepe táján nyújtottam be a Nyugathoz közlés végett. Ezt megjegyezmem azért szükséges, mert valamely véletlen találkozás folytán a Nyugat júniusi számában megjelent egyik vers címe és némely mondanivalója hasonló volt, mint emezé a versemé.⁴

Ki szeretném emelni, hogy a „művészi korrektúra” (vagyis nem a kiadói korrektori munka) eredménye új költemény (ha tetszik: másik minőség). Az átdolgozási furor Füst Milánál szinte mindenre kiterjedt: elbeszélésre, kisregényre, a *Naplóra*, sőt még esszéire, tanulmányaira is. Megjegyzendő, hogy miközben Péter László, aki egyáltalán nem vádolható a *nouvelle philologie* iránti rajongással, „textológiai nézetei” címszó alatt legfőbb pontjaiban ugyan gondosan leírta Füst Milánnak a saját (és Kaszab Ilona) szövegeihez való viszonyulását, tartózkodott attól, hogy mindebből a legcsekélyebb következtetést is levonja a Füst-szövegek kiadásának mikéntjére nézve.⁵ Óvatossága óvatosságra int.

Hivatkozott írásában Acél Zsolt a Füst Milán-költemények eddigi kiadási stratégiai kapcsán jogosan figyelmeztetett arra, hogy nem mindegy, a sajtó alá rendező mit tekint „bázisszövegnek”: Ungvári Tamás a kötetekben megjelenteket, Zsoldos Sándor a folyóiratbeli megjelenéseket és a „jelentősebb átdolgozásokat”. Acél Zsolt mindkét stratégiával elégedetlen: a Füst Milán-szövegek esetében torzítónak látja egy hagyományos (ugyan csak elképzelt, de elvileg *lehetséges*, múlt- vagy jövőbeli) kritikai kiadás eredményét a vázolt állapotok közepette. „A hagyományos textológiai gyakorlat alapján feltételezett *editio maior* az 1958-as kötet szövegét közölte volna az *ultima manus* feltétlen érvényű elve alapján. E végérvényesnek és abszolút érvényűnek szánt szöveg kritikai apparátusában az ott közölt variánsok mind alárendelt szerepet játszottak volna a főszöveghez képest: mind érvényüket veszített változatok, apró betűs lábjegyzetek.”⁶ Majd ezek után a tanulmány szerzője „genetikus vagy elektronikus kiadás”-ról kezd

¹ VERES András, *A kritikai kiadás és az irodalomtörténet-írás*, Alföld 2012/3., 54.

² A genetikus kritika szemléletének és tárgyának az áthelyeződéséről a modernből a klasszikusba és Ronsard-hoz lásd ROBERT MELANÇON, *Le statut de l'œuvre: sur une limite de la génétique* [A műalkotás státusza: a genetikus szemlélet korlátjáról], *Études françaises* 1992/1., 62–64.

³ ACÉL Zsolt, *Műfajok és hagyományok Füst Milán Bukolika című ciklusában. Szövegközöttség és szövegkritika*, It 2007/3., 319.

⁴ FÜST Milán, *Két vers* (*Kutyák, Kívánság*), Nyugat 1934/12–13., 61. Idézi Zsoldos Sándor is: Füst Milán *Összes versei*, s. a. r., szöveget gond., jegyz. Zsoldos Sándor, Fekete Sas, Budapest, 2008, 253. Az utolsó két mondat Illyés Gyula *Kutyák* című költeményére vonatkozik, amely a folyóirat előző számában látott napvilágot.

⁵ PÉTER László, *Füst Milán textológiai nézetei*, Tiszatáj 1995/5., 45–58.

⁶ ACÉL, I. m., 320.

ábrándozni. De ez, hogy az ő álmát én is álmodjam, egyrészt csak megkerülné valamely mű önazonosságának egész kérdéskörét: azt, hogy meddig szilárd valamely műalkotás identitása, és mettől fogva válik elomlóvá. Másrészt – és ez gyakorlati szempontból sokkalta sajnálatosabb – a genetikus kritikai kiadás *olvashatatlan* szöveg-halmazzal eredményezne: a szövegszerűség drasztikus fölerősítése többnyire szétrombolja a műalkotásszerűséget. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az irodalom történetének műalkotással van dolga, a textológusnak szöveggel, s ez nem egy, hanem két tárgy; és akárhogy nézem, a kritikai és szinoptikus „Genetic Joyce” vagy Paul Valéry rengeteg *texte génétique*-je nagy kincs a szakkutatók számára, bűvárlatra igen alkalmas, de olvasásra aligha.

Azonban kétségtelen, hogy a korábbi változatok leszállítása az *avant-textes* szintjére, vagyis a befejezett és kész alkotás előtti szerzői variáns szemlélete erősen korlátozza magának a műalkotásnak az értelmezését is. Acél Zsolt szerint (és visszatérve Füst Milán gyakorlatához): „A legkisebb átírások és átszerkesztések is jelentősek lehetnek, már ha nem tekintjük ezeket egy végleges kötet eldobott vázlatainak.”⁷ A kérdés már csak az, hogy a szerzői önátírás milyen mértéke, milyen foka kell ahhoz, hogy az átírás eredményét már önálló, új műalkotásnak lehet tekinteni. Elvszerű választ nem tudok adni, csak néhány sejtéssel és fogódzóval szolgálnék.

A válaszadáshoz elsősorban – tetszik, nem tetszik – a szerzői akarathoz fordulhatunk. A *Két vers* bevezető megjegyzésében a költő szerint a *Kutyák* és a *Kívánság* – bár mindkettő átdolgozás, „művészi korrektúra” eredménye – „merőben új” költemény lett. A szerzői akaratot mozgó *szándékkal* (intencióval) már nehezebb a helyzet. Amikor az olvasók összevetették egymással a nyomtatásban megjelent „korábbi” és „későbbi” költeményt, azzal álltak neki, hogy melyik a jobb: a régi vagy az új? Így állt neki az olvasásnak és az értékelésnek Vas István is, aki 1934-ben értékes esszét írt a Nyugatba *Füst Milán olvasásakor* címmel. Tudott, hogy az ugyanabban az évben megjelent *Füst Milán összes költeményei* előszava éppúgy az át- és újraírás kérdésköréről szól, mint a *Két vers* elé írott rövid bevezető. Az előszó elején Füst Milán „javítás”-ról és „rostálás”-ról beszél, hozzátéve, hogy ezek „végérvényes”, definitív javítások és rostálások – az ő esetében persze ez eléggé merész kijelentés volt. Hozzátette, hogy e rostálás és javítás „a bírálat és az új ihlet” jegyében folyt, bár igaz, utalt „a lehető művészi teljesség követelményére” is, valamint arra, hogy az át- és újraírás nem egyszeri aktus, hanem folyamatos tevékenység. És kijelentette: „magam is tudom, hogy nincs oly javítás, mely ne volna egyben rosszabbítás is”, mintegy elébe menve a várható reakcióknak, annak a rutinszerű és rosszul feltett kérdésnek ugyanis, hogy a szöveg-változtatások javítottak-e a korábbi szövegállapoton, avagy rontottak rajta.⁸ Nem hiába élt a költő e megelőző hadművelettel, Vas István kedves és nagyra értékelt esszéjében igazolta Füst előzetes várakozását:

Füst Milán első kötete, a „Változtatnod nem lehet” annyira érett alkotás, hogy nem találhatunk benne egyetlen verset sem, amely megzavarta volna a kötet

⁷ Uo.

⁸ FÜST ÖSSZES VERSEI, 8.

színvonalát. Így Füst előszavának olvasása után sem igen értjük, miért kellett e verseken javításokat végezni. Hogy az olvasó kegyeleténél a művészi lelkiismeret többet számít, abban igaza van Füst előszavának. De ha félre is tesszük a kegyeletet, mely e versek sokat olvasott alakjához fűz, lehetetlen meg nem állapítanunk, hogy az átírás nem mindig vált a vers előnyére.⁹

A költő 1934. december 18-án levelet írt bírálójának, amely a köszönetnyilvánítás után az egyes változtatások történetére hoz példákat (miként és hogyan, milyen megfontolásokból esett a módosítás), saját átírási gyakorlatát védelmezendő.¹⁰

A szerzői akaraton és szándékon túl a *műfajváltás* is indokolhatja, hogy a korábbi és az átírás utáni verset két, egymástól ugyan nem független, de önálló műalkotásnak tekintsük. A *kapitány felesége* című alkotás például eredetileg a Nyugat 1932/15–16. számában jelent meg. 1959. február 20-án Füst Milán arról számolt be egyik levelében, hogy elővette ezt a régi „kisregényét” (ez a szerző műfaji minősítése), és „három hét alatt napi ötven óra munkával” írt belőle „egy új kis regényt”. Ez az új kisregény a *Szívek a hínárban*.¹¹ Eddigél senki nem vitatta, hogy a két mű, bár genetikusan és szövegszerűen összefüggenek egymással, önálló alkotás. A műalkotás önállóságát erősíti a műfaj mellett a cím megváltoztatása. Érzésem szerint az *Advent* esetében egyetlen mű korábbi és későbbi változatáról van csak szó, mert az 1922-ben előbb a Nyugatban, majd az Amicus Kiadónál megjelent regény 1949-es átdolgozása nem éri el azt a kritikus tömeget, amely után már új, más, önálló alkotásról beszélhetnénk. Ezért a legutóbbi életmű-sorozatban védhető – és nem csak az *ultima manus* elvével – az 1949-es szövegállapot újraközlése (bár bennem kiváltotta a kíváncsiságot a két szövegállapot összevetésére). Ezzel szemben a címváltoztatás csak megerősíti azt az álláspontomat, hogy *Az orgonista* (Füst Milán saját keltezése szerint 1925-ből való) kézírata egy másik alkotást tartalmaz, mint az 1961-ben megjelent átírat, *A Parnasszus felé*. Eleve: *Az orgonista* kisregény vagy regény, *A Parnasszus felé* nagyregény vagy nagy regény.¹²

Visszatérve az alapkérdésre: folyamatos önátírási gyakorlat esetén milyen fogódzónk van annak eldöntésére, hogy az átírás a korábbi szöveg (a korábbi műalkotás) mellé egy későbbi, más és új szöveget (és műalkotást) hozott létre? Csak azt tudom mondani: ez olyan eseti irodalomtörténeti döntést igényel, amelyet a lehetőségig alá kell támasztani filológiai érvekkel, hogy a textológus, a sajtó alá rendező a saját pozícionáltságának tudatában majd tehesse a dolgát. Ez a *decisio*, ez a döntés lényegében és alapjaiban

⁹ Vas István, *Füst Milán olvasásakor. Füst Milán válogatott versei*, Nyugat 1934/23–24., 570.

¹⁰ Füst Milán Vas Istvánnak, Budapest, 1934. december 18., 478. sz. = Füst Milán *Összegyűjtött levelei*, a leveleket egybegyűjtötte, s. a. r., jegyz. SZILÁGYI Judit, Fekete Sas, Budapest, 2002, 291.

¹¹ Füst Milán, *Kisregények*, Magvető, Budapest, é. n. [1977], II, 467–597. Legutóbb lásd Füst Milán, *Kisregények*, Fekete Sas, Budapest, 2001. Alapos vizsgálattal talán valószínűsíthető, hogy Füst Milán műfaji minősítéseiben ugyanúgy volt különbségtétel novella és elbeszélés, kisregény és kis regény, mint nagyregény és nagy regény között.

¹² Füst Milán az effajta átíró gyakorlatra Lev Tolsztoj példáját emlegette, én Gustave Flaubert-ét a korai és kéziratban maradt *Érzelmek iskolája* és a későbbi, nyomtatásban megjelent *Éducation sentimentale* példáját, de említhettem volna azt is, hogy 1849-ben barátainak Flaubert fölolvastott egy befejezett (!) *Tentation*-t, míg a másik, átírt és befejezett *Tentation de Saint Antoine* (Szent Antal megkísértése) 1873-ban jelent meg.

intuitív. E tanulmányban később példát mutatok be ilyesféle döntésre, a *Kutyák* két változatának példáját.

1. Füst Milán *A mélyen alvó* című költeményének legelső változata (*a prima manus* elve)

A *mélyen alvó* című költemény két nyomtatott változatban maradt ránk. Ami az autorizált közléseket illeti, *A mélyen alvó (I)* a Nyugat 1924. évfolyama 8–9. számában jelent meg, ez a mű legelső közlése.¹³ Kötetben először a *Füst Milán válogatott verseiben* (1934) volt olvasható,¹⁴ ám mivel a szerző időközben átdolgozta munkáját, kézenfekvő ezt *A mélyen alvó (II)*-nek nevezni. A két költeményt nem nehéz kollacionálni. Ekkor az időben korábbi szöveget *kiinduló* szövegnek tekintjük, az időben későbbi szöveget *transzformált* szövegnek: a változtatás technikai szinten a *törlés* a kiinduló szövegből és *hozzáadás* a kiinduló szöveghez. Ha az összevetést megteesszük, látható, hogy az 1934-es szöveg önálló érvényű újraírás, mely ugyan igen keveset töröl az 1924-es költeményszövegből, ám annál több a hozzáadás: az *additio* olyan kritikus tömegű, hogy ha nem is teljesen más, de egy *másik* költeményről kell beszélünk. Mint Füst Milán egyéb műveinél, a hozzáírások itt is többnyire beleírások és nem törlések: a két költemény kezdete és befejezése szövegszerűen majdnem pontosan ugyanaz.

De mi is az újjá-, újra- vagy átírás, túl a technikai szinten? Kegyetlen, rettentő munka, mert rombolás és újjáépítés egyszerre. Nem tudom Somlyó Györgynél pontosabban megfogalmazni, hogy az újraírások mennyire nem csupán törlések és hozzáadások szövegátalakító technikáját jelentik (a filológus és az irodalomtörténész persze nem tudja másként, csak ezek regisztrálásával megragadni az átírások jelenségét): „Amit Füst Milán – itt és másutt – a művészet genezisének tart, a bele nem törődést az élet alapvető irreverzibilitásába, abba, hogy ami elmúlt, azon soha többé semmi se változtat, azt ismétli régi versei kijavításával. Ez a kényszeres, csaknem pszichotikusnak nevezhető lelki- és gondolati állapot, ha nem is minden művészet nemtője, bizonyonnyal demiurgosza Füst Milán írói pályájának.”¹⁵ A már megtörtént és a múltba változhatatlanként belemerevedett eseményt és alkotástörténetet teszi folytathatóvá a gyötrelmes átírás. El kell távolítani magamtól és le kell rombolnom korábbi műalkotásomat, s a maradványokra és romokra új alkotást kell felhúznom. *Make it alien! make it new!* – mondaná Ezra Pound. Ahogyan ezt életünkkel mint alkotásunkkal is olykor tenni szoktuk vagy tenni kényszerülünk, vigyázva, hogy ne pusztítsunk el mindent belőle, mert némi rom kell az új építmény alapjaként, egy *vita nuova* alapzataként.

Verseskötetei előszavaiban Füst Milán rendre nemcsak a válogatás személyiségfüggő megfontolásait, hanem az újraírás gyakorlatának szintén a személyiségtől függő érveit is taglalta. Ezt a gyakorlatot, láttuk, ugyan a *javítások* gyakorlatának nevezte, de az *új ihlet munkájának* is. Füst Milán költeményei azért is próteuszi alkatúak, mert az

¹³ Füst Milán, *A mélyen alvó*, Nyugat 1924/8–9., 606. A legutóbbi, már hivatkozott Fekete Sas-kiadásban (Füst Összes versei) *A mélyen alvó (I)* a 198–199., *A mélyen alvó (II)* a 41–42. oldalon található.

¹⁴ Füst Milán *Válogatott versei*, Nyugat, h. n. [Budapest], é. n. [1934], 36–37.

¹⁵ Somlyó György, *Füst Milán vagy a lesütöttszemű ember*, Balassi, Budapest, 1993, 174.

új ihlet újra és újra jelentkezett. Költői alkat kérdése, hogy ki tör valamely vers definitív, vagyis végérvényes (síremlékszerű) megfaragására, és ki éppen ennek az ellenkezőjére, arra, hogy a korábbi versmondatok újra és újra maiak legyenek. A válogatott versei elé írott rövid előszóban 1934-ben Füst Milán általánosságban fogalmazta meg, hogy amikor egy-egy költeményében „már eleve akadt kifogásolni valóm, azokat huzsonöt év óta egyre javítgatom, csiszolgotom – s ezek már utolsó kötetemben is eredeti formájukhoz képest többé-kevésbé változott alakban jelentek meg.”¹⁶ És a *Füst Milán válogatott versei* (1934) előszavának ez a kijelentése természetesen módon érvényes *A mélyen alvó* című költemény egyidejű újraközlésére is.

Az *orgonista* című, Füst Milánnak a borítón olvasható datálása szerint 1925-ből való gépiratához az író olyan papírokat is fölhasznált, amelyek egyik oldalára már korábban gépelt.¹⁷ Ezek a lapok másodpéldányok, és az eredetileg üres oldalra gépelt rá a regényt, így lett a korábbi *verséből recto*. A 22. lap hátoldalán ilyen írógépelt másolat olvasható: *A mélyen alvó* majdnem teljes szövege. Ezt a kéziratban belüli költeményt, bár a gépiratnak nincsen címe, *A mélyen alvó (0)*-nak nevezem. Ez a költeményszöveg markánsan különbözik mind *A mélyen alvó (I)*-től, mind *A mélyen alvó (II)*-től. Az utóbbiban nincsenek olyan elemek, amelyek *A mélyen alvó (I)*-ből hiányoznának, de *A mélyen alvó (0)*-ban szerepelnek, így utóbbi az időben legkorábbi ránk maradt változat: az 1924-es, a Nyugatban közölt költeményt megelőző állapot. Ez nyilvánvaló lesz abból a lebontó vagy redukciós bemutatásból, amelyet követek: először közlöm az 1934-es költeményt; majd közlöm az 1924-es költeményt, kurzivalással kiemelve azokat a helyeket, amelyek azonosak *A mélyen alvó (II)*-vel; s végül az „Urtext” szövege következik, *Az orgonista* versőjáról.

A mélyen alvó (II), [Füst Milán válogatott versei, 1934]

Alszol, mialatt az éjszaka

Ködköntösét vagdossa szablyával...

S felhőbe lövi nyílát a Garázda Vadász is,

Miután a nedves, éjjeli réteken tobzódva csatangolt.

5 Minden táncol s villódzva pörög körülötted, – egy mámoros, éji világ...

S a hold is karikába gyűrűzve, őrzöngve forog,

Mert érzi, hogy közeleg a hajnal.

S mi sötétbe' tenyészik, most pendülve feléled

S ez egyszer még elmélyül az éj is. Sok holdi poronty

10 Ilyenkor nyeri létét s a hold alá szalad nyavalyássa melegedni.

S ott rí megbabonázva, míg a többi bolond

Zabolátlan veti bukfenceit, karikáz,

Gurúlva nevet és megegyszer fellobog élete.

¹⁶ Füst Milán, *Előszó* = *Füst Válogatott versei*, 6.

¹⁷ Az irategyüttes leléhelye: PIM Kt, V.4140/16. A szóban forgó verset lásd: 22v.

S te mindeközben alszol s homlokod köríti gyenge csillogás. Egy titokzatos élet
15 Ölel át s szivedbe, mint a permeteg, esőznek édes álmái,
Hogy elborítanak, benned s körüléd jár az álom végeláthatatlanúl, – hanyat-
lasz el, –

S amellet mosolyogsz, akár a boldogok. Hát jól esik a küzdelmet feladnod
álmodó?
S az éj zenithjén, mikor minden tombol, hagynod, hogy lehúzzon a nemlét
Órjás mágnes... s tűnékeny alakzatokkal csalogasson, ami nincs?

20 Mosolyogsz... s tán vissza se jönnél? Megóvóm fénykoszorúm
S dédelgetem álmod. Oh tűnékeny ez a lét s nincs benne semmi maradandó!
Hisz úgy látlak máris ködön át, mely a fájdalomé, hogy elindúlsz
S mégy húnyt szemeiddel sose járt utakon. S hogy nélkülem jó neked ott.
S a szívem is bucsút int. S akár a multakért, úgy zokog érted,
25 Máris felmérné, ami neki voltál – s úgy vezetne kezeden
Remegő szeretettel s vendékként vissza magához,
Mint legdrágább látogatóit: a téveteg szellemeket.

Ha a szövegek összevetését keletkezésük és megjelenésük rendjében „visszafelé” vé-
gezzük el, könnyen láthatóvá tehető a több mint javító, és több mint újrairó munka.
A mélyen alvó (I) alábbi szövegében mindazt kurziválom, ami azonos a fenti *A mé-
lyen alvó (II)* szövegével. Vagyis mindaz, ami az alábbi költeményben dőlt betűs,
megerősítést kapott *A mélyen alvó (II)*-ben: ahogyan a *Füst Milán válogatott versei*
előszava fogalmaz, a „szokásos kegyelet” munkája ez, csak itt az a korábbi szavak és
versmondatok irányában nyilvánul meg. Következésképp mindaz, ami az alábbi
költeményben álló betűs, az 1934-es költemény szövege felől nézve törölt, áthúzott,
eltüntetett.

A mélyen alvó (I) [Nyugat, 1924 május]

*Alszol, mialatt az éjszaka
Ködköntösét vagdossa szablyával...*

*S felhőbe lövi nyilát a Garázda Vadász is,
Miután a nedves, éjjeli réteken tobzódva csatangolt.*

5 *Minden táncol s villódzva pörög körülötted, – egy mámoros, éji világ
S a hold is karikába gyűrűzve, örjögve forog.
Mert érzi, hogy közeleg a hajnal.*

Már pirkad nemsokára s minden *pendülve* éledni akar,
Minek rövid élte szakadna, mihelyt a sűrű holdi korong

10 Halványan borul el s lehanyatlik a hajnali bolton...
Gurúlva nevet s még egyszer fellobog élete.

*De te alszol... s homlokodat köríti gyengülő csillogás.
Egy titokzatos élet körülölel ragyogással s bágyadó,
Lankadó szivedbe édes, permeteg álmait öntözi...*

15 *S mint a méz: úgy vonja le súlya magával szegény, lelankadó fejedet.*

*Mosolyogsz, mialatt az éjszaka tombol s a bomlott holdi gyűrűzet
Sose látott káprázatot ontva, kerengve küzd még maradásért.
S te feladod a küzdelmet, álmodó? S a rejtélyes, éji időszak
Zenithjén enged-e, hogy az álom mágnesé lehúzzon a nemlét*

20 *Egyre mélyülő rétegeibe – s a rajzos, álombeli képek
Rajbafutó, csalékony alakzataival?*

*Szegény! Gyengéden kell téged ölelni, mint a halottat,
Ki átengedi szívét titkos örök-élte tűnékeny látomásainak...
Ugyanígy téged is: megóva fénykoszorúdat vajszinű homlokodnak övén*

25 *Dédelget tekintetem alvó! – S szívem a fájdalom legmélyebb ködébe merít el
S mintha elvesztene: úgy zokog máris kincse után s felméri, ami neki voltál
S úgy vezetne kezen, remegő szeretettel: vendégeként vissza magához,
Mint legdrágább látogatóit: a téveteg szellemeket.*

A két, egymástól tízévnnyi távolságban megjelent költemény közötti viszony jól lát-
ható. Kezdetük és befejezésük változatlan maradt, a törlések és hozzáírt részek előbb
a középső részére terjednek ki, majd egyre erőteljesebben veszik át a szöveg terét.
A költemény mutációjában vagy átformálásában, úgy látom, alapvetően poétikai, szű-
kebben ritmikai megfontolások játszottak szerepet. *A mélyen alvó (I)*-ből Füst Milán
a kötetbeli megjelenéskor olyan verssorokat törölt (hogy újra-, vagy helyükre írhas-
son), amelyeket *shadows*-hexametereknek nevezhetünk: verssorokat, amelyek a terje-
delmüknél fogva hexameter-közelieliek, a sorok belsejében rendre tisztán hallhatók
a spondeusok: az ilyen sorok a hexameter árnyai. És hogy az olvasó számára egyér-
telműen érezhető legyen, a 10. sor a legszabályosabb hexameter:

Halványan borul el s lehanyatlik a hajnali bolton...

— — — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — —

Az árnyéksorok „technikája” gyakori eljárás a modern klasszicizmus költemény-
szövegeiben. Míg a Nyugat-közlés hexameter-közeli prozódiaát mutat, az 1934-es köl-
temény jól érzékelhetően elviszi az újrairó művet egy másik prozódiai-ritmikai esz-
mény felé.

Az eddigiekből nyilvánvaló, hogy *A mélyen alvó (II)* az *A mélyen alvó (I)* rekreá-
ciója, újra- és újjáalkotása. De *Az orgonista*-kézirat hátlapján olvasható cím nélküli köl-
teményszöveg *A mélyen alvó (I)*-et is újrairásnak, újjáalkotásnak mutatja. *A mélyen
alvó (0)* nem a teljes *A mélyen alvó (I)* és *(II)* praetextusa, mert egy másik írógéplapon

eredetileg valószínűleg folytatódott, és elment a költemény zárásáig: itt csak az 1–23. sor található föl, de így is teljesként, befejezettként olvasható. E költemény keletkezését 1924 májusa előtti időre, az *A mélyen alvó (I)* folyóiratbeli megjelenése elé kell helyezni, e *terminus ante quem*-nél pontosabb keltezés nem adható meg. A szöveget az előző eljárással közlöm: kurziválom mindazt, amit a Nyugat-beli közlés meghagyott, ami azt jelenti, hogy a nem dőlt betűs részeket a költő *A mélyen alvó (I)*-ben törölte, és a helyüket újraírta.

A mélyen alvó (0) [gépirat, 1924 májusa előtt]

Alszol, mialatt az éjszaka

Ködköntösét vagdossa szablyával...

S felhőbe lövi nyilát a garázda vadász

Miután nedves, éji réteken tobzódva csatangolt.

5 Minden táncol és ég¹⁸ él körülötted, – egy egész mámoros éji világ¹⁹

S a hold karikába gyűrűzve örvongve forog

Mert érzi, hogy közeleg a hajnal.

Már pirkad nemsokára s minden százszorosan élni akar,

Minek rövid élte megszakad, - mihelyt a hold,

10 A halványuló lehanyatlik a hajnali égboltról...

Minden tobzódva mozog, karikáz,

Gurulva nevet és mégegyszer fellobog élete.

S Te alszol... s homlokodat köríti gyengülő csillogás

Egy titokzatos élet körülölel fényével s bágyadó

15 Lankadó szivedbe új álmokat csempész...

S mint a méz sulya: egyre mélyebbre huzza le magával fejed...

Mosolyogsz, mialatt az éjszaka tombol s a hold

Sosem látott fényáradatot ontva küzd maradásért, –

S Te feladod a küzdelmet álmodó? S a rejtélyes éji időszak

20 Zenithjén engeded, hogy az álom mágnese huzzon a nemlét

Egyre mélyebb rétegeibe a rajzos álmok rajbafutó csalékony képeivel?

Szegény! Gyengéden kell véled bänni²⁰ téged ölelni²¹, mint a halottal,²²

Ki átadja szívét titkos örök-élte tünékeny képeinek

¹⁸ a szó átkiszelve

¹⁹ a „világ” szó a jobbszélen sorközbe begépelve

²⁰ a „véled bänni” átkiszelve

²¹ az előző átkiszelés után a sorközbe gépelve

²² az l átütve t-re (a „véled bänni, mint a halottal” helyett a „téged ölelni” tárgyragot kíván meg)

A mélyen alvó (0) kurzivált részeinek mennyisége világosan megmutatja, hogy az iménti költeményszöveg a Nyugat-beli közlést megelőző versalakzat. A három, egymással ugyan összefüggő, de önállóan tekintendő költeményszöveg részletes összetevése után filológiaiailag jobban megragadható a kétszeres újraírás vagy újjáalkotás működése, valamint az ezeket mozgató határozott szerzői poétikai-szemléleti módosulások sora.

De miért vált oly fontossá Füst Milán számára *A mélyen alvó*, a maga kétszeres újraírásában? Ki az a Te, aki „alszol”, s „mosolyogsz”? Az anya: ez egy anya-vers, az agonizáló, majd exitáló anyához szóló költemény. Újraírásai párhuzamosak a hosszú évekig tartó, sorozatos visszajátszásokkal (ki, kit takart be vagy nem takart be álmában), halokló anyjához való viszonyainak megértésével, 1916 tavasza után. A temetést követően Füst Milán ezt jegyezte naplójába:

Anyám: soha ennyire nem szerettem. – Az ő elégedetlensége ösztökélt, – részemé vált. – Több energiám nőtt, hogy egyedül vagyok: nem tudok naphoszszat feküdni. – Ne zavarjuk szegény Alvót – ne zavarjuk szegény Szenvedőt félrefordult fejjel. – Mit kívánjak neked? Hogy repülj! Mint idegen halottaknak? Idegen kívánságok. Idegenben lettél – Nyugodj szegényem! (E gondolatoknál rosszúl lettem éjjel.)

