

Építész a kőfejtőben
Architect in the Quarry



Tanulmányok
Dávidházi Péter
hatvanadik születésnapjára

Studies Presented to
Péter Dávidházi
On His Sixtieth Birthday

Építész a kőfejtőben Architect in the Quarry



Tanulmányok
Dávidházi Péter
hatvanadik születésnapjára

Studies Presented to
Péter Dávidházi
On His Sixtieth Birthday

Szerkesztette / Edited by:

HÍTES Sándor
TÖRÖK Zsuzsa



rec.iti
Budapest • 2010

A kötet megjelenését az
MTA Irodalomtudományi Intézete és a
Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A borító Adam Friedrich Oeser *Sokrates meißelt die drei Grazien*
(Szókratész kőbe faragja a három gráciát) című metszete alapján készült.
A metszet Johann Joachim Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der
griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* című értekezésének első,
1755-ös kiadásában jelent meg először.

© szerzők, 2010

ISBN 978-963-7341-87-8

Kiadja a *rec.iti*,
az MTA Irodalomtudományi Intézetének
recenziós portálja ► <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti>

Borítóterv:

Fórizs Gergely ötlete nyomán Csörsz Rumen István
Tördelte: Hegedüs Béla

TARTALOM

KOROMPAY H. JÁNOS	
<i>Otthoni köszöntő</i>	11
MEZEI MÁRTA	
<i>Héraklész 13. munkája</i>	13
KICZENKO JUDIT	
„SZÜLETÉSNAPOMRA”	
<i>Az alkalmi versek egy csoportjáról</i>	18
THIMÁR ATTILA	
<i>A filológia tavasza</i>	
<i>Tanulások egy rövid meséhez</i>	41
„ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJE”	47
BÉNYEI TAMÁS	
„ <i>Hamletet, mint katonát</i> ”	
<i>Shakespeare bevetése a Reneszánsz ember című filmben</i>	49
BORBÉLY SZILÁRD	
<i>Sekszpir kérdése</i>	61
MICHAEL DOBSON	
<i>Garrick, Johnson, and the Ownership of the Role</i>	78
ANDRÁS KISÉRY	
<i>Of maximal interest</i>	
<i>Playreading and policy in early-17th c. England</i>	89
MARGÓCSY ISTVÁN	
<i>Shakespeare mint a magyar romantika “védangyala”</i>	106
ZOLTÁN MÁRKUS	
<i>Speaking “The Voice of England”</i>	
<i>Shakespeare Quotations as Cultural Appropriations in London during World War II</i>	113

„HUNYT MESTERÜNK”	125
EISEMANN GYÖRGY	
<i>„Mert szemnek írunk, a fül második”</i>	
<i>Arany János lírai költészettana</i>	127
FÓRIZS GERGELY	
<i>Szemere Pál és Arany János költészetszemléletének lehet-</i>	
<i>séges összefüggései</i>	135
HÁSZ-FEHÉR KATALIN	
<i>Arany János széljegyzetei Simonyi Zsigmond Antibarbarus</i>	
<i>című kötetében</i>	
<i>(Részlet a kritikai kiadás Arany János széljegyzeteit tar-</i>	
<i>talmazó kötetéből)</i>	150
KOROMPAY H. JÁNOS	
<i>Arany János A nemzet napszámossai című dialógusa</i>	159
TARJÁNYI ESZTER	
<i>Az énkép iróniája – az önéletrajz játékossága</i>	
<i>(Arany János: Bolond Istók)</i>	167
S. VARGA PÁL	
<i>Lírákritikai normák a Koszoruban</i>	182
ZENTAI MÁRIA	
<i>„A balladai hang”</i>	193
VÁLTOZATOK HATALOM ÉS ÍRÁS TÉMÁJÁRA	207
JOHN L. FLOOD	
<i>Petrarch’s Legacy</i>	
<i>The Proliferation of Laurels</i>	209
KERÉNYI FERENC	
<i>Egy toposz történetéhez</i>	220
PAJKOSSY GÁBOR	
<i>Az 1834. decemberi szatmári megyegyűlés történetéhez</i>	224
PORKOLÁB TIBOR	
<i>„A’ MAGYAR LOVASSÁGNAK MDCCLXXXIX”</i>	
<i>A török háború kultusza a Hadi és Más Nevezetes Törté-</i>	
<i>netekben</i>	237

RÁKAI ORSOLYA	
<i>Kaméleon-kultusz</i>	
<i>(Erzsébet királyné kultuszának alakulástörténete a kollektív identitás alakításától az egyéni identitás alakítása felé)</i>	250
SZABÓ G. ZOLTÁN	
„Bendegúznak vére”	259
SZILÁGYI MÁRTON	
<i>Toldy Ferenc mint középpont</i>	
<i>(Orlai Petrich Soma Kazinczy és Kisfaludy találkozását bemutató festményéről)</i>	270
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ	
„Az ember élete”	
<i>Vörösmarty gyászverse, mint vindikatív kinyilatkoztatás</i>	278
TÜSKÉS GÁBOR	
<i>A két Zrínyi Miklós ikonográfiájának megújítási kísérletei a 18–20. században</i>	289
TVERDOTA GYÖRGY	
<i>À Napoléon seul</i>	296
Z. KOVÁCS ZOLTÁN	
„Mert vesztni fog, bizony, ki nyer”	
<i>A Romhányi töredékességéről</i>	306
NÉMELY NEMZETI TUDOMÁNYOK ÉLETÉBŐL	319
CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN	
<i>Toldy Ferenc küldeménye Erdélyi János Népdalok és mondák című kötetéhez</i>	321
DEBRECZENI ATTILA	
<i>Ízlés és érzékenység</i>	
<i>(A 18. század végi román-vita egyik összefüggéséhez)</i>	344
HEGEDÜS BÉLA	
<i>John Locke, a hutchinsoniánusok és Kalmár György a nyelvről</i>	
<i>Egy 18. századi brit vita nyelvelméleti tanulságai</i>	358
IMRE LÁSZLÓ	
<i>Barta János pályakezdése</i>	370
KALLA ZSUZSA	
<i>Toldy Ferenc és a homeopátia</i>	383

T. ERDÉLYI ILONA	
<i>Nagyvárad szellemi kisugárzása a szabadságharc előtt és Kelmenfy-Hazucha László</i>	400
STEPHEN PRICKETT	
<i>Translating Herder</i>	
<i>A Protestant Idea of Tradition</i>	411
VÖLGYESI ORSOLYA	
<i>„Csakhamar végig olvastam Komárom összes magyar könyvét és mindég többre vágytam” (Irodalmi élmények és történelmi tapasztalatok Szinnyei József visszaemlékezéseiben)</i>	429
SZÖVEGOLVASÁS: IDOMTELJESSÉG ÉS HATÁRÁTLÉPÉS	449
ZOLTÁN ABÁDI-NAGY	
<i>Narratorial Consciousness as an Intersection of Culture and Narrative</i>	
<i>(Case Study: Toni Morrison’s Jazz)</i>	451
BÍRÓ FERENC	
<i>A játékos természetű poéta</i>	
<i>(Csokonai kópéságai)</i>	465
GEROLD LÁSZLÓ	
<i>Egy Madách-átirat</i>	474
HITES SÁNDOR	
<i>A történelem mint mentális betegség</i>	
<i>(Jósika Miklós: Két élet)</i>	480
GÁBOR ITTZÉS	
<i>Satan’s Return on the Eighth Night and Epic Chronology in Paradise Lost</i>	492
KARAFIÁTH JUDIT	
<i>„A világ legszebb képe”</i>	
<i>Vermeer Delfti látképe Proust regényében</i>	505
ONDER CSABA	
<i>A szépség és a szörnyeteg</i>	
<i>(Szeptember végén)</i>	513
SÉLLEI NÓRA	
<i>A fenséges és a (művész)nöi vágy Anne Brontë Wildfell asszonya című regényében</i>	525

GYÖRGY E. SZÓNYI	
<i>The “Dark Materials” of Milton And Philip Pullman . . .</i>	535
FERENC TAKÁCS	
<i>“impulsory irelitz”</i>	
<i>James Joyce, the Berlitz School and the Unlearning of the</i>	
<i>English Language</i>	546
DÁVIDHÁZI PÉTER ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA	557

KOROMPAY H. JÁNOS

Otthoni köszöntő

Nemcsak az emlékkönyv írói, hanem azok nevében is szólok, akik még, vagy már nincsenek ebben a kötetben: akik azért nem kerülhettek bele, mert túl sokan vannak ahhoz, hogy írásban is köszönetet mondhassanak neked, és akik tudjuk, büszkén vállaltak, vállálnak téged tanítványuknak s ifjabb kollegájuknak. Mindegyikük sokat tanulhatott tőled, emberséget és szakmát egyaránt, s ők is azt a nagy ajándékot adták és adják neked folytonosan, s fogadják vissza kamatostul, hogy otthon érezhetjük magunkat az Eötvös Collegium hagyományának egyszerre választott és kapott, minden nehézségek ellenére is folyvást gazdagodó szellemi légterében.

Az intézetbeli termünk falán látható, bennünket fogadó Kölcsey évről évre láthatja *Minden munkái* első kritikai kiadásának egyre szaporodó köteteit: ezt a nagy vállalkozást a te kezdeményezésedre hagyta jóvá a téged is idefogadó Klaniczay Tibor, akinek domborműve előtt nap mint nap tiszteleghetünk. A Shakespeare-kép magyar és angol nyelvű könyveidre is emlékeztet, s arra, hogy elsősorban általuk váltál mind ismertebbé külföldön, mindenekelőtt az angolszász világban; Arany János a *Hunyt mesterünket* idézi fel, s azt, hogy az ő munkásságával a te útmutatásaid szerint is foglalkozhatunk; Toldy-monográfiád pedig az előd portréjával szembesülve hív bennünket további erőfeszítésekre. A „kis kutató”-ban, ahol Kölcsey és Arany kritikai kiadásának, újabban irodalomtörténeti kötetünknek próbaféjezeteit tárgyaljuk, szellemi

örökségőrzőként a kritikátörténeti értekezleteket hosszú ideig vezető Tarnai Andor felügyeli munkánkat – akinek nemrég az első emlékérem tulajdonosaként mondtál köszönetet –, Martinkó Andrással együtt – akiről minden évben, a Martinkó-díj kiosztásakor emlékezünk meg –, és a Kölcséyt is kiadó Szauder Józseffel – akit az egyetemen még együtt hallgathattunk –, a minta-filológus Kiss Józseffel – akit te búcsúztattál el –, az *Irodalomtörténeti Közleményeket* szerkesztő Komlovszki Tiborral – akinek példáját ma is emlegethetjük –, a legidősebbként tisztelt Horváth Károllyal – aki a nálánál sokkal fiatalabb kollegáit is magával egyenrangúnak tekintette –, Oltványi Ambrussal és a többiekkel: az Oltványi-díjat közös tanárunktól, Németh G. Bélától vetted át – akinek együtt mondhattunk köszönetet a neki ajánlott emlékkönyvben. Ők csaknem mindnyájan az Eötvös Collegium tanítványai voltak: bennünket elkötelező tudós tanárok, akik mindent megtettek azért, hogy a nagy múltat méltóképpen képviseljék, az Intézetben és a Duna-parti bölcsészszéken, a harmadik emeleti magyar és a negyedik emeleti angol tanszéken, ott is különösen leendő szobatársad, Ruttkay Kálmán jóvoltából. Elsősorban ők tették számunkra otthonossá a világnak ránk jutó részét, amely Kolozsvártól Rómáig, Nagyszalontától Jyväskyläig, számodra pedig még tovább: Kaliforniától Stratfordon át egészen Jeruzsálemig terjed; mint elődeik őket, ők bennünket neveltek közvetítőkké.

Rád nézve ez minden bizonnyal sikerült. Mindannyiunk nevében köszönettel ajánlom neked ezt a magyar és angol szerzőktől származó gyűjteményt. A remélhetőleg mielőbb könyvvé alakuló kötetet az a nagy és telhetetlen szeretet hozta létre, amely nem elégszik meg eddigi munkáiddal: Isten éltesen sokáig!

Budapest, 2007 karácsonyán

MEZEI MÁRTA

Héraklész 13. munkája

Jól van Héraklész – szóla Eurystheus – teljesítetted a 12 munkát, a mindegyiknél nehezebbet is, nem kis megpróbáltatások árán leszálltál az alvilágba,¹ és felhozta onnan élve a három kutyafejű, sárkánykígyófarjú Kerberoszt; munkáid során megölted a sebezhetetlen némeai oroszlánt, a lernei hydrát; kiszolgáltattad nekem a Stymphalis mocsár ércclábú, ércollú, ércsőrű, emberevő madarait, Diomedes embereket pusztító lovait, Geryones mindent felfaló, bíborszínű teheneit, és elvégezted a többi feladatod is. Mert arra születél te, legjelesebb hős, hogy az ártó lényektől, a szörnyektől megtisztítsad a földet, s hogy az olymposi rend fenntartója légy a világban. Sok nagy tettet közben magad is sokat túrtél és még sok jót tettél oroszlánszívű hős. Megszabadítottad láncaitól Prometheust, lenyilaztad a máját tépő sást; megszabadítottad Thébait a sanyargató adószedőktől. És nem vagy nyereségvágyó, nem vagy hatalomvágyó. Hiszen elhozta és átadta nekem Artemis szent állatát, az aranyszarvú keryneai szarvast, meghozta a csodálatos krétai bikát és végül bemutatván előttem a félelmetes Kerberoszt, visszavitted az alvilágba Plutonnak, pedig mind megtarthattad volna te, legyőzhe-

¹ Az alvilágba csak azok juthattak be, akiket beavattak az eleusisi misztériumokba; ehhez viszont az kellett, hogy Héraklész több próba után megtisztuljon bűneitől. S amíg Plutonhoz ért, még több kaland, megpróbáltatás várt rá, így találkozás Gorgóval, birkózás az alvilág teheneinek őrzőjével, és még sok minden más.

tetlen; visszaadtad a téged segítő Helios aranyserlegét; jutalmul nehéz vándorlásaidért, kitartásodért néked adtam a hesperisek aranyalmáit, de te, nagyszívű, Athénének ajándékoztad, aki visszavitte a hesperiseknek.

Ámde sok bünt is elkövetél előző életedben és munkáid során. Már gyermekként, sértett dühödben megütötted, halálosan megsebesítettél agg tanítodat, Lynost; fékezhetetlen indulatodban összetörted Apollon szentélyében kedves tárgyait, mert Pythia akkor nem volt hajlandó jósolni neked. És ne feledd, hatalmas bűnért, családod elégetéséért² vezekelsz most nálam, s bár legelső vagy te erődben, engedelmeskedned kellett parancsaimnak. S bizony, feladataid közben is voltak nagy és embertelen vétkeid. Megölted Kheirost, vendéglátódat, az igazságos kentaurt; a téged segítő Iphiklos ellen fordultál hirtelen támadó haragodban, megölted őt és Hyppolitét, az amazonok királynőjét, hogy feladatod szerint elhozzad nekem övét, pedig ő önként felajánlotta neked; s messzi időkben is emlékezetes bűnöd, hogy bolyongásaid során kifogtad ekéjéből és vad éhségedben megsütötted és megetted egy szegény szántóvető bikáját, akinek nem volt eszköze ellenedben, csak káromkodni tudott veszteségén.³ Mérlegelnem kell még, hogy némely munkáidban segítségeid is voltak: a lernei hydra megölésénél öcséd fia, Augias istállójának kitakarításában az ő fia, s hogy ez utóbbiért még bért is kértél (amit ugyan nem kaptál meg), de kérdés, beszámítsam-e ezeket a 12 munka teljesítésébe? Persze tudom, hogy némely vétked elkövetésére a véletlen és az ármány vitt,⁴ de mindent átgondolván, íme halljad, mit határoztam. Végre kell hajtaniod még egy, 13. munkát,

² Héra örületet bocsátott Héraklészre, aki áldozati állatoknak vélte és tűzbe vetette gyermekeit és feleségét, Megairát. Mikor magához tért e szörnyű tett után, vezekelni akart. Pythiához fordult, aki akkor ígért megtisztulást számára, ha Eurystheushoz megy és teljesíti a tőle rendelt 12 munkát.

³ Héraklész kultuszában általában hangsúlyozódik földközeli, parasztos ereje, egyszerűsége a ruházatban, s kultuszához tartozott az is, hogy káromkodjanak, talán e tettének emlékére is.

⁴ Az igazságos kentaurt, Kheiront csak véletlenül találta el a kentaurokkal támadt harcban a lernei hydra vérébe mártott, mérgező nyílával. Hyppolite megölésére Héra ármánya vitte. Fölvette ugyanis egy amazon alakját és azt híresztelte, el akarják rabolni a királynőt; ebből nagy harc lett, ennek során ölte meg Hyppolitét és vette el övét, félvén, hogy azt majd idegenek szerzik meg.

mert hiába vagy fia a villámszóró Zeusznak, engedelmeskedned kell nekem. Mert nagy ellenséged van a főistenek között; mióta tud rólad, gyűlöl téged a tehénszemű Héra, aki csellel szerzett hatalmat számomra fölötted.⁵ Jósolták ugyan neked, hogy a 12 munka után halhatatlanságot nyersz, de a jóslatok csak jóslatok, olykor homályosak is. S bár tetteid és bűneidért vezeklő szenvedéseid, érdemeid alapján, lehetnél már az Olympos lakója, de mit ér az érdem, mit ér a jóslat az aranytrónján ülő Héra gyűlölete ellenében?

Halljad tehát, mi lesz a 13. munkád, amely talán még nehezebb, mint az utolsó. Mert most nem Gaia vagy az alvilág szörnyeit kell legyőznöd lebírhatatlan karoddal, hanem amazoknál is erősebbet – saját magadat. Arra ítélek, hogy izmaid ereje helyett a szellem bajnoka légy; lesz nehéz munkád, s ki vagy, félistent is próbára tevő feladatod elég. A bíborszínű teheneket üzve, a hesperisek titkos helyét keresve vándoroltál sokat a világban: szigeteken, Egyiptomban, Ázsiában (azt hallottam, hogy Európa és Lybia határán oszlopokat is állítottál emlékül), a Kaukázus hegyei között, a széles, nagy Karpatosz ormokon; sokat láttál, sok helyet, sokféle szokású (halászó, búzaevő) embereket ismerhettél meg. Válassz tehát közülük egy kis népet, amely sorsodhoz hasonlóan sokat szenvedett, sok csapást, sok próbát kiállt, de amelyben – talán éppen ezért – elevenen él a tehetségek szikrája. Állj közéjük, megmutatván kiválóságod először bajnoki próbákon, például a birkózásban – hiszen munkáid során is birkózással győzted le egy isten, Poseidon fiát, Eryxet. Látván személyed kiemelkedő nagyságát a gimnasztikában, csodálni fognak téged, s szívesen választanak vezetőjüknek. Aztán már főként a szervezésben, az irányításban, a szellem gyarapításában kell megmutatnod nem pihenő erődöt. Papiroszok telerótt levelein teremts értékeket; tanítsd erre e kis nép fiait; alkoss szövetségeket, agórákat

⁵ Mikor közeledett Héraklész megszületésének ideje, Zeusz eldicsekedett az istenek előtt, hogy milyen nagyszerű fia fog születni. Héra azonnal cselet forralt: látszólag örvendve, megeskette Zeuszt, hogy a most születő gyermek uralkodni fog minden körülakó fölött. Aztán nyomban Argosba sietett, magával vitte a szülést intéző Eileithiát, hogy segítségével a királynő idő előtt szülje meg fiát, Eurystheust. Aztán sietve és boldogan újságolta Zeusznak, hogy íme, megszületett a gyermek, aki uralkodni fog földje minden lakója felett. Zeuszt pedig kötötte esküje, nem tehetett mást, mint hogy keserűen tudomásul vette az ármányt.

a vitákra; tarts rendet körükben, hogy kövessék az erényt, kövessék példádát, a próbákat kiálló erő önfegyelmét, a kitartást. S járj majd szerte a világban ekkor is, most főként hírvivőként. Ismertesd meg néped műhelyeit, munkáit, értékeit; mutasd meg azt is, hogy nem csupán testi erődben vagy kimagasló, hanem ezen új feladataidban s önmagad legyőzésében is. Lesz erre szükséged, többször is. Mert körülötted minden biztonnal lesznek olyanok, akik gáncsolnak, akik lekicsinylik roppant teljesítményeidet; akik rágalmaznak, de félvén erődöt, fölényedet, leginkább hátad mögött. S meg kell tanulnod azt is Héraklész, hogy nem indulataiddal, izmaiddal, hanem csupán a szellem erejével kell meggyőznöd ellenfeleidet, erő helyett türelemmel, egy pedagogosz fogásaival kell megvívnod csatáidat és összetartanod híveidet. Mert lesznek majd feltétlen híveid, segítőd, barátaid.

Teljesíteni fogod te ezt a munkát is Héraklész, hiszen fáradhatatlan vagy, s már sokszorosan bebizonyítottad, hogy meg kellett tanulnod az önmagát legyőzés nehéz erényét. Ámde jól vigyázz, mert ez csak egyik, talán könnyebbik fele annak, amit teljesítened kell. Ismerlek téged, oroszlánlelkű Héraklész, Zeusz sarja, féktelen vagy te mindenben, erőben, indulatban s a munkában is. Nem ismeresz korlátot, nem ismeresz akadályt, nem ismeresz mértéket a feladatokban, s nem mindig ismered fel önmagad határait sem. Nem figyelmeztettek vétkeid, amelyeket féktelenségből, jó embereid ellen követtél el, többször akaratod ellenére. Hajlamos vagy elfeledni, hogy nem csak a felleghajtó Zeusz sarja vagy, hanem a szépbokájú, de földi halandó, Alkméne fia is, félig ember tehát. Mi okon gondolod, hogy erőd az isteni eredetből fakadóan végtelen, s miért nem jut eszedbe, hogy emberként határaid vannak, éppen az emberi erő, az emberi test végesebb határai? A munkában való mérsékletet is meg kell tanulnod tehát, Alkméne fia, gazdálkodást hihetetlen nagyságú munkabírással, s beérned az emberekhez mért teremtés – így is bizvást kimagasló – eredményeivel. Hiszen még nem vagy isten, még viselned kell emberi mivoltodat, fékezvén mérhetetlen erődöt. Ez lesz a te legnehezebb próbád Héraklész.

Tudom, szükséged lesz még az önmérséklés gyakorlására. Én nem adok több munkát számodra, utadra bocsátlak. Folytathatod, folytatni fogod félisteni létedet, fáradhatatlan leszel, további életedben is erőpróbák és szenvedések várnak még reád. S megjárva útaidat, vajon mit szánnak neked a nemmúló istenek, ki tudja? Amikor még bölcsődben

fekve megfojtottad Héra rád küldött öldöklő kígyóit, s utána édesdeden elaludtál, aggódó, félelemmel eltölt anyád megsejtvén, hogy rendkívüli sors vár rendkívüli gyermekére, Theiresiashoz fordult jóslatért, ki mindent látó vak szemeivel szintén kivételes lényt, kivételes sorsot látott benned, ki előtt szörnyek fognak meghátrálni, emberek meghajolni, s akit nehéz munkái után az istenek is magukhoz fognak emelni. Pythia még jósolta azt is, hogy mérhetetlen nagyságú munkáid, szenvedéseid látva, még a bosszúban leleményes Héra – talán magától, talán Zeusz parancsára – megengesztelődik irántad, s jutalmul hozzád adja feleségül leányát, Hébét, az örök ifúság, a fiatalok erejének istennőjét. Úgy lesz-e valóban, ahogy a jóslatok mondják? Merthogy az istenek szeszélyesek, ármányban végtelenül találékonyak. Én tisztellek téged Héraklész, legyőzhetetlen erődnél is jobban helytállásodért, az önmagad vétkeid beismerő, vállalt vezeklésedért. Ezért próbáltam még némi bizonyosságért faggatni Pythiát, de ő nem volt kegyes hozzám. Csak ült és mormogott maga elé; az sem volt ígéret, és ki tudja, isteni sugallatból jöttek-e hangjai? Ha jól értettem szavait – az övét vagy valaki más égi-földi lényét – valami olyat mondott, hogy keresd meg feladatod, cselekedj emberként, dolgozz és mosolyogj!

KICZENKO JUDIT

„SZÜLETÉSNAPOMRA”

Az alkalmi versek egy csoportjáról

1. KÍSÉRLET EGY MŰFAJCSOPORT KÖRÜLÍRÁSÁRA

„Az alkalmatosságra” írott költeményeknek jelentős hagyománya, gazdag szöveghagyatéka és szakirodalma van.¹ A különböző felekezeti iskolatípusokban a tantervbe illesztett poétikai, retorikai, stilisztikai ismeretanyag gyakorlására is szolgáltak, ezért nemcsak a később poétává vált, hanem az iskolát végző átlagos diákok is képesek voltak – valamilyen szinten, akár időmértékes formában is – alkalmi versek költésére, fabrikálására.² A verstípus művelésében az egyik kiemelkedő fórum, a „debreceni iskola”, a híres kollégium volt, amely Csokonaitól

¹ Legutóbb Szilágyi Márton és Sebestyén Attila foglalkozott e műfajcsoporttal. SZILÁGYI Márton, „Alkalmatosságra írott versek”, *avagy vidám férfikompanyiák humora*, Bárka, 2003/5, 53–62.; SEBESTYÉN Attila, *Népszerű irodalom, mesterkedő költészet, popularitás, poetica classisok (Vázlat a 18. századi debreceni diákköltészet irodalomtörténeti helyéről)*, Könyv és könyvtár, XXVI, Debrecen, 2004, 87–109. (A továbbiakban: SEBESTYÉN 2004.)

² A témával részletesen foglalkozott VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza I.*, Bp., MTA, 1929.; BÁN Imre, JULOW Viktor, *Debreceni diákirodalom a felvilágosodás korában*, Bp., Akadémiai, 1964. (A továbbiakban: BÁN, JULOW 1964.); BARTA János, *Arany János és a XVIII. század (Adalék Arany János irodalomszemléletéhez)* = B. J., *Klasszikusok nyomában*, Bp., Akadémiai, 1976.; BARTA

kezdve Arany Jánoson át a XX. század több szerzőjéig (pl. Tóth Árpád, Szabó Lőrinc) számos figyelemre méltó alkalmi vers tanműhelyévé, ösztönzőjévé vált. Részben a már említett tananyag kényszere, részben bizonyos életdarabok ismétlődése, részben a nagynak tekintett elődök imitálása miatt. Bán Imre a műhely jelentőségét hangsúlyozta Arany művészetében is, hiszen ő is, akárcsak Csokonai, Földy és mások „a mesterséget [...] ugyanott tanulták, a Kollégiumban. [...] Arany a lángelme színvonalán tanulta meg.”³ Lukácsy Sándor úgy vélte: a diákirodalom mint költészettípus „nemcsak tárgyakat, de művészi alakításmódokat is kínált a 19. század remekíróinak.”⁴ Barta János szerint a tematikán és a poétikai rutinon túl a „hagyomány igazi jelentősége a hangnem, a magatartás, az esztétikai zóna inspiráló felébresztésében van.”⁵

Bartának ez a megállapítása az alkalmi versek lényegi mozzanatára hívja föl a figyelmet. Arra, hogy a mélyen begyakoroltatott és rögzült technikai és tematikai klisék eleve önmagukban, sablonként hogyan lehetnek művet „inspiráló”, kiváltó és létrehozó alkalmak. A költői rutin – nem egyszer az alkalmyszerűsége messze túlmutató – jelentőségét példázhatják Arany utolsó két évtizedének ilyen jellegű darabjai, rögtönzései, melyek abban a bő másfél évtizedben születtek, amikor a „nagy” költő hallgatott. Ugyanakkor ekkori rögtönzései, e spontán miniatűrök nemcsak a költői technika szinten tartását biztosították, hanem bennük formálódott az *Őszikék* számtalan alapvető újítása is. (Az alkalmi versek karaktere miatt csak egyet említek itt meg közülük, a művek létrejöttének módját, az alkalmi jelleget, a spontaneitást.) Arany nemcsak rangos képviselője, de a lehetőségekhez képest továbbhagyományozója is e tradíciónak.⁶ „Utódainál” is fölfedezhető a rögtönzések kettőssége: játékos, spontán ujjgyakorlatok, melyek némelyike esztétikai, filozófiai

János, *A líra peremén – Arany János apróműfaja* = B. J., *A pálya végén*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 149–162. (A továbbiakban: BARTA 1987.)

³ BÁN, JULOW 1964, 18. (Bán Imre bevezetője)

⁴ Idézi SEBESTYÉN 2004, 93.

⁵ BARTA 1976, 262.

⁶ Két példa: WEÖRES Sándor: *Negyedik Szimfónia*, 3. = W. S., *Tizenegy szimfónia*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 40–41.; Uő, *Csanádi Imrénének* (Arany késői cédula-stílusában, 1980) = W. S., *Posta messziről*, Bp., Magvető, 1984, 41.

többletet rejt, esetleg egy későbbi „nagy vers” magja lesz. (Kosztolányi, Weöres, Jékely stb.)

Maga Arany is megemlékezett gyermek- és ifjúkori ujjgyakorlatairól, s korabeli mintáiról: „Csokonait tűzték elem példányul, kit igen szerettem, s Kovács Józsefet, kinek bámultam rímeit.”⁷ Életrajzai és a róla szóló különböző emlékezések alapján tudjuk, hogy alkalmi rigmusokat Debrecenből hazatérve is írt. Az akkoriban költöttek valószínűleg elvesztek. Ezek egy része, még a nősülése előtti időből való, főként temetésre íródott – ez volt az az alkalom, amelyre a felkérést nehezen háríthatta el.⁸ Alkalmi verseket még akkor is írt, amikor elhatározta „lenni közönséges ember, mint más”,⁹ hiszen egybehangzóan kellemes, a jó társaságot szerető és élvezni tudó kedélyes emberként írták le őt ismerői. A későbbiekben keletkezettek egy része már életében közismertté lett. Fia írta:

Az alkalmi rigmusok kiszivárogtak a szűkebb baráti körből, melynek pillanatnyi felvidítására szánva voltak, s részint kéziratban [...] elterjedtek a közönség között.¹⁰

Szász Károly azt jegyezte meg e verscsoporttal kapcsolatban, „hogy, a mit csak úgy rázott ki a köntöse ujjából, az is milyen ép-kéz-láb, s mily tökéletesen jött ki onnan.”¹¹ A szélesebb olvasóközönség számára először Arany László tette kötetben hozzáférhetővé ezek egy részét, mintegy prologusaként annak a közel húsz évet felölelő verscsoportnak, amelyeket aztán Barta János nyomán Arany apróműfajainak nevezünk.¹² Ismerve a korabeli közönségízlést, komoly elszántság kellett közlésükre. A szakirodalom sokáig nem is figyelt fel ezekre a ma már egyre jelentősebbnek tekintett miniatűrökre. Csak Barta János és Németh G.

⁷ Arany János levele Gyulai Pálnak, AJÖM XVI., s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Bp., Akadémiai, 1982, 556. (A továbbiakban: AJÖM 1982.)

⁸ Debrecenből hazatérve „Magába mélyedve élt [...] ez időtájt nem volt tréfás kedvében [...] Legfeljebb egy-egy sírverset faragott, hogy [...] a gyászolóknak, ha hozzáfordultak ne keltsen rossz érzést.” (VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza*, I., Bp., MTA, 1929, 50.)

⁹ AJÖM 1982, 560.

¹⁰ ARANY László, *Bevezetés* = ARANY János *Hátrahagyott versei*, Bp., Ráth, 1888, XXIII–XXIV. (A továbbiakban: ARANY L. 1888.)

¹¹ Uo., XXIV.

¹² BARTA 1987.

Béla értekezései állították egy század elmúltával ismét az érdeklődés középpontjába.¹³ A költői „szakma” azonban jóval előbb reflektált rájuk, elsősorban a spontaneitás és a virtuozitás, a játékoság és a filozofikusság találkozását értékelték e művekben, amelyek különféle imitációra is ösztönözték az „utódokat”. Példaként Kosztolányi csacsi-rímeit, vagy az 1950–60-as évek költői társaságában rögtönzött tréfás sírfeliratokat, Weöres sok művét, Nagy László utolsó kötetének egy ciklusát, Illyés utolsó köteteinek számtalan versét említem meg – csak esetlegesen válogatva, s közel sem a teljességre törekedve.¹⁴

Arany László tartott fontosnak először publikálni és az alkalmi rögtönzések körében elkülöníteni egy speciális csoportot is, „a mit nem is barátai számára írt, hanem egyes-egyedül csak önmagának.”¹⁵ A *Hát-rahagyott versek* 1886-os datálású *Bevezetésében* hosszasan indokolta, hogy miért adja ki ezeket az apró rögtönzéseket. A rendkívüli léhelyzetre és az elviselésére kialakított „stratégiára” helyezi a hangsúlyt: a szembenézés, a tevékenykedés, a játékoság és a humor a fő kulcsszavai. Az életmű e szeletének jelentőségét nemcsak publikálásuk tényével, hanem első értelmezésükkel is Arany László ismerte föl, és osztotta meg az Arany-olvasókkal. Hangsúlyosan említi azt a még *szűkebb csoportot*, amelyet Voinovich Géza később „titkolt versek”-nek, „néma magánbeszéd”-nek nevezett el.¹⁶ Ezek egy része valamelyik születésnapja alkalmából keletkezett (*Ötvenhárom év, Év-napra I-II.*, és a *Sejtelem* külön címet is kapott *Év-napra III.*).

Az alkalmi versek gazdag szakirodalmát olvasva, a legkülönbözőbb morfológiai, tematikai, műfaji stb. csoportosítások teszik egyre átláthatóbbá ezt az eredendően dús televényű szövevényt. Ugyanakkor –

¹³ BARTA 1987.; NÉMETH G. Béla, *A fragment fölénye* = N. G. B., *Századutóról – századelőről (Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok)*, Bp., Magvető, 1985, 52–68. (A továbbiakban: NÉMETH G. 1985.)

¹⁴ Nagy László *Vidám üzenetek* című versciklusának a mottója „*Száll az ének szájról szájra / Száll üzenet zsebből zsebbe* = N. L., *Jönnek a harangok értem*, Bp., Magvető, 1978, 95.; ILLYÉS Gyula, *Minden lehet* című kötetből (Szépirodalmi 1973.) a *Táviratok* című kötetig, (Szépirodalmi, 1982.) (A továbbiakban: ILLYÉS 1982.)

¹⁵ ARANY L. 1888, XXV.

¹⁶ VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza*, III., Bp., MTA, 1938, 188. (A továbbiakban: VOINOVICH 1938.)

mint a kutatók is többször jelzik – szinte csaknem minden darab külön kategóriát követelne meg, ha másért nem, a szerzők, az alkalmak, a hangnemek, a verselés és a megszólítottak végtelen kombinációja miatt. Talán éppen ezért kerestem hiába az alkalmi versek azon csoportját, alcsoportját, amelybe beilleszhetném nemcsak a már említett Aranydarabokat, hanem az azzal rokonítható, hasonló jellegzetességű, lényegében ugyanúgy leírható, meghatározható más műveket is. Konzultálva több, az alkalmi verselés témájában jártas kollégával, szakmai segítségük (is) annak a tanulságnak a levonására készítetett, hogy nincs e típusra külön kategória.¹⁷

A *köszöntőversnek* arra a változatára gondolok, amelyben a szerző saját maga valamilyen ünnepe (legtöbb esetben születésnapja) alkalmából ír saját maga számára költeményt, az önreflexivitás legágabb lehetőségét teremtve meg. Olyan művekből áll össze ez a műfajváltozat, melyeknek legfőbb „csoportjegye”, hogy – József Attila megfogalmazását kölcsönözve – a mű „meglepetés”, olyan költemény [...], mellyel magam lepem meg [...] magamat.¹⁸ Szándékosan „szentségteleníttem” meg a formai bravúr mellőzésével az idézetet, mert e „profánált” megállapítással magától az alkotótól kapjuk meg e szövegcsoport, verscsoport szakszerű definícióját. E verstípus fontos jellegzetessége ugyanis a spontaneitás, és az ihlető alapszituáció logikus velejárójaként a már kiemelt önreflexivitás, a meditáció, a számvetés, az összegzés, az értékelés, valamint esetenként valamilyen konklúzió, stratégia megfogalmazása. Az

¹⁷ Ezúton köszönöm meg Hargittay Emil, Kilián István, Sz. Nagy László és Szörényi László segítségét.

¹⁸ A szószerinti idézet: „meglepetés e költemény / [...] mellyel meglepem / [...] magam / magam.” (József Attila, *Születésnapomra*, 1937. április) Flóra arról számolt be visszaemlékezéseiben, hogy a költő születésnapja előestéjén, április 10-én fölolvasta neki a költeményt. (ILLYÉS Gyuláné, *József Attila utolsó hónapjairól*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 21.) Kiegészíthetjük Radnóti megfogalmazásával is: „Huszonkilenc év! Most csütörtökön / volt egy hete, hogy ennyi lettem; / verset szoktam írni én ilyenkor / már évek óta verssel ünnepeltem / e szörnű fordulót” (Radnóti, *Huszonkilenc év*) Meg kell jegyezni, hogy Radnóti esetében a datálás alapján csak az 1932. május 5. (*Huszonharmadik évem*) című költemény keletkezett valóban a születésnapon, a *Meredek út* nyitó verse, a *Huszonnyolc év* csak az 1937-es esztendő jelzi, konkrét datálás nincs, az *Arckép* (1930) bő félévvel a születésnap után íródott.

én (önmagam) alkalmi témává, tárgyá alakítása az önretorizálást teszi lehetővé. Az alkalmi vers fölveheti – és a legtöbb esetben föl is veszi – az önarckép-jelleget. Esetleg valamilyen aktuális szerep vagy álarc, maszk kerül megfogalmazásra. Az identitás meghatározása – legalábbis az adott pillanatban érvényesnek tekinthető – is jelentős, különféle motivációból s ennek megfelelően változó hangnemvariánsban.¹⁹ Fontos tényező az idő, nem egy esetben ontológiai vetületében. Alapvető az időpont, hiszen a műalkotás keletkezése ennek függvénye. A kiváltó alkalom (az adott naptári nap) az évenkénti ismétlődés állandóságában a változót (az újabb életkort) rögzíti. Az állandó dátum és a változó életkor kettőssége teszi (teheti) variábilissá az éppen megalkotott, rögzített lírai én-portrét. A saját arc rögzítésének ez a változatossága a hangnemben is tetten érhető, attól függően, hogy mennyire tudja (akarja) önmagától távol tartani, vagy éppen ellenkezőleg túlzottan fokozni, túlságosan közelien kezelni az adott önképet a szerző. Különösen azoknál figyelhető meg ez a jelenség, akik többször és különböző életkorokban írtak ilyen típusú verseket (pl. Arany, Kosztolányi, József Attila, Radnóti stb.). A tragikus hangoltságú önportréktól az önironikus, játékos, tréfás változatokig találhatunk műveket, egy életművön belül is. Az *én* összetett e látszólag (alkalmi jellegük miatt) „igénytelen” versekben is, noha a műfajváltozat logikus következményeként az életrajzi én és a versben megszólaló, vagy elbeszél ént erősen közelít egymáshoz. De a már említett (ön)reflektáltság elkülöníthetővé teszi az én különböző variánsait: az életrajzi (szerzői) ént, a versbeni költői ént, a narrátor-ént, illetve az elbeszél ént. Az adott szöveg függvénye, hogy az *én*-variánsok milyen kombinációja jön éppen létre. *Önköszöntő* verstípusnak nevezném ezeket az alkalmi költeményeket. A tematikus *elnevezéshez* analogikus támpontot és bátorítást az alkalmi versek egy másik csoportjától kaptam, Kilián István ismertetett meg az *önbúcsúztató* alkalmi vers fogalmával, illetve konkrét mintájával.

¹⁹ Példaként Kassák Lajos *Egy fényképem alá* című, 80-ik születésnapjára írott versére hivatkozom: „Ez vagyok hát / amit a kép mutat / állapítom meg csodálkozóan. [...] Ez lennék én? / Istenemre mondom / ez vagyok.”

2. ÖNKÖSZÖNTŐK A SZÁMOK IGÉZETÉBEN

A *Sejtelem* Arany János egyik leghíresebb alkalmi verse, önköszöntője. Arany a hatvanötödik évét töltötte be, amikor négysorosát írta. Feltehetően a számszimbolikában rejlő többlet kiaknázása miatt a beköszöntő 66-ik év, azaz a 66-os szám köré építette versét. A számok megtöbbszörözése a számszimbolikában a fokozás, a megerősítés, a nyomatékos hangsúlyozás funkcióját hordozza, valaminek a „felsőfokát” fejezi ki.²⁰ A hatos szám értelmezési lehetőségei közül az egyik leghasznosabb Arany verséhez az a meghatározás, hogy a „hiányos tökéletesség” típusa.²¹ A 66-os szám jelentőségét pedig a hatos megkettőzésén túl fokozza, hogy a harminchárom duplája. Ez a szám önmagában véve is a tökéletesség számának, a háromnak a megkétszerezése, így az előbbieken alapján eleve „hangsúlyos, nyomatékos.” Igazi mélységét, a beteljesültség dimenzióját az adja, hogy ez Jézus Krisztus életévének száma. A „krisztusi kor” megduplázása, a hatvanhatodik év kezdete Arany versviziójának kiindulópontja.

Ha elszakadunk Arany költeményeitől, s felidézünk néhány ismert születésnap-i önköszöntőt, – kibővítve *más jellegű*, de születésnapra valamiképpen reflektáló művel – észrevehető, hogy bizonyos évszámok inspiratívabbak a többinél. Például a *húsz* (József Attila: *Tiszta szívvel*, 1925. március; *Április 11*, 1925.), a *harminc* (Ady: *A harmincadik András-nap*, Szabó Lőrinc: *Harminc év*, Márai: *Harminc*), a *harminckettő* (Kosztolányi: *Boldog, szomorú dal*; *Most harminckétéves vagyok*; József Attila: *Születésnapomra*), a *negyven* (Kosztolányi: *Ha negyvenéves...*), az *ötven* (Áprily Lajos: *Túl ötven erdőn*, Kosztolányi: *Ötven felé*, Vas István: *Ötven felé*, Jékely: *Az ötödik X után*, Csanádi Imre: *Ötven felé*), a *hatvan* (Jékely Zoltán: *Önarckép babérkoszorúval*), a *hatvanöt* (Weöres Sándor: *Hatvanötödik év*, Arany: *Sejtelem*). E számok mindegyike szimbolikus,

²⁰ Vö. *Biblikus teológiai szótár*, főszerk. Xavier LÉON-DUFOUR, a magyar kiad. szerk. SZABÓ Ferenc SJ és NAGY Ferenc SJ, Bp., Szt. István Társ., 1986, 1155–1159. A hat hiányossága a héhez viszonyított (amely tökéletes szám, pl. a világ teremtésének hat napja és lezárásként, a hetedik az Úr megpihenése), vagy a tizenkettőhöz, amelynek a fele.

²¹ Uo., 1158. Arany ezt a számszimbolika által nyújtott lehetőséget egyszer már kiaknázta. A *Toldi estéje* hat énekes kompozíciójára gondolok, ellentétben a fiatal Toldi történetét feldolgozó másik két, tizenkét énekes résszel. A hatos szám itt is a halállal végződő történet és zárlat ekvivalense.

hordoz valamilyen ősi, archetipikus, mitológiai, bibliai, folklorisztikus jelentést. Az alapjelentések variálhatók is, különféle kombinációkban, pl. alapszámok összeadása, meg többszörözése stb.²² A fentebbi esetleges vers-seregszámlából is látható, hogy a leggyakoribb „versalkalmak” a „kerek” évfordulók. Ezt igazolhatja Kosztolányi eljárása – egy *nem* születésnap műve – a *Hajnali részegség* esetében, amikor nagyszabású verse zárlatának nyomatékossá tételeként, megerősítéseként, ötven esztendőre kerekíti éveinek számát (holott a vers megalkotásakor valójában 48 éves).²³ A másik gyakori alkalom a közelítés a „krisztusi kor”-hoz,²⁴ annak betöltése, esetleg, mint Aranyánál láthattuk, kétszeresének megélése. Jékely megoldása is a „krisztusi kor” mágiikus jelentését hangsúlyozza hatvanadik születésnapjára írott versében,²⁵ amelyben nem valós évszámait jelzi, hanem fölkerékíti azokat hatvannegyre:

Csokonai Vitéz, elbírtad volna-é
harminckétévesen,
mit zord korodtól hasztalan reméltél
s ami alatt én, kétszer annyi éves,
halottsápadt-cingáran roskadok

A „krisztusi kor”-ba lépés az esetek zömében összegzés, új perspektívák és stratégiák megfogalmazása. Ilyen pl. József Attila *Születésnapomra* című költeménye is, amelyben finoman fonódik össze játékosság, bánat

²² A meg többszörözést már említettem, az alapszámok összeadására példa a *hét*, amely tökéletes szám, de komponensei is azok, a *három* és a *négy*.

²³ A *Hajnali részegség* a Nyugat 1933. november 16-iki számában jelent meg.

²⁴ A „krisztusi kor” a művekben és a forrásokban különböző: harminckettő, illetve harminchárom év. Jelentőségét jelezheti az életrajzi, de életművében komoly líratörténeti előképpel bíró súlyos Radnóti-döntés: „Mintegy tizenöt esztendeje határoztam el magamban, hogy harmincnegyedik évem betöltése előtt megkeresztelkedem. Krisztus harminchárom esztendő múlt s még nem volt harmincnégy, mikor megfeszítették, – ezért gondoltam így.” Radnóti levele Zolnai Bélához, 1943. április 23. Idézi FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Bp. Osiris, 2005, 573. Ugyancsak Ferencz Győző figyelmet a kevésbé ismert, 33-ik születésnapon írt *Születésnap eclogácska* című alkalmi köszöntőre, melynek megszólítottja Ortutay Gyula, de kettős portré formálódik benne.

²⁵ Az *Őnarckép babérkoszorúval* 1973. áprilisi datálása, e hónap 24-én volt Jékely 60 éves.

és bizakodás, múlt és jövő, az aktuális sértettség (senki sem készül születésnapjára) a régi, szimbolikussá növelt sérelemmel (a Horger-üggely) s az aktuális remény (Flóra megváltó szerelme) távlatos ars poeticus programjával. Márainál érdemes egybevetni a számok „mágiája” miatt a már említett harmincadik születésnapra írott verset a három évvel későbbi, a „krisztusi korban” írott, az önszemlélet jelentős módosulását mutató *Sértődött verssel*. (Önmagában a háromévnnyi korkülönbség, továbbá az ismert politikai indulat sem indokolná az önköszöntő ilyen jelentős hangnembéli és műfaji különbségét.²⁶ Ebben az alkalmi versben a legkirívóbb a krisztusi szenvedéstörténettel teremtett összeköttetés. Indoka – a már említett szimbolikus okokon túl – az az életrajzi tény is lehet, hogy Márai születésnapja – akárcsak Kosztolányié és József Attiláé – többször eshetett egybe a húsvétal, illetve az ünnep tágabb körével.)²⁷

3.1. PARAFRÁZIS, IMITÁCIÓ EGY MŰ „BŰVÖLETÉBEN”

Amiért az önköszöntő alkalmi versektől a számok misztikus és ingoványos terepére tértem, tulajdonképpen két XX. századi parafrázis, amelyek – Örkény szavaival – a minimumba rejthető maximum megvalósulásai. Mindkettő egy nagy költőelőd jelentős születésnapjához kapcsolódik. Az első Illyés Gyula 77 című költeménye, a *Közügy* kötet *Kéz a ködben* című ciklusába komponált ötsoros.²⁸ A kis vers mind a versszülő alkalomban, mind a verselésében, mind a rímképletében és a verskezdettel – „Életemnek” – valamint az alapmű képrendszerére való utalással Arany *Sejtelem* című költeményére játszik rá. A költői lelemények egyike a születésnap évszáma, amely mindkét esetben megkettőzött szám: 66, illetve 77, s amelyet Illyés az első sor nem szükségszerű megváltoztatásával – hiszen a hatvanhat és a hetvenhét

²⁶ Vö. RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., Magvető, 1990, 132.

²⁷ Kosztolányi például, többször hangsúlyozta, hogy virágvasárnapon született. Egy példa: „Életrajzot kérnek tőlem? Két fontos adatot közlök. Az egyik: 1885 virágvasárnapja. Ekkor születtem.” – írta a *Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachja* 1911. évi kiadásának számára. Az idézetet az *In memoriam* sorozat *Hajnali részegség* című Kosztolányi Dezső-kötetéből vettem át (Vál., szerk., összeállította RÉZ Pál, Bp., Nap Kiadó, 2002, 9.)

²⁸ ILLYÉS Gyula, *Közügy*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 79.

szótagszáma egyező lenne – hangsúlyoz. A változtatást a dupla szó beiktatásának „kényszerítő” ereje indokolja.

Sejtelem

77

Életem hatvanhatodik évébe'	Életemnek dupla hetes évében
Köt engemet a jó Isten kévébe,	volnék vetni-valóknak még bővében,
Betakarít régi rakott csűrébe,	(hallom a szót rádióban, tévében)
Vet helyemre más gabonát cserébe.	egyek kalász tarlott tábla szélében,
	Rengve a két kasza közel szélében.

Formailag Illyés látszólag törekszik az imitációra. Erre utal a plusz sor, amelyet zárójelbe tesz, hogy a „vélelmezett” főszöveg Aranyéhoz hasonlóan négysoros, és időtlen legyen. Lényegében azonban folyamatos Arany szövegének kifordítása és deformálása. Ezt jelzi eleve a plusz sor elhelyezése is, amely középponti helyet foglal el. Mindkét mű költői vízióinak, képeinek látszólag közös a forrása: a természet körforgásának megfelelő paraszti tevékenységek sorának – vetés-aratás-betakarítás – a felidézése. Arany a teljes folyamatot rögzíti, látszólag hűségesen, de bizonyos mozzanatokot eufemisztikusan, az elhallgatás alakzatába burkol: ez az aratás, kaszálás tevékenysége. Így a kaszás Halál, amely az illyési mű lényege lesz, az ő logikai sorából hiányzik. A megérés/beérés pozitív fázisát – a pálya tisztas megfutását – rögzíti. Továbbá fölcseréli a vetés-aratás-betakarítás sorrendjét: tehát a kaszálást/aratást elhallgatva a betakarítás gondoskodó gesztusait idézi meg (kévébe kötés, csűrbe helyezés), majd a magvető archetipikus formulájával zár. Isten jelenvaló e parányi szöveg-univerzumban, jelzője a jó. Gondos (és gondoskodó) Gazdaként való megjelenítése a gondviselésbe vetett hit tanúságtétele.

Többen haláltáncnak nevezték e művet (Sík Sándortól Voinovich Gézán át Barta Jánosig²⁹), mert az individuum háttérbe kerül, kiszorul. E sarkított, lemeztelenített léthelyzet a kollektív, a „régí”, az általános emberi örök ismétlődése csupán, megerősítve azzal a keresztény képzettel, hogy a halál nem kikerülhetetlen végzet vagy büntetés, hanem

²⁹ Szili József átfogó elemzését adta Arany szövegének, én csak az Illyés rájátszásával összefüggésbe hozható, annak értelmezéséhez kapcsolható mozzanatokra térek ki. (SZILI József, *Négy utolsó sor* = Sz. J., *Arany hogy istenül*, Bp., Argumentum, 1996, 93–140.)

megváltás, az átlépés lehetősége az örök nyugalom, a békesség világába. Életrajzi tényként és művekbe transzponált filozofikumként is tudjuk, hogy Arany hitt „A LÉLEK ÉL: találkozunk!” eszméjében, az Odaátléthez nem a bizonytalantól és ismeretlentől való félelem, hanem a bizalom reménye társult. Legintenzívebben erről egyik Tompának írott levelében, illetve *Toldi szerelme* kezdőstrófájában és záró énekében vallott.³⁰ A haláltól az életig (betakarítás-vetés) vezető logikai sorozat is ezt a hitet hivatott erősíteni. A megtapasztalás, „jó” embereinek elvesztése,³¹

³⁰ Arany 1866. február 10-én írta Tompának, hogy elküldette Szalontára leánya sírkövét. „A hová eddig legörömebb pillantott lelki szemem, a hol megnyugvást talál: most azon vidék felé, e kő zárja el a kilátást! De nem örökre. A mit reá metszettem: azt a meggyőződést épen a haldokló ágyánál merítém. Nem tudom megítélni, a vers ér-e valamit: de híven adja az utolsó, a legutolsó óra benyomását.

[...]

Egy lón közös, szent vigaszunk:
A LÉLEK ÉL: találkozunk!

Köszönöm én azt az *én kedves angyalomnak*; köszönöm, hogy midőn lelkünk letört, ő felemelte. Áldassék az óra, mely elhunyt kedvesem elköltöző szellemét oly magasztos világításban tünteté elem! Ez az egy vigasztalás kitörölhetetlen.” (Arany levele Tompának, *Arany János levelezése író-barátaival*, II. köt, Bp., Kiadja Ráth Mór, 1889, 252.)

Azokkal időzőm, akik másszor voltak:
Mít az élet megvon, megadják a holtak.

Toldi szerelme, Első ének, 1. (AJÖM V., Bp., Akadémiai, 1953, 11.)

Tiszta vagy, *ott* is vagy! Hiszem erős hittel,
Oda vársz — meggyógyítsz *boldog* szeretettel;

Toldi szerelme, Tizenkettedik ének, 112. (AJÖM V., Bp., Akadémiai, 1953, 300.)

Toldi szerelme ilyen jellegű vonatkozásait elmélyülten elemezte Csűrös Miklós *Közelítések Toldi szerelméhez* című tanulmányában. (Csűrös Miklós, „*Lesz idő, hogy visszatérhet*” (*Jegyzetek Arany János és a századforduló korszerűségéről*), Bp., Kráter Műhely Egyesület, 1994, 7–17.)

³¹ Fia jegyezte föl, milyen hatással volt rá Tompáné halálhíre, illetve utolsó találkozása Csengeryvel: „[...] még egyszer látni akarta barátját s kiment

az állandósult testi bajok miatt a halál eljövetelére és annak fogadására Arany emberi felkészülése fokozatos, mint a többi említett születésnap-i rögtönzése, önköszöntője is mutatja. „Kivénültem *kortársaim* közül” (1870), „Nem sok időt ígerek magamnak” (1879), „Hatvannégy esztendő: / Untig elegendő” (1881). Kiegészíthető ez a fokozatos szembenezés és az élettől való távolodás apróműfajainak folyamatos önkicsinyítő gesztusaival, továbbá az egészségből, az épből valamit-éppen-elvesztés tényének folyamatosan rimbeszedett dokumentálásával.³² A gondviselésbe vetett hitet és reményformulát már az 1862 körülre datált tréfás *Sír-verse* is sugallja. Ez a kis önköszöntő a *Sejtelemmel*, s a többivel összevetve példa lehet – a már említett – az időben változó önarckép-, én-kép alkotásra.

ITT NYUGSZIK
ARANY JÁNOS
SZERKESZTŐ.

SZÜLETETT 1817 MÁRCIUS 2-ÁN.
MEGHALT

Nincs végezve itt még e cikk,
Folytatása következik:
Én-Uram, légy én-szerkesztőm,
Új folyamban újra kezdőm.

Egy másik korai *Sírvers* azt a gondolatot rögzíti, hogy a halál egyetemes, minden ember közös sorsa, a halálban minden ember egyenlő:

Élt, szeretett, meghalt; nincs hézag utána nemében;
Jó emlékezetét őrzi utódja: elég!

hozzá a ligetbe. Vele voltam én is. Fájdalmas találkozás lett belőle. Csengery már elvesztette a hangját, csak suttogva tudott beszélni, atyám pedig nem hallott jól. Nekem kellett Csengery szavait hangosabban ismételnem. [...] többé nem látták egymást.” (ARANY L. 1888, XVI.)

³² Az „önkicsinyítés” kifejezést Barta Jánostól vettem át. (BARTA 1987.) A *Búcsú a fürdőtől, Uram-bátyám, Ötvenhárom év, Főtitkárság* stb. típusú rögtönzésekre gondolok.

Ez az 1869-es disztichon logikai szerkezetében és a haláltánc-jellegben hasonlít a *Sejtelem*hez. Az örök körforgásnak megfelelő, általános törvények szerint megélt élet lezárul, de a gondviselés biztosítja a folyamatoságát, az életet az utódban.³³

Illyés műve alapján és lényegében tér el Aranyétól. Kis sarkítással azt mondhatnánk, hogy a hangsúlyozott és látszólag imitált részletek inkább a különbséget hivatottak jelezni. Ha a parafrázist klasszikus, antikvitásban rögzített követelményei szerint fognánk föl, Illyés verse nem lenne annak tekinthető, hiszen nem adja vissza az eredeti mű szellemét. A variációra, az egyéni interpretációra helyezi a hangsúlyt, ami annál bravúrosabb, mert – mint láthattuk – megtevesztő hűséggel imitálja a forma adta lehetőségeket. A cím tipográfiai megoldása a két 7-es számmal már a kaszát (vagy sarlót), a halál középkortól állandósult attribútumát idézi, amely az utolsó sorban nevének nevezve meg is jelenik. Így a kis költeményt a Halál kaszájának képe fogja keretbe. Nem is egyé, hanem egyszerre kettőé, amelyek fenyegetően, elzárva a menekvés útját fogják közre a megrettent, magányos lírai alanyt. Az utolsó sor hangsúlyosan figyelmeztet is a cím illetén értelmezésére („rengve a két kasza közel szelében.”). Így kapja meg a vers struktúrájában funkcióját a kezdő sor „dupla” szava. Az első sortól eltekintve az Aranyéval összevethető sorok azzal ellentétet alkotnak. A második sorban a gondoskodó Isten általi kérése kötéssel az individuum alkotóereje, „magvető” képessége áll szemben. Megtudjuk, de csak a harmadik, a zárójeles sorból, hogy a megállapítás ironikus (súrolja az Illyés által oly kedvelt humour noir-t).

³³ A haláltánc egyetemesítő, általánosító tendenciáját erősíti meg fia egyik adata. „[...] egy másik hosszú névjegyzéke azon kortársainak – irodalmi férfiak és ifjúkori szalontai ismerősök nevei – a kik nála fiatalabb életkorban haltak el s e névsor végén gót betűkkel írva a Halotti Beszédből vett ez idézet: isa mend ozhuz jarov vogmuc! Hasonló előérzést fejez ki [...] a SEJTELEM című versecske, mely jelen kiadásban a rögtönzések közé van fölvéve” (ARANY L. 1888, XXX.) A Halotti Beszéd megfelelő teljes része Benkő Loránd értelmező olvasatában: „Bizony egyetlen ember sem kerülheti el ezt a vermet/sírgödört, bizony mindnyájan a felé járulók/menők vagyunk” (BENKŐ Loránd, *Az Árpád-kor magyar nyelvű szövegemlékei*, Bp., Akadémiai, 1980, 56. A teljes idézet még inkább erősíti Arany János viszonyulását a halálhoz.)

Első olvasatban a zárójeles kijelentő mondat – hitelesítésként, megerősítésként – hihető ténymegállapítást zár le. A hihetőségét az a közismert és közhelyszerű kliséhalmaz adja, amely a mindenkori, főként az agg mestereket övezi: mi mindent jelent léte, mit vesztenénk az általa még megíratlan, meg nem alkotott művekkel stb. Ezek a bizonyos életkoron túl „kijárónak” gondolt elvárások és túlzások a még élő mester parodisztikus nekrológiának jellegét ölthetik. A tényleges nekrológok ilyen kiüresedett sablonjai válhatták ki Arany – már idézett – 1869-es *Sírverséne*k zárlatát is: „elég!” További funkciója az elbizonytalanítás. Ki is feltételezi a még létező költői bőséget? A beszélő, lírai én vagy a tévé? Miről is beszél éppen a rádió és a tévé? A *Sejtele*m harmadik sora a halál egyenlősítő gondolatának kifejtése, a *Halotti Beszéd* logikájával is összeillesztve. Ezzel képez kontrasztot a XX. század elidegenedett világának a gondviselés vigaszától megfosztott, magányos individuum. Ugyanakkor e sor egy ponton érintkezik Arannyal. Az „egyes kalász tarlott tábla szélében” azt az életrajzi tény is rögzíti, hogy úgy érzik, legszűkebb családjukat kivéve gyakorlatilag mindenkit (kortársaikat, barátaikat) túléltek. A *Közügy* kötet *Sors bona* című, utolsó ciklusának nyitódarabja, az *Ajtófélfának döntve vállamat* összegzi ezt a sorshelyzetet. „Akikre adhatnék: nincsenek itt. / Akiknek dicséretére adok, / akiknek rosszállására adok, / nincsenek itt velem. / [...] / Akikkel együtt játszottuk a Szerepet / – égi tetszésre– ideleln! – / nincsenek./ [...] / Valami nyitva feledett / folyosó-végi ablak csapkod / ütemes-ridegen / csontkezü tapsot.”³⁴ Ez az idézet nemcsak az öregkori magány adaléka, hanem segít a zárójelbe ékelt középső sor értelmezésében is. A természet közegebe a XX. század kellékei, a rádió és a televízió törnek be (a régi, rakott csűrök egyik kontrasztjaként), onnan szólnak a klisék, közhelyek, biztatások a még várható művek megalkotására. Egy olyan szerzőnek címezve, akinek – mint olvashattuk az *Ajtófélfának döntve vállamat*ban – mindez nem jelent semmit, a mértékek és értékek a múltéi. („Nincs már Mihály-nap / se János-nap” – írja a *Zsörtös szomszéd*ban, jelezve, hogy kik számítanának.)³⁵ Inspirációt már csak a természet nyújt.³⁶ A 77 utolsó sorából magány, szorongás, megrendülés, és valami megejtően

³⁴ ILLYÉS Gyula, *Közügy*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 129.

³⁵ Egyértelmű a célzás Babitsra és Aranyra. Uo., 80.

³⁶ Lásd pl. *Egy írói gardenpartyből*-típusú verseket, epigrammákat. (ILLYÉS 1982, 75.)

„legényes” cseng ki. A zárójeles sorba rejtett irónia itt, a zárlatban önironikusan „heroikussá” válik: az *egyedül, magamra hagyatva, riadtan, de állom* gesztusa sejlik föl. Ezen a ponton, legalábbis a költészet szerepét tekintve, találhatunk ismét közös pontot Arannyal. A *Közügy* és az azt követő *Táviratok* kötet számtalan verse fogalmaz meg magányos konokságot, dacot, amely Arany *Mindvégig* című versére vagy a *Csaba királyfi* Előhangjába rejtett „Ha későn, ha csonkán, ha senkinek: írad!” eltökéltségére rímel. Ilyen például a *Panaszfal előtt*, amelyet azért is idézek, mert fölveti a *Sejtelem* és a 77 legfeltűnőbb különbségét, a gondviselő Isten természetes ténykedését, illetve Illyés ötsorosában föltűnő hiányát. (Már említettem, hogy ez foszthatja meg a hagyományos értelemben vett parafrázis jellegtől Illyés szövegét).

Kopogok, jeleket, jelekért! Odatúl konokul
Hallgat az Úr!
Tovább! Halálig. Szóra bírlak,
panaszfalam, papírlap!³⁷

Illyés zseniális rájátszásában a *Sejtelemre* minden formai hasonlóság ellenére a különbség dominál. A közbeékelt sorral megidézett XX. századi magányos jelenbe beleszövi a halálhoz való viszonyulásuk alapvető különbségét, s az ok is talán a korszakból vezethető le. E problémakörrel megindító nyíltsággal beszélt egy interjúban. A riporter kérdésére – „Érzel magadban valamilyen hiányt?” – Illyés válasza: „Csak azt érzek. Meg fogok halni. Az örök életet hiányolom. [...] A halál inkább felháborít, mint megijeszt. Embertelen, mint minden, amit nem értek. Ilyenkor dühbe jövök.”³⁸ Más helyütt az értelem és istenhit bonyolult és nyugtalanító összefüggéseiről beszélt:

Egyszer valamennyien ott állunk a halál előtt, és azt vesszük észre, nincs elég vigaszunk. Nem vagyok ateista [...] Kész vagyok Isten befogadására is [...] de tudjam, értsem, igazoljam a magam számára. [...] Műveltségem vagy talán félműveltségem egyelőre ellenáll, kevés és hiányos a bizonyí-

³⁷ ILLYÉS Gyula, *Panaszfal előtt* = ILLYÉS 1982, 126.

³⁸ BERTHA Bulcsu, *Illyés Gyula műhelyében = A költő felel (Beszélgetések Illyés Gyulával)*, s. a. r. FÖLDES Anna, Bp., Szépirodalmi, 1986, 418, 420. (A továbbiakban: ILLYÉS 1986.)

tás. [...] Ha a végső értelem Isten, miért nem ismerhetjük meg őt? Miért titkolózik, miért hagy bennünket bizonytalanságban?³⁹

A 77-ben a „fáziskülönbség” is megnyilvánul. Az 1882-es Arany János, a *Sejtelem* Aranya felkészült a halálra. Nincs meg benne a másik két *Év-napra* írott önköszöntőjének attitűdje: sem a János–Johann változat szellemes nyelvi fricskája, sem az „untig elegendő” individuális állásfoglalása. Már nem „komáz” a halállal.⁴⁰ A vég fölismerése és a *természetesnek, az egyetemesnek* a megvalósulásaként való tudomásulvétele, az *én*-nel tartott szemléletbeli távlat, az önmagától „távoltartott” önkép a bölcs belátás attitűdjét adja Arany négyesorosának. Lemeztelenített, letisztult, a végtelenségig leegyszerűsített nyelvi, képi, formai és retorikai megoldása mutatja ezt leginkább. A lírai szubjektumot Arany (ellentétben a négyesorosára rájátszó Illyés-szöveggel) teremtményként, és nem a romantikus teremtőként, azaz az egész helyett részként (a teremtés részeként) jeleníti meg. Az önéletrajzi/lírai én halála – „betakarítása” – nem egy megismételhetetlen „egyedi példány” (Kosztolányi) megsemmisülése. Nem romantikus-szimbolikus felnagyított önretorizáció jeleníti meg, nem „hős, király, fenség” (Vajda illetve Ady), felcserélhető mással. A lét folyamatosága, az örök körforgás éppen e cserével („cserébe”) biztosított („vet helyembe más gabonát”).

Noha a *Kháron ladikjától* kezdve rövid megszakitásokkal Illyésnek is állandósult élménye és „társa” a halál, a 77-et követő költeményei is jelzik, hogy még nem jutott el a végső „meztelenségi fokig”, hol önironikusán, hol indulatosan gyakori a lázadó hangvétel, a fokozottabb én-tudat, annak érzékeltetése, hogy van még funkciója, főként a *közügyek* terén. A zárójelbe iktatott plusz sor így az eddigi megközelítéshez képest más értelmet is nyerhet: mindaz kényszeríti újabb és újabb közéleti és költői aktivitásra, amit fölhaborodottan hall a rádió és a tévé híradásaiban.⁴¹

³⁹ A *Vigilia* beszélgetése Illyés Gyulával, riporter: Hegyi Béla, 1971. (ILLYÉS 1986, 394.)

⁴⁰ VOINOVICH 1938, 341.

⁴¹ Emlékezhünk pl. az adott vershez képest évek múlva sorra kerülő, híres és komoly politikai jelentőségre szert tett villásreggeli Mitterand elnökkel stb. „Tombolni tudok, ha korlátoznak. Az igazságtalanság szemlélése feldúl. Előnti agyamat a vér. [...] De vannak területek, ahol képtelen vagyok fékezni magamat.” (ILLYÉS 1986, 417.) „[...] a közgondokat a költők, mióta világ a világ, mindig kifejezték. [...] Véresen benne élünk a *polisz*-ban, a közösség-

3.2.

A másik önköszöntő költemény-parafrázist Kosztolányi Dezső *Most harminckétéves vagyok* kezdetű, később *A bús férfi panaszzai* kötetbe komponált verse ihlette. A későbbi, közismert és végleges változattól néhány részletben eltérő alapszöveg először a *Nyugat* 1919. decemberi, 16–17-es összevont számában jelent meg *Régi, boldog idill* címmel, datálása 1917. augusztus. Kosztolányinak az 1917-es esztendőben betöltött 32-ik születésnapja kétszer is versalkalmul szolgált. Az első, leghíresebb műveinek egyike, a *Boldog, szomorú dal*. Ezzel köszönti az új, 32-ik esztendejét, a *Nyugat* 1917. januári első számában. Mint a másik vers datálásából kitűnik, ez a szimbolikussága miatt fölértékelődött születésnap augusztusban is versre ihleti.

Minden költő túlnyomórészt azzal az anyaggal dolgozik, amit az emberiség közérzelmeinek nevezhetnénk. Természetes is ez. Teljesen hiábavaló volna örömről, fájdalomról, félelelről, szerelemről beszélni, ha mindez nem keltené föl az olvasók érzelmi emlékeit. Ilyenformán a versek legnagyobb része *hivatkozás*, mintegy idézet az emóciók közkincséből.⁴²

Ezzel az ősi jelleggel magyarázza Nemes Nagy Ágnes, hogy miért „nem »nehéz« vers”, s miért „Kosztolányi legnépszerűbb versei közül való” a *Boldog, szomorú dal*, amely „felnőtt vers. Van benne életöröm, és van benne riadalom. Mégis az első íz, ami eszünkbe jut róla, az édesség íze. Kosztolányi verse keserű-csokoládé.”⁴³ Nemes Nagy versélménye azért is fontos, mert Kosztolányi másik születésnap verse, a „krisztusi kort” első sorában kiemelő és hangsúlyozó nyári „idill” ihlette őt bravúros parafrázisra. Cím nélküli ötsorosa a következő:

ben, költői dolog ezzel is foglalkozni” – mondta nyolecvanadik születésnap interjújában. („*Bátrabb igazságokért!*” Domokos Mátyás beszélgetése Illyés Gyulával = ILLYÉS 1986, 836.)

⁴² NEMES NAGY Ágnes, *Kosztolányi Dezső, Boldog, szomorú dal*, Verselemzés televízióra = N. N. Á., *Szó és szótlanság*, Bp., Magvető, 1989, 168. (A továbbiakban: NEMES NAGY 1989.)

⁴³ NEMES NAGY 1989, 167, 182.

Most 64 éves vagyok. Nyár van.
Nem mondhatnám: ez amire vártam.
Mégis némi olvadás,
Enyhülés, ocsudás
Van ebben a 64-es nyárban.⁴⁴

Nemes Nagy Ágnes 1986. január 3-án töltötte be 64-ik évét. A versfikció szerint a költemény nyári, jó néhány hónappal túl a születésnapon, akárcsak Kosztolányi augusztusi verse. A bravúr a műfajban, formában, szemléletben, „verszenében”, az imitáció és eltérés mesteri megoldásaiban ölt testet. Nyilvánvaló, hogy Nemes Nagyt az általa már kétszeresen is megélt „krisztusi kor”, a harminckettő duplája ihlette meg. Feltételezhető, hogy ismerte a vers *Nyugatban* megjelent variánsát is, ott ugyanis, akárcsak nála, minden sor nagybetűvel kezdődött. De már az első sor vizuális eltérést mutat:

Most harminckétéves vagyok. Most 64 éves vagyok. Nyár van.
Nyár van.

Annak a megoldásnak, hogy Nemes Nagy éveit számmal és nem betűvel írja ki, több funkciója is van. Feltűnő a versben a betűkörnyezettől elütő számjegy, az így is hangsúlyossá tett szimbolikus, és a lejegyzés különbsége ellenére is imitált szám. Továbbá így tudja megoldani, hogy noha Kosztolányi második sorát beemeli az első sorba, a betűk száma (a számokat és az írásjeleket is beleértve) ugyanannyi – 25 – maradjon. Noha a szótagszámon változtat az összevonással, de vizuálisan a tökéletes imitációt éri el, a sor lényegében ugyanolyan hosszú, mint az eredetiben.⁴⁵ A számjegyekkel leírt életkor, ahogy kimered a szövegből, elemi döbbenetet is sugall, a hihetetlennek tűnő, de életrajzi tény, a 64 év realitását. Az utolsó sorban ismétléssel erősíti, fokozza a szám, az életkor jelentőségét.

⁴⁴ NEMES NAGY Ágnes, [*Most 64 éves vagyok. Nyár van.*] = N. N. Á., *Összegyűjtött versei*, a szöveggyűjtés LÉNGYEL Balázs munkája, Bp., Osiris, 1999, 256. (A továbbiakban: NEMES NAGY 1999.)

⁴⁵ Ez, sajnos, az én átíratomban nem látható. *A bús férfi panaszaiban* az egyes versek többszörös méretű, iniciálé-szerű betűvel kezdődnek, e tipográfiai megoldás miatt tűnik azonos méretűnek a két sor.

A második sor Kosztolányi harmadik és negyedik sorának összevonása, s egyben látszólag az egész „Kosztolányi-univerzum” ellentétének a megfogalmazása.

Lehet, hogy tán ez, amire Nem mondhatnám: ez amire vártam.
vártam.

Finom grammatikai megoldással, a feltételes mód használatával mégis „összesímítja” a két változatot, sőt rímes helyzetet is teremt a Kosztolányi szövegrésszel (*lehet-tán*, illetve *mondhatnám*). Bravúros Kosztolányiánál, ahogyan az éppen, a jelen időben megélt idill törekenységét, elmúlásának biztos tudatát nem verbálisan fogalmazza meg, hanem az ismétlésbe és az igeidő megváltoztatásába burkolja. (Csak a végleges változatban lesz ez végérvényű, a *Nyugat*-beli közléskor a második részben váltakozó az igeidő használata. Az igék az első sorokban múlt időben, míg az utolsó hét sorban jelen időben álltak: alszik – *aludt*, csorran – *csorrant*, délután – *délután volt*). Logikailag a vers a szépség, a tökéletesség, a telítettség egyszeri, intenzív varázsának, a *boldog idillnek* olyan szenzuális lejegyzése, amely tünékenységének tudatában éli meg jelenvalóságát is. Az időhöz viszonyulás itt is kettős arculatban realizálódik. Az első részben a távolság teljes kiiktatásában, míg a másodikban az időbeli távlat fölállításában. A jelent érzéki telítettségében és a teljességérzetet fölillantó, változó *pillanatképekben* rögzíti. Az énváltozatokból bonyolulttan egybeszótt lírai én (ön)reflektáltsága abban a gesztusban nyilvánítódik ki, ahogyan a második rész ismétléseiben a jelent *állóképpé* transzponálja, és múltként látatja a bekövetkező jövő perspektívájából.

Nemes Nagy parafrázisának első két sorából az tetszik ki, noha kétszer annyi idő, mint költőelődje, neki nem adta meg az élet azt, amire várt. Holott bizonyos dolgok „járnak” a felnőttkorral, „valamit veszítettünk, és valamit nyertünk” – írja a *Boldog, szomorú dal* elemzésében.⁴⁶ Sokat említett tény, hogy az *Újhold* körének nem adatott meg a „beérkezés”, kezdőkől elhallgatottá, néha el is hallgatóvá váltak. Mire Nemes Nagy harminckét éves lett, 1954-re fordult a magyar történelem naptára. Kétségtelen, ez „nem a valamit veszítettünk, és valamit nyertünk”, hanem a ’mindent elvesztettünk’ típusú szintézis ideje volt. Ezzel

⁴⁶ NEMES NAGY 1989, 168.

az élménnyel kapcsolatosan jegyzi meg Lengyel Balázs: Nemes Nagy „sebesülése mélyebb, és jó darabig csaknem gyógyíthatatlan volt. [...] Minden sérelemre, megaláztatásra eleve felindult. [...] És ha a nyomorító társadalmi-politikai viszonyokat tekintetbe veszem, az évtizedekig tartó szegénységet, a fordításokkal való munka csaknem állandó kényszerét, az irodalmi mellőzést, mely csak utolsó éveiben változott meg, bizony volt oka mindenféle érzékenységre.”⁴⁷ Erről a sebzett és külső okok miatt nem kiteljesedett életéről tanúskodik egy némán beszédes és szemérmes dokumentum. Nemes Nagy Ágnes valamikor 1979 után – olvasás közben – a következő Babits-levélrészletet jelölte meg felkiáltójellel:

Itt nem elég írni, hanem intrikálni kell, küzdeni kis törtétek ellen, akik bennünk csak akadályt és a vén marhát látják, s tudatlanságuk oly önérzethez segíti őket, ami nagy erő a mi folytonos székszisünkkel, és nagyobb súlyrakományunkkal szemben. [...] S amellet pénzszerezési lehetőségeim egyre kevesebbek, s néha a holnap is bizonytalan.⁴⁸

Feltehető, hogy az elmúlt évtizedekben állandósult ilyen jellegű közérzetének az összegzése Nemes Nagy parafrázisának első két sora.

A 80-as években kezdett föllazulni az elhallgatás, egyre több nyilvános szereplés, ünneplés és elismerés jutott a költőnek, külföldön és itthon. Eljött a Kossuth-díj is, annak kényszerű elismeréseként, hogy a politikai megítélést a kor és a befogadók közössége egyaránt elutasítja. Bár csak évkönyvként, de ismét szerkesztheti az *Újholdat*. És az „ocsudó” 64-es évben, 1986-ban megjelent az összegyűjtött versek első, a költő által válogatott kiadása, *A Föld emlékei* címmel. A tárgyunkat képező kis vers születését megelőző néhány év kései, de mégis jól esően megtapasztalt elismertsége, talán az életkorból fakadó „bölcs belátás”, az elvárások ártékelése és módosítása lehet a kulcsa a rögtönzés utolsó három sorának. Egy „kései” nyár csöndes vigasza artikulálódik.

Visszatekintve a vers végéről, érthető, miért illesztette Nemes Nagy egy sorba Kosztolányi első két sorát. Kosztolányi költeményében az

⁴⁷ LENGYEL Balázs, *Utószó* = NEMES NAGY 1999, 307.

⁴⁸ Babits levele Szilasinak, 1924. június 16-án, *Babits-Szilasi levelezés*, Dokumentumok, Összeállította, közreadja és a bevezetőt írta GÁL István, s. a. r. és a jegyzeteket írta KELEVÉZ Ágnes, Bp., PIM és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, [1979], 80. A Kelevéz Ágnes által Nemes Nagy Ágnesnek dedikált példányban található a tollal beírt nagy felkiáltójel, illetve az adott részlet aláhúzása, majd az utolsó idézett mondat megjelölése a margón.

életkor és az évszak megjelölése egyenlő súlyú tényt közöl. Ezt jelzi, hogy mindkettő külön sort kap. Fontos, hogy harminckét éves, és az is fontos, hogy nyár van. Megfelelő évszak a megfelelő életkorhoz. A zenithez ért (vagy ahhoz közelít) a művészi és az emberi pálya is. („Egészséges bronzarcomat / aranyfényvel veri a nap”). Ez a fausti pillanat. A költő áradó és érzéki képek sorával igyekszik „megállítani”, legalább az emlékezet számára örökké létezővé tenni az ismétlés ráolvasás jellegű, memoriterszerű, a bevésődést segítő funkciójával. Nemes Nagy a két kezdősort eggyé olvasztja, a számok felkiáltójel-szerű beékelésével jelzi, hogy azok a fontosak, minden más ennek alárendelt, és minden az életkortól nyeri el lényegi jelentését. Kölcsönözzük a vers közepére helyezett *mégis* szót. Mégis fontos, hogy nyár van. Az ismétlésbe foglalható rímeléssel hangsúlyozza ezt. Az első és az ötödik, utolsó sor vége ölelkező rímet alkot: *Nyár van – nyárban*. Mit is jelent ez számára? Nem azt az extatikus csodát, mint Kosztolányinál, de csodát. Ez a nyár visszarendezi, normális pályára állítja az évszakok körforgását. Pótolja az évtizedekig elmaradt szimbolikus nyarakat. Esetleg tavaszokat is? Figyelemre méltó ugyanis, hogy Nemes Nagy nem a nyárra, hanem a tavaszra jellemző természeti folyamatokat jelenít meg: olvadás-enyhülés-ocsudás. Mintha Vörösmarty *Előszó*jának a tele után jönne ez a nyár!⁴⁹ A megenyhülést sugallja az is, hogy a vers szerkezetében, az utolsó sorban egymás mellé kerül az évszám és a nyár.

Nemes Nagy lényegében öt sorban visszaadja Kosztolányi kétszer tizenkilenc sorba foglalt költeményének rezüméjét. Az adott pillanat áradó egzaltációját és az elmúlásának biztos tudatát. Mindezt elsősorban a szerkezet átalakításával éri el: az összevont sorok meghosszabbításával ritmikailag „fékezi” az áradó jelleget. Ugyanakkor az utolsó, háromsoros mondattal vissza is csempész – ha visszafogottan is – valamit az áradás-jellegből, különösen a pozitív jelentés-töltetű főnevek sorolásával. Ha nem is olyan olvadóan (keser)édes egy 64 éves XX. század végi költő élettényeinek a seregszámlája és ebből fakadó közérzete, mint az

⁴⁹ Babits monográfiájában a következőt írta Nemes Nagy Ágnes: „nekünk a lemondást [...] kellett megtanulnunk. Tőle, Babbitstól, éppen az elvesztett csaták étoszát, a fél-halál illemtanát tanulhattuk [...] valami délibábos józanságot, amely évezredekben gondolkozik, barlangi tűzápolást jégkorszak idején.” (NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, Bp., Magvető, 1984, 118.) Az utolsó részmondat átsugárzását véltem felfedezni e tavaszi nyár leírásában.

I. világháború borzalmai közt föllobbanó idill intenzív reflexiója 32 éves elődjénél, talán mégsem kizárólagosan (epe)keserű. Ezt sugallja a versstruktúra is, amelynek első része a cáfolat, míg a második része az érdemi közelítés és egyeztetés a reflektált szöveggel.

Kosztolányi *Boldog, szomorú dalának* elemzésében fejti ki Nemes Nagy, hogy „életdarabokat” emelt be „költői művébe [...] abban a pillanatban, mihelyt múlttá váltak. [...] Akkor válik verssé az élete, amikor múlttá válik, elérhetetlenné és ugyanakkor formálhatóvá.” Nemes Nagy értékeli Kosztolányinak azt a szinte szertartásos költői magatartását és gyakorlatát, hogy bizonyos életszakaszoknál megáll, szemlél, reflektál, értékkel, összegez. E kis miniatűrben ezt teszi ő maga is. Egy jelentős életszakaszban, átlépve a krisztusi kor kétszeresét, számot vet. Hogy az alkalom idézte föl Kosztolányi versét, vagy a vers juttatta eszébe életkorát, eldönthetetlen. A lényegyet tekintve, csaknem közömbös. Adott volt egy alkalom, egy konkretizálható elem az *emóciók közkincséből*, amelyet „összelátott” egy *hivatkozással* a lírai hagyományból. A Kosztolányi-verssel való „összelátás”, az önreflexivitás új dimenziót tárt föl, melynek révén az alkalmat spontán bravúrral „megemelte”, kis túlzással, létösszegző költeménnyé formálta. A hiányzó részleteket, a dialógusra, összehasonlításra, polémiára fölhívó, ösztönző „láncszemeket” – mint más parafrázisok esetében is a sugallatos alpműben, ez esetben – Kosztolányi két 1917-es születésnapjára írt versében találjuk.

4. AZ ALKALMI VERSEK, RÖGTÖNZÉSEK „HASZNÁRÓL”

A négy kiemelt önköszöntőből a rekonstruálható adatok alapján három alkalmi rögtönzés (Aranyé, Illyésé, Nemes Nagyé). Kosztolányinál azért véltem említésre méltónak a szövegvariánsokat, hogy lássuk, bár alkalmi jellegű vers, de a közismert, végleges változat műves műgond eredménye. Ahhoz, hogy akár más művek helyett,⁵⁰ akár vállalt műfajcsoportként⁵¹ létrejöhetett a XIX. századvégnek és a XX. századnak az ilyen jellegű tetemes szövegkorpusza, köztük a kiemelt versek, szükség volt a költői rutinra, az állandó „technikai” készenlétre, mely a XX. században sem vált idejét múlttá. „[...] Az ötvenes évek legszörnyűbb

⁵⁰ Pl.: Arany apróműfajai, Nemes Nagy Ágnes noteszeinek anyaga stb.

⁵¹ A már említettekén túl pl. Weöres Sándor *Posta messziről*ben külön ciklus-címként is jelölte: *Alkalmi versek* stb.

korszakában tele voltunk [...] rímjátékokkal. [...] Tapasztalnom kellett, amit persze tudni lehetett, hogy a legtöbb költő örömmel játszik a szavakkal, szívesen gyakorolja vagy sziporkáztatja nyelv- és rímkész-ségét.⁵² A nagy költők esetében ezek a rögtönzések, alkalmi versek, köztük az önköszöntők is – különösen a nem nyilvánosságra szántak – anti-bricolage funkciót kaphatnak. Azért „anti-”, mert Lévi-Strauss a nagy művekről lehullott maradványok, törmelékek, dirib-darabok, „forgácsok” újrahasonosítása kapcsán használja a fogalmat. Míg az em-lített szövegek (esetenként szövegcsoportok) éppen ellenkezőleg, újat létrehozó, alapozó funkcióval bírnak. Többek között Arany, Kosztolányi, Nemes Nagy csak kéziratban megmaradt „apróságai” nem valamiről levált, nem-ízesülő, szervesetlen részek, hanem szuverén szövegek. Lehet, hogy „forgácsok”, mint Arany nevezi, vagy irodalom alatti műfajok, mint Barta minősíti, de keletkezésük pillanatában autonómak, s funk-ciójuk esetenként, egzisztenciális mélységük miatt vetekedhet „nagy méretben” kifejtett versekkel.⁵³ Tehát némelyek önmagukban is jelent-hetnek abszolút esztétikai értéket és mű-egészként értelmezendők.⁵⁴ Míg mások esetében az őket követő vagy környező „nagy” művek mutatják, hogyan váltak új, komplex vers-egészek lényegi elemeinek ösztönzőjévé, hogyan épültek be eredeti jelentésük elvesztése vagy módosulása nélkül szervesen az új struktúrába, nem egyszer hogyan alakult éppen belőlük kinőve, néha többől is összeholtzódva egy új szöveg-univerzum. (Pél-dául Aranyról az *Őszikék* esetében.) Az alkalmi ujjgyakorlatok egy-egy „lepecsételt rímhez”,⁵⁵ életszakaszhoz, hangnemhez vagy csupán egy szóhoz köthető asszociáció révén, azzal mintegy dialógust kialakítva föl-lobbanthatják a nagy költői invenciót, Barta János megfogalmazásában inspirálóan fölbreszthetik a látszólag „szunnyadó” zsenit. Az inspiráció, az „ihlet percében” a mester új összefüggésbe, új konstrukcióba képes összelátni rögzült technikai repertoárját, itt-ott „elszört”, alkalomra reflektáló ötleteit az adott pillanatban megnyilvánuló, magasabb esztétikai megoldást igénylő élménnyel.