Majd nem sokkal később: „Verset akarok róla, amelyet még nem írtam!”²³

2. A rombolás és az újjáépítés az újraírásban (példa)

A *réécriture*, az újjá és mássá írás gyakorlatában *A mélyen alvó* messze nincs egyedül, és Füst Milán ezt a gyakorlatot egyáltalán nem toltá háttérbe, nem fedte el: láthatuk, többször is írt e gyakorlatáról, de e gyakorlat szabályszerűségeire, általános jellemzőire költeményeiben és elbeszélő írásaiban egyaránt rálehetünk. Rendszerint az egyes művek kezdete az újraírások során szinte teljesen érintetlenül maradt, és az immáron kiindulónak nevezendő szövegtől az új szöveg a kvázi azonos kezdet megismétlése után „indul be”, indul el más, új irányba. Ez számos költemény és terjedelmesebb elbeszélő munkák átírásában is megfigyelhető. Így a *Szívek a hínárban* kezdete jóformán változatlanul adja *A kapitány felesége* kezdetét, *A Parnasszus felé* alig különbözik *Az orgonista* kezdetétől: majd beindul az átírás gyakorlata.

Füst Milán a Nyugat 1930. évi 1. számában közölte *Kutyák* című költeményét, majd ugyanezzel a címmel a folyóirat 1934-es 12–13. számában ennek újraírását. *A mélyen alvó* szövegeihez hasonlóan vizsgáljuk meg a *Kutyák* két szövegének a viszonyát, a törlések és a hozzáadások szempontjából! Az első kilenc sor a két költeményben majdnem ugyanaz. Az 1930-ban megjelent költeményben a következő:

Hajnalodik. S ki fekete kutyáiddal együtt-üvöltve
Vonúltál el ablakom alatt, – állati rém magad is! – most végre elcsitulsz.

²³ Füst Milán, *Teljes napló*, s. a. r. SZILÁGYI Judit, Fekete Sas, Budapest, 1999, I., 196.

Nem nézem vándorlásodat s tudom.
Lassan haladsz el arrafelé, hol egy kétesen szürke világ
Fekete ködeiből lép majd elő a nap.

De addig is... te nem állsz meg: a horizonton lassan áthaladsz...
A láncokat megoldod. S kutyáid szerte-vadásznak.
S így kezdődik a hajnal.

Az 1934-ben megjelent *Kutyák* című költeménnyel ugyanúgy járok el, mint *A mélyen alvó* (0), (I), (II) változataival, vagyis dőlt betűkkel írom az azonos szövegrészeket:

*Hajnalodik. S ki fekete kutyáiddal együtt üvöltve
Vonúltál el az ablak alatt, – magad is állati rém, – most végre csendesedsz.*

*Nem nézem vándorlásodat s tudom.
Nagy ívben fordulsz el, mégy innen arrafelé, hol egy kétesen szürke világ
Fekete ködeiből lép majd elő a nap.*

*De addig is te nem pihensz: a láthatáron lassan áthaladsz...
A láncokat megoldod. S kutyáid szerte-vadásznak.
S így kezdődik a hajnal.*

Füst az 1934-es költemény e kezdete után egy aszteriszket tesz (*), amely után egy teljesen más folytatás következik: így jelölve meg az átvett (tehát változatlanul étvényesnek tartott) és alig módosított, valamint a merőben új szövegrész határát. Amikor 1934. december 18-án írott levelében megköszönte Vas Istvánnak a *Válogatott versek* kötetéről írt esszéjét, utána hosszan fejtegeti a „régí” és az „átírt” költemények különbségeit, az átírás szükségességét: „Meg kell várnom, amíg Ön hozzászokik a változtatásokhoz s akkor nem az lesz erről a véleménye, ami ma. – Sokáig tart az ilyesmi, tudom, a verseimhez huszonöt év alatt szoktak hozzá valamelyest az emberek, – s most még változtatásokat is elviselni?” Majd Füst Milán egyetlen változtatást indokol, az átalakítás kapcsán emlegetve Babitsot és Osvátot is, majd így folytatja: „S ugyanúgy elmesélhetném a többi változtatások történetét is – s meg vagyok róla győződve, hogy Ön csodálkozva hallgatná s hamarabb látná be, hogy a régiek iránt való szeretete *ebben* könnyelmű ítéletre készítette.” És Füst Milán utolsó példája éppen ez, a *Kutyák* kettőse. „A »kutyák« érdekében pedig órákig hajlandó vagyok vitázni: a réginek diszperz menetéről – s az újnak kényszerítő egységéről. Ezekben Ön nekem idővel igazat fog adni: meg vagyok erről győződve, – feltéve persze, hogy e dolog továbbra is foglalkoztatná.” Majd általános síkon fogalmazza meg, hogy szerinte mi a különbség az „újak” és a „régiek” között. A levélbeli szövegösszefüggés az új költemények kiegyensúlyozottságát hangsúlyozva azt emeli ki, hogy a régieken tett változtatások célja ezek hozzáépítése az újakhoz a *Make it new!* imperatívuszát követve:

S még az új versekről is szívesen beszélgetnék Önnel. – S azért főképp, hogy bebizonyítsam, hogy a kötet legszebbjei ezek között vannak. S hogy erényük egy bizonyos újság a régiekkel szemben: tisztultabb és erőteljesebb egységek, – egy öregező ember munkái, akinek az ereje nem csökkent, – sőt! – akinek a konkrét részletekhez már kevesebb kedve van, de a keményebb kompozícióhoz annál több.²⁴

Az *Összes versek* legutóbbi kiadása alapján nehéz, olykor lehetetlen utána járni annak, hogy Vas István 1934-ben milyen változtatásokat nehezményezett, bár érdemes volna részletesen ismerni az ő álláspontját is. Füst Milán 1934-es önértékelése azonban világos: a négy évvel korábban megjelent *Kutyák* című költemény „diszperz”, vagyis széteső, elomló, szétfutó, szétszóródó, míg az 1934-es *Kutyák* egységes, „tisztultabb és erőteljesebb”. De a poétikai megfontolásokon túl a versbeszéd tárgya is erőteljesen módosul. Az 1930-as költemény már az elején is én-beszéd („Vonúltál el ablakok alatt”), csakhogy ez a beszélő halálát hívogatja, míg az 1934-es költemény annak a tömkelegnek a halálát hívja elő, „amely világnak mondatik”.

3. Minden mindig befejezett és soha nem az: Éji szó, feltámadás előtt

Eddig csak arról volt szó, hogy az újraírások özönének állapotában indokolt-e az *ultima manus* elvéhez ragaszkodni, vagyis célszerű-e a szerző által autorizált utolsó szövegállapotot tekinteni főszövegnek, amelyhez képest minden korábbi állapot csak *avant-texte*, csak a végső szövegállapothoz vezető út egy állomása, előzmény és variáns? Ha az egymást követő szövegállapotokat nézzük, az a kérdés merült föl, hogy közülük melyiknek (melyeknek) van önálló műalkotásstátusa, s ha van, akkor ezt mi alapozza meg? Az eddig bemutatott és szerintem is önálló alkotásoknak tekintendő újraírt szövegalakzatok között maga a változtatás azért mégis teremt valamilyen „rendet”, és nem csak a „korábbi” és a „későbbi” időrendje mentén: úgy tűnik, a változtatásoknak van valamilyen irányultságuk. Úgy tapasztaltam, hogy Füst Milán változtatásainak mértéke, „ereje” nagyobb, ha a kiinduló szöveg keletkezése és az átírása között hosszabb idő telt el, kisebb, ha ez az idő csekély.

Most egy olyan rövid Füst Milán-költeményt szeretnék körüljárni, amelynek az esetében *elvileg* föl sem merülhet a főszöveg vagy variáns kérdése. Az egyetlen versszakból álló költemény öt változatban áll eddigél rendelkezésünkre, és mindegyik egyenrangúnak tekinthető. Ehhez hasonló helyzetet csak a 17–18. századi közköltészet és a folklór alkotások kritikai kiadásában tapasztaltam, de ott nagy tömegben. Az általános kiadási eljárás ilyenkor az, hogy a szövegkiadó a többé-kevésbé biztosan datálható szövegváltozatok közül a legrégebbit közli I. sz. alatt, az ehhez időben legközelebb állót II. sz. alatt, végül az alig keltezhető *n* számú lejegyzést tetszőleges, vagyis önkényes sorrendben. Hogy Füst Milán e költeménye ilyen természetű, az összefügghet azzal, hogy az a műfaji hagyomány, amelyre rájátszik, az órakiáltó éneke,

²⁴ Füst Milán Vas Istvánnak, Budapest, 1934. december 18., 478. sz. = Füst *Összegyűjtött levelei*, 291.

a *Nachtwächterlied* a szövegekben 18. század közepi német és magyar hagyományként jelenik meg.

Amikor Zsoldos Sándor Füst Milán összes verseit sajtó alá rendezte, *A kiadásról* írott, rövidre fogott utószavában elmondta, hogy fölvelt verseket, melyek a kéziratos hagyatékban találhatóak, bár ezek között válogatott. A válogatás indoka, amely Füst Milánt védi Füst Milán ellen, végső soron el is fogadható: „Az újonnan fölvelt versek még nem lazítják föl a Füst-költészetről kialakult képet, melyet maga a költő formált máig érvényesen.”²⁵ A kötet végén olvasható jegyzékből jól látható, hogy ezek a „kéziratos hagyatékban található” versek mind a *Teljes naplóból* valók: közöttük találhatók olyanok, amelyek nyomtatásban megjelentek Füst Milán életében, egyet közülük Somlyó György adott ki 1979-ben, de vannak olyanok is, amelyek a 2008-as kiadásban olvashatók, immáron másodszor (mert 2002 óta a *Teljes naplóban* is föllelhetők). Hogy nem minden versszöveget vett föl innen a sajtó alá rendező, azt feltehetően az indokolja, hogy a mostanáig „a Füst-költészetről kialakult képet” féltette a fölhíglástól. Vagyis az esztétikai és a koherenciát célzó szövegkiadói cenzúrán nem jutott túl mindaz, ami „jelentéktelen”, esetleg befejezetlenné tűnő költemény.

Nézzük az *Éji szó, feltámadás előtt* című költeményt a *Teljes Naplóban*! Hogy visszautaljak arra a korábbi kérdésre, hogy milyen megfontolások alapján tekinthet az irodalomtörténész valamely szöveget *önálló* műnek, biztató jelnek tekintettük az önálló címet. A *Teljes Naplóban* a költeménynek van címe. Önállóságát igen nagyban erősíti, hogy nincs közvetlen köze a napló e verset megelőző és követő részéhez. S mert a *Negyedik naplófüzetben* maradt ránk, lejegyzésének ideje jól datálható: az 1927. november 10 – november 18-ig, Pozsony, Bécs című részben olvasható.

Éji szó, feltámadás előtt [1927. november]

Ti urak, az éjszaka fordul,
Már sötétebb szakába lép!
S egy óra múlva itt az éj közép.
Holnap az Úr feltámad a porbúl
Értsetek hát szót: elég a borbúl.
A fakó holdszelet
Már ott biceg a malom híd felett.²⁶

Mint hamarosan látható lesz, ugyanez a szövegtípus (az ún. éjjeliór-ének vagy óravérs műfaj eredendően parafolklor vagy közköltészeti műfaja miatt van szükség e pontos terminusra) négy másik Füst Milán-műben is megtalálható. Ráadásul úgy, hogy az első sorok változatlanok maradnak, míg kisebb-nagyobb változtatások a rövid költemény második felében fordulnak elő. S míg az *Éji szó, feltámadás előtt* a *Teljes naplóban* saját címmel is elkülönített vers, szigetszerű szöveg, addig címét veszítve a többi

²⁵ FÜST Összes versei, 257.

²⁶ FÜST, *Teljes napló*, II., 260.

előfordulását elbeszélésben vagy kisregényben találjuk meg (az egyes előfordulásokat római számmal én jelöltem – Sz. Cs.). Ami azzal a következménnyel jár, hogy Füst Milán többször beépíti elbeszélő írásokba, vagyis kontextualizálja. Mivel a „verses betét” szöveggörnyezete maga is értelmező környezet, a továbbiakban jelezni kell ezeket az elbeszélte közegeket.

A következő előfordulás fölvet néhány textológiai és filológia gondot is, ugyanis a költemény abban *Az orgonista* című kéziratban kerül elő, amely Füst Milán keletkezése szerint 1925-ben íródott, de mivel 1960-ban és 1961 legelején kézbe vette és újraírta, magába a húszas évekből való gépiratba rengeteg változtatást vitt be, törölt is, de főként hozzáadásokat eszközölt. Egy másik tanulmányban kívánok érvelni az 1925-ös önkeletkezés megbízhatósága mellett. Mind *Az orgonista*, mind *A Parnasszus felé*, mind *A kapitány felesége* és mind a *Szívek a hínárban* nevezhető (fiktív) művészregénynek,²⁷ de miután mindegyik művön belüli ideje a 18. század közepe, művelődéstörténeti regénynek is. *Az orgonista* egy Baldus János nevű gyerek, később kiskamasz, majd felnőtt és öreg, akiről gyerekkorában kiderül, hogy tehetsége van az orgonálás-hoz. És elkezd magára venni a csekély boldogságokat és a tengernyi szenvedéseket. Miután egy véletlen folytán a kamasz a kisregényben megismerkedik Neumann János grazi levéltárossal, aki fölismerte kivételes tehetségét, amikor Jánoska a frohleiteni templomban orgonált, a fiú késő estig vele maradt, beszélgettek, pizstrángot sütöttek és beittak, ezért a hegyi vendéglőből a kamasz éjszaka ment haza. „Már alig volt kétszáz lépésnyire házuktól, mikor majdnem közvetlen közelében felhangzott az ör²⁸ lassú éneke:

[II., 1925 és 1932 között]
Ti urak, az éjszaka fordul
Már sötétebb szakába lép
S egy óra múlva itt az éj közép...
Holnap az úr feltámad a porbúl,
Értsetek hát szót, elég a borbúl...
A fakó holdszelet
Már ott biceg a malomhíd felett...

A végét meg hoszan elnyújtotta, aztán csend lett megint. – János borzongott. – „Holnap az Úr feltámad a porbúl”... Különösen ez a néhány szó remegtette meg. Megállott s hosszan töprengett felette. – Ma egész más volt a melódia mint rendesen....²⁹

Nem tudhatni, hogy a beszámozott 37. lap hátoldalán ez a ceruzával írott betoldás mikor került bele a kéziratba. Nem lehet 1960–61-es hozzáadás, mivel az éjjeli ór énekének szövege nincs benne *A Parnasszus felé* szövegében. Az 1961-ben megjelent

²⁷ Ekként tárgyalja HARKAI VASS Éva, *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*, Forum, Újvidék, 2001, 169–173.

²⁸ A kéziratban áthúzva: éji dala

²⁹ PIM Kt, V. 4140/16, 37v

nagyregényben csak ennyi olvasható: „Aztán megállt. Az éjjeli őr éjszakai énekét hallgatta, s ebből mindenféle dallam-fantáziák, sőt figurációk is fakadtak benne.”³⁰ Az *orgonista* kéziratába e betoldás nem kerülhetett be 1932 után sem, mert ekkor már a hétsoros ének szövege megjelent a Nyugatban, 1932-ben, a 15–16. számban. Ugyanis Füst Milán itt közölte azt *A kapitány felesége* című elbeszélését vagy kisregényét, amely szintén művészregénynek vagy művelődéstörténeti regénynek tekinthető: történései a 17. század közepén Krakókban esnek meg egy fiatal festő beszámolója szerint. A fiatal festő történetének a vége felé járunk, s az elbeszélésen belül – fontos közös mozzanat ez *Az orgonista* és *A kapitány felesége* között! – itt is Húsvét vasárnapja előtt, a feltámadás napját megelőző éjszakán vagyunk. Ebben az elbeszélésben is döntő éjszaka ez:

– No nem és nem... Mert ebből elég! – Így tanígtattam magam akkor éjjel...
– E furcsa jószándékú éjszakán feltámadás előtt. [...] S míg mindez így keresztül-kasul járt a lelkemen s a szemem előtt az életem is szintén felvonult, – a hold megint kibújt felhőiből... s egy kocsisunk énekét is hallani véltem, a messziségbe’ kinn, valahol kinn a hegyen... S minél inkább előhaladt, annál mozgalmasabb lett az éjszaka.

Majd házunk előtt nemsokára megszólalt az őr:

[III., 1932. augusztus]

„Ti Urak az éjszaka fordúl,

Már sötétebb szakába lép

S egy óra múlva itt az éj közép.

Holnap az Úr feltámad a porbúl

Értsetek hát szót, elég a borbúl,

Sovány s fakó a hold

Még keskenyebb, mint tegnap este volt.”

Kinn eké énekelt az őr. – S utána kétszer adott kürtjelet. – S valahogy így: hallgatózva, vagy el-eltűnődve megint... s mégis furcsa szívdobogással telt el ott utolsó éjszakám.³¹

Mint e tanulmányban már említettük, ennek az 1932-ben közölt hosszabb elbeszélésnek az át- és újraírásával készült el 1959-ben a *Szívek a hínárban* című kisregény. E műben kétszer is előkerül az éjjeli őr éneke, ráadásul a fikció szerint a 18. századi Krakókban az őr németül is előadta, ami komoly filológiai segítséget jelent számunkra.

Iszonytató ám a természet nagy idegensége, közönye. A rémület még ott zakatolt bennem s körülöttem épp oly csendes és mozdulatlan minden, mint volt azelőtt. Úgy, hogy az ember kénytelen megint azt kérdezni magától: – nem ismét képzelődöm-e? nem a saját félelmem hajtja-e felém ezeket a hangokat? – Az éjjeli őr is épp akkor énekelt kinn az úton s talán épp az ablak alatt éjszakai dalát:

³⁰ Füst Milán, *A Parnasszus felé*, Fekete Sas, Budapest, 2005, 51.

³¹ Füst Milán, *A kapitány felesége*, Nyugat 1932/15–16.; valamint: Füst Milán *Összegyűjtött elbeszélései*, szövegmond., jegyz., utószó PETRÁNYI Ilona, Fekete Sas, Budapest, 2003, II., 241.

[IV., 1959]

Ti urak, az éjszaka fordúl,

Már sötétebb szakába lép

És nemsokára itt az éj közép.

Értsetek hát szót: elég a borbúl,

A fakó holdszelet

Már ott libeg a malom-híd felett.

S ugyanezt énekelté aztán németül is, ez így volt nálunk, mióta német király űlt a trónon:

Alle meine Herren lasst euch sagen...³²

Elgondolkodtató, hogy a csak 1959-ben előforduló fenti német kezdősört Füst Milánál először mennyire korai időből, 1919. május 1-éről tudjuk adatolni. A *Napló*ban szerepel e sor, idézőjelben, vagyis szövegforrása kell, hogy legyen. Az előző bekezdéshez ennek a magányos sornak nincs semmiféle tematikus, motivikus vagy logikai kapcsolódása. Így szól: „»Alle meine Herren lasst euch sagen!«”³³ De még meglepőbb, hogy közvetlenül ez után a *Szirt* című költemény következik, egy Füst Milánál viszonylag ritka, de nem egyedülálló, parallelisztikus és rímes, kvázi-strofikus vers. Csak az első és az utolsó négy sorát idézem:

Kinyújtod a két kezed:

Láthatatlan kéz vezet:

Anyád sírja merre van,

Merre van az éjszakában

[...]

Jónak lenni, – anyám sírja,

Anyám sírja merre van,

Merre van az éjszakában,

Anyám sírja merre van – –

Váratlan ez a juxtapozíció, ez az egymás mellé helyezés, az órákiáltó német ének kezdősorának és az anyai sír éjszakai keresésének egymás mellé kerülése. Nem annyira az egymás mellettség önmagában, hanem inkább a juxtapozíció összefüggést sugall két dolog között, de maga az összefüggés nem látható, értelmezni nem tudom.

Látható, hogy ebből a versszövegből elmaradt az utalás arra, hogy a következő nap a feltámadás napja lesz, vasárnap. Mert az óra-énekek nem kötődnek valamely konkrét naphoz: minden egyes éjjel ugyanazt lehet és kell énekelni, este 11-kor ugyanúgy, mint hajnali 4-kor, míg a „Holnap az úr feltámad a porbúl” az év egyetlen, meghatározott napja előtt hangozhat csak el. Ez indokolja, hogy az ének másodjára is fölhangozhat a *Szívek a hínárban* szövegében, szombatról vasárnapra virradó éjszaka, hold-

³² Füst, *Kisregények*, II., 525–526.

³³ Füst, *Teljes Napló*, I., 441.

tölte idején. A [IV.] sz. ének egy „késő-őszi éjszaka” hangzott föl, amikor nem volt holdtölte. Ellentétben a következő előfordulással:

S mialatt mindez így keresztül-kasul járt bennem, amíg mindazt szinte újra élttem át, ami az utóbbi napokban történt, de nem is! mert szinte az egész életem is elvonult előttem akkor, – a hold megint kibújt felhőiből. Egy kocsisunk jellegzetes hangját, énekét is hallani véltem valahonnan messziről s minél jobban előrehaladt, annál népesebb és mozgalmasabb lesz az éjszaka.

De házunk előtt nemsokára megszólalt az őr is.

[V., 1959]

Ti urak az éjszaka fordúl,
Már sötétebb szakába lép
És nemsokára itt az éj közép.
Holnap az Úr feltámad a porbúl,
Értsetek hát szót, elég a borbúl,
Az óriás holdnak arculatja
Még ma is Urunkat siratja.

Ezt énekelte kinn és utána az ünnep tiszteletére kétszer adott kürtjelet. S valahogy így: hallgatózza, vagy el-eltűnődve megint s mégis furcsa szívdobogások között telt el ott utolsó éjszakám.³⁴

Természetes, hogy miután az 1932-ből való *A kapitány felesége* újraírásában 1959-ben szövegszerűen és kétszeresen fölhasználta ezt az óra-éneket, 1961-ben az 1925-ös *Az orgonista* újraírásakor elmarad maga az énekszöveg is, vele együtt pedig a feltámadás napját megelőző éjszaka motívuma. Mivel a *Szívek a hínárban* utal egy német óra kiáltó szöveg kezdetére, gondolhatnánk azt is, hogy Füst Milán forrása az Erk-Böhme-szerzőpáros háromkötetes gyűjteménye volt, benne a *Nachtwächterlieder* szövegeivel és kottáival.³⁵ A III. kötet tartalmazza az *óraszámot* is bejelentő énekeket. A német óra kiáltó szövegek kezdete mindig ugyanaz, míg a változó óraszámokkal együtt az énekek második fele is változó (pontosan úgy alakul az óra kiáltó ének alapszerkezete, mint Füst Milánál). A várvirrasztók és óra kiáltók tevékenységének magyar monográfiája, Szomjas-Schiffert György anyagából csak két rövid német példát idézek. Mindkettő kezdete majdnem pontosan ugyanaz a sor, mint amelyet Füst Milán is idézett a [IV.] előfordulás után.

- i) Hört ihr Herrn und lasst euch sagen,
unsre Glock hat Zehn geschlagen;
bewahrt das Feuer und das Licht,
dass unserm Haus kein Schad geschicht!

³⁴ FÜST, *Kisregények*, II., 587.

³⁵ Ludwig Christian ERK – Franz Magnus BÖHME, *Deutscher Liederhort*, I–III., Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1893–1894.

- ii) Hört ihr Herrn und lasst euch sagen,
unsre Glock hat Zehn geschlagen!
Zehn Gebote sesst Gott ein,
dass wir sollen glücklich sein.³⁶

Az óra kiáltó énekek strukturális hasonlóságán túl (változatlan kezdet, változó folytatás) e német példák nem mondhatók Füst Milán öt szövegéhez túlzottan közel állóknak. Hasonló a helyzet a magyar óra kiáltó énekek anyagával is. Ezt egy olyan példával illusztrálom, amely elvileg Füst Milán számára is elérhető volt, már 1915 óta. Jakubovich Emil 18. századi éjjeliór-szövegeket közölt, vagyis a Füst Milán-elbeszélésekben és regényekben evokált időből származókat. Ezekben a szövegekben a nem mindig, de többnyire ismétlődő kezdet, a legelső sor: „Hallja minden Háznak Ura!” Az éjjel egy órakor énekelte szöveg a következő:

Éjfél után ütött egyet,
egy Nappal értünk már többet,
azért nyújtja életünket,
hogy hadjuk el büneinket,
jobbítsuk meg életünket,
adjuk néki sziveinket;
éjfél után ütött egyet³⁷

Ez sem áll közelebb Füst Milán költeményeihez, mint a német szövegek. De a tradicionális német óra kiáltó szövegek ismerete mellett a már fiatalon igen alapos klaszikus zenei műveltségre szert tett Füst Milánál szerepet játszhatott egy másik forrás, vagy legalább másfajta inspiráció is: *A nürnbergi mesterdalmokok* zenéje és szövegek könyve. Az operában szerkezetileg kitüntetett helyen, a II. felvonás legvégén hangzik föl a cirkáló éji éneke, afféle parafolklor ének. Szomjas-Schiffert György jegyzi meg: a „Hört ihr Herrn und lasst euch sagen” kezdetű „német éjjeliór-kiáltást, dúrakkordbontásos dallamával együtt *Richard Wagner* folklorisztikus hűséggel dolgozta fel a *Nürnbergi Mesterdalmokok* című operája II. felvonásának zárójelenetéül. Magát a dalmot *Böhme* szerint 1850-ig lehetett hallani Németországban; nálunk nem fordul elő.³⁸ S valóban, a wagneri szövegek könyvében a Második felvonás legvégén, miután az iparosok zajos csetepatéja véget ér, ez olvasható Váradi Antal (1854–1923) fordításában:

ÉJJELI ŐR
(mire az utcán bekanyarodik, már senki sincs ott)
Emberek, figyeljünk a szóra,
Tizenegy már az óra!

³⁶ SZOMJAS-SCHIFFERT György, *Hajnal vagyon, szép piros... Énekes várvirrasztók és óra kiáltók*, Magvető, Budapest, 1972, 128–129.

³⁷ JAKUBOVICH Emil, „Éjjeli vigyázók éneke” a XVIII. századból, *Ethnographia* 1915/2–3., 131.

³⁸ SZOMJAS-SCHIFFERT, I. m., 128.

A kísértettől őrizkedjünk,
Nehogy martalékul essünk!
Az urat dicsérd!
(*Lassan távozik.*)³⁹

Természetesen ez sem tekinthető Füst Milán szövegmintájának. Az *Éji szó, feltámadás előtt* nem valaminek a fordítása. De olyasféle viszonyban áll adatolható 18. századi éjjeliór-énekeinkkel, mint amilyen viszonyban Richard Wagner verses éjjeliór-éneke a 18. századi német *Nachtwächterlied*ekkel. Füst Milán a saját rövid költeményét több mint harminc éven keresztül variálta. A műfaj közköltészeti mivolta is segített ebben: az öt költeményszöveg együtt olyasmit alkot, amit az utóbbi időben – talán a népzene kutatók által hagyományosan használt „dallamcsalád” terminusának hatására – a 18. századi magyar közköltészeti anyag kutatói így neveznek: szövegcsalád.⁴⁰ Szövegkiadásuk eljárása ugyanaz, mint az enyém Füst Milán e költeménye esetében: amennyiben kényszerűen ki kell jelölnöm egy főszöveget, akkor az *Éji szó, feltámadás előtt* mellett próbálnék meg érvelni, a többi változatokként adnám, időrendben.

*

Úgy vélem, Füst Milán életművének további textológiai és filológiai kutatásához nincs feltétlenül szükség arra, hogy kritikai kiadásban gondolkodjunk. Hogy ilyesmire egyelőre nem várakozhatni és nem vállalkozhatni, az nem akadályozza meg a régen megkezdődött és máig biztatóan folytatódó kutatási munkálatokat, mint ahogy azt sem, hogy Füst Milán életművének az eddiginél jóval pontosabb és finomabb *irodalomtörténeti* elhelyezését várhassuk.

³⁹ A *nürnbergi mester-dalok*, dalmű 3 felvonásban, 4 képben; szövege és zenéje WAGNER Richardtól, fordította VÁRADI Antal, Pfeifer Ferdinánd kiadása, Budapest, 1883.

⁴⁰ *Közköltészet 1. Mulattatók*, s. a. r. KÜLLÖS Imola, munkatárs Csörsz Rumen István, Balassi, Budapest, 2000, 37.