⁵² LENGYEL Balázs, *Utószó* = NEMES NAGY 1999, 307.

⁵³ BARTA 1987, 149, 182.

⁵⁴ Lásd e kérdésben pl. Barta János és Németh G. Béla eltérő véleményét Arany *Még ez egyszer...* című költeményéről, melynek megítélésében Voinovich szerepe sem mellékes. Ő ugyanis e szöveget a kritikai kiadás VI. kötetébe „száműzte” a kanonizált modellektől való eltérése miatt: NÉMETH G. 1985., BARTA 1987.

⁵⁵ Nemes Nagy Ágnes többször használt kifejezése a nagy rímtalálatokra.

THIMÁR ATTILA

A filológia tavasza

Tanulságok egy rövid meséhez

A múlt év őszén fiatalokból kis csoportot szerveztem, hogy irodalomról beszéljünk. Nem hivatalos iskolai óra volt ez, inkább szakkör, önképzőkör, az összejöveleket sem az egyetemen tartottuk, hanem mindig máshol a városban, hol a szerkesztőségben, hol a szövetségben. Alkalmanként más-más témáról beszélgettünk, az egész sorozatnak határozott iránya nem volt. Ez év őszére alábbhagyott a lelkesedés, s ezért váratlanul ért, hogy a legutóbbi alkalomra sokan összejöttünk. Mészöly *Sutting ezredesét* jelöltem ki olvasmányul. A szöveg finom hangulati rajzairól mindig a karácsonyi készülődés, a várakozás jut eszembe, s ezért éppen jól jött ez a mű itt, november végén.

Csendes teázót választottam helyszínül, nem is reméltem, hogy két-három embernél több összegyűlik, de tizen érkeztek, s egyikük rögtön igen érdekesen kezdte.

– Hoztam valamit a mai alkalomra, amolyan meglepetésként – s itt hatásszünetet tartott. – Az egész történetet el kellene mesélnem, de az túl hosszú lenne, inkább rövidre fogom, hogy a lényegyet mondjam csak.

Előadta, hogy egy idős nénihez járt takarítani, s amikor a néni eladta lakását és az idősek otthonába költözött, akkor neki kellett segíteni a lakás végső kiürítésében. Az iratok rendezése közben akadt a levélre, amelyet Mészöly Miklós – akkor még Molnár néven – 17 évesen írt a

néni nővérenek, Szekszárdról Budapestre. S mintegy bevezetve beszélgetésünket, táskájából elővette a gondosan címzett borítékot, s belőle a több oldalas levelet.

Nagy írók szövegei – akár mosócédulái is – az utókort mindig furcsa borzongással töltik el, az olvasók abban reménykednek, hogy különleges titokra derül fény a kézzel írt sorokból. Várakozással tekintettünk mi is az előkerült, s eddig nyilvánosságot nem kapott levélre.

A fiatalember felolvasott belőle néhány mondatot, melyekben Mézőly arról ír, hogy miként is lehetne megragadni az ősz mint évszak életérzését. Majd körbeadta a levelet, hogy más is belenézhesen, szemzethessen belőle néhány tanulságos mondatot.

Az ősz említése és a Sutting ezredes története nagyon egybevágott. Miközben néhányan a tea párájába meredtünk, a többiek olvasni kezdtek a levelet. Aki az első lapot végigolvasta, már adta is tovább, s így az egész levél, valóságos békepipaként, kézzől kézre járt. Mindenkit eltöltött ennek a kiemelkedő tehetségű magyar írónak finom lelki izzása.

– Nem szándékozol kiadni a levelet? Tudnék segíteni, hogy megjelenjen az ItK-ban vagy máshol – kérdeztem.

– Nem, erre még nem gondoltam – volt a válasz.

– Vagy egy aukción biztosan sokat lehetne kapni érte. Főleg, ha még vársz vele harminc-nyolcvan évet.

– Talán – mosolygott a fiatalember – de most még erősebb a személyes érintettség. Ez egy szép emlék. A levél amúgy eléggé magántermészetű.

Ekkor érkezett hozzám az első fólió, beleolvastam.

Szépen kiírt kézírás, rutinos levélíró, a jól felépített retorika és dramaturgia az első pillanatban látszik. A szenvedélyes szavak mögött a biztos, sőt magabiztos tudás fegyelme, amely nem engedi felesleges tagmondatok felé kalandozni a szerzőt. „Maga mit olvas? Én mostanában Adyok és Szerb Antal irodalomtörténetét olvasom.” Ady és Szerb Antal. Két véglet lenne talán. Elgondolkoztam ezen, s közben körülnéztem. A többiek teájukat itták vagy egymással beszélgettek, majd várakozóan rám pillantottak. Valaki még egy papírlapot adott át a fiatalembernek, úgy tűnt, a levél misztériumával mindenki megismerkedett, s immár áttérhetünk a kisregény elemzésére.

– Aztán számolja meg az oldalakat, nehogy itt kézen-közön elkalódjanak – nyújtottam át én is a kezemben lévő papírt.

A fiatalember kissé sápadtan és gondterhelten nézett körül.

– Hé, fiúk ne hülyéskedjetek. Adjátok vissza a hiányzó oldalakat!

De senki se mozdult. Bölcsészekre könyvet, kéziratot ne bíz. A helyzet kínos lett, egyre inkább nőtt a zavar, de látszott, hogy hivatalos beavatkozás nélkül a helyzetnek nem lesz megoldása. Az is valószínűnek tűnt, hogy nem egy embernél vannak a körülbelül tizenhat oldalas levél részei, hanem többeknél, s egy motozás során sem került volna elő a teljes levél. A múlt egy darabja ezzel végleg megsemmisült, s ez sajnos beárnyékolta az egész estét.

A mese erkölcsi tanulságát mindenki levonhatja, s értelmezheti büntettként is, ám úgy is, mint a kultikus tisztelet aktusát. Vélelmezhetjük, hogy így sokan gazdagodtak kicsiny darabkákkal egy nagy lélek szenvedélyes és kifinomult gondolataiból. Az eset filológiai tanulságai azonban talán messzebb is vihetnek bennünket, ha végiggondoljuk, hogy mi ennek a levélnek filológiai helyzete jelen pillanatban.

Van egy rekonstruálható dátum valamikor 1938 nyaráról, mivel a szövegben említés tételik a meleg időjárásról, ezért feltehető, hogy inkább nyár elejéről van szó. Sőt mivel valaki felolvasott egy részt, amely az érettségiről szól, ezért bizonyosabb a júniusi, esetleg júliusi dátum. Azonosítható a szerző is, részben a kézírás alapján, részben, mivel a levél eredeti tulajdonosa ismerte az író. A szöveg bizonyos részei is rekonstruálhatók, szó volt benne az éppen aktuális olvasmányélményekről, a melegről, a vágyról, hogy a levélíró miként fejezhetné ki az élet csodás misztériumának olyan megjelenési formáit, mint az ősz, vagy mint az elmúlás csöndes ritmusa, az élet lélegzetének lassú kifulladásá.

De mindez immár a múlté, maradt pusztán az adat, hogy Mészölynek volt egy levele, amelyet Budapestre címzett egy hölgyismerősének, s amelyben beszámolt akkori hangulatáról, s írói terveiről, amelyből már kibontakozni látszanak azok a fontos témák, amelyek majd később is foglalkoztatják. Tudható pontosan az Ady- és Szerb-olvasmányélmény.

Átböngészem azt a legutolsó kötetet, amelyben eddig kiadatlan Mészöly-dokumentumokat közölnek. Valóban nincs benne. De amint nézem a kézírást, egyértelmű, hogy a levél Mészölytől származott. Vizsgálom sorait: „Soha, sehol, semmiben nem tudtam időben jönni, időben menni. Mentem, jöttem. Ennyi volt; ennyi lesz. Elmondhatom,

hogy tudom, mi a mindenétől megfosztott magány. Kevesen tudják.”¹ A kézírás 1976-ból származik, a betűk kapkodóbbak, a szavak sietősebbek, de egyben pontosabbak is. A szóközök egyenletesek. A téma hasonló, az elmúlás megtapasztalása és megragadhatatlan könnyűsége.

Eltűnt levél és eltűnt gondolatok. A filológia normarendszere szerint a már nem létező, de kikövetkeztethető szövegeket ugyanúgy lehet kezelni, mint a még olvashatókat. A szövegeknek a megtapasztalható univerzumban négy létmódja van:

1. az olvasható, a kézbe fogható,
 2. a jelenleg nem olvasható, de esetleg létező (létezhető?), azaz lappangó,
 3. a megsemmisült dokumentum,
- és immár 4.-ként a számítógépen, világhálón, digitális formában létező-alakuló szöveg.

A kategóriák élesen elválaszthatók egymástól, mint egy tetraéder felületei. A felületek közepében pedig maga a mű, mint a gyémánt csillogásának fészke.

A sztemmákon a két középső kategória ugyanúgy helyet kap, mint az első vagy az utolsó, igaz, a kikövetkeztetett, de sohasem látott szövegváltozatokat általában más betűfajtaival jelöljük. A lappangó és a nem létező, illetve a most is olvasható szövegek közötti kapcsolatot a szöveg épségének mulandósága, az idő rozsdafoltjai, azaz a hibák teremtik meg. A már nem létező szövegek hibáinak új generációi megjelennek a ma is olvasható szövegekben, s ezek alapján következtetünk vissza arra, hogy mikor, milyen pontokon tértek el egymástól (önmaguktól) a szövegek. Az azonosítás tehát éppen a szövegváltozatok elkülönöződésében, más-kepp mondva, nem-önazonosságában érhető tetten.

Az egyes szövegváltozatok reprodukciói a *mű*nek és természetesen *önmaguknak* is. A *mű* reprodukciója az immateriális formából a materiálisba való átfordítást példázza, a szöveg *önmagának* reprodukciójával pedig materiális sokszorozódását mintázza, amely a fizikából avagy a kozmológiából ismert entrópia fogalmával írható le. A materiális sokszorozódásban a szöveg eredendő energiája egyenletesen oszlik el, s

¹ Mészöly Miklós, szerk. AMBRUS Lajos és PRÁGAI Tamás, Napkút Kiadó–Cédrus Művészeti Alaptívány–Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2006, 63. (Hang-Kép-Írás 1.)

éppen a hibák biztosítják azt, hogy az energiája egyenletesen – egyenletesen csökkenő – módon jelenjen meg a szövegben.

Innen nézve a főváltozat helyreállításakor a szöveg eredeti energiáját próbáljuk visszaadni neki (visszanyerni belé), ám ehhez mindenképpen a *műhöz* – az immateriálishoz – való visszafordulás szükséges. De, s itt jutunk el a fő kérdéshez, honnan veszi a filológus azt az energiát, erőt, amely az eredeti energiaszint helyreállításához szükséges. A válaszban a műveltség, olvasottság, a korszakismeret jut főszerephez, ám kétségtelen, hogy mindezek a tárgyasítható ismeretek sem lennének elégségesek a filológus fantáziája, személyes szellemi részvétele nélkül. Akárhonnan is nézzük tehát, a filológus saját személyiségét viszi – vetíti – bele a szövegbe, innen származhat az energia, amely lehetővé teszi, hogy a szöveg visszatornássa magát egy dúsabb energiájú helyre.

S itt érkezünk vissza a Mészöly-levél kérdéséhez. A teázóban párává változott lapok helyreállításához, energiával telítéséhez a filológus személyes részvétele nélkülözhetetlenül szükséges. Az őszi hervadás, az elmúlás szemlélése közben előtűnik az új horizont is, az újraszületés, újjáalakulás lehetősége. A személyes részvétel segítségével a szövegek új alakot nyernek, s ezzel kapunk egy új csatornát ahhoz, hogy kapcsolatba lépjünk a művel.

Mindezek végiggondolása közben a csészék kiürültek, s a teamesterek lassan eloltogatták a teázó mécseseit is. Felkerekedtünk mi is, ki erre, ki arra, a sok télikabát elszéledt a téli éjszakában, de mindannyian magunkkal vittük a Mészöly-levél újjáalakításának lehetőségét.

„ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJE”

BÉNYEI TAMÁS

„*Hamletet, mint katonát*”

Shakespeare bevetése a Reneszánsz ember című filmben

A *Hamlet* befejezése, a katonák bevonulása nemcsak egy értelemben hozza el a katonai éthosz diadalát: Fortinbras, a katona ragaszkodik hozzá, hogy a halott dán királyfi díszes katonai temetésben részesüljön, s ezáltal Hamlet történetét visszamenőlegesen hősi narratívaként értelmezi át.

... Négy százados
Emelje Hamletet, mint katonát,
A ravatalra: mert belőle, ha
Megéri, nagy király vált volna még.
Útján kövesse harci tisztelet.
Harsogjon a zene.

(V. ii. 410–415)¹

Penny Marshall 1994-es amerikai filmvígjátéka, a *Renezánsz ember* úgy is értelmezhető, mint Fortinbras gesztusának egész estés, szélesvásznú megismétlése: a film épp a *Hamlet* révén érvényesíti a katonai éthosz

¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. ARANY János, Bp., Európa, 1988. (*Shakespeare Összes drámái III: tragédiák*) [Harmondsworth, Penguin, 1993].

felsőbbrendűségét, a kételkedő-individualista Hamletet katona-Hamletté alakítva át. A fő kérdés az, hogy a műalkotásként és tananyagként tekintett *Hamlet* vajon mennyire alkalmas arra, hogy segítségével jobb katonákat képezzenek ki.² Az itt következőkben arról lesz szó, miképpen használja *A reneszánsz ember* Hamletet, a *Hamletet* és Shakespeare-t összetett ideológiai küldetésének teljesítésére.

A film négy Shakespeare-darabot idéz fel közvetlenül vagy közvetve: a *Hamlet* mindvégig jelen van, a film utolsó harmadában két terjedelmes idézet hangzik el az *V. Henrik*ből (emellett Bill afféle miniatűr anti-Falstaffként is felfogható), Bill fejből előadja Júlia erkélymonológjának egy részletét, Hobbs leveléből pedig megtudjuk, hogy kikölcsönözte az *Othellót* a börtönkönyvtárból (Rago keresztnévét egyetlen betű választja el Jagótól, riválisának, Cass őrmesternek a neve pedig lehet a Cassio rövidítése). Vagyis a film erőteljesen támaszkodik Shakespeare-nek mint kulturális ikonnak a jelenlétére, megismételve „Shakespeare” popkulturális használatának legelterjedtebb módját:

Shakespeare megjelenése a populáris kultúrában – írja Douglas Lanier – általában két kulturális rendszer közötti kölcsönviszonyt hoz mozgásba: két olyan rendszer közötti viszonyt (a magas és a populáris kultúráról van szó), amelyek két párhuzamos világban, referenciális környezetben, intézményrendszerben, párhuzamos esztétikai kánonokkal, és a kulturális autoritás létrehozásának párhuzamos módjait elindítva működnek.³

Ez a kölcsönviszony – folytatja Lanier – eltérő formákat ölthet ugyan, de középpontjában mindig „a két kulturális rendszer és az általuk képviselt intézményes érdekek közötti küzdelem áll.”⁴

Penny Marshall filmje is ebben a kulturális mezőben helyezi el Shakespeare-t, de több szempontból mégis eltér a küzdelem szokásos

² A film cselekménye röviden: Bill Rago (Danny de Vito), az állás nélküli reklámszövegíró, egy Detroit melletti laktanyában kap munkát: a reménytelenül alulteljesítő katonákat („Baromi Buták”, a filmben „Dumb as Dogshit”, DDs) kellene valahogy felzárkóztatnia. A kezdeti szerencsétlenkedés után úgy alakul, hogy Rago a *Hamletet* olvassa és értelmezi csoportjával, amelynek tagjai, egy kivétellel, mind rohamosan fejlődnek, és a film végére jó katona válik belőlük, Rago pedig önként marad a seregben.

³ Douglas LANIER, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 16.

⁴ I. m., 16.

popkulturális feldolgozásaitól: Richard Burt szerint a jelenlegi kulturális erőviszonyokat tekintve „Shakespeare” inkább a divatjamúlt, vesztes magaskultúra ikonjának számít,⁵ a *Reneszánsz ember* azonban mintha megfordítaná az erőviszonyokat: ha a magas és a tömegkultúra közötti konfliktus allegóriájaként olvassuk, a film a kettő harmonikus összehangolhatóságának lehetőségét dramatizálja.⁶ Ez történik már az első Hamlet-órán is. Bill tanítványainak valami olvasnivalót kell magukkal hozniuk, és ők a képregényekről és sportmagazinokról próbálnak meg kinyögni egy-két értelmes mondatot, miközben az unatkozó Rago egy hangsúlyozottan régi és vastag Shakespeare-kötetet olvas. A katonák kérésére Bill csak hosszú vonakodás után kezd el beszélni arról, mit olvas, ekkor viszont saját reklámírói tapasztalatait felhasználva a populáris kultúra kliséit használja a *Hamlet* rövid bemutatásához: van benne „gyilkosság, vérfertőzés, szex, örültség”; a *Hamlet* emellett színdarab, ami pont olyan, mint a tévé, csak doboz nélkül: akkoriban – meséli Bill – nem létezett tévé, sokkal kevesebb volt a könyv, így aztán mindenki színházba járt, az uralkodóktól a kétkezi munkásokig. A film ezzel csatlakozik ahhoz a viszonylag újkeletű felfogáshoz, amelyet többek között a *Shakespeare in Love* című film is képvisel, s amelynek a kritikai kultúrakutatás képviselői között is vannak hívei.⁷ Shakespeare sem magas, sem pedig populáris kultúra, hanem a kettő szintézise, a kulturális szakadék betemetésének letéteményese (talán nem véletlen, hogy Rago keresztnéve megegyezik Shakespeare-ével, de mindenki az informális „Bill” változatot részesíti előnyben, s átruházott szimbolikus autoritását még inkább aláássa az a tény, hogy tanítványai többször „Billy Boy”-nak szólítják).⁸

⁵ Richard BURT, *Unspeakable ShaXXXpeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, New York, St. Martin's, 1998, 21.

⁶ Timothy CORRIGAN, *Which Shakespeare to Love? Film, Fidelity, and the Performance of Literature = High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, ed. Jim COLLINS, Oxford, Blackwell, 2002, 155–180.

⁷ A leghíresebb talán: Marjorie GARBER, *Shakespeare as Fetish = Symptoms of Culture*, Harmondsworth, Penguin, 1999, 167–177.

⁸ A nézet kritikáját lásd pl. LANIER 2002, 23. Angela Carter nagyszerű utolsó regénye, a *Wise Children*, a Shakespeare-ikon kulturális értelmezéseinek összefoglalójaként is olvasható, a gyarmati kortól a hollywoodi feldolgozásokig.

Hogy a Shakespeare-ikon efféle átértelmezését megvalósítsa, a film kénytelen könnyedén átsiklani a shakespeare-i nyelv által jelentett kulturális akadály felett. Látunk néhány képsort arról, hogy a növendékek az oximoron, a metafora és a hasonlat retorikai kategóriáival küszködnek, s így Shakespeare nyelvének nehézsége a „költészet” nyelvének – bizonyos olvasási készségek elsajátítása révén leküzdhető – nehézségeként határozódik meg, amely ekként – az Új Kritika poétikai és pedagógiai elveinek megfelelően – az osztályterem és az olvasás időtlenségében tűnik fel és oldódik fel, s nem úgy jelenik meg, mint a koraujkori nyelvhasználat megértésének történelmi-kulturális nehézsége. (Erre utal az is, hogy a katonáknak kiosztott fénymásolatok minden bizonnyal Rago példánya alapján készültek, vagyis aligha vannak ellátva a manapság szokásos jegyzetapparátussal.)

A *Hamlet*-órák egyértelműen a magas és populáris kultúra közötti határvonalak lebontásának történetét adják ki, amelynek során példákat is láthatunk Shakespeare kulturális „elsajátítására”. A film legismertebb jelenete minden bizonnyal a katonajelöltek által írt és előadott, Shakespeare-t az elitizmustól radikálisan elszakító *Hamlet*-rap, a Mary Louis Pratt által „transzkulturációnak” nevezett jelenség sikeres példája: arról a folyamatról van szó, amelynek révén „marginális vagy szubkulturális csoportok a domináns kultúra anyagából válogatva új kulturális terméket hoznak létre.”⁹ A film második csúcspontja az, amikor a szakadó esőben a Shakespeare-tudósokat magalázni kívánó Cass őrmester felszólítására Benitez elmondja Henrik Crispin-beszédét (V. iv. 35–67; ezt megelőzi a színházlátogatás, amikor is az derül ki, hogy Bill tanítványai elsajátították a magas kultúra befogadásának kódjait, hiszen pissenés nélkül és elragadtatottan ülnek végig egy, a jelek szerint teljesen hagyományos *V. Henrik*-előadást). Ez a szavalt már teljes egészében Benitez saját önképzésének eredménye (és a Shakespeare-tanulás végső sikerének bizonyítéka): annyira megragadta az előadás, hogy megvette a könyvet, és megtanult egy hosszú részletet. A „Shakespeare egyetemessége” toposz – és a katonai éthosz – végső diadalát sejteti az a már szinte önparodisztikus gesztus, hogy egy latino fiatalember, aki erős bronxi kiejtéssel beszél, az angol Henrik király angol tulajdonvevekkel

⁹ Idézi: Jyotsna G. SINGH, „*Shakespeare and the 'Civilizing Mission'.*” = *Colonial Narratives/Cultural Dialogues*, London, Routledge, 1996, 124.

teletűzdelte buzdító beszédjében találja meg saját kulturális önazonosságának kifejeződését.¹⁰

A sikertörténet során a Shakespeare-szöveg magaskultúrában szerzett autoritása nem kérdőjeleződik meg, amit Bill tanítási stratégiái is tükröznek: részben a költői nyelv másságára, szépségére tanít, az órák alapja mégis egyre inkább a *Hamlet*nek a mindennapi élethelyzetekben való relevanciája. A fénymásolatok kiosztásakor a csoport minden tagjának szerepet is ad a darabban, vagyis – hiszen a végső cél a katonák problémáinak megoldása – Shakespeare tanítása a drámaterápiát is felidézi (az kezdettől fogva nyilvánvaló, hogy a katonák rossz teljesítménye mögött nem fizikai vagy értelmi, hanem pszichés tényezők állnak). A magaskultúra és populáris kultúra közötti megbékélést két további folyamat erősíti meg: egyrészt az, ahogy a csoport valóban csoporttá válik, és a film végén Bill vezetésével menetelven büszkén vállalják DD-identitásukat, másrészt pedig a főszereplő Rago belső kettőosztottságának megszüntetése: a bugyuta reklámok és Shakespeare szeretete személyiségének két, mindeddig összeegyeztethetetlennek tűnő oldalát képviseli, ám a történet során életének eddig rejtve maradt kettőssége és válsága nemcsak a felszínre kerül, hanem meg is oldódik. (A kulcsjelenet ebből a szempontból az, amikor, hogy ne veszítse el csoportját, Rago felkapaszkodik a katonák után a Győzelmi Toronyba.)

A film nemcsak egy konkrét szereplő identitásának, önismeretének válságára vetíti rá a kulturális megbékélés allegóriáját, hanem végső soron az önazonosság meghatározásának két eltérő módját állítja szembe és békíti ki egymással. A Bill megérkezését követő első képsorokban a laktanya falanszterszerű helyként tűnik fel, ahol a katonák értelmetlen menetdalokat harsognak, a kiképzőtisztek ordítanak a megszeppent újoncokkal, a gyakorlatozó katonák pedig „Ölj! Ölj!” kiáltással rontanak szuronnal a felállított szalmabábukra. A hadsereg dehumanizáló, gépies világát ekkor egyértelműen az individualista értelmiségiként pózoló Bill Rago *normális* perspektívájából szemléljük (kiderül, hogy annak idején tiltakozott a vietnami háború ellen). Bill a csoportjához való viszonyát is dacosan a katonai hierarchikus viszony ellentétéként határozza

¹⁰ A színházi előadásból bejátszott, a harfleuri csata előtt elmondott Henrik-beszéd (III. i. 1–34.) még „ti”-ként szólítja meg az alacsony származású katonákat, a Crispin-napi beszéd viszont már egyetlen kollektív „mi”-ként beszél a harcosokról.

meg. A film során azonban a Rago és tanítványai közötti viszony fokozatosan militarizálódik, ám ez éppenséggel a kapcsolat elmélyülésének, növekvő autentikusságnak jele: a történet végén már azt látjuk, hogy maga Bill menetelteti szakaszát (a *Hamlet* alapján készült rigmusok ritmusára), és a záróvizsgát maguk a katonák változtatják határozottan *katonai* cselekménnyé. Rago kezdetben egyértelműen saját liberális-humanista önmeghatározását állítja szembe a nyájszerű, egyformaságra épülő katonai identitással, amelyben az önazonosság előbb a „mi” része, és csak azután „én”. A németekről szóló könyvében Norbert Elias az önazonosság meghatározásának két módját állítja szembe egymással: a „katonai identitást” teljes egészében az alárendeltségi viszonyok (a becsületkód) határozzák meg, míg a „kulturális identitás” alapját az emberi értékek, az erkölcs, az egyénként tekintett másik emberrel való azonosulás képessége adja.¹¹ A becsületkód képviselői, írja Elias, nem látták szükségét annak, hogy viselkedési normáikat irodalmi formában rögzítsék. A filmben „Shakespeare” szerepe úgy is meghatározható, mint a két azonosságfelfogás kibékítése: épp a kulturális identitás első számú letéteményesén, az irodalmon keresztül jutunk el a „katonai identitás” hitelességéig.

A film azonban több helyen is problémákba ütközik, amikor cselekményesíti ezt a látszólag egyértelmű ideológiai küldetést. Ennek belátásához először érdemes konkretizálni az ideológiai küldetés kontextusát. Penny Marshall filmje közvetlenül az Öböl-háború után készült (van is egy konkrét utalás a filmben), vagyis többé-kevésbé burkolt háborús propagandáról van szó. A laktanya jelmondata „A győzelem itt kezdődik”, büszkesége pedig a „Győzelmi Toronynak” nevezett építmény. Tom Engelhardt 1995-ös könyve szerint a Vietnam utáni Amerika egyik legfontosabb jellemzője „a győzelem kultúrájának vége”: a mindaddig a terjeszkedésre, a demokratikus szabadságjogok terjesztésére (a *manifest destiny*nek nevezett ideológéjára) épülő kollektív önazonosság a vietnami fiaskóval és később a szocialista blokk felbomlásával válságba került, akárcsak ennek az identitásnak az alapja, a „hősiesség”.¹² Kirby Farrell szerint azonban a hősiesség identitások és narratívák nem tűntek el, csak új formákat öltöttek, és kompenzációs narratíváknak adtak életet,

¹¹ Norbert ELIAS, *A németekről*, ford. GYÓRI László, Bp., Helikon, 2002.

¹² Vö. Kirby FARRELL, *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, 155–157.

mint például Reagan elnök narratívájának, amely arról szólt, hogy a traumatikus külső vereség csak azért érthette az országot, mert az belül indult hanyatlásnak, és „könyörületes állammá” csökevényesedett (*compassionate state*; a kifejezést George Gilder, Reagan egyik fő ideológusa használta).¹³ A jóléti állam perverz nagylelkűsége paraziták millióit nevelte ki. Reagan ezért leplezetlenül szociáldarwinista megfontolásokból „spártai” intézkedéseket javasolt, amelyeknek céja az volt, hogy a társadalom organizmusa megszabaduljon a gyengéktől, s ezáltal visszanyerje vitalitását. A Reagan-kormány szimbolikus stratégiái közé tartozott a katonai hősiesség romantikus felértékelése is, s ekként a vállalkozói réteg mellett az ideológia nyertesei közé tartoztak a háborús hősök is.

A Reagan-féle ideológia képviselője a filmben Murdoch kapitány, akinek szent meggyőződése, hogy csak a hadsereg mentheti meg a romlástól az országot, miután a családok és az iskolák magukra hagyják a gyerekeket, és nem véletlen, hogy ő nem híve a lemaradózók olyasféle felzárkóztatásának, amelynek Rago alkalmazása is köszönhető. A film Vietnam-utalásai is ebben az összefüggésben válnak érthetővé: Bill Vietnam-ellenes tüntetése (egy katonai temetőben vonult fel, kezében egy táblával, rajta az egyik halott katona neve) afféle „írástudók árulásává” válik, hiszen nem is emlékszik a katona nevére: nem a katona érdekelte, hanem saját humanista énképe. Másfelől a film zárójelenete egyértelműen vállalja a folytonosságot a vietnami háborúval, hiszen a ceremónia egyben az eddig el nem ismert vietnami hős, Brian Davies alakjának apoteózisa is. Ő Bill egyik tanítványának apja; az Egyesült Államok allegorikus alakjaként is értelmezhető ifjabb Davies pszichés problémáit éppen apja hőstettének el nem ismertsége okozta, és nem véletlen, hogy apja posztumusz kitüntetését a valamikori Vietnam-ellenes tüntető, Bill Rago közbenjárására adják át neki. Ezzel Davies lezárhatja a sikertelen gyász munkát is. Talán nem véletlen, hogy a legelső idézet, amelyet Bill véletlenszerűen felolvasson a *Hamlet*-ből, szintén a gyász munka felfüggesztésére szólít fel: „Jó Hamlet, ezt az éjszint dobd le már, s a dán királyra vess nyájasb szemet” (II. ii. 68–69). Daviesre először Gertrud szerepét osztja Rago, ami az anyjával való túl szoros kapcsolata miatt „motivált”, ám a történet végén – a vizsgakérdések a terápia végének, új szereposztásnak is tekinthetők – már a Szellemről kérdezi őt Bill:

¹³ I. m., 159.

ahhoz, hogy normális életet tudjon élni, zöldágra kell vergődnie atyja szellemével, illetve a gyászmunka végeztével szimbolikusan is el kell temetnie apját. Ezt a folyamatot jelzi, hogy apja posztumusz kitüntetését a tábornoktól, az egész laktanya „apukájától” veszi át, aki természetesen „fiam”-nak szólítja Daviest.

A film cselekménye mintha épp azt sugallná, hogy a hadseregben is a „könyörületes állam” elve érvényesül: a spártai módszer helyett a selejtesekre további pénzt és energiát fordítanak. A reagani-spártai ideológia mindazonáltal nemcsak az említett elemekben kerül felszínre, hanem például a cím felhangjaiban is. A főszerepet játszó Danny de Vito fizikai adottságai eleve ironikus perspektívába helyezik a címben megnevezett fogalmat (Bill egyik tanítványával, egy volt futballistával beszélget Rafael Battista Albertiről, felelevenítve a reneszánsz ember részben Jacob Burckhardt által elterjesztett, elégikus felhangú fogalmát), arra utalva, hogy a „reneszánsz ember” által megnevezett embertípus korántsem tekinthető demokratikusnak, hiszen a testi erő és szépség is hozzátartozik. A film legironikusabb eleme az a tény, hogy ketten is teljes komolysággal kérdezik meg Ragótól, volt-e katona. Alberti ismert jelmondatát („Az ember képes mindent megtenni, ha akarja”) némileg baljóslatú módon ismétli meg az amerikai hadsereg plakátján olvasható jelmondat: „Légy minden, ami lehetsz!” („Be all you can be.”)

Mégis a cím nietzschei felhangjai ébresztik a legtöbb kétséget az értelmezőben, illetve a nietzschei felhangok illeszkedése a spártai ideológiához. Nietzsche épp a keresztény civilizáció részvétkultuszának, egalitarianizmusának ellenpólusaként beszélt a reneszánsz emberről mint a túlcsoorduló energiákkal teli szuverén individuum utolsó megtestestetéséről, aki, mivel minden jót és minden rosszat is magában foglal,¹⁴ eleve az erkölcsön túli kategória.¹⁵ Nietzsche leplezetlenül ünnepelte a katonamorál visszatérését, a férfias és testi *virtù*, vagyis a moráliáktól mentes erény (*Leibes-Tüchtigkeit*) térnyerését, a „természetes arisztok-

¹⁴ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 881. bek.

¹⁵ I. m., 317. bek. Nietzsche-nek a nemességről tett megjegyzései érdekesen rezonálnak Henrynek a színházi jelenetben idézett beszédjével (Vö. 943. bek., a *Túl jón és rosszon* zárófejezete).

rácia” jogainak érvényesítését.¹⁶ A nietzschei „reneszánsz ember” leg-
részletesebb kifejtése *Az Antikrisztus*ban olvasható:

Mi a jó? – Mindaz, ami az emberben növeli a hatalom érzését, a hatalom akarását, magát a hatalmat. Mi a rossz? – Mindaz, ami gyengeségből fakad. [...] A gyengéknek és a félresikerülteknek pusztulniok kell: ez a legelső tétele a mi emberszeretetünknek. S ehhez még segédkezet is kell nyújtanunk. Mi az, ami károsabb bármely bűnnél? – A tevőleges részvét olyanok iránt, akik félresikerültek és gyengék – s ez a kereszténység...¹⁷

A „reneszánsz ember” baljóslatú felhangjai kapcsolódnak a film koráb-
ban említett ellentmondásaihoz, az egyéniségre és a magas művészet
alkotásainak befogadására építő azonosság és az erő kultuszra épülő
katonai identitás (a fortinbrasi Hamlet-értelmezés) közötti ellentét-
hez is. Ebből a szempontból az egyik szimptomatikus jelenet az, amelynek
középpontjában Melvil, Bill csoportjának egyik tagja áll, aki – pontosan
meghatározott lelki okokból – többnyire végigalussza az órákat és a ki-
képzéseket. Az ironikus módon Polonius szerepét játszó Melvil sehogyan
sem boldogul a *blank verse* ritmusával, és a csoport két másik tagja
az asztalon veri számára az ütemet. A kísérlet annyira sikeres, hogy
végül a csoport összes tagja vadul kántálja ugyanazt a sort, a ritmus
teljesen átveszi az irányítást, és a sor tartalma teljesen háttérbe szorul.
Csakhogy a kántált sor nem más, mint Polonius talán leghíresebb sora:
„Mindenekfölött légy hű magadhoz.” Vagyis az egyéni identitás megerő-
sítésének jelmondata épp az egyéni identitásnak a csoportidentitásban
való rituális, eksztatikus feloldódásához szolgáltat alkalmat.

Ehhez a kétélű ideológiai játékhoz használtatik fel a „Shakespeare”
nevezetű kulturális ikon. A film cselekménye azt üzeni, hogy Shakes-
peare tanulmányozása jobb, sőt, jó katonává tesz mindenkit, azt viszont
már képtelen elmondani, hogy ez pontosan miért következik be; ter-
mészetesen nem tudja ábrázolni azt a pillanatot, amikor a műélvezet és
értelmezés eredményes katonai teljesítménnyé változik. Az ideológiai
interpelláció sikerének dramatizálására kísérletet tesz a film a színház-
jelenetben. Amikor Henry a nemesurakhoz beszél („Legyetek példái a
durvább vérűeknek”), a színpadot látjuk; amikor azonban a király a

¹⁶ I. m., 854. bek.

¹⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Az Antikrisztus*, ford. CSEJTEI Dezső, Máriabesnyő,
Attraktor, 2007.

közrendűekhez intézi szavait, a kamera először Bill arcára irányul. Bill aggódva fürkészi tanítványainak arcát, figyelve, hogyan reagálnak a magas művészetre. A kamera ekkor – mintegy Bill tekintetét követve – lassan végigpásztazza a csillogó szemmel figyelő katonákat (mármint Bill csoportját), méghozzá a következő sorok elhangzása alatt: „Mert köztetek senki sem oly alantas, / Hogy nemes fény ne égne a szívében” (III. i. 29–30). A nagy művészet élménye a közös ember-volt megvalósulása, illetve inkább egy közös identitásé, hiszen az alantas francia parasztok szemében aligha csillog ugyanez az ember-volt. Ennek az egyetemességnek a végső megvalósulása Henry-Benitez már említett szaválata, amely immár egyetlen közös „mi” nevében szólal meg. A „Shakespeare”-ikon révén az esztétikum egyetemessége ideológiai konstellációként lepleződik le: a nemzeti, etnikai, nemi és osztályhatáron átívelő egyetemes ideológiai interpellációvá válik, ami egyébként „Shakespeare”-nek az angol gyarmati oktatásban játszott kitüntetett szerepét is magyarázza.¹⁸

A film kísérletet tesz rá, hogy problematikusá tegye saját ideológiai küldetését, de természetesen úgy, hogy ezt a problematikuságot aztán valamiképpen fel is oldja. A cselekményt lezáró diadalmas ünnepegről épp Bill csoportjának legértelmesebb tagja, Hobbs hiányzik. Bill felfigyel Hobbs éles eszére (amikor az felveti, hogy Hamlet csak megjátssza a bolondot), felhívja rá Murdoch kapitány figyelmét, ám a vizsgálódás eredményeképp csak az derül ki, hogy Hobbs, aki kábítószercsempész volt, a seregben keresett menedéket e törvény elől. Hobbs tehát az a katona, aki kiselejteződik, és noha a börtönben az *Othellót* olvassa (vagyis elvileg őt is „visszanyeri” Shakespeare egyetemessége), hiánya mégis mindvégig árnyékot vet a kollektív harmóniára. Az eredeti szereposztásban ő kapja Hamlet szerepét, s a film ezzel mintha szándéktalanul önmaga küldetését kommentálná: a *Hamlet* (és Shakespeare) ideológiai interpellációja épp „Hamletet” nem tudja sikeresen megszólítani (akárcsak a Fortinbras-féle katonai dísztemetés). Nem derül ki, hogy az órákon ki kapja a szerepet, amit úgy is értelmezhetünk, hogy ettől a pillanattól fogva már „Hamlet szelleme” lebeg a film fölött. Ha a Hobbs-epizód (Hamlet kiiktatása) a *Reneszánsz ember* egérfogó-jelenetének tekinthető, akkor olyasmiket

¹⁸ Vö. pl. SINGH 1996, 124.; Gauri VISWANATHAN, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, London, Faber and Faber, 1989.

mond el burkoltan, amiket a központi történetben el kell hallgatni. Slavoj Žižek szerint a *Hamlet* eleve a meghíusult interpelláció drámája:¹⁹ a Szellem felhívást intéz Hamlethez, bosszúra ösztökéli, de úgy, hogy anyját lehetőleg semmi baj ne érje. Vagyis a felhívás megvalósíthatatlan, hiszen Gertrud a jelek szerint szereti az új királyt. Ha tehát a központi *mise-en-abime* egy meghíusult interpelláció története, akkor ez okvetlenül visszahat a főcselekmény interpellációs logikájának sikerére is.

„Shakespeare” túl nagy falat a film által megteremtett kontextusban, és a *Reneszánsz ember* végül nem tudja teljes egészében uralni a saját maga által megteremtett narratív helyzet következményeit. A *Hamlet* és Shakespeare szerepe ekként mindvégig végletesen sokértelmű marad, mintha a Shakespeare-re rakódott számtalan ideológiai réteg túl sokféle és egymással összeegyeztethetetlen ideológiai feladatot róna a Shakespeare-tanításra: a magaskultúra demokratizálása; Shakespeare mint a kultúra egészét magában foglaló ikon; a „könyörületes állam” eszméje; a hőskultusz ápolása; az egyéni és kollektív identitás összehangolása, stb. Noha a történet felszíne az interpelláció teljes sikerét, az összes ideológiai feladat megvalósítását sejteti, végül is nem tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy mind a „reneszánsz ember”, mind „Shakespeare” túl sok feladat megoldására hivatott, s belengi az egész filmet valami ormóttan aránytalanság érzete: nem világos, miért van szüksége egy közkatonának Shakespeare-re. Bill tanítási módszere az Új Kritika és az elitista elemeitől megszabadított leaviszi önpallérozás ideológiájának keverékét, vagyis a liberális humanista személyiségfelfogás apológiáját sejteti, azt a „progresszív tanítást” (Alan Sinfield), amely „minden egyes gyermekkel el akarja hitetni, hogy az értékes ember.”²⁰ Ez a pedagógiai ideológia épp az egyént „nélkülözhető, jelentéktelen alkatrészként” konstituáló társadalmi tapasztalat ellensúlyozását szolgálja, és – Sinfield szerint – a reneszánsz ember teljességességét sugallja:

nem egy adott tudásanyag és mérce elsajátítását hangsúlyozza, hanem az egyén személyes önmegvalósítását; nem a társadalom valamely reke-

¹⁹ Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1994, 120.

²⁰ Alan SINFIELD, *Heritage and the Market, Regulation and Desublimation = Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, ed. by Jonathan DOLLIMORE and Alan SINFIELD, Ithaca, Cornell UP, 1994, 264.

szében található hely elfoglalását, hanem az autentikus én felfedezését és kibontakoztatását.²¹

Ehhez képest a Hamlet-terápia során sokféle identitást megtapasztaló katonák a film végén üdvözült arccal menetelnek egy ütemre (talán ebből a szempontból sem véletlen, hogy épp a legértelmesebb katona pottyant ki a képzésből). Ebben az összefüggésben a hadsereg nem a társadalom szövetén kívül álló rendkívüli környezet, hanem voltaképpen az a hely, ahol a társadalmi identitás alapja leplezetlen és tiszta formában jelenik meg.

A film legbaljóslatúbb és „legfeleslegesebb” mozzanata talán épp erre az aránytalanságra utal. Arról az embernagyságú, katonai pólot viselő báburól van szó, amely egy ponton megjelenik Bill tantermében. Ha a film bevezető képsoraiban szerepelne, a bábu minden bizonnyal a hadsereg dehumanizáló közegének allegóriájaként volna értelmezhető, mivel azonban a film közepén jelenik meg, ugyanúgy vonatkozhat Bill humanizmusának elégtelenségére is, amely az egyén méltóságának ideológémája mögött nem veszi észre a másik ember valóságát. A film fenti olvasata alapján azonban a bábu annak a mélységesen kétértelmű szubjektumnak az allegorikus megtestesülése is lehet, amely a reneszánsz ember ellentmondásos ideológiai interpellációjának eredményeként jön létre. A magas kultúra autoritása által jóváhagyott identitás nem feltétlenül tűnik adekvátnak, vagy akár megengedhetőnek, abban a társadalmi formációban, amely pedig intézményein keresztül elvileg a magas kultúra felsőbbrendűségét és autoritását hirdeti. A probléma, amelyet a film nem képes megoldani, az én humanista felfogása (a „reneszánsz ember”) és a humanista énfelfogást elvileg jóváhagyó jelenkori társadalmi valóság közötti ellentét.

²¹ "Give an account of Shakespeare and education, showing why you think they are effective and what you have appreciated about them. Support your comments with precise references" (SINFIELD, *Political Shakespeare*, 171.)

BORBÉLY SZILÁRD

Sekszpir kérdése

1.

Csokonai választása, amellyel Shakespeare-t tünteti ki a *Halotti Versek*¹ (a továbbiakban: HV) nyitó kérdésfeltevésében, meglepőnek tűnik. Még inkább meglepő lehetett ez 1804. április 15-én, vasárnap délután három óra tájt, amikor Bihar, Szabolcs és Szatmár megyék színe java gyűlt egybe Nagyvárad Olaszi nevű hóstátjának református templomában. Benne van ebben a gesztusban a tekintélyre való hivatkozás mozzanata, és a szellemi újdonságra, az irodalom új diskurzusára való rájátszás is. Ugyanakkor nem ez az egyetlen, az autoritás erejére történő hagyatkozás ebben a versben: ám olyan diskurzus jegyei tűnnek itt szembe, amely a tekintély nevére való hivatkozást továbbra is használja, de már nem a bizonyítás erejével alkalmazza. Ez a fajta kihagyásos argumentációs technika már az irodalmi diskurzus sajátossága, a nyitva hagyott kérdésekkel, a tovább gondolandó felvetésekkel. Közelebb áll a módszeres tudományok érveléséhez, ahol az individuális tudás tovább lendíti a felismeréseket, szemben a dogmák szerinti kollektív gondolkodással, mint amilyen például a teológiai vagy a korabeli iskolai filozófiai. Gyakran a *másik* szöveg autoritása kitágítja a *saját* szöveg hatókörét. Az irodalmi idézés kitágítja azt a kört, amelybe a szöveg

¹ CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Költemények* 5. 1800–1805, s. a. r., a bevezető tanulmányt írta SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 2002, 256–287, 948–997.

beleilleszkehdhet. Ezt pedig a mottó használatával, irodalmi allúzióval, más irodalmi művek bevonásával éri el. A szerzői szándék mintha arra irányulna, hogy ennek a visszaható mozgását hasznosítsa, vagyis hogy az irodalmi idézés technikája a szöveget, a HV szövegét az irodalmi írás diskurzusába illessze vissza, mindjárt a konvencionális megszólalás kiindulópontján, a halotti búcsúztató vers beszélői pozícióját a temető vagy – amint a konkrét szituáció esetében – a templomtérből a színház, a drámai szöveg területére.

2.

Akár programszerűnek is tekinthető, hogy Csokonai halotti búcsúztató versében valamely prefigurált, rögzített jelentésű és igazságigényű textus helyett az intertextualitás szabadabb, vagyis irodalminak nevezhető technikáját választja. Ezzel újító módon változtat a textus használatának konvencióján, amely ilyenkor a Bibliát helyezi előtérbe, vagy valamely kegyes frázist használ fel, de mindenképp épületes és jámbor szöveghez nyúl. Csokonai gesztusának megújító ereje azonban utólagos feltevésen nyugszik, mivel számunkra a szöveg már eleve a szerzői életmű része, és nem a halotti búcsúztatóversek műfaji áramlásának, annak a diskurzusnak, amely a kortárs hallgató vagy olvasó számára a nyilvános beszéd széles, arctalan sodrású folyamaként fogható fel. Csokonai gesztusa, amellyel megkísérli a HV által beleírni magát ebbe az anonim diskurzusba, a kalózkiadás² (a továbbiakban: kHV) tipográfiai üzenetei által visszapattannak, letöredeznek, a kHV felületét lecsiszolja a diskurzus mozgása. Osztoznia kell Rhédei Lajos versével,³ elmaradnak a szerző által bizonytal tervezett megvilágosító erejű lábjegyzetek, az alcímek, az olvasót előzetesen az irodalmi olvasásra felkészítő előbeszéd. Vagyis kimarad Csokonai Vitéz Mihály, a poéta, a szöveg tagolása, önrételmező

² *Halotti Versek.* / Mellyeket / néhai méltóságos / Kohányi / Kátsándy Therezia / aszszony / császári és királyi / arany-kúltos / Kis Rhédei / Rhédei Lajos / Úr / Házastársának / Eltemetésekortartatott Tisztesség tételre / készítet és el is mondott / Csokonai Vitéz Mihály / Aprilis 15-dik Napján. 1804. / NAGY-VÁRADONN, / Máramarossi Gottláb Antal' betűivel.

³ Rhédei Lajosnak a feleségét búcsúztató verse a nyomtatvány nyitó darabjaként Csokonai munkája előtt foglal helyet. Lásd újraközölve CSOKONAI 2002, 995–996.

alcímei, a kHV a közléskor csupán a halotti búcsúztató versek ismert szöveg hagyományának funkcionális mozzanataira szorítkozik.

3.

A kalózkiadás szövege ennek a diskurzusnak a szabályozó erejét mutatja, ami miatt Csokonai szerzői önérzetében érzi magát sértve. Azonban mivel csak a hónapokkal a solennitás után kiadásra előkészített szerzői változatról rendelkezünk kézirattal, ezért az első változat és a kalózkiadás közötti különbségeket illetően nem mondható semmi biztos. Noha figyelemre méltó eltérés, hogy a kHV – talán a szöveg hely kevésbé ismert volta miatt⁴ – még informál a szerzőség tekintetében, a véglegesített változat már ezt nem tartja szükségesnek:

*Lenni vagy nem lenni? Kérdések kérdése,
A' melynek Sekszpirral nehéz meg fejtése. (kHV)*

*Lenni? vagy nem lenni? – kérdések kérdése!
Mellynek, nehéz, kétes, szép, a' megfejtése. (HV)*

A Shakespeare-parafrázis felhasználásával kapcsolatban az a kérdés tehető fel, hogy milyen lehetséges értelem kontextusában jelenhetett meg Csokonai számára, milyen ideológiát idéz fel ez az intertextus a kHV és a HV felütésében. Valóban lerombolja-e azokat az előzetes elvárásokat, amelyeket ezen a helyen, a vers nyitó pozíciójában megtehet? Van-e benne valamilyen felforgató jelleg, amely az adott diskurzus szabályai-val szembehelyezkedik? Vagy csak egyszerű stílári parafrázis, irodalmi idézet, amely az értelem rendjét nem mozdítja ki? Pusztán egy trópus, a halál trópusának megzökentett alkalmazása? És a halál retorikája ez által nem szenved el lényeges módosulást?

4.

Mindehhez figyelembe kell venni a Shakespeare-idézet lehetséges jelentéseit. Csokonai gesztusa még a magyarországi Shakespeare-kultusz

⁴ BAYER József, *Kazinczy Ferenc Hamlet-fordítása*, Budapesti Szemle, 1889, 58. köt., 148. sz., 125–141.; Dr. JUHÓ Ferenc, *Schröder Frigyes Lajos mint Shakespeare átdolgozó és színjátékíró hazánkban*, Bp., 1931.

kialakulását megelőzően hangzott el.⁵ Az angol szerző ekkoriban még nem volt a magyar közönség előtt olyan széles körben ismert, mint néhány évtized múlva. És a műveket megelőzte a kultikus megítélés meghonosítása.⁶ A név tehát önmagában már irodalmi jelölő, és kevésbé a lehetséges intertextus, mint inkább az irodalmi kultusz felidézésére szolgálhat a kHV-ben is. Bár ennek a kijelentésnek ellene mond, hogy a HV épp az autoritásért szavatoló szerzői névről mond le, és buktatja a szöveg felszíne alá. De ez adódhat épp a frázis ismertségéből, vagyis a tautológia kerülése lehet a név kitörlésének oka. A később szállóigévé vált mondat az 1804. április 15-én összegyűlt gyászoló gyülekezet előtt, lévén nem okvetetlenül literátus emberek, még nem számíthatott olyan közismertségre, mint azt utólag gondolni lehetne.⁷ Az *Alkalmatosságra írott versek*, vagyis Csokonai olvasói előtt viszont már nem szorult magyarázatra. A frazéma széles körben való ismertségére Csokonai a solennitáson még valóban nem számíthatott, noha ekkor már rendelkezésre állt a temetésen résztvevő Kazinczy 1790-es fordítása.⁸ De színházi előadások ekkor még nem tették a mondatot Hamlet szimbólumává, a tépelődő, öngyötrő, a cselekvésében tragikusan gátolt, az apa hatalma alól szabadulni nem tudó fiú kulturális jelévé. Csokonai azonban Shakespeare drámájától függetlenül, máshol is találkozhatott ezzel az irodalom világában már ekkor elhíresült mondattal.⁹ A mondat jelentésének tágabb környezetére vonatkozó ismereteit Kazinczy fordítása azonban lényegesen befolyásolhatta. A kérdés lehetséges értelme egy kortárs szereplő olvasataként ugyanakkor mindenképp más kontextust mutathat, mint a mai értelmezés.

⁵ BAYER József, *Shakespeare drámái hazánkban*, 1. köt., Bp., 1909, 130–233. Kazinczy Hamlet-fordításáról legbővebben itt olvashatni: 130–159.

⁶ DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszültötte” (*A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*), Bp., Gondolat, 1989, 77–110. kk 106.

⁷ Talán itt érdemes – nem túlzott jelentőséget tulajdonítva a ténynek – megjegyezni, hogy a fonetikus lejegyzéshez közelítő, írásképileg helytelen alakot nem pontosították a kiadók 'Sekszpir' esetében, mint ahogy azt a 22. lapon megtették: 270. sor: 'Ruszszoja' – a hozzáfűzött lapalji jegyzet pontosít: 'Rousseau'. Vö. kHV 22. oldal.

⁸ *Kazinczy Ferentz' Kül-földi Játszó-színje*. Első kötet. *Hamlet*. *Stella. Missz Szara Szampson*, Kassán, Ellinger János' Kir. priv. Könyv-nyomtatónál, 1790.

⁹ SZAUDER József, *Az éj és a csillagok (Tanulmányok)*, s. a. r. SZAUDER Mária, Bp., Akadémiai, 1980, 300.

5.

Kazinczy ugyanis nem az angol, hanem a Schröder-féle német átdolgozást ültette át magyarra. Ezt a választást a korabeli színházkultúra, a közönség szellemi kapacitása és a magyar színésztársulatok lehetőségei határolták be.¹⁰ A Schröder által színpadra állított változat Bécsben sikert aratott, majd kiszáradva a pozsonyi német színházban is szerepelt. A közönség megnyerése a magyar viszonyok között különösen kívánatos volt. Az eredeti angol darab és a német átdolgozás közötti lényeges különbségek összehasonlító bemutatása nem tárgya ennek a vizsgálódásnak, pusztán néhány, az értelmezés feltételeit megváltoztató és a Csokonai-vers felütése szempontjából megkerülhetetlennek látszó változtatás érdemelhet figyelmet. Alapvető különbség, hogy a Schröder-Kazinczy változatban Hamlet nem *tragikus*, hanem *érzékeny* hős; és nem is elbukó figura, mivel a darab végén nem hal meg. A cselekmény több pontján végrehajtott lényeges egyszerűsítések következtében Hamlet habozása, a cselekvés elhatározásának halogatása nem annyira kitarított; az ösztönző és visszafogó erők egyszerűsítettek és kevésbé motiváltak. Hamletnek esetleges önmaga ellen forduló készletesei ebben az átdolgozásban rejtettek, sejtetett és gyanítható módon csak a nagymonológban bukkannak elő. A megelőző jelenetben Hamlet ugyanis határozottan a király meggyilkolását fontolgatja; halkan azonban megszólal itt a *kétség* hangja is. De ez a kétség nem pszichológiai természetű. Nem a szereplők közötti viszonyrendszer mintázata befolyásolja, hanem valami egész más, ami a magyar szövegben a halál retorikáján keresztül szólal meg, amelynek intertextuális és ideológiai kapcsolódásai a vallási kontextus irányába mutatnak.

6.

A Schröder-Kazinczy-féle szöveg Hamletja olyan módon szólal meg, amely a hagyományos diskurzusmintákhoz kapcsolódva fogalmazza meg kételyeit: nem tetteivel, hanem a retorika erejével száll szembe a hagyománnyal. Mivel az öngyilkosság a korabeli értékrend szerint

¹⁰ A fordítás címe alatt ez a megjegyzés szerepel: *Hamlet szomorú játék. VI. felvonásban. Shakespeare munkája, úgy a' mint az, a' mi Játészó színeinkre léphet.*

bűn, az öngyilkos késztetések rejtve, a létre vonatkozó retorikai rákérdezésben öltenek alakot. A gyilkosság ugyanis – és így a király meggyilkolása is – az okok transzcendens megalapozásában nyerhet csak jogosultságot. „Csokonai átveszi ugyan a kérdést, de metafizikai irányba élezi ki, episztemológiailag más és tág területet nyitva meg a hamleti töprengés előtt. Nem az erkölcsi imperativus jelenik meg előtte, az élet fenntartására vonatkozó döntés követelménye, hanem a megfajtott világnézeti és ismeretelméleti probléma.”¹¹ Szauder József idézett értelmezése a HV, még inkább a kHV esetében nem a kortárs olvasó, hanem az eredeti Shakespeare-szöveg olvasójának kérdése. Schröder-Kazinczy Hamletje számára a fiúra nehezedő erkölcsi imperativusz valóban másodlagos, kérdései mégsem világnézeti vagy ismeretelméletiek, hanem teológiaiak. A hamleti monológ felhasználása a HV esetében is magában rejti azt a szubverzív erőt, amelyet a szöveg eredeti intenciói egy halotti búcsúztatóversben minden változtatás ellenére képesek felkelteni.

A Schröder-Kazinczy szöveg ösztönző hatása azonban mégis abban lelhető fel, hogy a Shakespeare-mű interpretáló újraolvasása egy központi problematika jegyében, nevezetesen a *lélek-probléma* felől értelmezői kihívást jelent a teológia számára. A kérdésnek a Csokonai által elvégzett újrapozícionálása a hagyományos retorika keretében a lehetséges értelem szempontjából is a teológia hagyományához közelít. Ez a rejtett szándék a kérdés ideológiai irányultsága révén a Schröder-Kazinczy szövegből átszivárog a HV-be is. A kHV pedig kifejezetten ebben a körben mozgott. A *lélek* kérdése a korszak diskurzusaiban sajátos, elfedő, helyettesítő szerepet tölt be. A halál retorikájában a lélek a khiazmus trópusa, amely a megfordítás, az inverzió mozgásában keresi a hagyomány *által* és a hagyománnyal *szemben* feltehető kérdések újraértelmezését. A 18. század hetvenes éveiben az episztemét érintő elmozdulás a magyar irodalomban is sok író pályáján okozott törést. Az irodalomtörténet által Kazinczy esetét kísérte nagyobb érdeklődés;¹² de ide sorolható Dayka, Ányos, Katona, Ungvárnémeti Tóth neve és élettörténetének néhány mozzanata is.

¹¹ SZAUDER József, „Rémítő s vidító kétségek” = SZAUDER 1980, 299.

¹² MEZEI Márta, *Kazinczy világnézeti problémái*, ItK, 1987–1988, 3. sz., 237–270.

7.

A Schröder-Kazinczy szöveg szereplőlistájában – a játékosok számának csökkentésén túl – szembetűnő változtatás, hogy a negyedik helyen a következő megnevezés áll: *A' meg-hólt király lelke*. Ez a megnevezés előreszaladva látszik eldönteni valami olyasmit, amit a szöveg a későbbiekben mind az eredetiben, mind a Schröder-Kazinczy féle változatban kérdésessé tesz. A játék kezdetén ugyanis az órállók között elhangzó köszöntéshez (*Sokáig éljen a' Király.*) lábjegyzetben a következő megjegyzés kapcsolódik: *Ez vala az a' titkos szó, a' mellyről az őrt-állók az elmenőket meg-esmerték; a' Symbolum*. A szimbólumnak ez a Kazinczy által adott, a korabeli nyelvhasználat által előírt értelmezése a *Hamlet*nek ebben az olvasatában a 'titkos szónak' a rejtély tárgyává tévése, a szó jelentésének rejtvénnyé avatása maga rejti az igazságot. Ugyanis ennek a szimbólumnak a megfejtése volna a válasz arra – a Hamlet herceget gyöttrő – kérdésre, hogy végrehajtsa-e a gyilkosságot vagy ne: mert mi *van* a halál *után*? És melyik király éljen soká; a lélek vagy a test; a halott vagy az élő? A király élete vagy halála az a szimbólum, amely a rejtély megoldása lehetne. Az a titkos szó ez, amely úgy húzódik a két világ között miképpen maga a *határ, az átkelés* szimbóluma. A szimbólum megfejtése által – mely megfejtés a nyelv faggatása – válik lehetővé a határ, vagyis a korlát áthágása – Hamlet számára is. A Schröder-Kazinczy szöveg a szereplő megnevezésével mintha eldönteni látszana ezt a problémát, mintha megoldaná – előzetesen szimbólummá téve az örök egymásközi cseréjére szolgáló szavakat – ezt a rejtélyt, amikor a szereplőlista azt nyilvánítja ki, hogy a király lelkét reprezentálja a játék szereplője.

8.

A Shakespeare-darabban ez nem ilyen határozott, a szereplőlista szerint – ahogy Arany János fordításában is 'Hamlet atyja szelleme' – (*Ghost of Hamlet*) szerepel. A döntést Shakespeare Hamletje nem hamarkodja el, teológiailag gyanakvóbb és atyjára vonatkozólag – akárcsak a vele

találkozó örök¹³ – körülírással él,¹⁴ a szimbólumot szimbólumként kezeli, nem dönti el, mivel nem döntheti el, hogy kivel vagy mivel találkozik.¹⁵

¹³ [Horatio] I. felv. 2. szín:

„Rémes titokban ezt közlik velem, / Én harmad éjjel őrt állok velök; / S ahogy leírták, pontban, az időt, / A tárgy alakját: minden szó igaz lesz, / A tünemény jó. Ismerém atyádat: / A két kezem nem egyformább.”

„This to me / In dreadful secrecy impart they did / And I with the third night kept the watch, / Where, as they had delivered, both in time, / Form of the thing, each word made true and good, / The apparition comes. I knew your father; / These hands are not more like.”

Shakespeare és Arany szövegeinek forrása a következő kiadás:

William SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi*, ford. ARANY János, A kötetet szerkesztette, a mű eredeti angol szövegét, fordítását sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította FABINY Tibor, [Bp., 1993].

Az ennek megfelelő szöveghely a Schröder-Kazinczy-szövegben a következőképpen hangzik:

„GUSZTÁV. Két éjszaka egymás után ez a' két Hadnagy, Bernfield és Ellrich, az éjjeli strázsán így járt. Eggy kép, a' melly fejtől fogva talpig, izről izre, egészen olyan vólt mint az Atyád, fegyveresen meg-jelen előttök, 's mellettek bátor lasú lépésekkel el-megyén. Háromszor ment-el bámuló szemek előtt, 's kezében vólt Királyi páltázjja; ők a' nagy el-rémülés miatt meg-nem mozdúlva állottak, 's nem merték meg-szóllítani. El-beszéllték ezt előttem, 's rá vettek, hogy az el-múltt éjszaka menjek együtt vélek strázsára, 's ott, akkor tájban a' mint ők, ugyan azt láttam a' mit előttem beszéllettek. Rá esmertem az Atyádra; ez a' két kéz nem hasonlóbb egymáshoz.” [17. oldal.]

¹⁴ [Hamlet] I. felv. 2. szín:

„Atyám árnyéka fegyverben! Gonosz, / Rút csejt gyanítok: bár éj volna már!”

„My father's spirit in arms! All is not well. / I doubt some foul play. Would the night were come.”

„HAMLET. Ha az Atyám tiszteltt képét viseli, úgy szóllani fogok vele, ha bár nyitva látom is magam előtt a' pokol torkát. Kérlek, ha különben eddig valakinek el-nem beszélltéték, tartsátok ezt közöttünk titokban, akár mi történik ma éjjel rajtunk. De fogadjatok szót 's hallgassatok. Én nem leszek háládatlan barátságokért. Viseljétek bátran magatokat. Tizenegy óra után nálatok leszek.” [Schröder-Kazinczy, 19. oldal.]

¹⁵ [Hamlet] I. felv. 4. szín.

Az eredetiben a szellem is óvatosabb, nem használja magával kapcsolatban az egyértelműbb lélek megnevezést, szemben a Schröder-Kazinczy szövegben, ahol „A' Lélek” így szólal meg: „Én Atyád Lelke vagyok.”¹⁶ A Schröder-Kazinczy szöveg lerövidítve Hamlet első, a szellemhez idézett szavait, képszerkezetében is a végső dolgokról szóló irodalom nyelvét idézi fel:

Angyalok! 's ti mennyei Hatalmak! védelmezzetek minket – Akár megboldogult, akár el-kárhozott lélek vagy; akár mennyei illatot, akár pokol-gőzt lehellesz; akár jól-tévő, akár kártékony szándék vezérel ide: de az a' kép, a' mellyet magadra vettél, olyan tisztelt kép, hogy meg-nem állhatom hogy hozzád ne szóljak, téged Hamletnek, Királyomnak, Atyámnak ne nevezzek! O kérlek, felelj szavamra, ne hagyj ebben a' halálos bizonytalanságban! Mond-meg, miért törték keresztül megszentelt tetemeid halotti lepedőidet? Mit jelent az, hogy te lélektelen test, fegyverbe öltözve rettented az éjjelt, 's bennünket olyan borzasztó gondolatokkal rémítesz-el, a' mellyek lelkünknek határán túl hatnak.

(A' Lélek int Hamletnek hogy kövesse)

A „mennyei illatot, akár pokol-gőzt lehellsz” allegóriája régibb szöveghagyományok stílárís jelenlétére és a teológiai diskurzus hatására utal.¹⁷

„Légy üdvözült lény – kárhozott manó, / Hozd ég fuvalmát, vagy pokol lehelét, / Gonosz legyen bár célod, vagy kegyes: / De oly kéréses alakban jelensz meg, / Hogy szólnom kell veled.”

„Be thou a spirit of health or goblin damned, / Bring with thee airs from heaven or blasts from hell, / Be thy intents wicked or charitable, / Thou com'st in such a questionable shape / That I will speak to thee.”

„[Hamlet] Akár meg-böldögültt, akár el-kárhozott lélek vagy; akár mennyei illatot, akár pokol-gőzt lehellesz; akár jól-tévő, akár kártékony szándék vezérel ide: de az a' kép, a' mellyet magadra vettél, olyan tisztelt kép, hogy meg-nem állhatom hogy hozzád ne szóljak, téged Hamletnek, Királyomnak, Atyámnak ne nevezzek!” [Schröder-Kazinczy, 27–28. oldal.]

¹⁶ [Szellem] I. felv. 5. szín.

Én atyád szelleme vagyok;

(I am thy father's spirit.)

A' LÉLEK. Én az Atyád Lelke vagyok... [Schröder-Kazinczy, 30–31. oldal.]

¹⁷ Hasonló trópusok bukkannak fel a fordítás szövegében néhány más helyén is: „A' Lélek. Én az Atyád Lelke vagyok, arra kárhoztatva hogy eggy ideig

A Schröder-Kazinczy szöveg Hamletjének „halálos bizonytalansága” a saját magára vonatkozó rejtett kérdésben lapul meg, a fordítás nyelve eleve eldöntötnek tekinti, hogy a *lélek* jelent meg, de ez a lélek a test ’kép’-ében jelenik meg.¹⁸ A *kép* szó jelentései között ott van a ’csalóka’, a ’délibáb’, stb. is. Ez a bizonytalanság – és vélhetőleg az eredeti szöveg befolyása – bukkan fel a fordításban sajátosan ellentmondásos módon, a kétely változataként: „Az a’ Lélek a’ mellyet láttam ördög lehet; ki tudja ha bánkódással nem valamely kárhozatos tselekedet elkövetésére akar é vissza-élni?”¹⁹ Az a valami, ami megjelent, kihívás

az éjszakákon fel ’s alá bolyongjak, nappal pedig szorosan öszve-lántzolva égető lángok közt ordítsak, míg földi életem undokságaiból ki nem tisztítatom.” Ebben a részletben a „szorosan öszve-lántzolva” és az „ordítsak” vizuális és audiális hatásokra rájátszó retorika a pokol/purgatórium klasszikus emblematikai reprezentációjára utal vissza. (Vö. I. felv. 5. szín: „I am thy father’s spirit, / Doomed for a certain term to walk the night, / And for the day confined to fast in fires / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt away.” – Arany János fordításában pedig: „Én atyádnak szelleme vagyok; / Kárhozva, éjjel bolygnom egy korig, / S nappal bezárva lenni láng között, / Míg földi létem undok bűne mind / Kiég s letisztul.”) Vagy egy másik hangsúlyos helyen: „bűneimnek közepette, meg-térés, magammal való számvetél, utolsó kenet, szentség, ’s bűneimből való fel-öldoztatás nélkül megölve, az ítélő szék elibe küldtettem. Irtózatóság, iszonyúság az, a’ mit velem tselekedett!” – Uo.: „Cut off even in the blossoms of my sin, / Unhouselled, dis-appointed, unaneled, / No reck’ning made, but sent to my account / With all my imperfections on my head. O horrible, O horrible, most horrible!” – Arany János fordítása: „Levágva épen bűneim virágján, / Nem gyónva, kenve, nem áldozva meg, / Nem vetve számot, sőt számolni küldve / Minden hamisságimmal fejemen: / Irtóztató! irtóztató! irtóztató!”

¹⁸ A korabeli szóhasználat a *kép* értelmében használja még a *lárva* vagy az *álca*, illetve *orca* kifejezést. Ennek a szótárnak tagjai a szakrális nyelvhasználat jelentésárnyalataitól is terhelt fogalmak. A fordító, amikor dönteni kényszerül az itteni szóhasználat tekintetében, ezekben a kérdésekben is kénytelen állást foglalni.

¹⁹ Az idézet folytatása: „Erősebb állatást keresek a’ Késértet látásánál; ’s a’ Comoedia légyen az a’ fogó, a’ mellyel a’ Király lelki esméretit ejtem keleptzébe.” – A ’kép’ szó értelmezései felszabadítják itt a szöveg retorikáját, amely ezen a pontján tudni látszik a jelenség másfajta értelmezhetőségéről is, arról a fajta eldöntetlenségről, amelyet a ’Kísértet’ fogalom bevezetésével jelez. Erre egy ehhez közeli helyen is rájátszik, mintegy elszólásként: „Esküszöm hogy azt

Hamlet számára, a dolog félelmetes voltát méri magához, amikor később elhárítja Horatio óvó, intó szavait: „S miért ne? mitől félnék? Olyan óltsó előttem az élet, mint egy gombostó, – ’s mit tehet a’ lelkemnek, melly éppen úgy halhatatlan mint ő?”²⁰

9.

Itt saját lelkére gondol Hamlet: lelkének idegenségét hasonlítja valami más természetű idegenséghez. De furcsa mód megjelenik itt a kétkedés, ami a fordítás nyelvének előzetes eldöntöttségéhez képest kérdésessé te-

a’ ki nem ereszt, késértetté tsinálom!” (Mert Isten engem! szellemet csinálók / Abból, ki nem bocsát. Félrébb, ha mondom! – By heaven! I’ll make a ghost of him that lets me: / say, away!) A lélek ideologikus fogalma azonban köti a fordítás szövegértelmezését.

[Hamlet] II. felv. 2. szín.

„A látott szellem ördög is lehet, / Mert az is ölthet oly tetszetős hüvelyt; / S tán gyöngeségem, mélakórom által / – Mert ily kedélyre nagy hatalma van – / A kárhozatba dönt. Nincs rá bizonyosság / Ennél különb; de tőr lesz e darab, / Hol a király, ha bűnös, fennakad. (El)”

„[Hamlet] The spirit that I have seen / May be the devil, and the devil hath power / T’assume a pleasing shape; yea, and perhaps, / Out of my weakness and my melancholy – / As he is very potent with such spirits – / Abuses me to damn me. I’ll have grounds / More relative than this. The play’s the thing. / Wherein I’ll catch the conscience of the King.”

„[Hamlet] Az a’ Lélek a’ mellyet láttam ördög lehet; ki tudja ha bánkódással nem valamely kárhozatos tselekedet el-követésére akar é vissza-élni? Erősebb állatást keresek a’ Késértet látásánál; ’s a’ Comoedia légyen az a’ fogó, a’ mellyel a’ Király lelki esméretit ejtem keleptzébe.” [Schröder-Kazinczy, 53. oldal.]

²⁰ [Hamlet] I. felv. 4. szín.

„De mit félnék, ugyan? / Egy tő-fokát nem ér az életem; / S a lelkem – abban ő mi kárt tehet, / Mely halhatatlan lény, mint ő maga?”

„Why, what should be the fear? / I do not set my life at a pin’s fee, / And for my soul, what can it do to that, / Being a thing immortal as itself.”

hető: ahogy a „te lélektelen test”²¹ kifejezés is értelmezést rejt magában, és arról árulkodik, hogy ez a Hamlet csak lélek-test szembenállásban képes gondolkodni az emberről. Érezhetően tendenciózus a fordítás, amely annak a *valaminek* az értelmezésében, ami Hamlet atyjának létezése, a lélek létére vonatkozó válasz kapcsán egyértelmű értelmezéssel él. A babonára, a népi hiedelmekre utaló kulturális anyagot, amelyre Shakespeare szövege játszik rá, a Schröder-Kazinczy féle átdolgozás – talán a babona elleni felvilágosult szenvedély hatására – eltávolította. Arra vonatkozólag, hogy miben áll a kihívás és a kétely, a Schröder-Kazinczy szöveg, az érzékelés (szenzualitás) és a gondolkodás (kogníció) székhelyének tekintett *lelket* állítja a középpontba: „s bennünket olyan borzasztó gondolatokkal rémítessz-el, a’ mellyek lelkünknek határán túl hatnak.”

10.

Abban az episztemében, amelyben Kazinczy fordítása nyelvi formát öltött, a lélek megőrzi azt a primátusát, hogy reflektálatlanul öleli magába mindazokat a képességeket, amelyek korábban a teológia számára még differenciáltabban jelentek meg. Jellemző a különbség, hogy Arany fordításában már egy másfajta értelmezés figyelhető meg, amikor az „értelmünk körét” megoldást választja.²² A Schröder-Kazinczy szövegben Hamlet kételye döntő mértékben a lélek kérdésének teoretikus értelmezésére vonatkozik, és A’ *Lélek* önértelmezésként megjelenő kihívása miatt főként önmaga lelkére vonatkozik. Ez a kérdés vezeti el az emberről való általános kételyek megfogalmazásához. A Schröder-Kazinczy szöveg emberképe a test-lélek ellentmondást emeli ki, ennek a feloldása, meghaladása foglalkoztatja értelmezéseit.²³ Ebben a szöveg-

²¹ „Szólj, mit jelent ez, hogy te, holt tetem...” – „What may this mean, / That thou, dead corpse...”

²² „...and we fools of nature / So horridly to shake our disposition / With thoughts beyond the reaches or our souls?”

²³ „Millyen remek az ember! millyen nemes értelmére nézve! millyen megmérhetetlen tehetségében! képére ’s mozgó erejére nézve millyen tökéletes és tudálatra méltó! munkáiban millyen hasonló az Angyalhoz! gondolkozásában mint hasonlít az Istenhez! a’ leg-főbb ékessége a’ Teremtésnek! a’ leg-tökéletesebb minden látható valóságok közt, ’s még is mitsoda az én

környezetben szólal meg az a monológ, amely a nyilvánvaló rejtély és a kétely megoldására önértelmezésként keres választ, leszűkítve a kérdés szándékoltóságának horizontját, és a lélek kérdésévé avatja. Vagy némileg másképp, de nem teljesen jogosulatlanul kérdezve, a reflektáló szubjektum (saját, egyéni) kérdésévé avatja azt a kérdést, amely a *létre* általában, a lét kérdésére (a létre vonatkozó kérdésre) kérdez rá.²⁴

11.

Csokonai értelmezése szerint: a „kérdések kérdése”-t teszi fel, de leszűkítő módon – noha tud a kérdés implikátumairól („Nagy kérdés, amelyet ha mélyen vizsgálok, / Még több mélységeknek mélyére találok.”) – a lélek-kérdés interpretálása útján keresi rá a választ. „Sekszipir kérdése” ebben a kontextusban lesz Csokonai kérdésévé, és ebben a vonatkozásban olvasható a *Halotti versek* az intertextuálisan megidézett Hamlet-monológ hermeneutikájaként is, melynek fordítás-értelmezését bontja tovább Csokonai:

Lenni? nem lenni? ez tehát a kérdés. Annak é nemesebb Lelke, a' ki a' meg-mérgesedett tsillagzatok tsapkodásait békével el-túri, vagy annak, aki az inség seregei ellen felfegyverkezik 's ellenkezve ér véget? – Meghalni – elalunni; – semmivel sem több; s ezzel az elalvással lelkünk gyötrelminek 's az élet megszámithatatlan nyomorúságinak határt venni. Oly vég ez, melyet buzgóan kelle óhajtánunk. – Meghalni, – elalunni, – El-alunni? – talám álmodni is! – Ez ám a göts! Mert micsoda álmok jöhetnek majd reánk halál-álmunkban, minek-utána már a gázolásból kivergödtünk, ez az ami bennünket tartóztat. Ez az az elmélkedés, amely reá bir, hogy magunkat egy ily hosszú élet nyomorúságainak alája vetjük.

szemeimben ez a' quintessentiája a' pornak? Az ember nékem nem tetszik...” (II. felv. 2. szín: „What a piece of work is a man! How noble in reason, how infinite in faculty, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god – the beauty of the world, the paragon of animals! And yet to me what is this quintessence of dust? Man delights not me...”)

²⁴ A kérdés általános és személytelen (ezért egyéni elsajátításra és személyes kockázatvállalással járó értelmezésre felhívó) jellege miatt Arany értelmezése a magyar nyelvi hagyományhoz közelebbi megoldást javasolta: „A lét, vagy a nem-lét kérdése ez.” A jegyzetben megadott, korábban ismert, s a majd később elterjedt változatot a színpadi gyakorlat tette általánossá.

Mert ki állaná ki különben az újabb újabb ostoroztatást, az üldözők fenességét, a bosszantását a kedélyeknek, a megvetett szerelem aggódásait, a késedelmes igasságot, a negédségeket a Nagyoknak, s azokat a dőféseket, amelyeket a ' tűrő jámbor az esztelenségtől szenved, ha egy kis hegyes vassal azt viheti véghez, hogy a halotti harangot megkondítsák? ki akarna inkább egy ily sanyarú élet terhe alatt pihegni, tikkadni? De a titkos sejdítése annak a halált követő valaminek (egy utazó sem tért vissza még azon esmeretlen Tartományból!) elrémíti a Lelket, 's arra veszi, hogy inkább szenvedjünk kínokat, melyek már rajtunk fekszenek, mint-sem ujjaknak siessünk eleikbe, melyeket még nem esmérünk. Így tesz a lelkiismeret bennünket gyávákká; így oszlik széllyel az eltökéltt végezés eleven színe az elmélkedés halavány fényje előtt, 's feltételeink, melyek nagyok és nemesek, megfordítják folyamatjokat, s megszűnnek hatni. Tsendesítsd magadat...²⁵

Látható, hogy a kHV után keletkezett átdolgozás során Csokonai ellenőrizte a Kazinczy-fordítás interpunkcióját, és a *Lenni vagy nem lenni?* eredetileg egszégként kezelt kérdését a HV már – Kazinczyt inter-

²⁵ To be, or not to be; that is the question: / Whether'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And, by opposing, end them. To die, to sleep – / No more, and by a sleep to say we end / The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to-'tis a consummation / Devoutly to be wished. To die, to sleep. / To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub, / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil / Must give us pause. There's the respect / That makes calamity of so long life, / For who would bear the whips and scorns of time, / Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of disprized love, the law's delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th'unworthy takes, / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin? Who would these fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life, / But that the dread of something after death, / The undiscovered country from whose bourn / No traveller returns, puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of? / Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pith and moment / With this regard their currents turn away, / And lose the name of action. Soft you, now... (III. felv. 1. szín)

punkcióját követve²⁶ – két virtuális kérdésre bontva intonálja. Az első változatban az eldöntendő kérdésre adható válasz a döntés kényszerét hordozta: igen vagy nem. A második változat már két kérdést tesz fel, amely a *Lenni?* kérdésre épp úgy igen-nem választ vár, mint a *vagy nem lenni?* formában feltett másodikra. Mindkét kérdésre lehet az igen és a nem szavakkal válaszolni. A lehetséges variációk – tehát a lehetséges válaszok – száma az ekként feltett kérdésre immár négy, szemben az előző kettővel. De mivel vaglyagos a két rész kérdés egymáshoz való viszonya, ezért a válaszok átfedik egymást.

12.

A Schröder-Kazinczy szöveg értelmezése esetében, úgy tűnik, hogy ennek az érző és gondolkodó léleknek a teljességéhez hozzátartozik az élő vagyis érzékelő test is, ez a lélek az őt hordozó, megjelenítő test jelentette. A lélek ennek a testnek a nyoma, lenyomata, beíródása a dolgok rendjébe. Mivel az itt megjelenő Hamlet nem talál kiutat ebből a kelepceből, az álom trópusa irányába vél kiutat nyerni. Az álom trópusában az az állapot keveredik, amely ennek az episztemének a horizontján a leginkább közel látszik állni a lélek metaforájához: a szenzitív (test) és a kognitív (ész) képességek egysége jelen van benne anélkül, hogy a tudatosság (öntudat) és a cselekvés (moralitás) megtörnén ezt az ideális állapotot. A szubjektumnak olyan megosztottsága irányába mutat ez az átértelmezés, amely Kant filozófiájára emlékeztető módon a megismerő szubjektumot megosztottá teszi. A szöveg szempontjából ez azt jelenti, hogy a beszéd *énje* és a beszélő *énje* a HK-ban elválík egymástól, annak újraalkotása az olvasó általi *elsajátítás*, *alkalmaztatás* formájában mehet végbe.

13.

A szöveg stratégiáját vizsgálva a határátlépés gesztusa abban jelentkezik, hogy a halotti búcsúztató versek rögzített beszélői pozícióját a műfajnak ez az erősen irodalmiasított aktualizálása megváltoztatja. Csokonai búcsúztatója színpadí, teátrumi beszéddé, vagyis drámai monológgá

²⁶ „Seyn, oder nicht sey, das ist also die Frage.” – hangzik a Schröder-féle változatban.

változtatja át a búcsúztató beszélőjét. A felütés ezt intonálja „Sekszipir” nevének a kHV-ben kimondott, majd kitörölt jelenlétével. A szöveg intencionáltsága erre mutat, amikor a solennitásra dolgozó mesterember helyett a szerzői önérzet óvja a művet – a Rhédei Lajoshoz írott sértett levél tanúsága szerint. Az anonim diskurzus helyébe a drámai szövegalkotás kódjai lépnek. Ha figyelmesen olvassuk a HV-ben első részként elkülönített, *Rémítő 's vidító kétségek* alcímmel ellátott szövegegységet, akkor kétségessé válhat, hogy kinek a monológja szólal itt meg? A búcsúztató vers hagyománya szerint megszólal majd később maga a búcsúztatót mondó személy beszédje is, amikor *A' megbold. Asszonyosság' karakterét* festi a VI. részben. Az I. részben azonban a drámai monológ beszélő énje hangot ad a halott személy belső, drámai vívódásának. Ezt a vívódást, a lét és nemlét között tartózkodó megboldogult belső, drámai monológját juttatja szóhoz a beszéd. A még testként és lélekként, de már elválasztottságában jelen lévő személy drámai szituációját vitte színre Csokonai *histrióba* illő akciója a búcsúztató versnek a Nagyváradoroszi templom karzatáról előadva *világcsudálta poémáját*, ahogy azt Kazinczy rosszalló emlékezése rögzítette az utókor számára. De ha belegondolunk, az akció felajzottsága dramaturgiai és színházi értelemben teljesen indokolt, hiszen Hamlet helyzete Kácsándy Terézéhez képest valóban irigylésre méltó, amikor a nagymonológ kérdését felteszi.

14.

A protestáns templom fekete bársonnyal bevont *castrum doloris*-án gazdagon ezüstözött koporsójában nyugvó, gondosan bebalzsamozott Kácsándy Teréz teste már meg van fosztva a szabadságtól, amely az erkölcsi cselekvés, a döntés, a válaszadás lehetőségét jelenti. A kérdéseket tehát morális értelemben már nem a személy teszi fel, csupán a Lélek. A búcsúztató vers *matériája* pedig a lélek halhatatlansága, ez szervezi a szöveg belső világát. Hamlet is elbizonytalanodik – a Schröder-Kazinczy féle szöveg fordítói döntése szerint – *atyja lelkének* létezését illetően. A Kísértet a teológiai jelentéssel terhelt 'kép' (Bild) jelölővel illetődik inkább, mintsem a lélek fogalmával. Felszínre bukkan itt egy teológiai bizonytalanság, miszerint a lélek azért nem azonos a test egykori képével, még ha az úgy hasonlít is rá, mint egyik tenyér a másikra. De akkor kit léptet fel Csokonai rosszallással fogadott színészi teljesítménye

az olasz templomban? Aligha lehet más, mint az ekkor kétségkívül drámai helyzetbe került *meboldogult asszonyság* lelke. A kérdésfeltevés szituációja – vagyis a drámai helyzet – pedig valóban roppant különösen fest egy halotti búcsúztató versben. Mivel a *lenni vagy nem lenni* kérdése ekként olvasva vagy hallgatva a verset nem valakinek az életére, ahogy Hamlet esetében, nem is a létre általában, hanem a beszélő, vagyis a lélek létére vonatkozik. A teátrális gesztusokkal szóhoz juttatott, a nagyiszteletű gyászoló gyülekezet előtt a *castrum doloris* pompájában még jelentésétől, vagyis hangjától megfosztott módon részt vevő meboldogult teszi fel – nem a létre, hanem – a lélek létére vonatkozó blaszfémikus kérdést. És ez lássuk be, valóban több, mint amit egy jámbor protestáns és egyben arisztokrata hölgytől ebben a fontos pillanatban el lehet várni.

MICHAEL DOBSON

Garrick, Johnson, and the Ownership of the Role

I'll be getting to Garrick in a few pages, and thence finally to Johnson, but I'm going to begin with a theatrical celebrity from a little after their time. It is May 26th 1823, and Drury Lane Theatre, then leased by R.W. Elliston but with James Winston actually doing most of the day-to-day administration during Elliston's long spells of drunkenness, is in its customary uproar. Elliston and Winston have just been re-engaging the promising and relatively tractable actor Charles Mayne Young, formerly of Covent Garden, and have even been allowing him to play Hamlet and Macbeth during the frequent absences of the company's reigning star, Edmund Kean. Kean, who is given to referring to Young, with characteristic collegial delicacy, as 'that bloody thundering bugger',¹ is not pleased. Kean's more lucrative Drury Lane contract delegates to him the responsibility for 'getting up' those plays in which he habitually appears, and, as Winston's diary remembers, he starts his negotiations on this basis:

Previous to the performance this evening, Mr Kean sent for me to his room. [He g]ave me a paper saying by his articles he had a *right* to *direct* the performances, and therefore he *directed* that *Town and Country*

¹ Gilbert B. Cross and Alfred Nelson (eds.) *Drury Lane Journal: Selections from James Winston's Diaries, 1819-1827*, London: Society for Theatre Research, 1974, 69.

should not be acted next Friday and that he *must* play *Hamlet* that night...²

Winston immediately realizes he needs reinforcements, and that he would be better off on his own territory: he takes Kean to his office, and calls in Elliston. Kean now makes the most explicit claim any actor ever has to the legal ownership of certain stock parts:

Kean there told Mr Elliston he had deprived him of half his fame, that *Hamlet* and *Macbeth* were his *property* in Drury Lane, that he was robbed of them, that [Elliston] might as well when he was out of town go into his house and take away his furniture [as] take them from him.... Mr Elliston said Macready, Young, etc, played *Hamlet* at Covent Garden. Kean said he knew nothing of Covent Garden or any other person, he only knew Mr Kane [sic], that there was no other person than Mr Kane, that he would there give a check for £1,000 to be let off [his contract] and he could be attractive elsewhere, etc etc. He left, saying he would send his solicitor to Mr Elliston on Wednesday.³

Come the Wednesday, Kean's solicitor, the long-suffering Mr Broughton of Marlborough Street, was more conciliatory, and freely conceded that the word 'direct' in Kean's contract did not actually give him the authority to dictate which plays should be performed on which nights or with which casts. Elliston, equally, was magnanimous, agreeing to the possibility of allowing Kean to make another American tour before fulfilling his remaining contractual obligations at Drury Lane, and even offering to agree in advance which characters Kean should play on his return. Kean, however, had reverted to his flouncing mood a few weeks later:

July 25: Kean came to town this evening late and slept in his room on the sofa. On Saturday morning he came to me... said he wished to speak to me, and we went into the little Green Room. He wished me immediately to communicate with Mr Elliston that he came to town for the purpose of deciding whether he was to be at Drury Lane next season or if he should sell off his property and retire to America. These were his conditions: that we might engage your Mr Macready and Mr Young for [parts such as] *Rolla* and *Sir Edward Mortimer*, but *Hamlet*, *Macbeth*, etc, were his

² Ibid, 67.

³ Ibid, 68.

characters and... he did object to his characters being played when he was out of London. Shakespeare's and Massinger's characters (by the acting of which he saved Drury Lane) were his, and he would not give them up...⁴

In a fresh meeting on July 28, Kean qualified this condition: he now laid claim to six specific roles – Hamlet, King Lear, Richard III, Macbeth, Shylock, and Sir Giles Overreach,

which he wished not to be played while he was from town, but if any of them were, then he should repeat those when he arrived [back] that had been played in his absence.⁵

Performing a role, for Kean, is an act of possession: mingling his bodily labour with the part, he makes it his own, and if another actor is seen to plough his particular dramatic furrows in his absence then he must repossess them at his earliest opportunity, effacing as rapidly as he can the public's witnessing memory that there was ever any Hamlet or Shylock other than Kean's. (One star tragic role is interestingly absent from Kean's catalogue of his prize chattels; 'Othello last year', he told Winston, 'he played till he was sick of'). Kean was by now reconciled to playing a last spell at Drury Lane, slighted though he felt by Elliston's perceived promotion of younger players at his expense, but before he left the Theatres Royal forever he proposed to mount one last campaign of appropriation – this time aimed at possessing some of another actor's share of theatrical posterity:

About half past six he called on me at my house and [said] that [there] was something... that induced him to wish a fresh arrangement, namely, that Mr *Kane* should be advertised [in] his last season of acting in England and that he would go through the whole of Garrick's characters: Scrub, Archer, Able Druggier, etc.

Nearly fifty years after David Garrick's retirement and more than forty after his death, it seems, some roles were still regarded as his property. In the remainder of this paper, I want to consider the relatively simple question that Kean's remarks raise: in the Georgian theatre, how far

⁴ Ibid, 70.

⁵ Ibid.

could someone genuinely and legally make a role his or her own? Occurring at an intersection between the history of the stage and the history of copyright, this is a question with ramifications beyond the theatre – as we’ll see in the instance of Dr Johnson’s spirited if ultimately unsuccessful defence of his property in his own image.

Kean, contemplating his own retirement and his own legacy in 1823, was clearly beginning to wonder which roles would be remembered as his. Clinging desperately to his big six, he considers whether he might manage a parting Oedipal raid on the fame of his greatest precursor, before vanishing into an ostentatious privacy: after playing Garrick’s old roles, reports Winston,

he would retire to America where, if he could have his house surrounded by walls to let in only those he wished, he should be happy. He had been in companies where he had only three shillings a week and to that he would rather return (though there was no chance of that) than be second where he did expect to be first, etc. By this arrangement he would be himself, etc., “Fill your other plays as you choose.”⁶

It didn’t turn out like that, of course: Kean’s last tour of America, in 1825, was dogged by riots inspired by his recent scandalous defeat in a lawsuit for *crim. con.* brought by one Alderman Cox, and he had to flee back to England, where ultimately it would be in Othello, the role of which he was already sick in 1823, that he would die mid-performance in 1832. (That’s one way of making a role yours: appropriate its lines as your own famous last words).

How had Garrick managed to leave an impression that certain roles belonged to him, so strong that it haunted this massively successful actor, who not only never saw Garrick act but wasn’t even born until a decade after his retirement? Something, no doubt, was owed to the success with which Garrick had participated in the mythologizing of himself eagerly promulgated in print by the likes of Arthur Murphy, Denis Diderot and William Hogarth; something, perhaps, to the changes in the theatrical repertory that made some of Garrick’s comic roles less attractive to posthumous competitors in the decades following his death. But some, I want to suggest, is purely and simply the result of Garrick’s superior management of his own casting, an area of Georgian theatrical

⁶ Ibid, 70–71.

life in which actors and managers, even when on better terms than Elliston and Kean, fought a perpetual battle.

Kean's idea that he actually owned certain roles had a long history, although eighteenth-century theatrical contracts usually did their utmost to suppress it. Back in 1619, for instance, elegists for Richard Burbage felt that the roles he had played belonged so exclusively to him that in mourning the actor they were also mourning his characters:

No more young Hamlet, old Hieronimo,
Kind Lear, the grievèd Moor, and more beside
That lived in him, have now forever died...

In fact, luckily, they hadn't, but for the time being each of these parts was only likely to be played by a single successor among the King's Men, rather than being rotated among the senior players. Even after the Restoration it remained customary for particular actors to hold the proprietorship over particular roles. Michael Mohun, for instance, petitioned Charles II in 1682 on the grounds that he was being ruined by the recent merger between the King's and Duke's companies: the new United Company management were only proposing to pay him at a daily rate when he actually performed and, 'they not having studied our plays', none of his roles were in request.⁷

The professional theatre managers of the eighteenth century, though, wary of putting themselves at the mercy of single performers, were very unwilling to allow actors to monopolize starring roles in this traditional fashion. Georgian actors' contracts are very specific about the management's absolute discretion when it comes to casting and the choice of repertoire, refusing even to allow individual players to opt out of any genres they may have felt were unsuitable for their talents. The young Dorothea Jordan, for instance, signing up to work for Sheridan, Linley and Ford in 1785, agreed that 'to the utmost of her power and capacity' she would, on pain of severe fines,

publicly act, sing or perform, on the stage of the said theatre [Royal, Drury Lane], all and every such part or parts in all such tragedies and

⁷ The petition is reproduced in Allardyce NICHOLL, *A History of English Drama, 1660-1900*, 6 vols, Cambridge: Cambridge University Press, 1959, 1:365-366.

comedies, plays, operas, farces, pantomimes, entertainments, masques, interludes, dances and other theatrical performances as by or from the said proprietors or their successors or their manager or prompter for the time being shall be ordered, directed or required, or whereof notice shall be given by advertisement in the public newspapers and the fixing up the playbills in the usual and accustomed manner.⁸

If Jordan became popular – as in the event she did – she could only become identified with particular roles at the discretion of the management, who had to balance the benefits they might accrue from her becoming a ‘draw’ as Viola against the possibility that she, like Kean with ‘his’ parts later on, might thereby be able to exert pressure which would hinder them from being able to stage *Twelfth Night* with anyone else in the leading role. A single player’s ownership of a role, then, was a state of affairs which no management wanted: whatever the advantages that might be reaped from being able to advertise a particular star as, say, Hamlet, the box office needed to be able to sell tickets for *Hamlet* whether or not that star was willing, present and sober, and hence eighteenth-century companies made a point of keeping several potential Hamlets always available. In the 1770s the Stock Book of the Theatre Royal in Bath, for instance, with at most eighteen male actors at its disposal, requires three of them to be in perpetual readiness to play the Dane; it also requires five of its ten women to be able to play Ophelia at the drop of a sprig of rosemary, and four of the other five to be permanently word-perfect as Gertrude.⁹ In Bath, you saw *Hamlet* as performed by the resident company at the Theatre Royal, not the Prince of Denmark as performed by Mr X, and there were clearly sufficient understudying arrangements in place for the show to go on even if one of the diseases being treated with the waters flared up into an epidemic.

Under these conditions, you’d think that the cards were stacked against Garrick ever being able to make any role his own to the extent that he did, and to some extent this impression survives a preliminary glance at the performance calendars of Drury Lane. Even under Garrick’s own management, the company, like their colleagues in Bath,

⁸ The contract, now in the Theatre Museum, is reproduced in David Thomas (ed.) *Theatre in Europe, a documentary history: Restoration and Georgian England 1660-1788*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, 238-240.

⁹ See *ibid*, 247-248.

maintained a policy of circulating major stock parts among a number of different players, to such an extent that it's a wonder that Fielding's Tom Jones and Partridge, going to see *Hamlet* at Drury Lane, were lucky enough to see Garrick in the title role rather than an underling. During the period between Garrick's accession to the management in 1747 and his retirement in 1776, the role of Hamlet was played not only by Garrick himself but also by Lee, Lacey, Holland, Mossop, Fleetwood, Sheridan, Powell, Cautherley and Smith, while Mossop, Holland, Smith, Sheridan and Reddish also took their turns at being Richard III. But being manager as well as starring actor made all the difference. On closer inspection, Garrick was doing much what Kean wanted to do in the 1820s – maintaining his authority over certain major roles by strategically repossessing them at intervals, even while rationing his performances to cope with his ill-health – with the difference that, unlike Kean, he could arrange to spread the work of understudying among a number of different actors, so that none of them ever became a serious rival. To be confident of stardom, in short, and to be sure of keeping one's interpretations of the major roles permanently in the public memory, one had to assume the additional burdens involved in becoming an actor-manager.

Being a manager as well as a leading player conferred other benefits, too. Assured of sole control over casting and repertoire by the details of his 1747 agreement with Lacy,¹⁰ Garrick, unlike Kean, was able to gain the credit for his theatre's Shakespearean repertoire even when he wasn't personally appearing in it. This piqued not only his rivals among actors, but other contemporaries with an interest in joining their fame to Shakespeare's, among them Samuel Johnson. As I've explored at length elsewhere, Garrick was widely regarded as personally responsible for the surge of interest in Shakespeare experienced during his lifetime (even though its most intense phase happened before he had even made his debut), to such an extent that whole editions of the Complete Plays, such as Bell's (1774), were dedicated to him. Johnson's edition, however, declined even to mention its editor's former pupil, an omission about which the Great Cham was rebuked by Boswell in 1769. This was only a few weeks after Garrick's Stratford Jubilee, which Boswell had eagerly

¹⁰ Ibid, 237.

attended, but which Johnson had shunned. Like much of Boswell's *Life*, the record of this conversation is given in dramatic form.

BOSWELL: But has he not brought Shakespeare into notice?

JOHNSON: Sir, to allow that would be to lampoon the age...

BOSWELL: Indeed, I do wish that you had mentioned Garrick.

JOHNSON: My dear sir, had I mentioned him I must have mentioned many more; Mrs Pritchard, Mrs Cibber – nay, and Mr Cibber too; he too *altered* Shakespeare.¹¹

From this prickly brush with one theatrical celebrity, the conversation soon turned to another, Samuel Foote, the one-legged comic actor, scriptwriter and mimic. Here too the relative claims on posterity of Johnson himself and of a performer perceived as a rival are at stake. Johnson here attempts to defend his own monopoly on the role of Johnson, asserting a copyright in his own image which a modern French court of law would probably uphold, even if dubious about the menaces by which Johnson maintains it:

BOSWELL. 'Foote has a great deal of humour?' JOHNSON. 'Yes, Sir.'
BOSWELL. 'He has a singular talent of exhibiting character.' JOHNSON. 'Sir, it is not a talent; it is a vice; it is what others abstain from. It is not comedy, which exhibits the character of a species, as that of a miser gathered from many misers: it is farce, which exhibits individuals.'
BOSWELL. 'Did not he think of exhibiting you, Sir?' JOHNSON. 'Sir, fear restrained him; he knew I would have broken his bones. I would have saved him the trouble of cutting off a leg; I would not have left him a leg to cut off.'

Johnson's emphatic refusal to allow Foote to impersonate him seems successful enough in this passage, but in the longer term Johnson's public persona would escape from his control altogether. By comparison

¹¹ On this exchange, see especially Tiffany STERN: <http://lion.chadwyck.co.uk/searchFullrec.do?&resultNum=14&entries=71&area=mla&forward=critrefr&queryId=../session/126813298923466&trailId=126A81F0247> „I Do Wish That You Had Mentioned Garrick': The Absence of Garrick in Johnson's Shakespeare" = Eric Rasmussen and Aaron Santesso (eds.) *Comparative Excellence: New Essays on Shakespeare and Johnson*, New York: AMS Press 2007, 71-96.

with Garrick's extraordinarily successful long-term manipulation of his theatrical fame – by which roles written by others were still thought of as Garrick's long after his death – Johnson's posthumous image has been primarily shaped by someone else, namely Boswell. The dramatic nature of Boswell's *Life*, with its frequent passages of unmediated dialogue, opened the way for an improbable succession of dramatists and actors to make Johnson into their puppet, in defiance of his own views on the propriety of representing real individuals on the stage, and often in defiance of his own views about practically everything else. He may have for a while escaped being impersonated by the one-legged Foote, but in our times he has not been able to avoid the indignity of being represented, before an audience of millions, by a Scot, Robbie Coltrane, in the episode *Ink and Incapability* from *Blackadder the Third* (BBC television, 1987).

This line of unauthorized, dramatized Dr Johnsons begins in the 1820s with what are unfortunately the two most boring of Walter Savage Landor's *Imaginary Conversations*, in which Johnson and Horne Tooke miraculously avoid the inflammatory topic of the latter's revolutionary politics in order to air Landor's tedious views about philology, at vast length. (As we would have said in Oxford in my time, this is the sort of text fit only for the sort of people who take Course 2). The technical aspects of the great lexicographer, however, are laid aside thereafter in favour of the intimate presentations of his social and domestic life offered by Boswell and other confidants. The first actually performed play about Johnson that I have been able to trace was printed in 1860, as the most elaborate of the 'Celebrated Character Charades' provided in Henry Dalton's *The book of drawing-room plays and evening amusements*. In this remarkably elaborate suggestion for whiling away a very long house-party, a team of revellers are first expected to perform a leaden playlet about a comically clumsy servant called JOHN, then another about a paid companion who has secretly married her employer's SON. Then, finally putting the two together for anyone who hasn't got it yet, they are then to enact a four-page 'Conversation between Johnson, Mrs Thrale, and Fanny Burney.' Competition for the leading role may have been dampened by the opening description of the make-up and figure required – 'Appearance stout, large, heavy. Face frightfully

seamed and disfigured with burnt cork'¹² – but the dialogue, largely and avowedly adapted from Burney's journals, isn't bad: 'DR J: Madam, he is a *Scotchman* (*See-saws with signs of irritation*).'¹³

Nothing exactly happens in this 'Conversation between Johnson, Mrs Thrale, and Fanny Burney', but in time the dramatic possibilities of this cast would be developed more fully. If you want to fit Johnson into a conventional plot, you need love-interest, and – despairing of the shadowy figure of his wife Tetty, who inconveniently pre-dated Boswell – scriptwriters have had to seize on Johnson's falling-out with Mrs Thrale at the time of her widowhood and her remarriage to Piozzi. This love-triangle, for instance, forms the core of what remains to date the only opera about Johnson, Richard Stoker's *Johnson Preserv'd*, first performed at what is now Camden Town Hall on the Euston Road in 1967. Jill Watt's libretto in the end despairs of making Johnson at home in this genre; at its conclusion Johnson and Boswell, the one reconciled to life without Thrale and the other to cutting short his flirtation with a housemaid, are heard vanishing from the Thrales' country house in Streatham en route back to London. They sing a chorus in praise of 'good company' as they leave opera to the musical lovers, Piozzi and Mrs Thrale.

For most dramatists, however, Johnson has served primarily as a convenient onstage mouthpiece for viewpoints rejected by the playwrights themselves. Edward A. Newton, one of that remarkable tribe of early 20th century American book-collectors and Anglophiles who gave the world the Huntington and the Clark, followed up *Doctor Johnson: a play* (1923), an affectionate attempt at dramatizing a few highlights from Boswell, with a work which gets much more directly to his point, namely *Mr Strahan's Dinner Party* (1930). This offers us an imaginary conversation between Johnson and Benjamin Franklin, in which Johnson can finally soften towards at least the more civilized among the rebellious colonists, and by implication confer his benediction on his latterday transatlantic admirers. In Chesterton's *The judgement of Dr Johnson* (1927), which like much of Chesterton reads exactly like George Bernard Shaw except with added Catholicism, a clumsy but

¹² Henry DALTON, pseud., *The book of drawing-room plays and evening amusements*, London, [1860], 214.

¹³ *Ibid*, 215.

well-meaning Johnson serves as a stick with which to bash a Virginian rebel's naïve Rousseauism, before saving his life and thereby his soul for the sake of his more intelligent wife. The American question again dominates Charles Hart's verse-drama *Samuel Johnson: a portrait* (1959), remarkable among much else for being the only play about the Doctor in which his cat Hodge actually has to do something on stage. (The cat, going one better than his 'sleeping, if possible' incarnation in Beckett's *Human Wishes*, behaves with conspicuous listlessness, and is diagnosed by Dr Levet as needing a richer diet, upon which Johnson, as per Boswell's anecdote but in iambs, undertakes to provide it, saving his servants the trouble: 'No, I'll go fetch the oysters for my cat: / It is a kindness I would do for him'). The emotional core of this American play, though, if not its poetic highlight, is the chorus which pleads with Johnson to be less insular:

Beyond the Channel lies another land –
O Doctor Johnson, will you understand?
...Love Scotland, hear thou voices out of France!
Wisdom is speaking there perchance:
And do not think it is a little thing,
If colonists seek justice from a king.

John Wain has been the exception in all this, in that his remarkable and highly sympathetic dramatic monologue *Dr Johnson Is Leaving* (1984) makes Johnson's religious anxieties its central subject – albeit while giving its Johnson a surprisingly unJohnsonian syntax. But for the most part, Johnson has suffered more thoroughly in drama since his death than he might have done in Foote's abandoned impersonation, whether berated endlessly about his inflexible attitude to the American rebels or caricatured as a pompous pedant. If you want to maintain your stake in theatrical posterity, it seems, it is better to have securely possessed the roles provided by others than to have posthumously surrendered yours to a biographer. When it comes to theatrical fame, actors – and especially actor-managers – are just better at it than are lexicographers.

ANDRÁS KISÉRY

Of maximal interest

— · —
Playreading and policy in early-17th c. England

Ben Jonson's 1605 tragedy, *Sejanus*, opens with a self-congratulatory exchange between Silius and Sabinus about life at court and about their own virtuous distance from it. This prologue for two voices concludes in a couplet which reads as the matrix of Jonson's play about the rise and fall of Sejanus and about the apparent naiveté Tiberius uses as a disguise to outmaneuver him:

Tirannes Artes
Are to giue Flatterers grace, Accusers power
That those may seeme to kill whom they deuoure. (sig. B2r)

The generalized wisdom of these lines punctuates the end of the first movement of the scene, marking the entrance of two more characters, but the lines themselves are also set apart from the surrounding text by punctuation marks:

SEIANVS.

Our ^a lookes are call'd to question, and our wordes,
 How innocent so euer, are made *Crimes*;
 We shall not shortly dare to tell our dreames,
 Or thinke but 'twill be Treason. S A B. "Tirannes Artes
 "Are to giue Flatterers grace, Accusers power,
 "That those may see, me to kill whom they deuoure.
 Now ^b good *Cremutius Cordus*. COR. Haile to your Lordship.
 NAT. Who's that salutes your Cosin? LAT. 'Tis one *Cordus*,
 A Gentleman of Rome; one, that has writ
Annals of late, they say, and very well.

^a *vid. Tac.*
Ann. 1. pag.
4. & lib. 3.
pa. 62. Succ.
Tib. cap. 62
Senec. de
Benef. lib. 3.
cap. 26.
^b *De re-*
mutio Cor-
do vid Tac-
it. Annal.
lib. 4. pag.

The quotation marks don't enclose the passage, but indicate its beginning as well as each line through which it continues. The extensive notes flanking the text of the tragedy point the reader to Jonson's historical sources in what is both a deeply ambiguous effort to forestall accusations of an intended contemporary application, and at the same time Jonson's most sustained attempt at claiming scholarly credentials.¹ But the quotation marks are not part of this evidentiary apparatus: the passage they identify is not traced to any source by marginal reference. Early modern typography does not use the double inverted comma to indicate verbatim quotations. Puttenham's definition of the *gnome*, *sententia*, "directour" or "sage sayer" in the *Arte of English Poesie* clarifies the significance of the symbol:

¹ For the significance of the quarto apparatus, see John JOWETT, "Fall before this Booke': The 1605 Quarto of *Sejanus*," *TEXT* 4 (1988): 279-295; John JOWETT, "Jonson's Authorization of Type in *Sejanus* and other Early Quartos," *Studies in Bibliography* 44 (1991): 254-265; Blair WORDEN, "Ben Jonson among the historians," = *Culture and politics in early Stuart England*, ed. Kevin Sharpe and Peter Lake, Stanford: Stanford University Press, 1993, 67-89.

In waightie causes and for great purposes, wife perfwaders vse graue & weighty speeches, specially in matter of aduise or counsel, for which purpose there is a maner of speech to alleage textes or authorities of wittie sentence, such as smatch morall doctrine and teach wisdom and good behaiour, by the Greeke originall we call him the *directour*; by the Latin he is called *sententia*: we may call him the *sage saye*, thus.

Gnome,
or the
Directōn.

- “ *Nature bids vs as a louing mother,*
- “ *To loue our selues first and next to loue another.*
- “ *The Prince that conets all to know and see,*
- “ *Had neede full milde and patient to bee.*
- “ *Nothing stickes faster by vs as appeares,*
- “ *Then that which we learne in our tender yeares.*

Sententia,
or the
Sage saye.

Although Puttenham does not mention the double inverted commas that appear in the left margin, for Richard Field, the printer of Puttenham’s tract, they really seem to go without saying. And although *The Arte of English Poesie* is replete with quotations in the modern sense, only the *sententiae* are marked in this way: the connection between the rhetorical and the typographical device is unambiguous.² Puttenham also considers another feature as self-evident: the didactic efficacy of the sentences is predicated upon their independence of context, and their resulting portability. Typography can separate them from the rest of the text because they are already separate or separable from it. The double inverted commas therefore indicate quotable, rather than quoted passages: appropriability, rather than private property, not a sentence the text extracts from an author, but a sentence that is to be extracted from the text.³ It is their user-orientedness that facilitates the reinsertion of texts equipped with typographically marked *sententiae* in the contexts of early modern reading practices, in the circulation of decontextualized fragments through the methodology of goal-oriented

² *The arte of English poesie*. At London: Printed by Richard Field, dwelling in the black-Friers, neere Ludgate, 1589 (STC 20519.5) p. 1[9]7, sig. 2Dr.

³ See Margreta de GRAZIA, “Shakespeare in Quotation Marks,” ed. Jean I. Marsden (1991), 57–72, at 57–60. For a critique of de Grazia’s extrapolations from her evidence to make an argument about epistemic changes, cf. Edmund G. C. KING, “Small-Scale Copyrights?: Quotation Marks in Theory and in Practice,” *Publications of the Bibliographical Society of America* 98, no. 1 (2004): 39–53.

selection, extraction, organization and re-deployment embodied in the commonplace book.⁴

In a recent essay, Roger Chartier and Peter Stallybrass propose a compelling reading of the significance of the typographical marking of *sententiae* in vernacular writing, arguing that their proliferation in literary and especially in dramatic texts around the turn of the century, and the simultaneous appearance of a series of printed literary commonplace books, like *Politeuphuia: Wits Common Wealth*, *Palladis Tamia*, or *Belvedere: The Garden of the Muses*, that include materials from poetry and plays, should be seen as parts of larger effort on the part of a group of publishers to promote dramatic texts by presenting them as somehow “literary,” which in this context means “worthy of commonplacing”. They further suggest that as a result of the success of this project, the printed texts of many plays written for the commercial stage were equipped with commonplace markers in the first decade and a half of the 17th century.⁵ In this reading, the commonplacing of sententious material is a practice that originates in a more highbrow context, to be

⁴ Drawing on G.K. Hunter’s seminal article on the marking of *sententiae*, Peter Beal points to the connection between typography and the practice of commonplacing and note taking: G. K. HUNTER, “The Marking of *Sententiae* in Elizabethan Printed Plays, Poems, and Romances,” *The Library* 5th ser. 6 (1951): 171–188, Peter BEAL, “Notions in Garrison: The Seventeenth-Century Commonplace Book,” = *New Ways of Looking at Old Texts: Papers of the Renaissance English Text Society, 1985–1991*, ed. W. Speed Hill, Binghamton, N.Y.: RETS, 1993, 135–136. See also Ann BLAIR, “Humanist Methods in Natural Philosophy: The Commonplace Book,” *Journal of the History of Ideas* 53, no. 4 (1992): 541–551, Ann MOSS, “Commonplace-Rhetoric and Thought-Patterns in Early Modern Culture,” = *The Recovery of Rhetoric: Persuasive Discourse and Disciplinarity in the Human Sciences*, ed. R. H. Roberts, et al., *Knowledge: Disciplinarity and Beyond*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. 49–60; Terence CAVE, “Problems of reading in the *Essais*,” = *Montaigne: Essays in Memory of Richard Sayce*, ed. I. D. McFarlane and Ian Maclean, Oxford: Clarendon Press, 1982. 133–166.

⁵ See Roger CHARTIER and Peter STALLYBRASS, “Reading and authorship: the circulation of Shakespeare 1590–1619,” = *A concise companion to Shakespeare and the text*, ed. Andrew Murphy Oxford: Blackwell, 2007, 35–56. I would like to thank Roger Chartier and Peter Stallybrass for allowing me to read their article in manuscript, and Zack Lesser for calling my attention to

then extended to popular dramatic texts, eventually helping to elevate plays written for the public stage to literary status. The shape of this narrative is familiar from much current work on the history of the early modern book: it tells part of the story of the transition to modernity (in this case, to the rise of a textual universe that is organized by authorship while ignoring the material framework in which the texts are produced, thus including poetry as well as plays written for the commercial stage). It identifies a specific, distinctly pre-modern practice which, in the hands of innovative publishers, helps to bring about, in the long run, through a Hegelian cunning of reason, paradoxically modern results. The universal acid of capitalism, administered by the early modern book industry, transforms earlier forms and practices of reading and writing into “literature.”⁶

In what follows, I offer an argument about a subset of the group of texts supplied with commonplace markers that is pointing in a different direction, away from the gradual homogenization and elevation of the literary. I suggest that the sententious material printers highlighted in early 17th century tragedies also invited a distinctly non-poetic form of attention, connecting these plays to another set of printed and manuscript anthologies of short, pithy, portable statements: namely, to collections of politic maxims. Complementing the focus on the more general Erasmian humanism of the commonplace book, I link the tragedy of the late Elizabethan and early Stuart years to a more recent development, the patently late-humanist interest in “policy” or “reason of state.” I am describing a way in which Jacobean tragedy was participating in the circulation of political knowledge in early modern England, and ultimately arguing that the intrigue tragedies of the first decade of the century offered a model for the interpretive use of maxims in the contemplation of contemporary affairs of state.

While *sententiae* could of course be scattered over any writing, they were most powerfully associated with drama, and with tragic drama in particular. In his encyclopaedia of Renaissance poetics, *Poetices Libri Septem*, Julius Caesar Scaliger claims that *sententiae* are the pillars that

their work. See also Sasha ROBERTS, *Reading Shakespeare's poems in early modern England*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, 129–142.

⁶ For a representative account see David Scott KASTAN, *Shakespeare and the Book*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

prop up the fabric of a tragedy.⁷ Jonson situates himself in the same tradition when in the preface to *Sejanus* he lists “fullness and frequency of sentence” among “the offices of a tragic writer”. For contemporary readers, these “stately speeches and wel sounding phrases” were among the main sources of the “notable morallitie”⁸ tragedy was supposed to communicate – and the full sense of the word “notable” is crucial here.

French printed drama commonly marks the *sententiae* inserted in the text by marginal double commas, and scholarship refers to these as a standard feature of Senecan tragedy.⁹ In England, the French model was available not only in imported books, but also in printshop imitations. The English translations of Garnier’s *Cornelia* by Kyd, and of *M. Antoine* by the Countess of Pembroke, marked their sentences closely following the French original:¹⁰

⁷ Lib. III. cap. 97, page 145 col 1 D. For useful discussions of Scaliger’s book, see August Buck’s introduction to Julius Caesar SCALIGER, *Poetices Libri Septem, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561*, Friedrich Frommann: Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964, v-xx, and Marijke SPIES, “Between epic and lyric: the genres in J.C. Scaliger’s *Poetices Libri Septem*” = Spies, *Rhetoric, Rhetoricians and Poets: Studies in Renaissance Poetry and Poetics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999, 21–28.

⁸ Sidney, *An apologie for poetrie*, l4v.

⁹ See e.g. the introduction to the Pléiade anthology of *Théâtre du XVIIe siècle*, ed. Jacques Scherer, Paris: Gallimard, 1975. Writing about French drama at the beginning of the 17th c., the editor claims “l’usage du monologue, des stances, de la stychomythie, des sentences, va jusqu’à l’abus,” vol. 1. p. xix; cp. also Gillian Jondorf, *Robert Garnier and the themes of political tragedy in the sixteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, 48–51; J. W. BINNS, “Seneca and neo-Latin tragedy in England,” = *Seneca*, ed. C. D. N. Costa, London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974, 205–234. For an excellent short general treatment of the functions of *sententiae* in Senecan drama, see Joel B. ALTMAN, *The Tudor play of mind: rhetorical inquiry and the development of Elizabethan drama*, Berkeley: University of California Press, 1978, 242–245. Cp. also Marc FUMAROLI, *L’Age de l’éloquence: rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l’époque classique*, Genève: Droz, 1980, 93–101, 509–510.

¹⁰ *Cornélie, tragédie de Rob. Garnier*. Paris: R. Estienne, 1574, sig. dzv; and *Cornelia* [translated by Thomas Kyd]. London: Printed by Iames Roberts, for N[icholas] L[ing] and Iohn Busbie, 1594 (STC 11622) sig. B4r.

CORNELIE,

En quel antre infernal iras-tu désormais
 Du monde t'écarter, pour n'y nuire iamais
 Cic. Quelle fin à vos pleurs donra la Destinée,
 Race des Scipions! ne viendra la iournée
 Que le dueil, qui vous rongé, en ioye conuertit,
 Rende vostre desastre & le nostre amori?
 Cor. Ce ne sera iamais : le temps ny les Dieux mesmes
 Ne scauroyent arracher mes souffrances extremes:
 Sinon qu'ayant pitié de mes gemissemens,
 La mort noye ma vie avecques mes tourmens.
 " Cic. Les accidés humains sur nostre teste tournent,
 " Et iamais attachez en vn lieu ne feiournent,
 " Non plus que ce grad ciel, que nous voyoz tousiours
 " D'vn train infatigable entretenir ses iours.
 " Or ainsi que le ciel, des fortunes la source,
 " Court autour de la terre vne eternelle course,
 " Il ne faut estimer qu'vn desastre cruel
 " Que le ciel va lançant, dure perpetuel.
 " Aprez l'Hyuer glacé le beau Printemps fleuronne,
 " L'Esté chaud vi. nt apreç, apreç l'Esté l'Autonne:
 " Et iamais constamment l'influence des cieus,
 " Soit bonheur soit malheur ne verse en mesmes lieux.
 I'ay veu, quand il estoit ieune, acharnez contre Sylle
 Maire, Cinne, Carbone, tyranniser la ville,
 Et tant de sang épanché, où leurs glaiues plus forts
 Raaageoyent ennemis, qu'on ne voyoit que morts:
 Puis se vey tout soudain, comme le fort se ioué,
 Ces tyrans reuersez au plus bas de la roué,
 Perdre vie & puissance, exterminéz par vn,
 Qui fist, pour se venger, plus de meurtre qu'aucun.
 Encor Sylle étouffint son pouuoir tyrannique,
 Rendit le libre honneur à nostre Re publique:

CORNELIA.

Cornelia.

Ne're shall I see that day, for Heauen and Time,
 Haute faild in power to calme my passion.
 Nor can they (should they pittie my complaints)
 Once ease my life, but with the pangs of death.

Cicero.

" The wide worlds accidents are apt to change.
 " And tickle Fortune staies not in a place.
 " But (like the Clowdes) continuallie doth range,
 " Or like the Sunne that hath the Night in chase.
 " Then as the Heauens (oy whom our hopes are guided)
 " Doe coast the Earth with an eternall course,
 " We must not thinke a miserie betided,
 " Will neuer cease, but still grow worse and worse.
 " When lye Wiuter's past, then comes the Spring,
 " Whom Sommers pride (with sultrie heate) pursties;
 " To whom mylde Autumne doth earthis treasure bring,
 " The sweetest season that the wife can chuse.
 " Heauens influence was nere so constant yet,
 " In good or bad as to continue it.

When I was young, I saw against poore Sylla,
 Proud Cynna, Marius, and Carbo fliest'd,
 So long, till they gan tyrinize the Towne,
 And spilt such store of blood in euery street,
 As there were none but dead-men to be seene.
 Within a while, I saw how Fortune plaid,

When in the early years of the 17th century, printers started to mark *sententiae* in plays written for the public stage, their practice was modeled not only on the printing of poetry, but also, and primarily, on books of dramatic literature we usually refer to as aristocratic closet drama. But even if the printing of Marston's, Chapman's, or Jonson's tragedies was imitating this Franco-Senecan model, many of the plays' *sententiae* were of a very different nature. What distinguishes Marston's *Sophonisba* from the several French tragedies about the Carthaginian princess, for example, is Marston's attention to the deliberations of the drama's courtier-politicians. The French tragedies are all rather heavily equipped with typographically marked tragic *sententiae*: and so is Marston's. But Marston's version balances the stoic laments and sentences of generalized, philosophical nature against another sort of sententious material: politic maxims, that is, *sententiae* about statecraft.

The typography (which frequently replaces the double inverted comma with italics: one edition of the Countess of Pembroke's translation of *Antoine* uses commas, and the next italics) does not even come close to highlighting all the potentially extractable maxims:¹¹

The Tragedie of Sophonisba.

Conquest by bloud is not so sweet as wit,
 For how so ere nice vertue censures of it,
 He hath the grace of warre, that hath wars profit.
 But Carthage well advise, that states comes on,
 With slow aduice, quicke execution,
 Haue here an Enginere long bred for plots,
 Cal'd an imposner, who knows this found excuse,
The onely dew that makes men sprout in Courtes, is vsfe,
Be't well or ill, his thirst is to be mute,
Such stauces must all commands, and wot dispute.
Knowing foule decedes with danger do begun
But with rewards do end: Sin is no sin
But in respects --
 Gel. Politique Lord, speake low tho heauen beares
 A face far from vs, Gods haue most long cares,
 Ioue has a hundred marble marble hands
 Car. O I, in Poetry or Tragique sceane.
 Gel. I feare Gods onely know what Poets mean.
 Car. Yet heare me: I will speake close truth and
 Nothing in Nature is vnferuifable, (cease,
 No, not euen *Amulity* it selfe,
 Is then for nought dishonestly in beeing;
 And if it be somtimes of forced vsfe,
 Wherein more vrgent then in sawing nations
 State shapcs are fodderd vp, with bafe, nay faulty.
 Yet necessary functions; some must lie,
 Some must betray, some murder, and some all,
 Each hath strong vsfe, as poyson in all purges
 Yet when some violent chance shall force a state,
 To breake giuen faith, or plot some stratagems,
 Princes ascribe that vile necessity
 Vnto Heauens wrath: and sure tho't be no vice,
 Yet t'is bad chance: states must not sticke to nice
 For *Masimissas* death fence bids forgiue
 Beware to offend greate men and let them liue
 For tis of empires body the mayne arme,
He that will do no good, shall doe no harme: yow haue my mind
 Gel. Although a stagelike patsion & weakc heate

* * *

Although he was not among the more typographically “sententious” authors, three works by Shakespeare also carry markings of *sententiae*, and a contemporary reference to two of them may help us clarify the

¹¹ *The vvonder of vvomen or The tragedie of Sophonisba as it hath beene sundry times acted at the Blacke Friers. Written by Iohn Marston. Iohn Windet, 1606 (STC 17488) Sig. c1v.*

significance of this practice in the English context. In what is among the most frequently discussed marginal comments in the history of English literature, Gabriel Harvey makes a distinction between what look like two types of Shakespearean writing pleasing two distinct types of readers: *Venus and Adonis* the “younger sort” and *Lucrece* and *Hamlet* the “wiser”.¹² Colin Burrow has suggested that the lines marked as memorable *sententiae* in the 1594 quarto of *Lucrece* are among the indications of the gravity Shakespeare projected onto this poem in his 1593 dedication to *Venus and Adonis*, where he promised soon to present “some graver labour” to the Earl of Southampton.¹³ *Sententiae* in literary texts have, as Puttenham’s entry suggests, traditionally been seen as the quintessential sign of *gravitas*.¹⁴ What makes Harvey’s marginal note fascinating in this context is the fact that the other work he mentions as potentially pleasing “the wiser sort” is *Hamlet*, one of the only two plays by Shakespeare that were also equipped with “gnomic pointing”. Although the academic pretensions of *Hamlet*, Shakespeare’s only play that was printed with an indication of performances “in the two Vniversities of Cambridge and Oxford,”¹⁵ especially in combination with the academic pretensions of prince Hamlet, could perhaps be used

¹² Harvey’s Chaucer is now BL Add. MS 42518 G. The note is reprinted in C. Moore SMITH, *Gabriel Harvey’s marginalia*, Stratford-upon-Avon, 1913, p. 232. The reference has been central to the debates about the date of *Hamlet*, although the Arden 3 editors are now compelled to agree with Philip Edwards who “concludes sensibly that Harvey ‘is really of little use in trying to date *Hamlet*’” – see Ann THOMPSON and Neil TAYLOR (eds.), *Hamlet*, London, Arden Shakespeare, 2006, 47–48, quoting Philip EDWARDS (ed.) *Hamlet*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, 5.

¹³ William SHAKESPEARE, *The complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow, Oxford: Oxford University Press, 2002, 42.

¹⁴ As Bartolomeo Ricci wrote in *De imitatione libri tres* (Venezia, 1545): “Trae goediae vero gravitatem, de qua nunc agintur, adiuvari inprimis gravitate sententiarum, nemo non intelligit. quis autem unico Seneca in sentiitiis est crebrior? quis etiam gravior?” [Everyone knows that the weightiness of tragedy, which we are now discussing, is increased by the weightiness of the *sententiae* in particular. And which author is more studded with *sententiae* than peerless Seneca? Who is more dignified even?] (As quoted and translated in Binns, “Seneca and neo-Latin tragedy in England,” at 231.)

¹⁵ See the Q₁ title page

to account for the typographic gravity of the text, I would nonetheless like to return to Harvey's marginalia on fol. 422v. of the 1598 edition of Speght's Chaucer for another look, risking, I realize, the pedantic over-reading of the notes of a notorious pedant:

The Earle of Essex much commendes Albions England: and not unworthily, for diuerse notable pageants, before, & in the Chronicle. Sum English, & other Histories nowhere more sensibly described, or more inwardly discovered. The Lord Mountioy makes the like account of Daniels peece of the Chronicle, touching the Vsurpation of Henrie of Bullingbrooke. Which in deede is a fine, sententious, & politique peece of poetrie: as profitable, as pleasurable. The younger sort takes much delight in Shakespeares Venus, & Adonis: but his Lucrece, & his tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke, haue it in them, to please the wiser sort. Or such poets: or better: or none.

The passage is a survey of readings recommended by members of the political elite not only for the pleasures, but also, and it seems primarily, for the profits they yield as sources of historical knowledge and political prudence. The sentence about Shakespeare in this context reads less as a simple opposition between the two parts of this author's oeuvre, and more as a distinction between the frivolous love poetry that is in stark contrast both with Essex's and Mountjoy's recommendations, and with the Shakespearean writing that fits the context of "fine, sententious, and politique" works.¹⁶ The gravity and sententiousness of the printed texts of *Lucrece* and *Hamlet* thus seems a function not of their generic or institutional context, but of their engagement with, and instructiveness in, matters of statecraft. In what follows, I will pursue this connection, showing how the function of dramatic maxims in the dissemination of political knowledge can complement the understanding of their role in the general framework of humanist rhetoric and education.

¹⁶ The distinction between the preferred readings of the "younger" and the "wiser sort" is echoed by Henry Crosse, a puritan author who in the 1603 *Vertues Common-wealth* writes about "those vaine, idle, wanton Pamphlets and lasciuious loue-bookes, which as fire-brands, inflame the concupiscence of youth," books that are "as hurtful to youth, as *Machauile* to age." *Vertues common-vvealth: or The high-way to honour...* By Henry Crosse. London: Printed [by Thomas Creede] for Iohn Newbery, dwelling in Paules Church yard, at the signe of the Ball, 1603 (STC 6070.5), sig. N4r.

An octavo notebook now in the Folger Shakespeare Library contains over 10 pages of extracts from *Sejanus*, including the sentence quoted at the beginning of this paper.¹⁷ The owner of the notebook, identified by Kevin Sharpe as William Drake,¹⁸ was primarily interested in political writing: the bulk of the Folger notes consist of extracts from Giovanni Botero's *Della ragion di stato*, alongside notes on other political works. The notes of *Sejanus* constitute a sequence of phrases, sentences and maxims, listed in the order in which they appear in the play. In his note-taking, Drake pays close attention to the typographical marking of *sententiae*. He copies almost all of the passages marked by double inverted commas in the quarto, complemented by a couple of unmarked passages.

Nor are these extracts out of place in the notebook of a reader who, as Sharpe insists, kept returning to Machiavelli throughout his life. Although the margins of the quarto of *Sejanus* are teeming with references to the classical authorities Jonson enlists to vouch for his "integrity in the story," they are far from telling the whole story: while staying close to the sources, the play also revises the account in Tacitus and Suetonius making both Sejanus and Tiberius look more cunning, calculating and dissembling than they are in the historical record, turning them into neat illustrations of the qualities and strategies Machiavelli discusses in *The Prince*, and of contemporary perceptions of court policy in general¹⁹ – and the *sententiae* marked in the quarto are mostly articulations of precisely these attitudes and strategies.

The sentence quoted at the beginning of this paper Jonson seems to have adapted from an entry in his own commonplace book, *Discoveries*:

¹⁷ Folger MS V. a. 263, fol. 15r. Heather Wolfe, the Folger's curator of manuscripts, could not find any information regarding the provenance of the MS.

¹⁸ Kevin SHARPE, *Reading revolutions: the politics of reading in early modern England*, New Haven: Yale University Press, 2000.; Kevin SHARPE, "Uncommonplaces? Sir William Drake's Reading Notes," = *The Reader Revealed*, ed. Sabrina Alcorn Baron, Washington, DC: The Folger Shakespeare Library, 2001. 59-65. For an important, if not exactly generous corrective, see Blair WORDEN, "Pens and heads," *London Review of Books* 22, no. 16 (2000): 17-18.

¹⁹ A. R. DUTTON, "The sources, text, and readers of *Sejanus*: Jonson's Integrity in the story," *SP* 75 (1978): 185-7, Daniel C. BOUGHNER, "Sejanus and Machiavelli," *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900* 1 (1961): 81-100.

A *Prince* should exercise his cruelty, not by himselfe, but by his Ministers: so hee may save himselfe, and his dignity with his people, by sacrificing those, when he list, saith the great *Doctor* of State, Machiavell.²⁰

Although Jonson gives no specific source for the maxim, it draws on materials in chapters 7 and 19 of *The Prince*. But the work of distillation into a single sentence was facilitated by an entry in another, printed collection of politic wisdom, the 34. Maxime of Innocent Gentillet's *Anti-Machiavel*:

A Prince which will exercise some cruell and rigorous act (saith M. Nicholas) he ought to give the commission thereof unto some other; to the end, he may not acquire evill will and enmitie by it. And yet if he feare, that such a delegation cannot be wholly exempted from blame (to have consented to the execution which was made by his Commissarie) he may cause the Commissarie to be slaine, to shew that he consented not to his crueltie.²¹

The political maxim as a form was identified with Machiavellianism,²² and Machiavelli's works were usually read for the maxims they contained or could be reduced to. Innocent Gentillet's *Contre-Machiavel*, first published in an English translation in 1602, but available to readers in England decades earlier in the original French as well as in a Latin translation dedicated to Edward Bacon, offers a maxim-by-maxim refutation of the "great Doctor *Machiavell*; whose bookes rightly may be called, The French Courtiers *Alcoran*, they have them in so great estimation; imitating and observing his principles and Maximes, no more no

²⁰ *Discoveries* 1158-1163.

²¹ Gentillet 2H1 r-v, based on Chapter 19 of the *Prince*, where Machiavelli suggests that "Princes ought to cause others to take upon them the matters of blame and imputation; and upon themselves to take only those of grace and favour." *Nicholas Machiavel's Prince. Also, the life of Castruccio Castracani of Lucca. And the meane Duke Valentine us'd to put to death Vitellozzo Vitelli, Oliverotto of Fermo, Paul, and the Duke of Gravina. Translated out of Italian into English; by E.D. With some animadversions noting and taxing his errors.* London: Printed by R. Bishop, for Wil: Hills, 1640. STC 17168; p. 152, sig. H4v.

²² Napoleone ORSINI, "Policy: Or the language of Elizabethan Machiavellism," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9 (1946), 122-134.

lesse than the Turkes doe the *Alcoran* of their great Prophet *Mahomet*.”²³ To critically engage with Machiavelli’s “subtilities” – which are “beastlie vanitie and madnesse, yea, full of extreame wickednesse” (sig. A2v) –, Gentillet claims to “have extracted and gathered, that which is properly his owne, and have reduced and brought it to certaine Maximes” (sig. A3r), offering them organized under three main headings. Each entry in the book begins with a maxim taken from or based on Machiavelli printed in italics (the single most important typographical alternative to inverted commas in marking detachable *sententiae* in print); this is followed first by Gentillet’s summary of Machiavelli’s reasons and examples supporting the maxim in a roman font, and then, finally, by Gentillet’s counterexamples and arguments in a much smaller typeface. By choosing to take on the challenge of the courtiers’ *Alcoran* in their terms, and giving pride of place to Machiavelli’s work analyzed into quotable maxims, he actually provided his readers with a primer in “policy,” and, as Edward Meyer showed over a century ago, became the primary source of the machiavellisms scattered in early modern tragedies²⁴ – many of them marked in the printed playtexts as *sententiae*.

Late-humanist political theory and the discourse of “reason of state” was frequently articulated in maxims: Lipsius’ *Six books of politics*²⁵ is based on maxims from various authorities, identified as such by italics. A translation of Francesco Sansovino’s *Concetti politici*, a popular collection of hundreds of standalone maxims extracted from Machiavelli,

²³ *A discourse vpon the meanes of vvel governing and maintaining in good peace, a kingdome, or other principalitie Divided into three parts, namely, the counsell, the religion, and the policie, vvhich a prince ought to hold and follow. Against Nicholas Machiavell the Florentine. Translated into English by Simon Patericke.* London: Printed by Adam Islip, 1602 (STC 11743), sig. A2v. For accounts of Gentillet’s book and its English readers, see Emile Gasquet, *Le Courant machiavelien dans la pensée et la littérature anglaises du XVIIe siècle*, Etudes anglaises; 51 (Paris; Montréal; Bruxelles: Didier, 1974), 169–183, Sydney ANGLO, *Machiavelli: the first century: studies in enthusiasm, hostility, and irrelevance*, (Oxford–Warburg studies) Oxford, New York: Oxford University Press, 2005, 271–324.

²⁴ Edward Stockton MEYER, *Machiavelli and the Elizabethan drama*, Weimar: E. Felber, 1897.

²⁵ *Sixe bookes of politickes or ciuil doctrine, written in Latine by Iustus Lipsius.* London: Printed by Richard Field for William Ponsonby, 1594 (STC 15701).

Guicciardini, as well as classical authors, was available in English since 1590 as *The quintesence of wit being a corrant comfort of conceites, maximies, and poleticke deuises*.²⁶ Robert Dallington's 1613 *Aphorismes ciuill and militarie*,²⁷ dedicated to Prince Charles, closely follows the layout of the Gentillet folio, and tests its maxims against historical examples taken from Guicciardini's Italian histories, offering them as useful points of reference in matters of political prudence.

Such collections both provided models for building individual collections of politic wisdom, and were themselves ransacked for their contents. It was in this context, I argue, that many early modern readers encountered their playbooks, and the focus of their attention, and especially their attention to marked *sententiae*, was inevitably informed by this. William Drake, with his dozens of notebooks and obsessive copying may have been an exceptional phenomenon, and admittedly, the text of *Sejanus* is something of an oddity itself: but some other early 17th century notebooks show the same connection between an interest in affairs of state, politic maxims and playreading.

The notebook of Edward Pudsey, now in the Bodleian Library, is among the few surviving commonplace-books that contain extensive notes of plays. The greatest part of this MS is taken up by material from the cornerstones of early 17th century political literature: Livy, Tacitus, Guicciardini, Machiavelli (both the *Florentine histories* and Gentillet's maxims) and Commynes; this is supplemented by English and foreign authors on moral and civil (i.e. political) subjects, including Cornwallis, Bacon, and More's *Utopia*, and texts of contemporary political significance. Extracts from these works provide the context, physical as well as interpretive, for Pudsey's commonplacing of plays, mostly produced in the last years of the 16th and the first decade of the 17th century.

²⁶ *The quintesence of wit being a corrant comfort of conceites, maximies, and poleticke deuises, selected and gathered together by Francisco Sansouino. VVherin is set foorth sundrye excellent and wise sentences, worthie to be regarded and followed*. London: Printed by Edward Allde, 1590 (STC 21744); on Sansovino, see Paul F. GRENDLER, "Francesco Sansovino and Italian Popular History 1560-1600," *Studies in the Renaissance* 16 (1969), 139-180. Sidney Anglo offers a detailed if unimaginative survey of the widespread practice of dismembering Machiavelli into maxims: ANGLO 2005, 630-670.

²⁷ London: Imprinted [by R. Field] for Edward Blount, 1613 (STC 6197)

Whatever Pudsey was reading the plays for, it wasn't for their poetic beauties. The passages he copied from *Antonio's revenge*, for example, include both the *sententia* "he y^t speaks he knows not what neuer sins against his own conscience" (keyed to "ignorance" in the margin) as well as "States men y^t cleaue thorough knotts of Craggie pollicies / vse men lyke wedges one to stryke out an other till &c" ("statists"). His notes show Pudsey interested in models for civil conversation and witty turns of phrase as well as in "policy" – and indeed, the interest in politic maxims is best understood as an important component of the repertoire of civil conversation. The interest I highlight here is another aspect of such gentlemanly (for lack of a better shorthand) engagement with plays. But while the mining of playtexts for felicitous expression persists into the mid-century and beyond,²⁸ the short period in which plays were equipped with various typographic marks of *sententiae* coincides with the first wave of the public interest in Tacitean and Machiavellian political theory, in the discourse about the reason of state, and with what has recently, and somewhat wishfully, been referred to as the "republican moment" of renaissance England.²⁹

"Gabriel Harvey thought that it was useless to read tragedies unless one knows how to distinguish philosophical from tyrannical sentences,"³⁰ – that is, the universalized Stoic wisdom of Seneca from politic maxims. English playbooks of the first two decades of the 17th century imagined an audience that was clearly capable of making the distinction, and was more fascinated by the latter. Drake's example shows that for an attentive reader, the often inconsistent and scarce quotation marks (or italics) were less binding than inviting: they sent him on a hunt

²⁸ Cp. Cotgrave's *Treasury* (1655), Abraham Wright's notebook (BL MS Add. 22608), and William How's miscellany (Folger MS V.a. 87).

²⁹ John GUY, "Monarchy and counsel: models of the state," = *The Sixteenth Century: 1485-1603*, ed. Patrick Collinson, *The short Oxford history of the British Isles*, Oxford: Oxford University Press, 2002. 113-142; Andrew HADFIELD, *Shakespeare and republicanism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.; Martin DZELZAINIS, "Shakespeare and political thought," = *A companion to Shakespeare*, ed. David Scott Kastan Oxford: Blackwell, 1999, 100-116.

³⁰ On sig. 8v of Harvey's copy of Euripides: see Virginia Stern p. 174, translation modified. I owe this reference to Adam Hooks.

for further, unmarked maxims in their plays. But to what end? And what difference does this make to our reading of these plays? I can only gesture at some of the implications here.

Drake's reading of *Sejanus* is clearly motivated by an interest in politics, but it does not manifest a specific agenda or critique: he read *Sejanus* as "a fine, sententious, & politique peece" that has it in it "to please the wiser sort." His political interest is instrumentally oriented: rather than thinking about, in the loosely "Aristotelian" tradition, the forms of good government, he is focusing on "the knowledge of the means by which such a dominion can be founded, preserved, and extended," as Botero's influential treatise defined "reason of state."³¹ But Drake's example also suggests that pleasure, the pleasure taken by the wiser sort, is an important notion here. Unlike the heroes of the seminal work on the history of reading by Grafton, Jardine and Sherman,³² and Kevin Sharpe's protestations to the contrary notwithstanding, William Drake did not study his books for action. There is no trace in his notebooks, and no suggestion in anything we know about his life that he ever put

³¹ Quoted in Peter BURKE, "Tacitism, scepticism, and reason of state," = *The Cambridge history of political thought, 1450-1700*, ed. J. H. Burns and Mark Goldie, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 479-498, at 480.

³² Although Lisa JARDINE and Anthony GRAFTON, "'Studied for action': How Gabriel Harvey read his Livy," *Past and Present*, no. 129 (1990), 30-78. has become the most-quoted statement, "Alien intelligence: Mercantile exchange and knowledge transactions in Marlowe's *The Jew of Malta*" = Lisa JARDINE, *Reading Shakespeare historically*, London, New York: Routledge, 1996.; William H. SHERMAN, *John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.; Lisa JARDINE and William SHERMAN, "Pragmatic Readers: Knowledge Transactions and Scholarly Services in Late Elizabethan England," = *Religion, Culture, and Society in Early Modern Britain: Essays in Honour of Patrick Collinson*, ed. Anthony Fletcher and Peter Roberts, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 102-124, Alan STEWART, "Instigating Treason: the Life and Death of Henry Cuffe, Secretary," = *Literature, Politics and Law in Renaissance England*, ed. Lorna Hutson and Erica Sheen, Houndmills, Basingstoke: Palgrave, 2005, 50-70. provide important elaborations and extensions of Jardine and Grafton's original essay, which discussed the textual traces left behind by Gabriel Harvey, whose own bids for employment never quite worked out.

his knowledge into practice or to critical use.³³ Like most early 17th century readers, Drake was an armchair politician. If they were seeking an application of their readings, they found it in fashioning themselves for social, conversational success.

I would even risk the parallel with fascination with 9/11 conspiracy theories or, less embarrassing perhaps, with the novels of Robert Ludlum. Which is not to claim that such fascination does not have serious political implications: the political implication of such fascination is that it sees the political sphere as an object of aesthetic contemplation, without the promise of or even interest in intervention, active engagement, or the exercise of civic virtues and duties. The early 17th century interest in “policy” long predates the rise of a Habermasian public sphere, and the flourishing of political intrigue tragedy in the same period resonated with this interest. Not only are these plays scattered with pronouncements that could immediately find their place in the notebooks of readers interested in the reason of state: their complex intrigue plots could also be seen as informed by, and through the unfolding dramatic action also testing, such maxims. As Harold Love puts it in a throwaway comment about mid 17th century writing, “Machiavelli provided a recipe book from which new fictions could be generated”³⁴: in the early 17th century, this maximized recipe book generated dramatic fictions offering an aesthetic pleasure on which the detached contemplation of affairs of state could be modelled.

³³ SHARPE 2000, 189–190, 306–307, and 90–91, 131–133.

³⁴ Harold LOVE, *Scribal Publication in Seventeenth-century England*, Oxford: Clarendon Press, 1993, 160–161.

MARGÓCSY ISTVÁN

Shakespeare mint a magyar romantika „védangyala”

Mindannyian ismerjük és gyakran idézzük Petőfi fellengzős, de nagyhatású kijelentését, mely szerint ő (és nyilván nem kevés kortársa) úgy vélte, hogy Shakespeare, mint a világ és a világirodalom legnagyobb költője azonos nagyságrendű lenne az egész teremtett világ *felével*, vagyis hogy Shakespeare és életműve *önmagában* akkora nagyságrendű irodalmi halmazként lenne értelmezhető, mely *ugyanakkora* lenne, mint a rajta kívül elhelyezkedő világnak egésze („Shakspeare egy maga fele a teremtésnek”).¹ Ha most el is tekintünk e kijelentés kirívóan kultikus vonatkozásaitól, akkor is megállapíthatjuk, hogy e meghatározás olyan vitathatatlan ranggal ruházza fel Shakespeare-t, mely nemcsak az irodalom terén biztosít példátlan tekintélyt maga és művei számára, hanem a világ bármely területén is érvényesíthető autoritásként hagyja érvényesülni: ezek szerint, ha bármi olyasmivel találkozunk az élet és az irodalom területén, amit Shakespeare, művei révén, valamilyen módon legitimálhat, akkor az a jelenség felülemelkedik a „normális” kritikai szempontoknak „mindennapiságán”, s nemcsak az irodalomban, hanem az „életben” is elfogadottként kell, hogy megjelenjék.

Erre utalhat Petőfi cikkének másik megjegyzése, melyet ritkábban szoktunk idézni (mint ismeretes, a *III. Richardról* van szó): „De van egy jelenés e darabban, melynél nagyobbat, merészebbet nem írt Shakes-

¹ PETŐFI Sándor, *III. Richard király*, PSÖM V. *Vegyes művei*, s. a. r. KISS József, V. NYILASSY Vilma, Bp., Akadémiai, 1956, 41. (A továbbiakban: PETŐFI 1956.)

peare, milyenbe bele kapni kétségbeesett őrültség volna mindenkitől, csak oly korlátlan mindenható erőből nem, mint az övé. ... Ezt Shakespeare valamely delíriumában írhatta, mert józan ésszel még ő sem merhetett ilyenbe fogni.” Petőfi itt azt állítja, hogy a legnagyobbnak minősített költői gesztus mintegy „természetesen” (azaz az „igazi” művészet normáinak megfelelően) meghaladja az életben, azaz az erkölcsi világban tapasztalt vagy megkövetelt normalitás szintjét,² – minek következtében a művészet normájának tulajdonképpen az fogna minősülni, ha a mindennapi normalitás követelményei radikálisan kétségbe vonnának, vagy valamilyen (őrült) provokáció által megsemmisítetténe. (Amint ezt *Az éj* c. versében ki is mondja: az éjszaka titkait, melyeket a normális embernek „nem is volna jó” tudniok, csak az őrült és a költő hallja s érti meg: „Csak az őrült / Hallja, / Amidőn / Rá a lázas / Rémes Óra jön”, „A merengő / Költő / Érti még / Ama szellem- / Hangok / Rejtelmét...”)

Roppant érdekes, hogy ennek a szemléletnek igen sok analogonját találjuk a magyar romantika Shakespeare-felfogásában: igen sok vélemény találunk, mely szerint Shakespeare nagysága éppen a szabálysértésben, a normák felrúgásában, az „abnormitás” megjelenítésében és szemléltetésében lenne megragadható – mintha Shakespeare-nek nagysága épp a meg nem szokott ábrázolásnak szélsőségségében, a klasszicizmus normáival szembeszegülő szélsőségségben lenne megragadható, s költői nagysága abban a merészségben összpontosulna, hogy

² Tanulságos, hogy mennyire azonos véleményt mond ki ugyanerről Bajza József is: „Shakespeare *Richardja* a legzseniálisabb *vakmerőség*, mit valaha költő megkísértett. Benne olyanok vannak merve, melyeket csak vagy *őrült* merhet, vagy józan ésszel az, ki, mint Shakespeare, érzi *szertelen* erejét. Csodálatunkat nem tagadhatjuk e színműtől. *Rendkívüli* dolgok, *rendkívüli* eszközökkel végrehajtvák; a valószínűség a *legszélsőbb* határokig, a *hihetetlenség* mezejéig tolvá, oda, hol nagy vitatkozásoknak nyílik tér...” (Kiemelések tőlem – M. I.) Lásd *Magyar Shakespeare-tükör (Esszék, tanulmányok, kritikák)*, szerk. MALLER Sándor, RUTTKAY Kálmán, Bp., Gondolat, 1984, 119. (A továbbiakban: *MShT*) Sőt, az is megemlíthető, hogy Henszlmann Imrénének is nagyon hasonló véleménye volt ugyanerről a darabról: „A második scena talán a legmerészebb, mihez valaha költő fogott, és valóban csudálkozhatni, hogy még maga Shakespeare sem ijedt meg attól, mit itt képzelő tehetsége előnkbe állít.” (Regelő Pesti Divatlap, 1843, 648.)

mindazt, amit a klasszicizmus eltiltott vagy elfojtott, azaz a gonosz-
got, embertelenséget, durvaságot, örületet, összefoglalóan: szélsőséget ki
merte mondani – s a nagy (egyszerre esztétikai és erkölcsi) tanulság csak
abból állna, hogy e szélsőséges, szabály- és ízléssértő ábrázolás az ún.
*emberi természet*ről adna tanúbizonyságot. Csak néhány példát idéznék.
Lassú István 1826-ban apologetikusan jegyzi meg, hogy: „Némelyek azt
tulajdonítják neki hibául, hogy a vétkek *ocsmányságát* felette is kímélés
nélkül festi, s ezáltal az érzést megsérti...”;³ s ugyanazokban az években
Kölcsey így nyilatkozik: „Melly világ az, mi az ő műveiben megnyílik!
Tele *irtózatokkal*, tele az emberi természet ezer féle hibáival; de olly való,
olly meleg, olly étellel teljes, és kolosszális alakban, s erőben álló!”;⁴ a
fiatal Bajza-Toldy páros levelezésében Shakespeare mint a káromkodás
(vagyis a szabálysértő beszéd) mintaképe *is* megneveztetik („S pedig
hidd el, olyan furcsán még se káromkodott még senki mint Sh.”;⁵ máshol
pedig (egy oly kritikában, mely *A velencei kalmárt* elemzi) Shakespeare
mint a (szélsőséges) költői szabadságnak végtelen garanciája jelenik
meg: „E *vad* és *borzasztó* meséű darab mutatja, hogy a művészetben
igen sok szabad s lehető...”⁶

Shakespeare ezek szerint épp azért nagy költő, hogy a konvenci-
onálisan elfogadott normákat általában megsérti (nyers, durva, illetlen
jelenetezései, megjelenítései, valamint nem-elegáns, szemérmetlenek
ható nyelvi megnyilatkozásai által) – őnála a világ teljessége, sokféle-
sége, tarkasága épp annak a gátlástalan *kimondás*nak a következménye,
melyet a klasszicizmus, úgymond, legátolt. Mintha Shakespeare ismerte
volna a világ összes (persze: rettentő, a normalitást folyamatosan deza-
vuáló) titkait – s e mindentudás képesítette volna művészi kibontakozá-
sára: vö. pl. Egressy Gábornak véleményét: „Shakspeare szelleme egy
daguerrótyphoz hasonlítható, mellyben a természet nem utánoztatik,
hanem ismétli magát. De miként a természet örök titkokat rejt méhében,
Shakspeare csodaműveiben is találunk talányokra, mellyek mind eddig

³ *MShT* 76.

⁴ *MShT* 86.

⁵ BAJZA József és TOLDY Ferenc *Levelezése*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1969, 99.

⁶ Regélő Pesti Divatlap, 1842, I., 22. (A szerző H. jellel írta alá cikkét.)

feloldatlanok, mélységekre, mellyek még mind nincsenek meglábolva, s talán nem is lesznek soha”;⁷ vagy a fiatal Jókainak szép leírását:

Az igazi művész arca és az igazi költő lelke örökké fiatal marad, mert a mi abban visszatükrözik, – az ezerszínű kedélyváltozat, az érzelmek tarka legiói, s a szenvedélyek geniusz-serege, az ábrándok lepkeszárnyu tündéreitől kezdve, a vérbosszu denevérröptü daemonáig: – ez az örökké virágzó tavasz, mellynek tövises virágaival a költő és művész életét a sors felékesíté. Töviskorona, mellynek fájdalmai is édesebbek, mint másnak az örömei.⁸

Shakespeare ezek szerint tehát nemcsak tudomásul veszi a normalitást meghaladó szélsőségek meglétét, hanem mintegy legitimálja is őket – minek következtében az örület, a nyílt gonoszság, a vállalt deviancia mintha Shakespeare védőköponyege alatt jelenhetne csak meg... E különös összefüggést egy nagyon furcsa, lényegében ismeretlen mű példáján szeretném illusztrálni: Pálffy Albert *A fekete könyv* c. regényének ismertetésével (megjelent: Pesten, 1847-ben, két kötetben). Tudjuk, hogy Pálffy, aki később sem vált jelentős íróvá, Petőfi közeli barátja volt, s életüknek közös szakaszában nemcsak politikai kérdésekben gondolkoztak hasonló módon, hanem nagyon hasonló műveket is írtak: Pálffynak a 40-es évek közepén megjelent regényei (a *Magyar millionaire* vagy *A fekete könyv*), ha persze jóval gyarlóbbak és rosszabbak is, mint Petőfi (szintén gyarló) regénye, *A hóhér kötele*, vagy kivált Jókai ekkor írott első könyve, a (gyarlóságtól szintén nem mentes) *Hétköznapiok*, de tendenciájukat tekintve rendkívüli hasonlóságokat mutatnak – ugyanazt a „franciás” romantikus rém-bűn-szenvedély történetmondást kívánják erőltetni, némi népies ízt, s narrátori erkölcsi didaxist adván a kacifántos történethez.

Pálffy regénye önmagában alig is érdemelne figyelmet: rossz bosszú-történetet ad elő, melynek cselekményhatárai Erdélytől Skócia partjaiig terjednek; van benne házasságtörés, kikényszerített házasság, gyermekcsere, törvénytelen gyermek, lányszöktetés, rengeteg titok, temetői szörnységek, hullakiadások, csoportos mérgezés, öngyilkosság, kései

⁷ EGRESSY Gábor, *Hamlet ismertetése* (1838) = E. G., *Válogatott cikkei* (1838–1848), szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Magyar Színházi Intézet kiadása, 1980, 7.

⁸ JÓKAI MÓR, *Hamlet* (1847. jan. 23.) = J. M., *Cikkek és beszédek I.* (1847–1848), s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1965, 112.

egyásra ismerés, s magától értetődő módon: megőrülés is etc. Sőt: mivel a történet fő eseménysoara a Horea-Kloska felkelés idején játszódik, a lázadók, mintegy „természetesen”, az angol bosszúálló manipulatív mesterkedései révén fognak a magyar szereplőket brutalizálni, s befejezőként a kastélyt feldúlni... Pálffy gyenge (kezdő) íróként alig fordít gondot az egyes szörnyűségek árnyalására – számára a szélsőséges gesztusok mint a világ legtermészetesebb jelenségei tűnnek fel; világképét nyíltan meg is fogalmazza, minden megszorítás nélkül: „Az ember a természetben a legborzasztóbb lény.” (II. 155. l.) A könyv központi figurája egy örült temetőőr (angol származék, de Arad megyében él), akit tévképzete arra visz, hogy ha egy halottat hoznak, azt a temetés utáni éjszaka kiássa, arccal lefelé újra temeti – így a halott elkárhozik, ő pedig azt hiszi, hogy minden alkalommal egy-egy évvel fiatalabb lesz; s az újratemetések után rendre naplójába fog: ez lenne maga a regény. („Egy nagy könyvbe szokta naponként tébolyodott eszméit leírni. Csodálatosan játszik vele e szomorú csalódás – sok helyen lelkesedéssel festi ifjúságát... és az örömeiket, mellyek e kornak kizárólag sajátai... de egyszersmind egy szomorú kötelességről is emlékezik, mellyet bizonyos szerződés következtében teljesítenie kell. ... Hogy a szerződő fél másika maga az alvilági szellem, könnyű kitalálni.” I. 9-10. l.)

Ám az örültnek (neve: Digby) ezen napló-könyve most nem történetéért vagy esetleges erkölcsi tanulságáért érdekes, hanem azért, mert míg a „fekete” könyv első fele az örült atyjának (Sir William) rettenetes bosszúállás-történetét világítja meg, addig a következő része nem mást tartalmaz, mint Shakespeare összes műveit!

Behányván újra a sírt, ismét szobájába vonult – s leírta örült eszméit egy fekete kötésű könyvbe.

E könyv jelenleg Arad megye levéltárában őriztetik. –

Két részből áll: az elsőnek címe: 'Sir William naplója'.

Kiterjed egy fél századra... egész angol nyelven, gyakorlott kézzel írva. Ugyan azon kéztől Shakespeare minden műve teljesen, sajátos jegyzetekkel. A második rész címe: 'Digby naplója'. (I. 10. l.)

Íme, Shakespeare művészete úgy jelenített meg, mint a legőrültebb, legszélsőségesebb gesztusoknak parallelje – mintha maga a tény, hogy az az örült, aki gonoszságától hajtva rengeteg embernek okozott elképesztő szenvedéseket és szörnyűségeket, Shakespeare jegyében, Shakespeare *mellé* írta meg élettörténetét, valamelyest érthetőbbé s elfogadha-

többá tenné az erkölcsileg egyébként el nem fogadható rémségeket... A párhuzam nyilvánvaló: mikor a gonosz Sir William bosszút forral, s újra olvasgatja saját könyvét, s nem találja benne azt a levelet, amely jogot adna a bosszúra, akkor mintha egy shakespeare-i tragédiában találná magát:

Az első lapon... feltűnt a pyramid kastély... a levelek sulyosan hultak le egymás után a forgatásban... Sir William naplójában egész élete szenvedéseit, mint varázs-tükörben, egy pillanatban egyszerre látta... a napló megszakadt – Nehány tiszta lap után előtűnt a brittek dicsősége: Shakespeare – előtűnt mint mesés homályban, a költő komoly arczképe... jöttek a művek, a szelvéz... átillanának a mythos személyei... felmerültek a királyok... s aztán Romeo... Hamlet... Macbeth... megérkezett Lear király, a szelid Cordelia, a büszke Goneril... végre egy lapot Sir William csak lassan fordított meg. A 749. lap... hol Lear, a tébolyodott atya a viharban átkozza gyermekeit – és Virginia levele nem vala ottan. (II. 23-24. l.)

Lám, a gonosztevő, mikor maga is pácban érzi magát, egészen Lear királyi fenség közelébe emeli (vagy emelteti a szerző vagy az olvasó által) magát.

Shakespeare mint az emberi „természet” szélsőségeinek nagy mestere mintha a 19. századi romantika „korlátatlan mindenható” szélsőségeinek legitimáló demiurgosza lépne itt fel – s nyilván ugyanezért hangsúlyozzák oly sokan e korban Shakespeare „örült” vakmerőségének nagyságát és szépségét, a rossznak, a rútak általa garantált ábrázolhatóságát (ahogy pl. Henszlmann fogalmaz a *III. Richard* kapcsán: „a nagyszerű eszme a gonoszak a gonoszból szükségképi és szakadatlan születéséből áll”⁹ – mint látjuk, a gonosz itt már *szükségképi*-ként fogalmazódik meg, s eszméje és ábrázolása pedig, az erkölcsi tanító princípium félre tolésa révén *nagyszerű* tud lenni!¹⁰ Másol pedig Henszlmann az *Othello* kapcsán egészen odáig elmegy, hogy még azt is javallja, hogy „a valóban nemes szerezsen óriási indulatában minden *emberségéből* kivetkezik”¹¹ – vagyis a művészi ábrázolhatóság romantikus végtelensége az embertelenség eddig át nem léphetőnek bizonyult határait is

⁹ Regélő Pesti Divatlap, 1843, 645.

¹⁰ Nagyon hasonló ehhez Petőfi véleménye is: „Richard a gazság tökélye.” (PETŐFI 1956, 41.)

¹¹ Regélő Pesti Divatlap, 1842, 1068. hasáb

kétségbe vonják!). Minek alapján talán megkockáztatható egy olyan kérdés is: vajon az a nagyszabású, romantikus (bár sajnos részletesen ki ne fejtett) esztétikai állásfoglalás, mely Sükei Károly szavaival folyamatosan a szabálysértést, a devianciát, a vállalt erkölcsi és esztétikai ellentmondásosságot hirdeti („Mi a legújabb kor gyermekei vagyunk, és szeretjük azt bűneiben is... Igen, mi nem akarjuk a szenvedélyt, mint valamely rakoncátlan ebet, pórázra fűzni... Szeretjük pedig a jelenkort rontva teremtő irányú romantikájával...” stb.),¹² nem Shakespeare-nek korlátatlanságát azaz gátlástalanságát emeli-e követendő példaként a piedesztálra?

S mindennek alapján az a kérdés is feltehető vajon Petőfinek a Pálffy regényével nagyjából ugyanabban az időben készült *Az őrült* c. versében, melyről több mentegető vélekedés is azt állította, hogy tulajdonképpen nem lírai költeményként, hanem drámai monológként kellene funkcionálnia vagy legalábbis az olvasónak ilyenként kellene interpretálnia (hiszen a drámai – amit értelmezhetünk úgy is: shakespeare-i – szituáltság révén a vers brutális világnézete elveszténé „őszinte” jellegét, vagyis a lírai *egyenes beszéd* kategóriájából a *függő beszéd* kategóriájába kerülne át¹³), szükséges és elégséges-e a közvetlennek feltételezett Shakespeare-hatást lehetséges szöveghelyek megfelelésével igazolni (amint Horváth János nyomán igen sokan kerestek és találtak, elsősorban az egyes darabok bolond-szerepeit illetően, párhuzamokat¹⁴), s nem valószínűbb-e, hogy a vers, épp szélsőséges gesztusai révén, egy *imaginárius* Shakespeare-figura víziójának köszönheti ihletét és (ön)legitimációját?

¹² SÜKEI Károly, *Irodalmi ellenőr*, Életképek, 1847, II. köt., 20–21. (Új közlése: *Szöveggyűjtemény a forradalom és szabadságharc korának irodalmából*, főszerk. PÁNDI Pál, Bp., Tankönyvkiadó, 1962, 658–668.)

¹³ Amint erre már Dávidházi Péter is rámutatott tanulmányában: *A kitagadástól az irodalmi kánonig* = D. P., *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum, 1998, 164.

¹⁴ Lásd a legújabb kritikai kiadás összefoglalását: PSÖM, *Költemények* 4., s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 2003, 403–404.

ZOLTÁN MÁRKUS

Speaking “The Voice of England”

*Shakespeare Quotations as Cultural Appropriations in
London during World War II*

In an article from 1942 in *The Daily Express* the formidable theater critic, James Agate, lectures his readers by pointing out that those who speak English frequently quote Shakespeare whether they recognize it or not:

We all talk Shakespeare without knowing it, so why not read him? You are talking Shakespeare when you use such phrases as ay, there's the rub, at one fell swoop, sweets to the sweet, a rose by any other name, a charmed life, thereby hangs a tale, out-Heroding Herod, begging description, a trick worth two of that... But the list would fill a column.¹

Either due to Agate's intention or else to slipshod editing, the quotation marks delimiting Shakespeare's words are missing. This absence – accidental or not – powerfully illustrates that these Shakespearian phrases are not assigned to their author-proprietor any longer but belong to the public domain.

To demonstrate his point even more vigorously, Agate offers a parable from World War I: “During the last war a British Tommy was heard to say, ‘I don't *hear* French, I only speak it. It goes like this: «Bon jour, mademoiselle. Voulez-vous promenez avec moi?»’ The average

¹ James AGATE, “A Book for Every Week,” *The Daily Express*, 25 April, 1942.

man takes Shakespeare for an airing without knowing the name of his companion.”² Obviously, those who speak English often ventriloquize Shakespeare without knowing that they are actually doing so. Agate’s article shows that the Bard’s words are with us even if we do not acknowledge their origin. A similar instance of recognition is a letter “To the Editor” in *The Daily Telegraph* pointing out that the “earliest use” of the phrase “take it” (as in “We can take it!” or “London can take it!”) can be found in *Hamlet* (Act 2, Scene 2): “Swounds, I should take it: for it cannot be / But I am pigeon-liver’d and lack gall / To make oppression bitter...”³ This “letter to the editor” also supports the prevalent notion that ‘Shakespeare said it all and said it first...’

These examples reassign Shakespeare’s words from the realm of the public to that of the private: they “restitute,” as it were, the Bard’s “collectivized” property. By doing so, they reconfirm the status of Shakespeare as a point of linguistic origin, as the ultimate Author. In several of her works, Margreta de Grazia argues that the function of quotation marks gradually changed in the course of the 18th century from marking generally available and instructive “sententiae” and “commonplaces” (whose origin was not of primary significance) into serving as indicators of “copyright writ small” “cordoning off the locution signal: *Private Property. No Trespassing.*”⁴ De Grazia underlines that the change in the status and indication of quotations was parallel with (if not instigated by) the birth of the modern concept of the author. In the quoted examples from wartime London, on the other hand, the reverse of this process is taking place: by a linguistic “enclosure,” a pre-(or post-)modern state of affairs is rectified. This act of “re-

² Ibid.

³ James MERRYWEATHER, “‘We Can Take It.’ To The Editor,” *The Daily Telegraph*, September 12, 1942.

⁴ Margreta de GRAZIA, “Shakespeare in Quotation Marks,” = Jean I. Marsden (ed.), *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, New York: St. Martin’s, 1991, 57-72; also *Shakespeare Verbatim*, Oxford: Clarendon, 1991, esp. 214-220; and “Sanctioning Voice: Quotation Marks, the Abolition of Torture, and the Fifth Amendment” = Martha Woodmansee and Peter Jaszi (eds.), *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham: Duke University Press, 1994, 281-302.

author(iz)ing” Shakespeare’s words successfully underpins the myth of the omnipotent Author-Shakespeare. Recognizing these phrases as exclusively Shakespeare’s, therefore, also entails the espousal of the Shakespeare cult or myth and its cultural and political implications of English patriotism.

Beyond unacknowledged Shakespearian phrases, Shakespeare was, of course, very often also conjured up by acknowledged quotations. Jean R. Freedman observes about London during World War II that, “the words of Shakespeare... were everywhere.”⁵ To support her argument, she presents several examples such as Shakespearian puns in the titles of the Crown Film Unit’s films (*Thereby Hangs a Tail* and *Tell Me Where Is Fancy Bread* [sic]), Anthony Eden’s radio broadcast urging volunteers “to make assurance doubly sure” (14 May, 1940), a quote from a letter of a couple in the East End to their daughter, “If an operation is necessary, ’twere well it were done quickly” (10 February, 1943), and another quote from the diary of Vere Hodson from Kensington, “Cowards die many times before their deaths!” (10 October, 1940).⁶ Taken from a representative cross-section of wartime English society, these examples underline that Shakespearian references were plentiful in private and public discourse alike.

Supplying ammunition to a diverse rhetorical arsenal, Shakespeare’s words were quoted standing alone, embedded in texts, or in parodical distortions. As we have seen, James Agate had a particular penchant for invoking Shakespeare: on one occasion, for instance, he closed his brief account of an open-air production of *The Taming of the Shrew* in the “leafy Southwark” by adjusting Shakespeare to the experience of the Blitz,

Were W. S. alive today I feel he would have altered a couple of lines. Petruchio is asking Kate’s father if he thinks a little din can daunt him: “Have I not heard great ordnance in the field, / And heaven’s artillery thunder in the skies?” I feel that W. S. would have written: “Have I not heard the anti-aircraft roar, / And Messerschmitts dive-bombing from the skies?”⁷

⁵ Jean R. FREEDMAN, *Whistling in the Dark: Memory and Culture in Wartime London*, Lexington: University of Kentucky Press, 1999, 53 and 34.

⁶ FREEDMAN 1999, 53–54.

⁷ James AGATE, “The Bard Re-Writ,” *The Daily Express*, 5 July, 1941.

Even if the words are not particularly Shakespearian, the iambic pentameter remains almost intact.

Such facetious appropriations of the Bard were, however, occasionally frowned upon. On May 1, 1941, *The Daily Telegraph* reports that “Lovers of Shakespeare expressed amazement... when they heard that some of the poet’s lyrics, set to swing music and sung by a crooner, were broadcast by the B.B.C. to Germany on Shakespeare’s birthday.”⁸ The three audacious hits were popular Shakespearian classics: “It was a lover and his lass...” [*As You Like It*; Act 5, Scene 3], “Blow, blow, thou winter wind...” [*As You Like It*; Act 2, Scene 7], and “O mistress mine...” [*Twelfth Night*; Act 2, Scene 3]. All three were crooned by Marion Mann accompanied by Bob Crossley’s “Bobcats”.

The event was judged to be so scandalous that it was discussed even in the British Parliament: a Socialist M. P. posed a question to the Minister of Information (Duff Cooper) regarding “the seemliness of presenting such versions of Shakespeare from his own land, and on his own day, to a people who have never concealed their respect for his genius.”⁹ In other words, the sacrilege of broadcasting crooning Shakespeare was “unseemly” for several reasons. First, it was uncouth to have broadcast this kind of adaptation of the Bard’s words in the first place and, worse, to broadcast it on the Bard’s birthday (i.e. on St. George’s day). But the chief reason for its being a major embarrassment was that it was transmitted to the *Germans*. The M.P. who raised the issue focused exactly on this aspect in the second part of his question in which he asked whether the Minister of Information was “satisfied that this kind of broadcast assists our propaganda efforts.”¹⁰ The ultimate question, therefore, was whether “crooning Shakespeare” was good propaganda or not.

In his response, Harold Nicholson, the Parliamentary Secretary of the Ministry of Information, argued that the B.B.C. German program honored the day by a “special talk” and by “a commentary on the Stratford-upon-Avon celebrations.” In the “lighter part” of the program, “which was especially designed to cater for those in Germany who

⁸ “Shakespeare in Swing Music: Criticism of B.B.C.,” *The Daily Telegraph*, 1 May, 1941.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ “Jazz Shakespeare: Not Good Propaganda,” *The Daily Telegraph*, 2 May, 1941.

appreciated jazz music which they could not get on their own stations, some records were played from an English theatrical production which contained lyrics from Shakespeare's plays."¹¹ Having clarified all of this, however, he conceded that, "the answer to the last part of the question was in the negative." In other words, he did not think that crooning Shakespeare was good propaganda at all.

This episode illuminates some of the political and social dynamics of the Shakespeare myth in wartime England. The fact that the sound recordings of crooning Shakespeare existed indicates that there had been an increasing tendency to "experiment" with Shakespeare and to "popularize" the Bard. That these records were played on the air further suggested that some people had judged these songs adequate for the British Broadcasting Corporation and for what it represented. (Some might even have thought that "crooning Shakespeare," after all, was good propaganda.) The scandal demonstrates a clash between a "popularized" and an "official" Shakespeare image. "Crooning Shakespeare" (originating from light entertainment: "bad propaganda") was contrasted with and judged against "state Shakespeare" (representing dominant ideology: "good propaganda"). These sharp distinctions, however, were increasingly blurred in the course of the war: the government (and the Ministry of Information in particular) slowly realized that for propaganda to be effective it should appeal to the masses. In the "People's War" the people's taste should prevail, providing that this "taste" does not interfere with the war-effort.¹² The growing popularity of "popular Shakespeare" was a direct outcome of these readjustments of Shakespeare reception during World War II.

At the beginning of the war Shakespeare was most typically evoked through a handful of "serious" morale-boosting quotations. These patriotic "oldies" were frequently broadcast on the wireless and printed in the newspapers. In the dailies, they were printed customarily in separate boxes as parts of special quotation series variously called e. g. "Old and True" in *The Times*, "A Message for Today" in *The Daily Telegraph*, and "X Words for Today" or "X Words for Comfort" (X indicating

¹¹ Ibid. This scandal of "crooning Shakespeare" was also covered by *The Evening Standard* (30 April, 1941) and *The Times* (2 May, 1941).

¹² See Marion YASS, *This Is Your War: Home Front Propaganda in the Second World War*, London: Her Majesty's Stationary Office, 1983, 28.

the number of the actual words in the quote) in *The Daily Express*. Predictably enough, the king's "Crispin Crispian" speech from *Henry V* was one of the most frequently circulated Shakespeare quotations of all.¹³ Another favorite passage was, no less predictably, Faulconbridge's oration at the conclusion of *King John*. As a reader of *The Times* pointed out in 1940, "Most of all his plays, Shakespeare's *King John* might have been written to-day:"¹⁴

This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself.
Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them. Naught shall make us rue,
If England to itself do rest but true.

(Act 5, Scene 7)

Most probably, however, the No. 1 patriotic "hit" was John of Gaunt's deathbed prophecy from *Richard II*:

Methinks I am a prophet new inspired...
This royal throne of kings, this sceptred isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war;
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands;
This blessed plot, this earth, this realm, this England,

¹³ See e.g. "94 Words for Today (St. Crispin's Day)," *The Daily Express*, 25 October, 1941, or *Henry at Agincourt*, radio programme, produced by Peter Creswell, BBC Homeservice: Sunday, 28 February, 1943.

¹⁴ R. W. LIVINGSTONE, "Shakespeare To-day: To the Editor of *The Times*," *The Times*, 23 July, 1940.

This nurse, this teeming womb of royal kings,
 Fear'd by their breed and famous by their birth,
 Renownéd for their deeds as far from home,—
 For Christian service and true chivalry,—
 As is the sepulchre in stubborn Jewry
 Of the world's ransom, blesséd Mary's Son:
 This land of such dear souls, this dear, dear land,
 Dear for her reputation through the world,
 Is now leas'd out – I die pronouncing it –
 Like to a tenement, or pelting farm:
 England, bound in with the triumphant sea,
 Whose rocky shore beats back the envious siege
 Of watery Neptune, is now bound in with shame,
 With inky blots, and rotten parchment bonds:
 That England, that was wont to conquer others,
 Hath made a shameful conquest of itself.
 Ah! would the scandal vanish with my life,
 How happy then were my ensuing death.

(Act 2, Scene 1)¹⁵

The iconic nature of these lines is highlighted by the curious fact that no less than three British feature films produced during World War II borrowed their titles from this deathbed passage: *This England* (1941; dir. David Macdonald; renamed, for obvious reasons, as *Our Heritage* in Scotland), *The Demi-Paradise* (1943; dir. Anthony Asquith), and *This Happy Breed* (1944; dir. David Lean; based on Noel Coward's play of the same title).¹⁶

The renowned Shakespeare scholar and (somewhat less renowned) actor and playwright, George Wilson Knight, also turned to this passage when he named his literary and theatrical undertaking of almost two decades "This Sceptred Isle". In its various manifestations, Wilson

¹⁵ As quoted in George Wilson KNIGHT, *This Sceptred Isle: Shakespeare's Message for England at War*, Oxford: Basil Blackwell, 1940, 4-5. See also S. R. LITTLEWOOD, "Birthday of an Englishman," *The Daily Sketch*, 23 April, 1941.