Utópiák ígézetében

Keszi Imre és a zsidó–magyar együttélés

A magyar irodalomtörténetnek kevés alakja tett szert olyan rossz hírre, mint Keszi Imre (1910–1974). Az utókor megítélése szerint 1945 utáni irodalomkritikusi tevékenységével kiérdemelte a „rettegett” állandó jelzőt:¹ fontos szerepet játszott olyan kiemelkedő alkotók félreszorításában, mint például Hamvas Béla, Kerényi Károly, Márai Sándor, Németh László vagy Weöres Sándor, de mostohán bánt Babits Mihály, Halász Gábor vagy Szerb Antal emlékezetével is. Mindenki máson túltett abbéli igyekezetében, hogy Lukács György elméleti megfontolásait az irodalomkritika gyakorlatába átültesse² – talán egyedül Szigeti József kelhet versenyre vele ebben a tekintetben. Pályája során akadt két év, amikor Horváth Márton támogatásával a magyarországi kommunista mozgalom első számú irodalomkritikusává vált, meghozza rendkívül érzékeny időszakban: 1947 és 1949 között a pártlap, a Szabad Nép irodalmi rovatát vezette. Abban a három évben, amikor a kékcédulás választásoktól a párt-egyesítésen át a kulturális káderek széleskörű cseréjéig a kommunista pártvezetés levezényelte a politikai hatalomátvételt és megteremtette a kulturális élet nagyarányú átalakításának alapfeltételeit. A kései visszaemlékezések ugyan hajlamosak valamelyest eltúlozni bírálatainak élességét,³ abban az értelemben, hogy a legszélsőségesebb megnyilvánulásait teszik meg általánosan jellemzőnek, az aligha vitatható, hogy Keszi valóban készséggel azonosult a szereppel, melyet az említett orgánus rovatvezetőjétől elvárhattak. Az elsők közé tartozott, akik a háború után a szocialista rea-

¹ Legutóbb például KÓBÁNYAI János, *A magyar–zsidó irodalom története. Kivirágzás és kiszántás*, Múlt és Jövő, Budapest, 2012, 582.; SCHEIN Gábor, *Pozíciók nélküli szerepek. Füst Milán és a politikai hatalom viszonya 1945–1963*, It 2013/2., 255.

² Vö. STANDEISKY Éva, *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája, 1944–1948*, Kossuth, Budapest, 1987, 87–91.

³ Megítélésének érzékeltetésére talán elég felidézmem, hogy Faludy György, Határ Győző és Kuczka Péter egyaránt versbe foglalta kritikusi ténykedését, előbbi kettő egyenesen „féreg”-ként emlékezett meg róla. (FALUDY György, *Versék*, Magyar Világ, Budapest, 1995, 272.; HATÁR Győző, *Életút*, II., *Életünk – Faludi Ferenc Alapítvány*, Szombathely, 1994, 153.; KUCZKA Péter, *Testamentum. Költemény*, Hungária, Budapest, 1949.) Eredete bizonytalan, de a pesti folklór részévé vált Keszi több változatban terjedő sírverse is: „Itt nyugszik Keszi. Férges a féreg eszi. Jól teszi.” A teljes képhez az is hozzá tartozik, hogy mások, mint például Fekete Sándor, Cs. Szabó László vagy Szabó Lőrinc nem ítélték róla ilyen végletesen. (FEKETE Sándor, *A kamasz álma. Önéletrajz, cikkekben elbeszélve*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 165.; LENGYEL Balázs, *Újholdak és régi mesterek. Lengyel Balázs leveleskönyve*, Enciklopédia, Budapest, 1999.; SZABÓ Lőrinc, *Harminchat év [1945–1957]. Szabó Lőrinc és felesége levelezése*, Magvető, Budapest, 1993.) Ha nem is feltétlenül az itt említettek körében, de akadhatott olyan pályatárs is, akinek Keszi műveltsége imponált.

lizmust igyekeztek népszerűsíteni, s ő mutatta be részletesebben Zsdanov nézeteit a szélesebb irodalmi nyilvánosságnak.⁴

Mindennek fényében meglepő, hogy a 20. századi magyar művelődéstörténet e nagyon is számottevő figurájának eddig milyen kevés figyelmet szenteltek. Holott Keszi pályájának, társadalmi és szellemi hátterének vizsgálata nemcsak annak megértéséhez járulhat hozzá, hogy a Nyugat tehetséges zenekritikusából miként válhatott a formálódó Rákosi–Révai-féle rendszer lelkes kiszolgálójává, s hogyan ragadhatott bele ebbe a szerepbe, amikor már maga is a kultúrpolitikát bíráló hangokat hallatott, hanem arra is rálátást enged, hogy a korábbi évtizedekben, s különösen az 1930-as években – Lackó Miklós elképzelésével ellentétben, aki szerint a kevert identitást a kor nem ismerte, s Keszi lett volna az egyik első, aki példát mutat ilyesmire⁵ – milyen érdekes kísérletek történhettek a különféle identitások és ideológiai ajánlatok összegeztetésére.⁶

Keszi 1910-ben Kramer Imre néven született, vallásos neológ zsidó családban.⁷ Szombathelyi születésű főkönyvelő apja, Kramer Marcell akkor a Pesti Izraelita Hitközség titkára volt már jó tizenöt éve, így tanúja és szereplője lehetett a város századfordulón tapasztalható ugrásszerű átalakulásának. Bár Keszi édesanyja, Tauber Matild tanítónőképzőn végzett, az értelmiségi foglalkozás nem számított hagyományosnak sem a Tauberek, sem a Kramerek közt. A család mindkét – a Felvidéken már korábban is lazán összekapcsolódó⁸ – ágának boldogulását és gyarapodását az Osztrák–Magyar Monarchia által biztosított egységes gazdasági tér biztosította: Keszi egyik nagyapja bécsi papírkereskedő volt, a másik borkereskedelemmel foglalkozott. A család beállítottságát így a Monarchia iránti nagyfokú lojalitás jellemezte, illetve a saját vallás megőrzése melletti asszimiláció lehetőségébe vetett hit.⁹ Keszi apjának törekvései a másik oldalról is elismerésre találtak: az első világháborúban vöröskeresztes lábadozót tartott fenn, és ezért a számtalan köszönőlevél mellett Ferenc főherceg 1916 januárjában „a hadiékítményes Vörös-Kereszt ezüst díszérmét” adományozta neki. Annak mérlegelése, hogy a magyarországi zsidóság története miként illeszthető bele a „magyar történetbe”, mint látni fogjuk, Keszi egész életpályáját végigkísérte, és az állandó kérdésfeltevésre a mindenkori politikai helyzet függvényében igyekezett különféle válaszokat adni.

⁴ KESZI Imre, *Zsdánov és az irodalom*, Csillag (18) 1949. május, 58–61.

⁵ LACKÓ Miklós, *Bujdosó vagy szabadságszerető realista? Írások és viták a nemzeti jellemről = Uő., Korszellem és tudomány, 1910–1945*, Gondolat, Budapest, 1988, 165.

⁶ A többes identitások kutatásának kiemelt fontosságára a közelmúltban többen is felhívták a figyelmet. Vö. például ABLONCZY Balázs, *Őrzők. A többes identitás történeti stratégiái*, Századvég 2007/1., 63–78.

⁷ Keszi anyai nagyapjának, Tauber Mórnak születési bizonyítványát még az ortodox közösség állította ki, de mivel egy 1911-es dokumentum arról tudósít, hogy Mór apját, Tauber Salamont a Pesti Izraelita Hitközség állandó szolgálatba veszi, valószínűleg addigra az egész család neologizált. Keszi családjára vonatkozóan lásd PIM Kt, V.5243/88.

⁸ Keszi anyai nagyanyja, Regina is az érsekújvári Kramerek köréből került ki, az apai ág felmenőihez hasonlóan.

⁹ Az önazonosság neológ meghatározási lehetőségeihez lásd GYURGYÁK János, *A zsidókérdés Magyarországon. Politikai eszmétörténet*, Osiris, Budapest, 2001, 229–243.

A családi háttér más tekintetben is befolyásolta gondolkodói habitusát: az apja által felhalmozott hatalmas, többnyelvű könyvtár sokrétű érdeklődését erősíthette. A *Sóskaként* ismert magyar irodalomtörténet „a Nyugat árnyékában” jelentkező szerzők között kitér Keszi Imre munkásságára is, és Kodály futó említése mellett kizárólag Kerényi Károly körével hozza kapcsolatba.¹⁰ Ez meglehetősen félrevezető, hiszen – amint azt az alábbiakban megkísérlem kibontani – Keszi tájékozódása sokkal szélesebb körű volt, és Kerényi gondolatvilága csak egyikét – nem is feltétlenül a legfontosabbikát – jelentette azoknak a szellemi áramlatoknak, melyek hatást gyakoroltak rá. Sőt megítélésem szerint éppen a sokféle szellemi ösztönzés egybekapcsolása jelenti Keszi szellemi vállalkozásának lényegét, legalábbis pályájának kezdeti, színvonalasabb szakaszában.

Keszi a Hitközség kompetitív alapítványi főgimnáziumában érettségizett 1928-ban, és felvételt nyert a Zeneművészeti Főiskolára, Kodály Zoltán osztályába. Zeneszerző szakos diákként nem csupán a zeneelmélet és -történet kérdései foglalkoztatták, hanem – mestere szellemiségétől áthatva – a folklór és a néprajz iránt is élénk érdeklődést táplált. Kodály magyar néprajzzal foglalkozó óráit a Pázmány Péter Tudományegyetemen is látogatta: apja kérésére ugyanis – aki a zeneszerzést bizonytalan kimenetelű szeszélynek tartotta – a főiskolával párhuzamosan a budapesti egyetem magyar–német szakára is beiratkozott.¹¹ A néprajz a sváb paraszti kultúra ápolását és kutatását támogató Bleyer Jakab által vezetett német irodalom tanárséken is fontos része volt a tanmenetnek. Minthogy Kodály eleve azt vallotta, hogy a saját népzenei anyagot igazán csak a szomszédos népek anyagának tükrében lehet megismerni,¹² e többirányú ösztönzésnek köszönhetően Keszi a sváb népdal kutatásába fogott. Választását nyilvánvalóan az is befolyásolta, hogy Bartók Béla néhány évvel korábban megjelent *A magyar népdal* (1924) című vitákat gerjesztő könyve továbbra is foglalkoztatta a közvéleményt.¹³ A még Kramer Imre néven közreadott disszertációja, *A magyarországi német népdal* (1933) saját Bonyhád-környéki gyűjtésein alapult és a sváb népművészet kutatói számára máig hivatkozási pontnak számít.¹⁴

A kötet a már emlegetett Jakob Bleyer könyvsorozatában, a Német Philologiai Dolgozatokban jelent meg. Bár Bleyer módszertani szempontból nem sorolható a merész újtók köré, a német szellemi életben naprakészen tájékozódott: erről nemcsak az 1922-ig általa szerkesztett Egyetemes Philologiai Közöny szakirodalmi tudósítási tanúskodnak, hanem az is, hogy a fiatal Martin Heidegger munkásságának jelentőségét már az 1910-es évek végén – alighanem a hazai irodalmárok közül

¹⁰ *A magyar irodalom története 1945–1975*, III/1–2., *A próza*, szerk. BÉLÁDI Miklós – RÓNAY László, Akadémiai, Budapest, 1990, 314–317.

¹¹ PIM Kt, V.5246/85–86.

¹² KÓSA László, *A magyar néprajz tudománytörténete*, Osiris, Budapest, 2001, 148.

¹³ BARTÓK Béla *Írásai*, V., *A magyar népdal*, közreadja Révész Dorrit, Editio Musica, Budapest, 1990.

¹⁴ KRAMER Imre [KESZI Imre], *A magyarországi német népdal*, Pfeifer Ferdinánd (Zeidler Testvérek) Nemzeti Könyvkereskedése, Budapest, 1933. Keszi elmondása szerint a kötet kiadását elősegítette, hogy 1933-ban a nyomdász és kiadó Kner Izidor gyermekei mellé került házitánítónak, de lektorált és szerkesztőként is közreműködött munkaadójának vállalkozásában. PIM Kt, V.5246/85–86.

elsőként – felismerte.¹⁵ Saját gyakorlatát ugyan a pozitivisták hatáskutatás és tárgy-történet, illetve a szellem-történet néplélektanhoz kapcsolódó ága határozta meg,¹⁶ olyan műhely létrehozására törekedett, mely többféle tudomány-módszertan felé nyitott.¹⁷ Az egyetemen élete végéig tanított, de politikai szerepvállalása mellett tudományos tevékenysége fokozatosan háttérbe szorult: a történettudomány mint a nemzetiségpolitika jelentős képviselőjét tartja számon, aki a Tanácsköztársaság bukása után 1920 végéig nemzetiségi miniszterként szolgált a Friedrich-kormányban, és aki a német nemzetiségi mozgalom vezetője volt az 1932/33-as szélsőséges politikai fordulatokig. Keszi, aki egyetemista éve alatt szinte minden félévben hallgatta Bleyert,¹⁸ nemcsak azért választhatta témavezetőül a germanistát, mert módszertani kérdésekben szabad kezét adott neki, hanem mert – hogy egyik helyi konklúziómat előre bocsássam – „a magyarországi svábok Mózese”¹⁹ nemzetiségpolitikai programja befolyásolta Keszinek a zsidóság szerepéről alkotott felfogását. Mivel a *Deutschungarische* irodalmár-politikus nézetei nem mondhatók közismerteknek, talán érdemes némi teret adni bemutatásuknak.

Bleyer álláspontja, jóllehet, módosult az idők során, célja mindvégig ugyanaz maradt: öntudatos és önszerveződő német nemzetiséget kívánt létrehozni a dunántúli sváb parasztságra alapozva (hogy a város lakó német polgárságnak és az erdélyi szárszoknak – akik még Trianon után is számításba veendő tényezők maradtak – milyen szerepet szánt, az a mindenkori politikai helyzet függvényben változott), illetve bebiztosítani az így létrejövő etnikai és kulturális egység közösségi – elsősorban a nyelvhasználatot és az oktatást érintő – jogait.²⁰ Ez már az első világháború éveiben sem volt egyszerű feladat, amikor Bleyer – szempontokat nyújtva és érveket szállítva egy majdani nemzetiségi rendezési tervhez – a politikai színpadra lépett. Egy olyan társadalomban azonban, amely részben épp a kisebbségeket okolta a területvesztésekért, és így a népcsoportoknak biztosítandó kollektív jogok ötletében (az ország területére mélyen behatoló román és szerb csapatok friss emlékét is felidézve) az ország további feldarabolásának előhírnökét sejtette, még komolyabb kihívást jelentett.

¹⁵ THIENEMANN Tivadar, *Az utókor címére. Thienemann Tivadar hátrahagyott életrajzi feljegyzései*, s. a. r. KONCZ Lajos, Pro Pannonia, h. n. [Pécs], 2010, 91.

¹⁶ Bleyerről mint irodalmárról lásd legutóbb FRIED István, *Fejezetek a magyar germanisztika történetéből. Heinrich Gusztáv és Bleyer Jakab = Filológia – nyilvánosság – történetiség*, szerk. KELEMEN Pál – KOZÁK Dániel – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR GÁBOR Tamás, Ráció, Budapest, 2011, 453–482.

¹⁷ Vö. például Koszó János, *Bleyer Jakab emlékezete*, EphK 1935/1–3., 1–10.

¹⁸ PIM Kt, V.5246/87.

¹⁹ JOHANN FAUL-FARKAS, *Sonntagsblatt*, 1933. december 5. Idézi Norbert SPANNENBERGER, *A magyarországi Volksbund Berlin és Budapest között 1938–1944*, ford. DOBA Dóra, Lucidus, Budapest, 2005, 93–94.

²⁰ Bleyer nemzetiségi programjához lásd FATA Márta, *Bleyer Jakab nemzetiségi koncepciója és politikája (1917–1933)*, Regio 1994/1., 175–190.; KRÍX György, *Bleyer Jakab életműve*, ford. B. SZABÓ Károly = *Bleyer Jakab, Német Nemzetiségi Önkormányzat*, Budaörs, 2008, 35–48.; GRÓSZ András, *A politikus és államférfi = Bleyer Jakab*, 51–62.

A mélyen katolikus Bleyer – aki számára a vallás éppoly meghatározó részét képezte az önazonosságnak, mint a nemzeti(ségi) hovatartozás²¹ – olyan integrációs javaslat híve volt, mely az önkorlátozáson alapult. Az első világháború alatt a Budapesti Szemlében közzétett cikkében, majd a rákövetkező vita során a szeparatizmus megnyilvánulásait éppoly elutasította, mint a feltétel nélküli asszimilációt: a magyarországi németesség lemond mindenfajta területi önrendelkezésre törekvésről, „népfaji” szerveződésről, továbbá nem akadályozza (például német nyelvű közép-fokú oktatás fenntartásával) a polgárosodó németek beolvadását; cserébe azonban a magyarságnak nemcsak formálisan, hanem a politikai gyakorlatban is biztosítania kell a sváb paraszti kultúra fennmaradását, mely elsősorban az elemi szintű anyanyelvi oktatás kiterjesztése révén érhető el.

Az ajánlat elvi alapját tekintve sok tekintetben illeszkedett Szekfű Gyula, Bleyer egykori Eötvös Collegiumbeli társa és közeli barátja²² háború után kifejtett koncepciójához: a Szent István-i állameszme képzetét nép és nemzet Meineckétől kölcsönzött elválasztásával egészítette ki, s úgy vélte, egyszerre lehet valaki a német *Volk* és a magyar *Nation* teljes értékű tagja.²³ A *hungarus*-tudat átalakítva megőrzését annyiban is a Szekfű-féle elképzeléssel összeegyeztethető módon képzelte,²⁴ hogy az államérdek (*Staatsräson*) érvényesítésének képességét, vagyis a „politikai érzékből” való részesedést²⁵ a felső osztályok kiváltságaként kezelve a társadalmi felemelkedés lehetőségét a nemzeti műveltség széles körű elsajátításához kötötte.²⁶ A paraszti kultúrára helyezett hangsúly, mely első látásra talán idegennek tűnhet a szekfűi megközelítésmódtól, Bleyernél így eredendően nem az elit művelődésének megújítását szolgálta volna, ahogy például Bartók, Kodály vagy a népi írók esetében, hanem éppen ellenkezőleg, a művelődés köreinek határozottabb elválasztását könnyítette meg.²⁷ Azt pedig, hogy a sváb integrációs ajánlat más kisebbségpolitikai elképzeléseknél kedvezőbbnek tűnjön fel, a keresztény-germán kultúrkörhöz tartozás barátját is megihlető gondolatának megidézésével vélte biztosítani. Úgy látta, az ortodox vagy görög keleti vallású szerbekkel és románokkal szemben a főként katolikus és evangélikus,

²¹ A Magyarországi Német Népművelődési Egyesület megalakulásakor, 1923-ban tartott beszédében így fogalmazott: „egy nép hit nélkül csöcselék, söpredék”. Idézi Dr. HAMBUCH Vendel, *Bleyer Jakab, a mélyen hívő keresztény*, ford. MÁTÉFI Lászlóné = *Bleyer Jakab*, 69.

²² THIENEMANN, I. m., 35.

²³ Meinecke Szekfűre tett hatásáról lásd ERŐS Vilmos, *A Szekfű–Mályusz vita*, Csokonai, Debrecen, 2000, 62.; TRENCSENÝI Balázs, *A nép lelke. Nemzetkarakterológiai viták Kelet-Európában*, Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, h. n. [Budapest], 2011, 360–372. Lásd még FRIEDRICH MEINECKE, *Werke, V., Weltbürgertum und Nationalstaat*, szerk. Hans HERZFELD, R. Oldenbourg, München, 1962.

²⁴ Bleyer *hungarus*-tudathoz való kapcsolódását említi FATA, I. m., 176. Fried István, úgy tűnik, más elképzelést képvisel, amikor Bleyert épp a *hungarus*-tudat hiánya alapján állítja szembe az eszmét felhasználó Pukánszkyval. FRIED, I. m., 455–456.

²⁵ TRENCSENÝI, I. m., 361.

²⁶ Vö. DÉNES Iván Zoltán, *Az „illúzió” realitása. Kollektív identitásprogramok*, Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, h. n. [Budapest], 2011, 65.

²⁷ Ezért állította német nemzetiségi politikustól váratlan eréllyel: „német közép- és felsőiskolák felállítását nem szabad megengednünk”. BLEYER Jakab, *A hazai németesség kérdéséhez. Megjegyzések Révai Mór A magyarság ügye a külföldön című művéhez*, Budapesti Szemle 1918, 473.

vagyis a magyarság felekezeti megoszlásához jobban illeszkedő svábság asszimilációja gyorsabb és hatékonyabb,²⁸ s ezt erősíti-mélyíti a német irodalmi hagyomány, illetve az osztrák barokk hatása, mely a magyar kultúrát a német nyelvűhöz hasonlóvá teszi.²⁹ Mindez a német nyelvűnek megőrzendő sváb parasztságot mintegy társadalmi bankká avatja, melynek tartalékaiból kiegészíthető az államfenntartáshoz, az államigazgatáshoz önmagában túlságosan csekély létszámú magyar középosztály, méghozzá oly módon, hogy a *Staatsräson* se szenvedjen csorbát, hiszen feltétele, a magyar műveltség, konvertibilis a némettel.

E kisebbségi integrációs program azonban, megítélésem szerint, nemcsak a nyíltan néven nevezett szerb és román nemzetiségű lakosságot tekintette riválisának, hanem legalább annyira a zsidóságot: a velük szemben tapasztalható és a háború alatt egyre erősödő ellenszenv³⁰ kihasználása révén igyekezett versenyelőnyt biztosítani saját maga számára. Amint arra a cikket követő vita során a Bangha Béla jezsuita páter által alapított, egyebek mellett antiszocialista és antiszemita politikai napilap, a *Neue Post* szerkesztőségéhez csatlakozó³¹ Bleyer utalt, a magyar középosztály, ha nem a németsegből, akkor máshonnan kényszerül feltölteni sorait: „A szövetségesek már kínálkoznak hívó, csábító szóval; a szövetségesek, a kikre az ún. világáramlatok választóvízes hatása után nem nehéz ráismerni. Számuk és erejük nem lekicsinyelendő, mert közéjük tartoznak mindazok, a kik az általános titkos választójogot minden nemzeti cautela nélkül kívánják, mindazok, a kik állítólag a népek és néptörédek ún. önrendelkezési jogáért harcolnak.”³² Úgy vélem, e kellően kétértelmű oldalvágás mindenekelőtt a Huszadik Század köre és különösen Jászi Oszkár ellen irányult,³³ aki nem sokkal korábban provokatív éllel Wilson amerikai elnök „elvtársának” nevezte Bleyert és – ironikus módon – üdvözölte kisebbségpolitikai felfogását, azzal a – természetesen Bleyer elképzeléseit teljesen keresztülhúzó – kiegészítéssel, hogy

²⁸ BLEYER Jakab, *A hazai németiség*, Budapesti Szemle 1917, 432–433. Lásd még BLEYER Jakab, *A hazai németiség kérdéséhez. Kritikai megjegyzések*, Budapesti Szemle 1917, 157–160.

²⁹ Lásd például a 19. századi politikai romantika ellen fellépő, a hun eredetmondák német forrásaira rámutató tanulmányát; Gottsched magyarországi recepciójáról szóló könyvét. BLEYER Jakab, *A magyar–hun monda germán elemei*, Ráth Mór bizománya, Budapest, 1906.; BLEYER Jakab, *Gottsched hazánkban. Irodalomtörténeti tanulmány*, MTA, Budapest, 1909.

³⁰ A zsidósággal szembeni ellenszenvnek tápot adott a korabeli közvélekedés, mely szerint a hadköteles izraelita állampolgárok többsége nem frontszolgálatot végez. Ennek részben társadalomtörténeti igazolását, részben cáfolatát nyújtja: SÁRKÖZY István, *A zsidóság és a háború*, Huszadik Század (37) 1918. január–június, 98–102.

³¹ SPANNEBERGER, I. m., 35–36.

³² BLEYER, *A hazai németiség kérdéséhez* (1918), 475. A „világáramlatok” iránti érzékenység a kor szóhasználatára szerint a nemzeti kötődés hiányát implikálta, és egyaránt vonatkozhatott liberális és baloldali emancipációs ajánlatokra. Bleyer itt hivatkozott cikkét közvetlenül követte Négyesy László Világáramlatos kritika című írása, melyben az Esztendő folyóiratot a botránykeltő „vöröstáblás füzetekhez” hasonlítja és Hatvany Lajos Berzeviczy Albert itáliai útirajzait bíráló cikkét a „kritikai bolsevismus” magyar irodalmi jelentkezéseként értékeli. NÉGYESY László, *Világáramlatos kritika. Levél a szerkesztőhöz*, Budapesti Szemle 1918, 475–480., különösen: 476., 480.

³³ Mint az közismert, a folyóirat hasábjain 1917-ben nagy visszhangot kiváltó vita volt a „zsidókérdésről”. Lásd továbbá: SZABÓ Ervin, *Az orosz forradalom és a béke*, Huszadik Század (35) 1917. január–június, 449–452. (a bolsevik kisebbségpolitika elveiről); JÁSZI Oszkár, *A nemzetiségi kérdés a társadalmi és az egyéni fejlődés szempontjából*, Huszadik Század (37) 1918. január–június, 97–111.

azokat nem a németiség számára kellene fenntartani, hanem ki kellene terjeszteni az összes minoritásra.³⁴

Ugyanakkor hiba lenne nem észrevenni, hogy Bleyer egy másik, közvetlen politikai tétjét tekintve lényegesebb politikai csatát is vívott, mégpedig az első számú német nemzetiségi vezető szerepéért, s akkori publicisztikájának jelentős része riválisa, a szász Rudolf Brandsch vezette tömörülés ellen irányult, aki szintén a wilsoni elvek-re hivatkozott a németiség jogainak kiterjesztése érdekében.³⁵ A Brandsch-féle ajánlatot mint a pángermán gondolat hazai megjelenésmódját jellemezte. Bleyer így egy olyan politikai retorikát alkalmazott, mely alkalmas volt arra, hogy a zsidóságot és a szászokat az átfedésben láttatott liberális, szociáldemokrata és bolsevik eszmék szál-láscsinálójaként jelenítse meg, miközben támaszkodott a német és szláv néptömegek közé szorult, létében fenyegetett magyarság képzetére is. Nem meglepő, hogy a hivatalba lépő Károlyi-kormány és Jászi minisztersége alatt a nemzetiségpolitikában Bleyer háttérbe szorult, s a Tanácsköztársaság alatt egyetemi tanárságát is elveszítette, hogy aztán a szovjethatalom megdöntésében közreműködve maga kapjon miniszteri megbízatást – egy olyan politikai helyzetben, a béketárgyalások közepette, amikor úgy tűnt, a magyar államhatalom hajlandó engedni bizonyos nemzetiségi követeléseknek.

Bleyernek, mint ismeretes, csalódnia kellett: a magyar asszimilációs politika még az általa képviselt visszafogott célkitűzések elérését is megghiúsította. Ennek ellenére, bár Szekfűhöz hasonlóan a kollektív ontológia felé mozdul politikai nyelvhasználatában³⁶ – melyre a „nép” többértelmű kategóriája eleve lehetőséget adott – álláspontjának alapvonalai a kifejtettekhez képest csupán részleteiben módosultak: 1929-ben Bethlennel vitázva továbbra is kiállt a Szent István-i állameszme mellett, s a nemzetiségi kérdés megoldását alárendelte a revízió gondolatának.³⁷

A húszas–harmincas évek fordulóján a legjelentősebb zsidó hitközség vezető tisztségviselőjének fia Bleyer közeli tanítványává vált. Keszi Imre az említett népdalkönyv 1933 decemberére keltezett bevezetőjében is köszönetet nyilvánít mesterének, aki „az első céduláktól a kefelevonatig” gondos figyelemmel kísérte munkáját.³⁸ A fent elmondottak ismeretében ez a körülmény némiképp meglepő lehet. A zsidóság számottevő részétől ugyan nem állt távol a „nagy magyar” nacionalizmus és irredentizmus, csakhogy a kötet formába öntése idejére (mely 1933 nyarán történt) Bleyer már valamelyest elmozdult korábbi álláspontjáról.³⁹ Alig iktatták be, máris

³⁴ JÁSZI Oszkár, *Wilson elnök magyar elvtársai*, Huszadik Század (35) 1917. január–június, 537–540.

³⁵ Vö. SPANNEBERGER, I. m., 36–38.

³⁶ Szekfűhöz lásd ERŐS, I. m., 105.; és főként TRENCSENÝI, I. m., 373. Lásd még Szekfű és Kodály levél-váltásának Dénes Iván Zoltán által idézett részleteit: DÉNES, I. m., 88–95.

³⁷ BLEYER Jakab, *A magyar és német viszony*, Magyar Szemle 1929, 114–124. Ebben a szövegében már Josef Nadler néptörzsi elméletére is hivatkozott.

³⁸ KRAMER, I. m., 4.