¹⁶ See James CHAPMAN, *The British at War: Cinema, State, and Propaganda, 1939-1945*, London: I. B. Tauris, 1998. 233.

Knight's project offered a selection of patriotic quotations linked by his own narrative and commentaries. Although the Chancellors' Professor of English at Trinity College, Toronto, Knight found himself stranded on "This Sceptred Isle" of Britain during the war, and in the summer of 1940 he gave a "lecture recital" of the same title to the "People's National Theatre" at the Tavistock Theater and later to the Poetry Society of London. In the same year he also published the text of this recital. In July, 1941, he presented a short season of an expanded program of "This Sceptred Isle" at the Westminster Theater. This recital series became the basis for another book, *The Olive and the Sword* (1944). Eventually a further revision was published in his *Sovereign Flower* in 1958.

The 1940 edition of *This Sceptred Isle* has the subtitle "Shakespeare's Message for England at War" but it is evident that what the reader will find in this booklet is in fact Wilson Knight's message rather than Shakespeare's. The hurried introduction draws fast parallels between Shakespeare's time and the present, and points out that Shakespeare has "a very clear sense of a compulsion laid on England not only to attain, and maintain, unity, but to be, in a yet deeper way, *true to herself*. She has a part to play on the world-stage which she must not falsify."¹⁷ In Wilson Knight's interpretation, therefore, Shakespeare's message is twofold: internal unity and external dominance, patriotic submission to the *status quo* at home and classic imperialism and colonialism abroad. Having defined Shakespeare's ideological message in such a truncated and definitive form, the mysterious appeal of the Bard's words is touched upon:

There is something magical about fine words; and I suggest that, in hard days like these we are going through now, we might do well to read some of Shakespeare's mighty passages and let his golden phrases burn deep into our minds and souls. More, we might practice reading them aloud. It does not matter whether anyone is listening or not. In speaking them make frequent changes of voice, from high to low and back again; and, generally start quietly, but let the sounds roll out more powerfully about three-quarters of the way through any long speech. Treated like this, Shakespeare's poetry has a quite surprising effect. One lives for a few minutes its superb assurance.¹⁸

¹⁷ *This Sceptred Isle*, 2.

¹⁸ *Ibid.*

What Wilson Knight describes here is an almost metaphysical invocation of the Bard, a kind of transubstantiation that is at the heart of every act of quoting a passage. Under the spell of the magic of the text, the quoter is merged with the quoted, the speaker identifies with the Bard. As Marjorie Garber asks, “Who is speaking when we speak in quotation?”¹⁹

For one, we could dismiss this question with another question, the Beckettian-Foucauldian “What matter who is speaking?” From the point of view of cultural appropriations, this issue, however, does have relevance: it matters that simultaneously both Wilson Knight speaks through Shakespeare and “Shakespeare” (or the cultural tradition short-handed as the Shakespeare myth) speaks through Wilson Knight. And the more fervently Wilson Knight claims that he presents the “true” Shakespeare, the more obvious it becomes that it is he himself who is speaking.

Quotation is clearly a tricky device. Rhetoricians of the Antiquity warned against quoting famous people because this practice did not influence “logos” but “ethos:” it did not affect the faculties of reason but appealed to reverence. Today the technique of quoting shorter sections from a literary work is criticized because it tends to yank passages out of their context, thus falsifying their “meaning” both within the work as a whole²⁰ and within the historical period in which the work has been placed or was created. The current condemnation of quotations from famous literary “loci” is fueled by the recognition that quotations create meanings that are frequently alien or contradictory to the contexts from which they originate.

Taking heed of the main thrust of the arguments that we need to be deeply suspicious of Shakespearean (or any other) quotations, I would like to quote here (however ironic this might be) what Wilson Knight had to say in 1940 about John of Gaunt’s famous speech above,

How poignant to-day rings this description of our island fortress. It takes a great upheaval like that we are enduring to render the obvious *facts* of

¹⁹ Marjorie GARBER, “(Quotation Marks),” *Critical Inquiry* 25:4 (1999), 653-679.

²⁰ See for example Marjorie GARBER, “Character Assassination: Shakespeare, Anita Hill, and JFK” = *Symptoms of Culture*, New York: Routledge, 1998, 153-165 and “(Quotation Marks).”

great poetry evident to our senses. Yes – but there is something even harder to grasp. What does all this talk of royalty mean? Will the war make that too clear for us? Old though the speaker be, a great power gets the better of age and sickness as those mighty images gather towards the end. In reading, let them roll out with something of the great sea’s thunder.²¹

Wilson Knight applies the text to his immediate present: the current crisis of the war makes the patriotic message of this Shakespearian passage even more heart-felt. And somewhat surprisingly, regarding John of Gaunt’s rather strong critique of King Richard II in this particular passage, Wilson Knight even here feels that the central question is the issue of “royalty”. With remarkable consistency and perseverance throughout his work from *The Imperial Theme* (1931)²² to his often-cited contribution to the collection, *Authors Take Sides on the Falklands* (1982),²³ Wilson Knight’s interpretations of Shakespeare’s histories in particular and Shakespeare’s other plays in general often return to his thesis that Shakespeare’s work is ultimately “A Royal Propaganda”.²⁴ He closes his introductory remarks in *This Sceptred Isle* with the instruction, “Notice all the way through Shakespeare’s vivid feeling for essential royalty: it is something we have temporarily lost but must regain.”²⁵ Anachronistically echoing the dominant rhetoric of World War I, Wilson Knight claims that Shakespeare, “the voice of England”,²⁶ is ultimately a patriotic propagandist of the English monarchy.

In 1941, Wilson Knight, with Henry Ainley’s participation, performed an expanded version of the 1940 *This Sceptred Isle* program at the Westminster Theater. The notice for *The Times* reports that Wilson Knight

²¹ *This Sceptred Isle*, 5.

²² G Wilson KNIGHT, *The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare’s Tragedies Including the Roman Plays*, London: H. Milford, 1931.

²³ See e. g. Terence HAWKES, “Swisser-Swatter: Making a Man of English Letters” = *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis, London: Methuen, 1985. 43.

²⁴ G. Wilson KNIGHT, “A Royal Propaganda” = *The Sovereign Flower: On Shakespeare as the Poet of Royalism Together with Related Essays and Indexes to Earlier Volumes*, London: Macmillan, 1958, 273-279.

²⁵ *This Sceptred Isle*, 2.

²⁶ *This Sceptred Isle*, 35.

shows his scholarship in his attack on character... as well as in his comments, and, indeed, the whole unusual production firmly establishes his conception of Shakespeare as the poet and prophet of a free and virile people united under a benevolent monarchy and determined to fight in themselves the evils of greed and corruption and to take up arms against tyranny and the lust for power in others.²⁷

As a classic moment of “appropriating Shakespeare,” Knight’s patriotic and royalist meaning is registered and reinforced by the reporter of *The Times*: the Shakespeare scholar’s propagandistic meaning is welcomed by the media.

Despite these propagandistic efforts in *The Times*, one of the central issues of wartime Shakespeare reception in London is that this nationalistic and royalist Shakespeare image was not embraced by the masses. Wilson Knight’s anachronistic Shakespeare appropriation (more appropriate for World War I than World War II) was not particularly popular at the beginning of the Second World War. On the other hand, as we have seen, a popularized “crooning” Shakespeare was rejected by the British Parliament: it was judged to be embarrassingly “bad propaganda”. At the beginning of the war, therefore, “official” state-sponsored institutions attributed meanings to Shakespeare that the population was rather unwilling to share. As an elitist royalist, Shakespeare was unappealing to the masses. A more inclusive “popular entertainer” Shakespeare, on the other hand, was not acceptable for government officials and MPs. As a trivialized entertainer, Shakespeare was rejected by the political elite of British society.

This tension between “popular” and “elite” Shakespeare, however, gradually disappeared: Shakespeare gained more and more ground in the course of the war and eventually became a much more popular(ized) author – and a much more successful ideological weapon as well. The well-known examples of Laurence Olivier’s film *Henry V* (1944), John Gielgud’s arguably most successful *Hamlet*-production at the Haymarket Theater in 1944, or the Old Vic’s glorious 1944/45 season were the end-results of a longer process in the course of which elitist Shakespeare had given way to, or merged with, popular Shakespeare by the end of the war.

²⁷ Quoted in G. Wilson KNIGHT, *Shakespearian Production: With Especial Reference to the Tragedies*, Chicago: Northwestern University Press, 1964, 313.

„HUNYT MESTERÜNK”

EISEMANN GYÖRGY

„Mert szemnek írunk, a fül második...”

— — —
Arany János lírai költészettana

Hogyan magyarázza egy 19. századi „poeta doctus” a beszéd és a szavak konfrontációját mint nyelv és anyagisége viszonyát? Hogyan reagál például a „klasszicizálódás” poétikája a beszéd mediális függésére mint a nyelv történeti változását – benne szavainak materializálódását – érzékelő tapasztalatra? Arany János több „költészettani” vonatkozású verset írt, ezek közül most azok kerülnek kiemelésre, melyek a legelső sorban olvashatók az iménti kérdésekre adott válaszokként. (Megjegyzendő, hogy az e költemények némelyikében föllépő „mester”, Vojtina alakja bármennyire is ironikus fogantatású, olyan álarc, mely legfeljebb az „oktatás” kereteivel – annak tényével és formájával – szemben tart játékosan távolságot, de nem a „tanítás” tartalmát tagadja.)

Rögvest megállapítandó, hogy Arany „költészettana” a betű írásos-materiális medialitására hagyatkozást, a hangzóság kritériumának – a hang meghallásának – figyelmen kívül hagyását merő dilettantizmusnak minősíti. Ahogy Vojtina első levelének szójátéka a szöveg örökkévalóságának ábrándjával gúnyolja a grafémák „hangtalanságra” számító nyomtatását, összefüggésben a „szerző nevének” komikus felnagyításával: „Ritkán szedett betűi nagy nevednek / a hallhatatlanság felé mered-

nek.” (*Vojtina levelei öccséhez*¹) Hogy éppen a kurzíválás *írá*sos gesztusa fejezi ki e „hallhatatlanság” kritikáját, az Arany szokásos frappáns ötleteinek egyike. De emellett mintha mégis azt állítaná a fiktív episztola, hogy az írásbeliség nemcsak kiiktathatatlan része a recepcióban létesülő esztézisnek, hanem a beszédhez képest elsődleges jelentőséggel rendelkezik. Néhány stróféval lejjebb meg is erősíti ezt a „grammatológiai” benyomást: „Mert szemnek írunk, a *fül* második / Érzés, gyakran hibáz, hamarkodik.” Az ilyen sorrendiség megállapítása azonban – az olvasás esztétikai funkciójának reflektálása mellett, mint kiderül – nem az átvétődés szemantikájának tagadására, hanem éppen a beszélt nyelvhez térítő kiindulásra, az odatartozás felismertetésére szolgál: „A *test*, az a *vers*, ami látható.” De a látható vers is beszél, hallható szavakat használ: „Beszédhez, amit versnek mondanak, / Mindenesetre kellenek *szavak*.” Ez a triviálisan-gúnyosan oktató hangütés arra figyelmezteti Vojtina öccsét, hogy bárminek a kimondásához csakis a nyelv kínálta szavakkal – s ennek következtében az írás médiumán kívülről jött diszkurzív-immateriális jelentésimpulzusokkal – élhetünk. A szavak „csinálása” – eredetiségben tetszelgő kitalálása – úgy teszi értelmetlenné a verset, hogy annak csak a „teste” lesz betűzhető, s pusztán a „test” olvasása (a szavak beszédének kiolvasását mellőzve) fogyatékoság marad. Nem véletlen, hogy Kosztolányi Dezső programosan is kötődni fog e nézethez. *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz* című cikkében – saját költészettani távlatának megfelelően – arra figyelmeztet, hogy a szavak akár ellene is szegülhetnek az esztétizáló modorosságának: „A versek – úgy érzem – jellegzetes betegkoszt. Csak egy csipetnyi kell belőlük, csak egy kávéskanálnyi, inkább az illatuk táplál, mint az anyaguk.”²

Sőt, a beszédes formájuktól és nem-materiális fogantatású értelmüktől elszakadó szavak tetszőlegesen elhelyezhetőkké, semmitmondókká válnak: „Te mindig olyan szót válassz, csinálj,” – folytatódik a tanácsadás iróniája – „Amit ne értsen [Arany?] János vagy [Vörösmarty?] Mihály; / Legjobb, ha tenmagad sem érted azt: / Így legalább soha fel

¹ A versidézetek forrása: ARANY János *Összes költeményei I-II.*, s. a. r. és jegyz. SZILÁGYI Márton, Bp., Osiris, 2003.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz* = K. D., *Nyelv és lélek*, s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1971, 486. Lásd erről OLÁH Szabolcs, *Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikai műforma = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004.

nem akadsz, / Mert, aminek értelmét nem tudod, / A szó mindenhová illeni fog.” Az értékes költészet ezért „Vojtina” szerint a „látható vers” grafémáival együtt „hallható”, a hangzást (és annak értelmét) az írás testétől sohasem teljesen elvonatkoztatató, de azt mégsem zörejcsináló megnyilvánulás, mely követelménynek különösképp eleget tesz a magyar nyelv: „Csak angolul nézhetni ilyet el / Hogy *bird*-nek *world*, *moan*-nak *alone* felel.” Vagyis az angolban az írásképet betűi eszerint nem „rímelnék”, míg a magyarban a „látható nyelv” dimenziója sokkal inkább rájátszható a hangzó nyelv alakításaira. Ilyen megkülönböztetés egyébként aligha tehető a két nyelv között, azaz mindenki ilyennek (a hangzást és a betűt rokonítónak) láthatja a saját anyanyelvét a többihez képest. A graféma és a fonéma szoros megfeleltetése így voltaképpen az anyanyelv mediális meghatározásának tekinthető a nyelv látható és hallható anyagosságának viszonylatában. (Maga a rím természetesen a versnek ugyancsak az anyagi dimenzióját domborítja ki.³)

Vojtina második levele szintén a nyelv anyagosságának kérdését veti fel akkor, amikor – a stílusrontó utánczás, a gyenge asszonánc-technika

³ Közbevetve: Arany balladaköltészetének – benne drámai dialógusainak – egyik legszuggesztívebb eljárása, hogy némely szereplőnél a szavak elkülönített hangzása elszakad a mondatok – és a beszélt nyelv egészének – értelmezhetőségétől. Ez az állapot minősül tébolyoknak. A megőrült szereplők nem képesek a kimondott szavakat a beszéd egészének részeként, egy megszólaltatott nyelv alkotóelemeiként érzékelni és értelmezni. Ágnes asszony „[h]allja a hangot, érti a szót”, de amit a férjéről mondtak, nem fogja fel, miként az ítéletet sem. Vagy ami másoknak csend, szünet a nyelvben, az irányítja Edward király figyelmét a beszédnek az ő számára immár üres vagy ismétlődő automatizmusaira, mint leállíthatatlan, fenyegető zúgásra, mely nem rejthető a sípok-dobok és harsonák szabályozott zeneisége mögé: „Fülembé zúgja átkait / A velszi lakoma...” (A fentiek fényében nem meglepő, hogy e ballada címében Walesről, törzsszövegében pedig Velszről olvashatunk, a „látható nyelv” és a hangzás eltérő kötődését munkálva ki.) Az átok romantikus motívuma egyébként is a „dolgok rendjéből” kitaszítást célozza mint a kárhozzátó szónak mintegy a testre-ráírása, egy ekként individualizáló nyelvi „támadás” (izolálás) kívánalma. Hogy Ágnes asszony örületének iménti vonása a nyelv poliszémikus karakterével – a jelentésmeghasadásnak a tébolyt magát imitáló, szétbontó műveletével – is poetizálódik, az további mintapéldája lehet a felsőfokú költői mesterségnek: „Szöghaját is megsimítja / Nehogy azt higgyék: *mebomlott*.”

és a gáttalan sorvégi áthajlások kritikája után – a ritmus fontosságára tér ki. A ritmust azonban – a rímmel ellentétben – e vers elkülöníti nemcsak a látható írás, de a hangzás hallhatón anyagi szférájától is, ezzel pedig sajátos módon egy nem materiális érzékelésmódhoz köti: „A ritmus oly láthatatlan valami, / Mit inkább érezni, mint hallani, / Mit észrevenni (mint a jó egészség / Szelíd hatású titkos működését) / Könnyebb, mikor *nincs*, mint akkor, ha van; / Mi nélkül mérték, rím haszontalan; [...] Ha *írod* a verset, nem *öntöd* azt, / Össze nem áll, hiába fűrsz, faragsz.” Mindemellett figyelembe véve Arany egyéb észrevételeit a ritmus kapcsán, főleg számtalanszor idézett sorait saját alkotásmódjáról, a mű nyelvi-szemantikai kristályosodásának zenei-ritmikus eredetéről, megállapítható, a ritmus nála olyannyira a nyelv lényegéhez (mint beszédhez) tartozónak minősül, hogy szavakba áttűnése sem veszítheti el beszédszerű származtatottságát („öntöttségét”), ha költői akar maradni. A ritmus eszerint a költői nyelv azon – független önvalóságában – nem látható és nem hallható, mégis olyan jól érzékelhető működési módja, melyből minden, ami látható és hallható, következik. S e következmény teszi lehetővé egyáltalán a működés érzékelését. Arany *A nemzeti vers-idomról* szóló tanulmányában amikor ritmusról beszél, „gondolat” is ért hozzá, így versritmuson az „energiaként felfogott” versérből kiindulván lényegében a költés közben működő „mentális automatizmusokat” érthet.⁴ A ritmus mint beszéd tehát sohasem jelenik meg közvetlenül: „titkos működése” révén az a különbség fogható fel a nyelv léte és megmutatkozása között, mely „nem akar különbség lenni.”⁵ A nyelv nem-materiális érzékelése így a beszéd eredendőségének mint teljességében sohasem megjelenő létének az érzékelése lenne. A ritmus „titkos működése” bármennyire is hallható és látható formákat ölt, eszerint mégis egy hallhatatlan és láthatatlan – azaz csak feltételezhető – médium következménye. Azért hallhatatlan és láthatatlan, mert nincsen olyan másik médium melyből – akár a McLuhani logika alapján – egészében érzékelhető lenne. (Jórészt így is magyarázható a Szemere Pállal folytatott levelezésében előkerülő „neszme”-fogalom, olyan bizonytalan, lassan konkretizálódó ritmikai-zenei csírák jelölve, melyből a „szülemlő” költemény érzékelhető, kifejlett formája jön lét-

⁴ HORVÁTH Iván, *A vers*, Bp., Gondolat, 1991, 71.

⁵ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 329.

re.⁶) A beszéd ezért a ritmus szintjén olyan közeg, melynek nincs eleve hozzárendelt másika, pontosabban csak művelése – valamilyen másik közegbe testesülése – révén medializálódik.

S hogy az immenans, a „testi” működés viszont mennyire szükségyszerű konstansa a költői nyelvnek, s hogy ezért a medialitás „földi” szféráitól elszakadás – a költői nyelv merőben „éter” létmódjának esztétikája – Aranynál mennyire a romantikus egyoldalúság sajátjaként kerül bírálatra, az *A sárkány* soraiból is kiolvasható. A játékos – talán véletlenszerű – utalások Berzsenyi („arca berzseny színben ég”) és Vörösmarty („betűk között a V”) lírájára (ezáltal ráadásul arc és betű összefüggésére), illetve e szerzők utánzására, a romantika-kritika velejárájaként foghatók fel. Sőt, a vers iróniájának az irodalom medialitását tematizáló leleménye szerint a papírsárkány egekbe röplő testét nyomtatott írásokból csirizezték össze („Röplülni most tanul egy óda”), stb. S éppen a nyelvnek ez a nyomtatott testisége akar a mennybe menni, elszakadni a földtől, ezért – anyagiságától önhittent és kábultan eltekintve – leválni kényszerül a nyelv művészi távlatú kommunikációjáról. A vers énje ezért maga sem párbeszédként, hanem a beszéd írásba fordulásaként tartja lehetségesnek az adekvát közlést, szavainak önmeghatározását: „Mondom tehát, azaz hogy írom: / Sárkány barátunk emelé / Mind e csodákat fölfelé.” És e diszponáltság engedi belátni, hogy a költői beszéd az anyag és a szellem, a látható és a láthatatlan, a „földi” és az „égi” közötti közvetítés feltételezettségében él: e kapcsolat nélkül nem képzelhető el művészi nyelv. A mindettől eltekintő sárkánynak – a fellengzős-romantikus nyelv allegóriájának – a sorsa ezért elkerülhetetlen: „S amely eddig röptét feszíté, / *Eget a földdel közvetíté,* / Most elszakad / A kötelék.”

A *Poétai recept* a népies epigonizmus kritikájaként egy motívum-leltárral indul. A megbírált pályatársak verseit ezzel egy tárolt és le-hívható szókészletből konfigurált képződményeknek mutatja. („Gyöngy, harmat, liliom, szellő, sugár, villám, / Hajnal, korom, szélvész, hattyú, rózsa, hullám”, stb.) Az utánzók mellett egyébként Vajda János is hasonló eljárást alkalmazott a rendelkezésre álló motívumok-hangnemek „lehívása” tekintetében, csakhogy ő a romantikus thesaurus elemeit

⁶ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk (Arany János kritikusi öröksége)*, Bp., Argumentum, 1992, 217–218.

mozgósította a népies közegben, míg Arany kritikája a stílus és a szótár mechanikus ismétlését illeti. Katalógusa a motívumok sokszorosított-ságát nyomatékosítja, így leltározásuk koncentráltan irányul auratikus kezelésük képtelenségének a kimutatására. Az epigonköltészet eszerint nem is tesz mást, mint átveszi az adott szöveget anyagát, s nem is az alkotás, pusztán az elfogadás, mondhatni a passzív olvasás művelete jellemzi. A Petőfi-utánzók serege így nem is a rossz költő, hanem a kreativitásra képtelen befogadó vonásait ölti magára: „*Recipe* [!] – és megvan a magyar költészet.” Vagyis az olvasás és az alkotás romantikus relativizálása mindkettő lefokozásába fordul át. Az epigon státusza újabb elemmel bővül: nem csak rosszul ír, hanem eleve rosszul olvas. (A címbéli *recept* jelentésének eszerint történő összjátékba hozása a *receptió*val megint olyan lelemény, mely a nyelv időzített bombájaként képes robbanni – azaz így értelmezve képes előkerülni – a másfél évszázaddal későbbi interpretáció körében. E szemantikai vonakozás – a maga máig ívelő historikus előállásával – egyben a feltétele is a mondott kritika érvényesíthetőségének, posztmodern horizonton is eleven hatásának.) Az epigon rossz olvasásának legfőbb oka pedig, hogy archívumában – a már említett nyelvhasználat miatt – szavakká hullt a beszéd, s fordítva: a mérő materiává bomlott szavak nem állhatnak össze újra mondássá. Nem mellékes egyébként, hogy a szöveget feltűnően sok eleme Arany lírájában is előfordul, csakhogy megszokott előfordulásuk katakretikus elrajzolása szerint. Vagyis jelölve a „romlást”, a költői képek elhasználságát mint az „aura” eltűnését.

A *Poétai recept* a szavak után a népies archívum további nyelvi szerveződéseit, szintagmáit veszi sorra, s ezen a szinten is a szavak ott rögzített – élettelennek vélt – kombinációit idézi fel. A korabeli sajtóban tényleg megjelent képtelenségekre hivatkozik, de egyúttal olyan utólagos (visszatekintő) észrevételre is készlet, miszerint kritikája már az egyébként mediális keveredéseken alapuló – csak később eluralkodó – szünesztéziát is komikus sablonként anticipálja: „Adj hozzá, ha tetszik, mintegy fölöslegül, / *Holdszugárt*, amelynek *illatja* hegedül.” Ezzel a későromantika horizontján mintegy összerántja – tükrözteti – egy nyelvi perspektíva két szélső pontját: a romantikus jelentéstételezés „önkenyét” és a szürrealisztikus asszociációk (itt: „álmohabok”) kontrollálatlan intermedialitását. Olyképp természetesen, hogy csak az előbbiről lehetett tapasztalata, az utóbbi a költői nyelv alakulástörténete

során válik az olvasatban összevethetővé egy álnépies nyelvromlás eseményével. A holdsugár hegedülő illata olyan elvadult stiláris merénylet kifejeződése a későromantika „klasszicizáló” fordulata felől, mint az avantgárd csapongó asszociativitása a későmodern szabályozottság „új klasszicizmusa” felől. Csakhogy míg az avantgárd deszemiotív karaktere a maga merészen szinkretista eljárásaival „tudatosan” – egy önreferens nyelvhasználatot tagadva, jeleit átfunkcionálva – sértette meg a kifinomult esztétista „rímcsörgetés” poétikáját, s ezzel utómodern ellenhatása számára is komoly ösztönzéseket nyújtott, addig az 1850-es évek népies epigonizmusa Petőfi nyelvi forradalmának éppen az „avantgárdizmusát” veszíti el. Mégpedig főleg azért, mert annak a spontán szubjektivitásnak a zabolátlan kiélésében tobzódott, mely tökéletes – és történetileg mellékvágányra került – félreértése a mintaképül vett Petőfi-féle, a népiességet valójában a romantikus poétika intertextusaként kezelő felfogásnak. Ami Arany Jánost a leginkább fölingerelte, az a mindezt implikáló irodalmi-kommunikatív viszonyoknak a tetszőleges, az „öntörvényű” zsenialitásra hivatkozó negligálása.

Ha az epigon rossz olvasó, akkor a *Vojtina ars poétikája* magával az epigon visszaolvasásának műveletével, annak iróniájával kezdődik. „Tele vagyok, *dallal* vagyok tele” – hangzik az első sor, Tóth Kálmán *Teli vagyok dallal* című költeményére alludálva. A vers parodisztikus idézése pedig gúnyosan a visszájára fordítja a dalok hordozójaként bemutatkozó költőtárs érzelmkitörését: „Tele vagyok. Nincs túrni mód tovább: / Feszít a kórananyag, a zagyva táp.” S a „kórananyag” okozta merőben testi gyötrelmek nyomán következnek a látszat-való, a hazugság-igazság, a reál-ideál szembesítések mentén kidolgozott közismert, a fentebbi megállapításokhoz csatlakoztatható szentenciák. Az alkotás eszményítő karakteréhez ragaszkodás csak látszólag ismétli meg a klasszicizmus esztétikáját, sőt inkább vitában áll a Boileau-féle *L’Art poétique* téziseivel. A való „égi *mássát*” megcélzó nyelv igénye ugyan nem áll messze a platonizáló esztétika igényeitől, de rögvest új dimenzióba – a szépség temporális-történeti érzékelhetőségének területére – helyeződik, és át is értelmeződik a probléma akkor, amikor annak kommunikatív feltételeire terelődik a szó: „Jelennek ír, ki a jelenben él / – Mondom – közöttünk hisz, szeret, remél.”

A műalkotás hatáselvűségének a kiemelése mindig is fontos része volt Arany poétikai elveinek, így azon ezredvégi költemény, mely saját

Vojtina-alakját éppen a receptivitás esztétikája ellen hozza játékba, nem csak egy szerep felvételével tiltakozik a számára nem elfogadható értelmező irányzat ellen, de könnyen Arany János nézeteit is olyan helyzetbe szoríthatja, melybe e nézetek Tóth Kálmán dalait taszították. Orbán Ottó *Vojtina recepcióesztétikája* (1999) című költeménye a „maradi” költő szerepét veszi fel, aki egyúttal ironizál a líra posztmodern szituáltságán, s így persze mégiscsak saját szempontjait mutatja értékesebbeknek, az újabb „divatokkal”, antiszubjektivistá áramlatokkal szemben. Amennyiben a jelölők referencialitásának vagy areferencialitásának dilemmájaként olvassuk a vers egyes részleteit, akkor olyan nyelvfelfogás nyomaira bukkanunk benne, mely a „Költő hazudj, csak rajt ne fogjanak” vagy a „Győzz meg, hogy ami látszik az való” sokat citált téziseihez képest visszalépésnek tekinthetők. Emellett viszont a „tanköltemény” sok tekintetben a klasszikus modern irodalom látásmódja mellett foglal állást,⁷ azaz a Vojtina-allúziót egy olyan korszak formatanához csatolja, mely igen kevésbé nyújt fogódzókat mind az Arany-lírához, mind annak történeti-poétikai távlatú interpretációjához, amennyiben azt nem az esztéta, hanem a kései modernség ízlésvilága felől tartjuk megközelíthetőnek. Abból a korszakból tehát, melynek ars poeticái a betű rögzítettségét és a hang zengését nem állítják szembe az időben szétterülő-folytatódó jelentések alakulásával, sőt, a lejegyzés medialitását és annak az olvasatban felcsendülő hangját a szónak a beszédbe oldódó újjászületéseként értelmezik, miként Kosztolányi Dezső *Költő* című verse: „csak a betű, csak a tinta, / nincs semmi más, csak a szó, mely elzeng / s visszhangot ver az időben, csak a szó, mely / példázza az időt, s úgy múlik el hogyha beszéljük.” Kosztolányi itt mintha ahhoz a wittgensteini tételhez állna közel, mely szerint „a kotta sem látszik a zene képének, sem pedig a hangjel- (betű-) írásunk a hangnyelv képének,”⁸ mégis az előbbieket leképezik az utóbbiakat. De valójában túl is lép ezen a saussure-i horizonton akkor, amikor az időiség tapasztalata révén ahhoz a tradícióhoz csatlakozik, mely szerint a költő, noha a szemnek ír, s a fül csak második, de mégis, amit a fül meghall – azaz amit a befogadói hangadás líraisága megteremt –, az képes a szavakon túl beszédként megnyilvánulni. S ezen elképzelése lényegesen közelebb áll Arany János művészetéhez, mint a *Vojtina recepcióesztétikájának* programja.

⁷ DÉRCZY Péter, *Vallomás a mindenségről és az irodalomelméletről* (Orbán Ottó: *Vojtina recepcióesztétikája*), Alföld, 2006/9, 77–78.

⁸ Ludwig WITTEGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.011, London, Routledge and Kegan Paul, 1956.

FÓRIZS GERGELY

Szemere Pál és Arany János költészetszemléletének lehetséges összefüggései

1. SZEMERE ÉS ARANY LEVÉLVÁLTÁSA

A Pécelen visszavonultan élő, hetvenhatodik évében járó Szemere Pál 1860. április 2-án elküldte Arany Jánosnak a *Reményem* című Aranyversről szóló elemzését. A munkát Arany Szemere írnokának másolatában kapta kézhez, rajta az idős irodalmár rövid saját kezű jegyzésével, melyben „választ” kért művére. Az április 14-én keltezett híres válaszlével sajátossága, hogy alig foglalkozik magával a szorosan vett verselemzéssel – pár sorban tér csak ki rá, akkor is elutasítva az interpretátor következtetéseit¹ –, hanem jórészt annak a rövid bekezdésnek kapcsán tesz megjegyzéseket, amelyben Szemere a költői alkotás folyamatára vonatkozó meglátásait ismerteti. Szemere levelének ez a szövegrésze így hangzik:

[a] szellemnyilatkozatban, noha nem kezeskedünk e vélemény általános és egyetemes terjedelme felől, de a művészetre, jelesül a költészetre szorosabban a dalászatra nézve többféle fokozatot sejtünk. A legelső és

¹ Arany János Szemere Pálnak, 1860. április 14.; *Arany János összes művei XVII.*, szerk. KOROMPAY H. János, *Arany János levelezése (1857–1861)*, s. a. r. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas, 2004, 391. A továbbiakban: ARANY 2004. Az egyszer már idézett források leírása a továbbiakban a szerző vezetéknévéről és a kiadás évéről áll.

legcsekélyebb talán nem egyéb mint neszmélet. Ha a neszme fogalomig észig ébredez vagy mint mondani szoktuk eszmélkedik föl, gondolatá szervesül. De úgy látszik hogy nem csak agyunk és főnk hanem kebelünk és szívünk is természetnek némi neszmélethez hasonló vágyat sőt talán gondolatot is.²

Arany válaszlevelében Szemerének eme fejtegetését egy „épannyira új, mint találó észrevételnek” minősíti, majd – főként saját költészetéből kiindulva – értelmezi a neszme-teóriát. Magát a neszme-fogalmat így kommentálja:

mi is lehetne, inventio műveinél, egyéb mint neszme, vagy félig homályos eszme legfőlebb. Itt nem a logica vezet bizonyos eszmékhez, itt a pillanatnyi helyzet, érzelem, kedély állapotból fog eszme fejljeni, s ha kísérhetjük is, szabályozhatjuk is további fejlődésében, a csirárol, a keletkezés mozzanatáról nem adhatunk számot magunknak.³

A továbbiakban példák következnek, alátámasztandó, hogy az alkotás folyamata a neszmétől az eszme felé halad. Arany elsőként Vörösmarty *Szép Ilonkáját* említi, tehát egy műköltői alkotást, majd a népköltészetet, amely szerinte a maga egészében így működik: ezt szemlélteti a „Káka tövén költ a rucza” esetével. Itt következik a Szemere-féle elmélet fontos kiegészítése, mely szerint „a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelemhez”, s az eszme közvetlen előzménye valamilyen „rhythmus” és „dallamosság”;⁴ ezután jön egy – csak a levél fogalmazványában olvasható – megállapítás, mellyel Arany a népköltészetben megfigyelt módszer érvényességét kiterjeszti a líra teljességére:

az eszme genesisé [...] úgy sejtem, művelt lyricusnál is ez, csak a velebánás, a procedura különböző, több féleké levén az utóbbinak eszközei, mint a természet naív gyermekének. [...] Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, a melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna [...]. Sőt balladáim fogalmazásakor is, az első, még homályos eszme felködlésénél már ott volt a rhythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang.⁵

² Szemere Pál – Arany Jánosnak, 1860. április 2.; ARANY 2004, 384–385.

³ ARANY 2004, 390.

⁴ ARANY 2004, 390.

⁵ ARANY 2004, 867.

Arany saját költői gyakorlatából vonja le a következtetést, hogy a „sikerültebb”, vagyis neszme és eszme szerves kapcsolódását megvalósító műköltői alkotás nemcsak létrejöttének folyamatában hasonlít a népköltészethez, hanem kiindulópontja, genezise is közös azzal, mindkettő ugyanazon eleve adott, reflektálatlan formákra nyúlik vissza. „Eredeti” ritmus és dallam képezheti ugyan adott esetben a műköltői eszme alapját, de nem az eredetiség az „inventio” alapja és feltétele. (Arany ezt máshol így fogalmazza meg: „a »teremtő képzelet« [...] igazán szólva, nem »teremt« – nem hoz elő új képzeteket a semmiből; hanem az észrevett, megfigyelt régiekből rakja azokat össze: alkot”.⁶) Mindebből az is következik, hogy az invenció „pillanatnyi”-sága nem költői önkényt jelent, hanem a „helyzet, érzelem, kedély állapot” mintegy szükségszerűen – bár teljesen nem tudatosítható módon – eredményeznek valamilyen külső formát.

A saját tapasztalatra való ismételt hivatkozás arra is engedhet következtetni, hogy Arany egész fentebb bemutatott elmékedése nem más, mint a levélírási kényszer hatására született rögtönzés, mintegy megkerülése annak, hogy érdemben reagáljon Szemere versértelmezésére, amellyel nem értett egyet.⁷ A gondolatmenet rögtönzöttségének ellentmond ugyanakkor, hogy az itt előadotthoz hasonló – bár az ittenitől eltérő fogalmakat alkalmazó – költészetelméleti fejtegetés Arany más, s részben korábbi szövegeiben is fellelhető.

Legközelebb áll a levélbeli fejtegetéshez *A magyar népdal az irodalomban* című – szintén 1860-ban vagy a körül keletkezett – tanulmány irodalomszemlélete. Itt ugyanis Arany ugyancsak feltételezi a költészetnek egy olyan, a neszme szintjének megfeleltethető kezdeti állapotát, melyben az eszme és a külső forma még szétválaszthatlan egységet alkot, s ezt fejezi ki a „benső forma” fogalmával. Ezt az öntudatlan benső formát Arany ugyanúgy népköltészeti eredetűnek tartja, mint a Szemeréhez írt levélben a neszmét: „a nép sehol sem tanulja formáit; a mint a költemény eszméje megfogant: vele terem egyszersmind a benső forma

⁶ ARANY János, *Zrínyi és Tasso = A. J., Tanulmányok és kritikák*, s. a. r. S. VARGA Pál, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 114.

⁷ Így értelmezi a levelet: VÉRTES O. Augusztá, *Arany János még mindig csonkán ismert „egyetlen epistolájáról”*, ItK, 1970, 87.

egész teljességében”.⁸ A népdalformákat eredményező formaérzék „az összes emberiség tulajdona”,⁹ s megfigyelhető a legkülönbözőbb népeknél, de mindig sajátos módon mutatkozik meg: „a magyar dalformák a népnél nem kölcsönvett, eltanult, idegen alakok, hanem lelkének oly primitív, sajátos, bár megfejthetetlen nyilatkozásai, mint maga a nyelv [...] a magyar népdal formái eredetiek, a nemzet geniusának sajátjai”.¹⁰ Eltérés a levél és a tanulmány felfogása között, hogy előbbi az egyéni költői produkció folyamatára fókuszál, míg utóbbi ugyanazt a tudatosodási, eszmélési modellt egy másik szinten, irodalomtörténeti horizonton alkalmazza. A befejezetlenül maradt tanulmány a magyar irodalom történetét úgy tekintette volna át, mint a népdalformák egyre tudatosabb alkalmazását az „öntudatlan népiesség” korától egészen „a nemzeti műdalnak a népdal alapján kifejtésére irányzott törekvések”-ig.¹¹ Vagyis a tanulmány – akárcsak a levél – a műköltészet organikusságának feltételét a népdalokban érvényesülő belső forma tudatos alkalmazásában látja. Arany szerint a „nemzeti génusz” által meghatározott gondolati mozzanatot is magában foglaló belső formához való visszatérés lehet az ellenszere a szervesen, külsődleges formák uralmának:

az igazi, gyökeres, organicus költészet iránti ösztön nincs szorítva [...] egy-két kiváló egyéniségre, hanem az összes nép tömegében van letéve örök alapúl, mellyel [...] csak érintkeznie kell a nemzeti műköltésnek, hogy mindannyiszor megifjodva, megújulva, gazdag erőben s egyszerű szépségben emelkedjék, lehányva magáról a ficamlott izlés, romlott kor, mesterkéltnél világ izletlenségét.¹²

A Szemeréhez írt levél irodalomszemléletének megértéséhez elengedhetetlenül szükséges továbbá egy másik tanulmány, az 1856-os *A magyar*

⁸ ARANY János, *A magyar népdal az irodalomban* = ARANY 1998, 85–99., i. h.: 87.

⁹ ARANY 1998, 87.

¹⁰ ARANY 1998, 89–90. A népköltészet és műköltészet folytonosságának problémájáról, a modern nemzeti irodalom népköltészetre alapuló programjáról Aranynál vö. S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bp., Balassi Kiadó, 2005, 549–566.

¹¹ ARANY 1998, 88.

¹² ARANY János, *A magyar népdal az irodalomban* = ARANY 1998, 85–99., i. h.: 87.

nemzeti vers-idomról gondolatainak, s különösen az ott szereplő ritmus-értelmezésnek a figyelembe vétele. Amikor Arany a levélfogalmazványban azt írja, hogy lírai darabjainál „a dallamból fejlődött mintegy a gondolat” és balladáit esetén is „az első, még homályos eszme felkődésénél már ott volt a rhythmus, a dallam”, olyan dallam és ritmus, melyet utóbb nem egyszer „a nyelv nem bírt”, ám azt „kényelmesb formába önteni” lehetetlen volt,¹³ akkor dallamon és ritmuson nem a nyelv aktuális állapotában rendelkezésre álló zenei kifejezőeszközöket ért, hanem eme külformáknak a gondolattal egységet alkotó ősfarmáját. Mindez kapcsolatba hozható a versidom-tanulmányban a gondolatritmusról írottakkal:

a folyóbeszédet rhythmus váltja fel, mely benső és külső egyszersmind: szabályozza, kiméri, párhuzamos tagokra osztja fel úgy a gondolatot, mint a beszéd külső alakját s e kettőt egymással legszorosb öszhangzatba teszi, csaknem azonítja [...]. [A] kötött beszéd lényege nem a rím s mérték, hanem a rhythmus levén, ez utóbbi egykorú a költészettel, mely eredetileg csupán e formában nyilatkozott, s a rím vagy mérték hangzatosságát csak később vette fel [...]. [A] mi költészetünk is eredetileg csupán a rhythmus báját ismerte, s minden afféle, mint rím és mérték, nála legfőlebb esetleges volt.¹⁴

E tanulmány és a levél gondolatmenete között hasonló szinteltolódás figyelhető meg, mint a korábban vizsgált értekezés esetében: Szemerének írva Arany az egyéni költői produkcióra alkalmazza ugyanazt a sémát, amit itt a költészet egyetemes és nemzeti alakulásának folyamatára.

2. ÖSSZEFÜGGÉSEK SZEMERE ÉS ARANY KÖLTÉSZETSZEMLÉLETE KÖZÖTT

2. 1. *Belső forma*

A következőkben azt vizsgálom meg, hogy feltehető-e a neszme-elmélethez köthető pillanatnyi kapcsolódáson túl mélyebb, strukturális összefüggés is Arany és Szemere költészetszemlélete között.

¹³ ARANY 2004, 867.

¹⁴ ARANY János, *A magyar nemzeti vers-idomról* = ARANY 1998, 310–345., i. h.: 312–313.

A neszme-elméletet Szemere többször is megfogalmazta, például Vörösmarty *Szózat*áról írt elemzésében,¹⁵ a teória legelső felbukkanási helye pedig egy évtizedekkel korábbi műve, a Kölcsey Berzsenyirecenziójáról 1817-ben készített *Tudosítás*. Ez a lektori véleménynek készült, s Kölcseyvel szinte végig polemizáló értekezés több helyen is érint alkotáslélektani kérdéseket, s szempontunkból legérdekesebb módon Berzsenyi *A Remete* című regéje kapcsán kerül elő a téma. Kölcsey recenziója azt kifogásolta, hogy „[Berzsenyi] egy Regét [...] Asklepiadi versekben írt”, nem véve észre, „melly nagy befolyással legyen a’ mérték nem csak külsőjére a’ versnek, de belsőjére is”.¹⁶ Szemere ezzel a fejtegetéssel szemben olyan érveket sorol, amelyek alapján vonják kétségbe Kölcsey normatív klasszicista álláspontját, s közülük legelméletibb a következő megállapítás: „elsőbb funktiója a’ léleknek a’ vers belső formáját meghatározni ‘s ezen meghatározottságból foly azután a’ külső forma vagy is a’ versmérték. [...] a’ költeményforma meghatározása megelőzi a’ versmérték formát [...]. ‘S ez történt B[erzsenyi]vel is.”¹⁷ Ahogyan itt Szemere a költemény létrejöttét a belső formából eredezteti, az párhuzamba állítható azzal a leírással, amelyet ugyanő a neszme fogalomra tudatosodásáról adott, bár a *Tudosítás* szövegéből hiányzik a belső és külső forma tudatosságának eltérő szintjére való utalás, mellyel együtt egyértelműen rokonítható volna a két elgondolás. Figyelemre méltó ugyanakkor a *Tudosítás* egy másik szöveghelye, *A közelítő tél* hasonló vonatkozású elemzése, idézettel Goethe Voss-recenziójának abból a részéből, ahol Johann Heinrich Voss antik mértékű verseiről esik szó: „[h]ier zeigt sich nicht etwa nur ein ähnlicher Körper nothdürftig wieder

¹⁵ „[A] poeta félig ébren és józanon, de más részről félig álomban s lángittaságban kezdi, folytatja és végzi lélekmunkálkodását; s innen az anticipatív erő, mely neki többektől szokott tulajdonítani. Ha ezen álmódoszás, ezen önmegelőzés, fél-öntudat igaz, akkor conceptiójának menetelét s az ez által okozandott viszonyokat saját maga sem képes fölfedezni.” (SZEMERE Pál, *Dalverseny és magyarázat XXV. Szózat = Szemerei Szemere Pál munkái*, szerk. SZVORÉNYI József, Bp., 1890, II. 142.)

¹⁶ KÖLCSEY Ferenc, [*Berzsenyi Dániel versei*] = K. F., *Irodalmi kritikák és esztétikai írások I. 1808–1823*, s. a. r. GYAPAY László, Bp., Universitas, 2003, 59.

¹⁷ SZEMERE Pál, *Tudosítás: A’ Tudományos Gyűjtemény dolgozó társainak egyesületéhez, Kölcsey könyvizsgálata[!] felől Berzsenyi verseire. 1817.* = KÖLCSEY 2003, 586–681., i. h. : 643–644.

hergestellt, derselbe Geist vielmehr scheint eben dieselbe Gestalt abermals hervor zu bringen. [Nem csupán egy megközelítőleg hasonló tetet állít elő, hanem inkább arról van szó, hogy ugyanaz a szellem újfent ugyanazt az alakot hozza létre.] [...] A' közelítő télben B.[erzsényi] nem visszaröpdesett a' hellenek felé, hanem valóságos hellenné alakult át.¹⁸

Az utóbbi idézet nemcsak azért érdekes, mert más szavakkal lényegében megismétli a költemény külső formájának másodlagosságára vonatkozó gondolatot, hanem azért is, mert kijelöli azt a kontextust, amelyben adekvátan értelmezhetjük Szemere nézeteit a belső és külső formáról: Goethe életművéről, közelebről pedig a *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*ban megjelent recenzióiról van szó.¹⁹ A *Tudósítás* lapjain bőségesen kijegyzetelt Voss-recenzió kívül a *Des Knaben Wunderhorn* című dalgyűjteményről írt Goethe-kritika is hasonlóan nyilatkozik a költői alkotásról, s oly módon, hogy abban Szemere fogalmiságának előzményét sejtethetjük: „Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunkeln und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag.”²⁰

Ez lehet tehát az a forrás, melynek nyomán Szemere a magyar irodalomban elsőként bevezette a belső forma fogalmát, s amely a „ho-

¹⁸ KÖLCSEY 2003, 605–607. Saját fordítás. (A jelöletlen fordítások itt és a továbbiakban tőlem származnak.)

¹⁹ E körből a Voss-recenzió és a *Des Knaben Wunderhorn* recenzióján kívül a Johann Peter Hebel *Alemannische Gedichte* című kötetéről írtat is ismerhette a kritikusi pályára tudatosan készülő Szemere és Kölcsey: valószínűleg ezzel magyarázható az „Alemanni versek” említése a Berzsényi-recenzióban és a *Tudósításban*.

²⁰ Johann Wolfgang von GOETHE, „*Des Knaben Wunderhorn*” = J. W. G., *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Aufsätze zu Schauspielkunst und Musik, Aufsätze zur deutschen Literatur*, Hg. von Siegfried SEIDEL, Berlin–Weimar, Aufbau-Verlag, 1970, 404. Magyarul: „A valódi költői zseni, bárhol is jelenjen meg, befejezett egész; olyan magasabb rendű belső formát birtokol, amely végül mindent az uralma alá hajt, akkor is, ha akadályként áll előtte a nyelv és a külső technika tökéletlensége vagy bármi egyéb. A zseni még a sötét és homályos közegben is gyakran nagyszerűbbet alkot, mint amilyenre később a világos közegben képes lehet.”

mályos” és „világos közeg” ellentétpárjával előlegezi a későbbi, Arany által reveláló erejűnek tartott neszme-elméletet. A neszme-elmélet eme kontextualizálhatósága tanulságos adalék az Arany formszemléletéről a szakirodalomban folyó vitához. A belső forma goethei értelmezésének Aranyra való alkalmazása ellentmond annak az interpretációnak, mely szerint Arany egy művön belül egymástól elkülöníthetőnek tartja a külső és belső forma fogalmát,²¹ s azt a Dávidházi Péter által képviselt nézetet erősíti, mely szerint Aranynál „az organikus kifejlődés” és a „mesterséges kompozícióteremtés szükségszerűen feltételezik és [...] kiegészítik egymást”.²² Aligha véletlen, hogy Csetri Lajos egy rendkívül távlatos – és maig továbbgondolásra váró – gondolatmenetében²³ éppen Dávidházi idézett monográfiájának apropóján mutatott rá Arany poétikájának neoplatonista–shaftesburyanus, s ennyiben a goethei hagyományhoz is kapcsolható eszmetörténeti alapozottságára.²⁴

²¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az átlényegített dal = Az el nem ért bizonyosság: Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1972, 319.

²² DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*, második, javított kiadás, Bp., Argumentum, 1994, 220.

²³ „Dávidházi Arany kritikáinak antiformalista tendenciáit a református ikonoklaszta hagyományból eredezteti. Ha viszont emlékeztetek rá, hogy ilyen formalizmusellenes gondolatmenettel már Berzsenyi 1818-as *Antirecensió*jában is találkozhatunk (amelyet természetesen Arany még nem ismerhetett, mert csak később publikálták a Szemere által megőrzött kéziratból), nála pedig forrás aligha lehetett a református ikonszemléleti hagyomány. Annál inkább az újkori esztétikai fejlődés egyik ágának, a neoplatonista hagyománynak az ideációt és produkciót szembeállító dichotómiája s az ebből is származó, Shaftesburynél megszületett és a német Sturm und Drang nemzedék által népszerűsített *belső forma* kategóriája, akkor pedig, a *Vojtina ars poeticájára* is gondolva, alighanem Arany antiformalizmusának forrásai között a református ikonszemlélettel legalább azonos jelentőséget tulajdoníthatunk e neoplatonista hagyománynak. Arany poétikája épp ezen források együttműködése következtében a neoplatonista hagyományokat is felszívó romantikus organikussággal jegyében születettnek látszik.” (CSETRI Lajos, *Dávidházi Péter: Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, BUKSZ, 1994/4, 508–510., i. h.: 509.)

²⁴ Goethénél a belső forma (innere Form) terminusa Shaftesbury „inward form”-jára vezethető vissza. Vö. GOETHE 1970, 849–890. (Siegfried SEIDEL jegyzete.)

Goethe és Szemere Aranyéval párhuzamba állítható felfogásában a külső forma egyértelműen másodlagos a belsőhöz képest, olyan értelemben, hogy a külső forma mindig csak egyetlen lehetséges megvalósulása a „minden formát magában foglaló”²⁵ belső formának. Ez azt is jelenti, hogy a megvalósult formában mindig van valami külsődleges, időhöz kötött, amint Goethe megjegyzi: „minden forma, még a legmélyebben átértett is, tartalmaz valami nem-igazit [Unwahres]”.²⁶ Vagyis belső forma és külső forma, illetve belső forma és tartalom egymáshoz rendelése szükségszerű ugyan, de csak pillanatnyilag az, amint Arany írja: „a pillanatnyi helyzet, kedélyállapot, érzelemből fog eszme fejlődni”. A műköltészetben a külső technika, nyelv fejlődésével megnőhet a külső forma jelentősége, de az „eszme genesis” ugyanaz marad, s továbbra is a belső formától függ, mint a formai tudatosságot nélkülöző népköltészetben.

2. 2. *Közösség és költészet*

A *Tudositás*nak azonban nemcsak az egyéni költői alkotás menetéről, hanem a költészet közösségi rendeltetéséről vallott nézetei is visszavezethetők egy Aranyéval közös alapra. Ez abból a szövegrészből világlik ki legjobban, amelyben Szemere a Kölcsey által kárhoztatott episztolaműfajt történeti érvekkel védelmezi:

nem szörszálhasogatás volna kérdeni, vallyon a’ poetai epistolákat nem maga az élet szüksége, Bedürfnisse hozta és hozza elő korainkban, ‘s nem fog e e’ szükség igen sokáig, ‘s talán örökre, surrogatuma lenni és maradni a’ poetának lelkesedés vagy lelkesítés helyett, mely a’ regieknél a’ közönséges ünnepek, játékok, közhelyszerű [?] felmondásokban állott, ‘s az élet prosaiságát poetaivá emelte föl. [...] Zene és táncz valának egyesülve régenten a’ Muza nyelvével, ‘s nem csak a’ classicus hanem a’ romanticus korban is eleinte: de elmaradt a’ táncz, mert változott az idő, ‘s változott az életnek mind szüksége mind gyönyöre. Később gondolatok és érzemények keletkezének, mellyek magasabban állának mint a’ prosai élet, de alacsonyabban, mint a’ poetai világ mellyek elmondásra valának alkalmasok nem pedig eléneklésre; ‘s így fogott fogtak származni az epigrammák, ‘s így az ezekkel rokon epistolák.²⁷

²⁵ J. W. GOETHE, *Aus Goethes Brieftasche* = GOETHE 1970, 298.

²⁶ GOETHE 1970, 298.

²⁷ KÖLCSEY 2003, 673–674. A szöveget a kézirat alapján pontosítottam.

Szemere itt a költészetnek feltételezi egy olyan eredeti, közösségi jellegű formáját, amelyet a zenei-ritmikai és nyelvi-gondolati mozzanat bontatlan egysége jellemez. Eme egység megszűnésével a költészet veszített ugyan közösségi jellegéből, de létrehozható olyan tudatosan interszubjektív célzatú műfaj, mint az episztola, amely továbbra is hordozhatja a költészet eredeti közösségteremtő funkcióját. Ugyanez a séma Aranynál is él, hiszen az „összes nép tömegében” gyökerező organikus népdalból kifejlesztett, „népileg nemzeti rhythmussal” bíró „nemzeti műdal” ugyancsak felfogható a régiségben és a népiségben meglévő közösségi költészet helyettesítőjeként. Eltérés a két felfogás között, hogy Aranynál a közösség nyelvi-nemzeti jellegű, Szemerénél viszont nincs ilyen megkötés. A másik különbség, hogy míg Szemere a jelenkorra nézve lemond a prózai világ poétaivá emeléséről, s a szorosan vett költészet körén kívül keresi a költészet funkcionális pótlékát, addig Arany továbbra is lehetségesnek és szükségesnek tartja a *szerves* kapcsolódást a költészet öntudatlan-közösségi formáihoz.

Szemere és Arany eltérő mozzanatokkal is bíró költészetfelfogásának közös mitikus háttere abból a Goethe-idézetből bontható ki, amely lábjegyzetként csatlakozik a versidom-tanulmányban a ritmus költői beszédet és prózát megkülönböztető szerepéről szóló bekezdéséhez. A *Faust Előjáték a színpadon* című részében a költő szájából elhangzó részlet a következő: „Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe / Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt?” („Ki léphet az egyhangú folyamatba, / Megélesztve, hogy ritmikus legyen”).²⁸ Az ezt követő, Aranynál már nem szereplő két Goethe-sort is fontos idézni, mert itt hasonló módon történik utalás a költészet/ritmus egyedi dolgot vagy egyént általánossá, illetve közösségivé emelő funkciójára, mint Szemere szövegében: „Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, / Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?” (Leginkább szöveghűnek Kozma Andor fordítását vélem: „Ki rendeli a részt oda közáldozatra, / Hol mind együtt dicsó akkordot ad?”) A kérdésekre adott válasz: „A költőben ható embererő”.²⁹ („Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.”)

Az elképzelésnek, mely szerint az eredetileg ritmusként (vagyis a gondolatot és a beszéd külső alakját egyesítő ősfornaként) megnyilatko-

²⁸ Márton László fordítása. Az idézet helye: ARANY 1998, 311.

²⁹ Jékely Zoltán fordítása.

zó költészet életteremtő, konkrétan közösség- és kultúrateremtő jellegű az emberiség számára, ismert megfogalmazása az Árkádia-mítosz, amely a 18. századtól kezdve Barthélemy abbé *Anacharsis* című regénye révén terjedt el a köztudatban. Eszerint a szétszórtan és vadságban élő árkádiaiak törvényhozói azzal civilizálták népüket, hogy

ünnepeket rendeztek, nyilvános áldozatokat, pompás szertartásokat, ifjak és leányok táncait. Ezek az intézkedések [...] észrevétlenül közelebb hozták egymáshoz ezeket a durva embereket. Szelídekké, emberségesekké, jótékonyakká váltak. De mennyi oka volt ennek a változásnak! A költészet, az ének, a tánc, a gyűlések, az ünnepélyek, a játékok és végül mindazon eszközök, amelyek a szórakozás bájával vonzanak és az emberekbe olthatták a szépművészetek szeretetét és a társasélet szellemét.³⁰

Ez a civilizatorikus-erkölcsnemesítő hatás azáltal volt elérhető, hogy a költészet, a zene, valamint a tánc „szoros összeköttetésben” voltak egymással, s e tág értelemben vett költészetben „szöveg, dallam és ritmus” egységben hatott.³¹ A későbbiekben viszont ez az egység felbomlott, a zene önállósította magát és a zenészek „a mesterségbeli fogások megsokszorozásával mind távolabb kerültek a természettől”: „ismeretlen akkordokat, szokatlan modulációkat hoztak létre”, s mindeközben „súlyosan megsértették a ritmus fő törvényét”, amikor „egyetlen szótagra több hangot helyeztek”.³² A szövegnek így az eleve magában hordott ritmustól függetlenedett dallamhoz kellett illeszkednie, s ezáltal érthetlenné vált a hallgató számára.³³ E folyamat eredményeként a zene „elveszítette nemes előjogát, hogy az embereket tanítsa és javítsa”, s „az erkölcs tisztaságát őrizze”.³⁴

Az *Anacharsis*-beli ábrázoláshoz hasonlóan Arany népdaltanulmánya is egyértelműen a költészet hanyatlásának érti azt a folyamatot, melyben az eszmével együtt termő, a ritmikai és gondolati mozzanatot magában foglaló „benső formától” függetlenedik a külső forma. Ezzel ellentétes tendencia viszont nála a belső formával összefüggő

³⁰ Barthélemy művét a német kiadás nyomán idézem: Jean Jacques BARTHÉLEMY, *Reise des jungen Anacharsis durch Griechenland, vierhundert Jahre vor der gewöhnlichen Zeitrechnung*, Wien/Prag, Franz Haas, 1796, 3. Theil, 110.

³¹ BARTHÉLEMY 1796, 113–114.

³² BARTHÉLEMY 1796, 121–122.

³³ BARTHÉLEMY 1796, 131.

³⁴ BARTHÉLEMY 1796, 111.

népdalforma felelevenítése a „nemzeti műköltésben”, mellyel az meg-
újulhat, „lehányva magáról a ficamlott ízlés, romlott kor, mesterkelt
világ ízetlenségeit”.³⁵ Szemere – bár ugyanezen képzetkörben mozog
– éppen fordítva, a kor megváltozott igényeiből kiindulva vezeti le a
közösségi funkciójú (episztola)költészet megváltozott formáját, ennyi-
ben – valószínűleg a schilleri költészettipológia hatására³⁶ – történetibb
szemléletről téve tanúbizonyságot.

Arany Faust-idézete kapcsán is megfogalmazható a felvetés, hogy
a költészet képzés-ként – vagyis egy immanens lényeg folyamatos meg-
nyilvánulásaként – való értelmezése közös lehet Goethénél és Aranynál.
Ahogyan a költészet a szubsztanciális „embererő” mindenkori konkrét
megnyilvánulása Goethénél, úgy válik Aranynál a neszme eszmévé.
Ugyanakkor Goethe és Arany felfogása közti fontos eltérésnek tűnik
a nép, nemzet, s nemzeti „genius” szempontjának hangsúlyos szerepel-
tetése az utóbbinál. Az Arnim- és Brentano-féle népdalgyűjteményről
szóló – már idézett – recenziójában Goethe a népre, nemzetre jellemző
sajátság kifejezését is az egyetemes emberi viszonylatába állítja: „egy
korlátozott állapot étellel teli költői szemlélete az egyedit egy lehatárolt,
de korlátlan mindenségbe emeli, úgyhogy a kis térben az egész világot
látni véljük”.³⁷ Arany népdaltanulmánya viszont a magyar népdalforma
eredetiségét az „idegen” ritmussal és formákkal szemben látja bizo-
nyíthatónak.³⁸ Létezik azonban Aranynak olyan elméleti reflexiója is,
amelyből az világlik ki, hogy a népit, nemzetit Goethehez hasonlóan ő
sem a bel- hanem a külforma meghatározójának tartja a költészetben:

azon költészet, mely reál vegyületűnek mondatik, elfogadja az időbelit,
az esetlegest, a különöst (speciale), például: nemzeti, népi, sőt egyénit is,
de nem mint *lényeg*et, mert akkor megszűnnék költészet lenni, hanem

³⁵ ARANY 1998, 87.

³⁶ Lásd LABÁDI Gergely, „...ez a' theoria helyes theoriája e...”: *Episztolaelmélet 1800–1830*, ItK, 2004/5–6., 604–605.

³⁷ „Das lebhaft poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glauben.” (GOETHE 1970, 404.)

³⁸ ARANY 1998, 89–90.

mint formát, melyben nyilatkozik [...]. De ha lényegét nem az *idea* teszi, ha a *res* külsejéből belsejébe tolakodik, akkor nem költészetet többé.³⁹

E sorok fényében lehetséges Arany népdal-elméletének olyan értelmezése, mely szerint a magyar népdalforma is inkább külforma jellegű, s az „összes emberiség” tulajdonában lévő „formaérzék”⁴⁰ mint belforma mutatkozik meg benne.

3. KÖVETKEZTETÉSEK ÉS KÉRDÉSEK

A címben jelzett kérdéskör vizsgálata arra a feltételezhető háttértudásra irányítja a figyelmet, amellyel Szemere és Arany egyaránt rendelkezett, s melynek birtokában az utóbbi számára értelmezhetővé és saját gondolatrendszerébe illeszthetővé vált Szemere neszme-elmélete. Amint azt már Csetri Lajos is felvetette, ez a közvetítő közeg vagy közvetítő nyelv a költészetnek egy olyan 18. századi neoplatonista–neohumanista (más szempontból közösségi avagy integrált⁴¹) szemléletével azonosítható, amelyet – például Goethe révén⁴² – a két, egymástól több nemzedéknyi eltéréssel született literátor egyformán ismerhetett.

Arany esetében a neohumanista költészet-szemlélet kései megnyilvánulásaként értelmezhető, hogy vonatkozó fejtegetései konklúziója szerint a költészetben (az *idea* – vagy belső forma – elsődlegességének fenntartása mellett) az „ideál” és a „reál” mozzanatainak túlburjánzása egyaránt kerüendő véget, és ehelyett e két szélsőség valamiféle egyensúlya kívánatos.⁴³ A *Töredékes gondolatok* már idézett darabjában ilyen értelemben egyaránt elítéli a pusztán „ideál”, magáról „minden időbelit és esetlegest” lehántó, ám ezáltal „egyhangú és szűkkörű” poézist,

³⁹ ARANY János, *Töredékes gondolatok III.* = ARANY János *Összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XI, *Prózai művek 2.*, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968 [ARANY 1968], 551.

⁴⁰ ARANY 1998, 87.

⁴¹ Az integrált irodalom fogalmáról lásd HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében: Fáy András irodalomtörténeti helye*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 95–149.

⁴² Goethe és Arany elveinek hasonlóságáról a műalkotás létrejötté, különösen pedig a belső forma vonatkozásában lásd: HALÁSZ Viola, *Goethe és Arany*, Bp., 1934, 59–63.

⁴³ Vö. DÁVIDHÁZI 1994, 299.

akárcsak az egyoldalúan „reál”, a testi világ felé forduló költészetet, és e kettővel szemben a „reál vegyületű”, az ideális lényeg mellé a speciális-különöst külformaként elfogadó költészetet állítja mintaként.⁴⁴ E felfogás neohumanizmusra jellemző struktúrája jól megmutatható, ha Arany elgondolását összevetjük Berzsenyi Dániel 1833-ban publikált újhumanista esztétikájával.⁴⁵ Berzsenyi modelljében a szépség az esetleges rész-egyetiségek (avagy „tarkaság”) és a differenciálatlan egész, az „egyformaság” végleteiből megképződő minőség. A szűken vett költészetre nézvést ebből a megközelítésből ered a természet egyszerű másolásának elvetése⁴⁶ csakúgy, mint az ábrázolás „testetlenségének”, „formátlanságának” elítélése.⁴⁷ E kétféle extremitás közt helyezkedik el a „vegyület” költészete, melyben harmóniára lép egymással ideál és természet, a tarkaságból és egyformaságból „harmonias különféleségű egész”⁴⁸ formálódik. Eképpen Arany „reál vegyületű” és Berzsenyi „harmonias vegyületű” költészete ugyanarra a költészeteszményre utal, olyan költészetre, amely képes az ideált időről időre új, az aktuális

⁴⁴ ARANY 1968, 551.

⁴⁵ Vö. FÖRIZS Gergely, „Álpeseken Álpesek emelkednek”: A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben, Budapest, Universitas, 2009 [FÖRIZS 2009], 210–235.

⁴⁶ „[A] harmónia valamint a szeretet nem egységet akar és tesz föl, hanem tsak össze egygyezést. Az ideal össze egygyez a természettel, de azzal egygyé nem lesz, s a poéta követi a természetet, de nem másolja”. (BERZSENYI Dániel, *Poétai harmonisztika = Berzsenyi Dániel művei*, s. a. r. OROSZ László, Bp., Századvég, 1994, [BERZSENYI 1994], 301.)

⁴⁷ „Azon ellentetés, hogy a Hellenika’ istenképei, már ma nekünk tsak hideg jelképek és nem adnak olyl religios bényomást, mint a Görögöknek, nem szinte helyes. Mert ha megengedjük is, hogy azok szebbek voltak a Görögöknek mint nekünk; még is tsak azt kell mondanunk, hogy azok mind a mellet is szebbek nekünk, mint a romantika’ testetlensége, vagy annak formátlan lényei, mellyeket sem idő sem hely a költészet’ természetével harmóniába nem hozhat.” (BERZSENYI 1994, 329.)

⁴⁸ „Minden harmónia különféleséget tesz föl, mert különféléket hoz harmóniába, különféle részeket formál harmonias egészszé; melly szerint a szép anyyi, mint a harmonias különféleség – harmonias különféleségű egész; a nemszép pedig anyyi mint egyformaság és harmoniatlan különféleség vagy tarkaság.” (BERZSENYI 1994, 301.) „[A] szép anyyi mint harmonias vegyület”. (BERZSENYI 1994, 302.)

helyzetnek megfelelő formákba önteni. Más szempontból ugyan, de lényegében ugyanilyen folyamatként – vagyis egy immanens, ideális, formátlan lényeg inkarnációjaként – írja le a költészetet Szemere–Arany neszme-teóriája, mely szerint a még tudattalan neszme „a pillanatnyi helyzet, érzelem, kedély állapot” függvényében válik eszmévé.

Továbbra is kérdés marad azonban, hogy Arany pontosan mi módon és milyen mértékben kötődött a neohumanista hagyománykomplexumhoz. Dávidházi és Csetri megfontolásait figyelembe véve kétségtelen, hogy a belső forma teóriája kapcsán más ihletői is lehettek, mint az 1800 körüli shaftesburyánus német újhumanizmus műszemlélete. Külön problémát jelent az idősíkok egymásba csúszása: vajon miként illeszkedhetett az „időből kihullt”⁴⁹ Szemere korszerűtlen, legalább fél évszázados gyökerű elmélete az 1860-as évek irodalomértéséhez? Vajon ráláthatott-e Arany a neszme-elméletet produkáló hagyományrendszer egészére, vagy csupán az egykori, immár szétesett göttingai neohumanista paradigma komplex, soktényezős tipológiájának bizonyos elemeit használta fel, miként azt Békés Vera felveti?⁵⁰

Mindeközben pedig azt is figyelembe kell vennünk, hogy Szemere, Arany vagy Berzsényi nem pontos, szabatos fogalmi rendszer segítségével reflektál a költészet mivoltára, hanem e célból használt terminusaik jelentésében mindig van valami esetleges, ami csakis az adott kontextusban gazdagítja az értelmet. Előadásuk ebből fakadó aforisztikus⁵¹ jellege azonban esetükben tudatos eljárás eredményének is tekinthető: ekként véve ezek a leírások módszerükben is igazodnak ahhoz, amiről szólnak, vagyis hogy (Goethe szavaival) minden forma tartalmaz valami „nem-igazat”, s hogy így a költészet definiálása, formába öntése sem lehet több, mint egyfajta kísérlet a neszme eszmévé alakítására.

⁴⁹ KERESZTURY Dezső, *Mindvégig: Arany János (1817–1882)*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 188.

⁵⁰ BÉKÉS Vera, *A hiányzó paradigma*, Debrecen, Latin Betűk, 1997, 69., 111. l.j. Felvetése Dávidházi idézett könyve kapcsán Arany struktúra- és textúra-szemléletét a göttingai paradigma szétesése utáni zárványként láttatja.

⁵¹ Az aforisztikus előadásról Berzsényi és Szemere kapcsán lásd: FÓRIZS 2009, 217–225. és FÓRIZS Gergely, *Kontextusok az Élet és Literatura szerkesztői ön-értelmezéseikhez = Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. Csörsz Rumen István, HEGEDÜS Béla, VADERNA Gábor, AMBRUS Judit, BÁRÁNY Tibor, Bp, rec.iti, 2009, 88–103.

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

*Arany János széljegyzetei Simonyi Zsigmond
Antibarbarus című kötetében*

— · —
*(Részlet a kritikai kiadás Arany János széljegyzeteit
tartalmazó kötetéből)*

Antibarbarus. Az idegenszerű és egyéb hibás szavaknak és szerkezeteknek betűrendes jegyzéke, a megfelelő helyesek kitételével, egyszersmind a magyar nyelv főbb nehézségeinek magyarázata. Gyakorlati kézi könyv mindazok számára, kik magyarul írnak és tanítanak. Írta Simonyi Zsigmond akad. I. tag, egyetemi h. tanár. Buda-Pest, 1879.

M: [Simonyi Zsigmond:] Arany János: *Jegyzetek az Antibarbarushoz.* Magyar Nyelvőr 25, 1896, II. füzet, 69–71; VIII. füzet, 356–359; IX. füzet, 400–403.¹

Az *Antibarbarus* kifejezés a latin nyelvtanítók körében Erasmus nyomán terjedt el 1520 körül, amikor a humanista tudósok a romlott középkori latinnal szemben a nyelvi tisztaságot kezdték hangsúlyozni. A

¹ Az *Antibarbarus* széljegyzetelt kötete Simonyi közlése óta eltűnt, vagy lapang. A jegyzetek közlésekor tehát a Simonyi által publikált anyagot használtuk fel oly módon, hogy a széljegyzetelt szócikkeket visszakerestük más példányból és ahol Simonyi túl szűkszavúan idézett, ott javítottuk, pótoltuk.

17. században több nagy jelentőségű nyelvszabályozó, tanácsadó munka jelent meg ezzel a címmel latinul, majd németül.²

A 19. században, Simonyi munkájával párhuzamosan is jelentek meg hasonló német és francia kiadványok, melyekről – a Simonyit ért bírálatokra válaszul – Szántó Kálmán a *Magyar Nyelvőr* (a továbbiakban: MNyr) IX. kötetében, 1880-ban közölt részletesebb ismertetést: *Német Antibarbarusok és francia nyelvőr*, 218–224. Az ismertetett munkák: *Deutscher Antibarbarus*, Beiträge zur Förderung des richtigen Gebrauchs der Muttersprache, von G. Keller, Stuttgart, 1879; Hans Paul Freiherr von Wolzogen: *Über Verrottung und Errettung der Deutschen Sprache*, Leipzig, Schloemp, 1880; Daniel Sanders: *Kurzgefasstes Wörterbuch der Hauptschwierigkeiten der deutschen Sprache*, melynek első kiadása 1872-ben (Berlin, Langenscheid), a 10. kiadása pedig 1877-ben jelent meg. A cikkíró kiemeli, hogy beosztásában, hangnemében, szótárszerű szerkezetében az utóbbi hasonlít leginkább Simonyi munkájához. Végül ismerteti a szerző a MNyr-höz hasonló francia folyóiratot, a *Courrier de Vaugelas*-t, mely a lábjegyzet szerint nevét „Vaugelas-tól, egy 18-ik [!] századbeli nyelvésztől vette, ki éppen ilyen nyelvbeli hibák bírálata által tette magát híressé.”

Az *Antibarbarus*nak a hazai nyelvtudományos irodalomban is volt előzménye. A *Debreceni Grammatika* 1795-ben az V. toldalékban közölt hasonló jegyzéket; Ponori Thewrewk Emil 1872-ben, *A helyes magyarság elvei* c. pályaművében *Kis Antibarbarus* címmel szedte betűrendbe a nyelvhelyességi vétségeket.³

Simonyi Zsigmond ezt a kiadványtípust követte nyelvhelyességi lexikonának, tanácsadójának szerkesztésekor. A kis kötetből mutatványként néhány szócikket már a megjelenés előtt közölt a MNyr-ben és többször használta ugyanitt az „Antibarbarus” álnevet. A kötetben részben Gyergyai Ferenc *Magyarosan* című, 1871-es és Imre Sándor *A magyar nyelvújítás óta divatba jött idegen és hibás szólások bírálata* című, 1872-es munkájának, részben pedig a MNyr cikkeinek problémaköreit, kifejezéseit gyűjtötte egybe. A folyóiratnak három rovatából szemel-

² Lásd: *Von Eleganz und Barbarei. Lateinische Grammatik und Stilistik in Renaissance und Barock*, hrsg. Wolfram Ax, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001 (Wolfenbütteler Forschungen 59.).

³ Lásd még TOLNAI Vilmos, *A nyelvújítás elmélete és története*, Budapest, MTA, 1929, 193.

getett a legtöbbet. Az *Idegen csemeték, fattyú hajtások* kezdettől fogva a MNyr nyelvművelő rovata volt, gyakran név nélkül jelentek meg benne a rövid jegyzetek. Arany János is közölt itt glosszákat.⁴ Emellett *A magyar nyelv* rovat hónapról hónapra figyelte a folyóiratok, hírlapok, egyházi kiadványok, oktatási intézmények, szépirodalmi munkák nyelvhasználatát. 1875-ben indult végül a *Hibás szók és szólások javítása* rovat, mely ebben az évben rendszeresen, minden folyóirat elején, később rendszertelenebbül jelent meg. A rovat indítása összefüggött a MNyr szerkesztőiből, más folyóiratszerkesztőkből, írókból és tanárokból álló nyelvművelő társaság megalakulásával 1874 végén, mely havonta ülésezett, minden hónap utolsó szombat estéjén, s ezeknek a tanácskozássoknak az eredményeit tették itt közzé, többnyire név nélkül.⁵ A társaság összesen 26 összejövetelt tartott az Akadémiai kör helyiségében.

Amikor az *Antibarbarus* könyv formában megjelent, Arany János maga köttette be úgy, hogy üres lapokat fűzetett bele a későbbi jegyzetek számára. Széljegyzeteit azonban a margókra írta, ezeket helyenként a könyvkötő túl keskenyre vágta és megcsonkította a kézírásos szöveget. A kötet Szél Farkashoz, majd Szily Kálmánhoz került, ők tették lehetővé végül Simonyi Zsigmondnak, hogy a szükséges helyreállításokkal, lábjegyzetes kommentárokkal közölje Arany észrevételeit a MNyr 1896-os, 25. évfolyamának februári, augusztusi és szeptemberi fűzetében.

Simonyinak a közléshez szóló felvilágosításai, utasításai a következők:

Kiegészítéseim szögletes rekeszben állnak. [...] E jegyzetek, mint látjuk, rendszeren ellentételek, kifogások. Helykimelés céljából mindjárt itt a lap alatt bátorkodom egyes helyekhez fölvilágosító jegyzeteimet fűzni. – Az *Antibarbarus*-ból való idézetekben a kereszt annyit jelent, hogy az utána köv. kifejezés helytelen, ellenben *hs.*= helyes; *ink.*= inkább.⁶

A kötet előszavában azonban további jelmagyarázatokat is közöl: zárójelben állnak nála azok a kifejezések (pl. *gép, titkár, tűzér*), melyeket

⁴ A címhez és Arany nyelvi nézeteihez lásd legutóbb Dávidházi Péter tanulmányát: *Életteli csemeték vagy korcs fattyúk? – A nyelvvédelem alapkérdése Arany János és a Nyelvőr vitájában = A két Arany. (Összehasonlító tanulmányok)*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., 2002, 80–97.

⁵ MNyr IV, 1–2.; TOLNAI, i. m., 184.

⁶ MNyr 1896, 25. k., II. fűz., 69.

nem helyesel ugyan, de annyira benne vannak a köztudatban, hogy a nyelvész kénytelen megbékélni vele.

Az Arany széljegyzeteihez írt kései lábjegyzetekben Simonyi tizenhét-tizenennyolc év távlatából reflektál saját munkájára és Arany kommentárjainak fényében is újragondolja a szócikkeket, nyelvhelyességi kérdéseket. Néhány kijelentése különösen fontosnak tűnik saját és a korszak nyelv- és nyelvtanszemléletének alakulása szempontjából. A 35. számú lábjegyzete a régi nyelvi átvételekre vonatkozik: „Egyébiránt ma már a rég meghonosult szólásokat nem kifogásolom, ép oly kevésbé, mint a rég meghonosult szokat [...], kivéve ha újabb nyelvünk maga el-elhagyja.” 1896-ra visszatér tehát a MNyr eredeti, korai nézeteihez és közeledik Arany álláspontjához. A folyóirat indulása évében Szarvas Gábor *Az idegen szók a magyar nyelvben* c. akadémiai székfoglalójában ugyanis úgy fogalmaz, hogy az idegen elemek esetében, ha azok alakilag hasonultak a magyar nyelv törvényszerűségeihez s a köznyelv elfogadta őket, nem merülhetnek fel nyelvhelyességi kétségek.⁷ Amikor Arany az *Idegen csemeték, fattyú hajtások* rovatban azt írja a *fülmendör* szóra, hogy „német a lelke is”,⁸ Volf György ugyanezen évfolyam júniusi számának 292. oldalán így válaszol rá:

[...] szónak csak olyan becsületes magyar, mint állatnak és nem állatnak a „szamár”, melynek egyik őse még „sagmaricus” volt. Igaz, hogy a német f ü r m e n d e r-ből eredt, de azért csak kérdezzük meg szomszédunkat, vajjon rá ismer-e benne sajátjára? [...] A mely szót egyszer meghódítottunk hangtörvényeinknek, akár honnan került legyen, az a mienk.

Arany egyetértett Volf érvelésével, de a szerkesztőségnek e korai elve 1872 után gyorsan változott és az évtized közepe táján már előszeretettel mutatták ki idegenszerűségként a régi nyelv latin, germán és szláv átvételeit (bővebben a *Magyar Nyelvőr*höz készült Arany-széljegyzetek magyarázatában).

Arany ezzel szemben megmaradt eredeti álláspontjánál: mind a *Nyelvőr* füzeteiben, mind az *Antibarbarus*ban több alkalommal jegyzi meg egy-egy idegennek minősített nyelvi elemnél, hogy az régi, s

⁷ Pesti Napló, 1872. okt. 24.

⁸ MNyr 1872, I. k., V. füz., 244–245; ARANY János *Összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XI. köt., Prózai művek 2., 1860–1882, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968, 525–526., 849–850. A továbbiakban AJÖM XI.

használata mind a köznyelvben, mind a népnyelvben általánossá vált. A „régí” kifejezés Aranynál kétféle időviszonyt jelentett. Egyfelől az írott nyelvben fellelhető korai adatokra, másfelől a szubjektív időtávlatra vonatkozott, amikor úgy igazolt egy-egy kifejezést, hogy gyermekkorából ismeri. Imre Sándor kötetében például a „kitalál a sötét szobából” szerkezet mellé írja oda: „gyermek korom óta ismerem. Népi.”⁹ Az utóbbi értelemben vett „régiség” az időkomponens mellett térbeli képzeteket is tartalmazott, a szalontai szűkebb környéket, amely példája, egyben bizonyítéka volt az élő, létező, tiszta nyelvérzékű népi közösség nyelvalkotó és ellenőrző tevékenységének. A nyelvérzék pedig Arany és az akadémiai nyelvészek felfogása szerint a nyelvteremtés és nyelvművelés kérdésében a végső tekintélynek számított (a „nyelvérzék-vitáról” ld. a *Magyar Nyelvőr* széljegyzeteinek magyarázatát).

A másik fontos kijelentése Simonyinak az Arany-széljegyzetekhez fűzött kommentárjai között a trópusokra vonatkozik. A MNyr munkatársai különös figyelmet fordítottak a szólások, állandó szó szerkezetek vizsgálatára, s az idegen nyelvekkel való legkisebb hasonlóság esetén is idegenszerűeknek minősítették őket. Egy-egy jegyzetében Arany nem csak azzal védi meg a kifejezéseket, hogy régiek, hanem azzal is, hogy a nyelv frazeológiai szintjéhez, a képi kifejezés eszközeihez tartoznak. A kortárs nyelvhasználat tekintetében Simonyi véleménye nem változott 1896-ra, változatlanul óvatosságra int a frázisok használatában: „így honosult meg a legtöbb idegenszerűség, hogy t. i. valamely közönséges kifejezésünk helyett lefordítottuk az idegen nyelvben megfelelő szép trópus: *szőnyegre hoz* e h. megemlít, *szóba hoz*, *szóvá tesz*.”

Simonyi kommentárjai a korszak nyelvtudományos módszereire ismételtelen rávilágítanak. A MNyr szerkesztőinek törekvése, hogy a nyelvtudományt rendszerszerűen működő, önálló diszciplínává formálják, többször megfogalmazódik az ortológus-neológus-vitában. Az elvi állásfoglalások, nyelvelméleti előfeltevések következetes alkalmazását azonban nagymértékben akadályozta az a tény, hogy egyszerre kellett nyelvtörténeti, tájnyelvi, összehasonlító nyelvészeti, alaktani és nyelvhelyességi vizsgálódásokat, sőt gyűjtéseket folytatni: a magyar

⁹ *A magyar nyelvújítás óta divatba jött idegen és hibás szólások bírálata, tekintettel az újítás helyes módjaira*, írta IMRE SÁNDOR, a M. T. Akadémia lev. tagja, Bp., Eggenberger-féle Akad. Könyvkereskedés, 1873, 160.

nyelvtudomány vagy nem rendelkezett a megfelelő tényanyaggal, szótárakkal és lexikonokkal, vagy a létezők nem feleltek meg az újabb nyelv tudományos célkitűzéseknek. Az elvi, elméleti viták ezért többnyire a nyelvnek egyfajta atomisztikus vizsgálatába torkollottak. Számos esetben történt meg, hogy teoretikusnak induló értekezések egyes kifejezések eredetére, használatára, jelentésére vonatkozó polémiára szűkültek le. S e polémiákból ismét az következett, hogy elvi, elméleti problémákat nem annyira tudományos szakkifejezéssel, mint inkább egy-egy sokat emlegetett, vitatott szó alapján emlegettek. A csonka előfelül összetett szavak egész grammatikai, nyelvhelyességi problémakörének például a „rakpart” kifejezés vált hívószavává, a szláv átvételek és a század eleji neológia tévedéseinek kérdését pedig az „utca” szó fémjelzte.

Következménye volt ennek a módszernek és állapotnak az is, hogy az etimológiai, alaktani, sőt jelentéstani vizsgálat elszakadt a szavak pragmatikai, szemantikai, főként esztétikai, stilisztikai környezetétől, s így egyes kifejezések *feleslegesnek* bizonyulhattak. Volf György a *szemlegeltetést* tartja nélkülözhetőnek,¹⁰ Simonyi Zsigmond a *történelem* szóról véli úgy, hogy nincs rá szükség. A 47. lábjegyzetében így fogalmaz: „Fölöslegesnek tartottam a *történet* mellett; más nyelveknek sincs erre két külön szavuk.” A MNyr IV. kötetében a *szivélyes* szó is haszontalannak minősül: „Első hibája, hogy szükségtelen szó”, a második, hogy rosszul van alkotva.¹¹ Bánóczy József véleményét idézve Simonyi Zsigmond írja ismét Arany széljegyzetére, hogy az *erélyes* szó törölhető a nyelvből: „Erélyes: Erre ott van az *energikus*; a másik ilyen esetekre való: *erős akarat*” (14. lábjegyzet) stb. Ez a szemlélet – ahogyan Simonyi Zsigmond lábjegyzetei mutatják – 1896-ra nem változott.

Összefügg a kérdéskör természetesen a korszak darwinista indíttatású nyelv szemléletével, melynek Magyarországon is egyik legnagyobb hatású teoretikusa Max Müller volt. Müllertől Simonyi Zsigmond két kötetet fordított magyarra 1873–1874-ben és 1876-ban. Arany könyvtárában mindkettő megvolt, az első kötetet bőségesen jegyzetelte. A nyelvben, állítja Müller, akárcsak a természetben, a szavak, a kifejezések létért való küzdelme az egyik leglátványosabb folyamat:

¹⁰ MNyr I. k., 390.

¹¹ *Hibás szók és szólások javítása*, 51.

A közönséges szanszkrit szótárakban öt szót találunk a kézre, tizenegyet a világosságra, tizenötöt a felhőre, húszat a holdra, huszonhatot a kigyóra, harminczháromat az öldöklésre, harminczötöt a tűzre, harminczhetet a napra [...] Innen magyarázható a synonymoknak, a hason értelmű szavaknak, nagy bősége a régi nyelvekben; innen az a létért való küzdelem az ilyen szavak között, mely a gyöngébb, kevésbé szerencsés és kevésbé termékeny szavaknak pusztulását idézte elő, s egynek a diadalával végződött; ez lett aztán minden egyes tárgynak minden egyes nyelvben elismert, törvényes neve.¹²

A MNyr nyelvművelő tevékenységének, vitáinak és elveinek környezetében Arany Arisztophanész-fordítása, melybe a Nyelvőr által megbélyegzett nyelvtani elemek és szavak közül a legtöbbet beépíti, valószínűs lázadásnak tűnik. Az 1870-es években készülő és az évtized végén, Simonyi *Antibarbarusával* egy évben kiadott vígjátékokban az *adag, árny, jármű, bókony, bölcselde, gondolkozda, bölcsmondalékony, dalolmány, dalteli, emeltyű, elviszed szárazon, eszély, fakúsz, gyönyör-édes, jajdal, kell hogy pusztuljon, lakhely, orrmány, szönyegen lesz, ütem, virány* stb. kifejezések, a hibásnak minősített szórendi eljárások, az elítélt ragozási-képzési technikák annak az elvnek a demonstrációi, hogy az esztétikai nyelvhasználat különböző stíluszintjei számára nem léteznek rossz vagy felesleges nyelvi elemek. Az említett kifejezéseket és nyelvi eljárásokat a fordításokban – ahogyan Dávidházi Péter fogalmaz – Arany felkarolja és megmenti.¹³ De talán ennél tovább is megy. Ismeretes, hogy Arany nyílt vitába sohasem bocsátkozott a Nyelvőrrel, glosszáiban kerüli a polemikus hangot. Szélgjegyzetei, az ortológusokra írott epigrammáit csak legszűkebb családi és baráti köre olvasta. Az Arisztophanész-szövegek lexikális és grammatikai „barbárságainak” hatalmas számát tekintve azonban felmerül a gyanú, vajon nem ez a munka volt-e az egyetlen, nagyszabású, nyílt *írói* válasz az ortológus tábor túlkapásaira, grammatikai vaskalaposságára, nyelvismereti hiányosságaira s egyben nyelvtörténeti tájékozatlanságára, olykor pedig a nemzeti identitást is megcélzó gúnyolódásaira. A vígjátékszövegek ilyen olvasata nyomán az a kérdés is feltehető, hogy Arany vajon valóban gyengítette-

¹² Müller Miksa *fölvételei a nyelvtudományról*, A hatodik [angol] kiadás után a Magyar Tud. Akadémia megbízásából fordította STEINER Zsigmond, Bp., Kiadja Ráth Mór, 1873, 383.

¹³ DÁVIDHÁZI, i. m., 86.

e, elmellőzte-e az eredeti görög munkák közéleti, politikai aktualitásait, ahogyan az irodalomtörténeti hagyomány tartja, vagy inkább csak lecserélte, s a közélet tágabb területét is érintő nyelvi polémiákra képezte le azokat. Magánemberként, értekezőként ugyanakkor továbbra is szigorúan hallgat. A fordításokhoz szóló jegyzeteket és a Glosszáriumot, ahol szerzőként kellett volna magyaráznia eljárásait, a szembajára hivatkozva Ponori Thewrewk Emilre bízza, miközben ugyanebben az időszakban a *Toldi szerelméhez* maga készíti el kommentárjait. S nem személyesen foglalta recenzióba a Simonyi nyelvhelyességi szótárához fűzött nagy számú széljegyzetét sem.

Az *Antibarbarusról* –k. szignó alatt Arany László írta meg a bírálatot a *Budapesti Szemle* (BpSz) 41. számában, az *Értesítő* rovatban.¹⁴ A kötetet az ortológus–neológus–vita felől vizsgálja és az ortológus tábor számvető, egyben normateremtő munkájaként mond róla ítéletet. Kiinduló állítása és végkövetkeztetése is az, hogy a lexikonszerűen felépített kötet a szélesebb közönség számára éppoly használhatatlan, mint irodalmi és újságírói körökben. A nagyközönség a sok rövidítés, a kevés példamondat és a szűkre szabott magyarázatok miatt nem tudja követni és alkalmazni a szócikkeket, az írókat, újságírókat és a nyelvészeket pedig a szigorú normateremtő szándék és a következtetlenül alkalmazott elvek riasztják vissza. Az egész munka így inkább az ortológia természetrajzára mutat rá, semmint a szokásra épülő nyelvhasználat vagy a kortárs neológia tévedéseire.

Arany László konkrét észrevételei Arany János széljegyzeteire épülnek. A *Szóképzés* címszónál, a *roham*, *nyargam* kifejezéseknél Arany a következtelenségre tesz megjegyzést: „Ha folyam lehetett, ez mért hibás képzés.” Arany László szintén ezt kifogásolja: „Ha az *elem*, *jellem*, *szellem*, *érem* eltűrhetők, miért nem tűrhetők a *hajlam*, *roham*, *ütem*?” Arany jegyzeteli az *üteg* és az *adag* szókat, s Arany László is megjegyzi: „Ha *tömeg* megjárja, miért pusztúljanak társai az *adag*, *csomag*, *üteg*?” Az *előérzet* kifejezésnél Arany felteszi a kérdést: „Ha előszó nem rossz, ez miért?” Arany László is kiemeli e két kifejezést: „Ha *előszó* helyes [...] miért rossz az *előérzet*?” Ugyanezzel a kifogással él Arany László az *erély* címszóval kapcsolatban, melyet Arany János is jegyzetel; a *szerv*, *sérv* szintén mindkettejüknél előfordul. Az utóbbinál Arany László is említi:

¹⁴ Budapesti Szemle, 21. köt., 1879, 205–210.

„Hiszen a *sérvés* régi népi szó is.” További kiemelések mindkettejüknél: *tüzér, titkár, hordár, írnok, gép, indok, torzs, torzsa*, melyhez Arany János *Toldijából* hoz példát: „Nincs egy árva fűszál a tors közt kelőben.”

Külön bekezdésben foglalkozik Arany László az Arany által is mindenütt jegyzetelt, trópusnak tekintett szókapcsolatokkal, szólamokkal (*életbe hív, hosszú képet csinál, őrizi az ágyat, szíve mélyében, férfiú, nemes férfiú, legelteti a szemét, szőnyegre kerül, azzal zárom soraimat*), és ugyanazt az ellenvetést fogalmazza meg, mint Arany János:

Végre is tropus mindegyik; az egyik synekdoche, a másik metonymia. Ilyenek százával teremhetnek minden nyelvben s épen az elsoroltakban nincs semmi olyan, a mi a magyar nyelv természetével ellenkeznék, sőt a *legelteti szemét* már század óta használatos. Kereken elkárhoztatni őket nyelvésznek nincs joga. Nem is épen tartoznak az ő országába; használatuk inkább a jó ízlés dolga.

Az *Antibarbarus* fogadtatása más bírálatokban is összeolvadt az ortológus-neológus vitával, különösen ennek a szépírói nyelvre, írói szabadságokra vonatkozó, 1878 táján újra felélénkülő irányával. A BpSz 42. számában a 443–448. oldalon Zsigmondi Simon álnévvel például levél formájú gúnyirat jelent meg róla. A nyelvészek részéről ugyanakkor Szántó Kálmán kezdi élesebb hangnemben az *Antibarbarust* védő, már említett írását a MNyr-ben: „Másutt is vannak emberek, másutt is vannak zszurnalisták, a kik ép oly keveset gondolnak a nyelvvel, másutt is vannak könnyelmű írók, kiknek kedvük telik a nyelvrontásban, mint ők mondják, a nyelvszépítésben.”¹⁵

¹⁵ *Német Antibarbarusok és francia nyelvőr*, IX. k., 218–224.

KOROMPAY H. JÁNOS

*Arany János A nemzet napszamosai című dialógusa*¹

Kovács János (1846–1905), a kolozsvári unitárius főgimnázium történelem és angol szakos tanára, 1877-től igazgatója, 1873-tól a kolozsvári egyetemen az angol irodalom és nyelv magántanára 1882. június 10-én a következő levelet írta Arany Jánosnak:²

Mélyen Tisztelt Uram!

Az unitárius tanodák ifjúsága, tanáraival egyetértve, elhatározta, hogy a székely népköltészet halhatatlan gyűjtője, a feledhetlen költő és püspök Kriza János szülőházát (Nagy Ajtán, Háromszék) emléktáblával jelölni meg folyó évi július hó 16^{án}, s ez alkalomra emlék-albumot fog kiadni.³

Bocsássa meg nekünk, parányoknak, édes magyar nemzetünk legnagyobb költője, ha Kriza iránti lelkesedésünk tul-bátorrá teszen! Óhaj-tásunk szerfelett merész. Tán a lehetetlennel határos. – Mindazáltal a cél nemes volta: reményt, a remény hitet ad, a hit pedig bátorságot önt belénk ohajtásunkat, alázatos kérésünket kinyilvánítani. Ha a Toldi-trilogia alkotója néhány soros költeménnyel szerencsétlenné irodalmi

¹ A tanulmány megírását az OTKA által támogatott K 60635. számú, *Arany János kritikai kiadása* című kutatás tette lehetővé.

² MTAK Kt K 513/1323. A boríték címezése: Nagyságos Arany János akad. titkár úrnak. – Helyben. – akad. palota.

³ Kriza János (1811–1875) szülőháza előtt 1882. júl. 30-án rendezték az emlék-ünnepet. A *Kriza-album* csak tíz évvel később jelent meg: szerk. és kiadta Kovács János, Bp., Hornyánszky Viktor könyvnyomdája, 1892.

vállalatunkat, melylyel Krízának akarunk áldozni: meg vagyunk győződve, nagyobb és kedvesebb elégtétel lenne ez Kríza szellemének, és e szellemet őszintén tisztelő unitarizmusnak, mintha az a társadalom hozná babérkoszoruját a költő szülőházára, mely oly kevés elismeréssel adózott – míg élt – a „székely csalóányának”.

Az igazgatóság az emléklap tiszta jövedelmét a takarékpénztárba fogja elhelyezni, s kamatát önképzőköri pályamunkák díjazására fordítandja.
– Ha bátorságunk nem tolakodás, legyen szabad Mélyen Tisztelt Uraságod legbecesebb válaszáért esedeznünk: remélhetjük-e, hogy beces költemény-küldeményével – e hó 28-ig – megajándékozni kegyeskedik?
– Ha ellenben bátorságunk tul ment az illem és a józan ész határain: legbecesebb elnézését kérjük. Így is, úgy is maradunk

Mélyen Tisztelt Uraságodnak

Kolozsvár, (patak-utca 2.)

1882. június 10.

alázatos szolgálói:

– a szerkesztő bizottság nevében –

Kovács János

Györfffy József Székely József

igazg. tanár s az

Gábor Albert

ünnepély vezetője

Arany – feltehetően még 1882. június 28. előtt – a következő választ küldte:

telegramm

Kovács János tanár úrnak

Kolozsvár.

Folyvást szenvedek, nem látok: visszavonultam az irodalomtól. Nem küldhetek verset.

Arany.

Ez egyik utolsó írásbeli üzenete. A fogalmazvány Kovács János levelének 4. oldalán található, felette azonban a következő szöveg szerepel:

A Nemzet napszámosai. (Album jótékonyág)

Napszámosok. Uram! egyik társunk, ki legjelesb volt köztünk, elhunyt és nincs miből megadni neki a végső tisztességet? kérünk temettesd el.

Nemzet. Ejnye, bizony kár, magam is megdicsértem néha? de ingyen még sem tehetem, mert a sir helye megterem négy tő burgonyát, a kopersó

deszkái tyúkólnak is használhatók, s <fejtül való> fejfája kapufélnek. Hanem, miután úgy is a ti fajtátok volt, ha eljőnétek mindnyájan nekem kapálni egy hétre, akkor meggondolnám a dolgot.

Napszamosok. Megyünk, megyünk, az Isten áldja meg! csak hogy szegény társunk ne maradjon temetetlen. (Előbb a kapálás azután a temetés megtörténik.)

Nemzet. Most már csókoljatok kezet nagylelkűségemért...

Arany arra gondolhatott, hogy elküldi ezt a dialógust a *Kriza-albumba*, ahogy a cím mellé írt „(*Album jótékonyág*)” is jelzi; nem verses műről lévén azonban szó, erről lemondhatott.

A *Nemzet napszamosai* Vas Gereben 1857-ben megjelent regényének címét, a szöveg pedig annak zárószakaszát idézi; az „i n g y e n s í r á n k o z n a k” pedig az „ingyen még sem tehetem” előzményének tekinthető:

Láttak már önök színészt eltemetni?

„Ha láttak, tudni fogják, hogy ilyenkor a fél város kitódul, – Pista után is elláthatlan vonalban huzódott a közönség a temetőig, hisz hova kell szokatlanabb látvány, mikor a színházi koporsót komolyan eltemetik, s a sok komédiás oly keservesen sír, mintha pénzért tennék?... pedig ime,... nézzétek csak,... i n g y e n s í r á n k o z n a k!

’Kit temetnek?’ Kérdi egy jámbor falusi.

„A n e m z e t n a p s z á m o s á t.” Mondja a városi komolyan, ki választott embere az urnak, és azt is tudja, hogy midőn a színész így hal meg, akkor néma a közönség, és a magas égben az angyalok tapsolnak, fölébresztvén őt az ö r ö k ü d v ö s s é g n e k.

Arany a dialógus műfaji előzményeiről így emlékezik meg *A magyar irodalom története rövid kivonatban* című összefoglalás 12. részében:

[a] drámai vagy színi költészet egész mívelt Európában a középkori, úgynevezett *misztériumok* vagy *moralitásokból* fejtett ki. Így neveztek azon párbeszédben írott költemények, melyeknek tárgya vagy a biblia csodás elbeszéléseiből vététt (misztérium), vagy elvont fogalmak pl. erény és bűn voltak bennök allegóriai módon megszemélyesítve (moralitás); mindkettő pedig erkölcsi példázatokkal volt teljes.⁴

⁴ AJÖM X. *Prózai művek* 1., s. a r. KERESZTURY Mária, Bp., Akadémiai, 1962, 479.

Ugyanott megemlíti a *Comico Tragoediát*, amelynek első szakaszában „a Jóságos cselekedet és a Vétek viszik a főszerepet.”

Maga a műfaj ritka Arany életművében: első ízben a [Szilágyi István *nevenapjára*] című (1843) köszöntőben jelenik meg, amely az ünnepeltnek *A magyar szókötés szabályai* című, pályanyertes munkájára játszik rá. A dialógus a *Maga a munka*, a *Bévezetés* és az *Előljáró beszéd* egymást követő részeiben először a Küszöb, a Kilincs és a Bölcsesség asszonya, azután az Olvasó, az Író és a Bölcsesség asszonya között, végül a Notabéné szájából hangzik el,⁵ s jellemző, hogy az alkalmi költészet e humoros formájában már maga az Író is szerepel:

MAGA A MUNKA:

KÜSZÖB: Mindezeknek utánna csak annyit akarok mondani, hogy figyelmezzon az érdekes olvasó (de nem a Rosenkranz).

KILINCS: Attention! Kopogtassunk.

ODABENN A BÖLCSESSÉG ASSZONYA: „Herein! herein! kiált a felséges császár.” *Vitéz Johan Hary*.

BÉVEZETÉS.

AZ OLVASÓ: Engedelmet kérek! vezetetlen is be tudok menni.

AZ ÍRÓ: Nem, teremtette! musszájn úgy jőni, ahogy én vezetlek. Így, bal láboddal előbb, azután – egy nyomra egy lábbal kétszer ne lépj.

AZ OLVASÓ: Értem – de ne tessék olyan sebessen vezetni, mert felbukom.

AZ ÍRÓ: Semmi, semmi! Csak siess. Ha már benn vagyunk, Szerencsés Jó napot – vagy estvét kívánok – minthogy az Isten István –

A BÖLCSESSÉG ASSZONYA (*egy irgalmatlan sancos vászonpipából dohányozva, mert tudva van, hogy a bagolyt szereti.*) Üljetek le erre a somi kanapéra! Na ez derék rekruta! újonnan megnyerve a tudományoknak. Csak hiába! egy halász ha prédikál – fog sok ezer... körmös halat.

ELŐLJÁRÓ BESZÉD:

NOTABÉNÉ: Engedelmet kérünk, az előljáró beszéd, éppen azért mivel mindig előljáró, nagyon elsietett. – majd talán elérjük utoljára.

⁵ *Arany János összes költeményei I. Versek, versfordítások és elbeszélő költemények*, s. a. r. SZILÁGYI Márton, Bp., Osiris, 2003, 26–27, 1081.

Arany sógorához, Ercsey Sándorhoz 1857. október 17-én írt levelében is él az irodalomtörténeti kivonatban említett, erény és bűn, jóságos cselekedet és véték közötti dialógus önmagára vonatkoztatott formájával; ezúttal az „Én” folytat párbeszédet a „Restség”-gel:

Török szakad: meg kell lenni. Ma délután el kell indulni a levélnek hozzád. Igaz, nem készültem irni előbb, csak midőn Szalontáról hazaérek, – s most, miután szerencsésen itthonn vagyok, első dolgom, hogy tudósítalak utunkról. E volt legalább erős feltételem: de a mint hazaértünk, mindgyárt philosophálni kezdett bennem a röstség, s következő párbeszédet tartottunk. [„]Én. Na, még ma irok. Restség. De ugyan miről? Én. Hát az útról, hogy első nap Békésen, másik nap Szarvason háltunk, nem merészelvén a zsványhir miatt másutt hálni, mint városban, s csak harmadik nap délután értünk Szónokba. Hogy a szarvasi tanyánál egy kerekünk eltört, egyéb baj nem ért. Röstség. Na bizony! mintha ezt nem előbb megtudná Sándor a kocsis révén. Én. Föltéve hogy megtudja, de azt nem mondhatja el a kocsis, hogy Szolnokban 4 óráig vártuk a gőzöst, Czegléden kettőig, s csak 9-kor voltunk Körösön, a nélkül azonban, hogy kezünk lábunk kitört volna. Röstség. No, az igaz, de denique is azt Sándor magától kitalálhatja, mert ha feldől a vonat és A. J. nyaka kitörik, annak az ujságban is lenne valami nesze. Én. (hevesen) Hát a ki adta is! Ha semmi irnivaló tárgy nem volna <is>, maga a szives fogadtatás, melyben részesültünk, <nem> a rokoni szeretet és minden egyéb, hogy az illemt ne is említsem, nem azt követeli-e, hogy ne hagyjam, hosszú pórásra a levélírást, hanem rögtön irjak. Röstség. No, no barátom, ne oly tüzesen: hónap is nap lesz.” S azóta e párbeszéd mindennap megújult.⁶

A *Nemzet napszámosaiban* a cím az ironikus dialógus hagyományát követve válik ketté s folytatódik párbeszéd formájában, üzenete azonban nemcsak ironikus, hanem tragikus is. Fő hangsúlyait Kovács János levele is inspirálhatta:

Ha a Toldi-trilogia alkotója néhány soros költeménnyel szerencsétlenül irodalmi vállalatunkat, melylyel Krízának akarunk áldozni: meg vagyunk győződve, nagyobb és kedvesebb elégtétel lenne ez Kríza szellemének, és e szellemet őszintén tisztelő unitarismusnak, mintha az a társadalom hozná babérkoszoruját a költő szülőházára, mely oly kevés elismeréssel adózott – míg élt – a »székely csalóganynak«.

⁶ AJÖM XVII. *Levelezés* 3., s. a. r. KOROMPAY H. János, BÓDYNÉ MÁRKUS Rozália és JANKOVICS László, Bp., Universitas, 2004, 107.

Ez a mondat egybeeshetett Aranyak *A régi panaszbán* (1877) kifejezett kritikájával, amelyben az „Eh! mi gondod a jövőre? Eh! a múlttal mi közöd? [...]»” kérdéseire az önvád és a vád sorai következnek, s magyarázhatják a cím mellé írt „*Album jótékonyág*” jelentését is, amely szerint csak az íróársak segítségével születhet meg az ilyen vállalkozás. A múlt tapasztalatai is megerősítették ezt; Arany művei egyebek között a következő hasonló összeállításokban szerepelnek: *Losonci Phönix*, *Nagyenyedi Album*, *Gyulai Árvízkönyv*, *Alföldiek segélyalbuma*, *Szigeti Album*, *Árvízkönyv Szeged javára*, a Sárosi Gyula szerkesztette *Az én albumom*.

Az el nem küldött dialógusban a Napszámosok azt kéri a Nemzettől, hogy adja meg elhunyt legjobbjuknak a végtisztességét; a Nemzet azonban ezzel szembeállítja a hasznosság elvét: egy hét munkának kell megelőznie a végső búcsúztatást. A temetetlen Arany legfontosabb olvasmányainak egyik fő tárgya volt: már az Ótestamentumban

[a] legsúlyosabb büntetés s a legnagyobb szerencsétlenség volt s csak kivételesen, a legelvetemültebb bűnösöket sújtva találkozni ilyen esetekkel (például Jeroboám – *Királyok 1. könyve 14,11* vagy Jezabel – *Királyok 1. könyve 21,23* skk).⁷

Az *Iliászban* Agamemnon mondja (Devecseri Gábor fordításában):

Lágyszívű Meneláosz, ugyan mi a gondod ezekre?
Épp a te házadban gyönyörű dolgot cselekedtek
s éppen a trójaiak: ne kerülje ki szörnyű halálát
egy se kezüktől, még kit a méhében visel anyja,
még az a magzat sem menekülhet: vesszenek el mind
együtt Trójából, mind nyomtalan és temetetlen.

Ugyanez egyik legrégebb és legismertebb problémája Szophoklész *Antigonéjának* (amelyről Szilágyi István 1844. augusztus 9-én írt Aranyak); az *Aeneis* V. énekében Aeneasnak meg kell adnia egy temetetlen társának, Misenusnak a végtisztességét. Nem sokkal *A Nemzet napszámosai* előtt írhatta Arany *Harminc év mulva* című versét, amelyet 1879. augusztus 3-i levelében küldött el az *Athenaeum* naptára számára:

⁷ GÁBOR György, *Legtávolabb az Örökkévalótól (Az ókori zsidóság halál- és túlvilágképe és a héber Biblia)* = G. Gy., *A szentély és a vadak. (Az emlékezés technikái. Zsidó vallástörténeti tanulmányok)*, Bp., Új Mandátum, 2000, 92.

Álmimat gyakran látogatód most is,
Rég sír fedez, oh de nem nyughatol ott is,
Ha ugyan jámbor kéz teneked sirt ásott
S nem temetetlen bolyg földi alak-másod.

A Krizára való emlékezés tehát összefonódhatott Petőfi halálával, amely viszont az 1848-ban írt *Álom-valót* idézi fel:

Ott az égő falvak, rombadólt lakások,
A meztelen inség, a jajkiáltások,
A vadonba elszórt temetetlen testek,
Mikre éh keselyűk, hollók gyülekeztek!

Az 1879 májusában befejezett *Toldi szerelmében* Endre, majd Durazzo jut hasonló sorsra, azt bizonyítva, hogy olvasmányok, életbeli tapasztalat és alkotás szerves egységet formálnak. Lajos előbb megbélyegzi az öccse elleni „isszonyú bűn”-t, majd – büntetésként – hasonlóképpen ítél:

Fekszel temetetlen, – hacsak elbukásod
Helyén idegen kéz a földbe nem ásott;
Ki fogá be szemed? ki siratott végig?...
Oh, ez isszonyú bűn felkiált az égig! (VII. ének)

Lajos ezt megtiltá, hogy el ne temessék,
Ablakon a kertbe oda alávessék,
Hol temetetlen várt késő kegyelemre,
Mint utcai koldus, öccse, szegény Endre. (XI. ének)

Látnivaló, hogy a temetlenség kérdése Aranyt egész életében foglalkoztatta; az 1854/1855. tanévben a következő címmel íratott értekezést a nagykőrösi gimnázium VII. osztályával: „Halottaink iránt kegyelettel viseltessünk.”⁸ Elmondható, hogy *A Nemzet napszámosaiban*, számos korábbi művével rezonálva, mintegy záróakkordként tulajdonítja ezt a rendkívüli, bár az alku folytán csak egy hétre szóló vétket magának a „Nemzet”-nek.

⁸ AJÖM XIII. *Hivatali iratok* 1. *Nagyszalonta – Nagykőrös – Budapest*, s. a. r. DÁNIELISZ Endre, TÖRÖS László, GERGELY Pál, Bp., Akadémiai, 1966, 212.

A mű szókinccse más AJ-művekhez is kapcsolódik: „Rövid búcsút véssen a kapufél-fátul.” (*A Nagy-Idai cigányok*); „Előbbi ön-jét, úgymond, eltemette – / Csak még a fejfa hiányzik felette.” (*Bolond Istók*, II.); „Mellesleg olt fát, burgonyát kapál” (*Bolond Istók*, II. ének); „Zeng a búcsuének, a kapa megcsillan, / Fekszik a koporsó, odalent, a sírban” (*A hamis tanú*); „Azzal bezárul a mult, mint koporsó” (*Bolond Istók*, I.); s a *Kertben* című versben:

Műhely körül a bánatos férj
Sohajtvá jár, nyög nagyokat;
Ide fehérlenek deszkái,
Épen azok közt válogat.
Amaz talán bölcső leendett,
Menyegzős ág eme darab:
Belőlük elhunyt hitvesének
Most, íme, koporsót farag.

Az ironikus dialógus fő újdonsága az, hogy a korábban elkülönülő tartományokba tartozó, korábbi versekre is utaló s azokat felidéző kifejezések: az „elhúnyt” – „legjelesb” – végső tisztességet” – „az Isten áldja meg!” – „szegény társunk” – „temetetlen” – „temetés”, másrészt a „négy tő burgonyát” – „tyúkólnak” – „kapufélnek” – „kapálni” sorozat, tehát a „legjelesb” embertől való egyszeri, emelkedett, ünnepélyes elbúcsúzás és a mindennapiság egyik leggyakoribb, legolcsóbb haszonnövénye, baromfija és tárgya közötti keveredés, sőt az utóbbiak elsőbbsége egyetemes értékszavarhoz vezet. A sír összevetése a négy burgonyatő helyével, a koporsóé a tyúkóllal, a fejfáé a kapuféllal, a kapálásé a temetéssel, s a természetes hierarchia megfordításának abszurdításában a kialakított temetésnek nagylelkűségként való felfogása olyan tragikus helyzetet teremt, amelyben a nemzet napszamosainak egymásért is meg kell aláznuk magukat. Sőt, nemcsak nekik: ha a legkiválóbbért ezt kellett tenni, mit várhat a többi? Nemcsak a színészért, nemcsak a költőért, mint Petőfi és Kríza, s nemcsak a múlt felidézett hőseiért kell meghozni ezt az áldozatot: kirajzolódó kultusza ellenére ezt várhatta, a nemzet egyik rendkívüli napszamosaként, az utolsó verseit író Arany is.

TARJÁNYI ESZTER

Az énkép ironiája – az önéletrajz játékossága

(Arany János: Bolond Istók)

A *Bolond Istók* nem tartozik Arany János klasszikus, korán kanonizálódott szövegei közé. A kortársak ugyan számoltak vele, az érzékenyebbek elismeréssel szóltak róla, és hamar önálló könyv is foglalkozott a mű filológiai hátterével, de korántsem bizonyult annyira közismertnek, mint a balladák vagy az elbeszélő költemények. Az általános iskolák tananyaga közé nem került be, nem lett olyan széles körben idézett és hivatkozott, népszerű szavalati darab, mint a *Tetemrehívás* vagy az *Ágnes asszony*. Csak egy szűkebb, az ironikus beszédmódra, az ellentmondásos kompozícióra érzékenyebb, az irodalmi reflexiót jobban értékelő réteget volt képes megszólítani. A nagykorösi időszak lírájának kanonizációjához hasonlítható a *Bolond Istók* fogadtatása, mivel összetettségét és frissességét csak később érzékelték az Arany-kutatás. A különbség a két mű befogadástörténetében csupán csak annyi, hogy míg az 1972-es *El nem ért bizonyosság* című kötet szerzői a nagykorösi korszak líráját feltűnően az újabb és korszerűbb értelmezői eszközök segítségével, nagy hangsúllyal helyezték az életmű élmezőnyébe, addig a *Bolond Istók* esetében ennyire átütő erejű recepciók fellendüléséről nem lehet beszélni.

Imre László a verses regény modernségét érzékenyen feltáró monográfiája végezte el e mű újraértékelését. Ebben a műfaj jellemző jegyeinek átértelmezésében azonban a *Bolond Istók* újdonság volta rejtettebb ma-

radt, hiszen csak egy műfaj karakterisztikumát alapvetően reprezentáló példaként került elő Arany János műve.¹ Az utóbbi években ismét tapasztalható a *Bolond Istók* felértékelése: Nyilassy Balázs, Arany epikáját rehabilitálni kívánó dolgozatai, Z. Kovács Zoltán humorcentrikus megközelítései² jelezhetik e verses regény kánonbeli helyének átrendeződését. Az újabban tapasztalható fokozott érdeklődés is mutathatja, hogy e mű feltűnően összetett, ellentmondásoktól sem mentes jellege könnyen képes belesimulni a mai irodalomértés ízlésvilágába.

Jelen esetben nem az eddig kiválasztott szál a vezető elv, azaz első-sorban nem a műfaj és a humorfelfogás újraértékelése, hanem e verses regénynek az önéletrajziséget a fikcionalizáltsággal szembesítő különös jellemvonásának bemutatása a cél.

Az önéletrajz irodalomtudományos vizsgálatában az utóbbi harminc év óriási fellendülést hozott. Philippe Lejeune dolgozatai, és az azok által kiváltott párbeszéd, olyan nyereséget jelentett, amely a reneszánszát hozta ennek a különös és ellentmondásos irodalmi hangvételnek.

A *Bolond Istók* önéletrajziséga az értelmezők által gyakran megfigyelt evidencia. A Lejeune által „önéletrajzi szerződés”-nek nevezett sajátosság Arany János *Bolond Istók*jának a recepciótörténetében erősen tetten érhető, a mű olvasói szinte egyöntetűen, a problematizálást elkerülve vélték a második éneket a szerző önéletrajzi vallomásának. A *Bolond Istók* második énekét már Arany László Arany János életrajzaként ajánlotta, és ahogy Imre László megfigyelte: „már ezt megelőzően, s persze ezután mindenki forrásértékűnek ítélte a diákévek és a színészkaland szempontjából”.³ Aranynak az 1855-ben Gyulai Pálnak írt önéletrajzi levelével kerül a verses regény folytonosan párhuzamba, amely a referenciális bizonyítékát nyújthatta a verses formájú Bolond Istók önéletrajziségiának.

¹ IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., 1990. (E könyvébe Imre László beledolgozta a korábban megjelent tanulmányait a *Bolond Istókról*.)

² Z. KOVÁCS Zoltán, *Arany humor: Arany János, Bolond Istók és a humor* = Z. KOVÁCS Zoltán, MILBACHER Róbert, *A maradék öröme*, Bp.–Szeged, Osiris-Pompeji 2001, 148–179, és Z. KOVÁCS Zoltán, *A „belső kritika” horizontja = Nimpholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18-19. században*, szerk. SZŰCS Gábor, VADERNA Gábor, Bp., L’Harmattan, 2004, 303–314.

³ IMRE László, „A könnyelmű forma tetszik nekem, ha lelkem bújában nevet (A *Bolond Istók* második éneke), *Studia Litteraria*, 1983, 129.

Gróf István e műről írt könyvterjedelmű összefoglalója egyenesen leszögezte:

...a Bolond Istók II. énekét kétségkívül Arany egyik legfontosabb életrajzának lehet tekintenünk. Az Önéletrajzi levél csak a száraz események főbb mozzanatait és legnevezetesebb részleteit mondja el, míg itt Arany lelki életéről, habozásairól, lelki forrongásairól, vágyairól, művészi hajlamáról, a collégiumi élet hangulatairól, egyes epizódjáról, szerelméről, ifjúkori verseiről stb. kapunk több nevezetes felvilágosítást, melyek Arany életrajzíróira nézve nélkülözhetetlenek voltak eddig is, és lesznek ezután is.⁴

Következetes értelmezői kiaknázását azonban megnehezíti, hogy csak a második ének esetében vethető fel olvasati lehetőségként. Az első ének nem tekinthető önéletrajzilag formálnak.

Az, hogy a verses regény második énekének ilyen egyértelmű biográfiai olvasói tradíciója alakult ki, mára már meglepőnek tűnik az önéletrajzi kutatások fényében, mivel a szöveg erős ellenállást mutat a naiv életrajzi olvasattal szemben. Az „önéletrajzi szerződés” nem magától értetődőnek, hanem a mű által különböző jelek és paratextusok által az olvasó számára felkínált lehetőségként, illetve az olvasó által visszaigazolt szerződésszerű megegyezésként értelmezte az önéletrajziság fogalmát. A *Bolond Istókból* pedig hiányoznak azok az utalások, amelyek nyilvánvalóvá tehetnék az önéletrajzi olvasati módot. Az autobiográfiai értelmező tradíció a verses megformáltság ellenében alakult ki és stabilitását valószínűleg a rejtőző és az életrajzi mozzanatoktól szemérmesen tartózkodó és a recepcióra ezért kihívásként ható Aranykép számlájára kell írni. A verses forma ugyanis olyan jelzés, amellyel a szöveg önmaga fiktivitására int. Lejeune egyértelműen a prózai megszólalással társította az autobiográfia beszédmódját, bár később visszavette állítása határozottságát.⁵ A Lejeune-nel egyébként vitatkozó, az önéletrajzot nem olvasati szerződésként, hanem a referencialitás illúzióját sugalló trópusként értelmező Paul de Man is kétkedéssel fogadta a verses

⁴ GRÓF István, *Arany János Bolond Istókja*, Bp., é. n. [1914.], 68.

⁵ Philippe LEJEUNE, *Még egyszer az önéletírói paktumról* (ford. VARGA Róbert) = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003, 236.

őnéletírás létének a lehetőségét.⁶ Nemcsak a verses forma, hanem Arany művének az a sajátossága is, hogy a címszereplőnek és az életrajzi szerzőnek eltérő a tulajdonneve, olyan jelzés lehet Lejeune gondolatmenete szerint, amellyel a szöveg önmaga fiktív voltára figyelmeztet. További nehézség az is, hogy Arany *Bolond Istók*ja nem első személyű narrációt alkalmaz. Lejeune a harmadik személyben megírt őnéletírás lehetőségét is tárgyalta és az első személyű megszólalás elkerülése esetében a megszegett konvenció jeleire figyelmeztet: „Ha a szöveg teljes egészében harmadik személyben íródik, csak a cím (vagy az előszó) tud őnéletírói olvasatra készíteni bennünket. Ha pedig a szöveg hosszú, könnyen fennáll a veszély, hogy az olvasó megelégedik erről.”⁷ A *Bolond Istók* esetében a cím nem erre készítet, előszó pedig nem járult hozzá. Az autobiografikus olvasatra felszólító paratextuális jelek hiánya arra figyelmeztet, hogy az őnéletrajz lehetőségét nem a recepciótörténet által javallt értelmében, tehát nem forrásértékű életrajzi dokumentumként, hanem különös önstilizációként, a narratív identitás sajátos, a nyelvi megformáltságtól leválaszthatatlan énteremtő, énmegosztó, éndegradáló fogásaként értékeljük.

Talán helyesebb lenne a biográfiai értésmód helyett ezért a „biograféma” szerintiről beszélni. Ez utóbbi fogalom Roland Barthes nevéhez fűződik, aki miután 1968-ban *A szerző haláláról* értekezett, 1971-ben megjelent könyvében már a „szerző baráti visszatérése”-ről ír és a szerzői személyiség szövegbeli megjelenését a „biograféma” kifejezéssel igyekszik megkülönböztetni a korábbi olvasatbefolyásoló változattól.⁸ Bár a magyar irodalmi köztudatban inkább csak a szerző haláláról szóló, szinte már normatív doktrínává átalakult nézetek gyökereztek meg, az utóbbi

⁶ Paul DE MAN, *Az őnéletrajz mint arcrongálá* (ford. FOGARASI György), Pompeji 1997/2–3, 94.

⁷ Philippe LEJEUNE, *A harmadik személyű őnéletírás* (ford. Toókos Péter) = P. L., *Őnéletírás, élettörténet, napló, i. m.*, 118.

⁸ Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola* (ford. ÁDÁM Péter, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor), Osiris, Bp., 2001, 13. és 14. „A visszatérő szerző persze nem azonos azzal, akit intézmények azonosítottak (az irodalomtörténet és az irodalomoktatás, a filozófiatörténet és az egyházi diskurzus); még csak nem is egy életrajz hőse. A szerzőnek, aki kilép a szövegéből, hogy átjöjjön az életünkbe nincs azonosítható egysége; vonzerők egyszerű többes száma ő, néhány makacs részlet helye [...] nem (polgári vagy morális) személy...” (13.)

évtizedek irodalmi fejleményei a visszatérésnek, a már újfajta poétikai közegben elhelyezkedő szerzőképnek kedveznek.⁹

Ebben az esetben is érdemes ezzel a nem teljesen kidolgozott fogalommal számolni, hiszen itt az ú. n. narratív identitásnak – vagy ahogy Barthes-nál szerepelt „fiktív identitás”-nak¹⁰ – a biografikus szubjektum nyelviesített morzsáiból létrejövő erősen „biograféma”-szerű beszédmód képződik, amelyet az olvasóban képződött szerzőképként érdemes felfogni, vagyis olyan benyomások és képzetek tárházaként, amely az olvasó tájékozottságának a függvénye. A *biograféma* a szerzői életrajzban alaposan tájékozott olvasó számára közeledik a *biografikus* olvasathoz, de az olvasó akár az életút különösebb ismerete nélkül is kialakíthatja a szerzőről a saját képét, azaz *biografémáját*.¹¹

A Bolond Istók-témának az önéletrajzi megszólalásmóddal társításának különös változata található meg Weöres Sándor *Bolond Istók*jában. Petőfi, Arany és Weöres hasoncímű művei közül ez egyedül az, amely nyíltan felhívja az olvasó figyelmét erre a *biografémaszerű*, vagyis a biográfianak nem feltétlenül megfeleltethető lehetséges értelmezési irányra már a mű *Prologus*ának nyitó mondatában: „Ez a művecske, mint minden Bolond Istók történet, tulajdonképpen önéletrajz-féle, bár a benne szereplő alakoknak, történéseknek semmi adatszerű kapcsolatuk sincs az életemmel”. Weöres *Bolond Istók*ja az első személyű beszéddel, a

⁹ Seán BURKE, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, 7, 193.

¹⁰ „Visszatér a szubjektum, nem illúzióként, hanem fikcióként. Bizonyos öröm meríthető abból, ha az ember valamiképpen individuumként gondolja el magát, ha kitalál egy végső fikciót, a legritkábbak közül valót: a fiktív identitást. Ez a fikció már nem az egység illúziója; épp ellenkezőleg, az a társadalmi színjáték, melyben saját pluralitásunkat léptetjük fel: az örömünk individuális, de nem személyes.” (Roland BARTHES, *A szöveg öröme* (ford. MIHANCsik Zsófia) = R. B.: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris, Bp., 1996, 113.)

¹¹ Valószínűleg erre utal Barthes azon megjegyzése, amely Sade esetében fehér csipkés kézlejtőjének a látványát, Fourier életéből egy párizsi édes aprósütemény kedvelését és a leszbikus nők iránti kései rokonszenvét, Loyola esetében pedig a könnyben úszó szép szemét tartotta fontosnak kiemelni, hiszen a „sors emlékműveivel szemben állnak az *emlékfoszlányok*, az erózió, amely az elmúlt életből csak néhány elmosódó mozzanatot hagy hátra.” (BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, i. m., 13.)

feltűnően prózai formájával a formális kritériumokat is teljesíti, szinte mintha az önéletrajzi szövegértés lehetőségének feltűnően meg akarna felelni. A műfajjelölő alcím („Elbeszélő költemény prózában”) azonban már az irodalmi tradícióra reflektáló rájátszásként értelmezteti magát, hiszen az elbeszélő költeményt a nemzeti kánon a fiktitivásra hagyatkozó verses formájú műként gondolta el. A figyelemfelhívó kezdőmondat és az önéletrajziság irodalmi kellékei ellenére azonban talán ez a *Bolond Istók* az, amely legkevésbé szolgálhat egy hagyományos önéletrajz alapjául, hiszen a megjelenő szubjektum meseszerűen stilizált és a minden konkrét életrajzi utalást elhárítóan irodalmias.

A bolond, mint irodalmi téma olyan tartalmat hordoz, amelytől eltekinteni nem lehet a *Bolond Istók* említésekor. A közvetlen előd a magyar irodalomban Petőfi hasoncímű 1847-es keletkezésű elbeszélő költeménye, utódként, pedig a korábbi hazai tradícióra figyelő, az elődökre mottó formájában figyelmeztető Weöres Sándor 1942-es keletkezésű műve állhat. – Most csak a címük alapján „bolond” főszereplőkre gondolva és eltekintve a távoli párhuzamoktól, mint például Petőfi *Az örültjétől*, Mikszáth Pongrách grófjától... A világirodalmi hagyomány pedig olyan gazdag, hogy teljes áttekintése szinte lehetetlen. A bolondot színlelő, bolondot játszó szereplő a Hamlet és a Don Quijote óta olyan irodalmi tradíciót jelent, amelyben a bolondság ironikus értelmet nyer. A bolondnak tartható szereplő a világgal szembeállítva az értékrend összezavarodásának a bizonyítéka lesz. Nem a bolondot színlelő a bolond – sugallják ezek a művek – hanem az a világ az eszement, amelyben a humánus csak a deviancia, vagyis a bolondság álarcájában képes megmutatkozni. Általánosságban kijelenthető: az irodalmi bolondok valójában nem tekinthetők bolondnak a bolondság hétköznapi értelmében, hanem saját világuk fölé nőtt figurák, többnyire az igazabbnak tartott általános emberi értékek képviselői.

Érdemes ebből a szempontból alaposabban megvizsgálni Petőfi elbeszélő költeményét, nem csak az Aranyra tett – feltehető – hatása miatt is. Meglepő ugyanis, hogy szinte semmi kapcsolat nem tapasztalható a két azonos című mű között, még a műfajiságot is másként értékeli a mai befogadó, hiába a verses forma egyedüli közös formai jegye. Petőfi műve ugyanis a magyar irodalmi hagyományba jóval tradicionálisabban beleilleszkedő elbeszélő költemény kategóriájába sorolható, vagyis lineáris a cselekménymenete, nincsenek szubjektív lírai jellegű kitérők, nélkü-

lözi az életrajzi szerző életére vonatkozó konkrét utalásokat, valamint nem tartalmaz az epikai szílat megszakító, az irodalmiság jelenségeit gúnyoló, parodisztikus és önreflektáló kitételeket sem. Azaz hiányoznak belőle mindazon jegyek, amelyeket Imre László a verses regény fő karakterisztikumaként jelölt meg, és amelynek Arany műve egyértelműen megfelel. Petőfinél a történeti szál egyszerű és a banális befejezés a mai olvasó számára szinte annyira eléje megy az ún. „elvárás horizont”-nak, hogy a ’happy end’-es zárlat a hollywoodi filmekben felnövő nemzedék számára már szinte a giccs felé mutat.

Petőfi elbeszélő költeménye illeszkedik az irodalmi bolond tradíciójába, bár nem következetesen viszi végig. Az elején Bolond Istók valóban bolondos, hóbortos figuraként jelenik meg. Az időjárási jelenségekkel dacolása, a viharral vitázó alakjának a bemutatása, a garabonciás, nem hétköznapi emberi gesztusokkal leírható jellemzés azonban átalakul a történet folyamán józan polgári magatartásformává. Az a megváltói, igazlatói attitűd, amely az irodalmi bolond szereplők egyik szintén gyakori tulajdonsága (gondoljunk csak Miskin hercegre) a nagyapóval folytatott beszélgetésében jelenik meg. A történet szövése azonban olyan kisszerű lesz a bolondábrázolás tradíciójához képest, hogy szinte már nevetségessé válik. Bolond Istók ugyanis mindössze lakásfelújításba kezd, kibékíti a családot, egzisztenciát teremt. Végül családot alapít. A mű végének idilli képe, a hőésés kietlenségéből, a meleg pattogó tűzű szobába betekintő nézőpont, a nagypapával játszó unokák és a fonás közben daloló feleség meghitt látványa megféleltethető a bolondábrázolás hagyományának, amennyiben a Bolondnak nevezett szereplő lesz a „normális” világ képviselője, azaz jelen esetben a harmonikus, de kisszerű polgári értékrend megvalósítója. Míg azonban a világirodalom nagy műveiben a bolond éppen a fennálló világ ellenében képvisel magasabb eszményeket, addig Petőfi művében a Bolond Istóknak nevezett szereplő éppen az adott hétköznapi értékrend igazolását szolgálja rend-, harmónia- és családteremtő tevékenységével. A mű elején még deviánsnak látszó, rendkívüli tettekre predesztinált figura a történet végére érve az adott társadalmi rendbe beilleszkedő, példaértékűként megjelenített, rendszerető magatartásformát alakít ki

A Bolond Istókként megnevezett énstilizáció már korábban is megjelent Petőfi költészetében. Az 1844-es *A csavargó* című vers második versszaka az, amelyben a vers beszélője Bolond Istókhhoz hasonlítja ma-

gát („Betérek Debrecenbe / Bolond Istók gyanánt.”). E versről szólva még a költői szerepjátszás poétikáját Petőfi költészetében vezérmotívumként értelmező – tehát az egyértelmű életrajzi vonatkozathatóságot elhárító – Horváth János is kénytelen elismerni, hogy ebben az esetben olyan „genre-kép”-ről van szó, amelyben a szerepjáték és az önéletrajziság szétválaszthatatlanul forr össze („ki mondja meg magára érti-e Petőfi vagy csakugyan a csavargóra?”¹²). Petőfi excentrikus lényé és a vers beszélőjének önmagát vagabundusként, nem beilleszkedő személyiségként bemutató jellemvonása e zsánerkép esetében valóban lehetségessé teszi az azonosítást. Az 1847-es elbeszélő költemény esetében azonban a korábbi csavargó szerep ellenében a beilleszkedő magatartásforma igénye, a történetvezetés elbutítottága és leányregényekbe illő lezárása, a hétköznapiságot idéző egyszerű életvezetési ideálja tette lehetővé a mindennapi, empirikus világra hagyatkozó életrajzi olvasatot. A Kerényi Ferenc – talán a mű e sajátosságai miatt – egy életrajzi periódus, a legényélet lezárásaként értelmezi Petőfi *Bolond Istókját*.¹³

Arany *Bolond Istókja* jóval összetettebb, mint Petőfié. Nem is hozható semmilyen életrajzi elhatározással szoros kapcsolatba. Teljesen elkerüli az irodalmi bolondábrázolás sablonját. Itt a bolondnak nevezett figura nem nő környezete felé, sőt éppen a kisszerűsége áll a közép-pontban. A mű szövege alapján az olvasó azt sem tudja eldönteni, hogy Bolond Istók bolond-e, és ha igen, akkor mi alapján, milyen értelemben nevezhető annak. Míg Petőfi elbeszélő költeménye esetében a „Bolond” megnevezés értelmezése fel sem merül, hiszen a szöveg nem reflektál rá, addig Arany verses regénye egyszerre több választ is felkínál. A különböző magyarázatok azonban ellentmondásban állnak egymással. Az első ének hatodik versszakában a narrátor a hős nevének kitalálása kapcsán említi először a nevet, jelezve a történet önkényes – a szereplő személyétől független – kitaláltságát:

Ahá! Bolond Istók! Ez jó nekem!
Istók, szerény név, s rája címerül
Az a Bolond szó illik képtelen

¹² HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Bp., 1922, 59.

¹³ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Bp., 2008, 141. és 342.

A nyolcadik versszakban a bolond kifejezést már köznévként értelmében, azaz tulajdonságként használja. A tizedik versszak pedig egyenesen figyelmeztet arra, hogy

Az igaz név előbb-utóbb kipattan,
S minél több névvel és címmel takarják,
Annál hamarébb kiüti a szarvát.

Azaz Bolond Istók nevét az észbeli képességeit is meghatározó jellemző névként említi. A tizenharmadik versszakban található sor („nem volt hozzá esze”) pedig nyilvánvalóvá teszi a szövegnek azt a szándékát, hogy az olvasó figyeljen fel Bolond Istóknak a butasággal megegyező értelmű bolondságára. Az első énekben azonban a címszereplő jelleme nem látható, hiszen csak pólyás babaként jelenik meg a történetben. Értelmi képességeiről nem tudunk meg semmit. Tehát a felütés által előre jelzett bolondság az első ének szempontjából nélkülözhető lenne, pusztán a cím magyarázatára szolgál, hiszen jelentőségét csak a huszonhárom évvel később keletkezett, pontosabban addigra befejezett második énekben nyeri el. (Az első ének 1850-ben jelent meg, a második ének 1873-ra kapta meg végső formáját). A második énekben ugyanis már a debreceni kollégium tanulója Bolond Istók. Szellemi képességeinek bemutatása azonban itt is ellentmondásos. A huszonegyedik versszaktól kezd az elbeszélő taglalni személyiségét, amelyből a közepes diák képe alakul ki. A 'bolond' jelzőt sokszor alkalmazza a történetmondó, legtöbbször azonban ironikus kontextusban:

Látszik bolond volt. Ami szűnidőre
A megszabott órák s napok során,
Önvád nélkül szert tehetett, a dőre!
Azzal henyezte el későn-korán,
Hogy olvasott borúra és derűre

Bolond Istók tudását a narrátor rendezetlen ismerthalmazként mutatja be. A színészkalandhoz érve azonban kiderül, hogy Bolond Istók a beharangozással ellentétben jó tanuló volt, hiszen bizonyítványa „virít ám a sok eminens-tül”. Tehát nem egy sokféle érdeklődő, de a rendszeres műveltség és tudást nélkülöző közepes tanulóról van szó, ahogy azt a korábbi versszakok bemutatni igyekeztek. A második ének ellentmondást tartalmaz Bolond Istók bolondságát illetően. Ironikusan nevezi csak

bolondnak a főszereplőt, ez az irónia azonban nem mindig nyilvánvaló. Annyiban tekinthető tehát a második ének alapján Bolond Istók bolondnak, hogy kortársaihoz képest szélesebb érdeklődéssel és tudásvágygal rendelkezik. Ennek bemutatása azonban nem nő az irodalmi bolondok tradíciójának megfeleltethetően az értékrendet relativizáló és a hagyományos világképet kifordító jelentőségűvé.

Arany verses regénye tehát nem kifordítja az irodalmi tradíciót a társadalmi elvárásokba betagozódó életvezetés bemutatása céljából, ahogy Petőfi *Bolond Istókja*, hanem feltűnően negligálja azt. A bolondként megnevezett szereplő Aranynál nem a társadalmi elvárásokkal, szokásokkal dacoló hőstípust mutatja, hanem középszerű antihőssé válik, aki csak abban tűnik ki a társai közül, hogy élehetlenebb, mint ők. A mű kézirati példányon található, a korabeli ponyvára, színműirodalomra rájátszó cím – *Bolond Istók, vagy az élehetetlen*¹⁴ – is ezt jelezte.

A *Bolond Istókot* Arany befejezetlen művei közé sorolja irodalomtörténet-írásunk. A befejezetlen, töredékes műveknek az életműben elfoglalt feltűnően nagy arányára Barta János figyelt fel, aki Arany János alkotói sajátosságával magyarázta gyakoriságukat. *Arany János és az epikus perspektíva* című tanulmányában mutatta ki az irtózást az öniségtől, a hajlamot a változatos hangvételre és a mindig más és máshogyan megjelenített világképre. Még a téma, a címszereplő miatt egységes megszólalásúnak tartható mű, mint a Toldi-trilógia is jól mutatja ezt. A *Toldi a Toldi estéje*, a *Toldi szerelme* még a műfajiságukat tekintve sem nevezhető homogén hangvételűnek. A modor, a fiktív világ, a hangulat, a cselekményvezetés jellege, a megszólalás mikéntje annyira különbözik, hogy az megnehezíti az egységes műként, valóban trilógiaként felfogott tárgyalását. Barta János szerint a sok félbehagyott, töredékes formában fennmaradt mű ebből az alkotói sajátosságból vezethető le.

A *Bolond Istók* esetében is jól látható ez a széttartás. Az első és a második ének között olyan nagy a különbség, hogy szinte lehetetlen hagyományos értelemben vett egységes műnek tekinteni. Ugyanígy lehetetlen a két ének címszereplőjét egységes szubjektumként felfogni, hiszen Bolond Istók az irodalmi hősöknek a mű egészében azonos és egységes identitást kívánó hagyományának nem tud megfelelni, hanem inkább az irodalmi megformáltságtól függő, különféle személyiség-

¹⁴ AJÖM, III, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Bp., 1952, 309.

benyomásokból összeálló, változékony én-felfogást képvisel. Amikor a második ének végén áttekinti korábbi irodalmi próbálkozásait, hogy a végén tűzre vesse őket, akkor ebben a XVIII. század végétől indítható irodalmi hangvételek és magatartástípusok felsorolásában személyiségének irodalmi példáktól, koroktól, műfajoktól függő volta hangsúlyozódik.

Imre László a verses regény műfaját többek közt az alulkomponáltság és látszólagos szerkesztetlenség kritériumaival jellemezte, tehát a *Bolond Istók* esetében a műfaj számlájára is írható a befejezetlenség és az egységesség hiánya. Az Arany János kézírásával fennmaradt a harmadik és a negyedik ének cselekményének a vázlata különösen megnehezíti, hogy egységes kompozíciónak lehessen érzékelni. A szerzői szándék ugyanis a folytatásra tett erőfeszítést mutatja. Leginkább ennek a vázlatnak az ismeretében vált „befejezetlen mű” megjelölésűvé ez a verses regény.

Az önéletrajzi olvasat azonban segít feloldani a befejezetlenségből adódó olvasói hiányérzetet, hiszen az „önéletírói paktum” kellékeként válik értékelhetővé a mű különös befejezése. Mintha az Arany szöveg ráhangolódott volna az autobiografikus olvasati mód utóbbi évtizedekben fellendülő kutatásából leszűrt megállapítására: „az önéletírás jellegzetes, megismételhető sajátosságait – mind a forma, mind pedig az olvasói válasz tekintetében – az a tény biztosítja, hogy az önéletírás nem úgy végződik, mint a fikció vagy a történetírás. Amennyiben az önéletírás esetében egyáltalán beszélhetünk befejezésről, ez a befejezés a diskurzus cselekvése maga.”¹⁵ A *Bolond Istók* második éneke hangsúlyosan beillik ebbe a megfigyelésbe. Nem a történet záródik ugyanis le, hanem a megírás cselekedete. A második ének utolsó két versszakában, miután Bolond Istók összegezte eddigi irományait és döntött az elégetésük mellett, új terv fogant meg a fejében:

Igen! megírja – és ez lesz utolsó –
Elzöngi, versben, életíratát;
Azzal bezárul a mult, mint koporsó,
Ábrándozásnak mond jó éjszakát.
De, írva, nem majmolja senki olcsó

¹⁵ H. PORTER Abbott, *Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására* (ford. PÉTI Miklós), Helikon, 2002/3, 296.

Fogásait, vagy a kor divatát,
Csupán a belső ösztönt követi,
S lesz, jó avagy rossz, – de eredeti.

Felejti, úgymond, mit annakelőtte
Tudott s tanult: nem publikumnak ír;
Sajátjából – mint pók a maga-szötte
Fonált – ereszti amit tolla bír;
Tekintély vagy szabály nem lesz előtte,
Csak amit gondol, s az üres papír;
És ily szavakkal rögtön is belékezd -
De már hosszú ez ének: Múzsza, végezd.

A második ének a címszereplő új tervével záródik, aki új, és már az elődöktől eltávolodó művet, önéletírást készül megírni. Azt, amit Arany János tett – a recepciótörténeti hagyomány szerint – a *Bolond Istók* második énekével. Az utolsó két sor, a kezdés („belékezd”) és végzés („végezd”) közötti nyelvi különbséget relativizálja, hiszen az utolsó előtti sor a készülő önéletrajz nyitó idézeteként, mintegy a Múzsához szóló invokációként előlegezi meg a záró mondatot.

A *Bolond Istók* második éneke tehát meglehetősen különös, önmagába visszaforduló szerkezetet vesz ezzel. Ha a második éneket a befogadói hagyomány értelmében, valóban Arany János életrajzaként értelmezzük, akkor az olvasást a mű lezáró felszólítása ellenére sem lehet abbahagyni, hanem vissza kell lapozni a második ének kezdetére, ahol Bolond Istók/Arany János életrajza kezdődik. A második ének zárása tehát az önéletrajzi olvasat lehetőségéből egy olyan játékos teret nyit, amelyben az első személyű és a harmadik személyű beszédmód – az „én” és az „ő” – közötti különbség elmosódik, és ebben a körkörös szerkezetben egyszerre lesz a kezdés zárássá, az el- és kimondhatatlan, megnevezhetetlen szubjektum pedig csak ilyen ironikus formában megiscsak el- és kimondhatóvá, megnevezhetővé. A önéletrajzi olvasatból kirajzolódó szerkezet az önmaga farkába harapó kígyóra, az *uroborosra* emlékeztető formát vesz fel, amely ősi jelképként az örök életre és az önreflexióra utal. Ez az önéletrajz szempontjából egyáltalán nem lényegtelen, hiszen e beszédmód számára a halál elmondhatatlan, illetve csak elképzelt lehet, mint például Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjében*. Arany János verses regényének ironikussága, beszédmódjának minden

nagyképű fontoskodást kerülő volta akadályt állít az elé, hogy belefeledkezessünk az *uroboros* jelentésének ennél jóval összetettebb misztikus vagy hermetikus jelentéstartalmába.

A folytatás vázlatos terve ezt a lezárást, a körkörös szerkezetet felborítja. A harmadik – az önéletrajzi értelmező kontextusban hangsúlyozandóan prózában megírt – ének ugyanis Bolond Istók önéletrajzát tartalmazza, amelyet az ének vázlatának utolsó mondata egyértelműsít („*Eddig az Istók önéletrajza*”). Ebből pedig egy olyan életrajz bontakozik ki, amely minden szinten eltér a megelőzőktől. A vázlat a korábbi két énekhez képest ellentmondást tartalmaz a Bolond név értelmezésében is. A korábbiakkal ellentétben itt ugyanis a címszereplő nevét iskolai csúfolódással magyarázza: az orgazdától öröklött Borond vezetéknévét csúfolták így. Ezzel a narrátor az első énekben kinyilvánított ötlettől vezérelt önkényes névhasználatát bírálja felül. A vázlat prózai formájából, amely mintha a fabula kivonatát tartalmazná, nem tudható meg, hogy a harmadik ének egyes számban és verses formában készült volna el, noha a második ének fentebb idézet része arról tudósít, hogy Bolond Istók verses önéletírását készül megírni. A negyedik ének vázlata pedig az első ének és a harmadik között a tartalommondásban keletkezett űrt tölti ki. A vázlat azzal zárul, hogy a történet visszatér a második ének végén befejezett szálhoz, és Istók további sorsát folytatja azzal, hogy korábbi nevelőanyja elcsábítja a fiút. Meglehetősen bonyolult történetmondásra utal tehát az utolsó két ének vázlata. A cselekmény kalandossága gyökeresen ellentétes az első két énekével, amelyekben a történet nem ilyen romantikus szenzációhajhászó fogásokkal élt, hanem a cselekményt felörlő, ellehetetlenítő, folyamatosan eltérítő narrációs technika segítségével éppen a visszafogottsága által vált meghatározhatóvá. Valószínűleg e hangnemi eltérés miatt nem dolgozta ki Arany a harmadik és a negyedik éneket, de talán hipotézisszerűen feltehető a kérdés: Nem lehet, hogy a vázlat maga a kidolgozás, amely a túlzottan lekerekített, rövidre zárt olvasat – köztük az életrajzi azonosság – ellenében hat? A verses regény műfajának szertelen és következetlenségeket bátran kipróbáló sajátosságai közé ez – még a szerzői szándék ellenére is talán – beleillik.

A szöveg – e feltételezés szerint – nemcsak az irodalmiság jelenségeit és az életrajz elmondhatóságát általában kérdőjelezné meg, hanem a textuális értelemben is lezárt és egységes, a kézirat és a nyomtatott

szöveg között fokozati sorrendet állító, kettősségükben ellentmondást nem tartalmazó kompozíciójú 'mű' lehetőségét is tagadná. A sajtó alá rendező döntésétől válik függővé, hogy a szöveg milyen olvasatot kínál fel. Arany *Bolond Istók*ja így a különböző kiadásokban más és más lesz. A kritikai kiadásban a második ének után rögtön következik a *Bolond Istók folytatásának terve* cím alatt.¹⁶ Ez a szövegrendezés arra utal, hogy a prózai folytatás, noha tervként szerepel, mégis szervesen kapcsolódik a verses részhez. A Keresztury Dezső-féle kiadás ugyanezzel a címmel, de már külön oldalra helyezi a „folytatást”.¹⁷ Ez pedig a vázlat-szöveg szupplementum jellegét sugallja. Az egyéb népszerű kiadások viszont hajlamosak a vázlatokról megfélekedezni. A szöveg e sajátossága a lezárt mű és a továbbírható, gondolható szöveg közötti hagyományos különbséget törli el, és a keletkezés állapotának folyamatszerűségét tartja fenn. Olvasói döntés következménye tehát, hogy négy énekből vagy két énekből álló szövegnek lehessen tekinteni Arany *Bolond Istók*ját. A stabil kompozíciójú textuálisan lezárt mű helyett bizonytalan, a befogadói nézőponttól függését még a filológia által is hangsúlyozó *bolondos* szövegfajta jön így létre. Életrajz és önéletrajz, valamint a tiszta fikció közötti különbség itt már csak az életút elmondhatatlanságot jelzően, relatív módon, a kiadói döntés és az olvasói nézőpont által örökösen átíródó, egymást hatálytalanító manőverként jelenhet meg.

Az önéletrajz általában véve az én-elbeszélő jelentőségének hangsúlyozására, szerepének az emelésére szolgáló beszédmód, Arany verses regényében megjelenő szubjektumra viszont a jelentéktelenség és a hétköznapiság a jellemző. A *Bolond Istók* tehát abba a sorba illeszkedik Arany életművében, amely különös önmetaforaként egyszerre állítja az életrajzi szerző, a költői énként megszólaló narrátor és a megnevezett szereplő azonosítását, ugyanakkor tagadja is. Az összevetésükből létrejövő szubjektum olyan különös módon alulstilizált, önredukáló önmetaforaként érthető, amely megnehezíti a hagyományos értelmű referenciális egymásravezíthetőséget. A *Bolond Istók* mellett *Az örök zsidó*, Vojtina, Senki Pál, a *Tamburás öreg úr*, az *Öreg pincér* szerepei, *A tölgyek alatt* és „*A tölgyek alatt*” költői énje mutathatja a metaforikus identitás-

¹⁶ AJÖM, III, *Elbeszélő költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Bp., 1952, 197.

¹⁷ *Arany János válogatott művei*, I. *Költemények és fordítások*, s. a. r. KERESZTURY Dezső, KERESZTURY Mária, Bp., 1971, 799.

nak a hagyományos fennköltebb költői alakmásokat szinte paródiaként átíró, sajátosan önironikus *biografémát* felkínáló, vagyis az életrajzi térben űzött szerepjátékok költészettörténeti jelentőségét.

S. VARGA PÁL

Lírákritikai normák a Koszoruban

„Kritikai normarendszert kidolgozni annyi, mint világnézetet alkotni s ezáltal meghatározni önmagunkat” – állapította meg Dávidházi Péter a kritikátörténet tárgyáról gondolkozva. Megállapítása a kritikátörténet (relatív) autonómiájának megalapozását szolgálta; így kapta a diszciplína a „normafeltárás tudománya” meghatározást.¹ Minthogy Dávidházi vizsgálódásai olyan kritikus normáinak feltárására irányultak, aki a kor szak kiemelkedő költője is volt egyben, könyvének talán legizgalmasabb kérdése az lett, hogyan emelte Arany János (Horváth János kifejezésével) „irodalmi tudat”-tá saját maga és kortársai irodalmi gyakorlatának jellegadó mozzanatait.

Az irodalom gyakorlatának és önreflexiójának dinamikája figyelmet érdemel az Arany János után, a nagyrészt általa és művei alapján kialakított irodalmi tudat meghaladására irányuló első kísérletek esetében is – már csak azért is, mert ezek egyik kulcsszereplője, Reviczky Gyula szintén költő és kritikus volt egyszemélyben. Anélkül, hogy fölöslegesen sokszorozni akarnám a kor kritikus normáit (a hatékony fogalmak könnyen devalválódnak), az alábbiakban kísérletet teszek két, a Petőfi Társaság *Koszoru* című folyóiratában kirajzolódó lírákritikai norma körvonalazására, mégpedig annak érdekében, hogy láthatóvá tegyem az „irodalmi ellenzék” eszmei megosztottságát.

¹ DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikus öröksége*, Bp., Argumentum, 1992, 26., 45.

Irodalomtörténeti közhely, hogy a századvégi nemzedék a nemzet kultusza helyébe az egyéniség kultuszát állította, s az is, hogy ez a változás a lírát mint az egyéniség közvetlen megnyilvánulását kiemelt helyzetbe hozta. A Petőfi Társaság lapja, a *Koszoru* azzal az eséllyel indult meg 1879-ben, hogy a kritikai reflexió útján „irodalmi tudat”-tá emelje a „nemzeti klasszicizmus”-sal ellentétes, az egyéniség elvén alapuló irodalomszemléletét. Ezt az esélyt azonban eleve korlátozta, hogy a *Koszorut* „nem egy új irány, új esztétikai programú csoport, hanem irodalom-közéleti elégedetlenség hozta létre”, s így „alig mutatott e gyűléseknél világosabb elviséget.”²

Bármennyire volt is meg az egységes szándék arra, hogy kiemelt szerepet kapjon az egyéniség megnyilvánulásaként felfogott líra kibontakozásának kritikai támogatása, e programon belül két, egymástól lényegesen különböző kritikai normarendszer alakult ki; az egyiket Reviczky Gyula, a másikat Palágyi Menyhért nevéhez köthetjük.

A LÍRAI SZUBJEKTUM ELSZIGETELÉSÉNEK NORMÁJA – REVICZKY GYULA

Reviczky felfogásában az egyéniség lényege a kedély, az értelmi reflexióval szembeállított tiszta bensőség, és annak mindenkori pillanatnyi állapota, a hangulat. A *par excellence* lírai műfaj tehát a dal, mégpedig – a Széles Klára által Reviczky dalaira alkalmazott daltipológia szerint – az *Ausdruckslied* (szemben a *Distanzlieddel*).³

Ennek megfelelően *fogalom* és *eszme* Reviczky szótárában szinonimákként szerepelnek, s ellentétesek a líra lényegével; ha egy lírikust azért bírálják, mert nincsenek eszméi, ez „a lyrikusra nézve bizonyos körülmények között inkább dicséret mint gáncs”:

Dalköltőknél nem szabad mély eszméket, elévülhetetlen igazságokat, nagy mondásokat, problémák feszegetését keresni, mert ez nem feladata a lyrai poézisnek s Petőfi mint *dalköltő* mondta, hogy legbölcsebb az,

² NÉMETH G. Béla, *Szépirodalmi lapok 1867–1890 = A magyar sajtó története II/2. 1867–1892*, főszerk. SZABOLCSI Miklós, szerk. KOSÁRY Domokos, NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1985, 512.

³ Lásd SZÉLES Klára, *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra*, Bp., Akadémiai, 1976, 67.

a ki soha se bölcsekedik. [...] A dalt az eszmék ónsúlya akadályozza repülésében [...], a reflexió megzavarja a hangulatot. [...] A dalnak csak két kellékkel kell bírnia: bevégzett formával és megkapó, tiszta hangulattal.⁴

Ennek a lírafelfogásnak, amelyet Reviczky saját dalköltészetében is el-
érendő eszményként követett, a kortársak közül Endrődi Sándor lírája
felelt meg leginkább; olyannyira, hogy az ő költészete kapcsán fejti ki
lírakritikai normáit. Endrődi, úgymond,

[a]nnyira tisztán és csak lyrikus, hogy a legnagyobb és legmélyebb fogal-
omnak, melylyel költő foglalkozhatik, az emberiségnek az ő „hárfáján”
nincsenek melódiái.⁵

A költészet többi ága – ti. az epika és a líra –, amelyekben „[a] ke-
dély szövetkezik az észszel, a szív gondolkodik, s a hangulat eszmévé
tömörül,” lehet erősebb hatású, úgymond, de ez a hatás nem lehet „oly
közvetlen, elragadó, mint a dalé.”⁶

Három évvel későbbi Endrődi-portréjának is az az alaptétele, hogy

[a]z az igazi lírikus, kinek hangulata rögtön visszazeng az olvasó szívé-
ben, aki másokat öntudatlanul belehajt, beleringat a maga hangulatába.
[...] Ezt a hatalmat Endrődi nagy mértékben bírja.⁷

Kiss József lírája e norma alapján kerül az Endrődié mögé; mindkét költő
„mestere a koloritnak”, úgymond, ám míg Endrődinek „[s]aját alanyisá-
ga a színforrás”, „a Kiss József egyénisége, mint a prizma, kívülről jött
sugarakat tör meg”;

Az egyéniség közvetlensége, mely Kiss Józsefnél ritkán van meg, a lírá-
ban az, a mi a virágnál az illat s ha a poézist a virághoz hasonlítjuk, akkor
a Kiss Józsefé tulipán: nincs illata.⁸

Reviczky *A szimbolizmusról* írt tanulmányában világítja meg lírafel-
fogása bölcseleti háttérét.⁹ Szimbolizmuson természetesen nem a szá-
zadutó költői irányzatát kell érteni itt (Reviczky szimbólumfelfogása

⁴ REVICZKY Gyula, *Endrődi Sándor költeményei*, Koszoru, 1879, 1. sz., 82–83.

⁵ Uo., 87.

⁶ Uo., 83.

⁷ REVICZKY Gyula, *Endrődi Sándor*, Koszoru, 1882, IV. füz., 344–347.

⁸ REVICZKY Gyula, *Kiss József*, Koszoru, 1882, I. füz., 82–86.

⁹ REVICZKY Gyula, *A szimbolizmusról*, Koszoru, 1884, 28. sz., 438–444. (A to-
vábbiakban: REVICZKY 1884.)

távol esik ettől¹⁰), hanem a szimbólumok használatát általában; Reviczky szóhasználatában a szimbólum nem poétikai, hanem hagyományos retorikai értelemben szerepel (pl. „a karikagyűrű a házasság felbonthatatlanságát jelképezi”¹¹).

A szimbólumhasználat kérdését Reviczky egy pozitivista szellemben átértelmezett herderi történeti antropológiába illeszti bele. Mint ismeretes, Herder a *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* című 1767-es művében fejtette ki azt a koncepcióját, amely szerint a nyelvek a tiszta tropikus – azaz költői – nyelvhasználat kezdeti állapotából a széppróza korán át a fogalmiság uralta filozófiai nyelvállapot felé haladnak, ám ebben, minden nyereség ellenére, lényegében hanyatlást látott.¹² Reviczky is úgy ítéli meg, hogy „Mentül naivabb egy nép, annál tropikusabb a beszédmódja”; ő azonban az értelem fejletlenségével magyarázza e korai, tropikus nyelvhasználatot („úgy látszik hogy a nyelv szegénysége, a szók elégtelen száma, a fogalmak szűk köre teremtette meg az első trópusokat”; a szimbólumok „megsejtett, de a tiszta öntudatba nem jutott igazságok”),¹³ s úgy ítélte meg, hogy ezt az állapotot a fogalmak tisztulása, a tudományos nyelvhasználat elterjedése kiküszöböli. „Mind e szimbólumok hivatása volt ellenállhatatlan varázssal hatni a képzelemre ott, hol az értelem még nem bontakozott ki a káoszból s még nem kezdte meg tudatos működését.” Azóta „[a] világ nagyot fordult s azt látszik mondani: Ha az emberiség tudatlan, sötét napjaiban minden költészet volt, most, e felvilágosodott, előrehaladt korban legyen minden tudomány.” A szimbolizmus, úgymond, „kezd

¹⁰ Lásd KOMLÓS Aladár, *A szimbolizmus és a magyar líra*, Bp., Akadémiai, 1965 (Irodalomtörténeti Füzetek 46.), 5.

¹¹ REVICZKY, *A szimbolizmusról*, i. m., 441.

¹² JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Über die neuere deutsche Literatur, Fragmente. Erste Sammlung von Fragmenten* [1767], I. Einleitung, *Die Sprache wird überhaupt betrachtet*, 2. *Über den verschiedenen Lebensaltern der Sprache: von ihrem Poetischen, Prosaischen und Philosophischen Zeitpunkte, von denen jener dem höchsten Punkte der Schönheit, der letzte der Stufe der Vollkommenheit sich nähert: der mittlere das Alter der Behaglichkeit ist*, [Johann Gottfried] Herder *Sämmtliche Werke*, I. Band, hrsg. von Bernhard SUPHAN, Berlin, 1877, 152.

¹³ REVICZKY 1884, 439.

kiveszni” a nyelvből, s már csak „az álmos-könyvekben és a virág-nyelvekben tartja fenn magát.”¹⁴

Reviczky felfogása szerint tehát a tropikus nyelvhasználat nem különbözik minőségileg a fogalmitól; ami szimbolikusan mondható, azt hiánytalanul – ráadásul tökéletesebben – el lehet mondani absztrakt fogalmak által is; ennek jegyében el is utasít minden „zavaros” (értsük: fogalmi nyelvre le nem fordítható) szimbólumot. Ha képzelet és fogalmi ismeret között hierarchikus a viszony, természetes, hogy a tudomány egyre szűkebb térre szorította vissza a költészetet. Amennyire „a pozitív tudás, szakismeret” fejleszti [a költő] értelmét – úgymond –, annyira halványítja fantáziáját, bénítja érzelmeinek közvetlenségét...”¹⁵ Amikor tehát Reviczky azt állítja, hogy a költőnek „keveset használ a pozitív tudás”, ezzel nem azt fejezi ki, hogy tropikus és fogalmi gondolkodás összemérhetetlen egymással; pozitivista módon átértelmezve a művészeti kor végének hegeli tételét, azt hangsúlyozza, hogy a költészet mint naiv világtapasztalat fölöslegessé vált a tiszta fogalmi tudás kiteljesedésének korában, a trópus pedig mint látszat lepleződött le. (Láthatólag még azzal sem számol, amit Schiller a művészi látszatnak tulajdonított – hogy ti. csak ez biztosítja az ember szabadságát a természet mint idegen hatalom rabságával szemben – s csak addig, míg „lelkismeretesen tartózkodik egzisztenciának nyilvánítani a látszatot.”¹⁶) Miután a szimbolikus kifejezőmód feloldódik a fogalmiságban, a fogalmiság pedig ellentétes a költészetrel, nem marad más, mint a költészetnek azt a rezervátumát megóvni a tudomány előrenyomulásától, amelyet a kedély tiszta bensősége, a hangulat képvisel.

AZ EGZISZTENCIÁLIS LÍRAI SZEMLELET NORMÁJA – PALÁGYI MENYHÉRT

Reviczky felfogásával az a Palágyi Menyhért szállt szembe élesen, aki később alapos tanulmányban védte meg a költészet autonómiáját Taine pozitivista művészetfelfogásával szemben¹⁷ – s aki az egyéniségre alapo-

¹⁴ Uo., 440–441.

¹⁵ Uo., 441.

¹⁶ Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, ford. Papp Zoltán = F. Sch., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz, 2005, 248.

¹⁷ PALÁGYI Menyhért, *Taine történeti módszere*, Koszoru, 1885, 3–4–5. sz.

zott lírakritikai normáknak a Reviczkyétől alapvetően különböző rendszerét dolgozta ki.

Palágyi a Reviczky által megidézett pozitivisták tudásfelfogást annak Akhillesz-sarkánál, ismeretkritikai naivitásánál találta el. Az ismeretkritika kanti alaptételét felidézve írja, hogy

a tér, az idő, a szín, a hang és egyáltalában minden érzéki benyomás, mintegy csak szimbólum: jelképe a külvilágnak a mi lelkünkben. Mikor Kant kimondta: Was die Dinge an sich sind, können wir nicht wissen, akkor ebben ki volt már fejezve, hogy minden ismeretünk és belátásunk szimbolikus természetű.¹⁸

Palágyi líraértelmezésében ez a szimbólumfelfogás akkor válik megalapozó jellegűvé, amikor Kant magánvalóját Schopenhauer nyomán értelmezi át¹⁹ – vagyis a lét alapját a bennünk ható életakarattal azonosítja, amely az érzelmekben közvetlenül nyilvánul meg, ellentétben a racionális tudással, amely csak a képzetek közvettségével jut el „a lét gyökerei”-hez.

Világos – úgymond Palágyi –, hogy az érzelmek mindig közelebb állnak az akarathoz, mint a képzetekhez. Az egyéniségnek magva mindig az akarat fog maradni és a tudománynak a bölcséségnak bármily magas foka tehetetlen ellenfél a lét gyökereivel szemben.²⁰

Palágyi lírafelfogásának egyik alapja tehát az a tétel, hogy a lét alapja, amely nem egyéb, mint a schopenhaueri értelemben vett akarat, az érzelmekben tárul fel az egyén számára. A másik alaptétel is Schopenhauer-tól, annak esztétikájából származik, ám Palágyi éles szemmel figyelt föl arra, hogy Schopenhauer esztétikája és metafizikája között ellentmondás van, s kiküszöbölte ezt az ellentmondást.

¹⁸ PALÁGYI Menyhért, *A szimbolizmusról*, Koszoru, 1884, 30. sz., 478.

¹⁹ PALÁGYI Menyhért, *Schopenhauer széptana II. A „Ding an sich” Schopenhauer kiadásában*, Koszoru, 1885, 13. sz., 194.

²⁰ Uo.; Palágyi máshol kifejti, hogy a Ding an sich kanti értelmezése következetlen, mert a fenoménből *következtet* a magánvalóra; csakhogy „az okozatos kapcsolat az értelemnek egy kategóriája és a »Ding an sich« az ismeret minden formáitól mentesnek állított.” (*A Hegel-iskola esztetikája*, Koszoru, 1885, 45. sz., 705.)

A schopenhaueri esztétika nevezett kulcskategóriája az *eszme*, amely a *fogalommal* oppozícióban nyeri el meghatározását. Palágyi megfogalmazásában:

A fogalom és eszme közötti különbség szerinte [= Schopenhauer szerint] az, hogy míg az első elvont, addig az utóbbi szemléleti. Mind a kettő azonban általános, azaz nem az egyes tárgyra vonatkozik. A fogalom csak holt keret, melybe az egyféle dolgokat belévetjük, az eszme ellenben élő kép, mely nem az egyes dolgot, hanem a fajt mutatja. Mi közönséges emberek a természetben csak egyes dolgokat szemlélünk, és ha az egyfélélt összefoglalni akarjuk, azt nem szemlélet, hanem elvonás által tesszük. Szóval absztrakt fogalmakat alakítunk magunknak, melyeknek a nyelvben a szavak felelnek meg. [...] Az örök, állandó eszmék világa csak a zseniális szemlélődésnek nyílik meg.²¹

Palágyi abban fedezi föl az ellentmondást, hogy ha a szemlélet – az eszme – az érzékiben gyökerezik, vagyis az általánosság megjelenítése az akarathoz kapcsolódik benne, akkor hogyan lehetséges, hogy általa a platóni értelemben vett ideák világa nyíljon meg, amelyek a schopenhaueri rendszer logikája szerint a képzet kategóriájába tartoznak? Innen jut arra a következtetésre, hogy az eszme, amely az érzékiségben gyökerező szemléletnek megmutatkozik, nem Platón ideáit – s persze nem is az értelem fogalmait –, hanem a lét alapját, az életakaratot tárja fel, az intuíció (megvilágosodás) útján. Amennyire azonban az eszme mint szemlélet az akarat mozzanatához kapcsolódik, annyira ki is emel az életakarathoz való öntudatlan kiszolgáltatottságból – ezen az úton jut el az eszményi széphez; a fenti módosítás után Palágyi visszatér Schopenhauer felfogásához, amely a művésznek az életakarathoz kényszere alól felszabadult kontemplációt tulajdonítja, s amely szerint „[a] szépnek az alanyra megváltó hatása van, mert felszabadítja az akarat rabbilincse alól.”²²

Fogalom és eszme tehát Palágyi költészetfelfogásában nemhogy nem szinonimája egymásnak, mint Reviczkynél, hanem ellentéte. Ennek – illetve annak, hogy a költői eszme a „lét gyökerével” van kapcsolatban

²¹ PALÁGYI Menyhért, *Schopenhauer széptana I. A Platóni eszme Schopenhauer kiadásában*, Koszoru, 1885, 12. sz., 178–179.

²² PALÁGYI Menyhért, *Schopenhauer széptana IV. A szép fogalma*, Koszoru, 1885, 16. sz., 242.

az érzékek/érzelmekek révén – alapvető szerepe van abban, hogy Palágyi számára Vajda János a kor első számú lírikusa.²³

Palágyinak a Reviczkyétől különböző lírafelfogása már abban a Vajdára vonatkozó kijelentésében megmutatkozik, amely szerint „a magasabb eszmék világát Vajda hódította meg a magyar lyrának.” Azért indokolt különbözőt és nem ellentétest mondani, mert nem arról van szó, hogy míg Reviczky számúzi a lírából a gondolatiságot, Palágyi ezt a líra legfontosabb mozzanatának tekinti, hanem arról, hogy míg Reviczky a gondolatiságot a fogalommal köti össze s leértékeli a líra szempontjából, Palágyi gondolatiságról szólva a fogalommal szembeállított, szemléleti alapú eszmét tekinti a líra lényegének. Vajda-értékelése következetesen ezen a nyomvonalon halad. Vajda lírája egyébként csakugyan kivételesen alkalmas volt arra, hogy az érzelmek-indulatok közvetlen adottságából (a schopenhaueri „akarat” mélységéből) a legmagasabb eszmeiségbe vezető utat nyomon lehessen követni benne. Mint Palágyi a Gina-versek kapcsán írja,

Vajda szerelme a természetes és erős érzékiség talajában gyökeredzik, onnan hajt a magasba és a tökéletes szép eszményében tisztul meg. A befejezett szépség ideálja után való sovárgás a szerelemmel összeolvadva sajátságos módon vonul végig Vajda költészetén. A szépség általános eszménye a női szépségbe megy át és Ginában ölt testet [...].²⁴

Ugyanezt az elvet érvényesíti Vajda természetköltészetével kapcsolatban is; ezúttal a schopenhaueri művész-zseni jellemzőire is kitér:

Természetköltészetének sejtelmes eleméből fejlődik költészetének metafizikai oldala. Csodálatos, hogy törzsökös természetes lényege mennyire tud itt finomulni. Szinte hihetetlen, hogy mily végletes ellentéteket egyesít magában, mert a telhetetlen érzékiségen kezdi és a legmagasabb bölcséleti eszméig emelkedik. A „Hajón”, a „Jelenetek”, a „Balaton mellett”, a „Bikoli fák alatt” [...] [m]ind megannyian arról az igazi mély szemlélődésről és intuízióról tesznek tanúságot, mely a lángelmének jellemző vonása.²⁵

²³ PALÁGYI Menyhért, *Vajda János és a magyar lyra*, Koszoru, 1885, 20. sz., 305–307., 21. sz., 321–324.

²⁴ Uo., 306.

²⁵ Uo., 323.

A fentiekből egyenesen következik, hogy Palágyi leértékeli a Reviczky által kitüntetett líratípust. Amikor azt írja Dalmadyról, hogy „érzelmei csak a kedélyben hullámanak és nem a képekben való látás ragadja őt versszakról verszakra”, akkor a képi látást az eszme fenti koncepciója jegyében kéri számon a líra korlátozott terepét jelentő „kedély” „hullámozása”-val szemben.²⁶ A Reviczkytól kitüntetett Endrődi is ezért részesül elmarasztalásban. Endrődi versei erős érzelmi hatást keltenek, úgymond, azonban az érzelmi hatást hordozó „kifejezések sorrendje akárhányszor fölcserélhető, mert hiányzik belőlük a szervező gondolat. [...] [N]incs meg közöttük és a természet között az a szoros kapcsolat, mely őt Vajdának csak tanítványává is tehetné.” Palágyit e hiány miatt zavarják azok a hangulateltő nyelvi elemek, amelyeket Reviczky nagyra értékelt s megvédett a bírálóktól. (Reviczky szerint akik nem értik, hogy Endrődi „mestere a koloritnak”, „»viola-ködös«-nek csúfolják”;²⁷ Palágyi ellenvéleménye szerint Endrődinél, minthogy hiányzik a képeket egységbe rendező gondolat, minden „ing, leng, lobog, reng, összefoly, szétfoszlik” nála, s például a bor „viola-ködös habbá vékonyul.”²⁸)

NORMÁK ÉS KÖVETKEZMÉNYEIK: EGYÉNI ÉS/VAGY NEMZETI

Reviczky és Palágyi lírakritikai normái nemcsak bölcséleti háttérükben különböztek egymástól. Azzal, hogy Reviczky a költészetet lényegében a lírára, a lírát pedig az önmagába zárt szubjektum tiszta hangulatának közvetítésére korlátozta, kizárt minden olyan tematikus elemet a költészetből, amely ezt megzavarhatja. Ez a költészet nemzeti jellegét is érintette, hiszen Reviczky ezt is tematikus mozzanatnak tekintette. Elégedetten állapítja meg Endrődiről, hogy „[a] hazát sem igen bolygatja s én [ezt] természetesnek találok. Endrődi Sándor a hatvanas évek vége felé kezdett verset írni, mikor már megvolt a kiegyezés”, mely „a jó isten tudja, meddig – elhallgattatta a kasszandrai jóslatokat és a jeremiási siralmakat”²⁹ – így Endrődöt semmi nem akadályozta, hogy tisztán lírikus legyen.

²⁶ PALÁGYI Menyhért, *Dalmady Győző* II., Koszoru, 1885, 24. sz., 371–372.

²⁷ REVICZKY Gyula, *Kiss József*, Koszoru, 1882, 1. füz., 82.

²⁸ PALÁGYI Menyhért, *Endrődi Sándor*, Koszoru, 1885, 26. sz., 401–403.

²⁹ REVICZKY Gyula, *Endrődi Sándor*, Koszoru, 1882, IV. füz., 345–346.

Palágyi, „[a]z egyetlen, aki úgy támadja a népnemzetit, hogy közben a nemzeti irány szükségességét hirdeti”,³⁰ a schopenhaueri egyén–faj oppozícióról szólva állította szembe a nemzetit és az egyénit. Tisztában volt azzal, hogy a líra – az egyéniség kifejezése – a költészetben nem minden, s azzal is, hogy az irodalom nemzeti jellege nem a tematika kérdése. Ezen az alapon állította szembe az epikát és a lírát; az előbbit, amely a *tipikus* megragadására törekszik, a nemzetihez kapcsolta, míg az utóbbit, melynek lényege az egyéni eredetiség, úgy határozta meg, mint ami nemzeti keretekben egyénit fejez ki. A szembeállítást Arany és Petőfi ellentétével érzékeltette:

A mai akadémiai álkritika azt hirdeti, hogy Petőfi tisztán nemzeti, azaz tisztán tipikus műköltő volt, holott ő nemzeti jellegű költészetében csakis a saját zseniális egyéniségét fejtette ki. A zsenialitás, a lángelme már magában véve ellentéte a tipikusnak, a mintaszerűnek. [...] Arany inkább a tipikus művészethez hajolt. A typus föltétlen zsarnokoskodása azonban csak Arany utánczóinak költészetén észlelhető teljes tisztaságban. Mert a mi Aranynál mint epikai tulajdonság helyén volt, azt az epigonok a lyrába vitték át.³¹

Azt, hogy mit jelent a modern egyéniség első nagy költőjeként értett Petőfi költészetének „nemzeti jellege”, Palágyi nem fejtette ki, de sokat elárul elgondolásáról az irodalmi helyzetről adott jellemzése, amelyben – miután elutasítja Petőfi költészetének a népiességre való korlátozását – megállapítja: a lírai költő (akit „egyéniségének költői kifejezésében a szépnek törvényein kívül többé semmi a világon nem korlátoz”), „a nemzeti formákon belül szabadon fejtheti ki egyéniségét.”³² Azt, hogy a lírikust a költői eszme nyelvisége köti szemléleti hagyományokhoz, s ruházza fel (herderi értelemben vett) nemzeti jelleggel, Palágyi nem tudatosította (ezt az összefüggést majd Kosztolányi világítja meg, aki líráját legalább annyira tekintette a magyar nyelv, mint saját egyénisége teljesítményének).