³⁹ 1932 augusztusában már így írt Gratz Gusztávnak: „Túlzott mértékben építettem a jogra és az igazságra, a belátásra és a saját érdekek józan felismerésére. Ennek jegyében és ebben a hitben küzdöttem és dolgoztam sok éven át. Ezt a hitemet teljesen elvesztettem. [...] Ha a Német Birodalom és a világ németisége valóban meg akarja menteni az egyes német népcsoportokat, akkor éppen Magyarországgal szemben fel kell használnia minden rendelkezésre álló eszközt. Majd kiderül, hogy Magyarország ellenállóereje nagyobb-e, mint az össznémetiség ütdereje.” Idézi SPANNEBERGER, I. m., 79.

látogatást tett a Harmadik Birodalom új adminisztrációjánál, Münchenben tárgyalt Rudolf Heßszel, és abban bízva, hogy Hitler felkarolja majd a német nemzetiség emancipációs törekvéseit, határozottabb hangot ütött meg a politikában.⁴⁰ 1933 májusában Bleyer elmondta utolsó és legnevezetesebb országgyűlési beszédét, melynek nyomán nemcsak Bajcsy-Zsilinszky Endrével kényszerült párbajra, hanem erőszakba torkolló diáktüntetések oktatói tevékenységére is pontot tettek.⁴¹ Politikai taktikájának megváltoztatása nem jelentette azt, hogy a nemzetiszocialista eszmekört is magáévá tette volna: bár a náci Németországot nem kritizálta, a nácizmussal szemben fenntartásokkal élt, magyar viszonyokra történő alkalmazását pedig károsnak találta.⁴² Mindazonáltal nem csodálható, hogy Bleyerrel való kapcsolatát Keszi sem a második világháború után, sem az ötvenes, sem a hetvenes években rögzített visszaemlékezéseiben nem idézi fel, hiszen nemcsak az 1945 utáni sajtóban bélyegezték Bleyert nácinak, hanem a Kádár-korszak történetírásának is mindvégig ez volt az álláspontja,⁴³ így a felületes szemlélőnek úgy tűnhetett volna fel, mintha ez a sváb népi kultúráról írogató ifjú zsidó értelmiségi a nemzetiszocialista *Volkstumsgedanke* hívévé szegődött volna.

Ez nemcsak azért lett volna tévedés, mert – mint igyekeztem bemutatni – Bleyer gondolatrendszere alapvetésében különbözött mindenfajta etnikai ontológiától, hanem azért is, mert Keszi műve csak részben illeszkedett tanára világképéhez. Az értekezés alátámasztotta Bleyernek azon törekvését, hogy a szívének oly kedves sváb falusi művelődés különálló karakterét felmutassa, hiszen Keszi szigetkultúráként hivatkozott a dél-magyarországi németiség folklórájára, melynek népdalai kevés közösséget mutatnak a magyarral. Ugyanakkor a németországi népdaltól is megkülönbözteti: „Abból fakadt, de attól is fejlődött el.”⁴⁴ Az elfejlődést pedig Keszi az anyaországi és a magyar környezet közti különbségnek tulajdonította, mely „a néplélek és népi hagyományok sajátos kialakulását determináló független változó”, de a környezetre tett utalás, amennyire meg lehet fejteni, itt nem valamiféle pszichogeográfiai elképzelést takar (noha ez sem állt távol Keszitől), hanem lélektani környezetre vonatkozik: a magyar népdal egyetlen jelentékeny befolyása a svábra, hogy szimmetriaigénye nem engedi meg az egytagú, oszthatatlan éneksort (*Singzeile*), s a háromtagú is ritka, melyet a szimmetria iránt fogékonyabb magyar néplélek hatására a sváb dalnokok ismétlés révén négytagúra bővítenek.⁴⁵ A svábságnak így sajátos, köztes szerepet tulajdonít a nyugati típusú német népdal és a keleti típusú magyar népdal között.

⁴⁰ Hiába, mivel Hitler fontosabbnak tartotta a magyar állammal és a magyar fajvédő szervezetekkel kialakított jó viszonyt. *Vö. Uo.*, 90–95.

⁴¹ *Uo.*, 93. Nemcsak fajvédő, hanem egy katolikus diákszervezet is fellépett ellene, ami azt sejteti, hogy nemcsak a németiség egy része, hanem a politikai katolicizmus képviselői közül is sokan árulónak tekintették. A beszédet az országgyűlési napló nyomán újraközli többek közt: *A magyar állam és a nemzetiségek. A magyarországi nemzetiségi kérdés történetének jogforrásai, 1848–1993*, szerk. BALOGH Sándor, Napvilág, Budapest, 2002, 574–580.

⁴² Utolsó Magyar Szemlében közzétett publikációja is ezt támasztja alá: BLEYER Jakab, *A hazai német kisebbség kérdéséről*, Magyar Szemle 1933, 72–77.

⁴³ *Vö. például TILKOVSKY Loránt, Hét évtized a magyarországi németek történetéből. 1919–1989*, Kossuth, Budapest, 1989, 72.

⁴⁴ KRAMER, I. m., 4.

⁴⁵ *Uo.*, 46–47.

Csakhogy amíg Bleyer Bécs és a németiség műveltségközvetítő szerepét hangsúlyozza és nyugat–keleti „kulturlejtőt” emleget,⁴⁶ addig Keszi a német nyelvű kultúra számára előnytelen hierarchiát teremt. Bartók nyomán ugyanis azt vallotta, hogy a kulturális megújulás alapja egyedül a népművészet lehet, mégpedig csakis a kelet-európai, itt ugyanis a parasztságot nem rontották meg más társadalmi osztályok és saját önelvű fejlődését jobban ki tudta futni. „A népdal nem épült be a műköltészet-műzene katedrálisába, megmaradt kölcsönhatás nélkül, egyedülvalónak.”⁴⁷ A kelet-európai falu a maga folklórájával egy olyan utópikus tér volt Keszi számára, mint amilyen a klasszikafilológus Kerényi Károly számára – akivel valóban kapcsolatban volt – az antikvitás.⁴⁸ Egy olyan tér, ahol élet és kultúra megtartotta tökéletes egységét, ahol a kultúra nem tárgyiasult, hanem benne élt az emberekben mint – Kerényi szavaival – mélyen „megélt lelki valóság”.⁴⁹ Csakhogy amíg Kerényi Nyugat felé orientálódott, Keszi fenntartotta hitét, hogy a megváltást Kelet-Európától lehet remélni. A sváb népdalok zenei struktúráját vizsgálva megállapította, hogy köztes mivoltuk ellenére is azok a magyar ráhatás csekély mértéke folytán inkább nyugati típusú népdalok, s így „kevésbé autentikusak” szláv, román vagy magyar párjaiknál. Az „autentikus” itt olyan kulturális értéket jelent, melyet egy nagy, homogén osztály teremt.

Keszi nyugati és keleti típusú népdalról alkotott fölfogása, mint láthattuk, túlmutat az etnografikus leírás szűken vett határain, s a Bleyertől sem idegen *Völkerpsychologie* területére kalauzolja az olvasót. A néplélektan inspirációját azonban nem egyedül Bleyertől nyerhette. Az egyetemen igen jól teljesítő⁵⁰ Keszi egyik legnagyobb – a visszaemlékezéseiben kiemelt – tanárélménye az egykor Lipcsében tanult Gombocz Zoltán volt, aki többek közt Wilhelm Wundt tanainak közvetítésében is kulcszerepet játszott. A nyelvészet iránt élénken érdeklődő Keszi 1929-ben szintén peregrinált a német városban, választása bizonyára összefüggött az újgrammatikus iskola örökségével. Gombocz Wundt nyomán azt feltételezte, hogy „abban a szó- és szóláskészletben, amelyet a mindennapi életben használunk, tudattalanul is régi szokásjogok, babonák, társadalmi berendezkedések, tárgyfejlődések, egyszóval egész múltunk emlékeit őrizzük.”⁵¹ Keszi a múlt e történelem előtti-alatti, archaikus réte-

⁴⁶ FRIED, I. m., 476.

⁴⁷ KRAMER, I. m., 3.

⁴⁸ Kerényi néhány évvel később így foglalta össze gondolatait: „akár a hitből, akár a valóságérzésből indul ki egy vallás magyarázata, mindenképpen feltételeznie kell egy olyan állapotot, amelyben a hit még nem volt hit, hanem közvetlenül ható evidencia, amelynek révén a vallási eszmét vallásosnak érezték; a vallási szokás még nem volt szokás, hanem újszerű cselekmény, amelyben az eszme folytatódott és esetleg szavak nélkül, egy minden mást kizáró emocionális aktus formájában kifejezésre talált.” KERÉNYI Károly, *Az ünnep lényege. Antik vallás és etnológiai valláskutatás* [1938] = *Uő, Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok. 1918–1943*, vál., s. a. r. KOMORÓCZY Géza – SZILÁGYI János György, Magvető, Budapest, 1984, 336. Lásd még az egész kötetet.

⁴⁹ LACKÓ Miklós, *Sziget és külvilág. Kerényi Károly és a magyar szellemi élet* = *Uő., Szerep és mű. Kultúr-történeti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1981, 264.

⁵⁰ Indexének tanúsága szerint a már említettek és még említendőknél kívül különösen Négyesy László és Horváth János voltak elégedettek munkájával, de szinte minden tárgyból jelesre vizsgázott. PIM Kt, V.5246/87.

⁵¹ GOMBOCZ Zoltán, *Jelentéstan* = *Uő., Jelentéstan és nyelvtörténet. Válogatott tanulmányok*, vál., s. a. r., jegyz., utószó KICSÍ Sándor András, Akadémiai, Budapest, 1997, 175.

géhez való hozzáférés nyelvi lehetőségét kiterjesztette a népdalra is. Nem tartotta kizártnak, hogy ez betekintést nyújt a nép ősi életviszonyaiba, mintegy a tudatalattijába, hozzáférhetővé tesz valamit a nép ősi lelkiségéből.⁵²

Keszi osztotta korának népszerű vélekedését, mely szerint egy egész Európára kiterjedő válsággal kell szembenézni, melyből egy kulturális megújulás vezethet ki, és e megújulás forrásaként a parasztságot lehet megjelölni. Nyilvánvaló, hogy szemléletének alakulása mellett szótára is közösséget mutat Németh Lászlóval, akinek gödi házában 1933 tavasza és nyara között Keszi heti rendszerességgel vendégeskedett, és aki meghívta, hogy csatlakozzon a Válasz köréhez. Akkoriban Keszi, az imént jelzett elvárások fényében Illyés Gyulát és Erdélyi Józsefet tartotta a legnagyobb élő költőknek.⁵³ Csakhogy Keszi – talán a szellemtudományok természettudományokkal egyenrangú megalapozását hirdető Bleyertől sem függetlenül – a rendelkezésre álló magyarázatok egy részét túlságosan elrugaskodottnak találta. Úgy vélekedett, hogy a parasztságra nem valamiféle misztikus, örök szellem ruhazza a kitüntetett szerepet, hanem a véletlen folytán kialakult szociológiai karaktere: „A dunamenti népek társadalmi tagozottsága nem olvadt meg az újkori történet kohójában: a parasztság külön és magáramaradt osztályként, szinte minden kontaktus nélkül más osztályokkal élte ebben a társadalomban a maga módja szerint való életét.”⁵⁴ A népdal ennek megfelelően nem áll transzcendens kapcsolatban a paraszti lélekkel, amennyiben a modern pszichológia, szociológia, etnográfia, mítosz kutatás és nyelvészet tudományos eszköztárával megragadható mibenléte. Az egyes közösségekhez kapcsolható népdalkultúrákat egyrészt a stíluskonvenciók, másrészt az érzelmkifejezés rögzült formái tartják össze, mely utóbbiak biztosítják az emocionális lelki közösséget az egyének között.⁵⁵ Amint a nyelvre és a népművészetre, úgy a spirituális közösségekre is nagyfokú állandósággal bír, de nem változatlan entitásokra tekintett Keszi, aki nem tagadta egy nép vagy inkább osztály tömegpszichológiájának vizsgálatát, de kételkedett egy statikus, örök lényegiség felmutathatóságában.

Mint tudjuk, népdal és nyelv párhuzama Bartók gondolkodásától sem volt idegen,⁵⁶ Keszi azonban a Gombocz nyomán megismert saussure-i strukturalista nyelvészet alapfogalmait is alkalmazta. Arra hívta fel a figyelmet, hogy nem elegendő a népdal anyagával (*langue*) foglalkozni, hanem kultúrájára (*parole*) is figyelemmel kell lenni, s tévedés azt hinni, hogy a népművészet a maga változatlanságában, normatív módon fenntartható. „Népi kultúrát emlegetni annyi mint szellemi kasztrendszer támogatni. Nem az a törekvés időszerű, hogy a kultúra népivé, de hogy a népiség kul-

⁵² KRAMER, I. m.; KESZI Imre, *Szabolcsi Bence: Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*, Válasz 1935/7–8., 485–487. Hasonló elképzelésekkel a népi/intuitív emlékezet és a történelem közötti közvetítéstől a kor zsidó orgánumaiban viszonylag gyakran találkozhatunk, például egy másik egykori Bleyer-tanítványánál, Turóczy-Trostler Józsefnél. Lásd LACZÓ Ferenc, *A történelem szentsége és a zsidó sors. Magyar zsidó tudományos perspektívák a történelem értelméről a katasztrófa korában*, Aetas 2012/2., 20–22. A szerző a nemzedéki különbségek fontosságára is felhívja a figyelmet. Uo., 27.

⁵³ KRAMER, I. m., 11.

⁵⁴ Uo., 3. Vö. BARTÓK, I. m., 11., 81.

⁵⁵ KRAMER, I. m., 5–11.

⁵⁶ Lásd például a „dialektus” fogalmának átvételét a nyelvészetből. KÓSA, I. m., 148–149.

túrává váljon” – fogalmazott.⁵⁷ A népdalok rögzítésére és imitációjára épülő gyakorlatot – ellentétben a német népdalgűjteményeket üdvözlő és terjesztésüket bátorító Bleyerrel – kritikusan szemlélte, Illyésben és Erdélyiben pedig pontosan azt értette, hogy eltávolodtak a népköltészet szigorú poétikájától és továbbteremtve őrizték azt meg. Figyelemreméltó módon úgy ítélte meg, hogy a jövőben szükségképpen egy „osztályfeletti művészet” fog kialakulni: nevezett költőket ennek előhírnökeként tartotta számon.

Nem halogatható tovább annak említése, hogy Keszi, miközben a politikai katolicizmushoz és a neobarokk hivatalossághoz kötődő, s a zsidósággal versengő kisebbségi programját ezzel a körrel elfogadtatni igyekvő Bleyerrel, illetve a születőben lévő, rivális ideológiai alternatívát kínáló népi mozgalom kulcsfiguráival ápol jó kapcsolatot,⁵⁸ valamint a magyar kultúrának a bécsi némettel eredetiségben legalábbis összemérhető voltát hangsúlyozó Bartók közvetlen környezetéhez tartozik, az 1930-as szeptemberi tüntetés idején csatlakozik a munkásmozgalomhoz is,⁵⁹ méghozzá a Bleyer szemében vörös posztó (hiszen a német nemzetiségi szavazatokat elhódító) szociáldemokrácia ifjúsági tagozatához. Itt elmondása szerint Justus Pállal, Ádám Györggyel, Kelemen Imrével és Kertész Pállal ápol jó kapcsolatot, s vezetőségi tag lett. József Attila politikai szemináriumait látogatta,⁶⁰ majd a kommunista Széll Jenő csoportjához csatlakozott, ahol – így emlékszik – kivált magához Széllhez és Beck Mártához került közel. Különös módon az 1933 tavaszán lefolytatott Széll és társai büntetőper vádlottai között hiába keressük a nevét,⁶¹ noha saját bevallása szerint Keszi csupán 1933 nyarán, vidéki álláshelyét elfoglalva kényszerült megszakítani kapcsolatát a mozgalommal.

Ez az előélet Keszi gondolkodásmódján és fogalmi keretein is nyomot hagyott: az osztály nélküli társadalom eljövételét történelmi szükségszerűségnek tartotta. A művelődés területén ez azt jelentette, hogy a népművészet el fog tűnni, melyet ugyan veszteségnek tartott, de olyan veszteségnek, melyet nem lehet elkerülni.⁶²

⁵⁷ KRAMER, I. m., 12.

⁵⁸ Érdemes itt emlékeztetni, hogy Keszi sváb népdalról szóló könyvének megjelenését közvetlenül megelőzően, 1933 őszén tette közzé a Nyugat Illyés Gyula baranyai és tolnai utazásáról beszámoló *Pusztulás* című esszéjét, mely a folyóirat lapjain az *Elfogy a magyarság?* című anketot inspirálta. A napisajtóban is kisebb vagy nagyobb mértékben svábellenes cikksorozatok születnek egyre-másra. ILLYÉS Gyula, *Pusztulás. Úti jegyzetek*, Nyugat 1933/17–18., 189–205.

⁵⁹ A KMP is 1945-ben innen igazolta munkásmozgalmi múltját. PIM Kt, V.5246/87.

⁶⁰ Nem ez volt az egyetlen személyes kapcsolata József Attilával. 1931 tavaszán költői estet szervezve ismerkedett meg Keszi Zelk Zoltánnal és József Attilával, akik összezördültek ez alkalommal, mert utóbbi állítólag vulgármarxista módon kiforgatta Illyés egyik versét, s Zelk ezt az eljárást olyannyira helytelenítette, hogy közbevágott: „Attila, te költő vagy, ezt te nem mondod komolyan.” Később, miután 1932 áprilisában a zeneszerző Szabó Ferenc a Szovjetunióba emigrált, Keszi átvette tőle a húsosok szakszervezetében szervezett illegális kórus zenei vezetését, akik a próbák előtt ugyanott József Attila szemináriumán vettek részt: jártukban-keltükben gyakran összefutottak. PIM Kt, V.5246/85; PIM Médiatár, OR0458/2.

⁶¹ Lásd a Budapesti Fővárosi Levéltár összeállítását: *József Attila a vádlottak padján. Aktába írják, miről álmodoztam... [A költő sajtópercinek dokumentumai]*, online: http://bfl.archivportal.hu/virtualis_kiallitasok/jozsefattila/negyedikper/4_4.html

⁶² A falu megőrzésével kapcsolatos illúziókhöz lásd NÉMETH László, *Nép és író (Bevezető a Bartha Miklós Társaság február 27-iki Magyar föld estélyén)*, Napkelet 1929/5., 357–359. Vö. SZEGEDY-MASZÁK

A parasztság társadalmi emancipációja és a középosztály felé irányuló mobilitása kikerülhetetlen módon felébreszti annak vágyát, hogy saját hagyományaira reflektáljanak. A tudatosodásnak ez a folyamata azonban aszketikus, purifikáló tendenciákkal jár együtt, mely megtöri a reflektálatlan lelki közösséget, mely ellenben a népművészet létezésének feltétele. Keszi számára nem képezte mérlegelés tárgyát, hogy ez a folyamat jó-e vagy rossz, egyszerűen adottságnak vette, melyet az ember nem befolyásolhat – azt viszont igen, hogy miként megy végbe.⁶³ Ezzel – anélkül, hogy a nyilvánosságnak szánt szövegeiben kidomborította volna – a sorok közt állást foglalt a marxisták számára alapvető kérdésben is, mely a determináció mértékét és az egyéni cselekvés lehetőségeit firtatta.

Az osztály nélküli művészet megteremtésének érdekében alakította ki azt a *kommunikatív modellt*, melynek alapvonalai már a népdalról szóló munkájában is megjelentek, s amely az átalakulást kondicionálta volna. Láthattuk, a népművészetet nyelvnek nevezve a stilisztikai konvenciókat szavakhoz, kifejezésekhez hasonlította. Ezt a modellt dolgozta ki a harmincas évek közepén és nevezte el „konvenciológiának”.⁶⁴ Míg a szójhagyomány útján terjedő kollektív népzene és népköltészet szigorú szabályrendszer követ, addig a művész feladata, hogy saját egyéniségét hozzáadva e szabályokat feloldja, de oly módon, hogy ne távolodjék el túlságosan attól a kommunikatív rendszertől, mely nemzeti és regionális konvenciókon alapul. A néprajztudományt a történeti szociológiával, a freudi–jungji pszichológiával és a strukturalista nyelvészettel kombinálva Keszi egy olyan diskurzus megteremtésére törekedett, mely a kutatóknak lehetőséget biztosított volna, hogy a térségi és nemzeti jellemvonásokat egyazon fogalmi keretben tárgyalják, illetve hogy a népi karakter kérdését anélkül vessék fel, hogy az etnikai esszencializmus csapdájába esnének.

És éppen ez az a projekt, mely bebiztosította volna a magyar zsidóság társadalmi integrációját, mely Keszi értékelése szerint az 1930-as évek második felére megrekedt. Az 1940-ben a szerző saját kiadásában megjelent könyve, „a zsidó szellem és irodalom kérdése”-hez hozzászóló *A könyv népe* – melybe az említett időszakban a Libanon folyóiratban közzétett fontosabb zsidó vonatkozású írásait beépítette – ezt a koncepciót bontotta ki.⁶⁵ Ebből kiviláglik, hogy ami Keszi számára iránymutató és vonzó lehetett Bleyer kisebbségpolitikai felfogásában, az a német nemzetiségnek tulajdonított közvetítő szerep, mely egyszerre feltételezte az asszimiláció elutasítását és a nemzetépítési projektről való lemondást.⁶⁶ Keszi hasonlóan elvetette egy-

Mihály, *A polgári társadalom korának művelődése II. 1920–1948 = Magyar művelődéstörténet*, szerk. Kósa László, Osiris, Budapest, 2006³, 541.

⁶³ KRAMER, I. m., 10.

⁶⁴ KESZI Imre, *Konvenciológia. Különlenyomat a „Magyarságtudomány” 1935. évi I. kötetéből.*

⁶⁵ KESZI Imre, *A könyv népe. A zsidó szellem és irodalom kérdéséhez*, A szerző kiadása, Budapest, 1940. A Libanonról lásd LACZÓ Ferenc, *Kultúramodellek és történelmi változások. A Libanon című magyar zsidó folyóirat*, Aetas, 2010/1., 43–65.

⁶⁶ Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Keszi a nemzetépítési kártyát kijátszotta a sváb identitásprogrammal szemben, mely Bleyer eredeti elképzeléseitől már eltávolodott. Azt az ismert érvet hozta elő, hogy a zsidóság kettős kötődése kedvezőbb a svábokénál a magyarság szempontjából, a zsidók illesz-

részről az interiorizált antiszemitizmusként érzékelt beolvadást, másrésről a cionizmust, melyet a zsidóság küldetésének megcsúfolásaként, s a közösségszervezésnek egy idegen eszme, a nacionalizmus alapján történő végrehajtásaként látott.⁶⁷ Ehelyett a zsidóságot feladatnak nevezte, e feladat pedig nem más, mint a közvetítés.

Komlós Aladárral és körével ellentétben, akikkel meglehetősen éles hangvételű vitákat folytatott, Keszi azt a zsidó önképet, miszerint ez a nép a racionális gondolkodás és a humanizmus fő reprezentánsa volna, tévedésnek tartotta. Egyoldalúnak vélte, hogy Komlós a zsidó lelket kizárólag a racionalizmussal rokonítja, míg a kegyetlen és torz, de leányát a félőrületig imádó Shylocktól a próféták irracionális, tömbszerű, sötét ragyogású érzelmi telítettségéig⁶⁸ terjedő másik aspektust figyelmen kívül hagyja, illetve csak annyiban veszi figyelembe, amennyiben Heinét az ész és érzelem metszéspontján helyezi el. A kérdésnek ugyan kanonizációs tétje is volt – Keszi kifogásolta, hogy az „álzsidó, olcsó racionalizmus iparlovagait”, például Zsolt Bélát, „a nagyon is közepes író” felértékeli Komlós – de a nézeteltérést elvi különbségek határozták meg. Keszi ugyanis úgy vélte, sajátos helyzeténél fogva éppen hogy a racionális és az irracionális közötti közvetítés a zsidóságra rárótt feladat.

A magyar kontextusban ez azt jelentené, hogy el kellene végre felejtetni a humanizmus egyoldalú csodálatát, és be kellene kapcsolódni a „magyar arc” formálásába, a „magyar mítosz élesztgetésébe” azáltal, hogy a kollektív népi művészetet (azaz a nép tudatalattiját) megismerik, s hagyják, hogy az szabadon, a maga törvényei szerint beleíródjék a magaskultúrába. Amint azt a harmincas évek második felében egy Trencsényi-Waldapfel Imrével a humanizmus és a népi kultúra viszonyáról folytatott – az álláspontokat némiképp karikírozó⁶⁹ – rádióvitában jelezte, az a civilizációs folyamat, mely a népi gyökerektől függetlenül próbálta felépíteni önmagát, zsákutca, s a megszakított történeti folytonosságot úgy lehet helyreállítani, úgy lehet autochton magyar műveltséget teremteni, ha a régmúltnak a kollektivitás által közvetített hangjára odahallgat az ember. Ez azonban korántsem jelent elzárkózást más népek kultúrájától, tudniillik az a népi kultúrák összefonódása okán nem is lehetséges:

Pentaton dallamaink Ázsiára emlékeznek, gregorián dallamaink Szent Gellértre, sőt még a bizánci egyház hódító kísérleteiből is többre emlékszik a magyar dallamvilág, mint a történelem. Emlékszik a nép a barokk paloták száláira, Esze Tamás kanászain[a]k rutén dallamait a Rákóczi forradalma örökítette a kuruc zene szentelt hagyományává, Apor Lászlónak a Kájoni-kódexben őrzött táncát

kedhetnek be zökkenőmentes módon a magyar társadalomba, hiszen nem fenyeget az a veszély, hogy a kettős kötődés egy Magyarország rovására terjeszkedni igyekvő nemzetállamhoz is lojalissá teszi őket.

⁶⁷ KESZI, *A könyv népe*, 16–31. Elgondolásai nem összeegyeztethetetlenek a neológia ismert alakjának, Szabolcsi Lajosnak vagy – a Németh László által is kedvelt, s Keszi által gyakran hivatkozott – Pap Károlynak az elképzeléseivel sem (róluk lásd például GYURGYÁK, I. m., 230–237., 257–259.), de Keszi, bár eklektikus, mégis pontosabb fogalmi alapokat igyekezett teremteni, melyek a beállítottság hasonlósága ellenére is elkülönítik Keszi rendszerét a rokon felfogásoktól.

⁶⁸ KESZI Imre, *Komlós Aladár: Írók és elvek*, Libanon 1938/1., 22.

⁶⁹ PIM Kt, V.5246/85–86.

Biharmegyei [sic] román paraszthegedűs játéka nyomán jegyezte föl Bartók Béla. A debreceni kántus énekein nemcsak Arany János nőtt fel, hanem az erdélyi falu iskolázatlan paraszty-gyerkőce is. Innen a mi nemzeti klasszicizmusunk sajátos nép-közisége. Népi kultúránk egységében nem tagadható meg, egymásba fűződik.⁷⁰

A népzene tehát egy alternatív emlékezetkultúrát hordoz. Míg 1935-ben és 1936-ban a Válasz és a Szép Szó hasábjain egyaránt Keszi volt az, aki harcosan megvédte Bartókot a Coriolan Petranu-féle támadással szemben,⁷¹ s kiállt a magyar népzene különállósága mellett, ezúttal a vitaszituációban máshová helyezi a hangsúlyt, kiegészítve azt az európai közönség gondolatával. Ez azért volt számára fontos, hogy rámutasson, a népi kultúra ápolása nem jelent szükségszerűen nemzeti elzárkózást: „az én népi magyarságom sem jelent szecessziót Európából” – állította.⁷² Ugyanakkor a Bartók munkája nyomán körvonalazható európai régiók létezését is hangsúlyozta, a környezet alakító erejének kiemelésével újfent szembehelyezkedve az akkortájt egyre határozottabb arculatot öltő etnonacionalista programokkal:

a folklóre Európájának is megvan a maga egysége. Menj ki a nép közé, hallgasd meg, amit mesélnek, amit énekelnek, és hallani fogod az európai táj megelevenedett vízióját. Ismered a népdal világát? Nézd a nyugatit, a németet. Dúr-skálára épült kürt-dallamok világa. A dūr-skála alapja a dūr-hármashangzat: a legegyszerűbb felső harmonikus hangok sora. A vadászkürt csak ezeket a hangokat intonálja. A német zene: utalás az erdőre. Nézz keletre: egyhangú, nyújtott pentaton dallamok, a végtelen eurázsiai pusztaság. A románok, bolgárok, görögök tánczenéjében él valami emléke a hegyi görögségnek. A kelták a tenger végtelen távlatát hozzák a latin formákba merevült Európába.⁷³

Bár a rádióvitában a zsidóság kérdését nem tematizálta, sejthető, hogy a kettős identitás kialakítása és a zsidó–magyar együttélés lehetőségében – Komlóssal szemben⁷⁴ – nem kételkedő Keszi a racionalizmus hagyományával összefüggésbe hozott európai humanista magaskultúra és az eredetében eleve heterogén magyar népi kultúra közötti közvetítő szerepet érezte testhezálló programnak. Ezt a fordítási folyamatot tenné lehetővé a fent már vázolt kommunikatív modell, melynek jelentősége abban

⁷⁰ KESZI Imre – TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Humanizmus és népi kultúra* [kézirat], PIM Kt V.5246/83.