A 19. század utolsó negyede nem írható le a „népnemzeti” és ellenzé-ke kettősségeként; a „modernekné” nézetein belül is az alapokig menő kü-

³⁰ KOMLÓS Aladár, *Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. század második felében*, Bp., Akadémiai, 1956 (Irodalomtörténeti Füzetek 7.), 70.

³¹ PALÁGYI Menyhért, *Schopenhauer széptana. III. Egyéni és faj. Petőfi és Arany*, Koszoru, 1885, 14. sz., 210.

³² PALÁGYI Menyhért, *Az irodalmi helyzet*, Koszoru, 1885, 2. sz., 28.

lönbségek mutatkoztak. E különféle „szemléleti perspektívák” önmagukban is sokat elárulnak a korszak mentalitástörténeti folyamatairól, de az irodalomtörténésznek is szolgálhatnak tanulsággal, ha egy bonyolultan alakuló „irodalmi tudat” korai megnyilvánulásait szemléli bennük.

ZENTAI MÁRIA

„A balladai hang”

Az irodalomtörténetírás számára az Arany előtti magyar balladaköltészet (egy-két vers kivételével) csekély esztétikai értékű, inkább csak történeti érdekléssel bíró műfajnak számít. Az értékelés alapját Greguss Ágost tanulmánya vetette meg 1864-ben. Szerinte

első műballadáink nem termettek a népköltészet földéből, de idegen földről átültetett csemeték voltak, melyek a mi éghajlatunk alatt nem is akartak valami szépen díszleni.¹

Greguss már Arany János nagykörösi balladáinak és Kriza János *Vadrózsák* című népköltési gyűjteményének ismeretében alakította ki álláspontját, amelyet bevallottan elsősorban erre a két szövegtöredékre épített. Tanulmánya kettős szerepet töltött be. Egyfelől a műfajoknak a század elején megrendült és a század közepétől lassan újraszabályozódó hierarchiájában elhelyezve a balladát, megemelte és megszilárdította elméleti rangját, ami nem közömbös egy olyan műfaj esetében, amely nem része a látenszen még működő klasszikus kánonnak. Másfelől viszont olyan erősen normatív szemléletet és értékítéletet teremtett, amely az irodalmi-kritikai kánonba beépülve azzal a következménnyel járt, hogy az Arany előtti balladák a *vizsgálni nem érdemes dolgok* közé kerültek.

¹ GREGUSS Ágost, *A balladáról* (1864) = G. Á., *A balladáról és egyéb tanulmányok*, Bp., 1886, 154.

Pedig a „balladai hang” megtalálásával az 1810-es évektől kezdve sokan próbálkoztak a magyar irodalom jelei között a gyakorlatban és az elméleti gondolkodásban egyaránt. „Mi a balladai hangot például mindeddig nem ismerjük hazailag, mert csak egy típusát sem bírjuk népi ajakról, vagy régi korokból; mihez képest igen tudom képzelni azt a fáradságot, melybe az első költőknek a ballada kerülhetett”,² összegzi empatikusan e törekvéseket a Vörösmarty-kritikában Erdélyi János, egyben jelezve, hogy még 1845-ben sem ítéli őket sikeresnek.

Tudjuk, hogy a ballada nagyon népszerű műfaj lett rövid idő alatt. Nemcsak az évkönyvek, folyóiratok, divatlapok tartalomjegyzéke bizonyítja ezt, hanem közvetetten még az esztétikailag elítélő kritikai megjegyzések is. Arany azt írta például, hogy Garay Kontjának sikere nyomán „elszaporodtak a hamis pátosszal rikácsoló balladák.”³ Valószínűleg kevésbé bosszantaná a dolog, ha nem azt látná, hogy erősen „elszaporodik.” Idézhetünk 20. századi példát is: Zolnai Béla *biedermeier*-könyvében elrettentőnek tartja, hogy „minden postamester” balladát írt,⁴ ami nem is annyira esztétikai kifogás, mint inkább annak a sérelmezése, hogy a ballada népszerűsége az alkalmi, közösségi, „integrált”⁵ irodalmiság továbbélését erősíti.

A kortárs irodalmi gondolkodás viszont a kisebb terjedelmű, történettel foglalkozó művek megjelenését általában a műfajstruktúra megújítására, modernizálására irányuló törekvésként értelmezte, verses (ballada, románc, rege) és prózai (elbeszélés, „beszély”) változataikban egyaránt. Kölcsey Ferenc és Szemere Pál *Felelet a Mondolatra* című pamfletjükben már 1812-ben az új ízlés jeleként említik a balladát: a régi szokásokhoz ragaszkodó mondolatos keservesen panaszkodik, hogy „ez új nép románcot ’s balladékat becsül.” Az 1820-as években formálódó Aurora-körre különösen jellemző a műfaji rendszer korszerűsítésének szándéka: Toldy az 1828-as Auroráról szóló recenziójában éppen ezt

² ERDÉLYI János, *Vörösmarty Mihály* (Irodalmi Őr 1845) = E. J., *Pályák és pálmák*, Bp., 1886, 170.

³ ARANY János *Hátrahagyott prózai dolgozatai*, Bp., Kiadja Ráth Mór, 1889, 303.

⁴ ZOLNAI Béla, *A magyar biedermeier*, Bp., Franklin, 1940.

⁵ A kifejezést abban az értelemben használom, ahogyan Hász-Fehér Katalin kialakította *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében* (Debrecen, 2000.) című könyvében.

emeli ki,⁶ de később a Vörösmarty-életrajzban Gyulai is így értelmezi az almanach műfaji sokszínűségét:

A modern műfajok elmélete szintén nagyban foglalkoztatta e kört (...) Arról beszéltek legtöbbit, azt művelték leginkább, ami hiányzott a magyar költészetben, s leginkább divatozott külföldön. Az eposz, költői beszély, dráma, novella, ballada, románc voltak kedvenc műfajaik.⁷

Az almanachok, később a folyóiratok és különösen a divatlapok számának növekedésével a szerkesztőségek egyre nagyobb számban igénylik az ilyen jellegű olvasnivalókat. A verses formák, a ballada, a románc, a rövidebb elbeszélő költemény (költői beszély) pedig nemcsak olvasnivalónak számítanak, hanem a művelt társasélet és a nyilvánosság reprezentatív alkalmainak jellegzetes, hangosan előadott, jól szavalható kellékének is. Ungvárnémeti Tóth László már 1816-ban kiadott *Versei*-nek glosszáiban igen szépnek találná, ha a magyar kisasszonyok románcokat és balladákat énekelnének gitárpengetés mellett, különösen, ha azok magyar történelmi tárgyúak lennének: „Micsoda örömmel hallanám én azt, ha egy Magyar vérből származó Kis Asszonyka Hunyadit, vagy Kinyisit énekléné guitárja mellett, 's Attilát és Árpádot pengetné újjain.”⁸

Elsősorban Pest gyors urbanizálódásával együtt járó folyamat a társasélet városias formáinak kialakulása. Az 1820-as évektől kezdve már nemcsak az írói körök szalonszerű összejövetelein (mint például Vitkovics Mihály „attikai estéi” vagy később Fáy András vendégváro háza), hanem „civil” baráti társaságokban, polgáriban, nemesiben egyaránt szokássá vált a művészetek pártolása, sőt amatőr művelése, a versmondás, zenélés mint művelt szórakozás. Mindez az irodalom rangjának, megbecsülésének emelkedését is jelzi (amin persze 1830 után nagyot lendített a Magyar Tudós Társaság működése, az akadémia intézményesített tekintélye). Mint Hász-Fehér Katalin írja:

A családi szórakozások, házi színpadok, közös felolvasások, ünnepek a reformkorban nem a költészetnek vagy a kispolgárnak a családi otthonba való passzív visszahúzóódását jelentik, hanem ellenkezőleg, a mindennapokból való kiemelkedést, a köznapok átemelését egy kultikus és mitikus

⁶ Tudományos Gyűjtemény, 1828. I., 87–88.

⁷ GYULAI PÁL, *Vörösmarty életrajza*, Bp., Szépirodalmi, 109.

⁸ UNGVÁR-NÉMETI TÓTH LÁSZLÓ *Versei*, Pesten, 1816, 199.

közegbe. A költők állandó vendégek a társaskörök ebédjein, vacsoráin és ünnepein.⁹

De nemcsak a szűkebb összejövetelek, hanem a szaporodó nyilvános alkalmak is sok előadási lehetőséget kínálnak, az iskolai záróünnepségektől kezdve a hangversenyekig, ahol a korban szokásos módon a zeneszámok között verseket adtak elő, hol műkedvelők, hol hivatásos színészek. Maguk a költők is gyakran váltak előadóvá, nemcsak a színészséghez erősen vonzódó Petőfi, hanem a visszafogottabbnak tartott Vörösmarty is. A Kisfaludy Társaság nyilvános köz-ülésein mindig felolvasták a pályadíjnyertes és a dicséretet érdemelt verseket (több egymást követő évben is történelmi balladát kért a kiírás).

Míg az eposz az írói kísérletek körében maradt és a kritikusok lelkesedését váltotta ki elsősorban, de nemigen tudott szélesebb, laikus olvasói-befogadói körökben eleven olvasmánnyá válni, addig a balladának és a hasonló jellegű műfajoknak ugyanez kiválóan sikerült. Be tudták tölteni azt a nemzeti narratívát építő szerepet, amit eredetileg az eposznak szántak volna a programalkotó irodalmárok.¹⁰ A balladafélék sokfélesége, tematikai kötetlensége (szemben az eposzra kötelező nagyszabású tárgyjal) krónikás hagyományt, régi magyar irodalmat, ponyvát, történelmi tudást és szintiszta fikciót egyaránt képes volt felszívni, többek között a nemzeti történelem egy-egy hőséneke az alakját, tetteit is népszerűsíteni az eposznál lényegesen rövidebb, könnyebben befogadható formában. Az új műfajok megoldandó poétikai feladatai a költők számára is vonzóvá tették a kísérletezést, különösen úgy, hogy hamar kiderült: gyors sikerre, népszerűségre számíthat egy-egy jól sikerült, jól szavalható darab.

A versek társaséleti, a kortárs magyar irodalmat hatásosan népszerűsítő funkcióját és működését nem, vagy csak kevésbé befolyásolta, hogy az egyes darabokat pontosan milyen műfajúnak tekintették, ám az irodalmi gondolkodásban szinte az első művekkel egyidőben megjelentek a műfajok definiálására, elkülönítésére irányuló törekvések: Ungvárnémeti Tóth kisasszonyai balladát *vagy* románcot pengetnek,

⁹ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 13.

¹⁰ Vö. erről: DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése (Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet)*, Bp., Akadémiai–Universitas Kiadó, 2004, 357–500.

fölvetve az örökzölddé váló ballada/románc problémát. Azért válhatott örökzölddé, mert az európai irodalmakból és az orális hagyományból sokáig lehet újabb és újabb olyan formációt találni, amelyet saját környezetében és idejében balladának vagy románcnak neveznek. Az átvett elnevezés sikere nem biztos, hogy a művek belső sajátosságain múlik, inkább az irodalmi élet erőviszonyain. „Ballada és románc” – a két fogalom így együtt említve a 19. század egyik, nemzedékeken át felfelbukkanó műfajelméleti-terminológiai vitájára utal: mi is a ballada, mi is a románc, és mi közöttük a különbség. Eredeti kérdését tekintve a vita – mint a terminológiai viták általában – meglehetősen természetlennek bizonyult, hiszen mindenkor megállapodás kérdése, hogy egy-egy szakszót milyen értelemmel töltünk meg¹¹ – írja Kappanyos András. Ezeknél a műfajoknál hiányzik a fogódzó, az antik poétikai hagyomány, az európai gyakorlat pedig rendkívül sokszínű: nehéz közös nevezőre hozni a verses lovagregényt, a spanyol románcot, az angol gúnyballadát, a német komikus románcot, az orális hagyomány különféle, balladának nevezett darabjait (és akkor a villoni balladát még nem is említettük). A 19. század második felének poétikáiban a magyar műfajelméleti irodalom aggályos pontossággal osztályozta a balladát, a románcot, a románcos képet, a költői beszélyt és a többbit, a legáltalánosabban és máig ható erővel Greguss Ágost említett tanulmánya.¹² A mai kritikai nyelv is Gregusshoz hasonlóan a folyamatos történetmondású, tér- és időbeli kihagyásokkal ritkán élő, többnyire kevésbé tragikus darabokat minősíti románcnak, a kihagyásos szerkezetű és így „homályt” teremtő, nehezebben értelmezhető és többnyire tragikus történetet feldolgozó művek lesznek a magyar szóhasználatban a balladák.¹³ A műfajok 19. századi elterjedésének idején mindenesetre még meglehetősen cseppfolyósaknak tűnnek a kritikusok és szerkesztők által alkalmazott műfaji megnevezések: Kölcsenynek vagy Vörösmartyknak több versét is nevez-

¹¹ KAPPANYOS András, *Ballada és románc. 1857. Arany János: A walesi bárdok = A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 396.

¹² GREGUSS Ágost, *A balladáról és egyéb tanulmányok*, Bp., Franklin-Társulat, 1886. Greguss szerint a „tárgyalás módjában” lehet föllelni a különbségeket.

¹³ Vö. erről IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 54.

ték egyik kiadványban balladának, másikban románcnak. Ismertségük, népszerűségük nem ezen állt vagy bukott.

Az első magyar ballada-próbálkozásokhoz, Kölcsey Ferenc, Kisfaludy Károly műveihez a legfontosabb közvetlen mintákat a német irodalom (G. A. Bürger, Goethe, Schiller) adta, mint ahogy a műfajjal kapcsolatos elméleti gondolkodás háttéréül szolgáló művek is a késő-felvilágosodás német esztétikái,¹⁴ Eschenburg, Sulzer, Pölitz, Blankenburg könyvei voltak.¹⁵ E források többnyire a románc és a ballada kettős, epikai és lírai természetét fejtegetik, lírain általában énekelhetőséget értve. Johann Georg Sulzer tömör meghatározása („Kleine erzählende Lieder”) a sokszor felismerhető közös alap, kiegészülve az egyszerűséggel, régiességgel, naiv világszemlélettel mint jellemzőkkel. A nemzeti-történelmi tematika ezekben a művekben egy lehetőség sok másik között a románc- és balladairó számára. Nálunk viszont már a korai műfajdefiníció-kísérletek között kitüntetett szerepben, kívánatos célként fogalmazódik meg, hogy a „Balládék” és „Románzék” „Nemzetünk szép történeteit Köznépünkkel is meg ismertetnék.” (Ungvárnémeti Tóth László említett glosszáiban fejezi ki ezt a kívánságát.¹⁶) A gondolat valószínű háttere nem is a retorikai-műfajelméleti irodalom, hanem inkább a kortárs osztrák szellemi élet. Joseph Hormayr gesamtmonarchische Gesinnung-elmélete a politikailag egységes, kulturálisan sokszínű osztrák birodalomról fontosnak tartja az egyes nemzeti kultúrák múltjának feltárását és népszerűsítését, és különösen jó eszköznek tekinti ehhez a történelmi eseményeket feldolgozó balladák és románcok írását. 1839

¹⁴ A későfelvilágosodás német esztétikai irodalmának magyarországi recepciójáról és beépüléséről az irodalmi és nyelvészeti gondolkodásba vö. különösen: CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalom-szemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990.

¹⁵ Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Biel, 1777.; Johann Joachim ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur der Schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin, 1783.; Christian Friedrich von BLANKENBURG, *Literarische Zusätze zu Johann Georg Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1799.; Karl Heinrich Ludwig PÖLITZ, *Die Aesthetik für Gebildete Leser*, Leipzig, 1807.; Johann August EBERHARD esztétikája magyarul is megjelent: *Aesthetika, vagy is a' Szép Tudományoknak Theoriája*, Irta Eberhard, Magyarázta Pucz Antal, Pesten, 1817.

¹⁶ UNGVÁR-NÉMETI TÓTH László *Versei*, Pesten, 1816.

februárjában, a Kisfaludy Társaság második köz-ülésén hasonló indoklás kíséretében hirdetik ki a Társaság irodalmi pályatételét:

Azon nézetből indulván a társaság, hogy a történeti balladák, tartalmok s alakjoknál fogva legkönnyebben mennek át literatúrából életbe, s mintegy népénekekké válván, leginkább hathatnak a nemzetre, élesztvén és erősítvén annak hazafiérzeteit; ahhoz, hogy az ily művek gyűjteménye lassanként egy, a hon történetei legérdekesb pontjait, költői alakban előtűntető nemzeti énekfüzérré fonódjék, a maga részéről is buzdítólag járulni kívánván, jövő évre is egy történeti balladát jutalmazand.¹⁷

A másik oldal, a közönség felől szemlélve a helyzetet ugyanezt az igényt és hatást ismeri föl Buczy Emil, az *Erdélyi Muzéum* munkatársa már 1817-ben: az európai népek azért kedvelik régi balladáikat, mert a sokaság „ezekben mindég valami férjfiás honnyi nagyságot és fennséget képzelt, s minél inkább hasonlított vágyaival a történet, annál nagyobb tűzzel ragaszkodott annak képzelt tökéletéhez.”¹⁸

A történelem népszerűsítését és a hazafias érzések felkeltését célul tűző gondolatmenetek mellett ugyanakkor folyt az új műfaj poétikai-esztétikai jellemzőinek a keresése is. Az írói levelezésekben és a nyomtatott nyilvánosságban egyaránt a kompozíció és az elbeszélés módja, a narrációs technika kerül fokozatosan előtérbe mint műfaji differencia specifica.

1823 tavaszán Kölcsey Ferenc és Szemere Pál levelezésében szerepel a ballada-románc problematika, de nem tudnak dűlőre jutni az elkülönítés kérdésében, hiába próbálja megszerezni Kölcsey, hogy a „német firkálók” hogyan „distingváltak.”¹⁹ 1823 júliusában azzal zárja a témát, hogy az általánosan ismert műfaji rendszert rossznak és használhatatlannak nyilvánítja: „vagy az fog ismét kijőni, mint más ezer esetekben kijő, hogy a poézis speciei rossz felosztás szerint vagynak egymástól megválasztva.”²⁰ Valószínűleg nem véletlen, hogy épp ebből a problémából kiindulva jut a szkeptikus megállapításig. A nem-klasszikus műfajok

¹⁷ KÉKY Lajos, *A százéves Kisfaludy-Társaság (1836–1936)*, Budapest, Franklin-Társulat, 1936, 42.

¹⁸ BUCZY Emil, *A' tragoedia legfőbbje a' görögöknél s mostani állásponjtja*, Erdélyi Muzeum, Kilentzedik füzet, Pesten, 1817, 28.

¹⁹ KÖLCSEY Ferenc *Összes művei*, 3. köt., Bp., Szépirodalmi, 1960, 291–292., 287–288.

²⁰ Uo., 295.

sokkal drasztikusabban kérdőjelezzik meg a hagyományos műfajelmélet érvényességét, mint például az óda vagy az elégia átalakulása.

A *Hasznos Mulatságok* műfajokat ismertető sorozatában 1825-ben Töltényi Szaniszló ballada-cikkében a földrajzi elterjedés és a jellegzetes témák ismertetése után azt jegyzi meg, hogy „különös bájt” ad a műnek, ha csupa dialógusokból áll a ballada.²¹

Bajza József és Toldy Ferenc levelezésében már 1822-től megjelenik költői feladatként az új műfaj, majd a rá vonatkozó elméleti reflexiók is. Eleinte a „románc” elnevezés dominál, de gyakori a szinte szinonimaszerű szóhasználat is. Úgy tűnik, az elkülönítésnél fontosabb nekik, hogy az elbeszélési mód sajátosságait megragadják: a dialogizált előadás, az, hogy a költő „a’ kárpit megól ki ne lépjen” nyeri el leginkább a tetszésüket.²²

A „balladai menetel” megvalósítását először Vörösmarty Mihály *Szilágyi és Hajmási* című verse kapcsán dicséri fenntartás nélkül Toldi. Először magánlevélben, majd az 1829-re kiadott Auroráról szóló recenziójában részletesebben is kifejti, miért tekinti mintaszerű balladának a verset:

Tanulja innen a fiatal Aesthetikus, mint teheti a’ historiai rendben ’s meztelenül eléadandó történetet poétaivá: mert itt sanyarúságig megy a’ szóval és tárgyban való fővénykedés: mint bélyegezzen minden személyt csak a fókponatok kiemelése által: mint adhat a’ maga, minden ékességéből kivetkezett nyelvének hathatósságot az által, hogy a’ commoditást szerző foglalókat, a’ kikerekítő átmeneteket kerülgeti; mint hozhat a’ mívbe Poézist, minden hímező festegetés, minden lyrai csapongás nélkül.²³

A mintaként felmutatott költemény szerzője, Vörösmarty Mihály korán, az 1820-as évek elején kezdett kísérletezni a rövidebb verses epikus műfajokkal és egészen az 1840-es évek közepéig írt újabb darabokat. Ballada és rövid elbeszélő költemény, románc és legenda, tragikus és komikus, heroikus és népies, nagy presztízsű zsebkönyvben vagy folyóiratban és népszerű kalendáriumban: szinte minden lehetőséget kipróbált forrás,

²¹ TÖLTÉNYI Szaniszló, *Balládáról való Értekezés folytatása*, *Hasznos Mulatságok* 1825/7, 53.

²² *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1961, 129., 139., 212., 378., 316., 395., 398.

²³ *Aurora 1829-re*, Tudományos Gyűjtemény, 1828/XI., 107.

tematika, verselés, elbeszélési mód, megjelenési közeg és megcélzott közönség szempontjából egyaránt.

A *Szilágyi és Hajmási* nemcsak jólsikerültsége okán érdemel figyelmet. Egyrészt a forrás kiválasztása beszédes, másrészt a forrás és a ballada szövegének viszonya. A forrásul szolgáló Szendrői Névtelen históriáját Toldy adta ki 1828-ban, amit az Aurora-kör régi magyar irodalom iránt feltámadó érdeklődésének jeleként szokás értelmezni. Vörösmarty viszont már 1822-től kezdve tájékozódik a magyar szöveg hagyomány különféle nem-elit típusai irányába. Ekkor kérte Sallay Imrétől az *Árgirus király* ponyvakiadvány megszerzését és Börzönybe küldését, de ebből az évből származik a Toldi-történet első feldolgozása is, a *Toldi Csepelben*. Folyamatosan építi be saját költészetébe a legnépszerűbb ponyvatörténeteket (megírja az *Árgirusból* a *Csongor és Tündét*, a *Toldiból* három balladát), feldolgozza a régi magyar irodalomból a Szendrői Névtelen históriáját, betyárballadát énekellet *Kincskeresők* című drámájában, „ponyvaversekben” (Zrínyi-strófában) írja a *Tündérvölgy* című művét, amelyet ponyván is akar árulni. A szóbeliség világában kialakult, archaikus szerkesztési mintákat, mesesablonokat használ több műben is: a *Tündérvölgy* kompozíciós szempontból tökéletes varázsmese, *A Rom* című kiséposz a három kívánság mese kompozícióját, *A holdvilágos éj* című novella különféle hazugmese és varázsmese-sablonokat használ fel. A sokféle elterjedt villi-babonára épít kéziratban maradt első eposza, *A hűség diadalma*, később több balladában is alkalmazza az ún. elhívó halott népballadai motívumát. Ilosvai Selymes Péter nagyevő-nagyivó, zabolátlan és botrányos Toldijából ő formál először lovagot és a nemzet hírét megmentő hőst, jó érzéssel rátalálva azokra az epizódokra, amelyekben Toldi az idegen vitézek legyőzésével és a gyászoló nő segítségével erkölcsileg pozitív színben tűnik fel (ami az Ilosvai-históriának nem minden részletéről mondható el!). Vörösmarty intenzív és sokirányú érdeklődését figyelembe véve kérdéses, hogy mennyire van igaza Erdélyi Jánosnak, aki az 1850-es években saját évtizedének és nemzedékének tulajdonítja azt a szemléletváltást, amely a „nemzeti műszellem organizmusa” elvének nevében lassan integrálja a szöveg hagyomány korábban figyelemre méltónak

nem minősülő elemeit: a népköltészetet, a ponyvát és a régi magyar irodalmat.²⁴

A *Toldi Csepelben* és a *Toldi*²⁵ közös, más műfajú forrást dolgoz át, a *Szilágyi és Hajmási* szintén; a *Zotmund* és *A buvár Kund* ugyanannak a történetnek két változata. A műfaji minta váltása, a más műfaji követelmények érvényesítésének folyamata más kortársak esetében is megfigyelhető, amikor a „balladai menetel”-t próbálják megvalósítani. A régebbi históriákban vagy a Kisfaludy Sándor-féle regékben szokásos bevezető és az előzmények ismertetése például következetesen elmarad. Dobozi Mihály történetét Kisfaludy Sándor regének írta meg, Kölcsey balladáinak. Kisfaludy művében a 140-ik sor táján ül föl lovára „Mihály úr”, Kölcseynél a másodikban: „Rabló jó, s Dobozi már / Hölgyét nyeregbe vette.” A narráció a végkifejlettel indul. Később Garay János ezt úgy fogalmazza meg, hogy a ballada olyan, mintha egy drámának az utolsó felvonásába csöppennénk.

Vörösmarty *A buvár Kund* esetében az első változat, a *Zotmund* folyamatos történetmondását a dialogizáltság és a vizualitás irányába mozdítja el, kérdésekre és felkiáltásokra, nagy hangulati erejű, de saját helyükön értelmezés nélkül maradó képekre tördeli szét („Ki az, ki a víz szörnyekint / A fürgetegre föltekint / S meg habba öltözik? Ki vagy te, aki jársz alatt / S ijeszted a futó halat, / Mely mélyeken lakik?”). A kérdések („Túl a mezőn, túl a hazán / S a part fölött, a nagy Dunán / Ki népe zajlik ott?”) és felkiáltások („Föl Endre! Béla! Föl magyar!”) beszélőjét nem azonosítja, a nézőpontot elmozdítja (a 10. versszakban Béla szemével látunk: „Vésztűzben néha vízen át / Henriknek látni táborát, / S Pozsony kivillanik; / S ím a Dunából szirt gyanánt / egy ember, kit mély árja hányt, / Sötéten felbukik”). Csak a tizenegy versszakos költemény tizenkettedik versszakában derül ki, hogy mi történt voltaképpen, ekkor, utólag nyernek értelmet a képek és jelenetek, de még itt se narrátori magyarázattal, hanem az olvasónak magának kell összeraknia a darabokat történeté.

²⁴ ERDÉLYI János, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* = ERDÉLYI János *Válogatott művei*, szerk. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Szépirodalmi, 1986.

²⁵ Erről a két versről Szajbély Mihály írt szép elemzést: SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty Mihály Toldi-történetei*, ItK, 1999/3–4, 356–368.

A Szendrői Névtelen históriájának cselekménye Európa-szerte ismert a balladahagyományban.²⁶ Valószínűleg mitológiai eredetű, Ariadne történetére emlékeztet: a király lánya beleszeret a fogoly ifjúba, apja ellen fordul, kiszabadítja a foglyot és a felesége akar lenni. Vörösmarty körülbelül felére rövidíti a históriát, de fő elemeit (egy kivételével) nem változtatja meg. A história körülményes kezdéséhez képest (ahol a hősök neve például csak a 18. sorban derül ki) a történetbe gyorsan belevágva indítja a *Szilágyi és Hajmási*-t:

A harc kitört, a harc lefolyt;
Két bajnok úrfiak,
Szilágyi s Hajmás, Sztambulon
Rabságba juttanak.

Az előzmények elhagyása olyan befogadót tételez, aki néhány utalásból rájön a háttérre: Sztambul említése elég, hogy a török időkre lokalizálja a történetet. Ez a történelmi balladairás ismeretterjesztő szándékainak csapdája: ahhoz, hogy valóban ismereteket adjon, részletező, adatokkal is ellátott történetmondás kellene – ez viszont alapvetően ellentmond a „tömörség” és a „rohanás” ideáljának. Vörösmarty történelmi balladáik közül a *Kemény Simon*ban inkább a részletező történetmondást választja, a többiben viszont nem. Így ahhoz, hogy a befogadója átérezhesse a történetek súlyát, tudnia kell pl. a *buvár Kund* esetében, ki volt Endre, Béla és Henrik, és nagyjából még azt is, mikor történt a támadás, így érti meg, miért mondja Béla: „Csaták miatt ha nyughatol, / O ifju szép hazánk?” Vagyis előzetes tudásra épít, a befogadást nem passzív, hanem erősen aktív cselekménynek tételezi.

A Szendrői Névtelen históriájából kimarad Szilágyi sokversszaknyi kesergése, eltűnnek a jellegzetes kezdő és záróformulák („Egy szép dologról én emléközném, / ha meghallgatnátok” stb, illetve: „Ezeröttszázban és hatvan fölött / hogy írának egyben, / Egy ifjú szörzé...” stb.) és a magyarázó leírásokat (pl. „Nem messze azért császár házául/ lám az tömlöc vala”). De Vörösmarty nemcsak rövidít, hanem sokat finomít is a történeten, közelítve hőseinek viselkedését a lovagi eszményekhez (mint

²⁶ Például a Young Beichan (Lord Bateman) című tradicionális angol ballada (Child 53A) hősét egy „vad mór” ejti fogságba, akinek a lánya megvesztegeti az öröket és kiszabadítja a hőst.

a Toldi esetében is) és saját kora erkölcsi felfogásához. A császárlány a történetében első látásra „fölgerjed” Szilágyi természetére, a meneküléskor pedig a börtönőr megvesztegetése után megölik a lovászmestert és a lovászokat, sőt, az összes lovat is, amire nincs szükségük. Vörösmartynál nincs szó fölgerjedésről. Szép Leila szemérmes, vívódik is feltámadó szerelmével. A lovászokat és lovakat lesújtják az ifjak itt is, de a szöveg nem részletezi a nyakak lecsapását és a fejek leszedését. Vörösmarty finom lélektani többlettel bonyolítja a történetet. Leila az út során szélsőséges lélekállapotokat él át. Örölik szerelme és tartózkodása között, amikor elindulnak, örvend, hogy a „szép magyar föld” lesz a hazája, majd amikor az ifjak az üldözőkkel küzdenek, halálra rémül és büntudata támad: „Bűnért setét föld lesz hazám.” Magyar földre érve az ifjak megvívznak a lányért. A befejezést Vörösmarty tragikusabbra hangolja, a történetében Hajmási csak a karját veszíti el, itt viszont meghal, felismerve bűnét („Bűnömmel én itt elveszek”), a narrátor pedig tágabb összefüggésbe állítva látja tragikusnak a vívást:

S kezdődik a gyász ütközet,
Magyar magyarra vág.

Vörösmarty történelmi balladáinak világában többnyire akkor is megjelenik valami nyugtalanító, sejtelmes vonás, lappangó tragikum, ha győztes harcról van szó. Henrik hada menekül, a cseh és az olasz vitéz legyőzöttek, a török fogságból szökő ifjak közül legalább az egyik hazaeér. Mégis... Sötét, látomásos éjszakai táj uralja a látványt a *Toldiban*,²⁷ *A buvár Kundban* („majd ha éj jövend / S a part fölé száll néma csend”, „Járása, mint a rémeké,/ Éjfélileg le s fölfelé / Dobog magányosan”, „Távol és közel/A puszta szél rohan”, „véstűz” „villám fénye”), és feltűnik a *Szilágyi és Hajmási*-ban is:

Éjfélben és éjfél után
Oly bús, oly néma az út;
Két hős közt holdnál a leány
Sebes-rohanva fut.

A történetből hiányzik ez a baljós mozzanat. Az éjféλι lovasglás a holdvilágnál a kísértetballadák gyakori jelene: népballadákban is előfordul,

²⁷ Vö. erről Szajbély Mihály említett tanulmánya.

és meghatározó fontosságú a műfaj európai alap-darabjában, Gottfried August Bürger *Lenore* című versében (Arany Bor vitéze, aki szintén „elhívó halott”, ugyanígy viszi majd a kedvesét az erdőben).

A hősök motivációja, lelki folyamatai nem egyértelműek, inkább összetettek, nehezen értelmezhetők. Toldi lovagi és hősies figurája belső tépettséggel küszködik,²⁸ a harmadik balladában, *Az ősz bajnok*ban már a halálra készül, Kemény Simon felesége elismeri, hogy férje a nagyközösségért halt meg, de ez nem enyhíti a fájdalmát. Kund esetében nem lehetünk egészen biztosak abban, hogy második megjelenése, amikor „félre költözik”, nem Béla látomása csak. Leila lélektani szélsőségeket él át, Hajmási „bősz eszén / Felfordul a világ”, feleségét, fiát feledve halálos küzdelemre kel barátjával a lányért.

A történetek tágabb implikációi a nemzetre nézve hordoznak baljós jelentést. A nemzet „elfogyása” *A buvár Kund*ban, Béla herceg rossz előérzetében („Teremt-e isten több magyart, / Míg a világ, míg napja tart, / Ha mink is elfogyánk?”), a belső viszály, a „magyar magyarrá vág” tragikuma pedig a *Szilágyi és Hajmási* befejezésében tűnik fel a történet szintjén cselekményesítve és a narrációban reflektálva is.

A balladai hangot keresve azt látjuk, hogy a szó betű szerinti értelmében a reformkori ballada nagyon is „hangos”. A magánélet és a kulturális, de néha a politikai közélet²⁹ eseményei is versmondási alkalmat jelentettek, és a ballada jól szavalható, hatásos műfajnak számított. A poétikai értelmű „hangkeresés” az 1830-as évek végére olyan sajátosságokat emel ki, mint a dialogizáltság, a tömörség, a cselekmény legfontosabb mozzanataira szorítkozás, amelyek később a Greguss-féle messzeható műfajdefiníciónak is lényeges elemei. Az elméleti-poétikai gondolkodásban az Aurora-körben induló teoretikus, Toldy Ferenc, a költői gyakorlatban a kör törekvéseit költészetével reprezentatív módon legitimáló költő, Vörösmarty Mihály képviseli ezt a balladafelfogást (néhány versében legalábbis).

A narrátor szólamának visszaszorítása, a dialogizáltság (különösen, ha a befogadónak magának kell rájönnie, ki a beszélő) és a történet legfontosabb mozzanataira szorítkozás viszont valószínűleg nem kedvez

²⁸ Vö. Szajbély Mihály említett tanulmánya.

²⁹ A Nemzeti Kör estélyein például Vörösmarty is, Petőfi is többször szavalt verseit nagy sikerrel.

a másik, széles körben propagált szándéknak, a történelmi ismeret-terjesztésnek, hiszen töredékessé, nehezebben értelmezhetővé teszi a balladaszövegeket. A kétféle követelmény egyszerre volt jelen a 19. század első felének irodalmi gondolkodásában: az 1829-ben Vörösmarty *Szilágyi és Hajmásijának* tömörségét dicsérő Toldy Ferenc ott van a harmincas évek végén a Kisfaludy Társaság pályázati kiírásának megfogalmazói között, amikor három egymást követő évben is történelmi ballada a pályatétel,³⁰ a korábban idézett, ismeretterjesztő, a nemzeti narratíva építését célul tűző indoklás kíséretében.

A gyakorlatban egymással nehezen összeegyeztethető kétféle fel-fogás, valamint a történelem-népszerűsítő típus erősebb intézményes támogatottságának poétikai következményei valószínűleg a mintakövetésnél („idegen földből átültetett csemeték”) erősebben hozzájárultak ahhoz, hogy a műfajt kanonizáló Greguss Ágost ne találja a „balladai hangot” a reformkori költészetben.

³⁰ Odáig mentek tudós alaposságban, hogy még a forrásul használandó történelmi munkát is előírták, ami érthető, ha a célra gondolunk, de nem biztos, hogy esztétikai szempontból szerencsés: amikor pl. az *első országgyűlést* jelölték ki témának, nehéz elképzelni, hogyan lehetett megfelelni a „balladai menetel” eszméjének is.

VÁLTOZATOK HATALOM ÉS ÍRÁS
TÉMÁJÁRA

JOHN L. FLOOD

Petrarch's Legacy

— · —
The Proliferation of Laurels

As is well known, Petrarch (Francesco Petrarca) had himself crowned *poeta laureatus* on the Capitol at Rome in 1341. This “whim of vanity” precipitated some bizarre imitations down the ages. These include the proliferation of laureation in the Holy Roman Empire – with well over thirteen hundred men (and at least fifteen women), among them several (now forgotten) Hungarians, receiving the laurel at the hands of German emperors, counts palatine, and university professors between 1355 and 1804.¹ Then there is the tradition, unbroken for centuries, of the appointment of official poets laureate in England right down to the present day.²

¹ FLOOD, John L., *A Német-római Birodalom Koszorús Költői* = Zsuzsa Kalla (ed.), *Az irodalom ünnepei. Kultusz történeti tanulmányok*, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei (9) 2000, 11–34.; FLOOD, John L., *Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-bibliographical Handbook*, 4 vols. Berlin and New York: W. de Gruyter, 2006.

² BROADUS, Edmund Kemper, *The Laureateship. A Study of the Office of Poet Laureate in England with Some Account of the Poets*, Oxford: Clarendon Press, 1921.; RUSSEL, Nick, *Poets by Appointment. Britain's Laureates*, Poole, Dorset: Blandford Press, 1981.; FLOOD 2006, ccxli–ccl.

In England, the laureation of poets falls into three distinct phases.³ At first the laurel was bestowed on poets on a more or less random basis by monarchs and universities – the best known among these are John Skelton (1460–1529) who was laureated three times, first at Oxford, then at Louvain, and finally at Cambridge, and Ben Jonson (1573–1637). The second phase saw the official appointment of a single poet who would hold the title Poet Laureate for life – there were eighteen of these, from John Dryden in 1670 to Ted Hughes in 1984. The third phase is represented only by the current Poet Laureate, Carol Ann Duffy (appointed 2009) and her predecessor Andrew Motion. Since Motion’s appointment in 1999, the arrangement – introduced under Prime Minister Tony Blair (1997–2007) – has been that the office shall be held for ten years only. On relinquishing the post, Motion was granted a knighthood from the Queen “for services to poetry”.

All this is well known. Much less widely known, however, is that recent times have seen an astonishing proliferation of the use of the title Poet Laureate in Britain and more widely in the English-speaking world. This development is all the more surprising given that laureates have long been the target of mockery and criticism and the more especially because in Britain, unlike in the Holy Roman Empire, the bestowal of the laurel has historically been strictly regulated until recently. The trend towards the creation of ever more Poets Laureate seems to be confined to the English-speaking world. The only example I know of otherwise is from Germany where, in 1962, the University of Tübingen bestowed the laurel on Josef Eberle, then editor of the *Stuttgarter Zeitung* and author of elegant neo-Latin poems.⁴ This act was evidently based on the premise that only the authors of Latin works could be considered worthy of the title, though even in Germany such exclusivity had been breached as early as the seventeenth century while in England Skelton had published both in English as well as in Latin already around 1500.

As we shall see, the twentieth and twenty-first centuries have seen numerous examples of the creation of Poets Laureate in Britain, Canada, New Zealand, and the USA. As far as can be ascertained, only occasionally do the schemes underlying the bestowal of the title show awareness

³ FLOOD 2006, 2380–2382.

⁴ FLOOD 2006, ccliv.

of Petrarch; more generally they seem to draw their inspiration from the centuries-old British tradition of creating an official state Poet Laureate. However, with few exceptions, they differ from it in at least one important respect: whereas the official British Poet Laureate has, prior to Motion, held the post for life, most of the other laureates that have been appointed in recent times hold their title for only a limited period, generally between one and five years.

As has been mentioned, laureated poets have long been the butt of criticism and mockery. Indeed, such disapprobation goes back even to Petrarch's own day.⁵ Often enough the charge has been that the laurel was placed on unworthy heads – neither Shakespeare nor Milton was laureated. Instead the honour was granted to men like Alfred Austin, Poet Laureate from 1896 to 1913, who is remembered today only for his truly awful lines concerning an illness of King Edward VII:

Across the wires the electric message came,
'He is no better, he is much the same'.

Such general low esteem of the office led some poets to eschew the honour – Thomas Gray (1716–71) and Samuel Rogers (1763–1855), for example, and more recently Tony Harrison who wrote a bitter attack on it.⁶ On the other hand, John Betjeman (1906–1984, laureated 1972) positively revelled in the fact that *The Guardian* newspaper declared the appointment to be “arbitrary and irrelevant”.

Yet, notwithstanding that such disparaging remarks are still rife today, Britain, and the English-speaking world more generally, curiously seems in recent years to have developed a remarkable enthusiasm for appointing laureates of one sort or another. Let us consider some examples.

Most striking perhaps is the appointment at national level of a series of 'Children's Laureates', each holding the title for two years and receiving a bursary of 10,000 pounds. The first was the distinguished children's book illustrator Quentin Blake (born 1932), appointed for 1999–2001; he recorded his experiences in *The Laureate's Party* (2000) and *Laureate's Progress* (2002). He was followed by Anne Fine (2001–2003), Michael

⁵ FLOOD 2006, ccxiv–ccxli.

⁶ HARRISON, Tony, *Laureate's Block*, London: Penguin, 2000.

Morpurgo (2003–2005), Jacqueline Wilson (2005–2007), and until 2009 the well-known writer and broadcaster Michael Rosen. The current holder is Anthony Browne whose picture books are famous for their brilliantly realised, surreal images of gorillas.

Another manifestation is the appointment of local Poets Laureate, particularly by municipalities. The cities of Birmingham, Peterborough and Glasgow appoint their own laureates. Whether the idea for this in Britain owes anything to the USA where Poets Laureate have existed in some States for nearly a century needs further exploration.

Although the website of Peterborough (<http://www.peterborough.gov.uk>) claims it to be “the only city in the country that has its own Poet Laureate”, this is by no means so. The first to do so was Birmingham where Brian Lewis was appointed in 1996/1997, two years ahead of Peterborough. At Birmingham, a city of which Jane Austen thought one could have “no great hopes” (*Emma*, chapter 36), the main task of the Poet Laureate, a purely honorary position, is to raise the profile of poetry across the city. To be eligible for consideration the poet must be resident in or connected with Birmingham, and he or she will be commissioned to write poems about Birmingham during the year. Among the fourteen Birmingham laureates so far – after Lewis these were David Hart (1997/8), Sybil Ruth (1998/9), Simon Pitt (1999/2000), Roshan Doug (2000/1), Roi Kwabena (2001/2), Julie Boden (2002/3), Roz Goddard (2003/4), Don Barnard (2004/5), Richard Grant, known as ‘Dreadlock-alien’ (2005/6), Giovanni Esposito, known as ‘Spoz’ (2006/7), Charlie Jordan (2007/8), Chris Morgan (2008/9), Adrian Johnson (2009/10) – there have been several women. The best known of the Birmingham laureates is perhaps Roshan Doug (born 1963), the first Asian to be appointed to the position and Arts Editor of *Spice Lifestyle*, the only Asian cultural magazine in Britain; his collections include *Delusions* (1995), *Thicker Than Water* (1998), *The English-knowing Men* (1999), *No, I am not Prince Hamlet* (2002), and *The Delicate Falling of God* (2003).

Birmingham also selects a ‘Young Poet Laureate’, a recent one being sixteen-year-old Jennifer Brough, a selection of whose poems, including a noteworthy one marking Holocaust Memorial Day (27 January, another Blair invention, instituted in 2001), may be read on the official Birmingham website (<http://www.birmingham.gov.uk>) which also has links to interviews with the city’s fourteen poets laureate.

As for Peterborough (130 km north of London), its first Poet Laureate, Toby Wood, was selected for 1998/9. His published collections include *Good Spuds*, *Bog Standard*, and *Cheese and Onion*. The current holder is one Michael Ricardo, known as 'Mixy'. Biographical notes and a selection of the poets' work can be found on the city council's website.

Even a few individual English counties appoint their own poets laureate. Thus in 2000 West Sussex appointed Hugh Dunkerley, a pupil of Andrew Motion and lecturer in English and Creative Writing at University College Chichester. The county of Cheshire, too, selects a Poet Laureate annually. In 2003 it was Harry Owen, author of *Searching for Machynlleth* and *The Music of Ourselves*, in 2004 John Lindley, author of *Cheshire Rising*, in 2005 Joy Winkler who published *On the Edge*, and in 2006 Andrew Rudd, author of *One Cloud Away From The Sky*. One of the commissions Rudd was set to celebrate in verse was the International Worm Charming Championships! (On this eccentric pastime, held annually at Willaston, near Nantwich, Cheshire, see <http://www.wormcharming.com>)

In 2005 Derbyshire also announced its intention to appoint a Poet Laureate for the county "to raise the profile of poetry to a variety of audiences." The panel of judges included Ian McMillan, "Poet Laureate of the Three Cities" (of Derby, Leicester and Nottingham), justly described as "one of the nation's most popular poets" and author of the collection *Perfect Catch* (2000) (see <http://www.uktouring.org.uk/ian-mcmillan>). The first Derbyshire appointee was Cathy Grindrod whose poetry collection is entitled *Fighting Talk* (2005). Another appointment local to the Derbyshire area is the 'Poet Laureate of the Peak', the Peak District being an area of outstanding natural beauty. The title, held for two years, is sponsored by Arts in the Peak with support from the Peak District National Park Authority. The first appointee, in 2005, was 64-year old Alec Rapkin whose published poetry collections include *Under Stone* and *Mr Darcy's Butterfly Collection*. See <http://www.artsinthepeak.co.uk>, where many of his nature poems may be read.

Turning to Scotland, at Glasgow the poet laureate, appointed for three years, is offered a fee in return for writing a substantial poem. The first appointee, in 1999, was Edwin Morgan. Born in 1920, he studied English literature at Glasgow University and subsequently became Professor of English there, retiring in 1980. His publications include

The Second Life (1968) and *From Glasgow to Saturn* (1973). In 2000 he was awarded the Queen's Gold Medal for Poetry (a prestigious award, originally instituted by King George V in 1933; previous recipients include Siegfried Sassoon, W. H. Auden, John Betjeman, Philip Larkin, and Ted Hughes).⁷ In 2005 Glasgow appointed as Morgan's successor Liz Lochhead (born 1947). Collections of poetry she has published include *Memo for Spring* (1972), *Dreaming Frankenstein* (1984), and *The Colour of Black & White* (2003). She is a prolific playwright, too, writing *Blood and Ice* (performed 1982), *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* (1987), *Britannia Rules* (1998), *Perfect Days* (1998), and *Good Things* (2004). She has also adapted Sophocles, Euripides, Chekhov, and Molière (his *Le Misanthrope* appearing as *Miseryguts* in 2002).

One of the most significant constitutional changes in Britain in recent years was the devolution in 1999 of powers from central government in Westminster to the newly established Scottish Parliament in Edinburgh and the Welsh Assembly in Cardiff. This has served to sharpen nationalist appetites and, in Scotland particularly, there is at least a strong undercurrent of clamour for independence from England. In the cultural sphere, this has led to calls for Scotland and Wales to appoint official Poets Laureate of their own. Already while Edwin Morgan was Poet Laureate of Glasgow, he suggested that the new Scottish Parliament should create a Scottish Laureate. This idea – being in tune with Scottish nationalist aspirations – was duly taken up, and in 2004 Morgan was appointed the 'Scots Makar' (that is, 'maker [of verse]', a term going back to the fifteenth/sixteenth century) for three years, with a brief to represent and promote Scots poetry.

As in Scotland, so too in Wales after the devolution of powers and responsibilities from government in London to the Welsh Assembly there was a call for a national Poet Laureate. "Devolution has given Wales its own National Assembly, closely followed by a host of new government posts, but in a land known for its poetic tradition, where is the Poet Laureate?," asked Wales's leading English-language poetry journal, *Poetry Wales*, in 1999. There was a proposal for two Welsh poets

⁷ On Morgan's work see THOMSON, Geddes, *The Poetry of Edwin Morgan*, Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, 1986. and CRAWFORD, Robert – WHYTE, Hamish (eds) *About Edwin Morgan*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.

laureate, one for Welsh and one for the English language. After six years' agitation, the Arts Council of Wales in 2005 agreed to provide 5,000 pounds from lottery funds to establish the post. The appointee would serve as an ambassador for the nation, creating works to promote the image of Wales. The post would be held for one year, renewable for a second, and the poet's works would be read at ceremonial and official occasions. The language would alternate between Welsh and English. The chief executive of Academi, the Welsh National Literature Promotion Agency, declared, "England was first with its Poet Laureate, then Scotland with its Maker, and now Wales – ample evidence of our growing cultural nationhood."

The first Welsh Poet Laureate, or *Bardd Cenedlaethol Cymru* (National Poet of Wales), was Gwyneth Lewis, installed on 30 May 2005 at the Hay-on-Wye literary festival. She proudly calls herself "author of the world's biggest poem", referring to the six-foot high letters of the Welsh and English inscriptions ("Creu Gwir fel Gwydr o Ffwrnais Awen" ["Creating truth like glass from inspiration's furnace"] and "In these stones horizons sing") above the Millennium Centre at Cardiff. Her published collections include *Parables & Faxes* (1995), *Zero Gravity* (1998), *Y Llofrudd Iaith* (The Language Murderer) which won the Welsh Arts Council Book of the Year Prize in 2000, and her *Keeping Mum* (2003) was shortlisted for the same award in 2004. Her collection *Chaotic Angels: Poems in English* (Tarsset: Bloodaxe Books, 2005) includes a poem about Budapest:

Parable: Old Statues' Park in Budapest

Not all statues can change allegiances.
These are recusants that have been seized
and brought to this park by the new regime
to be hung by cranes for political crimes

and out-of-date gestures. An historical wind
blows iron trousers against communist limbs
from different directions, as men in suits
(there are three Lenins at the entrance gate)

regard naked heroes, all muscle and thrust,
who were happy to bare their collective chests
to lead the people. Now they direct
the starling traffic and orchard troops

into the thick of the afternoon
in which nothing happens, where they gesture alone.
Before they were orators – men were their words
and iron foundries their strongest verbs

but now they avoid each other's eyes
but hear as the workmen take their ease,
smoking behind them, and they're forced to see
a concrete-mixer decide their history.

Up-to-date details may be found on her website.⁸ She is still composing what are disparagingly known as 'laureate poems': on the very day on which I started to write this, 27 July 2007, she featured on BBC Radio 4 reading a poem she had written to commemorate the compulsory slaughter of Shambo, the 'sacred bullock' that, after a long legal battle, had the previous day been removed by the police from a Hindu temple at Skanda Vale in Wales because it had tested positive for bovine tuberculosis (see <http://www.skandavale.org>). Gwyneth Lewis's successor was Gwyn Thomas (born 1936) who is best known for his fine English translation of the Welsh *Mabinogion*. He has also published sixteen volumes of his own poetry, beginning with *Chwerwder yn y Ffynhonnau* (Bitterness in the Fountains) (1962) and most recently *Apocalyps Yfory* (Apocalypse Tomorrow) (2005). Among his many academic publications is *Y Traddodiad Barddol* (1976), a study of Welsh bardic traditions. The current Welsh National Poet is Gillian Clarke whose 'poem for Haiti' commemorates the January 2010 earthquake. There is also a Children's Poet Laureate of Wales ('Bardd Plant Cymru' in Welsh), Ifor ap Glyn in 2008/9; he is already the ninth holder of the title. The first was Myrddin ap Dafydd in 2000. A Children's Laureate is to be appointed in Ireland in 2010.

Leaving the British Isles, it is particularly interesting to record that since 2002 Canada has had a 'Parliamentary Poet Laureate', selected

⁸ <http://www.gwynethlewis.com>

alternately from the English and French language communities and recompensed with 20,000 Canadian dollars a year and up to 13,000 dollars for travel expenses. The duties prescribe that the poet may “write poetry, especially for use in Parliament on important occasions, sponsor poetry readings, advise the Parliamentary Librarian regarding the Library’s collection and acquisitions to enrich its cultural materials, and perform other related duties at the request of the Speaker of the Senate, the Speaker of the House of Commons or the Parliamentary Librarian.” The first appointee was George Bowering (2002/4) (born 1935), author of many books of verse including *Baseball: A Poem in the Magic Number 9* (1967, reissued 2003), described as “an ode to the beautiful game.” He was followed by Pauline Michel (2004/6), who writes in French. One of her books, *Funambule / Tightrope* (2006), is a collection of poems written to mark official parliamentary events. The 2006/8 holder was John Steffler (born 1947), whose works include the poetry books *An Explanation of Yellow* (1981), *The Grey Islands* (1985), *The Wreckage of Play* (1988), *That Night We Were Ravenous* (1998) and most recently *Helix* (2002), as well as the celebrated novel *The Afterlife of George Cartwright* (1992). Steffler has been succeeded by the prolific Pierre DesRuisseaux who already in 1989 earned Canada’s highest literary honour, the Governor General’s Award, for his collection *Monème*.

Also in Canada, Vancouver announced in May 2007 that its inaugural Poet Laureate would be George McWhirter, born in Belfast, Northern Ireland, but resident in Vancouver for many years. The Vancouver tourism website rather incongruously accompanies the announcement with a picture loosely based on the famous Droeshout portrait of Shakespeare, who, of course, was never appointed Poet Laureate.

In the United States there is a ‘Poet Laureate Consultant in Poetry’, so called since 1986 – prior to that the title was ‘Consultant in Poetry to the Library of Congress’. The first ‘Consultant in Poetry’ was Joseph Auslander (1937/41), the thirtieth and last was Gwendolyn Brooks (1985/6). Their number included the celebrated Stephen Spender (1965/6). Since 1986 the title Poet Laureate has been borne by Robert Penn Warren, Richard Wilbur, Howard Nemerov, Mark Strand, Joseph Brodsky, Mona Van Duyn, Rita Dove, Robert Hass, Robert Pinsky, Stanley Kunitz (who had already been Consultant in Poetry in 1974/6),

Billy Collins, Louise Glück, Ted Kooser, Donald Hall, Charles Simic, and since 2008 Kay Ryan.

Thirty-eight states of the USA currently have an official state poet laureate. Minnesota has only an unofficial one. Arizona, Hawaii, Massachusetts, Michigan, Missouri, New Jersey, New Mexico, Ohio, and Pennsylvania have no laureate (though at least the city of York, Pennsylvania, has had its own since 2003). The first state poet laureate ever appointed in the USA was Ina Coolbrith (1841–1928), appointed in California by governor's proclamation on 21 April 1915. The next was Alice Polk Hill, author of *Tales of the Colorado Pioneers* (1884), appointed in 1919 for Colorado. For comprehensive information about all American state laureates see the Library of Congress website (<http://www.loc.gov/rr/main/poets/current>). Approximately half the current holders are women. The website does not always indicate how long is their tenure is. In Tennessee today and originally also in Illinois the appointee held the position for life, but in some states tenure is limited: one year in Texas; two in Alaska, Delaware, Louisiana and Oregon, and renewable in Virginia; four in Illinois since 2003, and in Wisconsin; five years in Utah, and simply "during the pleasure of the governor" in South Dakota and West Virginia, while in Wyoming it is concurrent with the term of office of the Governor. Some positions are paid (Oregon, West Virginia, for example), others are honorary.

A radically different approach to laureateship is found in New Zealand where the 'Te Mata Poet Laureate' is chosen for a two-year term. The position has been sponsored and funded by the Te Mata Estate winery, and the appointed poet receives a grant of both money and wine (continuing the old English tradition), as well as a tokotoko, a ceremonial carved walking stick symbolising their achievement and status. Appointees have included Bill Manhire (1997/8), the Maori poet Hone Tuwhare (1999/2000), Elizabeth Smither (2001/2), Brian Turner (2003/4) and Jenny Bornholdt (2005/6). The website <http://www.temata.co.nz> gives full details of the poets' biographies and publications. As the Australian poet and novelist John Kinsella has noted in an essay entitled 'A Poet Laureate for Australia? God forbid!', it sends strange signals when private industry connects with 'official' historical culture (<http://www.johnkinsella.org/essay/laureate>). This may help

to explain why in August 2007 the National Library of New Zealand assumed responsibility for the award.

If one surveys the scene, it is evident that the selection process for these laureates is characterised by a significant degree of democratisation, which to some extent has defused the charge levelled against the appointment procedure for the official British Poet Laureate that it was done “behind closed doors” and rarely resulted in the best poet being chosen. In some cases the selection is made on the basis of open competition. It is noticeable also that a large number of this new breed of local laureates have been women – indeed even in Britain the official Poet Laureate is a woman, Carol Ann Duffy – it had long been a bone of contention in some quarters that no woman had ever been appointed to this position even though the names of Caroline Bowles Southey and Elizabeth Browning were mooted when Wordsworth died in 1850 and Christina Rossetti when Tennyson died in 1892. Curiously enough, an Englishwoman writing in Latin, Elizabeth Jane Weston (1582–1612), was the first woman to be laureated in the Holy Roman Empire, in 1602.⁹

The popularity of the laureate title certainly testifies to the widespread interest in poetry, but equally certain is that the renown of these local poets laureate will inevitably prove as short-lived and transitory as that of most of the laureates of the past. Few of them will have erected in their works a *monumentum aere perennius*, “a monument more lasting than bronze”, as Horace put it – indeed, in many cases their works have not even found their way into the British Library. If only Petrarch had known what he started by his own laureation! Certainly he would have disapproved of the unbridled proliferation and devaluation of the title – but then he lived in a different world.

⁹ FLOOD 2006, 2239–2244.

KERÉNYI FERENC

Egy toposz történetéhez

Amióta boldog emlékezetű kollégánk és barátunk, Kiss József 1990-ben megírta *A szibériai legenda mint a naiv népi Petőfi-kultusz terméke* című tanulmányát, nem hagyott nyugodni a kérdés, milyen forrásokból táplálkozhatott 1849 előtt ez a toposz, hiszen az első világháborút megelőzően ott magyarok tömegesen nem fordultak meg. Márpedig volt ilyen. A Petőfi halálát tisztázni akaró első, szervezett tájékoztatóban, amely a Vasárnapi Ujság hasábjain folyt 1860/61-ben Pákh Albertnek, Petőfi barátjának kezdeményezésére, a negyven beküldött levél között P. Szathmáry Károly 1849 augusztusából két székely közhonvéd túlélési változatát rögzítette. Egyikőjüknel már ekkor felmerült, hogy a fogságba esett költő Szibériába került.

A felvilágosodás- és reformkor alaptörténeteit áttekintve azonban találhatunk olyat, amely a magaskultúrából bizonyíthatóan leszivároghatva, három művészeti ág (irodalom, színház és zene) nagyhatású eszközeivel közkeletűvé tehetett 1848/49-re egyfajta Szibéria-képet. Ez pedig az utazó és kalandor, a romantika korában a szabadság kóbor lovagjának tekintett Benyovszky Móric története, aki a lengyel konföderáció tisztjeként 1769. május 20-án esett fogságba. Szibérián átutaztatva, Kamcsatkára száműzték, ahonnan – fogolytársait fellázítva – megszökött. 1780 és 1784 között vetette papírra emlékiratait, amelyekkel madagaszkári vállalkozásához keresett támogatókat. A két kötet azonban csak halála után jelent meg: *The Memoirs and Travels of Mauritius Auguste Count de*

Benyowsky. Written by himself. Translated from the original manuscript [by William Nicholson], London 1789. A valós kalandokat színes történetekkel feldúsított munka nagy népszerűsége tett szert, európai irodalmi vándortémává lett. A következő évben megjelent franciául és németül is, 1808-ig hét nyelvre ültették át. Az 1790-es német kiadásról a magyar sajtó is hírt adott, Benyovszkyt büszkén hazánkfiának vallva.

Nálunk Gvadányi József verselte meg – szintén a német kiadás alapján – kalandjait, előszavában személyes ismerősének és adatközlőjének állítva Benyovszkyt: *Rontó Pálnak egy Magyar lovas Köz-katonának és gróf Benyovszki Móritznak életek', Földön, tengereken álmélkodásra méltó Történettyeiknek, 's véghez vitt Dolgaiknak le-írása, a' melyet Hazánk Dámáinak kedvéért Versekbe foglalt...* (Pozsony-Komárom 1793). Az igazi ötletnek Rontó Pál közhuszár alakjának megalkotása bizonyult, akit Gvadányi az előszóban szintén hitelesíteni igyekezett, mondván, ezredtársa volt, és 1790-ben, az országgyűlés alkalmával kilenc álló napig mesélt volna kalandjairól hajdani főstrázsamesterének. Az elbeszélő költemény 3–5. „tzikkely”-e (fejezete) tárgyalta a 212–326. oldalakon a szibériai kalandokat. A címlap-képen egy kamcsatkai kutyaszánon ülő díszruhás magyar arisztokrata volt látható.

Rontó Pál – a híres peleskei nótárius mellett – a Gvadányi-életmű legemlékezetesebb figurája lett. A mű nagy népszerűsége tett szert: megjelent 1795-ben, 1807-ben, 1816-ban és a század második felében még kétszer. Ponyvakiadásai is készültek. Szigligeti Ede, amikor a derék közhuszárt saját korába, 1839-be hozta el *Rontó Pál* című tündérbohózatában, a Svábhegyen találkozott össze saját történetének párosával két garasért árult historiájával. Méltán mondta róla 1863-ban:

Rontó Pál és gróf Benyovszki Móric kalandjai ismeretesbek, hogy sem itt e könyvről szükség volna bővebb fejtegetést adnunk. Minden iskolás-gyermek elolvassa ma is.¹

Az olvasni nem tudók számára a vándorszínészet közvetítette a történetet. Benyovszky emlékirataiból több dramatizálás is készült, a leghatásosabbat a korszak híres darabgyárosa, August Kotzebue készítette: *Graf Benjowsky, oder die Verschwörung auf Kamtschatka*. Ósbemutatója Hamburgban volt, 1794. március 26-án, a következő évben nyomtatásban is

¹ ARANY János *Összes művei* XI., *Prózai művek* 2. 1860–1882, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., 1968, 494.

megjelent. Nem kevesebb, mint négy magyar átültetéséről tudunk. 1799 óta játszották nálunk, leginkább Láng Ádám János színész fordításában, ami néhány előadás erejéig még a Nemzeti Színház műsorára is felkerült. A magyarnak tekintett téma, a hatásos dramaturgia mellett a siker egyik forrása lett, hogy Láng a színpadra is átemelte Rontó Pál alakját.

Mint a sikeres darabokat általában, a Benyovszky-témát is utolérte a zenésítés sorsa. Francia és olasz daljáték-feldolgozása után nálunk 1847-ben komponálta meg Thern Károly, a Nemzeti Színház karmestere Rudolf Köffinger budai német orvos, Erkel Ferenc házidoktora librettójára, amelyet Egressy Béni fordított magyarra. Verdi *Nabuccójának* hatása alatt „szabadító opera” született, szabadságdallal és kórusokkal, a zenei anyagban a lengyel rokonszenvet megjelenítő mazurka-dallammal. Hatásos lehetett a díszlet is: a színpadon a száműzöttek viskófaluja fölött ott magasodott a kormányzói palota. A forradalom és a szabadságharc alatt az opera reprezentatív műnek számított: előadták Pesten a bécsi revolúció küldöttségének tiszteletére (1848. április 23.), Kolozsvárott Bem József névnapjára (1849. március 19.), tenoráriája része volt a Pest felszabadítását ünneplő *Szabad hangok* című gálaműsornak (1849. április 24.). Be is tiltották a főváros ideiglenes megszállásakor, a szabadságharc bukását követően pedig csak 1852-től engedték színpadra, *Afanázia* cím alatt, megcsonkítva, a férfi főszereplőt Tiborczy grófnak átkeresztelve.

Ennyiből is látható, hogy 1848/49-re már egy magyar fogoly története és kialakult Szibéria-kép fogadta azokat az újabb utalásokat az irodalom felől, amelyek a magyarországi szláv nemzetiségek mögött megbújó orosz nagyhatalmi törekvésekre vonatkoztak. Jókai Mór, aki egyébként utónevét is „a legvitézebb magyar hős” után kapta és a történetet több feldolgozásban ismerte, már erre a közértésre hivatkozva jelentethette meg 1848. május 28-án és június 4-én az ekkor Petőfivel közösen szerkesztett *Életképek* hasábjain a *Hol leszünk két év múlva? vagy három excollega Sibériában* című terjedelmesebb humoreszkjét. Jókai rémálmában Vahot Imre és Pálffy Albert lapszerkesztők éldegélnek Szibériában, prémekkel adózva, amikor megérkezik hozzájuk Nádaskay Lajos, az Illyriává lett Magyarországról hozott friss hírekkel. Petőfiről is szó esik: senki nem tudja pontosan, mi történt vele; a többi radikális, Vasvári Pállal az élen, kommunisztikus társadalmat épít valahol Dél-Amerikában. A rémálmoknak az első honvédszázlójak toborzásának

zenéje és zaja vet véget.² Jókai lett egyébként Benyovszky emlékiratának első magyar fordítója (1888–1891), és *Afanázia* címmel regényt is írt a történetből.³

² A cikk: JÓKAI Mór *Összes művei., Cikkek és beszédek II.*, s. a. r. SZEKERES László, Bp., Akadémiai, 1967, 176–192.

³ A kritikai kiadás *Regények* alsorozatának 52. és 53. kötete tartalmazza ezeket.

PAJKOSSY GÁBOR

Az 1834. decemberi szatmári megyegyűlés történetéhez¹

A nagykarolyi megyegyűlés egyike a reformkor legismertebb és leginkább dokumentált vármegyei gyűléseinek. Kölcsey lemondott követi tisztségéről, Wesselényi Miklós báró ellen pedig a vita során állítólag elhangzó kijelentése miatt öt hónappal később főbenjáró per indult. E két mozzanat önmagában is kitüntetett helyet biztosít a szóban forgó megyegyűlésnek az 1830-as évek politikatörténete valamennyi elbeszélésében. Ráadásul bőséges, bár csak részben kiaknázott forrásanyaggal is rendelkezünk: a gyűlésen történekről nem csupán a szokásos források maradtak fenn – a közgyűlési jegyzőkönyv, a kormányzatnak küldött bizalmas jelentések, illetve a szereplők, szem- és fültanúk magánlevelei és feljegyzései –, hanem a jelenlévőket a perrel összefüggésben többször is kifaggatták. Előbb, 1835. január végén, február elején Hollósy József királyi jogügy-igazgatósági ügyész gyűjtött tanúvallomásokat, 1835 tavaszától viszont, Wesselényi megbízásából, Eötvös Mihály, Kölcsey követ társa, majd 1838. március eleje és július vége között Darvay Ferenc fősolgabíró, volt országgyűlési követ gyűjtötte össze, Kölcseyvel együttműködésben, a báró mellett szóló vallomásokat. Az első és a harmadik vizsgálat anyagát – 78 szem- és fültanú vallomását – a perhez csatolták, azt a vád és a védelem kimerítő részletességgel felhasználta,

¹ A szerző a Kölcsey kritikai kiadás keretében Kölcsey Wesselényi védelmében született iratainak sajtó alá rendezésén dolgozik; jelen írással e munkálatok megindítóját és mindmáig egyik szellemi vezetőjét kívánja köszönteni.

s ezek az iratok a peranyag részeként 1876-ban nyomtatásban is megjelentek. (A második vizsgálat anyagát nem ismerjük.) Ezek alapján azután Trócsányi Zsolt, a báró modern biográfiájának szerzője tömör és helytálló összegzést nyújtott a gyűlés lefolyásáról.²

Tanulmányunk kiadatlan és eddig kiaknázatlan források alapján a gyűlés történetének két mozzanatával foglalkozik. Előbb Kende Zsigmond a főispánnak küldött jelentései alapján azt vizsgálja, mi volt a szerepe a gyűlésen is elnöklő alispánnak az örökválság elbuktatásában, s így közvetve Kölcsey lemondásában. Ezt követően olyan státuszú tanúk vallomásait elemzi, akiket a korabeli megyegyűléseken történetekre vonatkozóan végzett (királyi biztosi vagy ügyészi) vizsgálatok során általában igen ritkán hallgattak ki, s ők ezúttal sem a saját hangjukon, hanem a vizsgálatot végzők tolmácsolásában szólalnak meg. Közléseikből azonban a gyűlés lefolyásának több kevésbé ismert részlete is feltárható; érdekességük pedig mindenekelőtt abban áll, hogy azok sokban magukról a tanúkról, iskolázottsági szintjükéről szólnak, arról, miként (vagy miért nem) vettek részt a gyűlésen, ily módon egy sajátos nézőpontból, mintegy „alulnézetből” láttatják a történeteket.

Wesselényi – Trócsányi által kiaknázott, majd Szabó G. Zoltán által közzé tett – naplóbejegyzéséből eddig is tudtuk: Kende a gyűlés előestéjén fogadkozott, „elkövet mindent” „a nov. 10-én koholt illiberális utasításnak” „megváltoztatására”, másnap azonban mégsem merte – mint Trócsányi írta – „kockáztatni pozícióját, sem az udvar, sem a részeg bocskoros nemesi hadakkal szemben”.³ Az alispán másnapi elnöklése, különösen az, hogy Kölcsey a pótutasítás visszavonása mellett érvelő követi előterjesztésének felolvasása előtt szót adott Uray Bálint másodalispánnak, a maradiak vezérének, míg Wesselényinek nem, valóban állhatatlanságát látszik igazolni. Kende Vécsey Miklós báró főispánnak a

² B. Wesselényi Miklós *hütlenségi bűnpere*, Történeti bevezetéssel, Az eredeti példányok egyikéből sajtó alá rend. JAKAB Elek, kiad. K. PAPP Miklós, Kolozsvár, 1876.; TRÓCSÁNYI Zsolt, *Wesselényi Miklós*, Akadémiai, Budapest, 1965, 271–273.

³ SZABÓ G. Zoltán, *A Kölcsey-napló Wesselényije és a Wesselényi-napló Kölcseyje*, (*Egy barátság eseményei avagy kevésbé ismert adalékok egy majdani Kölcsey-biográfiához*) = *Remény s emlékezet, Tanulmányok Kölcsey Ferencről*, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő, G. MERVA Mária, Budapest–Fehérgyarmat, 1990, 61–69, 64.

gyűlés estéjén írott két (hivatalos illetve bizalmas) jelentéséből azonban kiderül, ennél többről volt szó: az alispán, akinek Vécsey 1834. november 27-én írásban meghagyta, ne engedje a saját elnöklése mellett elfogadott új követutasítás megváltoztatását,⁴ taktikai megfontolásból tudatosan félrevezette Kölcseyt és Wesselényit.

A hivatalos jelentésben Kende tudatta: a délelőtt 10-től 1/2 4-ig lezajló gyűlés „erős, és szép vala; embereink sok állhatatosságot ’s lelki erőt fejtettek ki. Az oppositio szónokjai Vesselényi és Költsey valának, de követői kevesen [...] a Rendek említett határozások mellett példátlan állhatatossággal megmaradtak.” Az alispán tehát félreérthetetlenül elhatárolta magát Kölcseyéktől. Bizalmas jelentésében („csak magának Nagyságodnak”) részletesen beszámolt arról is, miként történt „[a] dolog kivitele”.⁵ Eszerint Kölcsey megérkezte és szándéka kitudódása után „a közvélékedés” azonnal ellene nyilatkozott, Kende azonban, „hogy pártot ne keressenek”, nyilvánosan többször is elveik (az örökváltság) mellett nyilatkozott, hiszen – írta az alispán oldalvágással Vécsey irányában – azok nem lehettek rosszak, ha egy ideig (ti. november 10. előtt) a főispán egyetértését is élvezhették. A gyűlés előestéjén Kölcsey és Wesselényi felkeresték, ő pedig „[megbízta]” őket: „az ügynek sok pártolói vannak, s ki is vihető”. „Ők ezen reménységökbe zárkoztak ugyan előttem, de még is estveli 10 óráig semmi sem történt”, ekkor azonban „a’ károlyi nemesek körében” megjelent Décsey László – mint tudjuk, Kölcsey bizalmas kancellistája –, „s igyekezett őket tanítgatni”. Vécsey már a gyűlést megelőzően is gyanította, hogy Kölcsey „a’ Károlyi kisebb nemesség” segítségével igyekszik „mesterkedéseit” keresztülvinni. Másutt bemutatuk: a megyeszékhely nemességének jelentős, bár közelebről meg nem határozható részét a Károlyi-család birtokain jobbágytelket művelő nemesek alkották, akik – elvileg – valóban érdekeltek voltak az örökváltság törvénybe iktatásában, s a másnapi gyűlésen több jelenlévő szerint Wesselényi első, vád tárgyává nem tett felszólalásának jelentős részét ennek megfelelően e réteg megnyerésének szentelte.⁶ Kende

⁴ TAXNER-TÓTH Ernő, *Kölcsey Ferenc és Vécsey Miklós kapcsolata, (Egy levél ürügyén) = Remény s emlékezet, i. m., 87–97, 94–95.*

⁵ MOL A 45. A Magyar Kancellária levéltára. Acta praesidialia, 1834:2143. (A továbbiakban csak a nem innen származó idézeteket jelöljük külön.)

⁶ TAXNER-TÓTH, *i. m., 94.*; PAJKOSSY GÁBOR, „*eljött az az idő, hogy nekünk is hazánk legyen*”, *Az örökváltság és a jobbágytelken élő nemesek kérdése az*

– nem részletezve, de egyértelműen – az agitáció meghíúsításában is szerepet tulajdonított magának: „de mi vigyáztunk, ’s vártuk e’ lépést, ’s készen valának azonnal eszközeink a’ megakadályoztatására – írta –, ’s a’ Hadnagy [Vida József, a nagykarolyi nemesi község hadnagya] részünkön híven megmaradt, a’ nemességet össze gyűlni nem engedte”. Ezt, tehát a nagykarolyi nemesi község gyűlésének összehívását követelte ugyanis az egyik, alighanem Décsey által mozgósított nemes, a jobbagytelket művelő Molnár József mezei biztos az éppen „[hivatalát] illető környülmények miatt” távollévő (talán éppen Kende által hivatott?) hadnagy lakásán, míg Újhelyi Károly főadószedő őrnoke, Fodor Nagy Gáspár tiszteletbeli esküdt Uray nevében ügyészi keresettel fenyegetőzött a gyűlés összehívása esetére. (Itt megjegyezzük: az idevágó négy tanúvallomás szerint Fodor Nagy küldetésére 8 és 9 óra között, azaz Décsey agitációja Kende szerinti kezdetét megelőzően került sor.)⁷ Kende e községi nemesi gyűlés meg nem tartásának tulajdonította, hogy másnap a károlyi nemességből „a’ szokott számnál nem sokkal [többben]” „mind össze huszan” jelentek meg a vármegyegyűlésen. Mint látni fogjuk, az agitáció ennél eredményesebbnek bizonyult, a gyűlésre igyekvők nagy része viszont nem jutott be a gyűlésterembe, mivel azt az ellentábor által mozgósított nemesek – éspedig aligha Kende tudta nélkül – már előző éjjel elfoglaltak.

A fentiek szerint tehát Wesselényiék agitációjának megakadályozását illetőleg Kende vagy Urayval egyeztetve, vagy tőle függetlenül, de mindenképpen vele „szándékegységben” járt el. Ezt mérlegelve immár korántsem tekinthetjük pusztá véletlennek, hogy Kende másnap, a gyűlés elnökként engedte, hogy Uray felszólalhasson, Wesselényinek viszont – a „régí szokásra” hivatkozva – nem adott szót. Wesselényi ugyanis úgy reagált, ahogy az – megítélésünk szerint – várható volt (ti. makacsul ragaszkodott ahhoz, hogy ő is felszólalhasson), ez viszont fel-

1834. decemberi szatmári megyegyűlésen = *A felhalmozás míve, Történeti tanulmányok Kövér György tiszteletére*, szerk. HALMOS Károly, KLEMENT Judit, POGÁNY Ágnes, TOMKA Béla, Századvég, Budapest, 2009, 152–162.; *Wesselényi Miklós*, vál., bev., jegyz. FÓNAGY Zoltán, Új Mandátum, Budapest, 1998 (1999) 39–41, 41–43. (a beszédek legutóbbi kiadása).

⁷ MOL O 73. Személynői levéltár. Kir. személynök. Felsőszékesrévői perek. 3. cs. 653–656. (kül. Vida József hadnagy, Nagy Sámuel kishadnagy és Fodor Nagy Gáspár vallomása)

korbácsolta a báró iránt máris meglévő indulatokat. Jelentésében Kende ellenségesen nyilatkozott Wesselényiről – egyébként érthetően, hiszen a báró a gyűlésen „nyilván [kimondta] a cudar Kendéről [ítéletét]”, Kende szerint „álorczásnak, servilis embernek” nevezte, megfenyegette, sajtóban is leleplezi. Az alispán közvetve a bárónak tulajdonította az örökváltság ügyének végleges szatmári bukását: ha ugyanis „ide nem jön a nyakunkra”, s Kölcsey „a maga szelíd módja szerint viszi az 5-ik czikkely ügyét” – így Kende –, kétséges, ha „legnagyobb küzdéssel is győzedelmeskedhettünk volna-e”. Mindenesetre Kendéék már Wesselényi megjelenésének hírére mozgósítottak. A vidéki, jórészt a Nagykárolytal szomszédos, de attól egy mérföldnyi távolságra lévő Gencsen élő kismanesek mozgósítása a novemberi póttusítás mellett már azt megelőzően meg kellett, hogy induljon, hogy Wesselényiék – a megyeszékhelyen – a maguk agitációját elkezdhették volna, s másnap a gyűlésen a követet és a bárót – még mielőtt bármi történt volna is – rendkívül ellenséges hangulat fogadta. A már említett Fodor Nagy a gyűlés előestéjén arról győzködte a nagykárolyi nemesi község kishadnagyait, hogy másnap az örökváltság ügyét „ne hogy [...] valami képpen [...] [pártolnák]”, sőt Wesselényit és Kölcseyt „beszélni ne [hallgatnák]”. Egy Kölcsey környezetébe tartozó tanú három évvel később született tanúvallomása szerint az ellentábort szervező, említett főadószedő megüzente a követnek, jobban tenné, ha el sem jönne a gyűlésre, Nagy Ignác, reformpárti aljegyző pedig kénytelen volt néhány fiatalat a bejárathoz állítani, nehogy Wesselényin vagy Kölcseyn „bémentökkör valamely méltatlan erőszakot kövessenek el”.⁸

Rövid tanulmányunk másik fő forrásbázisát azok a vallomások alkotják, amelyeket 1835. március elején, a gyűlést három hónappal követően vettek fel, perbeli felhasználásukra azonban végül mégsem került sor. A „beperesített” (azaz a perhez csatolt) tanúvallomások néhány kivétellel a vármegyei tisztikar, a táblabírói kar tagjaitól származtak (azaz a jegyzőkönyvben név szerint is felsorolt „rendektől”), az uradalmak vezető tisztviselőitől, végül olyan státuszmegjelölés nélkül vagy legfeljebb a „hites ügyvéd” megjelöléssel szereplő, minden bizonnyal fiatal személyektől, akik – számos részadat tanúsága szerint – a „rendek”

⁸ MOL O 73. uo., *B. Wesselényi Miklós hűtlenségi bűnpere*, II, 202–203. (Kovács Bence vallomása)

potenciális utánpótlását alkották. A per során fel nem használt, most tárgyalandó vallomásokot viszont azok tették, akiket a jegyzőkönyvek összefoglalóan, mint „számos nemességet” említenek. Hollósy ügyész arra kapott utasítást, hogy szerezze be a gyűlésen „nagy számban” megjelenő nagykarolyi „alsóbb sorú” nemesek tanúvallomását, megelőzendő, hogy a báró a maga részére tanúvallomásokot gyűjtsön, s ezekkel úgymond aláshassa a vád (a Fiskus) tanúinak hitelét. Ennek nyomán a korábbi vallatásokat is végző Szögyény Sándor szolgabíró esküdtjével együtt március második hetében 202 nagykarolyi, továbbá – az ügyész saját kezdeményezésére – 127 gencsi nemeset hallgatott meg (az ugyancsak gencsi Szováthy Zsigmond írásban nyújtotta be vallomását). A gyűlésen és az azt megelőző este történeteket illetőleg pedig külön jegyzőkönyvet vettek fel a nagykarolyi nemesek hadnagyától, Vida Józseftől, két alhadnagyától és Fodor Nagy Gáspár vármegyei írnoktól – az ő vallomásaikból már idéztünk. A kérdőpontok azonosak voltak a másfél hónappal korábban végzett vizsgálatával. E tanúknak is feltették tehát azt a kérdést, elhangoztak-e vajon azok az – alább még idézendő – szavak, amelyeket, mint tudjuk, egy szem- és fültanú elbeszélésére támaszkodva, valójában a gyűlésen jelen sem lévő Csanády Ferenc adott a báró szájába. Hollósy a vizsgálat céljának megfelelően mindkét nemesi község tisztségviselőitől igazolást adatott magának arról, hogy (az éppen akkor és korábban) kihallgatottakon kívül a gyűlésen tudomásuk szerint senki sem volt jelen.⁹ A vizsgálatból eleve kimaradtak a földesurak, Nagykarolyban pedig az ott élő nemesi származású uradalmi tisztségviselők is. Az 1784–1787. évi népszámlálás szerint Nagykarolyban kerek számban 300, Gencsen 280 férfi népességet felmutató nemesi közösség élt. Feltételezve, hogy a nemesség a teljes népességen belüli, a 18 év alatti „sarjadék” a nem-nemesi férfinépességen belüli aránya, végül a nemek közötti arány az eltelt öt évtized alatt változatlan maradt, Nagykaroly *felnőtt* nemes férfi népességét a bennünket érdeklő események idején ugyancsak kerek számban 290–320, Gencsét pedig 170–190 főre tehetjük. Számításaink szerint tehát e népesség 63–70,

⁹ MOL O 73. 4. cs. 510. (Beöthy Sándor királyi jogügyigazgató utasítása Hollósynak), 3. cs. 651–691. (a vizsgálat anyaga). A vallomások hátoldalán ceruzával LL, MM, NN, OO megjelölés olvasható, ami arra utal, hogy a Fiskus tervezte a jegyzőkönyvek beperesítését, végül azonban mégis lemondott arról.

illetve 66–75 százalékának kihallgatására kerülhetett sor.¹⁰ (Mindkét helységben számos 24 év alatti, azaz a korban kiskorúnak tekintett személyt – közöttük egy-egy 19 éves férfit – is kifaggattak.) A perben felhasznált tanúvallomások esetében a tanúk maguk, írásban készítették el a kérdőpontokra adott válaszukat. A most tárgyalt vizsgálat során viszont a megkérdezett nemesek élőszóval tettek vallomást, válaszukat a vizsgálat vezetője foglaltatta írásba, majd aláíratta – vagy keresztet rajzoltatott – a kihallgatottakkal. Eltérően a per során keletkezett összes többi vallomástól, ezúttal rögzítették a tanúk életkorát és vallását is. A megkérdezettek közül összesen ötvenkét nagykárolyi, illetve tizenöt gencsi nemes állította, hogy megjelent a gyűlésen: negyvenheten, illetve tizenegyen voltak reformátusok, közülük négy, illetve egy nemes volt analfabéta, a négy, illetve egy görög katolikus nemes közül viszont mindössze egy személy, a nagykárolyi ifjabb Drágus János tudta – az összesen három római katolikus vallású nemeshez hasonlóan – aláírni a nevét.

Mielőtt e vallomásokra rátérnénk, kitérünk a két teljes – lényegében tehát az alacsonyabb státuszú nemesek sorából kikerülő – sokaság néhány jellemzőjére is. Ezek ugyanis a társadalom- és művelődéstörténeti (írastudás-történeti) kutatást is érdekelhetik. A kihallgatott nagykárolyi nemesek 80, a gencsiek 83 százaléka református volt, 15, illetve 7 százaléka görög katolikus (a fennmaradó hányad túlnyomórészt római katolikus); a nagykárolyiak 30 százaléka, a gencsi nemesek 43 százaléka látta el keresszettel vallomását. Az írni-olvasni nem tudók aránya különösen magas volt a görög katolikusok körében – Nagykarolyban a vallomást tevő 31 görög katolikus nemes közül 22, Gencsen kilenc személy közül hét rajzolt keresztet a neve mellé, a reformátusoknak ezzel szemben 22, illetve 43 százaléka nem tudta aláírni a nevét. A kihallgatott írástudó nemeseken belül a nagykárolyiak 31, a gencsiek 18 százaléka

¹⁰ *Az első magyarországi népszámlálás, 1784–1787*, szerk. DÁNYI Dezső, DÁVID Zoltán, Budapest, 1960, 166–169. Számításunk során a következő egykorú, illetve közel egykorú munkák adataiból indultunk ki: Ludovicus NAGY, *Notitiae politico-geographico-statisticae inclyti Regni Hungariae partiumque eidem adnexarum*, I, Buda, 1828; *Schematismus ven. Cleri almae Dioecesis Szathmariensis pro anno Christi 1835*, Agriae, s. a.; FÉNYES Elek, *Magyarországnak, 's a hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statisztikai és geographiai tekintetben*, IV, Pest, 1839.

jelent meg a gyűlésen, a közügyek iránti – bármilyen szintű – érdeklődés és mozgósíthatóság és az írni-olvasni tudás, illetve a magasabb szintű tájékozódás képessége és igénye közötti összefüggést azonban minden bizonnyal sokkal inkább érzékelteti az, hogy az írástudatlanok körében Nagykárolyban 62-ből 55, Gencsen 55-ből 53 (!) nemes távol maradt a gyűlésből! Számba kell vennünk egy további tényezőt is, amely szerepet játszhatott a nemesek mozgósíthatóságában az adott napon, általában pedig a téli évszakban. Az 1828-ban, Nagykárolyban 29 iparágban regisztrált 157 (nemes és nem nemes) mesterember ugyanis az összeírók szerint többnyire „az esztendőnek nagyobb részét földműveléssel és napszámra való kézi munkákkal [töltötte] el”, azaz mesterségüket a késő őszi és a téli hónapokban művelték.¹¹ A megyeszékhelyen vallomást tevő nemesek közül tizennégyen annak magyarázatául, miért nem lehettek jelen a gyűlésen, azt vallották, hogy – csizmadia, varga, gubás vagy más – kézművesként a helyi vagy a vásárosnaményi vásáron vagy nyersanyagbeszerző úton falun voltak – közülük egyébként hárman jegyezték keresztel vallomásukat.¹²

¹¹ MOL N 26. Regnikoláris levéltár. Conscriptio regnicolaris art. VII. 1827 ordinata. 277. cs. Nagykároly („Közönséges észrevételek”)

¹² Az írástudás fejlődésének magyarországi történetére: TÓTH István György, *Minthogy magad írást nem tudsz, Az írás térhódítása a művelődésben a kora újkori Magyarországon*, MTA Törttud. Int., Budapest, 1996., ld. különösen a reformkori Veszprém megyei kisnemesség írástudására vonatkozó – Hudi József által feltárt – adatokat, 128. – Megvizsgáltuk a jelen nem lévők körében az életkor és az alfabetizáció közötti összefüggést is. Eszerint Gencsen az alfabetizáció a megelőző évtizedek folyamán megindult ugyan, de megtorpant, Nagykárolyban viszont érezhetően előrehaladt. Gencsen ugyanis a 30 év alattiak között a keresztet rajzolók aránya 52 százalékot, a 31 és 40 közöttiek körében 44 százalékot, a 41 és 50 év közöttiek körében 30 (!) százalékot, az 51 és 60 közöttiek körében ismét 55, a 60 év fölöttiek között pedig 58 százalékot tett ki. Nagykárolyban az 51 és 60 év közöttiek körében az írni nem tudók aránya 43, a 60 év felettiek között 67 százalék volt, ez az arány a 30 év alatti csoportban azonban mindössze 21 százalék (a 31 és 40 év közöttiek körében 35, a 41 és 50 közöttiek között 29) – és a fiatal írni nem tudók mindegyike görög katolikus volt! Az alfabetizáció azonban a megyeszékhelyen ez utóbbiak körében is megindult: míg a nyolc 50 feletti férfi mindegyike még keresztet rajzolt, a 11 fiatal körében már csak minimális többségben voltak a nevüket aláírni nem tudók.