⁷¹ KESZI Imre, *Népzene és a szomszéd népek népzeneje. Bartók Béla könyve*, Válasz 1935/1., 77–80.; KESZI Imre, *Bartók Béla vagy a középeurópai megértés útja*, Szép Szó 1936/6., 271–276. Meglehetősen önelégült beszámolóját a történetről lásd KESZI Imre, *Babiloni vályog*, Szépirodalmi, Budapest, 1968, 108–111. Ez az eset vezetett egyébként a Válasz és Keszi szakításához, ugyanis Sárközi György, amikor megtudta, hogy a Szép Szóban is publikálni készül, állítólag közölte vele, hogy nem dolgozhat mindkét folyóiratnak, mire Keszi a Szép Szó mellett döntött, mert ott nem állították választás elé.

⁷² KESZI–TRENCSENYI-WALDAPFEL, *I. m.*

⁷³ Uo.

⁷⁴ Vö. LACZÓ Ferenc, *Magyar zsidó identitásopciók. Tudományos szövegek identitásdiskurzusainak elemzése a Horthy-korban megjelent IMIT évkönyvek alapján*, Regio 2010/3., 115.

állt volna, hogy segítségével az irracionális kogníció ellenőrzés alatt tartható, az nem szabadulna el.

Újra Németh Lászlóra és az órá is mély benyomást tett Halász Gáborra kell utalnom, akinek a budapesti egyetemen tartott emlékezetes, szemléletformáló előadásait Keszi is felelevenítette életinterjúi során. Mind Halász, mind Németh fontosnak tartották a harmincas években, hogy a gondolkodás spiritualizmusát intellektualizmusmal fogják vissza, és a hagyomány megkötő erejével szabjanak gátat az ösztönök rombolóvá válható erejének.⁷⁵ Németh gondolkodásának rokon voltát Keszi sosem tagadta, s védelmében ekkoriban többször is megszólalt, határozottan tagadva, hogy Németh antiszemita volna.⁷⁶ Viszonyuk csak a harmincas évek végén hidegült el, amikor az *Alsóvárosi búcsú*ról a Libanonba írt kritikájában éppen azt nehezményezte, hogy amint Shakespeare nem ismerte a zsidóságot és csak a shylocki vonulatot mutatta fel, úgy Németh is – mintegy Komlósék zsidóságképét átvéve és negatívumba fordítva – egyoldalúan a felvilágosodás ellenszenves örökösöként mutatja be regényében a zsidó szabadgondolkodó figuráját.⁷⁷

Keszinek a zsidóság integrációjáról alkotott elképzeléseit nem igazolták vissza a negyvenes évek európai eseményei. 1942-ben behívták munkaszolgálatra, de 1944-ben sikerült megszöknie a deportálások elől és a háború végéig bujkált. Év elején a Libanon cégére alatt, valójában magánkiadásként megjelent egy rövidprózaírókat tartalmazó kötete is, mely azonban nem kerülhetett terjesztésre. *A várakozók lakomája* a Széder-este egyes rítusaihoz fűződő szövegek együttese: novellától a Tóra vonatkozó helyeit magyarázó kommentárig, illetve az elbeszélést és az esszét keverő megszólalásmódig különféle műfajú írásokból épül fel a mű. Bár a budapesti zsidóságot, mint ismeretes, csak e kötet megjelenését követően érte a döntő csapás, a vidéki zsidóság tömeges deportálása és az általános politikai helyzet fényében talán meglepő, hogy Keszi továbbra is magáénak és a zsidóság feladatának tudta a közvetítést.

A mű erre irányuló célkitűzése több tekintetben is jól érzékelhető. A *négy fiú történetében*, melyről a széder-esti elbeszélés, a Haggada tesz említést, az ember négyes tipológiáját állítja fel, és az elbeszélést kísérő magyarázatában azt az egyik fiú által képviselt szerepmintát helyezi előtérbe, melyet „bölc”-ként, „humanista”-ként említ, s amelynek hangsúlyos jellemzője a Keszi-szöveg szerint annak a követelménynek az előtérbe állítása, hogy „szeresd felebarátodat mint önmagadat”.⁷⁸ Ezzel egy olyan ószövetségi helyre utal, mely a keresztény tanításban különösen nagy hangsúlyra tett szert, vagyis a közös pontot, a másokban való önfelismerés lehetőségét keresi. Ugyanakkor a szövegtől cseppet sem idegen a *saját* kommunikálásának vágya sem: a kommentárok és történetek felmutatása nem csupán a gyermekeknek a zsidó nép történetébe való bevezetését szolgálhatják, mely a Peszách rítusainak hagyományos céljai közé tartozik, hanem a zsidó hagyományban nem járatos olvasó számára épp-

⁷⁵ Vö. LACKÓ Miklós, *Egy szerep története = Uő., Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1981, 198.

⁷⁶ Lásd például KESZI Imre, *Németh László és a zsidóság*, Libanon 1937/2., 41–48.

⁷⁷ KESZI Imre, *Németh László: Alsóvárosi búcsú*. Franklin-Társulat (1938), Libanon 1939/2–3., 35–36. Vö. még KÖBÁNYAI, *I. m.*, 168–169.

⁷⁸ KESZI Imre, *A várakozók lakomája*, Libanon, h. n. [Budapest], é. n. [1944], 26., 25.

úgy kapukat nyit. A szövegek odaértett olvasója így nemcsak a történetekbe beleszórt zsidó gyermek, hanem az esetleges keresztény vagy szekuláris olvasó is.

Az egész írásmű alapvető dilemmája pontosan abban ragadható meg, hogy miként lehet közvetíteni egy olyan hagyományt, mely írásban pusztán az ünnep rituáléit rögzíti, s a történetmondást az élősóra bízta. Az *Elbeszélés magva* című írásban ezt olvashatjuk:

a legfeltűnőbb az egész Haggadában mégis csak az, hogy a kivonulás története, tehát a tulajdonképpeni Elbeszélés, tehát az ünnep magva, majdnem teljesen hiányzik a szövegéből. Elbeszélés-szórványok, homályos célzások, odavetett midrások: hát igen, ilyesmi van. De elbeszéléstről, szép, rendszeres, bőbeszédű elbeszéléstről, amely alkalmas volna arra, hogy a gyermek kérdésére feleljen, a gyermekére, aki tudvalevőleg így kérdez: miben különbözik ez az éjszaka a többi éjszakától? – hát erről aztán szó sincs.⁷⁹

Ennek okát az elbeszélő abban mutatja fel, hogy így elkerülhető a lényeg szertartássá merevítése:

a szertartásos rész merev és dekoratív szögletei arra valók, hogy valamely fokozott és állandó jelentőséget adjanak az elbeszélés választékos és szubjektív hajlékonyságának: valamely időtlen és örök stílusok szépségét érvényesítő kiállító-keretek, amelyet évről évre új, szépséges képpel tölt meg az elbeszélő egyéni áhítata. Évről-évre megismétlődő szertartások közt évről-évre más szavakkal, más szemszögből, másképp és másképp elbeszélni a kivonulás történetét!⁸⁰

Keszi stílusparódiában és öniróniában nem szűkölködő könyve persze tisztában van vállalkozása ellentmondásos voltával: ha a Haggada célja épp a történet rögzítésének elkerülése, minden kísérlet, mely e történet lejegyzésére irányul, nem segíti a megértést, hanem szükségképpen megakadályozza. A dogmává merevítés és a túlzottan szabad magyarázat egyaránt elkerülendő tévelygés. A kettő közt húzóó feszültséget az elbeszélő nem próbálja meg feloldani:

az egyik oldal felé mindjárt ki is jelentjük, hogy történetünk semmiképpen sem kívánja az Elbeszélés végleges megfogalmazását jelenteni. [...] A másik oldal felé viszont le kell szögeznünk történetünk epikai hitelességét; egyetlen epizódot ragadunk ki a dolgok egészéből, de azt az egyetlen a legszigorúbb valóság alapján, ridegen, feltétlenül megbízható forrásaink szellemében.⁸¹

Bár a szöveg azt az intenciót emeli ki, hogy segítséget nyújtson az ünneplőknek az egyensúly megtalálásában, a siker lehetőségét már eleve felszámolja. A próbálkozás

⁷⁹ Uo., 90.

⁸⁰ Uo., 91.

⁸¹ Uo., 92.

fenntartása azt az olvasói benyomást erősítheti, miszerint a kötet olyanoknak is szól, akik számára – nem zsidók lévén – nem adott annak lehetősége, hogy részt vegyenek az ünnepen, s így a történet aktualizált, hangzó elbeszélése hozzáférhetetlen számukra. Vagyis egy kultúrák közötti – szükségképpen korlátozott – fordítói eseményként is tekinthetünk a szándékoltan töredezett történet írásbeli rögzítésére, ahol a fordítás a közvetítő közegek váltásához kötött.

A fordítás mozzanata ugyanakkor nem pusztán két művelődési hagyomány közötti közvetítésben fedezhető fel, hanem a múlt és a jelen világa közötti mediációban is. Annak a Keszit – mint láthattuk – régóta foglalkoztató kérdésnek egy újbóli megjelenésével szembesülhetünk, hogy vajon miként működik a mítoszon átsugárzó aktualitás. A Sóska által említett párhuzam Kerényi görögység-képzete és Keszi zsidó örökségről alkotott felfogása között itt is nyilvánvaló, de a kézikönyv pontosításra szorul, amennyiben Keszi nem a görögység helyett, hanem *mellett* hivatkozott a zsidó hagyományra.⁸² Az elbeszélés, a hagyomány archaikus rétegét a zsidó népi gondolkodás, a talmudizmus módszerét felhasználva igyekezett Keszi közelebb hozni.⁸³ A haszid kultúra is felértékelődött Keszi szemében. *A várakozók lakomájának* nem egy elbeszélésében arra törekedett, hogy a haszid történetek csavaros dialógusainak, jellegzetes szereplőinek megidézésével, a haszid népi kultúrán keresztül újraélessze az Ószöveget egyes epizódjait. A népi hagyomány felélesztése nem korlátozódott a zsidó folklór elemeinek beemelésére. Bár kétség kívül ez a hangsúlyosabb, éppen az imént említett *Az Elbeszélés magva* című, az egyiptomiak által üldözött zsidóságnak a tengeren való átkelésére összpontosító történet a magyar folklór szókincsét, képi világát, mese-fűző fordulatait is felvillantja.

Keszi nem véletlenül választotta írásainak tárgyaként az egyiptomi fogság és a kivonulás történetét 1943/44-ben: ha már aktualizálásról szövegünk, arra is érdemes kitérni, hogy Keszi milyen útmutatást olvasott ki a Tórából és a Haggadából az adott történeti szituációban. Az Ábrám és Szájár történetét elbeszélő *Az őrizet éjszakája* záró sorai meglehetősen egyértelműséggel igazítanak el a kérdésben: „A gonosz ellen tehát lépj fel és harcolj ellene igazsággal, csellel, erővel és szelídséggel, ahogy tudsz. Az isteni segítség veled fog harcolni, ha nem is számolsz vele. Ezt a tanácsot pedig jegyezd meg magadnak a jövő pészachig. És akkor olvasd el újra ezt a történetet.” (171.) Csakhogy az ezután következő *A gödölye története* már óvatosságra int. A kis kecskegidát felfaló macska meséje azt mutatja be, hogy milyen bonyolult „bűnös” és „ártatlan” viszonya, még egy olyan helyzetben is, ahol intuícióink szerint nagyon is egyértelműek a viszonyok. A szöveg arra hívja fel a figyelmet, hogy az ítékezés túlmegy az ember lehetőségein, még akkor is, ha olyan helyzettel találkozunk az életben, melyben egyértelműnek látszik, ki az elkövető és ki az áldozat: „aki meglátta a földi hatalom

⁸² Vö. KESZI, *A könyv népe*. Kerényi nyomán jutott el Keszi a jungi archetípus-elmélethez is. Vö. HANÁK Tibor, *Kerényi és a filozófia* = ÁRKAY László és mások, *Kerényi Károly és a humanizmus*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern, 1978, 89. Egy helyen Keszi a néprajzkutatókat „a szellem freudistái”-ként említi (KESZI Imre, *Buday–Ortutay: Nyíri és rétközi parasztképek*, Válasz 1936/2., 119–121.), máshol azt állítja, „az európai öntudat filológiája a tudatalattival fog össze.” Keszi Imre, *Mediterrán elemek a zsidó zenében*, Libanon 1936/2., 72.

⁸³ PIM Kt, V.5246/70/15.

romlottságát és az igazságtalanság egymás fölé növekvő rétegeit, tudni fogja, hogy a világi uralom egymásra boltozódó igazságai fölött a végső szó a mennyei Igazságé.” (186.) A Peszách szertartásrendjének lezárását jelképező és egyben a kötetet is záró *Búcsúzó* is – bár többféle magatartástípust lát követhetőnek – óv az elbizakodottságtól, kételkedik a valóság megismerhetőségében, a ráció túlbecsülésében: „Gépies világ, melyben mechanikus káosz és ostoba okszerűség uralkodik Isten parancsának játszi szabadsága és mérhetetlen bölcsességgel csapongó szeszélye helyett. [...] harcolni is, várakozni is csak Istenben lehet. És döntenie mindenképpen Ő dönt.” (198.) Az ítékezés lehetősége kizárólag Isten számára van fenntartva.

Raymond Aron nyomán, aki maga is számos elődre támaszkodhatott a fogalom körvonalazásakor, mára közhellyé vált, hogy a marxizmus-leninizmus egyfajta „szekuláris vallásként” funkcionált. Ritkaságszámba megy azonban, hogy egy efféle váltás egyetlen életpálya folyamán olyan világos módon mutakozzék meg, mint Keszi esetében. Az az író, aki 1944-ben képes volt egy ilyen rendkívül kifinomult, figyelemreméltóan reflektált álláspontot körvonalazni, a háború befejeződése után enyhén szólva nem sokat mutatott fel megismert képességeiből.⁸⁴ Az ítékezés jogát visszautalta emberi – részben saját – hatáskörbe, s az üdvözülés ígéretének beváltását a túlvilágról erre a világra áthelyező ideológiába fektette minden bizalmát, melynek nevében aztán életpályákról döntött, vagy legalábbis jelentősen befolyásolta azok alakulását.

1945 májusában Keszi csatlakozott a MKP-hoz és különféle pártmunkákat végzett oktatási, értelmiségi és agitprop vonalon. 1946 nyarától Horváth Márton hívására a Szabad Nép kritikusként működött, 1947 februárjában pedig már az irodalmi rovat vezetését is rábízták. Ezzel párhuzamosan megindította az Emberség című folyóiratot, mely azonban (nem teljesen önjáró módon, hanem vezető pártfunkcionáriusok támogatását élvezve) túlságosan korán és határozottan kezdte propagálni a szocialista realizmus primátusát,⁸⁵ s a párt utóbb inkább a Csillag megindítása mellett döntött, megszüntetve az előbbi orgánusot.

Zömmel az Emberségben és a Szabad Népben jelentek meg azok az írásai, melyeket *A sziget ostroma* (1948) című kötetében gyűjtött össze. Ennek már a címe is jelzi, hogy Keszi szemléletében fordulat következett be: alig akad olyan, a két világháború közötti szellemi szövetségese, aki ne részesülne metsző kritikában. Az idealistáknak bélyegzett szerzők bírálatában minden bizonnyal Keszi volt a legtevékenyebb partnere Lukácsnak, s buzgósága alighanem jelentős részben épp saját érintettségének köszönhető. Mint könyve előszavában írja: „Amikor szembehelyezkedem a sziget-gondolattal, a művész külön voltának hamis arisztokratizmusával, a miszticizmussal, a mitologizmussal és a bomló imperializmus ellenhatásaként fellépő romantikus anti-

⁸⁴ *A várakozók lakomája* megjelenése idején a budapesti zsidóság tömeges deportálása és elpusztítása még nem kezdődött meg, Keszi szemléletváltásában ennek tapasztalata is közre játszhatott. Ugyanakkor a legtöbb, Keszinél is súlyosabb üldöztetést szenvedő zsidó nem vállalt magára olyan szerepet a kommunista diktatúra kiépítésében, amelyet ő.

⁸⁵ Holott Keszi 1936-ban még másként ítélte meg a szocreál „történelmi” jelentőségét: „Magunk részéről inkább a szívelzsírosodás, Márai Sándor és minél több és jobb polgári irodalom.” KESZI Imre, *Szabó Béla: Ezra elindul. Csehszlovákiai Magyar Tudományos és Művészeti Társaság kiadása. Pozsony, 1935, Libanon 1936/3., 122.*

kapitalizmusnak egyéb változatos formáival, egy olyan eszmekörrel helyezkedem szembe, amelynek terjesztésében magamnak is részem volt.”⁸⁶ Nemcsak Bleyerrel és a jobboldali népiekkel vagy a szellemtörténészekkel való kapcsolatát írhatták a számlájára, hanem az „irracionális” Kerényi gondolkodásának hatását is kompromittálóan tarthatták, akit mítoszelmélete miatt szintén a náciizmus gyanújába keverték.⁸⁷ Mindazonáltal a negyvenes évek végén Keszi pozícióvesztésében ennél fontosabb szerepet játszott az, hogy *A várakozók lakomájára* utalva a cionizmus vádját lehetett lebegtetni vele kapcsolatban,⁸⁸ mely persze – mint korábban láthattuk – minden alapot nélkülözött, de az akkoriban levezé nyelt kulturális elitváltás logikáját nagyon jól támogatta.

Nyomon követhető ugyanakkor, hogy háború előtti/alatti elképzeléseinek néhány elemét Keszi a marxista-leninista világnézet keretei közé is átemelte. Az Emberség programcikkében ezt olvashatjuk: „Nem szakadhatunk el a múlt és a hagyományok talajtól. A kor szakadékan túl meg kell találni a kapcsolatokat azokkal az időkkel, amikor egyén és közösség eredendő viszonyát még nem dúlta szét a tökéletes társadalmi renddel járó atomizálódás.”⁸⁹ A folyóirat címét is ez indokolja: olyan új kollektivitás megteremtését tűzi ki célul, ahol a művészet „már nem a kiváltságos egyének soráé, nem egy kiváltságos osztályé, hanem az egész közösségé. Amelynek embersége, emberi tartalma nem részleges lesz, hanem teljes, mindenre kiterjedő, mindent magába foglaló.”⁹⁰ Így váltotta le Keszinél az egyik utópia a másikat, csak hogy itt már nem különféle nézetek összeegyeztetésével, hanem a marxista-leninista elvek minden kompromisszum nélküli következetes érvényesítésével vélte előremozdítani ügyét.

Zsidóság és magyarság koegzisztenciájának kérdése ebben az időszakban átmenetileg háttérbe szorult. A marxista-leninista ideológia és a kommunista párt politikája – a háborút követő rövid, néhány hónapos időszakot leszámítva – egyaránt a zsidó önazonosság megfogalmazásának, közösségi átélésének háttérbe szorítását, lehetőleg teljes feladását szorgalmazta.⁹¹ Keszi esetében az „új ember” megteremtése nevében történő önmegtagadás, úgy tűnik, mégsem volt teljes vagy nem volt túlságosan mély, ugyanis hamarosan a zsidó lét problémái újból gondolkodásának középpontjába kerültek. Azok közé tartozott, akik elsőként reagáltak a Rákosi-rendszer antiszemita ként is értékelhető megnyilvánulásaira.⁹² Ez természetesen nem publicisztika műfaját öltötte: miután elvesztette szerepét mint vezető kritikus, maga fogott szocialista realista regény írásába, 1952-ben meg is jelent a címére méreteivel sem rációzó *Alapkö*. A regény – mely programja szerint egy regényfolyam első darabja

⁸⁶ KESZI Imre, *Előszó = A sziget ostroma*, Dante, Budapest, é. n. [1948], 4.

⁸⁷ Kerényi és Lukács viszonyáról lásd KOMORÓCZY Géza, *Út a mítoszhoz = Mitológia és humanitás. Tanulmányok Kerényi Károly 100. születésnapjára*, Osiris, Budapest, 1999, 254–255.

⁸⁸ Erre áttételesen maga Keszi is utal: PIM Kt, V.5246/70/15. A Kádár-rendszerben Keszi életműsorozatába már fel lehetett venni *A várakozók lakomája* írásait is. Vö. KESZI Imre, *A várakozók lakomája*, Magvető, Budapest, 1969².

⁸⁹ KESZI Imre, *Emberség és irodalom = A sziget ostroma*, Dante, Budapest, é. n. [1948], 112.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Vö. GYÖRI SZABÓ Róbert, *A kommunizmus és a zsidóság Magyarországon 1945 után*, Gondolat, Budapest, 2009, 75–88., 89–101.

⁹² A részben zsidóellenes vagy akként is értelmezhető intézkedésekről lásd Uo., 167–204.

lett volna, s egy elképzelt borsodi nagyvállalat történetét kívánta ábrázolni a reformkortól a szocializmusig – azt mutatja be, hogy az 1848-es forradalom előtt milyen feszültségek hatották át a magyar és európai társadalmat, illetve, hogy a Bach-korszakban miként alakult a társadalmi fejlődés. A szocialista realizmus alapvető szerkezeti-tartalmi követelményeinek többnyire igyekeznek eleget tenni a mű, a forradalomról szóló osztályharcos és szovjetbarát narratívát pedig már-már karikatúrába hajló módon bontja ki: az derül ki belőle például, hogy a szabadságharc során a magyar parasztok a szlovák parasztokkal és a magyar zsidókkal vállvetve folytattak gerillaharcot az osztrákokkal szemben, s mikor az orosz csapatok kénytelen-kelletlen elfoglalták a területet, parancsnokuk kifejti, hogy ő voltaképpen a szabadságharcosoknak szurkolt. A mű nem kisebb figurákat léptet fel, mint Petőfi Sándor és Karl Marx, akik találkozása az olvasó legmélyebb sajnálatára ugyan nem jön létre, de egy, a munkásmozgalomhoz csatlakozó németországi szász szereplő, aki a Kommunisták Szövetsége második kongresszusán szót vált *A tőke* szerzőjével, majd Borsodban vállalt munkát, ártételeseleg mégis kapcsolatot létesít a két hős világa között.

Azonban a szocreál regények ismerői számára is figyelemreméltó újdonsággal szolgál Keszi, melyek összefüggenek a zsidó–magyar együttélés kérdéseivel. Az eseményeket a magyar, de a más nyelveken íródott szocreál regényekhez képest is szokatlanul széles távlatban mutatja be: az eleve két (hamburgi és borsodi) szálon induló cselekmény londoni és pesti színnel egészül ki, de érintőlegesen egy svéd és rigai szálon is bekapcsolódik. A regényszinopszisokból tudható, hogy Keszi egyik szereplőjét a párizsi kommünben is megmerítette volna a második kötetben, s a regény színterei közé még Amerikát is bevonni tervezte a folytatásban.⁹³ A nemzeti keretek tágabbra cserélése egyúttal arra is lehetőséget biztosított a szerző számára, hogy az *Alapkő*-ben kibontsa a zsidóság szerepét a magyarországi iparosításban: ennek egyik összetevője a zsidóság által biztosított közvetítő szerep. Az acélgyár megalapításának három kulcsfigurája ugyanis a viszonylag progresszív, de osztálykorlátait átlépni nem tudó magyar nemes, a francia mérnök, aki befektetővé lép elő, és a nemes úr tanácsadója, a zsidó Fern Józsuá, aki átlátja a társadalmi-gazdasági folyamatokat magyar, monarchikus és európai szinten egyaránt, s akinek rigai rokonsága biztosítja a vállalkozáshoz a tőkét. Józsuá szerepe itt nemcsak az, hogy a parasztság és a nemesség, illetve a munkások és a kapitalisták között közvetítő szerepet lát el – egy vonás, mely akár Keszi egyik harmincas évekbeli kedvenc szerzőjének, Pap Károlynak a hatása is lehet –, hanem közvetít Kelet és Nyugat között is, miközben nemzeti elkötelezettségét sem lehet megkérdőjelezni, ahogy a legifjabb Fern gyerek szabadságharcos mártírhalála és Józsuá több éves osztrák börtönbüntetése is jelzi. A zsidóságot így voltaképpen a megteremtődő szocialista társadalom kovászaként igyekeznek felmutatni Keszi.⁹⁴

⁹³ PIM Kt, V.5246/70/1.

⁹⁴ Fern Józsuá alakjába Keszi a sajátját is beleszötte: egy figyelemreméltó kis jelenetben Józsuá egy paraszti-kisiparos származású, felszínes, Petőfi-imitátor deák-költő művészetéről bírálóan ítélik, mire az illető forradalomellenesnek nyilvánítja őt. KESZI Imre, *Alapkő. Regény*, Szépirodalmi, Budapest, 1952, 167.

A regény (szerénynek mondható) recepciója felemás volt: Pándi Pál ugyan méltatta,⁹⁵ az Irodalmi Ujságban azonban Hubay Miklós 1953 elején megsemmisítő kritikát írt róla, egyebek közt hazafiatalánál, a téma iránti lelkesedés hiányával és kozmopolitizmussal vádolva Keszi, voltaképpen azt kifogásolva, hogy a plebejus-osztályharcos szemlélet felülírja a nemzeti összefogás nagy narratíváját.⁹⁶ Az írás hangneme jól mutatja azt az ellenszenvet, amelyet Keszi iránt táplált a magyar értelmiség jelentős része. Jóllehet, Keszi az ötvenes évek közepén közeledik Nagy Imre holdudvarához⁹⁷ – az elsők között pendíti meg a szocialista realizmustól való eltávolodás lehetőségét⁹⁸ –, de ez már csak azért sem vezethetett eredményre, mert Déry Tibor különösen kevésbé állhatta Keszi, jellemtelen opportunistának tartotta, s nem sokkal korábban Komlós Aladár, Füst Milán és mások támogatásától kisérvé feljelentőlevelet is fogalmazott ellene Horváth Mártonnak.⁹⁹

Keszi szellemi elszigeteltsége mindvégig fennmaradt: néhány felszólalását ráadásul a Kádár-rezsim úgy értelmezte, hogy szerepe volt az 1956-os forradalom előkészítésében, így 1957-ben nemcsak állását veszítette el, hanem tanulmányainak válogatott gyűjteménye sem jelenhetett meg.¹⁰⁰ Amikor 1958-ban megjelent az első magyar holokausztregény, az *Elysium*, meglehetősen kevés visszhangot kapott: a regénynek, megítélés szerint, ma is inkább irodalomtörténeti jelentősége van.¹⁰¹ Az viszont annál több, ugyanis Kertész Imre *Sorstalansága* – az óriási különbségek ellenére is –

⁹⁵ PÁNDI Pál, *Keszi Imre: Alapkő*, Csillag 1952/12., 1522–1530.

⁹⁶ HUBAY Miklós, *Alapkő. Keszi Imre regénye*, Irodalmi Ujság 1953. január 15., 6.

⁹⁷ Közeledési kísérleteihez lásd STANDEISKY Éva, *Az írók és a hatalom, 1956–1963*, 1956-os Intézet, Budapest, 1996, 55.

⁹⁸ Vö. például STANDEISKY Éva, *Hit-viták. Az írók és az 1953-as „új szakasz” = Uő., Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*, 1956-os Intézet – ÁBTL, Budapest, 2005, 214.

⁹⁹ DÉRY Tibor, *Levél A műtész karácsonya háttéréről és Keszi Imre megítéléséről* [1948] = *Szép elmélet fonákja. Cikkek, művek, beszédek, interjúk (1945–1957)*, s. a. r. БОТКА Ferenc, PIM, Budapest, 2002, 131–144. Bizonyára ingerültségének alapos oka volt, de a szöveg nemcsak arról tanúskodik, hogy Déry rendkívül tájékozatlan volt a két világháború közötti diskurzusokat és Keszi műveit illetően és nem vette a fáradságot, hogy állításait körütekintően alátámassza, hanem egyes passzusai kimerítik a rágalmasz fogalmát is.

¹⁰⁰ Illés Endre (Szépirodalmi Könyvkiadó) Keszi Imrének, Budapest, 1957. február 12., PIM Kt, V.5246/90/482.