A jelenlévő nagykárolyiak közül huszonhárman, a gencsiek közül ketten vallották, hogy a gyűlésről hamarabb elmentek, hogysem érdemben vallomást tudjanak tenni. A vallomása alá keresztet rajzoló Trencsényi József „az éppen bé fűtött kemence mellé esvén, annyira [odaszoritódott], hogy a [gubája] megperzselődvén, a бүdösség miatt a Strázsa mester által [kiküldődött,] ’s annak utánna többé bé sem [mehetett]”. Tizenkét nagykárolyi nemes állítása szerint nem jutott be a megyeház 1834 októberében, földrengés következtében történt megrongálódása miatt a gyűlés helyéül szolgáló Csillag fogadóba: „elkésődvén”, az ámbituson, „az udvar közepén”, „kívül az utcán az ablak alatt” jutott neki hely, illetve nem fért be a zsúfolásig megtelt „gyűlésházba”, hanem csak a „mellékes”, „a mellesleg lévő” szobába. „A novemberi végzés alkotói” ugyanis előző este kinyitatták a Csillag (és egy másik) fogadót, majd „egész éjjel” borral tartották és Wesselényi ellen izgatták a mozgósított, főleg gencsi nemeseket – az egyik szemtanú utóbb „az alkalom szentségével valóban nem egyező állapotú, gyűlevész, s amint látható volt, nem is józan népről” beszélt. E nemesek azután, eleve a helyszínen lévén, elfoglalták a gyűléstermet, és így kiszorították a később érkezőket. A „rendekhez” tartozó tanúk, akik a gyűlésteremben elhelyezett „T” alakú asztal, azaz tábla mellett foglaltak helyet, vagy többségük akörül állt (s közülük többen a gyűlés főszereplőit egymáshoz és önmagukat hozzájuk képest elhelyezték), említést sem tettek e második helyiség létéről, hiszen minden bizonnyal valamennyien a teremben, „a házban”, „a szálában” élték át a megyegyűlést. A két helyiség közötti ajtóban, Zondi Kis Ferenc kocsmáros szerint néhány gencsi nemes (közöttük, vallomása alapján azonosíthatóan, Sági Zsigmond) székre állva akadályozta a közlekedést és a külső szobában lévők számára a bent zajló események figyelemmel kísérését. „[Megunták] az ácsorgást”, nagy meleg volt, azt hitték, hogy Wesselényi aznap már nem fog szóhoz jutni, a vásárba kellett menniük – indokolták elmenetelüket, Molnár Pál pedig a kint hagyott gubáját féltette, „ne hogy valaki elvigye [elment] ’s azután többé be se [fért]”. Mindez könnyen érthető. Kende nem adott szót Wesselényinek, az Urayék által mozgósított kismemesek pedig nem is engedték, hogy szóhoz jusson, a báró viszont a szóláshoz ragaszkodva a tervezett napirendi pont megtárgyalását akadályozta, a különböző tanúvallomások szerint egy, másfél vagy két órán át. Így azután a jelenlévő kismemesek közül, különösen a külső szobában, egyre többnek lankadt el

a figyelme, „nagy melegség lévén [magukat] meg frissíteni ’s hűteni ki [mentek]”, a nagykárolyiak közül sokan az aznap tartott hetivásár miatt a távozás gondolatával foglalkoztak, és végül el is távoztak.¹³

Arra vonatkozóan, mit is mondott Wesselényi, tizenhét nagykárolyi, illetve tizenhárom gencsi nemes adott választ (ide értve azt is, hogy nem hallott semmit). E vallomástevők közül heten, illetve ketten vallomásvakat csak kereszttel tudták hitelesíteni, ám az írástudó nagykárolyiak közül is többen megvallották, nem értették, mit is mond a báró. „[F]el se foghattam az ilyen mély beszédeket”, „felsem foghattam úgy mint más tanult emberek”, „részént a zugás és lárma miatt, részént tsekély elmém szerint az ő beszédjét fel nem foghattam”, „azon mesterséges és törvényes szóllásokat, mellyek ott előfordultak, ilyen forma ember, mint én is vagyok, meg sem érthette”, Wesselényi kifejezéseit, „mint hogy azok mély okoskodásokból állottak, előszámlálni nem tudom” – foglaltatta írásba a nagykárolyi Szalai Mihály, Pápai Ferenc, Tömpe Lajos, Pongrácz János és Vida József, a hadnagy vallomását a szolgabíró.¹⁴ A báró körültekintően és összetetten érvelő beszédét, mint arra Wesselényi és Kölcsey a védőiratban rámutattak, valójában a megyei tisztikarból, a táblabírók közül sem értették meg többen (a vád egyik legkétségesebb tanúja, a gencsi Csomay András pedig utóbb óvatlanul bevallotta, „ha a nyakát vágnák, sem tudna egy szót is belőle mondani, mivel nem értette”, de „parancsolták”, hogy ellenkezőleg valljon).¹⁵ A fenti válaszok azonban egyáltalán nem voltak az ügyész intencióival ellentétesek: a királyi jogügyek igazgatója, Beöthy Sándor utasítása szerint ugyanis a vizsgálat céljának az is megfelelni, ha a tanúk azt vallják, hogy a lárma miatt nem hallottak semmit, vagy tanulatlanok lévén,

¹³ MOL O 73. 3. cs., 657–679, kül. a 62., a 155. és a 33. tanú (Trencsényi, Zondi Kis, Molnár – valamennyi nagykárolyi) vallomása; *Kölcsey Ferenc összes művei*, s. a. r. SZAUDER József, SZAUDER Józsefné, Szépirodalmi, Budapest, 1960, II, 841.; *B. Wesselényi Miklós hűtlenségi bűnpere*, II, 205. (Domahidy Gedeon tanúvallomása);

¹⁴ MOL O. 73. 3. cs., 657–679, a 30., a 36., az 51. és a 189. tanú vallomása, uo. 654. (Vida vallomása).

¹⁵ *Kölcsey Ferenc összes művei*, II, 826., 829. stb., *B. Wesselényi Miklós hűtlenségi bűnpere* II, 232–233, 236–237. (Ormós Miklós táblabíró, Huszty György iskolamester és Sánta Ferenc vallomása).

nem tudták követni a „magasröptű beszédet” (*sublimioris tendentiae sermonem*).

Bár a vizsgálat a Wesselényi által állítólag mondottakra és nem a kihallgatottak gyűlés alatti magatartására koncentrált, a vallomások sokat elárulnak a tanúk beállítottságáról is. Ezek szerint a nagykárolyiak túlnyomó része semmiképpen sem ellenségesen, jelentős kisebbségük pedig kifejezetten rokonszenvvel viseltetett a báró, illetve várható mondanója iránt – meglehetősen, az előző este végzett agitáció eredményeként. Tizenegyen azt vallották, hogy korábban elmentek, *minthogy* addig Wesselényit szóhoz jutni nem engedték (azaz őt meghallgatni jelentek meg a gyűlésen), hárman pedig azt, hogy azok között voltak, akik a halljuk!-ot kiabálták. Terhelő vallomást csak ketten tettek. Az idősebb Drágus János, noha írástudatlan volt, a terem melletti szobában állott, a báró beszédei „[értelmét] felül haladták”, és gyakran ki is ment a gyűlésből, „igen jól [emlékezett]”, hogy Wesselényi igenis mondta az előtte felolvasott szavakat. A fiatalabb Drágus, segédorvos, a nagykárolyi nemesi község kishadnagya pedig, miután felolvasták, sőt kezébe is adták a vizsgálat tárgyát képező „sértő szavakat”, „hogy mondotta legyen a nevezett Báró Úr, bizonyosan [tudta]”.¹⁶

Markánsan eltérően, Wesselényivel szemben ellenségesen vallottak a gencsi nemesek.¹⁷ Míg a nagykárolyi kihallgatásoknál nem találkozunk arra utaló jellel, hogy Kölcsey és Wesselényi hívei megkísérelték volna a tanúkat befolyásolni (és, mint említettük, a kihallgatás alapvetően nem is terhelő tanúk gyűjtésére irányult), Gencsen az ügyész minden jel szerint újabb terhelő vallomások szerzésével is próbálkozott. Emitt, bár nyilatkozatban tagadta, hogy bírói kinevezése óta kapcsolatot tartana fenn gencsiekkel,¹⁸ jelentős befolyása volt az idősebb Csomay Pálnak, volt országgyűlési követnek, majd tiszántúli kerületi táblai bírónak, Wesselényi és Kölcsey ellenfelének. A nemesi község hadnagyának tisztét ifjabb Csomay Pál, a táblai bíró rokona vagy egyenesen fia töltötte be. A kuriális község kismemesei saját, nemesi telkükön gazdálkodtak,

¹⁶ MOL O 73. 657–679, a 112–119. és 181–183. tanú (e tizenegy tanú közül kettő volt írástudatlan), a 24., 27. és 32. tanú (id. Tömpe József, Murgus Mihály [írástudatlan] és Tóth György), a 61. és 190. tanú (a két Drágus János vallomása).

¹⁷ MOL O 73. 3. cs. 680–689, 691.

¹⁸ MOL O 73. 4. cs. 282–283. (Csomay 1838. október 31-i nyilatkozata)

így az örökváltság engedélyezése semmilyen közvetlen előnnyel nem járt számukra, a jobbágyok fokozatos felemelkedésének perspektívája viszont a társadalmi hierarchiában elfoglalt pozícióik relatív romlását vetítette előre. Mindezzel összefüggésben pedig, mint láttuk, a gencsi nemesek adták a megyegyűlésen az örökváltság ellen mozgósított erők jellegadó csoportját. Így e község alkalmas terepül is szolgált a Fiskus törekvéseinek érvényesítésére. A kihallgatás körülményeitől nyilván nem függetlenül, ezek a vallomások immár jóval kevesebb adatot tartalmaznak a megyegyűlés lefolyásának a Fiskus számára nem, csupán számunkra érdekes mozzanataira nézve, befejezésül azonban érdemes e vallomásokot is áttekintenünk.

A gencsi nemesek közül mindössze Szováthy Zsigmond (1838-ban immár ügyvéd) tett teljesen nemleges vallomást – Hollósy (lehetséges, hogy „az efféle [tette] által jövődöbeli [szerencsését tiporja] le”) meg is fenyegette érte.¹⁹ Tizen viszont, illetve, az 1835. január–februári tanúvallatás eredményét is figyelembe véve, tizenhárman terhelő vallomást tettek Wesselényire. Fodor Imre, mintegy kevesellve a kérdőpont sugalmazását, miszerint (említettük, Csanády Ferenc levele alapján) Wesselényi azt mondta volna, hogy „a kormány [...] csak arra várakozik, hogy ezen 9 milliót ez által [ti. az örökváltság elbuktatásával] felingerelvén, annak körmei közül ő szabadítson ki”, egyenesen azt vallotta, Wesselényi azzal vádolta a kormányt, hogy „oda törekedik, hogy [...] azokat mi nemesek ellen felültesse” stb. (kiemelések tőlünk – P. G.). A vallomások feltűnően hasonlítottak egymáshoz (és az 1835. január–februári vizsgálat során kihallgatott gencsi nemesek, különösen pedig Vörös László, a nemesi község egyik esküdtje vallomásához). Ez akkor is gyanút ébreszthetne bennünk, ha nem tudnánk, tanúvallomások szerint magától Vöröstől, hogy – állítása szerint idősebb Csomay „instructiója” alapján – egy másik esküdttel, Horváth Józseffel együtt megmondta „a sok gencsi tukónak”, mit valljanak, ám hárman, „a bolondok”, „még azt sem tudták elmondani, a mit kellett volna, s a mit tőlünk hallottak”. Pikor Sándor valóban nem emlékezett arra, mondta-e a báró a neki tulajdonított szavakat. Morvay József viszont, jöllehet megszorítással („amennyire az ő mesterséges szavaira – mert azt minden közönséges

¹⁹ B. Wesselényi Miklós hűtlenségi bűnpere, II, 236. (Szováthy 1838. július 30-i vallomása)

értelmű ember könnyen meg sem foghatja – vissza emlékezhetem”) igenlően válaszolt. Végül Nagy Gábor, „midőn azok [ti. a Wesselényi állítólagos kijelentései] [előtte] felolvasodtak, [merte] mondani, hogy mondta”, sőt, Nagy arra is visszaemlékezni vélt, hogy „azoknak hallására mi akik ott együtt voltunk, meg hőkkenvén egymásra néztünk, hogy mit akar Báró Wesselényi azon előhozott szavaival”. Nagy hét társa (közöttük két analfabéta) azután „azt, amiket ő mondott szórol szóra egy formán halván, egyenlően [vallották]”.²⁰

Védőiratában (az ún. derekas védelemben) Wesselényi, illetve a vonatkozó részt megfogalmazó Kölcsey kitért arra, hogy a vizsgálat során Hollósy a tanúkra „igéret és fenyegetés által” befolyást gyakorolt, s a kihallgatásokon, törvényellenesen, maga is jelen volt. Előbbit Szováthy fentebb már hivatkozott nyilatkozatával, utóbbit Peley József tanúsítványával bizonyította, aki a szolgabíró mellett írnokként jelen volt a nagykárolyi és gencsi nemesek kihallgatásán (bár az általunk használt jegyzőkönyv nem az ő kezével készült). Hollósy, a megkérdezett nemesekén felül, háromszázharmincötödikként, Peley vallomását is ki akarta venni. Az írnok Wesselényi ellen sem kívánt vallani, ámde, függő helyzetben lévő megyei gyakornokként, a konfrontációt is kerülni igyekezett. Ezért leleményes, egyben sajátos helyzetéből adódóan támadhatatlan indoklással tért ki a válaszadás elől. Bár „figyelmetes” volt a megyegyűlésen, írta, Szögyény utasítására „minden Tanuk vallomásait” (ti. az 1835. január–februári vizsgálat során írásban benyújtott vallomásokat) többször is le kellett írnia, s azokat annyira megtanulta, hogy „igaz Lelki ösmérettel” immár nem vallhatja, „mely szavakat [hallotta] légyen Báró Wesselényi Miklós maga szájából, ’s melyek említett [általa] többször leirt Tanu Bizonóság Leveleiből maradtak légyen meg [elméjébe]”.²¹

²⁰ B. Wesselényi Miklós hűtlenségi bűnpere, II, 234–236. (Németh Albert gencsi prédikátor 1838. július 25-i vallomása Vörös másfél évvel korábban tett kijelentéseiről); MOL O 73. 3. cs. 680–689, rendre 1., 64., 127., 65., 66–72. tanúvallomás.

²¹ Kölcsey Ferenc összes művei, II, 854; B. Wesselényi Miklós hűtlenségi bűnpere, II, 237; MOL O 73. 3. cs. 690. (Peley 1835. március 13-i vallomása)

PORKOLÁB TIBOR

„A’ MAGYAR LOVASSÁGNAK MDCCLXXXIX”

A török háború kultusza a Hadi és Más Nevezetes
Történetekben¹

Egy megoldás valamennyire mindig
álmegoldás, a probléma sosem egés-
zen álprobléma.

Dávidházi Péter

Az alábbi szöveg három ismert (magyar nyelvű) és egy elfelejtett (latin nyelvű) költemény együttes olvasására tesz kísérletet, mégpedig első (közös) megjelenésük kontextusában. Az így előálló „probléma” *persze* nem „megoldható.” Ez a belátás *persze* nem zárja ki a „megoldásra” való törekvés örömét.

A II. József török háborújának eseményeiről részletesen beszámoló bécsi magyar nyelvű lap, a Hadi és Más Nevezetes Történetek (a továbbiakban: HMNT) 1789. októberében arról tudósítja olvasóit, hogy elkészítetett egy „méltóságos rajzolat”, amely – a szerkesztői *Jelentés* szerint – „a’ Magyar Lovas Vitézeknek követésre méltó, és a’ Haza

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

ditsősségét emelő jeles tselekedeteiket” hirdeti.² A *Jelentés* a dicsőség-
oszlopot ábrázoló metsztlaphoz részletes magyarázatot fűz:

Ezen rajzolásban meg-tiszteltetett a’ Magyar Haza, ditsősségére termett
Fiaiban, a’ Magyar Lovasokban, kiknek egy sugár, és magasságával a’
fellegeket érdeklő Oszlop vagy on emelve, illy alól irással: A’ / MAGYAR
LOVASSÁGNAK / MDCCLXXXIX. A’ jobb oldala felől ezen emlékeztető
oszlopnak ül Magyar Ország, egy Magyar Királyi minden ékességekkel
díszeskedő méltóságos, de egyszersmind igen kegyes tekintetű szép Dáma
által ábrázolva, kinek bal kezében, a’ Királyi Páltzán kívül, egy őszve haj-
togatott papíros vagy on, mellyre azon nagy érdemű Vitéz Uraknak betses
neveik vagynak fel-jegyvezve, a’ kiknek szerentséjek vólt, ezen Török
háborúban mind személyes vitézségek, mind bölts kormányozások által
magokat meg-külömböztetni. – A’ mint az említett szép Dáma, szélinel
fogva tartja a’ papírossát, ezen nagy nevek láttzanak annak kisodródott
részin: Gen. Báró *Vétsey*, Gen. *Fábry*, néhai Gen. *Filó*, Gen. *Otto*, Gen.
Mészáros, Ob. Gr. *Nemes*, Ob. *Képiró*, Ob. *Boros*, Ob. *Kosztolányi*, ’s
a’ t. Ezen Listára mutat az Ország jobb kezével, és a’ História, melly
egy figyelmező Szűz formájában mellette ül, által írja a’ meg-nevezett,
,s több más Hérosi Neveket, a’ maga Kronikájába, elől tévén *Loudon*,
Coburg, *Hohenlőe*, és *Wartensleben* Neveit, kiknek fő igazgatások alatt
vitézkedtek Lovassaink. – A’ História mellett szemléltetnek Magyar ’s
Erdélyi Országok’ borostyán ágakkal körül font Tzimereik, mellyek alatt
három valamennyire ki-bontott tsomó papírosok fekszenek, mellyekre
a’ *Tsászár*, *Toskánai Fő Hertzeg Leopold*, *Erdődy*, *Wurmser*, *Gréven*, és
Barkó Regimentjeiknek; nem különben a’ *Székelly* Reg. nek Vitézei
vagnak fel-irva. Ezek t. i. azok a’ 7 Magyar Lovas Regimentek, mellyek
az el-múlt, és ezen folyó esztendőben gyakor ízben mutathatták, de
mutatták-is az Osmanok ellen vitézségeket. Az Oszlop bal része felől,
áll *Márs* egész hadi készületében. Lábai alatt hevernek a’ Törökökön
vett győzedelmek’ külömbkülömbféle jelei. Vidám tekintetével azon való
egész meg-elégedését teszi nyilván valóvá, hogy láthatja Magyar Vitéze-
inek illy szép meg-jutalmaztatásokat. Az Oszlopon túl, képzelhetőkép-
pen lehet szemlélni, hogy vágják magokat az árvíz módjára omló Török
seregek közibe serény és bátor szívű Huszárjaink. Ide nem messze emel-
kedik egy élő fákkal ékeskedő hegy; azon viaskodik *Herkules* a’ hét fejű
Sárkánnyal (Hydrával). *Herkules* a’ Magyar Lovasságot; a’ Sárkány pedig
a’ Törökséget ábrázolja. – A’ hegy kellő tetején tündöklök a’ Ditsőség
Temploma; ahhoz közel lebegteti magát a’ levegő égben, ’s mutat reája

² Hadi és Más Nevezetes Tudósítások (a továbbiakban: HMNT), I (1789), 380.

jobb kezével, a' diadalmas Seregektől fel-reppent, és szemeit még most-is reájok vissza függesztő Hír. Ki-terjesztett bal kezében tartja a' már megfűtt Trombitáját, és az örökké valóságnak jelentő képét; egy tulajdon farkát szájában tartó kigyót. – Azon nevezetes, és a' Magyar lovasság vitéz érdemeit summáson magokban foglaló sorok, mellyek a' rajzolás alól ekkén olvastatnak: Ti bátor Seregek, Bellóna' igaz Magzati, Jól vitézkedtetek. – vetettek néhai kedves emlékezetű Tiszt *Faludi* Ferentz Ur verseiből.³

A citátum Faludi *Nádasdi* című költeményének második, harmadik és negyedik sora.⁴ A metszet szignatúrája: „A' Hazai Szeretet készítette.” Figyelmet érdemel, hogy sem a szignatúra, sem a *Jelentés* nem ad információt „a klassziczáló barokk minden tulajdonságát élénk vetítő kép”⁵ készítőiről. A rajzoló és a rézmetsző kilétére Kazinczy Orpheusának *Litteratori Tudósításaiból* derül fény:

A' *Hadi Történetek Írói* G...– K... és Z... Urak a' Magyar fegyvernek ditsőségére egy szép rajzolatot metszettek Sambach Bétsi Rajzoló után, Mark Qvirín által. Egy Obeliskus körül, mellynek talp-kövére ez vagyon írva: A'. MAGYAR. LOVASSÁGNAK. M.D.CC.LXXXIX. áll' a *koronás Magyar Ország*' s Vitézeink' Neveit tartja; a' *fegyverbe öltözött Márs*, kardjával a' Székely és más Seregeknek nevekre mutatván; és a' *történetet író Historiának Geniusa*. Az Obeliskuson túl látszik a' sugárokkal körül-vett Ditsőség Temploma, mellynek útjában Hercules a' Hydrát tsapdossa. A' levegőben az örvendező *Hír* szárnyall kezében tartván a' Halhatatlanság gyűrűvé vált kigyóját és a' harsány kürtöt. – Alantabb a' Törökkel tsatázó magyar Sereg látszik.⁶

Feltételezhető, hogy a HMNT szerkesztői, akik nem győzik hangsúlyozni, hogy „egy olly méltóságos rajzolást” kívánnak az „érdemes elő fizető Urakhoz” eljuttani, „a' melly a' Magyar Hazának, ezen mindnyájunk édes Annyának dízét még az idegenek előtt-is hathatóssan nevelje; és

³ HMNT, I (1789), 381–382.

⁴ FALUDI Ferencz *Versei*, kiad. NÉGYESY László, Bp., 1900⁶ (Olcsó Könyvtár, 1163–1165), 22.

⁵ D. SZEMZŐ Pirokska, *A magyar folyóiratillusztráció kezdetei = A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve 1953*, Bp., 1954, 121.

⁶ *Első folyóirataink: Orpheus*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 2001 (Csonkai Könyvtár. Források. Régi Kortársaink, 7.), 36.

annak ditső emlékezetét a' késő maradéknál-is fenn tarthassa”,⁷ jobbnak látják elleplezni, hogy a magasztos feladattal nem magyar, pontosabban magyarországi mestereket bíztak meg. Görögék ugyan előszeretettel támogatnak *hungarus* képirókat és rézmetszőket (a bécsi művészeti akadémián tanuló Czetter Sámuelnek például áldozatos pártfogói⁸), és lapjukban is rendszeresen foglalkoztatnak – rendszerint a regiment-, erődítmény-, hadifelszerelés-, csatakép- és térképillusztációk előállításához – magyar festőket és metszőket, ám a nagyobb felkészültséget igénylő képekkel (például a reprezentatív képmásokkal) külföldi mesterekhez fordulnak.⁹ Nem meglepő tehát, hogy a magyar huszárokat dicsőítő propagandakép megrajzolására Kaspar Sambachnak, a bécsi akadémia igazgatójának adnak megbízást, metszésére pedig azt a Mark Quirin kéri fel, aki mellképeket is készít a HMNT számára.¹⁰

A szerkesztők nem elégszenek meg a metszetlap elkészítésével és széleskörű terjesztésével. A *Jelentésből* az is megtudható: jeles poétákat szólítanak fel arra,

hogy fognának pennát, 's gyönyörű versekkel, tennék édes Nemzetünket áttalában figyelmezővé, az általunk készítettett Rajzolásnak szemlélésére, annak az általa ábrázoltatott dolgok méltósága szerént való betűlésére, 's magasztalylyák ez alkalmatossággal mind azokat, a' kik e' jelenvaló Török háborúban, vitézségekkel a' Magyar haza ditsőségét öregbítették.¹¹

A felszólítás gyors eredménnyel jár, hiszen már októberben kilátásba helyezik: a metszetlap mellé szánt versekkel „nem sokára lessz szerentsénk

⁷ HMNT, I (1789), 380–381.

⁸ Erről lásd: PÁPAY Sámuel, A' *Magyar Literatura' esmérete*, Veszprémben, 1808 (Magyar Minerva, 4), 409. Lásd még: RÓZSA György, *Czetter Sámuel (Egy magyar rézmetsző a 18–19. század fordulóján) = A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve 1952*, Bp., 1953, 99.; D. SZEMZŐ 1954, 114.

⁹ D. SZEMZŐ 1954, 114.

¹⁰ Mark Quirin munkája a lap indulószámát díszítő metszet „ROM. SZ. BIR. GRÓF HADIK ANDRÁS FŐ HADI VEZÉR”-ről; a „FŐ HADI VEZÉR BÁRÓ LOUDON GEDEON”-ről készült metszet, amelyet 1790. tavaszán küldenek meg az előfizetőknek; valamint az 1792. őszén közölt „IDŐSB GRÓF RÁDAY GEDEON”-t ábrázoló kép. Mark Quirin metszi az Orpheus első kötetéhez mellékelt Pálffy-képet is (DEBRECZENI 2001, 438.).

¹¹ HMNT, I (1789), 384.

kedveskedni.”¹² 1789 decemberében pedig arról értesítik az olvasókat, hogy „kezdenek immár bokrossan érkezni hozzánk, a’ Magyar Lovasságnak vitéz érdemeit magasztaló Versek, mellyeknek készítésekre az általunk emeltt emlékeztető Oszlop szolgáltatott alkalmatosságot, Hazánk’ szerető Fiainak.” Baróti Szabó Dávid *A’ Magyar Lovassághoz* című „gyönyörű Verseiből” azonnal küldenek is egy kis „kóstolót.”¹³ A „Kassai Professor” hexameteres költeményét 1790 januárjában közli teljes terjedelmében a lap,¹⁴ majd sorban jelennek meg a metszetet megverselő szövegek: februárban Radlinger János terjedelmes latin nyelvű ódája (*Monumentum triumphale equestri Hungar. militiae turmae post edita egregii martis specimina erectum ab amore patriae, carmine illustratum. 1789*),¹⁵ áprilisban Fazekas Mihály cím nélküli „hatos versei”,¹⁶ augusztusban pedig Virág Benedek ugyancsak cím nélküli alkaikuma.¹⁷ Ezek a költemények feltételezik a metszetlap ismeretét, azaz retorikai hatóerejük kép és szöveg összjátékára alapozódik. A kommentár-funkciót az is nyilvánvalóvá teszi, hogy Radlinger jegyzetekben hívja fel a figyelmet az óda és a lap – oldalszám pontossággal megjelölt – szöveghelyeinek kapcsolatára. Baróti Szabó költeménye a Magyar Museumban ugyancsak az olvasót tájékoztató hivatkozással jelenik meg: „Azon Oszlopra tzéloz itt a’ Poéta, mellyet a’ HADI TÖRTÉNETEK’ érdemes Írói a’ MAGYAR LOVASSÁGNAK dítsősségére rézbe metszettettek;

¹² HMNT, I (1789), 415.

¹³ HMNT, I (1789), 673–674.

¹⁴ HMNT, II (1790), 145–151. A költeményt – *A’ Magyar Húszárokhoz* címen – a Magyar Museum is közreadja (*Első folyóirataink: Magyar Museum*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 2004 [Csokonai Könyvtár. Források 11.], I/206–211.), röpiven is megjelenik (*A’ Magyar Lovassághoz*, Kassa, 1789.), a *Baróti Szabó Dávidnak meg-jobbított, ’s bővített Költeményes Munkájában A’ Magyar Húszárokhoz. 1789ben* címen lelhető fel (BARÓTI SZABÓ Dávidnak *Meg-jobbított, ’s bővített Költeményes Munkáji*, Komáromban’, 1802, I/5–10.).

¹⁵ HMNT, II (1790), 193–197.

¹⁶ [Nagy Gyökerek’ Tsemétéje!...], HMNT, II (1790), 480–483.

¹⁷ [Nemes Hazámnak drága vitézeit...], HMNT, III (1790), 241–243. Az óda az Orpheusban *A’ Győzedelmeskedő Magyar Sereghez. 1790* címen jelenik meg (DEBRECZENI 2001, 228–230.), Virág első verseskötetében pedig *A’ Győzedelmeskedő Magyar Sereghez Török háborúkor. 1789* címen olvasható (VIRÁG Benedek’ *Poétai munkáji*, Pesten, 1799 [Magyar Minerva, 3.], 12–15.).

Lásd Hadi Tört. 380. óld. 1789. eszt.¹⁸ E költeménybe olykor szinte szó szerint épülnek be a HMNT tudósításainak fordulatai: „*Mészáros* volt egy, kinek hálálhattuk örökre, / Hogy győznénk. Eztet maga meg vallotta *Koburg* is, / A' Tábor vezető.” – olvasható a költeményben.¹⁹ A vonatkozó tudósításban ez áll: „Meg-vallya a' fő Igazgató Hertzeg COBURG, esmeretes nevű, 's érdemű *Mészáros Úr*, a' Tsászár Regementjének akkori Oberstere felől, hogy ez az Úr verte ki, vezérlete alatt nagyobb részént Regementjéből volt katonáival, a tsere között, különös bátorsággal az ellenséget.”²⁰ A metszetlap részletes leírása csupán Baróti Szabó költeményében található meg,²¹ ám a koronás Haza (Pannónia) által tartott tekercsen olvasható nevek – Fazekas költeményét leszámítva – minden szövegben feltűnnek. Radlinger ódája – a metszetlap allegorikus figuráit is sorra véve – így vezeti fel a török háború magyar hőseinek előszámlálását: „O, qui merentem surgere desuper / Caeli pauimentum facis, inclyte / *Amor*, *Columnam*, fac, precor, me / Non humili tetigisse plectro // Beneominator Militiae *Duces*, / Quos pulchra monstrat *Pannonis* indice, / *Clio* perennar, adprobatque / *Mars*, patulo et probat Orbe *Fama*. // [...] // Testis *Camoenae* sit *rotulus* meae, /

¹⁸ DEBRECZENI 2004, 210.

¹⁹ HMNT, II (1790), 148.

²⁰ HMNT, I (1789), 217.

²¹ A leírás a *Jelentés* képmagyarázatát követi: „Fel emelkedik ottan / Egy gyönyörű, 's vékony tetejével egekbe hasító / Oszlop, örök bizonyíttásúl, mint vágta Magyar kard / A Tudományoknak dühös ellenségét. Hegyette / Mégyen az *Hír*, 's meg' vissza teként a' véres határon / Forgódó Lovasokra: terül a' trombita' hangja, / Mellyet fú; 's valamerre repül, hallattya Világnak / Négy részével az hartzban tett sok féle tsudákat. / Mellete egy koronás, 's méltóságára tekintve / Tsak nem imádandó kegyes *Asszony* (Hazátok ez!) ül 's nagy / Lajstromot ad nézésre: vitéz Húszárinak ebbe / Mind bé szedte nevit. Melly víg artzaja! miképpen / Örvendez Fijain! – Jobb részen látom előtte / Bölts *Kliót*: nagy Könyvet tart, 's a durva Pogányság' / Meg rontó Magyar Húszárok' diadalmait írja. / Bal részről *Márs* van, meg támaszkodva, kezében / Álló dárdájára: tüzes népének örömmel / Nézi jeles bérit, 's meg nyugodt szíve, szerentsés / Tétélein. – Távulabbról szemlélem az *Hidrát*: / Hét feje van: fülánkjeival vérengzeni készül. / Szembe szökik vele bottyával kész *Herkules*, és el / Tsapja fejit. Példázza, miként veritek le Hazánknak / Rontójit. – Fenn a' *Dítsőség*' *Temploma* nyílik. / Melly roppant épület!” (HMNT, II ([1790], 150–151.)

Qui se Parentis sceptrigeræ sinu / Euoluit. Hic *Heroas* hunna / Ecce refert, *Equitesque* Dextra!”²² Az óda – szigorúan tartva a sorrendet – a tekercsen található összes nevet felsorakoztatja: elsőként a törököt Mehádiánál megfutamító „Vétsey”, majd a moldvai fejedelmet, „Ipsyl-landust” fogságba ejtő, Jász városát elfoglaló, Gladovát hódoltató „Fábri” magasztalására kerül a sor, végül – immár konkrét haditettekre való utalás nélkül – „Filó”, „Otto”, „Mészáros”, „Nemes”, „Képiró”, „Boros”, „Kosztolányi”, „Vilhorszky” és „Kienmayer dicsérete következik.”²³ Az enumeráció Baróti Szabó költeményében is a „ritka Vitéz”-nek titulált „Vétsei” és a törökre „zivatar’ módgyára” rárontó „Fábri” laudációjával indul, ám aztán nem a tekercs által megszabott sorrendben folytatódik, hiszen a „vitézlő *Székelyivel*” verekedő „Nemesnek”, majd pedig „Mészárosnak” és „Képirónak”, a foksányi csata hőseinek a dicsőítése következik. A sort „Filó”, „Kosztollányi” és „Boros” nevének említése zárja. A hősök előszámlálásában Virág költeménye a Baróti Szabóéhoz látszik igazodni: „Vétsey” és „Fábry” ünneplését „Nemes”,²⁴ „Mészáros” és „Képiro” méltatása követi. Itt az enumeráció váratlan fordulatot vesz,

²² HMNT, II (1790), 194–195. „Oh, dicső Hazaszeretet, aki a magasból eléred azt, hogy a kiérdemelt emlékoszlop föl az égboltig magasodjon, jó előjelként add meg, kérlek, hogy ne alábbvaló énekkel énekeljem meg a hadvezéreket, akiket Pannonia egy szép jegyzékben mutat, akiknek emlékezetét Clio fenntartja, Mars jóváhagyja, és Fama jó hírét viszi az egész földkerekségen. [...] Legyen tanú rá Camoenám tekercse, amely kibomlik a jogarat tartó Anya ölében. Íme, jobbjaival sorolja a hun hősöket és lovasokat.” (Darab Ágnes fordítása)

²³ Báró Vétsey Siegbert: generális = HMNT, I (1789), 116., 130–134. Fábry Mihály: az Erdődy-huszárezred oberstere, később generális = HMNT, I (1789), 21–22., 25., 518–519., 529–531. Filó József: generális = HMNT, I (1789), 160. Rudolf von Otto: a Graeven-huszárezred oberstere, később generális = HMNT, I (1789), 311. Mészáros János: „Tsászár Huszár Regementyebéli Oberster”, később generális = HMNT, I (1789), 149., 158., 271–276., 327–328., 344. Gróf Nemes György: a Székely-huszárezred oberstleidinantja, majd oberstere = HMNT, I (1789), 25. Képiró Sámuel: az Erdődy-huszárezred majorja, majd oberstleidinantja, később a Barco-huszárezred oberstere = HMNT, I (1789), 22–25., 141–150., 161., 335. Boros Ádám: a Wurmser-huszárezred oberstere, később generális. Báró Kosztolányi László: az Erdődy-huszárezred oberstere = HMNT, I (1789), 25.

²⁴ Virág a Magyar Museumban külön költeményben is elzengi *Vitéz Gróf Nemes György’ ditséretét* (DEBRECZENI 2004, 193–194.).

ugyanis annak a „Karajtzaynak” a dicséretével folytatódik, akinek a neve sem a Baróti Szabó-szövegben, sem a tekercsen nem lelhető fel, ám akinek a hőstetteiről a HMNT többször is részletesen beszámol.²⁵ Az enumeráció „Otto”, „Kosztolányi”, „Filo” és „Boros” nevének az említésével zárul. Fazekas költeményéből viszont teljesen kimarad a nevek és a tettek ceremoniális felsorakoztatása. A szembetűnő hiány talán azzal magyarázható, hogy néhány hónappal korábban egy olyan Fazekas-költemény is megjelenik a lapban, amely a szemtanú hitelével beszéli el a „Mészáros Oberster” által kommandírozott Császár-huszárezred moldvai haditetteit, a foksányi csatát (és egyúttal a szerző megsebesülését a történetét).²⁶

A török háború hőseinek előszámlálását többnyire a bajnok elődök enumerációja (Virág ódájában például: „Oh nagy ZRÍNYIEK! oh ditső / NÁDASDIK! bátor KEMÉNYEK! / HUNNYADIAK! TURIÁK!”²⁷) előzi meg vagy követi. A laudációt ugyanis az az argumentum alapozza meg, mely szerint az utódok tettei *összemérhetőek* az elődökével, sőt *méltóak* a vitéz ősök cselekedeteihez. Ezzel az argumentummal zárul Radlinger ódája is: „Heu magna Patrum facta reducere, / *Coruinianas, Kinisias* quouque / Dignum Genus! NÁDASDI darum / PÁLFY adumque referre Laudes.”²⁸ Az utódok így nem csupán a „Ditsősség’ szent Palotájából, / Az Érdemeknek Trónusából” letekintő „borostyán- / Ágakkal ékes régi Vitézeink!”²⁹ elismerését nyerhetik el, de fel is emelkedhetnek hozzájuk. Baróti Szabó költeménye a hősi virtus áthagyományozásának az ígéretével buzdítja és jutalmazza a huszárokat: „Fenn, fenn / marad a’ Ti / Ditsősségtek is, Huszárok! Bé véstük örökre / Tettetek szívünk’ táblájira: semmi feledség / Nem járúl ide.”³⁰ A pusztító időn is győzedelmeskedő vitézi érdem argumentuma éppúgy feltűnik Fazekas

²⁵ Báró Karajtzay [Karátsai] András Miklós: a Lévener-huszárezred oberstlajdinantja, majd oberstere, később generális = HMNT, I (1789), 141–150., 163., 243–248., 268–271., 327–350.

²⁶ [Fel tette hatalmas Tsászárunk magában...], HMNT, I (1789), 689–694.

²⁷ HMNT, II (1790), 242.

²⁸ HMNT, II (1790), 197. Óh, Corvinusokhoz és Kinizsiekhöz méltó utódok, akik visszaidézitek az atyák tetteit, a Nádasyak és a Pálfyak hírét! (Darab Ágnes fordítása)

²⁹ HMNT, II (1790), 242.

³⁰ HMNT, II (1790), 150.

költeményében,³¹ mint Radlinger ódájában, az utóbbiban az „ércnél maradandóbb”-toposszal összekapcsolódva: „Insculpta Virtus pectore Posterum / *Heroas* aeterno aere potentius, / Saxoue, *Memphitae* clarat / Turre, *Semiramio*ue Muro.”³² A laudáció elmaradhatatlan kelléke az antik (mitológiai és történeti) párhuzamok alkalmazása. A dicsőítő *comparatio* gyakran az *apostrophés personificatio* formáját ölti, mint Baróti Szabó költeményében: „Jer, *Spárta!* ’s ha nagy vagy, / Nézz tettinkre, Vitézinkkel vesd egybe Vitézid!”³³ Bizonyára nem véletlen, hogy Vétsey dicsőítéséhez Virág ódája is ezt a formulát választja: „Nézz, *Spárta!* jó szemmel reánk, és / *Léonidas*odat itt találod.” Ugyanakkor a Virág-ódában fellelhető az összevetésnek egy másik – névcserés – típusa is, hiszen a költemény Vétseyt „Hazánkknak Koklese”-ként magasztalja.³⁴ Baróti Szabó költeménye – „Fábri” gladovai diadalát ünnepelve – a *comparatio* egyéb változatával is él: „Drága Vitéz! bizvást ditsekedgy *Czézár*ral ezentúl / *Érkeztem, láttam, győztem.*”³⁵ A Fábry-Caesar-párhuzam egyébként – talán éppen a Baróti Szabó költemény hatására – néhány hónappal később ismét feltűnik a HMNT lapjain: egy tudósítás ugyanis „*César*-nak kétszeres *Mássa*”-ként dicsőíti a generálist”, ráadásul e szöveghelyhez az alábbi magyarázó jegyzet tartozik: „*Gen. Fábry* is a’ *Pontusi* Királyt, egy rajta való menetellel, meg rontott[a]. *César* szavai ezek: *Veni, vidi, vici*. Nem de nem szájára vehette e’ *Gen. Fábry* is *Gladovába* lett diadalmas bé férkezésekor, ezen rövid ki mondású; de sokat magokban foglaló Igéket: *Érkeztem, láttam, győztem.*”³⁶ Ezekben a költeményekben – így a Baróti Szabó-szövegben – a magyar lovasság félelmetes és lenyűgöző természeti erőként pusztítja az ellenséget: „Meg vonta világát / A’ Török Hóld fegyverteknek’ villámira, ’s mellyek / Rettentnek vala, szarvaitól meg fosztva, le rodgyant / Mennykövitekre.” Ugyanitt „Fábri” „zivatar’ módgyára”, „Képiró” pedig „fergeteges felhő

³¹ HMNT, II (1790), 481.

³² HMNT, II (1790), 193. Az utódok szívébe vésett harci erény jobban dicsőíti a hősokeket, mint az örök érc, vagy kő, vagy Memphis tornya, vagy a semiramisi fal. (Darab Ágnes fordítása)

³³ HMNT, II (1790), 147.

³⁴ HMNT, II (1790), 242.

³⁵ HMNT, II (1790), 148.

³⁶ HMNT, II (1790), 691–92.

szakadások”-ként ront rá a törökre.³⁷ A mennykő- és fergeteg-*hyperbolé* a Virág-ódából sem hiányzik („Tí, mint midőn a’ mennykövek a’ setét / Felhők’ öléből hullanak, és halált / Szórnak magokból mindenütt: úgy, / ’S olly bizonyos sebeket tsináltak. – // A’ zordon Éjszak’ fergeteges Szele / Mikor megindúl, ’s a’ hegyek’ oldalán / Álló mohos Tölgyfákra tsapván / Dönt, tör ezer meg ezer tsikorgás // Köztt: képe, győző Bajnokaink’ erős / Szíveknek.”³⁸); és a Vétsey által legyőzött török sereget a Radlinger-óda is vihartól sújtott erdőként látatja („Ruere fracti, ceu bipenni, aut / Turbine atro ruit icta Silua.”³⁹).

Baróti Szabó költeményében fontos szerepet kapnak a huszár-attribútumok is: „az harsány / Trombita meg rivadásra serény paripákra fel ülván, / És egyszerre ki vontt karddal, fejetekbe nyomítván / Tsákótok’, ’s neki buzdúlván a’ *Rajta Vitézek!* / Serkentő szózatra: leg ott bé vágatok a’ tar / Ellenség közepére.” Ilyen attribútum a *Rajta!*-csatakiáltással, vagyis „a’ Húszárok unszoló szavával”⁴⁰ indított lovasroham (sokszor minoritás-támadás), a huszár-harcmodor talán leglátványosabb, oly’ sok csatát eldöntő eleme. A Virág-óda éppen annak köszönheti jelentős retorikai hatását, hogy az ünnepelt huszárok csatába indításával zárul: „Elég! – Török zajt hallok! – Újra / Rajta tehát, koszorús VI-TÉZEK!”⁴¹ Virág feltehetően annak a Faludi-versnek a zárlatát követi, amelynek első sorait a metszetlapra is felvésték. A *Nádasdi* című költemény ugyanis az alábbi sorokkal fejeződik be: „Uj lármát hallok fiaim, / Uj erő üt reánk! / Menjünk elejbe bajnakim, / Rivadjon trombitánk. / Ujitsunk rajtok sebeket, / Rágjuk apróra sziveket; / Megyek: kövessetek, / Megyek: kövessetek!”⁴² Érdeemes megjegyezni, hogy Virág egy másik, ugyancsak a „török háború” hőseit dicsőítő költeményében is alkalmazza ezt a zárlatot: a *Vitézeinkhez* című „hatos vers” is a „Rajta Vitézek!”-imperatívussal ér véget.⁴³ Fazekas költeményében szintén felhangzik a huszárok csatakiáltása: „Most hát, most *Magyarim!* ha Hazánk’ örömere születtünk, / Rajta!, ne sajnállyuk, ha Magyar vérünket elébe, / Ontani

³⁷ HMNT, II (1790), 145., 147., 149.

³⁸ HMNT, II (1790), 242.

³⁹ HMNT, II (1790), 195.

⁴⁰ HMNT, I (1789), 421.

⁴¹ HMNT, II (1790), 243.

⁴² FALUDI 1900, 23.

⁴³ VIRÁG 1799, 119.

kivánná, mint szivessége jutalmát. / Rajta kivált te *Huszár!* mérges *Bellóna* remekje. / [...] / Rajta tehát! nosza rajta *Huszár!*⁴⁴ A fenti Baróti Szabó-citátum persze nem csupán a huszárságnak mint könnyűlovasságnak a harcmódoráról árulkodik, hanem a viseletre vonatkozó utalást is tartalmaz. A huszárvišelet jellegzetes kelléke ugyanis – a zsinóros dolmány és a prémmel szegett, rendszerint a vállon átvette hordott mente mellett – a csákósüveg. A költemény ezt a *könnyű* viseletet is a huszárság katonai, sőt erkölcsi fölényének az igazolására használja fel: „Nem vólt szükségtek melly-vasra, sisakra. (Magyarnak, / Főképp’ Húszárnak meg markoltg kargya, ’s remegni / Általló nagy lelke nem hajt illy testi fedélre.)”⁴⁵ Ugyancsak elmaradhatatlan huszár-attribútum a *bajusz*: „Minő bátorság ülte bajúszos / Artzátok’!” – olvasható a Baróti Szabó-költeményben. A huszárbajusszal kapcsolatos toposzok szinte hiánytalanul lelhetők fel Nagy János szanyi plébános inszurrekciós versezetében, amely *A’ Szombathelyi Nemes Tábornak Ó Királyi Felségek előtt tett Hadi Gyakorlása 1797. Kiss-Aszszony Havának 16. 17. és 18-dik napján* címen jelent meg a HMNT utódlapjában, a Magyar Hírmondóban: „A’ Bajusz Huszárnál nem tsak nagy ékesség, / Hanem Vitéz Férfijt illető tisztesség, / Meg is rettentt ettől többször az ellenség, / Mert kezét fog evel a’ tüzes hevesség. // Evel az Ellenség ellen menő Huszár / Mintha szárnya lenne, repül mint a madár.”⁴⁶ A huszárbajusz külhoni ismertségét, vonzerejét és tekintélyét illusztráló pedig álljon itt a bécsi *Magyar Kurir* egyik tudósítása: „Ha a’ mi, magokat még eddig mindenektől ditséretesen megkülönböztetett vitéz Huszáraink Frantziaországban laknának (azt írja edgy Német író) eddig a’ Dámák főköttöje, nem *ala Figáro*; hanem mind *ala Wurmzer*, *ala Gréfen*, *ala Toskána* és *ala Székely* Huszár vólna, sőt talám a’ nyakba függőjekeken is egy egy Pár Magyar bajuszszot le-festve aranyba foglalt üveg alatt hordoznának.”⁴⁷ Minden bizonnyal a huszár tekinthető a tereziánus és a jozefiánus kor férfiideáljának. A huszárvišeletet sokszor azok is hordják,

⁴⁴ HMNT, II (1790), 482–483.

⁴⁵ HMNT, II (1790), 145.

⁴⁶ Magyar Hírmondó, XIII., (1798), 14. (Tóldalék), 236–237.

⁴⁷ Magyar Kurir, 1788, 259.

akinek a vitézkedés egyáltalán nem élethivatásuk, sőt a józsefi kor végén még a nők is viselnek huszárdolmányt és -csákót díszöltözékként.⁴⁸

A HMNT-ben közzé tett költemények tehát a szokványos, magasztaló retorikát működtetve zengik a huszárok dicsőségét. A konvencionális laudáción még Baróti Szabó költeménye sem igen lép túl, pedig *A' Magyar Lovassághoz* az egyetlen szöveg, amely – igaz, gondolatjelek közé zárt *digressio* formájában – aktuális politikai-közjogi kérdéseket is felvet. A laudációt megszakító közbeékelés „Ausztia” megszólításával és a birodalom-fenntartó magyar katonai erények kinyilvánításával indul: „örvendhetsz, Ausztia, Bízto / Országlo páltzad, mikoron Magyar örzi.” E tételt támasztja alá a „vitam et sanguinem”-jelenetre, illetve a magyar haderőnek az osztrák örökösödési és a hétéves háborúban betöltött szerepére történő utalás: „Ki mentett / Tsak nem egész Európanak vesztetre fel esküdt / 'S öszve tsatoltt pallossi közül.” A dinasztia iránti hűség kinyilvánítását és a török háború említését („Vért ontani most is / Kész értted”) a jogsértőnek tekintett józsefi politika veszélyeire való figyelmeztetés követi: „Kedvelld hívséges népedet: hozzád / Tett szívességét ne felejtse. / A' régi szabadság / E' nemes érzésű Nemzet' fő kintse: ne kívánd, / Hogy valamelly tsorbát szenvedgyen benne. Fejének / Választott: szerető tagod' óltalmazza. Az alkut / Egymásnak szentül meg tartván, nem leszen, a' ki / Köz sorsunk' boldogságát meg tudgya zavarni.”⁴⁹ Ez az *adhortatio* és a *confirmatio* retorikai műveleteire épülő kitérés, amely egymást kölcsönösen feltételező fogalmakként kezeli a bajnoki virtust és a „régii szabadságot”, immár nyilvánvalóvá teszi, hogy a HMNT szerkesztői és szerzői számára II. József török háborúja a magyar (nemesi) vitézi erények felmutatásának a lehetőségét jelenti. A metszetlap és a hozzá tartozó költemények a huszárságnak mint jellegzetesen magyar haderőnemnek a teljesítményét zengik. A magyar huszároknak, jórészt a huszártiszteknek és generálisoknak a kultusza pedig a nemesi-rendi identitásképzésnek rendelődik alá. Ezek a költemények toposz-készletüket, retorikai eljárásaikat tekintve nem is igen különböznek a nemesi felkeléseket ünneplő szerzeményektől. Innen nézve egyáltalán nem meglepő, hogy a gyalog-regementekről és vezető-

⁴⁸ UNDI Mária, *Úri- és népviselet a barokk korban = Magyar művelődéstörténet, IV. (Barokk és felvilágosodás)*, szerk. DOMANOVSKY Sándor, Bp., é. n., 372.

⁴⁹ HMNT, II (1790), 149.

ikről sokkal kevesebb szó esik. A szerkesztők ugyan kilátásba helyezik a „Magyar Gyalogságnak” a lovasságéhoz hasonló megdicsőítését,⁵⁰ ám erre végül nem kerül sor. Szembetűnő, hogy a metszetlapot megverselő szövegekből teljesen hiányzik az uralkodó dicsérete (bár éppen a Radlinger-óda után olvasható „ama’ szélessen ki terjedett tudományú nagy Hazafi Fő Tisztelendő *Béla*kuti Apátúr Molnár János Úr” tollából egy olyan versrészlet, amely „Édes Atyánk”-ként méltatja Józsefet⁵¹); sőt kimarad a költeményekből a „Klió” mellett heverő tekercsen megörökített külhoni fővezérek („*Loudon, Coburg, Hohenlőe, és Wartensleben*”) méltatása is, pedig – ahogy erre a *Jelentés* képmagyarázata utal – az ő „fő igazgatások alatt vitézkedtek Lovassaink.”⁵² Ezek a költemények, ha tetten is érhető bennük „a Habsburg-ház vezette birodalom iránt háborús körülmények között megerősödött lojalitástudat”,⁵³ csak korlátozottan alkalmasak a dinasztikus-monarchikus (Habsburg) identitás megerősítésére és propagálására, inkább a „józsefi” idők nemesi ideológiájával hozhatók összefüggésbe. A HMNT kétarcúsága abban ismerhető fel, hogy egyfelől – „a’ fő hadi Cancellaria” tudósításainak rendszeres közreadásával – sikeresen tölti be a török háború hivatalos magyar nyelvű közlönyének szerepét (a HMNT és a bécsi *Magyar Kurir*-féle lapokban válik a magyar nyelvű hadi propaganda a közvéleményt immár hatásoosan befolyásoló intézménnyé); másfelől viszont a háborúnak lényegében a magyar huszárok ünneplésére korlátozódó kultuszával azt a nemesi-rendi mozgalmat támogatja, amely a birodalmi szintű homogenizációs törekvésekkel szemben különálló, saját történeti és közjogi tudattal, kulturális emlékezettel, szimbólumrendszerrel bíró politikai közösség kialakításában, megerősítésében és fenntartásában érdekelt.⁵⁴

⁵⁰ HMNT, I (1789), 415.

⁵¹ [Tartson Benneteket Fejedelmünknek...], HMNT, II (1790), 197–198.

⁵² HMNT, I (1789), 149.

⁵³ CSETRI Lajos, *A magyar nemzettudat változatai és változásai a jozefinus évtized költészetében* = Cs. L., *Amathus. Válogatott tanulmányok*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, ZENTAI Mária, Bp., L’Harmattan, 2007 (Ligatura), II/247.

⁵⁴ A HMNT ez utóbbi „arcára” irányítja a figyelmet a Kosáry-féle művelődés-történeti kézikönyv: „inkább a nemesi mozgalom felvilágosult rendi szárnya talált benne magának orgánumot.” (KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Bp., Akadémiai, 1980, 549.)

RÁKAI ORSOLYA

Kaméleon-kultusz

*(Erzsébet királyné kultuszának alakulástörténete a kollektív
identitás alakításától az egyéni identitás alakítása felé)*

Tudjuk, hogy mit akarunk elfelejteni, vagy egyszerűen csak felejtünk?
Tudjuk, hogy mire akarunk emlékezni, vagy csak arra emlékszünk, amire mások azt akarják, hogy emlékezzünk?

Tjebbe van Tijen: Ars Obliviendi

A társadalom hatalmi mechanizmusainak megfigyelése, elemzése talán azért olyan nehéz feladat, mert könnyen a prozopopeia csapdájába eshetünk: a vizsgálat grammatikai alanya („a hatalom”) észrevétlenül tágul odaértett jelentések hiányos helyévé. Így a probléma vagy az lesz, hogy „nem nevezzük meg”, aminek arcot adunk, vagyis nem teszünk eleget a konkrétság követelményének, vagy az, hogy mintegy paranoiásan aktort, cselekvőt láttatunk különféle társadalmi mozgások, események mögött. E kettős csapdát kikerülni szinte lehetetlen, hiszen „a hatalom” jelentéstartományának legfőbb eleme valóban az iniciálás, az aktivitás (sőt akár az agresszivitás), s ez ismét az „arcadás”, a prozopopeia felé mutat. Talán ez a megszemélyesítési kényszer nehezíti meg annak

meghatározását is, hol, hogyan és milyen eszközökkel is kezdjük „a hatalom” működésének vizsgálatát – a hatalomét, mely alapjaiban járja át és jellemzi a társadalmat; s melynek eloszlása és intenzitása per definitionem mindig egyenetlen, ebből következően pedig mindig újratermeli az (esetleges) elvi (avagy jogi) egyenlőség realizálhatatlanságát.

Az identitás kialakulása-kialakítása ebben a hatalomtól átjárt és meghatározott társadalmi térben zajlik, sőt, az identitás igen gyakran hatalmi harc eredménye vagy tétje. Hatalom és identitás mikrodinamikájának vizsgálatához érdemes felidézni a kritikai kultúrakutatás Antonio Gramscitól kölcsönzött hegemonia-fogalmát, mely „olyan uralmi viszonyok leírására szolgál, melyek nem látszanak annak: nem az elnyomottak (vagy ’alárendeltek’) kényszerítésén, hanem beleegyezésükön alapulnak.”¹ A kultusz ebben a (kritikai kultúrakutatás felé hajló) értelmezésben lényegében nem más, mint a hegemonia kialakításának és fenntartásának egyik leghatékonyabb eszköze.²

Általában úgy gondoljuk, hogy a kultusznak nevezett rituális társadalmi gyakorlat fő feladata a kollektív identitás kialakítása, megerősítése, fenntartása. Ez nagyon gyakran így is van: kultusz, kánon és kollektív identitás között szoros és sokrétű kapcsolat áll fenn, s e kapcsolat fontos szerepet játszik a hegemoniaként felfogott hatalom gyakorlásában is. Kiemelkedő jelentőségűek a nemzet fogalmával kapcsolatban álló kultuszok, melyek a hegemonia működését szinte zökkenőmentessé tudják tenni, és (ezzel összefüggésben) láthatatlanná, megragadhatatlanná, kommunikálhatatlanná tehetik a társadalmon belüli differenciákat, kü-

¹ Simon DURING, *A kritikai kultúrakutatás történetéről*, <http://www.replika.hu/pdf/17/17-09.pdf>

² Kitérőként – és lehetséges vitapontként – persze fontos itt megjegyezni, hogy nem biztos, hogy mindenfajta kultusz megfelel ennek a definíciónak, gondoljunk az alternatív, underground és hasonló csoportok identitásképző kultuszaira. E fontos kérdést itt nincs mód részletesebben tárgyalni, csak két dolgot jegyeznék meg: egyrészt talán szerencsés volna egy olyan felosztás alkalmazása, mint a kánonkutatásnál, vagyis beszélhetnénk kultuszokról és ellenkultuszokról, ahol az ’ellenkultusz’ kifejezés jól jelzi a szubverzív törekvést (aminek azonban csak valamivel szemben, és így ahhoz kötődve van értelme). A másik, hogy a fogyasztói társadalomra épp az a jellemző, hogy a szubverzíót is képes önmagába integrálva észrevétlenül „támogatóvá” tenni (pl. alternatív piacok formájában).

lönböző alapokon megfogalmazódó „kisebbségi” csoportokat (pl. etnikai vagy vallási közösségek, társadalmi nemek szerinti különbségek). A mai nyugati társadalmakban azonban a kultuszok segítségével kialakuló identitás nem feltétlenül kollektív a szó klasszikus szociológiai értelmében: a kultuszok olyan formái is ismertek – különösen az internet megjelenése, a fórumok születése óta –, melyek épp az egyén identitás-képeinek létrehozásában, a „tömegtől” (kisebb csoportokban) való elkülönítésben működnek közre. E (nem politikai alapú) fórum-közösségek tagjai számára pedig igen gyakran nem a közösségi identitás megfogalmazása és fenntartása a cél, a közös csupán a „kultusztárgy” és az ahhoz való viszonyulás. Ez a jelenség nagyon emlékeztet a fogyasztói társadalomban kialakult egyéniség-paradoxonra (vagyis arra, hogy a reklámok célpontja mindig az egyén, ám ez az egyén csak látszólag egyedi, valójában pusztán a számtalan kópia egyike). Nem véletlenül, hiszen a kollektív identitás huszadik századi alakulástörténetében a tömegmédiá kiemelkedő szerepet játszott.

Ferenc József feleségének, Erzsébet királynőnek a kultusza jól példázza ezt az átalakulást, s egyszersmind a kultusz hihetetlen adaptációs képességét is. Erzsébet magyarországi kultusza a kollektív identitást szolgáló (s ezzel összefüggésben a patriarchális nőképek bőségét nyújtó) rítusból a függetlenségre vágyó, majd a saját teste fölötti uralmat visszaszerezni próbáló „modern nő” kultuszává alakult, de ezzel párhuzamosan folyamatosan reklámként is szolgált és szolgál különböző eszmék, ideológiák eladásához. Utóbbiak azonban már nem a közösség, hanem kommercializálódás során képződő egyén (jobban mondva egyed) identitását vannak hivatva formálni.

1. MAGYAR ERÉNYEK TÜKÖRE

Erzsébet királyné kultuszának kialakítása eleve két irányból történt: Habsburg és magyar oldalról. Jobban mondva magyar részről indult – politikai érdekérvényesítő eszközként – s erre felelt az udvar, felismerve benne a szuverenitás megerősítésének kiváló eszközét. Hogy a kultusz valóban teljes mértékben értelmezés kérdése, mi sem mutatja jobban, mint ez a (több elemző által is kiemelt) kettősség – a „valóság”, úgymond, egyik felet sem érdekeltte, mindkettő ikont teremtett saját szükségleteinek megfelelően. A „magyarok királynéja”-kép mindkét fél számára

hasznos volt, bár más-más okból: a magyarok a birodalmon belüli erőviszonyok átrendeződését, az udvar a status quo megszilárdulását várta tőle. Ahogy Mikszáth Kálmán összefoglalta:

Azon vérmes remény hevítette a hiszékenyebbeket, hogy immár elérkeztek a magyarság várva várt napjai, s a birodalom súlypontja Magyarországra fog helyeztetni át. Ez mind annak a preludiuma. S ez, mert elég plauzibis volt, hogy higgyék, naggyá, szeretetté tette Ferenc Józsefet Magyarországon. (...) A szeretet, mely eleinte csak felséges asszonyunkat illette, olyan naggyá nőtte ki magát, hogy egészen betakarta a királyt is, még a családját is.³

Ahogy az Erzsébet-kultusz vizsgálói is kiemelik, a királyné alakját integrálták a magyar nacionalizmus sajátos képzetkörébe. Egyrészt a nemzeti nemzetfelfogásból örökölt képviseleti logika mentén, Erzsébetet mintegy Magyarország megszemélyesítésévé téve – jól mutatják ezt a temetés kapcsán kirobbant politikai botrányok, a korabeli lapok például „a magyar állam tekintélyének szándékos megsértéséről” írtak annak kapcsán, hogy a királyné ravatalára eredetileg csak az Ausztria császárnéja feliratot helyezték el, illetve hogy a magyar országgyűlés küldöttségének nem jutott megfelelő hely, valamint a gyászmenet elvonulása érdekében háttérbe szorították őket.⁴ Másrészt – és számunkra most ez az érdekesebb – Erzsébet ikonja kiváló lehetőséget adott a magyar nemzetkarakterológiai sajátosságok megfogalmazására, illetve megerősítésére. A temetésről szóló egyik újságcikk például kiemeli, hogy

Bécsben a gyász mégsem volt olyan általános, mint Budapesten, a hol jogot tartott hozzá mindenki, és kivette belőle a részét egyformán úr és szegény. A magyar nemcsak szeretetében, de gyászában is őszinte, lelkes és odaadó. Úgy nem szerette senki Őt, mint mi, és nem is gyászolta úgy senki, mint mi.⁵

A királyné a kultikus logika szerint tökéletesen azonosult a magyar nemzeti törekvésekkel is:

³ MIKSZÁTH Kálmán, *Cseh földön a király* = M. K., *Cikkek és karcolatok*, IX. köt., Bp., Akadémiai, 1960, 93–94.

⁴ Vö. VÉR Eszter Virág, *Erzsébet királyné magyarországi kultusza emlékeztetheti tükrében 1898–1914 között*, Budapesti Negyed, 2006, 14. évf., 2. sz. (nyár).

⁵ DR. KOVÁCS Dénes, *A királyné temetése*, Vasárnapi Ujság, 1898, 45. évf., 39. sz. (szept. 25.), 667.

a magyar királyné eszményével, hosszú idők után ő volt az első, a ki megtanulta, megszerette és szeretettel művelte nemzeti nyelvünket, megértette a szabadsághoz és történeti jogaihoz ragaszkodó nemzetnek sérelmeit és szenvedéseit, küzdelmét állami önállóságáért, felfogta jogos törekvéseinket, magáévá tette aspirációinkat s mindezek ihletett tolmácsolója, pártfogója lőn felkent hitvestársánál⁶

– olvashatjuk az Erzsébet királyné emlékének törvénybe iktatását javasoló felterjesztésben. Azért szerette a magyarokat és országukat, mert „Itt megtalálta végre, amit az udvarnál oly hiába keresett: a szabadságot, az őszinteséget a színjátszás nélkül való életet. Megtalálta önmagát (...)”

Az idézet folytatása ugyanakkor a nemzeti kollektív identitás egy érdekes vonására mutat rá: „itt ő az lehetett, ami volt: nem császárné, nem felsőbb lény, csak asszony.”⁷ A 19. századi (de jóval távolabbi múltra visszatekintő) magyar nacionalizmus sajátos vonása egy különös ressentiment-színezet, mely a függetlenségi harcok érzelmi töltetét is adja; nevezetesen az, hogy az „uralkodásra termett” nemzet idegen (azaz nem választott, s így nem közös törvényeknek alávetett, hanem saját törvényeit „rájuk kényszerítő”, a nemzet fölébe kerekedő) uralkodó alatt sínylődik. Valószínűleg e vonás miatt erősödik fel a 18. század végétől a férfi-női ellentétpár identitásmeghatározó szerepe, s ezért lesz oly túlzóan hangsúlyos a „férfiasság” mindenben, ami a magyarsággal, a magyar kultúrával, nyelvvel, erkölcsökkel, szokásokkal összefügg (s ezért lesz oly élesen elítélendő és veszedelmesnek, „nemzethalált” lehélőnek bélyegzett minden, ami „elpuhult” nőiességről árulkodik). Erzsébet királyné a nemzeti kollektív identitás számára épp ezért elsősorban mint oxymoron volt hasznos: alakjában a feljebbvalót, az uralkodót mintegy érvénytelenítette a női mivolt:

Nem a buzgalomra vágyó s udvari intrikák szálait bogozó fejedelemsasszonyt látjuk benne, [...] hanem igazi feleséget és anyát, aki nem befolyást akar gyakorolni férjére és gyermekeire, hanem aggódik értük, el akarja oszlatni fölöttük a felhőket. Nem diplomáciai számítás vezette,

⁶ Az igazságügyi bizottság jelentése Erzsébet királyné emlékének törvénybeiktatásáról szóló törvényjavaslathoz = *Képviselőházi irományok 1896–1901*, 18. köt., Nr. 464., 220.

⁷ ZEIDLER Pál Gerhard, *Erzsébet királyné mártíromsága*, Bp., Pantheon, [1924], 18.

mikor segített útját egyengetni a király és a magyar nemzet közeledésének, nem is hatalmát akarta éreztetni vagy maga külön céljai elérésére pártot szervezni. Neki külön céljai nem voltak. Csak belátta, hogy a letiprott, de bilincseit nyugodtan viselni nem tudó Magyarország mennyi gondot okoz fejedelmi urának, mennyire bénítja uralkodó tevékenységét s mennyire bántja a lelkét, belátta, hogy az asszonyi szeretetnek is lehet itt szerepe.⁸

Illetve: „benne látjuk megvalósulni azt az ideált, melyet a magyar gondolkodás a jó asszonyról alkotott magának s épp azért vonzott hozzá minden magyar szívet a szeretet annyira, mert mindenkinek az ideálját testesítette meg.”⁹ Úgynevezett „női eszközökkel” érte célta a férfias magyarkoroknál (Herczeg Ferenc megfogalmazásában):

Néma elragadtatással, boldog kábultsággal nézte mindenki. És azután megszólalt: – Szeretlek nemzetem, mert szenvedsz. Szeretem az uramat és azt akarom, hogy te is szeresd. Feledd el azt, amit elfelejteni lehetetlen, az én kedvemért. Add ide a kezedet, itt az övé. Ilyet államférfi nem mondhat és nem tehet csak asszony. És a csoda megtörtént. Király és nemzet újra egygyé lettek...¹⁰

Hiába, csak egy nő tudhatja, hogyan kell a magyarokkal bánni:

... nem igen volt férfi Magyarországon, aki oda ne adta volna fél karját Erzsébetért. Asszonytisztelő, paripás fajtánk levett süveggel várja új királynéját. Hála Istennek, ifjú szép asszony került a trónusra, akibe lehet újra szerelmesnek lenni, akit lehet majd dédelgetni és akitől remélhetjük, hogy Budát megszereti és asszonyszívvel a történelem könyvéből felolvassa urának és gyermekeinek azoknak a Habsburgoknak az emlékezetét, akik mind porúl jártak, mert a koronázás után hátat fordítottak nekünk...

– írta Krúdy Gyula. Ahogy másutt fogalmazott:

hódoló nemzet gondolatában nem lehet kívánatosabb fogalom, egy ifjú és szeretetreméltó királynénál. A férfias ország szívesebben hajtja meg merev térdét egy fiatal asszony előtt, mint vén császárok lábánál.¹¹

⁸ *Erzsébet királyné szobra Szegeden*, Vasárnapi Ujság, 1907. 54. évf., 40. sz. (okt.) 6., 793–794.

⁹ Uo., 794.

¹⁰ HERCZEG Ferenc, *Temetés után*, Uj Idők, 1898. szept. 25., 267.

¹¹ KRÚDY Gyula, *Egy királyné albumába* = K. Gy., *Erzsébet királyné*, Bp., Palatinus, 1998, 152.

2. „TEGNAP KIPRÓBÁLTAM AZT A CSALÁNOS RECEPTET, AMIT A KÖNYVBEN ÍR”

A kultusz utáni, történettudományos szemléletre törekvő életrajzírók kiemelik, hogy a királyné motivációi gyakran igen távol álltak a neki tulajdonított szereptől, időnként semmiféle kapcsolatban nem álltak azzal. Vér Eszter Virág kiemeli, hogy Erzsébet az osztrák köztudatban (hozzátehetjük, hogy nem utolsósorban roppant népszerű osztrák életrajzírójának, Brigitte Hamann-nak a hatására) „mint a modern nőszmény egyik első képviselője él: egy önmagát kereső, szuverenitását hangsúlyozó asszony képe rajzolódik ki, aki minden körülmények között liberalizmusának és szabadságvágyának érvényesítésére törekedett.” Nagyon érdekes megfigyelni, ahogy ez a kép a 19-20. század fordulójának magyar kultuszában megjelenik: épp a „szabadságvágy” lesz a királyné „legmagyarabb” vonása – ugyanakkor a magyar kultuszbeli nőfigurát legkevésbé épp a szabadság jellemzi, hiszen pontosan azt a vágyott patriarchális nőideált személyesítik meg általa, amelynek sem önálló akarata, sem önálló vágyai, sem önálló gondolatai nincsenek.

Az „önmagát kereső, szuverenitását hangsúlyozó asszony” szintén sztereotípiája: a korai feminizmus óvatos irodalmi megnyilvánulásaira emlékeztet, ám éppúgy, mint azok, női individualizációs mintaként továbbvihetőnek, továbbfejleszhetőnek bizonyult. Már Hamann kiemeli, hogy Erzsébet testkultusza szervesen illeszkedett a külvilággal szemben kialakított stratégiájába. Fogyókúrái, szépségének megőrzését szolgáló rítusai, a korban roppant szokatlan és nőtől elítélendőnek számító sporttevékenysége nem a külvilággal való kapcsolatot, hanem épp ellenkezőleg, az attól való szeparálódást szolgálták, hiszen roppant ritkán jelent meg nyilvánosság előtt, még fiatal korában is. Sokkal inkább a saját teste fölötti kizárólagos uralmat kívánta biztosítani és demonstrálni, különös nárcizmusa végső soron individualitásának az adott korban és helyzetben egyetlen lehetséges megvalósítási módja volt. (Épp ez biztosítja egyébként az alapját a mai Erzsébet- (jobban mondva immár Sisi-) kultusz egy sajátos válfajának: a számtalan internetes rajongói fórumon¹² rendre felvetődik az anorexia pszichiátriai kórképnek a témája, melynek egyik legfontosabb eleme épp a saját test mint végső „tulajdon”,

¹² A fórumok, illetve az idézetek pontos helyei személyiségi jogi okokból nem adhatóak meg.

az individualitás végső „menedéke” feletti totális és kizárólagos uralom demonstrálása.)

A rajongói fórumokon megnyilvánuló kultusz fontos eleme a gyűjtőszennvedély (könyvek, képek, emléktárgyak, stb.) és a mintakövetés. Az egyik fórum egy résztvevője például így ír: „Szerintetek lehet, hogy fűző nélkül, meg minden ilyesmi nélkül legyen valakinek 50 cm-es dereka? Úgy szeretném ha sikerülne elérnem, hogy annyi legyen, vagy körülbelül annyi, mert akkor szinte tökéletesen egyeznének a méreteim Sisi-jével... Nagyon küzdök most, de még nem nagyon látom a végét a küzdelemnek, azért majd még írok a dologról.” Egy korfui nyaralásról (melynek során természetesen Erzsébet palotájának meglátogatása volt a fő cél) így számol be egy másik fórumozó: „Ami még nagyon tetszett, az a Kaizer Bridge! Az a híd, ami mellett kikötött a Miramare, és Sisi azon sétált be. Olyan jó volt azokon a köveken lépkedni, amiket az ő lába is érintett:” Erzsébet „szépségreceptjeit” könyvben is kiadták – ezeket számos rajongó ki is próbálja: „Mostanában csalánnal mosom a hajam, tegnap kipróbáltam azt a csalános receptet, amit a könyvben ír... Egész más, de nem sokban különbözik a hatás a sima csalános+desztillált vizes módszertől.”

A fórumok tagjai azonban, bár meglehetősen erős közösségi érzés alakul ki köztük, s gyakran a való életben is szerveznek találkozót, nem válnak kollektívummá a kultuszban való részvétel során: közösségük az elkülönülők „közössége”, tárgyukról szerzett ismereteik és hozzá fűződő érzelmetli viszonyuk együttesen választja el őket a „laikusok” tömegétől. (Ez a kettősség nagyon sok tematikus fórum esetében megfigyelhető egyébként.) Az utolsó idézet jól példázza azt is, hogy e modern kultusz is irányított bizonyos értelemben, hiszen az áruvá alakított, szelektív emlékdarabok, kultuszelemek marketingstratégiái maguk is a kultusz fontos (bizonyos esetekben kizárólagos) kezdeményezői és formálói lehetnek. Ennél direkter módon azonban e modern kultuszokat alakítani, úgy tűnik, nincs lehetőség. Ennek oka talán az lehet, hogy míg a kollektív identitás megformálását, megerősítését szolgáló „klasszikus” kultuszok uralkodó emlékezetstruktúrája – Aleida Assmann kifejezésével élve – a „felülről” létrehozott, intézmények segítségével rögzített kollektív emlékezet, addig a fórumokon működő kultuszok inkább a

kritika lehetőségét is biztosító kulturális emlékezet megnyilvánulásai,¹³ melyek azonban az adott egyéni identitás kialakításának szolgálatában aktualizálódnak és kisajátítódnak. Az ilyen individuális kisajátítás pedig módot adhat akár a hegemonia megtörésére is.

¹³ Aleida ASSMANN, *Von individuellen zu kollektiven Konstruktionen von Vergangenheit*, <http://www.univie.ac.at/zeitgeschichte/veranstaltungen/a-05-06-3.rtf>

SZABÓ G. ZOLTÁN

„Bendegúznak vére”

Mindnyájan fel tudjuk idézni Kölcsey *Hymnusának* második szakaszából a „Bendegúznak vére” kitételét. A megelőző sor, az „Általad nyert szép hazát” többé-kevésbé egyértelművé teszi a honfoglalásra, illetve honalapításra vonatkozó utalást.¹ Ennek a honalapításnak egyik ősforrása Kézai Simon mester krónikája, mely a hun-magyar rokonság legfontosabb számontartott alapműve.

Kölcsey *Hymnusának* idézett kitételében – „Bendegúznak vére” – a „vére” utótag (a Czuczor-Fogarasi alapján) az egy atyától, vagy közös őstől származottakat jelenti. Itt – a később részletezendő teljesebb jelentéstől eltekintve – ezt a jelentést szeretnénk figyelembe venni. Az egykorú olvasó számára ennek értelme világos és kézenfekvő volt, Bendegúz fia Attila, illetve leszármazottai, más források szerint (s Kölcsey pl. a *Vanitatum vanitasban* ezt a névalakot használja) Etelée mint az ókori világtörténelem egyik legismertebb alakjáé. Hogy miért nem ezt a látványos és minden olvasó számára kézenfekvő megnevezést találjuk, arra elégséges ennek a kifejezésnek, illetve szerkezetnek metonimikus jellegére utalni. Azt már a retorikai iskolát végzett átlagos egykori diák is tudta, hogy mennyivel hatásosabb a megnevezett helyett azt egy másik, azzal nyilvánvaló összefüggésben álló, például teremtő-teremtmény, vagy akár az atyára utaló szóval a megnevezendőt helyettesíteni. Ekkor az utalás ugyanis felerősíti a ki nem mondott szó jelentését. Mondhat-

¹ Lásd még DÁVIDHÁZI Péter, *Őseinket felhozád*, Holmi 1996, 1683–1696.

nánk, ez retorikai közhely. S nem is ez az első előfordulás Kölcsey verseiben. Ismert példa a cenzúrát legkeményebben művelő időszakokban a korábbi cenzúra átkos szerepét bizonyító esetként a *Fejdelmünk hajh, vezérünk hajh* c. költemény diadallal emlegetett korábbi változatának felemlgetése: „Rákóczi hajh, Bercsényi hajh.” Nagyon jól hangzó példa. Csakhogy ezt jóformán semmi sem bizonyítja. A kéziratban a személynevek áthúzása és autográf javítása egyértelmű, ami persze öncenzúrára is utalhatna.² Nehéz azonban ezt elképzelni egy erkölcsileg annyira igényes és kemény személyiség esetében, mint Kölcsey. Arról nem is szólva, hogy a mű kritikai kiadásbeli jegyzeteiben meglehetősen számú példa található a Rákóczi-név és a Rákóczi-nóta egykorú, esetenként nagy nyilvánosságú előfordulására, hivatalos, cenzurális tiltására azonban nem. Ettől persze a megnevezés kockázata fennállhatott. De – némi gúnyjal – állíthatjuk, hogy egy kezdő, retorikailag képzett költő is tudta, hogy mennyire hatásosabb, erősebb kifejezés a megnevezés helyett a metonimikus szóhasználat, azaz a Rákóczi helyett a „Fejdelmünk”, és a Bercsényi helyett ugyanabban a kontextusban a „Vezérünk.” Ezt ne tudta vona, ebben ne lett volna jártas Kölcsey? A cenzúrára való gyatra hivatkozás csak az ideológiailag képzett hivatalnokok, és ideológiára hangolt irodalomtörténészek számára olyan mutatós érvelés. Csak zárójelben utalunk a reformkori magyar cenzúra meglehetősen szerény jellegét kiválóan elemző munkára, Sashegyi Oszkár dolgozatára,³ melynek alapján egyetlen komoly esetet sem lehet felemlíteni, de Mályuszné Császár Edit kötetében⁴ sem, nevetséges, hitvány eseteket viszont igen. Mindez persze nem jelenti azt, hogy nem volt cenzúra, s nem volt alkalmanként kényelmetlen behatása, de a későbbi korokhoz viszonyítva nem tulajdoníthatunk különösebb jelentőséget neki, s súlyos hiba lenne az osztrák birodalmi cenzúra szerepével, súlyával a hazait összekeverni. Mindezzel arra szerettünk volna utalni, hogy Kölcsey számára a metonimikus jellegű szóhasználat, a „Rákóczi” helyett „Fejdelmünk” vagy az „Attila” helyett a „Bendegúznak vére” szerkezet a hatásosabb

² Lásd erről: SZABÓ G. Zoltán, *Öncenzúra és szövegHITELESSÉG*, 2000 [Kétezer], 2001, júl.–aug., 59–71.

³ SASHEGYI Oszkár, *Német felvilágosodás és magyar cenzúra 1800–1830*, Bp., Kir. Magyar Egyetemi Nyomda könyvesboltja, 1938 (Minerva-Könyvtár 130.).

⁴ *Megbíráltak és bírálók*, Vál., s. a. r., bevezetéssel és jegyzetekkel ell. MÁLYUSZ-NÉ CSÁSZÁR Edit, Bp, 1985.

költői nyelv egyik legkézenfekvőbb alkalmazása. Ez a szerkezet, mint szó volt róla, kettős jelentésű. Sőt, ha jobban belegondolunk még újabb értelmezési dimenziókat is rejt. De helyesebb sorjában számbavenni ezeket. Külön kell Bendegúzról és a hunokról, s külön a vér jelentéséről, illetve ebben a kontextusban betöltött szerepéről szólni.

Kézenfekvő kérdés, mit tudhattak Kölcsey korában a magyarság őstörténetéről, eredetéről, mi alakíthatta leginkább a hun-magyar rokonság tudatát, s ebből miről lehetett tudomása a költőnek? És kivált mit tudott Bendegúzról? Mai tudásunk szerint a vonatkozó legrégebbi források Anonymus és Kézai krónikái, ám a Kölcsey-szövegek alapján valamelyes bizonyossággal csak Anonymus ismeretére tudunk következtetni, ahol ez a történelmi kapcsolat csak rövid utalásképpen van jelen. Kézai munkájára vonatkozóan Kölcseynél nem találunk megbízható adatot. Elvileg az 1781-es vagy az 1782-es kiadásokat akár ismerhette is. Szövegutalások azonban ezt nem támasztják alá. Akadnak azonban e tekintetben egyéb források is. Elsősorban Antonio Bonfini és még inkább az ő munkája alapján Heltai Gáspár *Krónikája* (Kolozsvár, 1575). Nem említve az ezek nyomán nagy népszerűséget és számtalan kiadást megért *Hármas kis tükör* (Pozsony, 1773) Losontzi Istvántól. De nem lehet figyelmen kívül hagyni a *Képes krónika* szövegét (kiad. Thuróczy János *Krónikájában*, Augsburg, Brünn 1488. Frankfurt, 1600, ill. Bécs, 1746), Thuróczy János krónikáját (ld. előbb), Székely István *Világkrónikáját* (Krakkó, 1559), Petthő Gergely *Rövid magyar kronikáját* (Kassa, 1753), Oláh Miklós *Hungáriáját* (Bécs, 1763), vagy akár Szekér Joákim *Magyarok eredete...* (Pozsony és Komárom, 1791) című művét, vagy Budai Ézsaiás *Magyarország historiáját* (Debrecen, 1800). Kérdés: melyik ismerete hatott nagyobb valószínűséggel Kölcsey történelmi tájékozottságára? Kézenfekvőnek tűnik a debreceni diákok által is jól ismerhető Losontzi munkája, a több kiadás, a nagy példányszám, a könnyű hozzáférhetőség és a rövid, egyszerű szövegközlése miatt. Tanulságos ennek a vonatkozó szövegrészét idézni:

Harmadik rész. A' Magyar Nemzetről.

I. szakasz. A' Hunnosokról.

Kérdés: Mitsoda Nemzet vagy?

Felelet: Magyar Nemzet vagyok.

K. Kiktől származtak a' Magyarok?

F. A' Scitháktól, ezek Mágogtól Jáfét' fjától.

K. Hol laktanak régenten?

F. Nap-kelet felé Asiában.

K: Hány izben jöttek ki Magyar Országba?

F: Három izben: Elsőben, Hunnusoknak. Másodsor, Aváreseknek, és Harmadsor Hungarusoknak vagy Magyaroknak nevek alatt.

K. Kik jöttek ki elsőben Magyar Országba?

F. A' Hunnusok 374-dik Eszt. tájban.

K. Hogy hívták az előtt Magyar Országot?

F. A' Dunántúl való Részt Pannoniának, a' Duna Tisza közit Jázigiának, a' Tiszán-túl való részt pedig Dátziának.

[...]

K. Balambar vagy Balamir után kik voltak a' Hunnusok Fejedelmei?

F. Hatot emlitenek a' régi Irók, kik-is ezek: KARATON, kinek idejében hólt-meg I. Theod. 395-ben Arkadius és Honorius két fiaira bizván a' Római birodalmat.

ULDINUS, 400-ban. Kit Stilikó Olasz Országba hívott Radagasius ellen segítségül.

MUNDZUKUS, kit a' Magyarok Bendegúznak neveznek, Atillának Atya, 411-ben. Ki Fő Hadnagyát Rugilát Konstantzinápoly alá küldötte, de szerentsétlenül, mert ott Rugilót a' menny-kő meg-ütötte, serege-is nagy részben el-veszett; a' honnan lett, hogy a' Rómaiak Pannóniát ismét el-foglalnák, és a' Hunnusokat Dátziába vissza szoritanák.

OKTAR és RUA Mundzukusnak Attyafijai 430 [...]

ATILLA, 434-ben a' Hunnusoknak igen hires Királyok, ki-is Blédát testvér Attyafiját mga mellé vévén, nagy dolgokat tselekedett mind a' Nap-keleti, mind a' Nap-nyúgoti birodalomban.⁵

Itt a legfigyelemreméltóbb kitétel: „MUNDZUKUS, kit a' Magyarok Bendegúznak neveznek, Atillának Atya.” Ezzel a megfogalmazással leginkább rokon a Kölcssey iskolai éveinek ismert professzora, Budai Ézsaiás szövege, aki a hun vezérek kronológiájában a következőt írja:

⁵ LOSONTZI István, *Hármas kis tükör*, Pozsony, Landerer, 1773, 68–70.