¹⁰¹ Ezzel ellentétes vélemények is vannak, például Pelle Jánosé, aki nagy művészi erővel megírt regénynek tartja a művet. (PELLE János, *Keszi Imre: Elysium*, Heti Ökopol 2006. március 31., online: <http://www.ttk.hu/hetiokopol/korabb.html>) Korábban Hegedűs Géza egyenesen – az *Alapkő*-höz hasonlóan – remekműként tekintett a szövegre. (HEGEDŰS Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka. Irodalmi portrék száz magyar íróról*, Móra, Budapest, 1976.) Véleményüket a mű berlini megjelenése után a – többek közt – Kertész a németek számára felfedező Eva Haldimann is osztotta, aki a Neue Zürcher Zeitungban (1964. december 2.) kiemelkedő jelentőségű alkotásnak nevezte, melynek európai hírnévre kellene jutnia, igaz, ítéletét árnyalja, hogy nem a művészi megformáltságra, hanem a pedagógiai használatosságra helyezte a hangsúlyt, amennyiben a témába való tökéletes bevezető olvasmányának nevezte az ifjúság számára. Keszi visszaemlékezéseiben a regény nagy európai visszhangjáról tud. Ezt az értesülést árnyalja az a levél, mely az *Elysium* francia kiadójának kérését közvetítette Keszi felé, hogy a tíz éve eladhatatlan példányokat (6038-ból 5581-et) megsemmisíthesse. Dr. Boytha György (Szerzői Jogvédő Hivatal) Keszi Imrének, Budapest, 1972. április 12., PIM Kt V.5246/90/547. Vaskos magyar–zsidó irodalomtörténeti áttekintésében Kőbányai János (*I. m.*, 581.) viszont csak egy zárójel megjegyzésnek méltatja a regényt, „naívnak és édeskésnek” nevezte azt.

figyelemreméltó párhuzamokat mutat a regénnyel. Első látásra feltűnő, hogy mindkét mű főszereplője Gyuri nevezetű kiskamasz, akit tömegközlekedés közben gyűjtenek be és deportálnak, de ennél fontosabbnak tartom, hogy már Keszi kísérletezik azzal a pátoszmentes hanggal, mely a *Sorstalanságnak* is jellemzője, csak éppen utóbbi regénytől idegen az érzelmi manipuláció, a hatásvadászat.¹⁰² Az *Elysiumban* ezen kívül több apró mozzanat is már csírájában benne rejlik, melyet Kertész regénye felhasznál és kibont: Szekeres Gyurka eleinte éppúgy hajlamos kalandként felfogni a helyzetet, mint Köves Gyuri; ugyanúgy „illedelemből”, a közösségi elvárásoknak megfelelően mutatnak bizonyos emóciókat; a regényes olvasmányaik alapján próbálják értelmezni a rabságot; és egyáltalán, Keszi művében a gyermekek tömeges elpusztítása egy nagyszabású játék keretében megy végbe, mely óhatatlanul is az ember emlékezetébe idézi Kertész elbeszélőjének szavait, miszerint a holokauszt valamiféle tréfa vagy diákcsíny benyomását keltette benne.¹⁰³ Keszi negatív megítélését talán semmi sem mutatja jobban, mint hogy Kertész tudtommal egész életművét tekintve sehol sem utal rá vagy az *Elysiumra*, a *Gályanapló*ban legalábbis, ahol talán leginkább várható volna, bizonyosan nem. Azon kívül, hogy az erőteljes morális diskurzust folytató Kertészt eleve taszíthatta Keszi figurája, ezt csak egy valamivel tudom magyarázni: Kertész el akarta kerülni, hogy a Keszi regénye kapcsán aktivizálható értelmezési sémák akár csak a legkisebb mértékben is rávetüljenek a *Sorstalanságra*.

Az *Elysium* ugyanis homlokegyenest szemben áll azzal a kertészi elképzeléssel, miszerint az lehet csupán a holokausztról szóló autentikus művészi alkotás, mely nem állítja helyre a világrendet, mely nem zárja le az üldöztetés történelmi időszakát „felszabadulást” emlegetve, s nem degradálja a totalitarizmus tapasztalatát egy körülhatárolható-megérthető történelmi szakasszá, az európai történelem időszakos anomáliájává, hanem állandó törődést igénylő, jelenvaló problémaként jeleníti meg. Keszi regényében Gyurkát egy Waldsee melletti gyűjtőtáborba viszik, ahol a gyerekeket viszonylagos jólétben tartják, de orvosi kísérletek tárgyává teszik őket. A tábor egy része játszótérrel felszerelt és egyéb privilégiumokat biztosító, elkülönített rész, melyet a regényben ironikus módon Elysiumnak neveznek: akik át- és túlélnek egy kezelést, „jutalomból” ide kerülhetnek egy időre. Egy olyan utópikus térről van szó, mely az ironikus kifordításban maga számolja fel utópikus mivoltát. Ezzel összhangban a regény folyamatosan azzal játszik, hogy minden ellenkező tudása ellenére az olvasóban reményt ébreszt: talán Budapesten maradt családja és nem zsidó barátaiak segítségével Gyurka mégis megmenthető, ami Keszi szempontjából a magyar–zsidó együttélés lehetőségének szimbolikus megerősítését is jelentené. Gyurka halálával ez is szertefoszlik. Csakhogy az epilógusban Gyurka testét egy darab kenyér formájában egy szovjet katona hazaviszi, a zsidóság és a kereszténység a regényben egyébként is

¹⁰² Ezt a problémát Koltai Kornélia is észreveszi. Meglepő módon aztán művészileg mégis megoldottnak mondja a regényt. Kornélia KOLTAI, *Imre Kertész's Fatelessness and the Myth about Auschwitz in Hungary*, ford. Katalin ERDŐDI = *Imre Kertész and Holocaust Literature*, szerk. Louise O. VASVÁRI – Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Purdue UP, West Lafayette, 2005, 125.

¹⁰³ Lásd például KESZI Imre, *Elysium. Regény*, Szépirodalmi, h. n. [Budapest], 1958, 11., 13., 107.; KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Magvető, Budapest, 2002, 18–21., 72., 128., 134., 140.

tematizált megbékélésének lehetőségét is sugallva. Miközben az *Elysium* névvel való ironikus játék nyomán úgy tűnt, hogy az elbeszélő leszámol az utópiák illúziójával, addig a regény végén újra megerősíti a hit szükségességét.

Az a kevés számú értekező, aki eddig Keszi munkásságáról szót ejtett, többnyire pályafutásának nagy fordulatait emelte ki. Ami a politikát illeti, ebben sok igazság rejlik: hajlamos volt az éppen hatalmon lévő elitcsoportok felé gravitálni, vagy legalábbis gesztusokat tenni feléjük. Ha azonban gondolkodástörténeti nézőpontból közelítünk, egyből láthatóvá válnak a folytonosságok is. Ha műveit alaposabb vizsgálat alá vonjuk – s ezt a feladatot ez a tanulmány messze nem merítette ki –, azt tapasztalhatjuk, hogy csaknem mindig egy fő egzisztenciális kérdés foglalkoztatta, még ha nem minden műve is tematizálta közvetlenül: a zsidóság életlehetőségei Magyarországon. Öndestruktívnak bizonyuló utópikus hitek vonzáskörében telt, voluntarista kompenzációs törekvésekkel tarkított pályája, visszatérő erőfeszítései, hogy látszólag ellentétes intellektuális hagyományokat összeegyeztessen, arra a gyakran elsikkadó tényre is ráirányítja a figyelmet, hogy a magyar zsidóság messze nem volt homogén közösség, és gyakran olyan szellemi szövetségek és kölcsönhatások is lehetségesek voltak, melyek mai perspektívából sokak számára szokatlannak tűnnek. A különböző kisebbségek, nemzetiségek intellektuális hagyományának, a különféle identitásopciók differenciálásának és egymásra hatásának vizsgálata, bár önmagában is érdekes és messzemenően igazolható, a magyar történelem és művelődéstörténet megértése szempontjából egyenesen lényegi fontossággal bír – határainkon belül és kívül egyaránt.

KRITIKA

BÓDI KATALIN

***Képek, szövegek, olvasatok*^{*},
szerk. Bartha-Kovács Katalin –
Penke Olga – Szász Géza**

A magyarországi felvilágosodás-kutatásokban – különböző hangsúlyokkal ugyan – mindig jelen volt a francia filozófia és irodalom hatásának vizsgálata a magyar szerzők életművében, de magyarul olvasni a 17–18. századi francia kultúra szövevényes összetettségéről, egyes művészeti ágak korabeli jelenségeiről, a tudománytörténet meghatározó szakaszairól, a legjelentősebb alkotók *œuvre-jeiről* ma is alig lehet. A magyarországi modern filológiák sajátos helyzetben vannak: tudósaik és kutatási témáik (látszólag) sokkal erősebben kötődnek az adott idegen nyelv kultúrájához, semmint a magyarországi kultúratudományok kérdésfeltevéséhez, így az adott idegen nyelven írt tanulmányok, kötetek itthon szükségképpen és méltatlanul mérsékelt visszhangot keltenek. Holott kérdésfeltevésük, elemzéseik, kutatásaik bizonyosan megtermékenyítő hatásúak lehetnének a magyar nyelvű tudományosságban, hiszen jellemzően egészen más perspektívából és hihetetlenül gazdag szakirodalmi apparátussal közelítenek adott korszak, illetve adott kérdéskör elemzéséhez – pontosan az idegen nyelvű kultúrák ismeretének köszönhetően. Éppen ezért kiemelkedő kezdeményezés a *Szegedi Tudományegyetem Magyar–francia felvilágosodás kutatócsoportjának* tanulmánykötete, hiszen magyar nyelven teszi hozzáférhetővé a 17–18. századi francia és magyar kultúra kutatásainak időszerű kérdéseit azáltal, hogy különös hangsúlyt fektet az irodalom- és az esztétikátörténet mellett a társművészetek (például a festészet és a kertművészet) tanulmányozására.

Bár a kötet tanulmányait a szerkesztők nem rendezték tematikus csoportokba, mégis látványosak bizonyos csomópontok, amelyek a szerzők közös kérdésfeltevésére utalnak. Számos tanulmányban erőteljesen körvonalazódik a cím hármasságát egyszerre érvényesítő értelmezői pozíció, amely a műalkotásra (jellemzően a festményre, illetve a kertre) mint látványra és mint esztétikai élményre mutat rá a 18. századi kritikai diskurzusokban és kommentárookban. A problémafelvetés arra figyelmeztet, hogy a felvilágosodás irodalmának tanulmányozásában kifejezetten megter-

mékenyítő a képzőművészetek recepciójának, fogalomkészletének vizsgálata, ami pontosabban körvonalazhatja a korszak művészetfogalmának alaptéziseit, a horatiusi *ut pictura poesis*-elv nem elsősorban irodalmi, hanem képzőművészeti irányból történő szemrevételezését. Ezeknek a tanulmányoknak a vállalása ráadásul azért nagyon izgalmas, mert esetenként közismert alkotókat választanak tárgyul (Watteau, Diderot, Kazinczy), ám szempontjaik az életművek kevésbé közismert területeire világítanak rá éppen a vizuális kultúra korabeli szerepének hangsúlyozásával. Bartha-Kovács Katalin a köztudatban a rokokó festészet közhelyével megjelölt Watteau 18. századi recepciótörténetét tárja fel tanulmányában a melankólia és a mesterkéeltség fogalmainak középpontba helyezésével. Watteau eleve különleges példája a befogadás diakronikus rétegzettségének és a művészeti érték radikálisan változó fogalmának: míg Diderot élesen kritizálja modorosságát és túlzott fantáziáját, addig a 19. század közepén például a művészetkritikus Goncourt testvérek, illetve neves költők, például Baudelaire és Verlaine, romantikus mítoszt teremtenek figurája köré, elsősorban melankóliájának hangsúlyozásával. A tanulmány tétje – amellet természetesen, hogy a már önmagában izgalmas értelmezéstörténet kevésbé ismert vonatkozásaira is rámutat – a 18. századi esztétikai fogalmak képzőművészeti kontextualizálásában van: a modor, a stílus, a kellem, a báj, az ízlés, a tudom-is-én-micsoda koncepciói tehát a festészet és a festészetkritika irányából válnak láthatóvá, ami párbeszédet ígér a magyarországi esztétikátörténeti tárgyú kutatások napjainkban rendkívül élénk Shaftesbury- és Burke-recepciójával.

További három írás kapcsolódik közvetlenül Bartha-Kovács Katalin kötetindító elemzéséhez, amelyek hasonlóképpen a képzőművészet speciális kérdései szempontjából engednek rálátást a francia felvilágosodásra. Prohászka Erzsébet Diderot *Szalonjainak* diskurzuselemzését végzi el a bizonytalanság nyelvi formáinak megmutatásával, ami a képi fordulat óta megkerülhetetlen ekphraszisz műfajának és módszertanának történeti tanulmányozását gazdagítja, illetve szintén rögzíti Diderot művészeti tárgyú írásainak alapvető fontosságát a 18. századi irodalom és művészetek vizsgálatában. Hasonlóképpen Diderot a tárgya Székely Dóra szintézist felvállaló tanulmányának, amely a képzelet fogalma felől közelít a francia filozófushoz. Diderot számos elméleti munkájában járja körül a képzelet problémáját, amely végeredményben történeti antropológiai szempontból nyeri el jelentőségét többek között a 18. századi költészet, fiziológia és természetfilozófia kontextusában. Szűr Zsófia a művészettörténet kifejezetten speciális területét vállalja fel gazdag elemzésében, amely a kolorit kérdéskörét vizsgálja a 17–18. századi francia művészetelméleti írásokban. Akárcsak a fent említett tanulmányok, ez a kutatás is sikeresen megmutatja az első pillantásra parciálisnak tűnő kutatási téma relevanciáját többek között művészetelméleti, esztétikai és történeti antropológiai vonatkozásban, ugyanis a kolorit a festmények érzéki befogadásának folyamatában nyeri el a jelentőségét a korabeli tudományos diskurzusban. A gazdag történeti összefoglalást is felvállaló elemzés részletesebben Diderot Chardin-értelmezését mutatja be egy sajátos paradoxon rögzítésével: míg a *Szalonok* szerzője Chardinben a valóság-hű festészet legkiválóbb alkotóját csodálja, egyúttal megfogalmazza a kolorit objektív felfoghatatlanságát és leírhatatlanságát.

^{*} Az írás az MTA-DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében készült és az OTKA (K 81585) támogatásával jött létre.

Granasztói Olga az angolkert magyarországi recepciójának kezdeteiről írt tanulmánya hasonlóképpen esztétikai-művészetelméleti perspektívából teszi vizsgálat tárgyává a tájkerthez kapcsolódó 18. századi magyarországi reflexiókat. A kerthez mint műalkotáshoz ez idő tájt a festményekhez hasonló befogadói mechanizmus rendelődik, ám a tér bejárhatóságával s így a test intenzív jelenlétével az élmény felfokozottsága még inkább érzékelhetővé válik, amelyben ráadásul az ember és természet kapcsolatának filozófiai eszménye közvetlenül megélhető és tanulmányozható. A Csáky család angolkertje, illetve egyáltalán a Kazinczytól is jól ismert angolkert mint az összművészet ígérete izgalmasan mutatja meg a 18. század végi magyar kultúra nemcsak költészeti, festészeti és kertművészeti, hanem könyvtörténeti, esztétikai és poétikai vonatkozásait is, a fenség fogalmának angol és német hátterű vizsgálatával.

A művészet nem közvetlenül, képzőművészeti alkotások által, hanem narratív szövegek elemzéseinek fogalmi és tematikai apparátusában jelenik meg Balázs Péter és Kovács Eszter tanulmányaiban. Balázs Péter a klasszikus kor francia utópikus regényeiben a művészet, a művészi tevékenység és az esztétikum helyét kutatva arra a következtetésre jut, hogy a jellemzően politikai, valláskritikai és morális kérdéseket tematizáló regénytípus utópikus (vagyis a természethez való hűséget, az erényt és az ésszerűséget privilegizáló) gondolkodásmódja összeegyeztethetetlen a művészetekkel. A konklúzió azzal együtt válik fontos belátássá, hogy a tanulmány szükségképpen olyan regényeket elemez, amelyek magyarországi recepciója teljes mértékben elmaradt: a következtetések a korabeli európai utópikus regény műfajának egészében, illetve a 17–18. századi eszmetörténeti vizsgálatokban egyaránt kiválóan kamatoztathatók. Kovács Eszter *A két bourbonne-i jóbarát* című Diderot-elbeszélés utószavának narratopoétikai megállapításaiból indul ki, miszerint történetíró és költő az igazság és a hazugság fogalmi mentén különíthetők el egymástól. Diderot életművének összetettsége, illetve művészet szemlélete is kiválóan megmutatkozik a tanulmány gondolatmenetének köszönhetően, hiszen nemcsak a mimézis szorosabb értelemben vett lehetőségeit, hanem az elmesélésben jelenlévő személyességet, a valós és a valószerű fogalmát, a drámatechnikák narrációba történő bevonását és a festészet valóságához való viszonyát is tárgyalja a szerző.

A kötet második fejezete, amely öt fordítást tartalmaz, kiváló kiegészítője ezeknek a tanulmányoknak, és nem utolsósorban megmutatja a szegedi műhely másik nagyon fontos feladatát, a korabeli filozófiai-esztétikai tárgyú írások magyar nyelvre ültetésének felvállalását, természetesen szükségképpen nem a teljesség, hanem a jó érzékű válogatás igényével. Kovács Eszter, Székési Dóra és Szűr Zsófia munkái Diderot, La Rochefoucauld, Méré lovag és Montesquieu többek között az ízlést, a szellemet („l'esprit”), az etikát, az erkölcsöket, irodalom és tudomány kapcsolatát és az elbeszélés lehetőségeit tárgyaló írásait teszik hozzáférhetővé magyarul, amelyekkel nemcsak saját tanulmányaikat illusztrálják a kapcsolódó szövegek részleteivel, hanem közelebb visznek a korszak magyarországi recepciójának lehetőségéhez.

Önmagában is fontos, ám a fentebbi tanulmányok és a fordítások kontextusában találja meg igazán a helyét Pál József tanulmánya, amely témájában – amint arra az előszó is kitér – nem kapcsolódik szorosabb értelemben a felvilágosodás kutatócso-

port, illetve hangsúlyosabban a közreadott szövegek meghatározó részében érvényesülő 17–18. századi francia eszme- és irodalomtörténeti, illetve esztétikai tárgyú kutatásokhoz. Ugyanakkor azzal, hogy a tudom-is-én-micsoda fogalom késő-középkori kontextusainak feltárását végzi el Dante *Divina Commediájának* elemzésével a művészi kifejezőmód szükségszerű nehézségeire rámutatva, a klasszicista *je ne sais quoi*-ról való tudásunkat árnyalja. Eszerint a középkori tudom-is-én-micsoda nem a műalkotás esztétikai sajátja, hanem az emberi megismerés szükségszerű gyengesége, nem esztétikai, hanem episztemológiai problémaként értendő. Gyimesi Timea Gilles Deleuze Proust-értelmezését elemző tanulmánya is hasonlóképpen csak igen távoli asszociációkat kelthet első pillantásra az olvasóban a tanulmánykötet törzsét képező témák viszonylatában. A szerző lendületes ívű elemzése, ahogyan végigköveti Deleuze olvasatainak állomásait, fázisaiban kristályosítja ki Proustnak az interpretációk nyomán felismerhető művészetfilozófiáját, amelyben ráadásul a látás tevékenységének változó jelentései is körvonalazódnak. Igazi hermeneutikai lecke: Deleuze Proust-értelmezéseinek időben történő egymásra rétegződése és egymásra reflektálódásuk folyamata az interpretációt végző személy irodalom- és művészet szemléletére végeredményben elementáris hatást gyakorol, így tehát sem Proust, sem Deleuze nem lehet idegen attól az antropológiai alaphelyzettől, amit a kötet más tanulmányai irodalom és művészetek vonatkozásában a 17–18. századra vonatkozóan rögzítenek.

Komparatistikai szempontok érvényesülnek hangsúlyosan Penke Olga Rousseau magyarországi recepcióját tárgyaló, illetve Kövér Lajos és Szász Géza francia és magyar fogolynaplókat elemző közös tanulmányában, ami mindkét esetben hiánypótló vállalkozás. Marjanucz László pedig történészként mutat példát a felvilágosodás kutatásának interdiszciplináris irányaira. A Rousseau önéletrajzi írásainak 18. századi magyar olvasástörténetét bemutató kutatás gazdag és pontosan csoportosított példamanyaga a francia író műveinek mozaikszerű, elsősorban személyes csatornákon keresztül zajló befogadását mutatja. Penke Olga tanulmánya éleslátón mutat rá arra, hogy teljesen logikusan válik szelektívvé Rousseau recepciója a magyar felvilágosodásban: míg például *A szavojai vikárius hitvallása* különösen erős reflexiót vált ki a 18. század utolsó évtizedeiben, addig civilizációkritikája, amelyben hangsúlyos helye van a tudományok és a művészetek visszautasításának, nyilvánvalóan nem érkezik termékeny talajra. A forradalmi háborúk francia és magyar tisztektől származó fogolynaplóit elemző tanulmány nemcsak mikrotörténeti szempontból gazdagíthatja a 18–19. század fordulójának európai eszmetörténeti kutatásait, hanem a felvilágosodás irodalmi műfajairól való tudást is bővítheti az útleírások, az önéletrajzok és a fogolynaplók tárgyalásával, illetve a szövegek történeti antropológiai jelentőségét is megmutatja az idegenségtapasztalt és a kultúrák közötti kapcsolatok vizsgálatában. Kövér Lajos és Szász Géza tanulmányában kiemelt helyen szerepelnek Kisfaludy Sándor *Napló* és *Francia fogságom* című munkái, amelyek Debreczeni Attila sajtó alá rendezésének köszönhetően másfél évtizede már modern kiadásban is hozzáférhetőek. A fogolynaplók, az utazás, az idegenségtapasztalat és az ismeretlennel való találkozás kontextusai bizonyosan gazdagítják Kisfaludy olvasástörténeti és eszmetörténeti szempontból egyaránt lényeges önéletrajzi írásainak recepcióját, hiszen ebben az összetettségben

válik látványossá a szerző sajátos műveltségisméje, érzékenysége, s nem utolsósorban szubjektív szépségfogalma. Marjanucz László levéltári kutatásokon alapuló tanulmánya egyszerre szól politikáról, cenzúráról, sajtóról, magyar nyelvről és kultúráról, vagyis azokat a fogalmakat teszi tanulmánya tárgyává, amelyek nélkül nem is lenne érthető a 18. század utolsó évtizedének magyarországi (kultúr- és irodalom)története. A Gömör megyei rendek 1794-es iratában különös hangsúlyt kap a nemzeti művelődés igénye, amit a szabad könyvnyomtatás biztosíthat: az elemzés függelékében helyet kapó dokumentumban Millot abbé világtörténetének és Blumauer *Travesztált Aeneisének* betiltása a cenzúra mint intézmény tudásellenes pozíciójának példája lesz.

A szegedi tanulmánykötetet jól érzékelhetően nemcsak a borító fogja egybe, hanem olyan releváns kérdések megfogalmazása, amelyek elsősorban a francia és a magyar felvilágosodás kutatásának a magyar tudományosságban eddig jellemzően nem ismert vonatkozásait tárják fel. A vállalkozás sikere azonban éppen ezért a nyilvánosságban is rejlik, mindenképpen szorgalmazandó tehát egy online kiadás elkészítése, amelyben ráadásul helyet kaphatnának az egész kötetben nagy hangsúllyal tárgyalt képzőművészeti alkotások, illetve azok a dokumentumok, amelyek hely hiányában nem kerülhettek be a kötetbe.

(JATE Press, Szeged, 2012.)

N. Mandl Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között. A sajtóforrások szerepe az összehasonlító színháztörténeti kutatásokban, különös tekintettel a Napkelet és a Magyar Szemle színházi rovatára*

A monográfia bevezetője a két világháború közötti magyar színházi sajtó áttekintését ígéri, amelyet egyben színházi és színikritika-történeti forrásanyagként is szán a szerző. (9.) És bár az első mondat alapján a munka elsősorban sajtótörténeti kutatásként határozza meg magát, a könyv egészét tekintve mégis a címadás fókuszában álló „színház” fogalom határozza meg a hatalmas forrásanyag válogatását és értékelését. N. Mandl Erika az első fejezetben egyértelművé teszi, hogy a sajtó mint színháztudományi forrás nyer jelentőséget, s a monográfia célkitűzése szerint a részletesebben feltárt, mintegy tizenhárom sajtóorgánium anyaga a színházi recepció történetéhez, a komparatiztikai kutatásokhoz, illetve az előadás-rekonstrukciókhoz járul hozzá. (21–35.) A korabeli színházi sajtó típusainak monografikus feldolgozása, e lapok kritikusi, szerkesztői hagyatékainak, szerkesztőségi iratainak feltárása, a színházi tárgyú írások téma szerinti csoportosítása, a jelentősebbek ismertetése, értékelése, és nem utolsó sorban bibliográfiai adataik közlése hiánypótló jelentőségűvé avatják N. Mandl Erika munkáját a sajtó- és színházi bibliográfiák (Staud Géza, Lakatos Éva, Voit Krisztina, Ferenczyné Vendelin Lídia), valamint a korszak folyóiratainak repertóriumai mellett. A monográfia jelentőségét mutatja, hogy a színikritika-irodalomnak nincs összefoglaló bibliográfiája, tematikus repertórium, összefoglalása, és N. Mandl Erika kutatása jelentősen hozzájárul az ezrével található korabeli színházi cikkek közötti eligazodásban.

Ugyan a bibliográfiai érdeklődés egyértelműen tetten érhető a könyv felépítésében, hiszen annak szerkezete Staud Géza 1962-es színházi sajtótörténetének tipológiájára épül, mégsem egy annotált, monografikussá növelt színházi sajtóbibliográfiával van dolgunk (bár ez is nagy nyereség lett volna).¹ Már a könyv alcíme erős értelmezői-válogatói szándékot jelez: a szerző elméleti alapvetésének eredményeként két lap emelkedik ki hegycsúcsként a két világháború közötti színházi életet dokumentáló

¹ STAUD Géza, *A magyar színháztörténet forrásai*, II., Színháztudományi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest, 1962.

sajtóanyagból – a Tormay Cécile szerkesztette Napkelet és a Szekfű Gyula szerkesztésében megjelent Magyar Szemle. A két folyóiratot tárgyaló fejezetek terjedelme a közel háromszáz oldalas könyv több mint felét teszi ki, és a szerző szerint a „kitüntetett figyelmet a két lap színházzséméletének korszerűsége s előbbivel fordított arányban álló feltártsága indokolja”. (9.) N. Mandl Erika a két folyóirat korszerűségét abban látja, hogy azokban a színháztudomány önállóságát megjelenítő – vagyis nem a hagyományos irodalomközpontú – írások kaptak helyet más (zömében irodalmi) folyóiratokkal ellentétben. (283–285.) E jelenség eredőjét pedig arra vezeti vissza, hogy e két – színházzal is rendszeresen foglalkozó – orgánus szorosán kötődött a korszak tudományos intézményrendszeréhez, s mivel állandó kormányzati anyagi támogatással rendelkeztek, nagyobb számban engedhették meg maguknak az olyan újszerű művészetelméleti cikkek közlését, amelyeknek a piacról élő, magántőkével működő lapok nem adhattak teret. (135–141., 283–284.)

A *Színház a magyar sajtóban a két világháború között* tehát a korszerű színháztudományi beszédmód forrásait keresi a korszakban, s érvelésének keretét a már említett Staud-féle színházi laptipológia nyújtja, amelynek segítségével a szerző kizárólagosan alapon jut el a magántőkéből működő képes riportlapoktól a színháztudományi folyóiratokon és irodalmi lapokon át az államilag szubvencionált konzervatív orgánusokig. A könyv elsőként a színházi eseményekkel foglalkozó uralkodó laptypus, a képes riportlap korabeli jelentőségét mutatja be a Színházi Életen keresztül. (48–62.) A lap alapvetően mint rentábilis bulvárjelenség áll előttünk, amely a sztárkultusz éltetése és a piaci szempontok kiszolgálása mellett kevés színházesztétikai mozzanattal bír (vö. 62.). A monográfia fő céljának, a korszerű színháztudományi diskurzus megelégedésének szempontjából tehát e nagy példányszámú, a színházi élet fősodrát, illetve annak populáris – vagyis színházon kívülinek érzékelt – vetületeit felmutató és azokat általában a színikritika műfaján kívül eső módokon megközelítő orgánus nem hozott, hiszen a monográfia kritikaközpontú szemléletében nem is hozhatott újdonságot. N. Mandl Erika munkájából ugyanis legerőteljesebben a színikritika és a színházelméleti írások története bontakozik ki az 1920 és az 1940-es évek eleje közötti időszakban, vagyis éppen a színháztudomány önálló diszciplínaként való jelentkezésének idején.

A korszerű színháztudományi (elméleti és történeti) írások feltérképezésének szempontjából a legproblematicusabb fejezetnek a tudományos folyóiratokról szólót találtam (63–94.), mivel igencsak vitatható a szerző azon álláspontja, hogy éppen a baloldali avantgárdhoz köthető első színháztudományi lapokból, a Hont Ferenc és Staud Géza által szerkesztett *A Színpad* (1935–1938) és a Hont Ferenc szerkesztette *Független Színpad* (1938–1939) hiányoznának a „színházközpontú” írások. (283.) N. Mandl Erika a befejező részben maga is megfogalmazza azt a kezdeti hipotézisét, hogy „a fejlett színházi kultúrájú országok elméleti törekvéseit” tükröző hazai írásokat „magától értetődően hazai színháztudományi lapjainkban kerestem (a két baloldali beállítottságú folyóiratban, a *Színpadban* [sic] és a *Független Színpadban*)”. (283.) Annál meglepőbb a könyv konklúziója, hogy „E rövid életű, s – ellenzéki mivoltukból adódóan átpolitizált lapokban – nem találtam ilyen »színházközpontú« írásokat”.

(283.) Ez az összegzés azonban több ponton ellentmond a szerző saját korábbi megállapításainak. A színházközpontú írások hiányának tézisének például szembeötlő módon cáfolja a Nemzeti Színház igazgatójának (és azt megelőzően a Napkelet helyettes szerkesztőjének), Németh Antalnak *A Színpadban* közölt 1936-os tanulmánya. (78.) A szerző Németh ezen írására, amely Sugár Károly Calibán-alakítását (külsőjét, maszkját, mozgását) elemzi, többször is „a magyar színikritika-történet mérföldkövének tekinthető” mintakritikaként hivatkozik (78., 195.): N. Mandl Erika ebben a szövegben látja megtestesülni a korabeli színháztudományi módszertan legnagyobb eredményét, a leíró-értékelő kritikai módszert, a mimográfiát. (pl. 78., 170–176., 194–195.) Továbbá Németh cikkének elfelejtése *A Színpad* színházközpontúságának megítélésében ellentmond annak a többször bizonyításra kerülő tézisnek is, hogy a korszerű színháztudományi gondolkodásban volt átjárás a konzervatív és az ellenzéki sajtóorgánusok között. (35–46.) Mindez gyakran a személyes kapcsolatoknak köszönhetően volt így, amely Németh Antal és Hont Ferenc esetében a szegedi éveikből, a baloldali avantgárd gyökereikből táplálkozik.

A konklúzió ugyancsak szembeállni látszik *A Színpad* és a *Független Színpadról* szóló fejezet azon megállapításaival, hogy „*A Színpad* volt első folyóiratunk, amely színháztudományi szemleként határozta meg magát, s ezzel megpróbált kikerülni az irodalomtudomány befolyása alól, és a színházat mint önálló jelrendszerrel bíró művészeti ágat kezelte” (80.), illetve, hogy minden „propagandisztikus hangvétel” ellenére „ez a mozgalom próbált kitörni a *Színházi Élet* által uralt pletykaszintű beszédmódból, és meghonosítani egy – az irodalomtudományról leválni akaró – önálló szabályok szerint szerveződő, esztétikai szempontú színháztudományi diszkurzust”. (87.) Mindezt megerősíti az e fórumokon közölt színháztudományi írások fejezetbeli szemléje (a színházépületen kívüli színjátékról, tömegjátékokról, színpadtechnikáról, rendezésről, a kritika szerepéről, a zenés színpadról, az amatőr színjátszásról). S bár N. Mandl Erika maga is elfogadja ezt az – éppen a tárgyalt korszakban, az 1920–30-as években kialakult – autonómia-elvek saját színházzséméletének alapvetéseként (27.), összegzésében mégis a „színházközpontú” írásokat hiányolja.

Ezen ellentmondás gyökerére leginkább a monográfiában abszolút értékének használt mimográfia színháztörténeti korokon túlmutató és így történetietlennek érződő használatában tapinthatunk rá. Már Staud Géza is rámutatott arra 1962-ben, hogy Vörösmarty Mihály és Petőfi Sándor színikritikáiban is található mimográfia, módszerré azonban Rakodczay Pál idején válik a 19–20. század fordulóján (a színészi játék rögzítésének korokon átívelő jelenségére a szerző is utal. (194.) Csakhogy míg a 19. században a mimográfának nevezett kritikai eljárás a színészi játék leírására szolgált, Staud már kibővíti a színészleírást az előadásával, alighanem annak hatására, hogy éppen a két világháború között megy végbe a rendezői színház kialakulása és a színházi életben is.² A monográfia

² „A kritika legfejlettebb foka, amikor a kritika nemcsak az előadás visszhangja, hanem egyuttal tükrök is. Ahhoz, hogy a kritika szemünk elé idézze az előadást, illetve annak egyes részeit, un. mimografikus kritikára van szükség. Ennek a mimografikus kritikának az a lényege, hogy a bírálat a színészi alkotás és a színpadi előadás egyes fontos részeit leírja és rögzíti, miközben véleményt mond róluk.” STAUD, *I. m.*, 16.

színházszemlélete az előadás komplex leírásaként értett mimográfiától alapvetően a színházi jelenségek (színész, hang, zaj, tér stb. és a köztük lévő kapcsolatok) rekonstrukcióját várja (27.), ez a színházértés azonban – ahogyan arra Jákfalvy Magdolna felhívja a figyelmet –, „kizárólag az alkotás és kreativitás nóvumértékére épül”.³ A Színpad és a Független Színpad írásai N. Mandl Erika értelmezésében tehát azért nem tartalmazzak „színházközpontú” írásokat, mert a monográfia a színházközpontúságot az alkotói/produkciós oldallal azonosítja. S miután a Kassák Lajos – Mácza János – Palasovszky Ödön-féle magyar avantgárd és sajtóanyaga indokolás nélkül kimarad a vizsgálat köréből, annak felismerése is elhomályosul, hogy A Színpad és a Független Színpad írásainak színházközpontúsága a történeti avantgárd színháznak éppen abból az újdonságából fakad, hogy az alkotói helyett „a befogadás státuszát” erősíti.⁴ Ennek megfelelően a baloldalhoz kötődő tudományos lapokban megjelent – és a monográfiában is elemzett – írások szemlélete nemcsak a politikai-társadalmi érdeklődésükből („átpolitizáltságukból”, „propagandisztikus hangvételükből”) hanem a befogadás, a néző társalkotói szerepének felértékelődéséből is levezethető: a munkás- és parasztszínházról, az amfiteátrális terekről, a kollektív alkotás hangsúlyozásáról, a szabadtéri játékokról, a rendezői túlhatalom elleni fellépésekről szóló tanulmányokból. A szerző ugyan hivatkozik Jákfalvy *Avantgárd – színház – politika* című 2006-os tanulmánykötetére, mégis megmarad a későbbi recepció és önreprezentáció alapjává vált „átpolitizáltság” rögzítésénél e két tudományos folyóirat összegző értékelése során.⁵

A fenti rövid életű tudományos lapok és a hiányzó műfaj képviselői, a kritikainépszerűsítő-ismeretterjesztő szakfolyóiratok azt jelzik, hogy a színikritika a politikai napilapok, a művészeti és irodalmi lapok, valamint a szemlék műfaja maradt. (94–95.) A korabeli sajtóviszonyokból, a jórészt magántőkéből finanszírozott polgári liberális, egyéb ellenzéki vagy független lapok piacából viszont a könyv érvelése szerint az is következik, hogy ezek az orgánusok „nemigen engedhették meg maguknak, hogy rendszeresen egy nagyon szűk szakmai csoportot érdeklő – s a magyar közönség »irodalomcentrikusabb« színházi érdeklődésétől, átlagos színházesztétikai kultúrájától nagyon messze álló – komoly színházelméleti és kritikaelméleti tanulmányokat közöljenek”. (283.) Gazdag színházi forrásanyagáért A Hét, Új Idők, Nyugat, Élet, Napkelet, Híd irodalmi folyóiratairól szól részletesebben, és elemzi Kosztolányi Dezső, Egyed Zoltán, Kárpáti Aurél, Schöpflin Aladár, Németh László szakpublisztikai tevékenységét. (94–134.) Bécsy Tamás és Kerényi Ferenc nyomán a szerző kiemeli az irodalmi lapok drámaközpontú „csúcsmunkáit”, vagyis azt a jelenséget, hogy a hazai színikritikusok jelentős részének munkássága csak a jelentős klasszikusok vagy irodalmi értékű drámák előadástörténetéhez járult hozzá, s a színpadi sikerszerűségi ígéretek kimaradnak az irodalomközpontú színház-történetekből. (23.) Ebből

³ JÁKFALVY Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi, Budapest, 2006. 10.

⁴ *Uo.*, 10.

⁵ Miután a szerző a 2007-es évvel bezárólag tekinti át a szakirodalmat, nem hivatkozik későbbi munkákra, így például az Imre Zoltán által szerkesztett *Alternatív színház-történetek* c. munkájára, vagy Kappanyos András és P. Müller Péter újabb műveire.

a tendenciából a monográfia Vilček Béla nyomán leginkább Kosztolányit emeli a struktúráján kívüliek, Palasovszky „Zöldszamár” színháza, a bábszínház és az orfeum iránti érdeklődése okán. (119.) Itt tennem hozzá, hogy színház-történeti szemléletünk továbbra is erős irodalmi beágyazottságát mutatja, hogy a színház-tudományi önállóságot/önértéket felmutató írásokat kereső szerző is alapvetően olyan kritikai anyagból idéz, amely az írott drámákat szemléli, s a legújabb, a korszakra vonatkozó színház-történeti kézikönyvben önálló fejezeteket kapó, az írott drámaszövegről radikálisan leváló mozdulatszínházi, bábszínházi bemutatókról legfeljebb az említés szintjén kapunk reflexiót.⁶

A könyv tézise szerint a színház-tudomány korabeli színvonalas, a fejlett színházi kultúrájú országok elméleti törekvéseit megközelítő, tükröző teljesítményei a kultúrpolitika által támogatott, a konzervatív írókat és az új tudományos elitet összefogó lapokban nyerhettek teret azon a klebelsbergi szemléleti alapon, mely a nemzeti megújítást a nagy irodalmi mozgalmaktól várta. (138.) A Napkelet és a Magyar Szemle színház-tudományban betöltött kiemelkedő szerepét egyfelől az magyarázza, hogy a kultúrpolitika anyagiakban is megnyilvánuló támogatása lehetővé tette a szubvenzionált, színvonalas és újszerű munkát, másrészt Lackó Miklós nyomán kiegészíti azzal, hogy az új keletű tudományágakban az előzmények hiánya teremtette meg az újítás lehetőségét. (140.) Ahogy a szerző írja, e lapok színház-tudományi feldolgozását a két világháború közötti hivatalosságához való kötődése akadályozta, a Napkelet esetében pedig „Tormay kétes értékű politikai exponáltsága a *Napkelet* amúgy színvonalas művészetkritikai rovatának megítélésére is évtizedekig árnyékot vetett”. (136.)

A szerző az 1923-ban, Klebelsberg Kunó személyes kezdeményezésére indult Napkelet színház-tudományi jelentőségét a mimografikus kritika művelésében, magyarországi meghonosításának kísérletében, a kritikai beszéd megújításában látja. (148., 226.) Ezt Galamb Sándor, Rédey Tivadar és Németh Antal – az első két szakíró esetében jórészt elfeledett életművek kéziratok hagyatéka alapján is kutatott – tevékenységéhez kapcsolja „A *Napkelet* és a mimografikus színikritika” című részben. (148–177.) A Napkelet tevékenységének könyvbéli gerincét Németh Antalnak, a két világháború közötti magyar rendezői színház egyik legjelentősebb alakjának és a magyar színház-tudományi gondolkodás teoretikusának tevékenysége adja, aki 1932–35 között, a Nemzeti Színház igazgatói kinevezése előtt a Napkelet helyettes szerkesztőjeként is működött. (177–226.) S bár Németh Antal háború utáni igazolása megtörtént (többek között Gobbi Hilda és Major Tamás tanúskodása mellett), tíz évig nem rendezhetett, s életművének kutatása a nyolcvanas években vette kezdetét István Mária szcenikai újításairól szóló munkájával. Selmeczi Elek a kilencvenes évek elején publikálta monográfiáját, és ebből az időből származik Németh gyűjteményes írásainak kiadása is Koltai Tamás szerkesztésében.

N. Mandl Erika fejezete nemcsak a Napkelet és a Magyar Szemle művészetkritikai irodalmához jelent fontos hozzájárulást, hanem a Németh-irodalomhoz is,

⁶ *Magyar színház-történet 1920–1949*, főszerk. BÉCSY Tamás – SZÉKELY György, szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, é. n. [2005]. Lásd pl. ALPÁR Ágnes, *A pesti kabaré*; BALOGH Géza, *A vásári és művészi bábjátékosok*; LENKEI Júlia, *A mozdulatművészet fejezetei*.

hiszen az OSZK-ban található hagyaték alapján képet kaphatunk a tudós-rendező sajtóhoz köthető színházi tevékenységéről is, és ezt a szerző az életmű egészébe (az avantgárd kötődésektől a Nemzeti Színházi igazgatásáig tartó történetébe) ágyazza. Ebben a Némethről szóló részben érződik leginkább az a kutatói szenvedély, amely akár egy új Németh-monográfia felé mutathat. A tudós-rendező korábbi sajtómegjelenéseihez képest a Napkelet szerkesztőjeként a kulturális élet szervezőjeként is bemutatkozik a könyvben, Napkelet-esteken szakfelolvasásokat tart, szakírókat toboroz (többek között megtaláljuk az egyik első színháztudományi alapokon színháztörténetet író Pukánszky Kádár Jolánt). A fejezetből kiderül, hogy Rédey és Galamb elsősorban magyar színháztörténeti írásai mellett, Németh tanulmányútjainak, nemzetközi tájékozottságának köszönhetően jelenik meg több külföldi színtudósítás, illetve az új vagy újabb keletű nemzetközi színházi tendenciákról szóló írás (pl. a kegyetlenség színházáról, Edward Gordon Craigról, mozdulatművészetről és a parlando kórusokról).

N. Mandl Erika felhívja a figyelmet a kritika-elmélet szempontjából legfontosabb Németh-írássra, amely *Színésztudomány vagy mimológia?* címmel 1927-ben a Napkeletben jelent meg még a helyettes szerkesztői idők előtt. A tanulmány a színháztudomány egyenrangúsításának kérdéskörét veti fel, melynek intézményi feltételeit (a tanszékalapítást, társaságok alapítását) is megemlíti, s elsősorban a drámatörténetről való leválásra és a színésztudomány megalapításának igényére hívja fel a figyelmet. (194–195.) Az írás és annak ismertetése alapján azonban elgondolkodtató, hogy a mimográfia, a leíró-elemző írásmód definíciója valóban ugyanazt a szemléleti hátteret takarja-e Németh és Rédey Tivadar esetében; N. Mandl Erika szerint ugyanis Rédey Ódry-elemzései „az elsők között válaszoltak Németh Antalnak e kritikaírói-stílus kialakítását sürgető gondolataira”. (170.) Rédey akadémikus kritikus, a színeszi játék elemzésének feledésbe merült hagyományát szeretné feleleveníteni, Gyulai Pált, Beöthy Zsoltot, Péterfy Jenőt és Ambrus Zoltánt tekinti mintájának, Ódry Árpád szerepépítési technikájának elemzéséért kapja meg a Kisfaludy Társaság Greguss-díját, és a szerző szerint több írásában is a szószínház, az írói értelmezés előjoga, a szöveg elsőbbsége mellett teszi le a voksát. Ezek után feltehető a kérdés: vajon egy elméleti alapon áll-e Rédey Németh Antallal csak azért, mert egy elem, a színészi játék leírásának igénye mindkét szerzőnél felmerül, s nem inkább a Napkeletben megférő elméleti sokoldalúságnak vagyunk-e tanúi? Németh e tanulmányában ugyanis a nagyrészt hiányzó színésztörténetet magát is a leendő színésztudomány (mimológia) „embrionális korszakának” tartja, s az új tudomány lényegét a színjátás, a szót nélkülöző pantomimika és az elbeszélést is nélkülöző tánc posztdramatikus hármasságában látja.⁷

Végül a *revue*-k (szemlék) sajtótörténeti áttekintését követően a Magyar Szemlének, Bethlen István és Szekfű Gyula (1927–1944) lapjának színháztudományi vonatkozásaiig jutunk. (227–282.) Ennek során a szerző az értelmiségintegráló funkciót emeli ki, vagyis azt a jelenséget, hogy a lap szerzői között a konzervatív szerzőtársak

mellett jól megfér a baloldali Nagy Adorján és Staud Géza is. (252.) A fejezet elsősorban a színházi rovatot meghatározó Bisztray Gyula és Staud tevékenységére összpontosít; a folyóirat jellemző kritikátípusáról pedig megállapítja, hogy azok az évadonkénti két-három alkalommal megjelenő összefoglalókat részesítették előnyben. Ebből következően N. Mandl Erika az átfogó művészetszociológiai, színházpolitikai érdeklődést, ízlésáramlatok és kulturális jelenségek elemzését emeli ki a Magyar Szemle színházi írásai kapcsán. (251.) Ezen a fórumon jelent meg Staud *A Nemzeti Színház száz éve* című tanulmánya, mely a színésztörténeti kutatások módszereinek fejlődéstörténetét vázolta fel a pozitívizmustól a szellemtudományig terjedő ívben (Bayer József, Magyar Bálint, Rédey Tivadar, Pukánszky Kádár Jolán munkáin keresztül). Itt jelent meg Németh Antal tanulmánya a *XX. század színházi törekvéseiről* (1932), ahogyan bemutatásra került a baloldali szegedi fiatalok mozgalma is. Összegzésül a szerző a történeti szemléletet és a komparatista igényt hangsúlyozza e két folyóirat esetében (elsősorban a szellemtörténeti iskola eredményeivel és szemléletével összefüggésben, 284.).

N. Mandl Erika hiánypótló munkát végzett a Napkelet és a Magyar Szemle színháztudományi forrásanyagának feltárásában: meggyőzően mutatja be, hogy e két sokáig elhallgatott és elfeledett folyóirat egyben progresszív színháztudományi szemléletű írások és szakírók munkásságát is betemette. S ha a szerző egyes meglátásai vitára indítanak is (itt az avantgárdhoz köthető színházszemlélet színházesszétikai szempontú aláértékelésére, alulreprezentáltságára, vagy a mimografikus kritika Rédeyt és Némethet egyaránt magába foglaló elméleti keretére gondolok), illetve ha azt is hozzátesszük, hogy a munka elsősorban az írott drámák színházi előadásainak történetéhez és a drámalapú színikritika-történetének megírásához járul hozzá, e meglátások nem változtatnak azon, hogy N. Mandl Erika monográfiája megkerülhetetlen a korszak színháztörténetét, kritika- és sajtótörténetét kutatók számára.

(*Argumentum, Budapest, 2012.*)

⁷ NÉMETH Antal, *Színésztudomány vagy mimológia?* Napkelet 1927/10., 909., 910.

KESZEG ANNA

Kálai Sándor: *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*

A lehető legmorálisabb regénytípus, hiszen a jó előbb vagy utóbb győzedelmeskedik.¹

Íme, egy filológiai mottó egy filológiai hagyományhoz egyáltalán nem illeszkedő könyvhöz. Azért illik ide mégis, mert egy, a francia bűnügyi irodalom történetéhez kapcsolódó munka esetében mégiscsak érdemes felvetni azt a kérdést, kik, mikor, milyen körülmények között foglalkoztak a műfaj és annak speciális francia variánsainak kutatásával. Természetesen, erre a kérdésre adhatnánk mindjárt egy, az irodalmi intézményrendszer működésével összefüggésben álló magyarázatot: a jelenség Franciaországban önmagában fontos. Francia nyelvterületen évente tizennégy díjat osztanak ki bűnügyi irodalom kategóriában; a franciaországi könyvesboltokban – ahol az élményboltok kialakulása garantálta az üzlettípus érintetlen fennmaradását – külön bűnüggyel kapcsolatos részlegek, szintek léteznek; a műfajra könyvformátum specializálódott; más mediális kontextusban: az allocine.fr portál francia bűnügyi filmsorozat kategóriában kilencven – jelenleg futó – címet regisztrál. Recenzióként viszont meglepett az, hogy a bűnügyi regény műfaj történetében klasszikusként hivatkozott műveket Kolozsváron például honnan, milyen gyűjteményeknek köszönhetően vehettem kézbe. Két személyi hagyatékban lelhetők fel ezek a kötetek, mindkét figura a kommunizmus periódusának híres és rendszerkritikus irodalomtudósa: az egyik Adrian Marino, a másik Dan Culcer. Az idézet forrása a Boileau–Narcejac szerzőpáros által írott *Le roman policier* című kötet Dan Culcer ex librisével ellátott kéziratos bejegyzése. E két hagyatékban megvan a Kálai Sándor által hivatkozott szakirodalom 1989 előtt kiadott összes címe. A későbbiek – egy-két szórványos kivételtől eltekintve – Kolozsváron nem olvashatók. A példa azért fontos, mivel igencsak rávilágít a témával való foglalkozás kontextusaira. A műfaj irodalomszociológiai szempontból érzékelhető kiválósága ellenére az ezzel való foglalkozás Közép-Kelet-Európában rendhagyó. Vagy még inkább: az irodalomszociológiával és részterületeivel való foglalkozás hagyománya áldozatul esett a kommunizmus tudomány-szemléletét illető univerzális kritikának. A téma szisztematikus kutatása még akkor is kuriózum, ha igaz az, amit a Kálai Sándor-kötet fülszövege retorikai fogasként kiemel: „Kalap, ballonkabát és az elmaradhatatlan pipa. Ki ne ismerné a Párizs utcáit rová Maigret felügyelő alakját a tévésorozatokból, vagy a régi Albatrosz-sorozat lapjairól?” És folytatja azzal, hogy a krimi iránti magyarországi érdeklődés ellenére a francia műfajvariánsokra nem figyel a magyar recepció.

¹ Dan Culcer kéziratos bejegyzése: BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1964. Kolozsvári Egyetemi Könyvtár, BDC 399-es jelzetű kötet.

Ebben a kutatástörténeti kontextusban lehet különösen érdekes a kötet felépítése: a könyv – címének megfelelően – a francia bűnügyi regény történetének fejezeteit rekonstruálja – pontosabban annak három fejezetét. Kálai ezt a történetet lineáris és fejlődéstörténeti modell szerint írja meg: a kezdeteket, a klasszikussá válás fázisát és a kortárs krimi két képviselőjének életművét elemzi. Ahhoz azonban, hogy e történet felvázolására sort keríthessen, be kell járnia azt az utat, amelyet a magyar irodalomtudományban szocializálódott olvasónak bejárnia szükséges ahhoz, hogy a bűnügyi regény francia irodalomtörténetét érteni tudja: meg kell tennie a klasszikus francia irodalomszociológiát, a tömegkultúra francia kutatástörténetét vázoló kitérőt. Emiatt érzem úgy, hogy a kötet első két alfejezete (*A médiakultúráként értett tömegkultúra* [13–34.], illetve *A francia bűnügyi regény története* [34–52.]) a legfontosabbak: megteremtik annak a lehetőségét, hogy a népszerű francia zsánerműfajok (ún. *mauvais genres*/rossz műfajok) más reprezentánsainak a kutatása már ezekre a kiindulópontokra alapozva történhessen. Aminek akár olyan hozadéka is lehet, hogy a francia krimi – mondjuk az északihoz hasonlóan – komoly kiadáspolitikai háttérrel megjelenik a magyar könyvpiacra.²

A kötet e kiemelt fejezetei a tömegkultúra fogalmának bevezetését célozzák meg, illetve a tömegkultúra médiakultúráként való meghatározását. Az elemzés szempontja történeti összefüggésben veti fel annak a szociokulturális változásnak a kérdését, melynek köszönhetően a 19. század elejére kialakul a fikcionális műfajok fő tapasztalatszerzési forrásként való értelmezése, mely a populáris irodalom megszületését idézi elő. A populáris jelző francia és európai ideológiai és tudományos kontextusainak elemzése után jut el a fejezet a médiakultúra értelmezéséhez, melyben a szerző Marc Lits-re, a francia (helyesebben belga) médianarratológia klasszikusára támaszkodik. Lits szempontrendszerének bevezetése a sorozatszerűség és hibrid variációkban való létezés princípiumát teszi az így értett tömegkultúra központi elemévé. Az elemzésekben négy nagy kutatási paradigma kerül egymás mellé: a frankfurti iskola hagyománya (1), a literacy-kutatás hagyományát megalapozó brit munkásosztály-kutatás (Richard Hoggart) (2), a bourdieu-i művészet- és ízlésszociológia (3), valamint a francia kultúrtörténet (4), mely a nyomtatott könyv médiumához kapcsolódó írás- és olvasáshoz szokásokat vizsgálja. E négy irányzat által kijelölt tér teszi lehetővé, hogy a társadalmi rétegződés és az azzal összefüggő kulturális termelés a médiumtörténet tanulságaival egészüljön ki. Ezt a szemléletmódot Kálai Marc Lits szavaira kihegyezve foglalja össze: „A médiatanulmányok elsődleges (és ideális) feladata tehát a multimediális elbeszélések közötti kapcsolatháló, a médiaelbeszélések fogyasztásának vizsgálata lehetne, vagy másképpen, Lits-et idézve, a »médiatermékek szocio-narrato-etnológiája.«” (33.) A bevezető fejezet második egysége a francia bűn-

² Thierry Jonquet *Mygale* című regényét 2011-ben, a Pedro Almodóvar-féle megfilmesítés hatására adta ki magyarul a Cartaphilus kiadó. A másik Kálai Sándor által elemzett példa Jean-Patrick Manchette, akinek egyetlen regénye sem jelent meg magyar fordításban. A kortárs francia piacon eladási listavezető Michel Bussi szintén nem olvasható magyarul, az izgalmas imázsépítésű Fred Vargastól mindössze két kötetet fordítottak le. A történeti bűnügyi regény klasszikus szerzője, Jean-François Parot művei sincsenek meg magyar fordításban.

ügyi regény alakulástörténetét rekonstruálja három szempont szerint: (1) műfajgenetika; (2) műfaj történet (legfontosabb szerzők és iskolák); (3) műfajon belüli altípusok. A műfajgenetika visszatér a tömegkultúra/médiakultúra kapcsán már elemzett problémához: a folytatásos regény és bűnügyi regény viszonyához, melyet – többek között – egy térhasználati kapcsolatos stratégiai különbséggel old fel: „A folytatásos regény a labirintusszerű nagyváros regénye, ehhez képest a klasszikus detektívregény szűkebb terekben játszódik, ennek példája a zárt szoba rejtélye.” (40.) Ezek az oppozíciók abban a kontextusban lehetnek különösen izgalmasak, ahogyan a bűnügyi tévésorozattá váló bűnügyi regény az elmúlt évtizedben éppen a városi terek instabilitásának, rétegzettségének, kulturális adottságainak reprezentációit dolgozta ki. Akár alternatív, lehetséges valóság szerkezetek és urbanizációs stratégiák felmutatásával is (gondoljunk itt a 2013-ban lezárt *Fringe* című sorozat azon megoldására, mellyel megmutatták annak a New Yorknak a jövőjét, melynek látványát továbbra is az ikertornyok dominálják). Fontos hely illeti meg „a hagyományos rejtélymegoldó és a noir típusú szövegek viszonyát”. Ez a tipikusan francia *elit* bűnügyi irodalom két példában konkretizálódik: Georges Simenon Maigret-sorozatában, illetve a Gallimard 1945-ben elindított *Série Noire* kollekciójában. Simenon Maigret-történeteivel ugyanis két fontos műfaji változás történik meg: (1) „a klasszikus nyomozó transzcendens pozícióban található, míg Maigret és a magánnyomozók egy egyre nyitottabbá váló szöveg univerzumban mozognak” (49.); (2) „a legfontosabb változás azonban az, hogy a klasszikus bűnügyi elbeszélés tétje, a nyomozás itt kudarcot vall.” (50.) Ezek a kijelentések azért is fontos komponensei a kötetnek, mert magyarázatot adhatnak egy olyan adaptáció létrejöttére és számos értékes komponensére, melyet a magyar közönség fenntartással fogadott: Tarr Béla *A londoni férfinak* elkészülésére gondolok itt (2007, Georges Simenon 1934-ben megjelent *L'homme de Londres* című regénye alapján).

A három nagyfejezetben Fortuné du Boisgobey, Émile Zola, Octave Mirbeau, Georges Simenon, majd két kortárs szerző, Jean-Pierre Manchette és Thierry Jonquet regényeinek elemzéseit olvashatjuk. Ezeknek az elemzéseknek az előnyét abban látom, hogy a szerző itt már lemond a történeti műfajrekonstrukcióról és többféle szövegértelmezési módszertan eljárásai szerint dolgozik. A két köztes történeti fázist dokumentáló fejezet Zola, illetve Simenon idejének irodalmi mezőjét rekonstruálja, s abban mutatja fel az elemzett szerzők által elfoglalt helyet. Második lépésben azonban a köteteket tematikus szempontok szerint olvassa: a központi kérdés a nyomozás, nyomolvasás paradigmája, mely az adott életműbeli központi kérdés szerint módosul. És végső soron mindig visszatér a médium szerinti variancia problémájához. Zola esetében például a bűntény a napihír kontextusához kapcsolódik, s innen erednek a szereplők és funkciók cseréjén, átrendezésén alapuló elbeszélői megoldások. Octave Mirbeau *Egy szobalány naplója* című regényének értelmezése pedig arra jó, hogy egy nem kimondottan bűnügyi regényben láthatóvá váljon a bűnügyi történetalakításból ismerős szereplőrendszer, nyomolvasó stratégia.³ Georges Simenonnál

³ A nyomolvasást Carlo Ginzburg ismeretelméleti modellként határozza meg és tágabb kontextusban

az egy adott bűntényben való nyomozás megkettőződik az esemény sajtóvisszhangja miatt: a nyomozó és az újságíró párhuzamos, sőt rivalizáló nyomozást folytat egymással. A fejezet ezen a nyomon haladva szépen vált át egy harmadik szakma identifikációs irányába: az orvosokéba. Ennek a kategóriának a nyomozás ökonómiájában betöltött helye definiálja a Maigret-féle nyomozói protokoll központi értékét: az őszinteséget. Mely – Simenonnál legalábbis – a korpulens testalkattal párosul. A zárófejezetben elemzett kortárs krimik a műfaj amerikanizálódását, vagy legalábbis a társadalmi konfliktusokat expliciten ábrázoló, ún. *hard-boiled* típusú krimi műfaji hagyományának kialakulását illusztrálják. Illetve felvetnek egy irodalomszociológiai szempontból is fontos kérdést: a terrorizmus témájának regénybeli megjelenése metafora az irodalmi mező alakulásaira. A műfaji hagyományok alakításának tudatos végiggondolása egyfajta mezőn belüli, az újak, a kívülről érkezők által szervezett terrorakcióként is értelmezhető.

Ha már amúgy is megengedtem magamnak a recenzióírás kontextusát illető meredek kitérőt az elején, zárásként szintén egy kitérő szempontot vetnék fel. Izgalmas lenne végiggondolni, hogy a kortárs televíziós sorozatkultúra, mely az elmúlt évtized egyik – ha nem is teljesen váratlan, de mindenképpen – meglepő médiajelensége, hogyan írható le e tipológia és szempontrendszer szerint. Mi történik Jean-Pierre Manchette-tel, ha a *Homeland* (2011–) kontextusában olvassuk vagy Thierry Jonquet-tel, ha minden idők – a statisztikák szerint legalábbis – legjobb sorozatát, a *The Wire*-t (2002–2008) kapcsoljuk hozzá? Az elbeszélői stratégiák, a nyomkövetési paradigmák, a műfaji kánonok tudatos végiggondolása a vizuális sorozattermelésben is hasonlóképpen vagy legalábbis elgondolkodtató párhuzamokkal zajlik. És hogy a motóként felvetett idézethez visszatérjünk, közös tendencia, hogy a győzedelmeskedés egyre inkább az utóbbit célozza meg, s a jót ritkán és nehezen lehet felismerni.

A kötet elemzéseit igencsak izgalmas példákra, életművekre hívják fel a figyelmet. Amit viszont sajnálni lehet, hogy a fejezetek a Lits felkínálta szempontok közül főként a *narrato*-előtagra koncentrálnak. Viszonylag keveset tudunk meg, vagy esetenként sejtésszerű benyomásaink támadnak a francia „polar”-olvasás etnológiájáról. Látszik a kötetben, hogy Kálai Sándort a szerző és a könyv érdeklí igazán.

(*Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012.*)

értelmezi. Lásd Carlo GINZBURG, *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*, szerk. K. HORVÁTH Zsolt, Kijárat, Budapest, 2010, különösen: 13–55.

KISANTAL TAMÁS

Esemény – trauma – nyilvánosság, szerk. Dánél Mónika – Fodor Péter – L. Varga Péter

Néhány éve szinte divat lett a honi irodalomtudomány kulturális fordulatáról beszélni. Mindez azt is jelenti, hogy – mint az a hazai tudományos életben szokás – e fedőnév alatt több nyugati irányzat jött be egyszerre a történettudományos orientációjú (főként angolszász és francia) kultúrantropológiai szemlélettől az (amerikai) újhistorizmuson és az erősen politikai (brit) kulturális materializmuson át a kommunikáció materialitásának (főként német) vizsgálataig. Semmiképp sem a leckét szeretném e felsorolással felmondani, csupán azt érzékeltetni, hogy pár éve az irodalomtudományban egyrészt megfigyelhető az irodalomtörténet-írást a kultúrátudományok felé orientáló, pontosabban ma egyedül az ilyesfajta szemléletmódot legitimnek tekintő szemléletmód,¹ másrészt azonban aligha beszélhetünk egységes kultúrátudományról vagy kulturális fordulatról, sokkal inkább irányzatok, szemléletmódok egymás mellettiségéről, gyakran egészen más diszciplínák felől érkező kutatások egymásba olvasztásáról. Mindezt pedig úgy, hogy sokan már évek óta a „kulturális fordulat végéről” beszélnek. Például angolszász kultúrtörténeti körökben már nagyjából az 1980-as évek végén, kilencvenes évek elején viszonylag gyorsan lezajlott az a folyamat, amelynek első körében a „new” retorikája uralkodott (azaz a kultúraorientált szemléletmód újdonságára helyeződött a hangsúly), ám ezt alig néhány évvel később a „beyond” és az „after” szóhasználat váltotta fel, és a „hogyan tovább?” kérdései kerültek előtérbe.² Nem is az a lényeg – legalábbis szempontunkból, a honi irodalomtudományos gondolkodás perspektívájából –, hogy mennyire „naprakész” irányzat(ok)ról van szó, inkább az, és véleményem szerint ez a „kulturális fordulat” egyik fő hazai tétje, hogy mennyire képes a tudomány más diszciplínákkal való párbeszédre, és egy multi- vagy transzdiszciplínaris szemléletmód kialakítására. Mindez azért is bír kiemelkedő fontossággal, mert az irodalomtudományban nálunk éppen a kilencvenes években (azaz a nyugati „kulturális fordulattal” párhuzamosan) játszódott le egy dekontextualizáló, az irodalom „belpolitikájára”³ összpontosító fordulat (jórészt

a korábbi, a marxista szemléletmód szélsőségesen ideologikus szemléletmódjának ellenhatására). Ám a kulturális-kontextuális szemléletmód itthoni előretörése szembesít azzal is, hogy a kulturális folyamatok vizsgálata nem maradhat egyetlen diszciplína keretei között, éppen a sokszínűség, a párhuzamos perspektívák és gondolkodásmódok jelenthetnek újdonságot, és mélyíthetik el a vizsgálatokat (mindezt számos nyugati tanulmánykötet is bizonyítja).

Az *Esemény – trauma – nyilvánosság* című tanulmánykötet azért is lehet érdekes, mert, ahogy az *Előszóból* és a tartalomjegyzékből kiderül, olyan tudományközi projekt gyümölcse, ahol történészek és irodalmárok különböző nézőpontokból ugyan, de együttesen igyekeznek megközelíteni a fenti három fogalmat. Mindhárom „hívószó” olyan kutatási irányokat jelöl, amelyek külön-külön és összekapcsolódva jó ideje ott vannak mindkét tudomány horizontján. Az irodalmi esemény irodalomtörténet-írási tétjét talán e folyóirat keretei közt nem kell különösebben boncolgatnom, a történelmi esemény fogalma pedig (legalább) jó negyven éve történelemelméleti viták tárgya.⁴ A trauma jellegzetesen multidiszciplínaris fogalma a pszichológiától a kezdetben főként a holokauszt emlékezetével és reprezentációjával foglalkozó történettudományos vizsgálatokon át a személyes és kollektív traumák irodalmi ábrázolásának elemzéseig igen széles (és felsorolhatatlan mennyiségű szakirodalommal rendelkező) kutatási terület. A harmadik fogalom szintén igencsak sokrétű, hiszen Habermas alapvető történelmi-szociológiai műve óta, amelyet a hazai irodalomtörténeti (elsősorban a drámát vizsgáló) kutatások⁵ is jó ideje kiindulópontul használnak, egészen az irodalmi nyilvánosság és kultuszok elemzéséig⁶ (és még jóval tovább) tarthat a nyilvánosság kutatására épülő perspektíva vizsgálódási területe. A kötet, mint a szerkesztői *előszóból* kiderül e fogalmat lényegében az előző kettő fölé rendelve, azok vizsgálatát biztosító értelmezi, vagyis a nyilvánosság azokat a társadalmi (és a szerkesztők szerint elsősorban mediális) reprezentációs formákat jelöli, amelyek keretei közt egy esemény kódolódik és eseményként értelmeződik.

A könyv tanulmányai azonban érzésem szerint sokszor meglehetősen lazán kezelik e három „hívószót”. A szövegek sokszínűsége lehetne erény is, ám itt inkább arra enged következtetni, hogy nem annyira valamilyen egységes kutatási témakör köré szorosabban-lazábban épülő vizsgálódásokról van itt szó, sokkal inkább olyan, az adott szerző munkásságából „egyébként is” következő elemzésekről, amelyeket aztán néhány általános fogalomra húzva egy kötetbe rendeztek (a könyv jó pár szövege korábban már máshol is megjelent). A könyv tanulmányait olvasva gyakran az az érzésem támadt, mintha az egyébként sokszor kitűnő, néhányszor korrekt és egy-két

¹ A kultúra- vagy művelődéstudomány és az irodalomtörténet-írás viszonyát, lehetőségeit vizsgáló, hazai viszonylatban még viszonylag korai tanulmány: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalomtörténeti elképzelések a New Literary History című folyóiratban = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES ANDRÁS, Gondolat, Budapest, 2004, 215–231.

² Két paradigmatisz tanulókötet a témában: *The New Cultural History*, szerk. Lynn HUNT, California UP, Berkeley, 1989.; *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*, szerk. Victoria E. BONNELL – Lynn HUNT, California UP, Berkeley, 1999.

³ Az irodalom bel- és külpolitikája kifejezéseket Paul de Man híres tanulmányából veszem: Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika = Uő.*, Az olvasás allegóriái, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006, 14.

⁴ Jó összefoglalót nyújt ezekről: SOHAJDA Ferenc, *Eset és esemény. A konkrétum történelmi vizsgálatának lehetőségei és jelentősége = A történetész szerszámládája*, szerk. SZEKERES András, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2002, 183–195.; SZEKERES Gábor, *Lehet-e az esemény „tudományos” kategória? Az eseményfogalom történelmi megítéléséről = Uo.*, 197–205; illetve újabban: GYÁNI Gábor, *Történelmi esemény és struktúra*, *Történelmi Szemle* 2011/2., 145–162.

⁵ Vö. P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig*, Argumentum, Budapest, 1997.

⁶ Lásd például LAKNER Lajos, *Irodalom, kultusz, társadalmi nyilvánosság*, *Korunk* 2007/6. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00126/3506.html>

esetben erősen felejtethető szövegek olyannyira heterogén módon kezelik a címben felvetett fogalmakat, hogy erőteljesen hiányzik ezen terminusok (és a rá épülő különböző diszciplináris megközelítések) tisztázása. Pontosabban előfordulnak összegző igényű tanulmányok is (például Gyáni Gábor igen informatív és széleskörűen tájékozott szövege a kulturális trauma újabb kutatásairól), de többségben vannak azok az elemzések, esettanulmányok, amelyek egy már meglévő fogalomkészletre, szemléletmódra építve, azt adottnak tekintve vizsgálják saját területüket. Ez persze nem lenne feltétlenül baj, viszont viszonylag pontosan kiderül a könyv felépítéséből és a szerzők szemléletmódjából, hogy alapvetően két diszciplína képviselteti magát: az irodalomtudomány (illetve Kulcsár Szabó Ernő és tanítványai) és a történetírás (Gyáni Gábor és két fiatal tanítványa). Mindkettő a saját nyelvét beszéli, amiatt ugyanazokon a fogalmakon olykor radikálisan mást értenek, máshogy közelítik meg őket – még akkor is, ha egymás szövegeit hivatkozzák mondandójuk alátámasztásul. Egészen mást ért például egy történész esemény és struktúra fogalmai alatt, mint egy irodalmár. Saját diszciplináris eszközkészletüket mindannyian magabiztosan mozgósítják, ám a könyvet olvasva nagyon sokszor mégis az az érzésem támadt, hogy egyazon terminusok alatt látványosan mást és mást értenek, és a heterogenitás olykor fogalmi zavarokat eredményez.

A három történész (Gyáni Gábor, Lénárt András és Bolgár Dániel) a traumatikus esemény fogalmát járja körül. Míg Gyáni (ahogy már említettem) alapvetően elméleti, összegző tanulmánnyal igyekszik megvilágítani a trauma körüli vitákat, lehetséges nézőpontokat, addig a másik két szöveg egy-egy történelmi trauma (a holokauszt, illetve 1956 bizonyos történései) különféle reprezentációit elemzi, Lénárt inkább ismertető jelleggel, az ábrázolások különböző formáira, történelmi változásaira téve a hangsúlyt, Bolgár pedig elemzőbben, egyetlen mű, Jan Gross *Szomszédok* című munkájának értő olvasásával.

Az irodalmárok szövegei jóval heterogénebbek: a programadó, az irodalomtörténet-írás problematikáját az újabb elméleti irányzatok fényében vizsgáló nagyobb tanulmánytól (Kulcsár Szabó Ernő) egyetlen mű olvasatán át (például Lőrincz Csongor Kleist-elemzése) filmek (Dánél Mónika), irodalmi eseményekre (Bednics Gábor, valamint Fodor Péter és L. Varga Péter szövegei), illetve az irodalom „külpolitikájára”, azaz irodalom és szélesebben vett kultúra (újságírás, politikai szféra stb. – például Hansági Ágnes, Bengi László vagy Szirák Péter munkái) viszonyára koncentrálnak vizsgálódásukig.

Nehéz – és ilyen terjedelmi keretek közt talán értelmetlen is – volna az egyes tanulmányok gondolatmenetét ismertetni. Ehelyett inkább néhány olyan, a kötet koncepciója szempontjából fontos módszertani kérdésre szeretnék rávilágítani, amelyek kijelölhetik a munka valódi tétjét és kulturális pozícióját. Először is Kulcsár Szabó tanulmányának egyik részelemzése tulajdonképpen a kötet egészével is párhuzamba állítható. A szerző itt az utóbbi évek egyik legfontosabb irodalomtörténelmi vállalkozását, *A magyar irodalom története* című háromkötetes gyűjteményt elemzi. A kemény – és érzésem szerint jórészt igencsak jogos – bírálat szerint a könyvsorozat elsősorban nyugati mintákat követve igyekezett az egységes, érthető, általában a nemzet

eszméjére építő modernista (irodalom)történet-víziók helyett a soknézőpontúság, az egymással versengő hangok, kánonok dialógusa és a multidiszciplinaritás jegyében valami újat létrehozni. Hiányzik azonban belőle egy olyan átfogó koncepció, amely összetartaná, s így a narratív egység ideológiájával egyedül a puszta esetlegességet (pontosabban a kronológia egységesítő elvét és a különböző felkért szerzők megegyező vagy eltérő tudományos és ízlésbeli attitűdjeit) tudta szembeállítani. Nem gondolom azt, hogy mindez a jelen kötetre is feltétel nélkül igaz lenne, ám alapvetően úgy látom, a könyv kijelöl bizonyos kérdésirányokat (az esemény közvetítettsége, az irodalom és más kulturális tényezők viszonya, a trauma ábrázolhatósága és/vagy ábrázolhatatlansága), ám ezeken belül legfeljebb lehetőségeket, különböző nézőpontokat és témákat villant fel, nincs, ami egységbe fogná a meglehetősen heterogén anyagot. Pontosabban, ami egységet képezhet, az az irodalmár szerzői csoport által viszonylag következetesen képviselt markáns értelmezői hozzáállás: nevezzük, némiképp leegyszerűsítve, a recepcióesztétikában gyökeredző és azt a kultúratudománnyal (elsősorban Kittler és Gumbrecht felől) összekapcsolni kívánó metodológiának. Tisztában vagyok azzal, hogy a dolog bonyolultabb, de e recenzió kereteit meghaladná az értelmezői közösség történetének, előfeltevéseinek és olvasásmódjának alaposabb vizsgálata. Mindössze arra akarok itt célozni, hogy a kötet, ha valamit példáz és ha valamit igazán lehet belőle látni, akkor az nem elsősorban az esemény, a trauma és a nyilvánosság fogalmának mai értelmezése, hanem egy bizonyos értelmezői iskola működés módja képviselőinek egyéni érdeklődésén átszűrve. Talán éppen a kötet szélesre nyitott perspektívája akadályozza meg az igazi, a téma „hívószavait” alaposabb, mélyebb vizsgálatának lehetőségét. Hiszen lehetetlen az eseményről, vagy az irodalmi eseményről vizsgálatni, legfeljebb arról lehet, változatos példákon, elemzéseken keresztül, hogy mit jelent egy bizonyos értelmezői attitűdnek *ma* az irodalmi esemény, hogyan látják *ma* a nyilvánossággal való viszonyát, közvetítettségét.

Mindez véleményem szerint akkor működik jól a kötetben, amikor bizonyos konkrét elemzések, önnön lokalitásukat felismerve és tudatosítva nem általánosságban az irodalomról, a medialitásról, a történetiségről akarnak megállapításokat tenni, hanem bizonyos szerzők, bizonyos irodalmi folyamatok rejtett történetéről, más nézőpontú szemléletmódjáról. Általában jól mozgósítják a kulturális, társadalmi, a szűken vett irodalmiságon kívüli szempontokat – érdekes mondjuk a Kosztolányi szövegfogalmának és hírlapírói szerepének kapcsolatát elemző szöveg (Bengi László), vagy Illyés és Nagy Lajos Szovjetunió-útirajzainak vizsgálata (Szirák Péter), hogy csak két példát említsek. Akkor viszont kevésbé funkcionál, amikor deklaratív kíván lenni (azaz ismét előtérbe kerül az értelmezői közösségre gyakran jellemző militáns retorika), nézőpontját *a* nézőpontként prezentálja, vagy éppen némiképp a kötet egészének ellentmondva az irodalmiság nevében dekontextualizál, minden történelmi elemzést az értelmezést leszűkítő referencialitás bélyegével ellátva (ilyen például Smid Róbert szövege, amely magabiztos hangnemben, ám nem túl meggyőzően „teszi helyre” a magyar neoavantgárd kontextuális, a saját korszak jelentés-összefüggésére építő olvasatait).

Összességében tehát a kötet sok szempontból érdekes, a legtöbb elemzés jól mutatja, hogy egy bizonyos értelmezői iskola miként közelít egy bizonyos kulturális

témacsoporthoz. Érződik belőle az átfogó szándék (talán kevésbé erősen, de hasonlóan egy korábbi „háromszavas” tanulmánykötetükhöz, amely a mostani könyv előzményének, teoretikus megalapozójának is tekinthető).⁷ Úgy érzem, a kötet legfőbb erénye éppen a diszciplínaközi szemléletmódra való törekvés, amely azonban csak félig valósult meg. Üdvös, hogy történészek is szerepelnek a kötetben, de sajnos még mindig gyakran látszik, hogy nem ugyanazt a nyelvet beszélik, nem feltétlenül tájékozottak egymás területén. Ez egyébként a történész vonalon kevésbé feltűnő (sőt Gyánira egyáltalán nem jellemző, hiszen történelemelméleti orientációja miatt sok irodalmárt megszégyenítő módon tájékozott irodalmi kérdésekben), mint a másik oldalon, ahol olykor érződik, hogy a szerzők elméleti kérdésekben igencsak naprakészek, ám konkrét történeti problémák terén talán kevésbé. Nincs is ezzel baj, hiszen az ilyen projektek célja éppen az kell legyen, hogy a különböző tudományok felől érkező, más és más szótárral, nézőponttal rendelkező kutatók több oldalról lássák a jelenségeket. Talán ha az átfogó igény helyett a lokalitásra helyeződne a hangsúly, ha nem az eseményt, hanem esetleg egy *adott* történetet vizsgálnának mindannyian, akkor nem csupán külön elemzések igényes gyűjteménye születne, hanem a kutatás éppen lokalitásában tehetne szert átfogó igényre.

(Ráció, Budapest, 2012.)

⁷ Történelem, kultúra, medialitás, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003.

RADVÁNSZKY ANIKÓ (SZERK.)

„Figyeljétek a mesélő embert”

Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről

2013, 640 oldal, 4500 Ft



A „Nyájas Olvasó” egy, az egyszerűség kedvéért nevezzük így: tanulmánygyűjteményt tart most a kezében, amely Lengyel Péter, a kortárs magyar próza-irodalom egyik kiemelkedő jelentőségű alkotójának pályáját tekinti át. Ha meg kellene nevezni néhány kulcsszót e próza jellemzésére, akkor a mese, a történet, a nyomozás mindenképpen közöttük lenne. A nyomozás arra utal, hogy a történet ugyan nehezen kibogozható, s bár mindig maradnak homályos részletek, megfejtetlen mozzanatok, az igazság és a valóság azért felvillantható. A mesélés, a történet elmondása ezért is kitüntetett fontosságú elem ebben a prózában, mert lényegében minden Lengyel-szöveg arra utal hol világosan, hol rejtélyesen, hogy egyetlen

történet részesei vagyunk mindannyian. Lengyel Péter e tekintetben archaikus szerző, és a klasszikus modernitás alapjain szocializálódott: látja a széttördelt egészet, s ezért láttatja a töredékeket, de mindig mögéjük rajzolja egészüket is. Regényei ezért is hatalmas olvasmányok: úgy mutatják az elbeszélés nehézségeit, hogy közben a „nyájas olvasó” (és azért nyájas, mert a szerző valóban nyájasként kezeli) falja a történetet. Tökéletesen igaza volt egykoron Balassa Péternek (aki igazi nagy olvasója volt Lengyel Péternek) abban, hogy „prózájának hihetetlen előzékenysége, olvasó-központúsága” van. Nyájas az olvasóhoz. Ars poeticája talán éppen ezzel foglalható össze: őrzés, elmondás és továbbadás. A regény ezek szerint nem csak esztétikai kategória, s ezzel az állásponttal minden bizonnyal meglehetősen egyedül áll Lengyel Péter. Mondjuk így: magányos.

DÉRCZY PÉTER

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

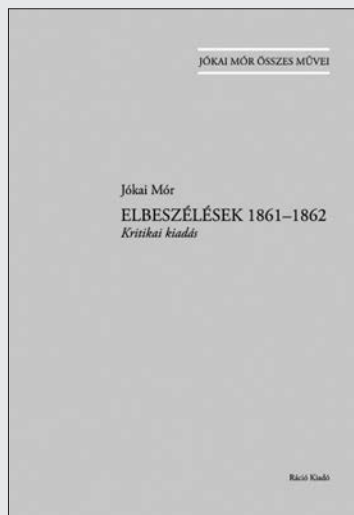
JÓKAI MÓR
Elbeszélések 1861–1862

Kritikai kiadás

Jókai Mór Összes Művei. Elbeszélések 10.

Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította: Tarjányi Eszter

2012, 336 oldal, 3250 Ft

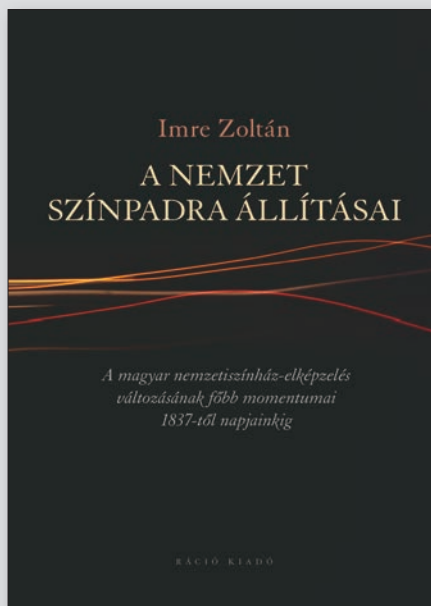
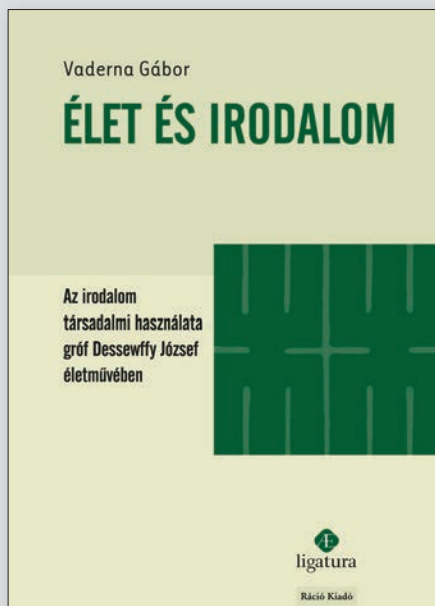
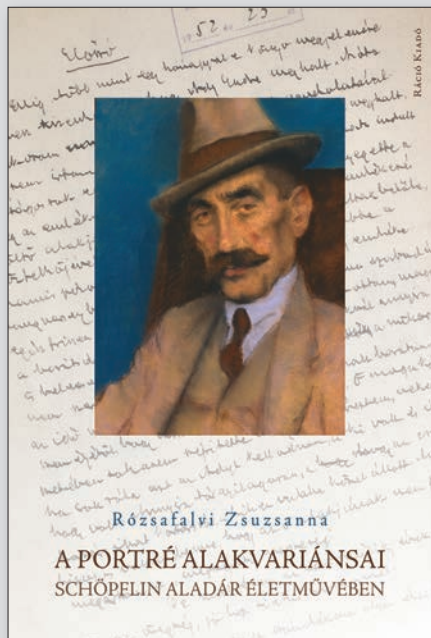


Jókai Mór műveinek újrainduló kritikai kiadása jelen kötettel az 1861-ben és 1862-ben napvilágot látott elbeszéléseket adja közre. A sajtó alá rendező Tarjányi Eszter munkája kapcsolódik a korábbi szerkesztő, Nagy Miklós által érvényesített szöveggondozói elvekhez, de számításba veszi az utóbbi időszak textológiai belátásait, a filológia elméleti szinten kialakult elvárásait is. Folytatja tehát a hagyományt a főszöveg létrehozásával, a történeti kontextus hangsúlyozásával, a szerzői névhez köthető életműre utalásokkal, a tárgyi és nyelvi magyarázatok tüzetes kidolgozásával. Ugyanakkor nem kívánja korlátozni az olvasói értelmezést, ezért jegy-

zetei nem gyengítik a szöveg megformáltságára irányuló befogadói figyelmet, inkább az alkotások poétikai hatásfunkcióit domborítják ki. A kötet többségét kitevő történeti tárgyú szövegek tekintetében például nem okvetlenül a „valós” és a „fiktív” tartományok szembevetése kerül előtérbe, sokkal inkább a múlt elbeszéléseinek nyelvi-retorikai alakítása, összhangban a történeti fikció korszerű felfogásának manapság feltáruló távlataival. A kritikai kiadás ezzel elősegíti a magyar 19. század egyik legjelentősebb epikus teljesítményének, Jókai művészetének az újraértelmezését, elhelyezését az ezredforduló sokat változó irodalmi kánonában. A kötet számos elbeszélése a *Szélcsend alatt* című, több kiadást megért gyűjteményben jelent meg. A későbbi változtatások és interpretációk csekély figyelmet fordítottak ezen alkotásokra, melyek a romantika és az egyre aktuálisabbnak mutatkozó Jókai-életmű iránt érdeklődő olvasók számára sok megelégedést tartogattak.

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

A RÁCIÓ KIADÓ KÖTETEIBŐL

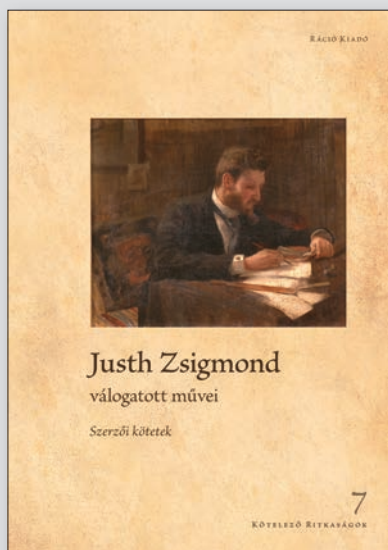


A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében: • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

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



KICZENKO JUDIT (SZERK.)
Justh Zsigmond válogatott művei
Szerzői kötetek
2013, 616 oldal, 3500 Ft



„Kiválsz közülünk, előttünk vagy talán
húsz évvel...”

Bródy Sándor, *Levél Nizzába,*
A Hét 1894

„Ha választhatnék, hogy az imaginárius
életek szibillája melyik fiatalon elhunyt
magyar író életrajzát üsse fel s folytassa,
mintha nem halt volna meg, én Justh Zsig-
mond harminc évvel félbeszakadt pályájá-
nak folytatását kérném.”

Németh László, *A Nyugat elődei,*
Tanú 1932

„Már a megjelenése tiszta századvégi esz-
mény. Vékony csontú, halvány bőrű, töré-
keny jelenség, szakállas, szőke Krisztus-fejjel, megbabonázottan vonja maga
után a tekinteteket, különösen a nőkéit. [...] Akárcsak Proust, személyes ismer-
őseiből épít fel egy jellegzetes és feledhetetlen társadalmat.”

Halász Gábor, *Magyar századvég,* Nyugat 1937

„A nagy magyar nemzedékhez tartozik, a századvég öntudatosodó, vívódó, al-
kotni akaró, nagy nehézségekkel verekedő nemzedékéhez. [...] éles szemmel
látja korát és nemzedékét; középosztály nincs, a szó nyugati értelmében, az arisz-
tokrácia fáradt, a nemzeti megújulás csak a nép mély rétegeiben találja meg
az új erőket. Hamar öregedik, mert a közelgő halál nagy mentor és vad múzsa.”

Márai Sándor, *A dandy és világa,* Pesti Hírlap 1941

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