§ 4. Balamber utánn lett a' Hunnusok Fejedelme, 387. esztendőbenn, Charaton; ezt követte 400-bann Udinus vagy Uldinus; ezt 411-benn Mundzuchus, vagy a' Görög Írók szerint Mundiuchus, kit a' Hazai Írók Bendeguznak neveznek; és ennek a' fija volt Attila.⁶

Az ismétlődő szerkezet: „kit a' Magyarok Bendegúznak neveznek”, illetve „kit a' Hazai Írók Bendeguznak neveznek”, valóban figyelemre méltó. Nem megnevezett krónikás hagyományra vagy személyre történt a hivatkozás, hanem általában a magyarokra. Persze, ez lehet bizonyos szerzőkre vonatkozó általánosítás is. A Bendegúz elnevezés Bóna István szerint középkori elírás.⁷ Meglehet. Vajon ilyen elírás az Attila/Etele névalak is? Az onomasztika jól ismeri a névváltozatok fogalmát, ami lehet ma már ismeretlen szokás, hagyomány következménye is, de gyakrabban az idegenajkúaknak a saját hangrendszeréhez igazított alakváltozata. De nyilván elképzelhető más ok is. Mindenesetre Bóna kategorikus állítását az elírásról – ismervén a források szegényes mennyiségét – óvatosabban, illetve fenntartásokkal kezelni. Szolidabb névváltozatok így is akadnak, a *Képes krónikában* (az 1987-ben megjelent fordítás alapján) Bendekus, egyéb helyesírási alakváltozatok: a Hess András nyomdájában 1473-ban kiadott *Budai krónika* Bendeguzt, Thuróczy János *Chronicaja* (1488) Bendegúzt ír, Farkas András *Az zsidó és magyar nemzetről* (1538) c. munkájában „Bendaguznak fia” kitétel szerepel, Székely István *Chronica ez vilagnac yeles dolgairol* c. munkájában (1559) „Atillat a Bendeguznac fiat” említi (115 v.), Bonfini nyomán Heltai Gáspár *Chronicajában* (1575) Bendegútz található, Kozárvári Mátyás *Az régi magyaroknak első bejövésekről* c. verses munkájában (1579) „Én, Atilla, ki Bendeguznac fia” olvasható (igaz, ezt Heltai Gáspárné adta ki Kolozsvárt), vagy az ugyancsak Heltai Gáspárné kiadásában korábban megjelent *Az magyar királyoknak eredetéről* (1567) Valkai Andrástól szintén Bendeguz-t említi, Petthő Gergely *Rövid magyar krónikájában* (1729) ugyancsak Bendeguz található, Oláh Miklós *Hungaria Athila* c. munkájában (1763) Bendegúz van, Szekér Joákimnál, a *Magyarok eredete* c. munkában (1791) Bendekutz fordul elő. A XIV. századi Pozsonyi krónika (melyet Kölcsey nem ismerhetett) Wendeguznak, a XV. századi

⁶ BUDAI É'saiás, *Magyar Ország históriája a' mohátsi veszedelemig*, Debrecen, Csáthy György, 1811, 5–6. (első kiad. 1800.)

⁷ BÓNA István, *Válóság és mitikus torzkép Attila*, Rubicon, 1993/6, 5.

Dubnici krónika (melyet Kölcsey szintén nem ismerhetett) Bendekuznak írja, stb. (NB. Répszeli László a derék jezsuita költő *Hunnias* c. latin nyelvű eposzában [Nagyszombat, 1731.] ritka, de talán érthető kivételképp Mundzuchust ír.⁸) Miért ragaszkodtak e szerzők szinte eszelősen ehhez a névalakhoz? Mindegyik ugyanazt a forrást használta? Más forrás el sem képzelhető? Mennyire ismerhetők ezeknek a műveknek a forrásai? A név etimónját illetően nem mindenki osztja Bóna középkori elírásra vonatkozó felfogását. A Pallas lexikon szócikkének szerzője Vámbéri Árminra hivatkozva a perzsa bende-i-kusz katonai jellegű személynévre vezeti vissza, mely a „dob rabszolgája” jelentésű, ám nem zárja ki azt sem, hogy a „Mundzuk vagy Munduzug név egészen a rendes magyar hangtörvények szerint vált Bunduguggá vagy Bundukuzzá s ebből a Csunád-Csenádhoz hasonló hangváltozás szerint Bendakuzzá.” Másként tudja ezt a RMKT jegyzetírója,⁹ aki a Kozárvári Mátyás említett verses munkájához készített jegyzetében azt mondja, hogy „[e]z a név is földrajzi névből keletkezett: Benda-köz. A Benda (Benta) egy patak neve, mely Százhalombattánál ömlik a Dunába, tehát a hun történetbe szépen beleillik.”

De mi lehetett, vagy mik lehettek az először említett Losontzi-féle szöveg vagy még inkább Budai Ézsaiás (mint Kölcsey számára legkönnyebben hozzáférhető szövegek) forrásai? Jelentőségét, ismertségét tekintve kézenfekvő Heltai *Krónikájára* gondolni, melynek az első, 1575-ös kiadása után volt egy 1789-es győri kiadása is az ismert kiadó, Streibig nyomdájából. Ennek alapszövege (mint szó volt róla) Antonio Bonfini *Rerum Ungaricarum Decades quattuor et dimidia* (Bázel, 1568) c. munkájának átdolgozása. Bonfini pedig, mint tudjuk, leginkább Thuróczy János krónikáját használta, s ő volt az első, aki a hun-avar-magyar azonosság gondolatát illető „teoretikus megjegyzéseket konkretizálja, s ezzel évszázadokra szóló koncepció alapját veti meg.”¹⁰ Ez kiválóan érzékelhető Losontzi idézett szövegén, de még inkább Pray Györgynek a maga idején legolvasottabb nagyhatású munkáin, noha ő érthető meggondolásból

⁸ Lásd erről SZÖRÉNYI László, *Attila, a jámbor honfoglaló* = Sz. L., *Hunok és jezsuiták*, Bp., AmfipressZ, 1993, 94–106.

⁹ RMKT XI. köt. XVI. *Századbeli magyar költők művei*, s. a. r. Ács Pál, Bp., Akadémiai, Orex, 1999, 394.

¹⁰ KULCSÁR Péter, *Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése*, Bp. Akadémiai, 1973, 51. (A továbbiakban: KULCSÁR 1973.)

a névhasználatot illetően derék jezsuitaként mindig Mundzuchust ír.¹¹ Ugyancsak a kor legolvasottabb munkái közé tartozott Dugonics András *Etelkája* (1805), aki a magyarok eredetének kérdésében akárcsak Losontzi, Pray elméletét hirdeti, mely szerint a magyarok „Scithiából három ízben jöttek ki Európába. Elsőben hunnuszok ... másodsor avarok ... harmadsor magyarok nevezete alatt” (2. lap jegyzet).¹²

A korábbi források azonosítása fokozott óvatosságra készíti a kutatót. Itt elég Kulcsár Péter mintaszerű monográfiájára utalni.¹³ Ami a legkorábbi, különböző másolatokban fennmaradt szövegeket illeti, itt ismét csak Anonymust és a Bendegúz névhasználatot illető „ősbűn” forrását, Kézai Simon *Chronicon Hungaricum*át kell említeni. Anonymus szövege, melyet valószínűleg ismerhetett Kölcsey,¹⁴ miután Bendegúz nevét nem említi, itt nem jöhet számításba. Kézainak, mint tudjuk, két kiadása ismert a *Hymnus* megjelenéséig, az 1781-es és az 1782-es közlés, melyek voltaképp egy másolat másolatát tartalmazzák.¹⁵ De Bendegúz nevének említéséhez, mint a felsorolt előfordulások meglehetősen száma bizonyítja, nem feltétlenül szükséges Kézai krónikájának ismerete. Túlságosan el-

¹¹ *Annales veteres Hunnorum avarum, et Hungarorum, ab anno ante natum Christum CCX. Ad annum Christi CMXCVII. opera et studio Georgii PRAY, Vindobonae [Nagyszombat], Krüchten, 1761, 6; Dissertationes historico-criticae in Annales veteres Hunnorum, Avarum, et Hungarorum auctore Georgio PRAY, Vindobonae, Typ. Kaliwoda, 1774, 243. (Jordanesre hivatkozva ad meg egy genealógiát [225. p. lábjegyz.] ebben: Balember – Charaton – Uldin – Mundzuchus, Octar, Ruhas, Cebares – ekkor Mundzuchus alatt: Bleda, Attila, stb.)*

¹² Lásd MEZEI Márta, *Történet szemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában*, Bp. Akadémiai, 1958 (Irodalomtörténeti Füzetek 19.), 95. (A Dugonics-hivatkozta forrás: „BÉLA kirajunknak nevetlen Írnokjából szöndtem” a Schwandtner-féle közlés alapján.)

¹³ Lásd előbb RMKT XI. köt.

¹⁴ Az 1747-es kassai majd kolozsvári kiadás után Schwandtner 1746-os, majd az 1765-ös és 1766-os *Scriptores rerum Hungaricarum...* kiadásain kívül olvasható volt az 1752-es kassai, továbbá az 1772-es kolozsvári és az 1773-as ismét kassai közlés, továbbá az 1790-ben Pesten Lethenyi János fordításában megjelent magyar fordítás (Lásd még erről KÖLCSEY Ferenc, *Versék és versfordítások*, Bp., Universitas, 2001, 952–953.)

¹⁵ Ennek szövegéről lásd DOMANOVSKY Sándor, *Kézai Simon mester krónikája*, Bp., MTA, 1906, 7–33.

fogadott lehetett ez a név ahhoz, hogy ismeretét szükségképpen konkrét műhöz kössük, legfeljebb egy ilyen mű ismeretének valószínűségén, illetve annak fokán lehetne vitatkozni.

Bóna István Attiláról szóló, a legújabbak közé számítható összefoglalása egy látványos apparátussal kezelt szellemes és élvezetes írás,¹⁶ mely kategorikusan elutasít mindenféle kapcsolatot, megfelelést a hun és magyar népfaj között. Mindent kizáró bizonyíték erre nincs, de persze az ellenkezőjére sem, ezt Bóna is elismeri. Elbűvölő mégis a Bóna István-féle történészek nem egyszer apodiktikus fogalmazása. Honnan merítik ezt a mérhetetlen öntudatot és magabiztosságot egy olyan történelmi kort illetően, melyre vonatkozó források (Bóna szövege szerint is) enyhén szólva kétes értékűek és hiányosak? Mi történne, ha ezen szerzők szókincsében feltűnnének a komolyabb tudományos kommunikációban nem túlságosan idegen „feltehetően”, „valószínűleg”, az „eddig megismert forrásaink alapján”, vagy „ha forrásainkat helyesen értelmezzük”-féle kitételek? Kulcsár Péter, Bonfini fordítója, aki nem teljesen tájékozatlan a források ismeretében, tiszteletreméltó szakmai őszinteséggel írja:

Anélkül, hogy a magyar hun-hagyomány bonyolult (s véleményünk szerint megnyugtatóan ma sem tisztázott) kérdésébe belebonyolódnánk, leszögezzük, hogy az elmélet fejlődésének egyes állomásai erős szálakkal kötődnek azokhoz a jelzőkөvekhez, melyek a magyarság keleti kapcsolatainak alakulását mutatják.¹⁷

De elképzelhető, hogy ezt a Bendegúz fia Attila-képet akár irodalmi munkák ihletése is meghatározhatta. Mint annak idején szinte mindenki, Kölcsey is ismerte Pázmándi Horvát Endre nagyhatású munkáját a *Zirc emlékezetét* (1814). Miért ne emlékezhetett volna ezen emelkedett sorokra:

Hol vagytok, kik alatt országunk allköve épült,
Hunnia szülte dücső nagy lelkek: Bendegucz, Árpád,
Taks, Tuhutum, Csák apja Szabolcs, Lél, Kont, Huba, és Und?

Vagy Zrínyinek csak Attilát említő gyönyörű szakaszára, melyet Kazinczy adott ki 1817-es impresszummal (1816-ban):

¹⁶ BÓNA István, *Valóság és mitikus torzkép Attila*, Rubicon, 1993/6, 4–22.

¹⁷ KULCSÁR 1973, 207.

Atila.

Isten haragjának én szelleti voltam
Mikor ez világot fegyverrel nyargaltam,
Vér-cataractákat kardal árasztottam,
És mint egy villámás földet meg futottam.

Én vagyok Magyarnek leg első Királya,
Utolsó világ részrül én ki-hozóia.
Én lehetek tehát Magyarnek példája,
Hirét 's birodalmát hogy nyujcha szablyája.

Kivált a második szakasz figyelemreméltó. Nehéz elképzelni, hogy Kölcseyt egy ilyen költői erejű szöveg hidegen hagyta volna.

Nincs nyoma annak, hogy Kölcsey ismerhette volna Bessenyei Györgynek a *Buda tragédiája öt játékban* című drámáját (keletk. Bécs, 1771.; kiad. Pozsony, 1773, kiadta Landerer), melyben az apa és fia, Attila és Csaba vitája során a következő hangzik el:

Tsaba.

Míg nints egész vádja Buda rosszsz tettének,
Kár addig romolni józan erköltsének.

Atila.

Néki jó fajzása, *Bendegúz'* vérében
Nintsen: Méreg forrott-fel veszett erében.
Vele ne társalkodj, ezt ma parantsolom,
Ellensége legyél titkon, azt akarom [...] ¹⁸

A *Buda tragédiájának* forrását nem ismerjük. Riedl Frigyes a Thuróczykrónikára gondolt, Császár Elemér úgy vélte, hogy a mű egy német

¹⁸ BESSENYEI György, *Buda trágédiája* = B. Gy., *Színművek*, s. a. r. BÍRÓ Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 181.

vagy francia dráma átdolgozása, Belohorszky Ferenc feltevése szerint Bessenyei Bonfinire támaszkodott.¹⁹

De térjünk át a citált szerkezet második tagjára, a „vére” megjelenésére. A hivatkozott Czuczor-Fogarasi-féle szótár értelmezése szerint első jelentésében az a folyadék, mely az ember testében kering, a másik az egy atyától származót jelenti. Az első jelentésére kitűnő példa Kölcseynél a mesteri inverzióval indított *Zrínyi éneke* (korábbi címadással *Zrínyi dala*) első néhány sora:

Hol van a' hon, mellynek Árpád' vére
Győzelemben csorga szent földére,
Melly nevével hév szerelmet gyújt;

A második jelentés – érthető okból – érdekesebb. A Czuczor-Fogarasi meghatározása egyértelmű: „Jelent atyafit, mennyiben az egy atyától, vagy közös őstől származottakban közös vér van. Innen a *testvér*, *egy testvér*, *unokatestvér*, *fitestvér*, *nőtestvér* v. *fivér nővér* nevezetek. *Édes vérem*, az atyafiságos vagy baráti szeretet leggyöngédebb kifejezése.” Valamivel érzékibb, mutatósabb példákra akadhatunk korábbról Baróti Szabó Dávidnál: „Mi testünk, vérünk, atyánk fia lett születése által”, vagy „Boldog a' vér, mellyben fogantattál, 's életre melegegettél”, végül „Azokhoz tartanak vérséget: azokhoz viszik, – vezetik –, emelik-fel eredetüket: azoktól hozzák – szállítták-le nemzetségeket, azoktól származtatták magokat: azon törzsökre, gyökérre lépetetik – hágtatták-fel eredetüket, nemzetségük' rendit: egy lántzot fűznek, mellynek öszvefoglaltt semeit azokhoz fel-viszik: azoktól állatták minden szakadás nélkül egy'be ragadott következesüket.”²⁰ Mindezt Szenci Molnár Albert szótára 1604-ből a következőképp határozta meg: „Vérszerint való rokonság Consanguineus, Consanguinitas.” De akad régebbi, s Kölcsey által sem teljesen ismeretlen ősi szöveg is, a Biblia megnevezése. Az első adat Mózes első könyvéből való, abból a részből, amikor József testvérei a megölés helyett eladása mellett érvelnek (itt a vér mindkét jelentése szerepel): „És monda Júda az ő atyjafiainak: Mi haszna, ha

¹⁹ GÁLOS Rezső, *Bessenyei György életrajza*, Bp., Közoktatásügyi Kiadó, 1951, 87.

²⁰ BARÓTI SZABÓ Dávid, *A magyarság virági*, Komárom, Weinmüller, 1803, 456–457.

megöljük a mi atyánkfiát, és eltitkoljuk az ő vérét?” (1Móz 37:26) „Jertek adjuk el őt az Ismaelitáknak, és ne tegyük reá kezünket, mert atyánkfia, vérünkéből való ő. És hallgatának rá az ő atyjafiai.” (1Móz 37:27) Ugyanezen második jelentés olvasható ki az Újtestamentum teremtésre vonatkozó szövegéből: „És az egész emberi nemzetséget egy vérből teremtette, hogy lakozzanak a földnek egész színén, meghatározván eleve rendelt idejüket és lakásuknak határait.” (ApCsel 17:26)

Mindez talán világossá teszi a Kölcsey-féle szóhasználat jelentéstartalmát. S nemcsak itt fordul elő ebben a jelentésben a „vére” kifejezés, hasonlóan súlyos kontextusban olvasható a költő már említett keserű, nagyhatású későbbi költeményében, a *Zrínyi énekében*, ahol a magyarság romlásának egyik okaként a romlott vér örökségét jelöli meg:

Vándor állj meg! korcs volt anyja vére,
Más faj állott a kihúnyt helyére,
Gyöngé fővel, romlott, szívtelen;²¹

Természetesen a „Bendegúznak vére” kifejezés szöveg háttere további adatokkal, megfontolásokkal mélyíthető, bővíthető, de első közelítésre talán annyi haszna volt ennek az eszme-futtatásnak, hogy Kölcsey történelemszemléletéhez, következőképp a *Hymnus* szövegéhez kissé közelebb kerüljünk.

²¹ Lásd erről még a kritikai kiadás (KÖLCSEY Ferenc, *Verseik és versfordítások*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Universitas, 2001.) vonatkozó jegyzetét.

SZILÁGYI MÁRTON

Toldy Ferenc mint középpont

*(Orlai Petrich Soma Kazinczy és Kisfaludy találkozását
bemutató festményéről)*

A Toldy Ferencről szóló, magisztrális monográfia megjelenése után úgy tűnhetik, igencsak nehéz bármi újdonságot remélni Toldy irodalomszemléletének jellemzésében. Az alábbiakban mégis arra teszek kísérletet, hogy Toldynak a nemzedékiség elvével kapcsolatos felfogását rekonstruáljam, sajátos nézőpontból. Megítélésem szerint ezt a problémát az 1859-es Kazinczy-ünnepségek eseménysorozatával, azon belül is a Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Károly 1828-as pesti találkozását megörökítő Orlai Petrich Soma festménnyel (*Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Károly első találkozások*) jól be lehet mutatni.¹ A festő itt egy olyan

¹ A Kazinczy-ünnepségről l. KESERŰ Katalin, *A kultusz köztes helye, Kazinczy magyarországi kultusza = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., [1994], (A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 1.), 35–45.; PRAZNOVSZKY Mihály, „A szellemdiadal ünnepei” (*A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*), Bp., Mikszáth Kiadó, 1998, 47–68.; DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése (Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet)*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004, [a továbbiakban: DÁVIDHÁZI 2004.] 265–282.; MARGÓCSY István, *Magyarok Mózese (Az 1859-es Kazinczy-ünnepélyek nyelvhasználatáról)* = M. I., *Égi és földi virágzás tükré (Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról)*, Bp., Holnap, 2007, 249–267.

témát örökített meg, amelynek személyes tanúja bizonyosan nem lehetett: Orlai Petrich 1828-ban mindössze hat éves volt. A festmény kompozíciója a felidézett ikonográfiai előkép, Velázquez *Bréda átadása* című képe miatt is,² erősen szimbolikus karakterű: kettős kép, amely egy kézfogás pillanatának a megörökítésével egyenrangúként ábrázol két alakot, Kazinczyt és Kisfaludyt. A beállítás színpadias elrendezésű s frontális nézetre van beállítva: a középpontnak a kézfogás tekinthető, bár jó érzékkel a teljes szimmetria egy kissé ki van mozdítva, s ezáltal Kazinczy kerül a kép tengelyébe; a többi alak ehhez képest melléksze-replő, akik mind a két központi alakhoz képest hátrébb, s jórészt oldalt helyezkednek el. Néhány figura gesztusai pedig kifejezetten a kézfogásra mutatnak rá, a legnyilvánvalóbban a Kazinczy és Kisfaludy mögött és között elhelyezkedő alak, akinek a jelenléte azért is fontos, mert így egészül ki háromtagúra a Kazinczy és Kisfaludy megképezte csoportozat, s ő az, aki rámutat Kazinczy és Kisfaludy összefonódott kezére. A kézfogás ráadásul ellentéteket köt össze: Kazinczy világos foltként van jelen a képen, fehér ruhája és idős korára utaló ősz haja ellenpontozza a sötét öltözékben és sötét hajjal megjelenített Kisfaludy Károlyt, akinek körszakálla is van, míg Kazinczy borotvált arccal látható.

Ez a kép az 1859-es, országossá terebélyesedő Kazinczy-ünnepség egyik legfontosabb vizuális elemévé vált: gróf Nádasdy Lipótné indított gyűjtést az arisztokrata hölgyek körében, hogy Orlai Petrich megbízást kaphasson egy Kazinczyt ábrázoló kép megfestésére (az adakozók névsorát aztán az akadémiai emlékkönyv közölte is), s aztán a pesti ünnepségek központi helyszínén, a Nemzeti Múzeumban az előcsarnokot ez a festmény díszítette, majd pedig a megrendelő grófné a művet a Magyar Tudományos Akadémiának ajándékozta.³ Népszerűvé válásához még inkább hozzájárult azonban, hogy sokszorosított grafikaként önállóan is megjelentették erre az alkalomra, ráadásul úgy, hogy a négylapos kisnyomtatványban a litográfia ki volt egészítve egy Képmagyarázattal, amelyet maga Toldy Ferenc fogalmazott; ez a szöveg aztán másod-

² Erre az összefüggésre figyelmeztetett: KESERŰ, i. m. 40–41.

³ KESERŰ Katalin, *Orlai Petrich Soma (1822–1880)*, Bp., Képzőművészeti Kiadó, 1984, 56. [a továbbiakban: KESERŰ 1984.]; az adakozók névsorát l. *Akadémiai emlékkönyv a Kazinczy Ferencz évszázados ünnepéről*, oct. XXVII. M. DCCC. LIX., Pest, A M. Tudom. Akademia kiadása, [a továbbiakban: Akadémiai emlékkönyv], 79–81.

közlésként bekerült a centenáriumi albumba is.⁴ Ilyenformán tehát az Orlai Petrich-kép vizuális üzenetének az elemzését nem kizárólag a festményből kiolvasható elemek révén valósíthatjuk meg, hanem rendelkezésünkre áll egy szöveges értelmezés is, amely ugyan nem a festőtől származik, de – ahogyan majd látni fogjuk – nem független a művész szándékától. Toldy írásából kitűnik, hogy a kép minden szereplője pontosan azonosítható, a festménynek megfelelő elrendezésben mindenki meg is van nevezve (innen tudjuk, hogy a Kazinczy és Kisfaludy kézfo-gására rámutató alak nem más, mint maga Toldy): a nagy esemény tanúi nem névtelen statiszták – leszámítva a kép bal oldalán látható szolgálot, akinek a jelenléte a festmény zsánerkép jellegét erősíti.

Csakhogy ezúttal nem egyszerűen egy jelentős esemény megörö-kítése történt meg, hanem ennek az utólagos megkonstruálása. Kazin-czy 1828-as pesti látogatásának fönmaradt dokumentumai ugyanis nem arról árulkodnak, hogy ezt a kétségtelenül megtörtént találkozást a magyar irodalom története szempontjából a résztvevők közül bárki is ennyire jelentőségtelinek tekintette volna. Arra a levélre, amelyet Ka-zinczy Pestre érkeztek, 1828. február 18-án délután Toldynak küldött, maga Toldy csak ennyit jegyzett rá (hogy mikor, azt sajnos nem tudni): „Februárius’ 18dikán délben érkezett Kazinczy Pestre, ’s estve irá nekem ezt. Még azon estve megöleltem, jöttek Vörösmarty, Fenyéry ’s Bárfay is.”⁵ Azaz maga Toldy sem ejtett még itt szót Kisfaludy jelenlétéről, s ennek a találkozásnak a kiemelt fontosságáról, pedig ez a levél lenne az a dokumentum, amely a nagy esemény közvetlen előtörténetét tanúsít-hatná. Hasonlóképpen árulkodó Kazinczynak a hazatérése utáni, Toldy-hoz intézett köszönőlevele. Pesti tartózkodására visszautalva üdvözlétét küldi Vörösmartynak és Fenyérynek, áradozik Bajzáról és dicséri Toldyt, de Kisfaludynak a nevét le nem írja:

⁴ Akadémiai emlékkönyv 81–83. Külön érdekesség, hogy miközben az írás betűjeggyel szignálva van (T. F.), a szövegben Toldy egyes szám harmadik személyben beszél magáról. A képleírás jelentőségére felhívta a figyelmet Dávidházi Péternek a Praznovszky Mihály kandidátusi értekezéséről (publi-kált változata: PRAZNOVSZKY i. m.) készített, cím nélkül közölt hozzászólása: Irodalomismeret, 2001, 3–4. szám, 152–153.

⁵ Kazinczy – Toldynak, Pest, 1828. febr. 18. = *Kazinczy Ferencz levelezése*, XX. köt., s. a. r. dr. VÁCZY János, Bp., MTA, 1910. [a továbbiakban: KazLev XX.] 471.

Vörösmartynek és Fenyérynek mondj minden kedvest felőlem. Örvendek hogy látásból is ismerhetem, a' kiket már elébb csak érdemeikből ismertem. Bajzádat azért nem említem itt, mert nem gondolom, hogy Pesten van. De a' Te barátid nekem is tisztelt, szeretett barátim, 's Vörösmartyt, Fenyérit, Bajzáat lehetetlen nem tisztelni, nem szeretni. Pesten élni, 's együtt lenni véletek, irigylendő sors, egygyitek másikánál gyújt gyertyát.⁶

Kisfaludy oldaláról meg semmiféle egyéb megnyilatkozást nem ismerünk, csak azt, amit Toldy 1859-ben a szájába adott: Kisfaludy monográfusa, Bánóczy József is csupán Toldy szavait idézve tudja rekonstruálni az eseményt, azaz semmi olyan szövegre nem tud támaszkodni, amely más nézőpontot jeleníthetne meg.⁷ Még Toldy beszámolójából is kitűnik, hogy voltaképpen csupa hétköznapi elemet tarthatunk számon erről az eseményről: a kézfogáson kívül ugyanis, amelyet Toldy igen kidolgozott retorikai apparátussal igyekszik elemelni a banális udvariassági formulától,⁸ voltaképpen semmi szokatlanul intenzív rokonszenvmegnyilvánulást nem rögzít az utólagos leírás. A Szemere lakásán Kazinczy és Kisfaludy között lefolyt beszélgetésből pedig – Toldy szerint – a jelenlévők alig hallottak valamit, pusztán három festőnek, Poussainnek, Ruisdaelnek és Vernetnek a nevét.⁹ A művészettörténész Vayerné Zibolen Ágnes ebből – üdítő illúziótlansággal – arra következtetett, hogy a kényesebb irodalmi témákat elkerülendő beszélgethettek inkább festészetről, amelynek Kisfaludy művelője, Kazinczy pedig rajongója volt, mi több, talán éppen Kisfaludy – utóbb szétszóródott

⁶ Kazinczy – Toldynak, Széphalom, 1828. júl. 16. = KazLev XX. 520–521.

⁷ Vö. BÁNÓCZI József, *Kisfaludy Károly és munkái*, II. köt., Bp., Franklin-Társulat, 1883, 151–154.

⁸ „Az ajtó nyílik, Kisfaludy Károly lép be, barátjaitól követve. Szemere meg-súgja vendégének a Kisfaludy nevét. Kazinczy felkél azon perczen, melyben Toldy aggodó örömmel reszketve mondja Kazinczynak: Ez az! A két férfi kezét fog, s Kazinczy, ifjabb társához – kivel ez időben az irodalmi primátust megosztá vala, szívesen, – így szól: 'Igen tisztelt férfiú! barátságodat kérem.'

Összeültek.” (Akadémiai emlékkönyv 82.)

⁹ „Csendes beszédökből – mert Kazinczy az úti átfázástól csak igen halkan szólhatott, és Kisfaludy önkénytelenül suttogva beszélt – koronként Ruysdael, Poussin, Vernet és ily nevek hallatszottak.” (Akadémiai emlékkönyv 82–83.)

– gyűjteményéről lehetett szó.¹⁰ 1859-ig kísérlet sem történt arra, hogy ezt a találkozást valaki irodalomtörténeti eseményként interpretálja. A szimbolizáció ideológiai alapjának a megteremtése pedig aligha Orlai Petrich önálló ötlete volt: a Toldytól fogalmazott magyarázat mindenre kiterjedő volta is arra mutat, hogy maga Toldy informálta és instruíálta a festőt arról, kit kell a hátsó csoportozat tagjaként ábrázolnia, mi több erre a közreműködésre vannak egyéb bizonyítékok is,¹¹ ilyenformán tehát egy irodalomtörténeti korszakértelmezés vizualizálását kellett elvégeznie Orlai Petrichnek.¹² A Toldyt is a képre helyező festő mindazzal, amit innovatív módon ennek a tartalomnak a szolgálatába állított, voltaképpen azt a koncepciót rögzítette, hogy a magyar irodalom első, jelentős nemzedékváltása békésen, konzolidált és szabályozott módon ment végbe: az idősebb nemzedék vezére, Kazinczy egy kézfogással mintegy átadta a magyar irodalom irányítását a fiatal irodalom megszervezőjének, Kisfaludy Károlynak.¹³ Ez az – Orlai Petrich Soma és Toldy Ferenc közös erőfeszítésének köszönhetően – egyszerre vizuális és textuális üzenet olyasmit akart megjeleníteni és azonnal szigorú értelmezői keretbe foglalni, amelynek a jelentősége először csak az irodalmi intézményrendszer XIX. századi állapotában bukkanhatott fel magyarázandó problémaként: tudniillik egy irodalmi nemzedékváltás létét és lehetőségét. Nem véletlen, hogy Toldy saját magát is rátétele a képre: ezáltal saját pozícióját is meghatározta, hiszen tanúként, sőt, közvetítőként mutatkozhatott meg, de a „fiatalok” oldalán. Az értelmezői narratíva ezáltal önmaga látószögét a progresszív oldalon jelölte ki,

¹⁰ VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes, *Kisfaludy Károly (A művészeti romantika kezdetei Magyarországon)*, Bp., Akadémiai, 1973, 50–51.

¹¹ „A két személyiség közti közvetítő (a képen is) Toldy Ferenc volt, aki segítette a festőt, hogy művén tizenkét író 'hú arczképét' megfesthesse. Orlai mindenestre az ő segítségével szerezte meg Bártfayné eredeti arcképét.” (KESERŰ 1984, 56.)

¹² Toldynak a Kazinczy-ünnepség során betöltött szerepéről bővebben l. DÁVID-HÁZI 2004, 265–282.

¹³ Ezt a művészettörténész a következőképpen fogalmazta meg: „Kazinczy és Kisfaludy 1828-as találkozása 'a nyelvi elvkülönbség', a fiatal nemzedék és az irodalmi vezér, a klasszicista és romantikus szemlélet találkozását és megbékélését jelentette egy egységes magyar kultúra szellemében.” (KESERŰ 1984, 56.)

mindazonáltal úgy, hogy a magyar irodalom szervességét hangsúlyozta. Nem árt felfigyelnünk arra, hogy a találkozás során állítólag elhangzott nevezetes mondat („Igen tisztelt férfiú! barátságodat kérem!”) csak itt és ekkor, Toldy kísérőszövegében bukkan föl először,¹⁴ s csupán azért hat veretesebbnek és emelkedettebbnek egy üres udvariassági formulánál, mert Toldy narratívájába illeszkedik bele. Ilyenformán tehát a Kerényi Ferenc úttörő jelentőségű tanulmányában olvasható tömör összegzés („Két nemzedék találkozása, a magyar irodalom első deklarált vezérváltása.”)¹⁵ csak azzal a megszorítással fogadható el, hogy ez az esemény csak hatástörténetileg nyerte el ezt a pozíciót, s ebben az értelemben is csupán Toldy Ferenc koncepciójában.

Toldy számára ugyanis a nemzedékek fogalmának használata aligha volt öncélú: a magyar irodalom fejlődéséről kialakított víziójának részeként került elő és nyert értelmet „öreges” és „fiatalok” szembeállítás, ráadásul úgy, hogy erre egy önarcképszerű helyzet-meghatározás is rávetült. Aligha véletlen, hogy Toldy nagy irodalomtörténeti összefoglalásaiban nem is találkozunk kiemelt szerepben a nemzedékváltásokra felépített magyarázatokkal: a Kazinczy és Kisfaludy közötti, szokatlanul nagy hatással inszenírozott váltás Toldy számára az első ilyen, értelmezésre szoruló jelenség volt, ezt pedig harmonikus átmenetként integrálta a fejlődésről kialakított elképzelésébe. Ha elfogadjuk Kerényi Ferenc felosztását az irodalmi nemzedékváltásokról,¹⁶ s a következő fontos fázist a Vörösmarty és Petőfi köztiben,¹⁷ a harmadikat pedig vagy látens módon, félig elsikkadva az 1860-as évek közepére tesszük, vagy manifesztté válóan az 1870-es „kozmpolita-vita”¹⁸ idejére határoljuk be, feltűnő, hogy Toldy ezeket már nem akarta és nem is tudta irodalomtör-

¹⁴ Akadémiai emlékkönyv 83.

¹⁵ KERÉNYI Ferenc, *Az elmaradt irodalmi nemzedékváltások tanulságaiból*, Holmi, 2003, 469.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Erről a jelenségről egyébként már jóval korábban megszületett egy alapos irodalomtörténeti elemzés: MARTINKÓ András, *Váltás a stafétában: Vörösmarty és Petőfi = Petőfi tüze (Tanulmányok)*, szerk. TAMÁS Anna, WÉBER Antal, Bp., Kossuth–Zrínyi Katonai Kiadó, 1972, 37–72.

¹⁸ Erről I. a Reviczky-kritikai kiadásban Császtvay Tünde jegyzetét: REVICZKY Gyula *Összes verse, Kritikai kiadás*, II. köt., s. a. r., a jegyzeteket és az előszót írta, a mutatókat összeállította Császtvay Tünde, Bp., Argumentum – Országos Széchényi Könyvtár, 2007, 903–907.

téniszként értelmezni, ezek a periódusok részben vagy egészében kívül voltak az érdeklődésén. Ezért is lehetett számára egyedül értelmezendő az 1828-as találkozó.

Toldy 1859-es interpretációja már csak ezért is komoly tanulságokat hordozhat a nemzedékiség irodalomtörténeti kezelésére nézvést. Hiszen bármennyire magától értetődő tapasztalat az irodalom történetében is a fiatalabb írószemélyiségek jelentkezése, netán csoportban való megmutatkozása, a nemzedéki magyarázóelv mindig valamiféleképpen az alakulástörténetről vallott előfeltevésekhez igazodva bukkan föl, vagyis ilyenformán soha nem ártatlan és természetes osztályozási szempontról van szó. Asbóth János 1873-as tanulmányában, a *Három nemzedék* címűben – amely egyébként Szekfű Gyula könyvének előzménye volt – három politikushoz rendelt hozzá három író (Széchenyihez Vörösmarty, Kossuthhoz Petőfit, Deákhoz Aranyt), hogy ezzel három, egymást követő nemzedéket határolhasson el;¹⁹ ez az erősen preconcepcióra épülő eljárása azonban csak úgy bizonyult végrehajthatónak, hogy a legutolsó, tehát legfiatalabb nemzedékbe kellett besorolnia reprezentánsként azt az Arany Jánost, aki pedig hat évvel idősebb volt az őt megelőző generációt fémjelző Petőfinél.²⁰ A csoportképződés ilyesféle leírására az irodalmi intézményrendszer és az irodalmi nyilvánosság bizonyos artikuláltsága előtt aligha van szükség; ráadásul ennek az értelmező keretnek az alkalmazása nem nélkülözi a személyes érintettséget sem. Toldy példája kapcsán igencsak látványos a nemzedékváltásra rámontírozott önarckép alanyi tétje – annál is inkább, mert ezúttal mindez nem kizárólag metaforikus megfogalmazás, hiszen Orlai Petrics képe valóban őrzí Toldy ifjúkori arcvonásait is. A nemzedéki elv érvényesítése ezért is tartalmaz oly gyakran – akár csak rejtve is – emancipatórikus szándékokat. Vagy azért, mert az értelmezendő irodalomtörténeti események eleve valami ilyesféle tartalmú generációs önértelmezést is tartalmaznak, s az inter-

¹⁹ ASBÓTH János, *Három nemzedék* = A. J., *Irodalmi és politikai arcképek*, Bp., Légrády testvérek, 1876, 7–50.

²⁰ Erre felhívta a figyelmet: KERÉNYI, i. m. 473. Megjegyzendő, hogy ezt igencsak feltűnő kronológiai manipulációt maga Asbóth is észlelte, s ezért az esszé 1892-es, harmadik kiadásakor a címet *Három korszakra* módosította. Ez utóbbira figyelmeztetett: KICZENKO Judit, *Utószó = Asbóth János válogatott művei*, válogatta, s. a. r. és a jegyzeteket írta KICZENKO Judit, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2002, 268.

pretátor ehhez igazodik, vagy kifejezetten az irodalomtörténész alkotja meg a nemzedékek fogalmát. Az irodalomról és az irodalom társadalmi használatáról sokat elárul, ha megpróbáljuk megfigyelni, hogyan és miért.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

„Az ember élete”

Vörösmarty gyászverse, mint vindikatív kinyilatkoztatás

Az ember élete

Mint az érett gyümölcs,
Az élet fájáról
Hull a fáradt ember,
Midőn órája szól.

S erény vagy bűn, öröm
Vagy bánat, miben élt,
Sírjánál irva lesz,
A nép ítéletén.

De mint dúlt lant után
A megtört zengemény:
Úgy vész el sok derék
Pályája közepén.

Hiába volt dicső
Ifjú, szép és erős:
A társaságban gyöngy
A pályán elszánt hős.

Hiába volt gyönyör
Hölgynek, ki látta őt,
Maga, merész öröm
A honfiak előtt

Míg más kincset sovárg:
Ő boldogságban élt,
Ha fensőbb vágyakért
Adhatta mindenét.

Önzetlen áldozat
Volt tiszta élete:
Az embereknek üdv.
Magának dics köre.

S ha lelke húrjait
Az élet megüté,
Oly kedves volt a hang,
Mint a legszebb dalé.

Hiába! Mennie
Kellett idő előtt,
Kérlelhetetlenül,
A sír lehúzta őt.

De a ki ennyit élt,
Sír el nem temeti,
Sírját a hála szent
Kezekkel öleli.

Emléke oltva van
A földbe, melyen élt,
Mélyen bocsátja le.
Megáldott gyökerét.

S midőn magasra nőtt,
A fának sudarán
Ragyognak tettei
Arany gyümölcs gyanánt.

S idő és a világ
Bevégzik a művet,
Mit véghez jutni sors
S élet nem engedett.¹

Lukácsy Sándor különítette el először – e vers előzményeit kutatva – Vörösmarty lírájának egy alműfaját:

Szinte külön műfajként húzódnak végig egész pályafutásán a szebbnél szebb emlékkersek, melyeket Etele, Árpád, Hunyady, Dugonics Titusz, Dobó, a költők közül Zrínyi, Virág, Vitkovits, Berzsenyi, Kisfaludy Károly, Kölcsey, a színész Megyeri és Hubenayné, s a természet átalakító Vásárhelyi Pál vonzó alakjainak szentelt. A hőskultusznak talán legnagyobb költője irodalmunkban Vörösmarty. Persze koronként más és más eszmei tartalommal jelennek meg ezek a versek; a költő fokról fokra jutott el *Az ember élete* nagyszerű mondanivalójához. Legtöbbjében közös vonás az, hogy Vörösmarty nem tekinti lezártnak a halállal a kimagasló hősök életét: folytatódik az a nemzet halás emlékezetében. [...] Jellemző még e korábbi emlékkersek némelyikére az is, hogy a költő vádolja a sorsot, amiért a nagy alkotó hazafiaknak életét, túl korán, kérlelhetetlenül szakasztja ketté a halál. Mindezeknek a gondolatoknak végső összefoglalása, magasabb eszmei síkon való továbbépítése *Az ember élete*. A kezdő hangulatot itt is a halál könyörtelensége adja meg, háromszor tér vissza a keserű felkiáltás: hiába! Különös élességet kap ez a gondolat attól, hogy nem általában az élet korai végéről szól itt a költő, hanem a *hazafi* haláláról, akinek 'önzetlen áldozat volt tiszta élete', a *társadalmilag hasznos* ember pusztulásáról. De éppen ezért tudja a költő elkerülni a kétségbeesést, vagy a halál könyörtelenségén való meddő moralizálást, s tudja megnyugtatóan feloldani a vers első felének nyomasztó hangulatát. Az utókor hálájára, megtartó emlékezetére való hivatkozás ehhez nem volna elég. A vers főlemelő, optimista kicsengését azzal éri el Vörösmarty, hogy az egyén által megkezdett mű folytatására, befejezésére utal, melyben az elhunytak tettei tovább élnek. Nyilvánvaló hogy az egyén életének ez a társadalomban való folytatása, az öröklétnek ez az oly nagyon emberi formája csak azok számára adatik meg, kik 'fensőbb vágyakért' adták életüket.²

¹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Kisebb költemények, III. (1840–1855)*, s. a. r. TÓTH Dezső, (VMÖM 3.), Bp., Akadémiai, 1962, 191–192., jegyzetek: 566–568.

² LUKÁCSY Sándor, *Jegyzetek egy Vörösmarty vershez*, Csillag, 1950/4, 96–97.

Ebben a megfogalmazásban az egyéni halhatatlanság és a mű halhatatlansága mintegy egybemosódik; Lukácsy később, a vers szövegéből választott című Vörösmarty-tanulmánykötet előszavában a két fogalmat már – ráadásul a költő személyes meggyőződéseként – közelebb hozza egymáshoz:

örvények fölött barangoló kedélyének a tevékeny, szolgáló élet öntudata adott szilárdságot és csak-azért-is vigasztalást, és a 'végtelen álmu halál', mely gyakran előgomolyg verseiben, ezért nem maradt számára csüggesztő rémkép, hitte, hogy a hasznos életet nem törli el nyomtalanul a halál, s a hazafinak 'ragyognak tettei arany gyümölcs gyanánt'.³

Ugyanebben a tanulmánykötetben Martinkó András egy dualista alaptipológia (Föld – Menny) alapján tekinti át egyrészt Vörösmarty egész költői életművét, másrészt e kulcsfogalmak arányainak eltolódása alapján szerkeszti meg az életmű korszakainak kronológiáját. Az 1849 utáni pár éves haláltánc-periódus után új kezdetet állapít meg:

Ezzel a haláltánccal azonban le is záródik a 'földi menny' teljes csődjének világerzése. A romantikus költőnek legnagyobb égi adománya: a hit, remény, vagy legyen: az álom, az ábránd, aztán a világ történetével való irracionális kapcsolata Vörösmarty élete két utolsó évében – a töredékes műből kivihetően – már csiráztatni kezdte a 'földi menny' új (vagyishogy régi) zsengeit. Egy nagy reményű forradalmár politikus (gr. Batthyány Kázmér) korai halála egész sor kisebb-nagyobb versben csillantja fel ezeket a reménycsillagokat: a jónak, a munkának, az emberségnek, a maradandóságnak győzelmét a rossz, a tétlen élet, a mulandóság, a halál felett. Megtörtén és halkán bár, újra kihallatszik az ég hatalma a sors ellenében, az időre és a világ logikájára bízó 'Az nem lehet, hogy ... hiába...' Nem rövidesen következik be persze, de

³ LUKÁCSY Sándor, [c. n.] = „*Ragyognak tettei...*” (*Tanulmányok Vörösmartyról*), szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László, Székesfehérvár, 1975, 6.

...idő és a világ
Bevégzik a művet,
Mit véghez jutni sors
S *élet* nem engedett.

(*Az ember élete*, 1854).⁴

Úgy gondolom, hogy a vers belső gondolati dinamikájának, illetve az ezt hordozó retorikai szerkezetnek, továbbá a költői életmű egyéb darabjaival való műfajszerű és kronológiai összefüggéseket illető kérdéseknek a két idézett tudós pontos leírását adta. Hiányosnak érzem azonban a teológiai, illetve filozófiai háttér nélkül érthetetlen mozzanatot, azaz a halálnak mint elkerülhetetlen rossznak a versben kétségtelenül megtalálható pozitív ellentételezését. Mint Dávidházi Péter kimutatta, a magyar irodalomtörténet-írás általában idegenkedett teológiai- illetve patrisztikus-skolasztikus filozófiai megfontolások figyelembe vételétől, ha a pozitív célképzetként tételezett felvilágosodás korából való, vagy különösen e kor után keletkezett művek elemzéséről vagy minősítéséről van szó.⁵ Szelíden vitatkozva mutatja ki e húzódozás értelmetlenségét, s Milton és Pope illetve a két Bessenyei fivér példáján bizonyítja, hogy a művek lényegének és valóságos összefüggéseinek vizsgálata kényszerítő szükségszerűséggel követeli meg a theodicaea különböző módszereinek ismeretét és bevonását a jó és rossz, halál és élet kérdéskörében mozgó, látszólag teljesen laikusan érvelő alkotások elemzésében. Tanulmányát így fejezi be: „Hogy azóta az újabb magyar irodalomban ez a költői szerephagyomány hogyan öröklődött, milyen alakváltozatokat öltött, s mennyire jellegadó következményekkel járt (mindmáig), azt nyomon követni már egy következő tanulmány feladata lesz.”⁶

Dávidházi Péter barátom születésnapjának köszöntésére úgy gondoltam, hogy ebből a témakörből választok egy példát. Erre sarkallt az is, hogy noha – a bértollnokká züllött, Vörösmarty szerint „országáruló,

⁴ MARTINKÓ András, „Földi menny” = „Ragyognak tettei...” (*Tanulmányok Vörösmartyról*), szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László, Székesfehérvár, 1975, 100.

⁵ DÁVIDHÁZI Péter, „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni” (*A Bessenyei fivérek és a vindicatio szerephagyománya*) = D. P., *Per passivam resistantiam (Változatok hatalom és írás témájára)*, Bp., Argumentum, 1998, 85–101.

⁶ Uo., 101.

egészen a cudarságig elkeseredett” hajdani barát azaz – Csató Pál szerint Vörösmarty „mint epikus legerősb ugyan, de úgy, hogy a genius megbántása nélkül Virgilhez, Homérhez, Dantéhoz, vagy Miltonhoz, Klopstockhoz vagy Voltaire-hez legtávolabbról sem hasonlítható”,⁷ mégis a Martinkó által az idézett tanulmányban oly ragyogóan bizonyított antropológiai meghatározást az emberekről, mint „a sár fiáról”, éppen egy döntő fontosságú és természetesen teológiailag, sőt skolasztikusan alátámasztott Milton-hellyel tudjuk kapcsolatba hozni! A Sátán ugyanis egy tirádájában így panaszkodik (IX. ének, 144–159):

Pokol erői közt enyém lesz az
érdem, hogy egy nap elveszítem azt,
mit hat nap-éjt egyvégtiben csinált
az úgynevezett Mindenható, s ki tudja,
mily rég kotolt tervén, tán épp azóta,
hogy nemtelen rabságából az angyal-
nemnek szabaddá tettem egy éjszaka
majdnem felét, s hajbókolói nyája
megcsappant. Ő, hogy bosszut álljon és
pótolja csökkent számukat – vajon
rég angyal-teremtő ereje
kihuny (egyáltalán ha ő teremtett
angyalt!), avagy hogy minket még bosszantson? –
úgy döntött, hogy földből-csinált teremtményt
plántál helyünkbe, s fölruházza régi
alacsony helyzetéből fölemelve,
égadománnyal, mit tőlünk rabolt.

⁷ Csató Pál, *Hírnök*, 1838. szept. 3. Idézi Lukácsy Sándor, *Mi tilt jobbakká válnotok? (Vörösmarty és kora)*, Bp., Balassi, 2003, 194.

Tervét be is tölté: embert csinált,
pompás világot néki, székeül
a Földet, s őt urának tette (szégyen!),
majd lángszolgákat, angyalszárnyakat
alázott őreiül, a földi dolgok
gondviselőiül.⁸

Nemigen tudom másnak, mint Milton-célzásnak tekinteni a *Salamon* (1832) e sorait:

A' lesújtott anyalként imígyen
Átkozódik a' futó király⁹

Arra pedig talán nem is kell utalnom, hogy *A vén cigány* hulló angyala, új ege és új földje kapcsolatban állhat az angol költő művével.

Hasonló módon *Az ember élete* gondolati üzenetének legfőbb képi hordozója, egyúttal a magasztalt elhunyt hős bizonyos fajta halhatatlanságának garanciája az az arany gyümölcs, amellyé hajdani jótettei váltak. Ez a gondolat, illetve kép legplasztikusabban ismét csak Miltonnál található. Mivel terminus-értékű kifejezés vizsgálatáról van szó, hadd idézzem először angolul, majd a már fentebb is idézett Jánosz István-féle fordításban (III. ének 333–338.):

The world shall burn, and from her ashes spring
New Heav'n and Earth, wherein the just shall dwell,
And after all their tribulations long
See golden days, fruitful of golden deeds,
With Joy and Love triumphing, and fair Truth.

⁸ John MILTON, *Elveszett paradicsom*, ford. JÁNOSY István, Bp., Magyar Helikon, 1969, 222–223.

⁹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Kisebb költemények II. (1827–1839)*, s. a. r. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1960, 109.

ezalatt

elhamvad a Világ, s a hamvakon
támad új Menny, új Föld, hol mind a jók
laknak, s látnak sok szenvedés után
arany napokat, arany tetteik
gyümölcsként; igazság, szeretet
s öröm győz; [...] ¹⁰

Miltonnál tehát az arany tettek gyümölcsként fognak az üdvözültek aranynapokat látni. Az apokaliptikus gondolat teológiai, illetve a korban tudományosnak tekintett természettudományos háttéréről az általam olvasott Milton-szakirodalomban azt találtam, hogy megegyezik a költő a *De doctrina Christiana* I., XXIII. fejezetében kifejtett gondolatával, mely szerint a jelenlegi tisztátalan és bemocskolt világot a végső tűzvész fogja elpusztítani. A bibliai *Jelenések Könyve* (XX., 1.) alapján megálmodott Új Ég és Új Föld pedig Milton számára azt jelentette, hogy mind az Ég, mind a Föld meg fog újulni, rajta és benne minden dolog, ami a mi szolgálatunkra van, gyönyörünkre szolgált és ezt az üdvözültek örökké fogják birtokolni az *Ézsaiás könyve* (LXV, XVII) próféciája szerint. E gondolatokkal kapcsolatba lehet hozni az *Elveszett paradicsom* két további helyét is (XI, 900–901 és XII, 547–551). A Sátán és megrontott világa elpusztul a tüzes masszától, új Föld és új Ég jön létre végtelen igazságban és szeretetben gyönyör és áldás gyümölcsként. A költészet számára a világvégi tűzvész toposzát Girolamo Vida dolgozta ki, az Isten fiához intézett himnuszában; tudományos doktrinaként is feltűnt 1696-ban William Whistonnál.¹¹

Nem találtam viszont a Milton-szakirodalomban forrást a toposz másik felének eredetére, amely szerint saját jótettei maguk fogják üdvözíteni az elhunytat. Ezt viszont Szent Ágoston egy híres prédikációjában találhatjuk meg (Sermo LXI. de tempore), amelynek a következő címet szokták adni: *In potestate nostra positum est, qualiter in die iudicii iudicemur*. Vagyis magyarul: A mi hatalmunkban áll, miképpen ítéltetünk meg majd az ítélet napján. Az egyházatya ugyanis – mint egy

¹⁰ Uo., 76.

¹¹ John MILTON, *Complete Poems and Major Prose*, Edited with Notes and Introduction by Merritt Y. HUGHES, Indianapolis-Cambridge, Hackett Published Company, Inc., 2003, 266., 453.

XVIII. századi nagy morálteológiai kézikönyv mondja – célozván arra a törvényszéki tárgyalásra, amelyet a mi bíróságainkon szoktak tartani, azt mondja, hogy semmit sem kell nekünk félni azon a napon, ha tiszta lesz a lelkiismeretünk. Így szól ugyanis: „Kéred, hogy védjenek, de senki sem vállalja el a te védelmedet. Már kétségbe is esel, mintha elvesztetted volna ügyedet, mivel senki sem véd vagy tanúskodik melletted.” Hogy azonban tárgyalásunk során mégiscsak diadalt arassunk, ugyanezen szent igen erős vigaszt ajánl nekünk, amikor így szól:

Őrizd meg belül ártatlanságodat, ahol senki sem tud ügyedben föled kerekedni. Erőt vehet rajtad a hamis tanúság, de csak az emberek szemében. Semmit sem érez azonban Isten előtt, ahol ügyedet tárgyalják. Amidőn Isten lesz a bíró, nem lesz más tanú mint a te lelkiismereted; ha nincsen rossz lelkiismereted, nincsen vádlód sem, egy hamis tanút sem kell megcáfolnod és egy igaz tanúra sincs szükséged, te csupán a jó lelkiismeretedet mutasd fel, hogy mondhassad, mivel Uram benned bíztam, Uram Istenem te meghallgatsz.¹²

Tehát míg a világot megtisztító végső apokaliptikus katasztrófa képét, amelyet Vörösmarty *A vén cigány*ban nem tűzvészként, hanem özönvízként ábrázol, már megtalálhatjuk a Milton által felhasznált illetve hangsúlyozott antik-bibliai végidő-hagyományban, addig az el nem évülő jótetteivel saját magát mintegy a megújult aranykorba beplántáló, az üdvözülést megérdemlő Igaz Ember hagyományát Milton is, és nyilván Vörösmarty is a keresztény ókorig visszamenő teológiai hagyományból merítette.

A teljes egészében Vörösmarty szóhasználatának megfelelő fogalmazást – vagyis hogy az Igaz Ember olyan mint a termő gyümölcsfa – megtalálhatjuk a régi magyar prédikációs irodalomban is. Így például Lépes Bálint 1616-ban egyrészt az 1. Zsoltár alapján ecseteli részletesen, hogy az ember olyan mint a gyümölcsfa, másrészt ezt a gondolatot apokaliptikus kapcsolatban tárgyalja az ítélet napjáról szólva:

Hanem az ítélet napján, midőn az jó kikeletnek ideje eljő, kiben az egész világ megújoll és az emberek is új életre föltámadnak; mindnyájan, mindnyájan minémők legyenek állatjok szerint megösmertetnek. Mert azok,

¹² Lásd Josephi MANSI, *Locupletissima Bibliotheca moralis practicabilis...*, II. köt., Venetiis, 1722, 937.

kik ez jelen való életben, hittel, malasztal és jó cselekedettel virágoztanak, az bírónak jobbára helyezettettek, megmondhatatlan szépségnek virágival felékesítettek, az örök életnek zöltségével környül vétettek, az elfogyhatatlan dücsőségnek gyümölcseivel meggazdagítottak.

A bibliai jelképek nyelvén a mennyország a halhatatlanság, a paradicsom újjászületéseként fogható fel, tehát adott a Kert és a Fáskert, a Gyümölcsös képe, különösen *Ézsaiás* (IV. 2.) alapján; az arany pedig magától értetődő ékessége a mennyei Jeruzsálemnek, csak ott nem a fának terem, hanem a tereket és utcákat borítja (*Jelenések Könyve XXI. 21.*).

A jelen alkalommal nem terjeszkedhetek ki teljes egészében sem a magyar irodalom régi századaiból, sem a Vörösmarty idejében is használatos teológia könyvekből vagy prédikációkból idézhető párhuzamokra, sem pedig arra a rendkívül sokszálú kapcsolati rendszerre, amely a vizsgált verset összeköti a szövevényes Vörösmarty-életmű más verseivel is, mint a korábban Lukácsy által elkülönített emlékvers-műfaj. Mindenesetre két dologra még szeretnék kitérni röviden. Az egyik a vers lant hasonlata. (9–12, illetve 29–32. sor). Az egyik leghíresebb filozófiai képről van szó, amelyet Platón használt a *Phaidón*-ban a lélek halandóságára, illetve halhatatlanságára. Szimmiász így érvel Szókrateész ellenében:

Talán igazad is van barátom: de hát mondd, mennyiben nem kielégítő?

'Amennyiben', felelé amaz, 'hogy például a hangzatra, s a lantra meg húrjaira is ugyanezt a beszédet alkalmazhatná valaki, s azt mondhatná, hogy az összhangzat minden jól hangolt lanton láthatatlan, testtelen, szép és isteni valami, ellenben maga a lant meg a húrjai testek, vagy testies, készített, földies tárgyak, s a halandóval rokonok. Hátha már most összetöri valaki a lantot, vagy elmetszi s eltépi a húrjait, s azt állítja a te okoskodásodra támaszkodva, hogy azért mégis szükségképen megmaradt és nem vészett el amaz összhangzat?! Mert noha eltéptük a húrjait, mégis csak megvan a lant is meg húrjai is, melyek pedig halandó természetűek; nem lenne-e tehát képtelenség, hogy az összhangzat, ez az isteni, halhatatlan természetű s rokonságú valami megsemmisüljön és pedig előbb, mint a halandó rész? Ellenkezőleg, azt kellene föltételezni, hogy az az összhangzat szükségképen megvan még valahol, és hogy a fának meg a húroknak előbb el kell rothadniok, mintsem az összhangzattal valami történhetnék.

Vörösmarty az első lant hasonlatban egyértelműen Szimmiasz kételyét hangoztatja, a másodikban viszont a lélek lantszerű felajzottságát és zenéjét immár azon jöttek közé sorolja, amelyek a halhatatlanság garanciájaként ragyognak fel a vers végén.

Végül még egy adalék a „nép ítéletéhez”, mint a halott érdemeinek biztos bírálójához. Batthyány Kázmér, aki kimondatlanul is a vers hőse, a Blackwell közreműködésével írt és csak töredékesen megmaradt emlékiratában, ahol saját magáról is csak harmadik személyben ír, így emlékezik meg egy hajdani jobbágyáról:

S végre ez osztályból való az az egykori hű jobbágya bizonyos, száműzetésben élő hazafi-földesúrnak, a ki felől azt hitte, hogy valóban fölakasztották, mert hallotta, hogy 'in effigie' fölakasztatott, s a derék ember e hit benyomása alatt alázatos folyamodással járult a kormányhoz, hogy kikérje magának volt kedves földesura holttestét s tisztességesen eltemesse azt az egyszerű falusi kápolnában, melyet egyenesen e célra saját költségén épített.

Azt hiszem, hogy e Vörösmarty-vers valóban beletartozik a *vindicatio* Dávidházi Péter által kijelölt szerephagyományába.

TÜSKÉS GÁBOR

*A két Zrínyi Miklós ikonográfiájának megújítási kísérletei a
18–20. században*

A győztes szentgotthárdi csatát követően, 1664 augusztusában megkötött, Magyarország számára rendkívül előnytelen vasvári béke szavatolta a török expanzió megállítását és a nyugati országok biztonságát, melynek következtében Magyarország átmenetileg kikerült az európai közvélemény érdeklődésének középpontjából. Ez az egyik oka annak, hogy a Zrínyi-ábrázolások mecénatúrájának súlypontja a 17. század utolsó harmadától fokozatosan áthelyeződött Magyar- és Horvátországra. Másfelől a költő és hadvezér körül a halálát követően kialakuló, új történelmi hagyomány átmenetileg háttérbe szorította a szigeti hős alakját. A két alak nem mindig választható szét egymástól, sőt a 19. században előfordul a kontamináció a család hős női tagjának, Zrínyi Ilonának a figurájával is. A két Zrínyi ikonográfiája a költő és hadvezér halálát követően egymással párhuzamosan alakult, ezért egymás mellett követjük nyomon annak alakulását.

A képzőművészeti hagyomány története a 17. század utolsó harmadától szorosan összefügg a magyarországi politikai és irodalmi Zrínyi-hagyomány, valamint az európai érdeklődés változásával. Az 1670-es évek elején megjelent nagy történelmi művek, mint pl. Gualdo Priorato összeállítása I. Lipót győztes hadjáratairól és a *Theatrum*

Europaeum, a költő és hadvezér Zrínyiről közöltek portréábrázolásokat.¹ A Wesselényi-féle rendi szervezkedés és a véres megtorlások sorozata azonban, köztük Zrínyi Péter, a költő öccsének kivégzése,² árnyékot vetett Miklós személyére is. A költő Zrínyiben már kortársai a Habsburgok ellen kibontakozó nemzeti küzdelem vezéralakját látták. Tragikus halála körül Habsburg-ellenes tendenciával kiterjedt legendaképződés indult meg, s az udvari és egyházi körök is igyekeztek a saját érdekeiknek megfelelően beállítani az eseményt.³ A 17. század végének és a 18. század elejének nemzeti függetlenségi törekvései tovább ösztönözték a Zrínyi-hagyomány kibontakozását, s a Zrínyi név fokozatosan a Habsburgokkal szembeni nemzeti ellenállás szimbólumává vált.⁴ Ezek a törekvések azonban a Rákóczi-szabadságharc 1711-ben bekövetkezett bukását követő időszakban csupán rejtve működhettek tovább.

A politikai és irodalmi hagyomány csak a 18. század végén felerősödő nemzeti mozgalomban éledt újjá, melyben a költő és hadvezér nagyságának elismertetéséért vívott harc politikai jelentőségűvé és a két Zrínyi a nemzeti önértelmezés állandó részévé vált. A sokszorosított grafikai portrékon ekkor jelentek meg az első magyar és horvát nyelvű feliratok. A század végétől kezdve számos új, romantikus, hazafias és humoros-szatirikus irodalmi feldolgozása született a szigeti ostromnak és a költő alakjának, s e művek jelentős mértékben ösztönözték az ikonográfia megújítási törekvéseit. Megkezdődött egy nemzeti Zrínyikultusz kibontakozása, melyben magyar és horvát nemzeti hőssé stilizálták át és a nemzeti-rendi reprezentáció szolgálatába állították mindkét

¹ CENNERNÉ WILHELMB Gizella, *A Zrínyi család ikonográfiája*, Bp., Balassi, 1997, D 78, D 79, D 54. (A továbbiakban: CENNERNÉ 1997.) – A tanulmány teljes változata *A szigetvári és a költő Zrínyi Miklós képi ábrázolásai* címmel jelent meg (= *A Zrínyiek a magyar és a horvát történelmében*, szerk. BENE Sándor, HAUSNER Gábor, Bp., Zrínyi, 2007, 219–268. Németül: *Zur Ikonographie der beiden Nikolaus Zrínyi = Militia et Litterae: Die beiden Nikolaus Zrínyi und Europa*, hrsg. v. Wilhelm KÜHLMANN, Gábor TÜSKÉS, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009 [Frühe Neuzeit, 141], 319–387.)

² CENNERNÉ 1997, E 38–48, E 62–83.

³ BENE Sándor, BORIÁN Gellért, *Zrínyi és a vadkan*, Bp., Helikon, 1988.; BORIÁN Gellért Elréd, *Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében*, Pannonhalma, 2004.

⁴ A továbbiakhoz vö. KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., Akadémiai, 1964, 805–813.

Zrínyit, s amely az 1848-as forradalom körüli időben érte el tetőpontját. Mindketten egyformán szerepelnek a kor irodalmában, s az írók és politikusok egyaránt a két Zrínyit állították a hazafiság egyik legfontosabb példájaként a nemzet elé. Arany János *Zrínyi és Tasso* c., 1859-ben megjelent tanulmánya végérvényesen a magyar irodalom nagyjai közé emelte a költőt. Ezzel egy időben kísérletek történtek a Zrínyiek alakjának átformálására a katolikus egyház és a Habsburgok bajnokaivá, majd a két világháború közti Horthy-rendszer és 1948 után a kommunista hatalom is a saját igazolására igyekezett felhasználni emléküket.

A költő és hadvezér Zrínyi 18. századi festményábrázolásai jórészt a sokszorosított grafikából ismert képtípusok különböző kvalitású változatai.⁵ A nagyobbreszt ismeretlen mesterek által festett képek a 17. századi hagyomány folytatásaként többnyire főnemesi családok és katolikus főpapok arcképgyűjteménye számára készültek, s a reprezentáció célját szolgálták. Ezt tanúsítják például a Batthyány, a Festetich és a Brunswick család tulajdonából,⁶ illetőleg az Egri Érseki Líceum Képtárából⁷ előkerült változatok.

A szigeti Zrínyi alakját a 18. században is a császár és a birodalom iránti áldozatvállalás hőseként tartották számon. Ezt jelzi pl. a *Corpus Juris Hungarici* 1751-es és 1779-es kiadásainak egyik illusztrációja, melyen II. Miksa császár portréjának háttérében jelenik meg Szigetvár látképe. Ezzel szemben Zrínyi Péter sorsának emléke nem kedvezett a költő gyakori ábrázolásának. Ezt tanúsítják azok a képek, melyek a költőt ábrázolják, de a felirat és a várból való kitörés mellékjelenete a szigeti hőssel azonosítják. A téves névmegjelölés lehet ugyan véletlen, de nagyobb a valószínűsége a szándékos névcserének.

A 17. század legvégén született meg az az ábrázolástípus, melynek továbbfejlesztett változata a 18. század végétől fontos szerepet játszott

⁵ Így pl. CENNERNÉ 1997, D 29–30, D 37.

⁶ Uo., D 21, D 24, D 36, D 38; vö. *Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból: A Magyar Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria 1988 március–augusztus*, szerk. BUZÁSI Enikő, Bp., 1988, C 108.

⁷ Uo., D 19; vö. H. Szilasi Ágota, *Arcok I: Az egri Dobó István Vármúzeum Képzőművészeti gyűjteményében lévő történeti (főúri, polgári, főpapi) festett és szobor arcképbábrázolások = Agria: Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve 36(2000), 423–497, itt: 473.*

a szigeti Zrínyi ikonográfiájában: a várból kitörő magyar katonák és a törökök küzdelmének ábrázolása. A téma jelenleg ismert legkorábbi képzőművészeti kidolgozása, Georg Andreas Wolfgang ifj. Johann Andreas Thelott nyomán készült rézkarca és rézmetszete, Paul Rycaut *Die Neueröffnete Ottomanische Pforte* c. munkájában látott napvilágot 1694-ben Augsburgban. A leeresztett felvonóhídon zászló alatt kitörő, páncélos magyar katonák küzdenek a nyíllal és puskával támadó törökökkel, Zrínyi alakja azonban nem emelkedik ki. A témát ezt követően csak elvétve ábrázolták, s 1788-ban tűnik fel ismét Stephan Dorffmaister Szigetvár elfoglalását és Zrínyi halálát bemutató nagyszabású kupolafreskóján. Az egykori török dzsámiból átalakított szigetvári római katolikus plébániatemplom falain a bécsi származású, Magyarországon megtelepedett festő a vár elvesztését és égi segítséggel történő visszaszerzését ábrázolta. A kupolafreskó antik reminiszcenciákat idéz: a törökök csak úgy tudják legyőzni Zrínyit, hogy – mint Héraklész Antaioszt – felemelik a földről. A barokk hagyományú történeti festészetet képviselő Dorffmaister a magyar szentek – korabeli ábrázolásokon gyakori – öltözetéhez hasonló díszruhában, magyaros bajusszal és részben a költőre emlékeztető arcvonásokkal jelenítette meg Zrínyit.

A téma számos további változatnak előképül szolgáló, monumentális megvalósítása már egy következő korszakban, a birodalmi patriotizmus és történelemszemlélet, az állami történeti reprezentáció jegyében született. A Magyar Nemzeti Múzeum 1807-es megalapítását követően József nádor kezdeményezte a nemzeti emlékezet számára megőrzendő történelmi események ábrázolását. A Peter Krafft udvari festőnek adott megbízás három képre szólt, melyek közül az egyik Zrínyi szigeti kirohanását és hősi halálát ábrázolja. A másik két kép témája a Mária Teréziához kapcsolódó, 1741-es *Vitam et sanguinem* országgyűlési jelenet, illetőleg I. Ferenc magyar királlyá koronázása 1792-ben. Az áldozatvállalás két múltbeli példájának összekapcsolása az aktuális uralkodó alakjával mutatja, hogy a Zrínyi-képnek fontos szerepet szántak a Habsburgok magyarországi legitimációjában. A kép jelzi azt is, hogy a 19. század elején megnőtt a dinasztikus történelemfelfogástól eltérő érdeklődés a nemzeti közösség erkölcsi értékrendjét megjelenítő korszakok és hősök ábrázolása iránt.

Krafft a neoklasszikus iskola központi alakjának számító és Napóleon hivatalos festőjeként dolgozó Jacques-Louis David tanítványa volt

Párizsban; reprezentatív festői nyelve jórészt mesteréét követi. A nagy művészi intenzitású Zrínyi-kép kompozíciója rendkívül mozgalmas, s a hídon egymásnak feszülő ékalakzatok ütköztetésére épül. A képet először 1825-ben állították ki Bécsben, de a magyar literátorok között már ezt megelőzően vita alakult ki a történeti hűség kérdésében. A költő Zrínyi munkáit a szigeti Zrínyi és Zrínyi Péter képével együtt 1817-ben kiadó Kazinczy Ferenc zavarónak találta, hogy a történeti forrásokkal ellentétben Krafft lóra ültette hősét, s ellenvetést tett az arc megformálásával szemben is. Válaszában Krafft egy 1570-ből való „ritka kép”-re és más forrásokra hivatkozott, Kazinczy pedig ismertető leírást közölt Krafft képeinek bécsi kiállítása alkalmából. Krafft Rubens *Amazonok csatája* c. festményét vette alapul az elrendezésben, s annak tömegelosztása alapján ültette lóra Zrínyit. Az arc hitelességét Kazinczy joggal kifogásolta, mert Krafft a költő és hadvezér egyik tévesen lemásolt képmása alapján dolgozott. Az arcot a festő kijavította, a lovas alak azonban a helyén maradt.

A festmény 1846-ban került a Nemzeti Múzeumba, melynek 1870-ben megjelent ismertetője néven nevezi a kép több mellékalakját. A politikai aktualitást hordozó ideálportré nyomán közel száz évre a „kirohánás” vált a szigeti Zrínyi ikonográfiájának egyik központi témájává. A téma korabeli népszerűségét jelzi, hogy egy ún. óráképen is felhasználták a kompozíciót, s a bécsi Kunstverein 1836-ban kiadott, Franz Stöber által készített prémiumlapja is Krafft alkotása nyomán készült. Egy másik óráképen, melynek kompozíciója a bécsi Eduard Gurk Osolsobie János rajza nyomán született litográfiáját követi, középen a zászlót vivő Juranics Lőrinc alakja emelkedik ki, míg Zrínyi tőle jobbra, sötétvörös ruhában látható (1831).

Az ábrázolás történeti hűségét érintő kritikák ösztönzésére és Krafft festményének felhasználásával Moritz von Schwind a hagyománynak megfelelően, gyalogosan ábrázolta Zrínyit, ettől eltekintve azonban a két kompozíció több megfelelést mutat. Schwind grafikája nyomán Josef Kriehuber litográfiát készített, amit egy bécsi kiadó sokszorosított a *Zur vaterländischen Geschichte* c. sorozat részeként. A kép egyik változatát a kiadó ellátta József nádornak szóló ajánlással, ami jelzi, hogy a nádor kezdeményező szerepe közismert lehetett a jelenet megfestésében.

Ugyanez a téma valamivel később megjelent az ötvösművészetben is. Egy Szentpéteri Józsefnek tulajdonított, ezüst dombormű-pár közül

az egyik a „Zrínyi kirohanása”, a másik a „Barbarossa Frigyes ikonioni ütközete” témát ábrázolja. A mozgalmas kompozíción Zrínyi a jobb oldalon látható vár kapujából kardjával ront a törökökre. Alul egy gendrán heverő, magyar ruhás katona szentkoronás címerpajzsot tart, melyre egy mellette fekvő figura lábbal tapos. A „Zrínyi kirohanása” téma olajkép változatát 1885-ben megfestette Székely Bertalan is. Ennek sajátossága, hogy a hőst még a váron belül, a kirohanás előtti pillanatban, esdeklő asszonyok, gyermekek és harcra induló vitézek között ábrázolja. A téma közel másfél évtizedig foglalkoztatta Székelyt, s több vázlatot készített a festményhez. Krafft képe aligha hatott rá. Korszerű művészi eszközökkel dolgozott, s a nemzet lelkiismeretére hivatkozó értelmezést adott a történeti jelenetnek.

A „kirohanás”-téma számos 19. század végi és 20. század eleji, a historizmus meghaladására törekvő változata közül említést érdemel Hollósy Simon olajképe, mely Székely Bertalan kecskeméti falképeihez hasonlóan a millennium évében készült. A Münchenben tanult, ugyanott saját festőiskolát vezető és a plein air szellemében a historizáló stílus megújítására törekvő Hollósy képének kompozíciója, mozgalmassága és több motívuma távoli Krafft-reminiscenciákat idéz. Egyedül Zrínyi vágató alakja emelkedik ki, a környezetet és a mellékalakokat csupán jelzésszerűen érzékelteti. Csontváry Kosztka Tivadar 1903-as alkotása a téma merőben új felfogásán alapul: a történeti forrásoktól független, egyéni megformálású fantáziakép. Zrínyi nem „kirohan”, hanem egy lángoló tetejű kastély kapuja előtt, magányosan áll, s kard helyett pisztolyt szegez a vele szemben egy gémeskút mögött támadni készülő törökökre. Vitézei a kapunyílásban várakoznak. Az alak magánya a hős elhagyatottságát, kiszolgáltatottságát hangsúlyozza. Mellette kétoldalt fa dézsában egy-egy zöldellő törpepálma áll, földig hajló levelekkel. A gémeskút a magyar táj és a 19. századi tájfestészet egyik jellegzetes, gyakran jelképes értelemű eleme; az épület mintegy a természet része. A múlt és a jelen, a szimbolikus és a konkrét világ elválaszthatatlan egységbe olvad a festő antihistorista törekvéseit dokumentáló képen.

Nem sokkal Krafft képe után, ugyancsak a feltámadó nemzeti öntudat időszakában készültek a pannonhalmi Bencés Főapátság klasszicista könyvtártermének freskói, melyeken helyet kapott a szigeti Zrínyi medaillonba foglalt arcképe (1830 körül). A portré a Minervát egy tanulni vágyó ifjúval ábrázoló mennyezetkép két hosszanti oldala mellett elhe-

lyezett arcképsorozatba illeszkedik. A sorozat sajátossága, hogy a magyar tudósok, költők és hadvezérek válogatott arcképei a tudományok és művészetek terén is jeleskedő két nagy magyar uralkodó portréját fogják közre. A freskó egyaránt tanúsítja a reformkori patriotizmus gondolatát és a magyar bencésekre egyébként is jellemző hazafias érzületet. A család korábbi hírnevének képzőművészeti dokumentumait ma jórészt csupán könyvtárak és múzeumok őrzik, Európa történetének modern feldolgoásaiban a Zrínyi név nem fordul elő. Vajon helyet fog-e kapni az európai történelem majdani összefoglalásaiban és a tankönyvekben – legalább egy lábjegyzetben?

TVERDOTA GYÖRGY

À Napoléon seul

A francia kultusz kutatás egyik első feladata a Napoleon-kultusz leírása és elemzése lenne, hiszen aligha volt francia közéleti személyiségnek olyan világra szóló kultusza, mint amilyen a császár-hadvezér dicsekedhet. Nem mintha nem született volna könyv, amely ezt a címet viselte. J. Lucas-Dubreton 1960-ban *Le culte de Napoléon 1815–1848* címmel egy vaskos, rendkívül hasznos, információkban gazdag monográfiát tett közzé, amely a Napoleon-kérdés számos fontos vonatkozását tárgyalja, de a kultusz kutatás szempontjait és módszereit nélkülözve. A francia tudományosság természetesen alaposan elemezte azokat a jelenségeket, amelyek a kultusz témakörébe tartoznak, csakhogy más címszavak alatt, a legteljesebb széttagoltságban, töredékességben és esetlegességben. Szakirodalmi források tekintetében tehát nincs okunk panaszra. Ez a megállapítás a kultusz és identitás összefüggéseinek szűkebb területére is érvényes. Ezen a téren ugyancsak Napoleon kultusza a legtanulságosabb jelenség, akkor is, ha az identitás kérdését a nemzeti hovatartozás aspektusára szűkítjük le. De a Napoleon iránti tisztelet szemügyre vétele az identitás ennél sokkal bonyolultabb vonatkozásainak vizsgálatára is alkalmat ad.

A Napoleon-kultusz átfogó áttekintése helyett egyetlen esemény-sort, a császár 1840-es újratemetését emeltem ki. Figyelmemet a francia történettudomány által „A Hamvak Visszatérése” cím alatt emlegetett

eseménysorra, a modern kori újratemetések e mintaadó precedensére összpontosítva tárgyalom kultusz és identitás összefüggéseit.

Annak, hogy valaki újratemetésben részesüljön, elsődleges feltétele, hogy kiemelkedő teljesítményt nyújtó, széleskörű közösségi figyelemben részesülő személyiség legyen. Napoleon alkalmasságának bizonygatására ezen a téren aligha kell sok szót pazarolni. A másik alapvető feltétel az, hogy az adott személyiség valamilyen okból tartósan súlyos méltánytalanságot szenvedjen el, amely temetésére is látványosan ki lehet. A kellő tisztelet elmaradása száműzetésben, majd idegen földbe történő, a nyilvánosság kizárásával vagy legalábbis a szertartás nem megfelelő elvégzésével végrehajtott eltemetésben érhető tetten. A bukott császár Szent-Ilona szigetére történt száműzetésével és ott, angol fogságban 1821-ben bekövetkezett halálát követő sírba tételével ez a második feltétel is teljesült. Végül a harmadik feltétel, hogy a korábban esetleg kedvezőtlen közvélemény rokonszenvezővé váljék, illetve hogy a hallgatásra kényszerített pártfogó közösség korábban lappangó, rejtőzködő támogatása nyilvánosan teret nyerhessen, hogy a rehabilitációs szándék kellőképpen megizmosodjék. 1815 és 1840 között ez a folyamat is lejátszódott, s a bennünket foglalkoztató identitás-kérdés e folyamat elemzésének keretében tárgyalható.

Az újratemetés az identitásképzés egyik leghatékonyabb eljárása. Intellektuális magja a radikális újraértékelés, ami a korábban méltánytalanságot elszenvedett személyiség látványos rehabilitációját, s egyúttal a méltánytalanság okozóinak súlyos kárhoztatását jelenti. A szertartás azonban sokkal több az intellektuális belátásban végbement mégoly gyökeres fordulatnál. Az újraértékelést szükségképpen az odaadás és az elhatárolódás erős emfázisa, szenvedélyes érzelmi megnyilvánulások sora kíséri: a gyász megindultsága, elégtétel-érzés, olykor fékezhetetlen indulatokba csapó ellenséges érzület az újratemetésre váró vagy az ilyen ceremónián átesett személyiség ellenségeivel, árulóival szemben. S ne feledkezzünk meg az újratemetés ellenzőinek lefojtott, parázsló indulatairól sem. Napoleon újratemetése kapcsán mindezek a jelenségek éles körvonalakkal rajzolódnak ki.

Az újratemetés kezdeményezői a lehető legáltalánosabb egyetértésre számítanak a közösség részéről, s a rehabilitált halott melletti mind egységesebb konszenzus kialakítását tűzik ki célul. A szertartásban való részvétel, a megcsúfolt halottal való közösségvállalás, az általa képviselt

vagy ráruházott értékekkel való azonosulás előidézése és demonstrálása a legfőbb érdekük. Vállalkozásuk egyik legnagyobb veszélye, hogy ez a törekvésük a közösség közönye, ellenségessége vagy csak óvatossága folytán csúfos kudarcba fullad. A megszólított közösség viselkedésére lehet számítani, előre sejthetők a gyászban való részvételre történő felhívásra várható reakciók, de mérget nem lehet venni rájuk. Az újratemetés nem rutinosan lezajló ünnep, hanem rendhagyó és ezért kockázatot rejtő alkalom. Esemény a szó legteljesebb értelmében. A közösségi identitásképzés vagy -megerősítés drámai aktusa. Kimenetelét efemer aktualitások, a napi politikai konstelláció, sőt, akár az időjárás alakulása is nagymértékben befolyásolhatják. Van azonban egy olyan összetevő, amely a közösségi identitás alakulásának dinamikájától függ, s ez Napoleon esetében különösen komplikált és ezért nehezen kiszámítható volt. A továbbiakban ezzel a faktorral foglalkozom.

Az újratemetés leggyakoribb hősei a történelem alakításában tevéleges részt vállaló politikusok, katonák, közéleti emberek. A velük való azonosulás sokkal bonyolultabb problémákat vet föl, mint valamilyen nagy művész, tudós hamvainak ünnepélyes elhelyezése. Az utóbbiak (például József Attila, Bartók Béla) mögött kézzel fogható, felidézhető, ellenőrizhető, vitathatatlan esztétikai vagy tudományos értéket képező szellemi teljesítmények állnak. Napoleon esetében látszólag nem kevésbé könnyű megragadni az azonosulásra készítő tényezőt: alacsony sorból a legmagasabb pozícióba emelkedett, amelyre az adott korban francia ember juthatott. Tünelmes karriert futott be. Naggyá tette Franciaországot. Meghódította Európa legnagyobb részét. Győztes csaták sorában tett tanúbizonyságot fényes hadvezéri tehetségéről. Megalapozta a modern francia polgári törvénykezést.

Csakhogy ezeknek az identifikációs faktoroknak megvoltak a maguk ellenerői, a tőle való távolságtartásra, idegenkedésre, lesajnálásra, sőt gyűlöltre okot adó tényezők is. Rendszerét belpolitikailag lehetett zsarnokságnak minősíteni. Hadi sikereit az anyák átka kísérte, akik férjüket, fiaikat hiába várták vissza a hadjáratokból. A „Grande Armée” vonulásának útját emberi szenvedések tömege szegélyezte. Döntő csatáit elveszítette, politikusként megbukott, s tevékenységének végső mérlege egy Franciaország számára megalázó béke megkötése, az ország nemzetközi szerepének megrendülése volt. Ráadásul még a Bourbonok is visszakerültek Franciaország trónjára. Ez utóbbiak minden erejükkel

azon voltak, hogy a császárt új Antikrisztusként, a Sátán küldöttjeként, emberevő óriásként, trónbitorlóként, Néro újkori megtestesüléseként, s nem utolsó sorban Franciaországra magát ráerőltető idegenként állítsák be, „a korzikai”-ként, „Bonaparte”-ként emlegetssék. Ez a propaganda néhány évig nagyon sikeres volt. A háborúba belefáradt, kivérezett, kiábrándult, megalázott francia népnek elege volt császárából. Azt lehet mondani, hogy a Napoleon-kultusz a császár ellenkultuszából sarjadt ki, amely furcsa módon felnövesztette Napoleon figuráját. A kultusz kialakításához nem volt szükség másra, mint az előjel megváltoztatására. Igaz, ez az átbillenés a lehetetlennel látszott határosnak.

A fordulat 1821-et, a császár halálát követően mégis végbement. Talleyrand kijelentette: „Napoleon halála nem esemény, csak hír” – s ezzel az ítéletével a cinikus politikus alaposan melléfogott. A halálhír nemcsak Franciaországban, hanem Európa szerte megrendülést okozott, még a halálos ellenfélnél, az angol közvéleményben is. A mérleg a francia közönség körében egyszerre csak az identifikációs erők oldalára billent. A császár ellenfeleinek tábora két, egymást gyűlölő csoportra, az intranzigens republikánusokra és a legitimistákra zsugorodott. XVIII. Lajost az ország ellensége, a Szent Szövetség ültette trónjára. A király és utódja, X. Károly uralkodása idején a megalázó nemzetközi konstelláció változatlan maradt. Napoleon idején a háborús emberhiány miatt megvalósult az otthon maradt munkásság teljes foglalkoztatottsága, ráadásul a nagyfokú kereslet folytán a bérek magasra emelkedtek. A császár uralma a parasztok számára biztosíték volt, hogy a forradalomban szerzett birtokaikból a visszatérni kívánó arisztokrácia nem űzi ki őket. A polgárság élvezte a meghódított területekre irányuló kivitel által fenntartott konjunktúrát. Az egyház a császárnak köszönhette, hogy a forradalom idején bekövetkezett teljes pozícióvesztése után konszolidálódott a helye a társadalomban. A zsidó emancipáció megindítása is Napoleon érdeme volt. A császár a forradalommal szemben súlyos bűnöket elkövető diktátorból a forradalom eredményeinek megmentőjévé értékelődött fel.

Ehhez képest a jelen a hanyatlás korának tetszett. Az angol áruk dömpingje nehéz helyzetbe hozta a francia ipart. Újra indult, és az ipari forradalom vívmányainak alkalmazása folytán fokozódott a munkanélküliség, a béreket letörték. A parasztságnak újra oka volt félni a birtokviszonyok visszarendeződésétől. A császárság éveit hirtelen aranykornak látszottak a nyomorúságos jelennel szemben. Ráadásul Napoleon mellett

szólt a gloire, a francia nagyhatalmiság látványos biztosítása a fegyverek erejével. A Napoleon-kultuszt végeredményben egyfajta modernizációs törekvés helyeslése, a társadalmi mobilitás igénye, s végső soron a francia nacionalizmus, a nemzeti önérdék mindenek felett valóságának törekvése hozta világra és tartotta életben. Az újratemetés időszérűvé válása, majd ennek az igénynek ismételt és egyre sürgetőbb felmerülése ennek az identifikációs fordulatnak a keretében következett be.

A kultusz kvázi-vallásos gondolkodási és viselkedési mód, s Napoleon kultusza annál inkább rászorult a szakrális képzetkincs kiaknázására, mert ellenkultusza, amellyel fel kellett vennie a harcot, a pokoli, az ördögi, a szörnnyetegszerű Bonaparte alakjával már az evilágin túlira növesztette a hős méreteit. Az egyik kultikus formulát, Napoleont mint a sziklájához kötözött Prométheust Las Cases gróf 1823-ban publikált *Mémorial de Sainte-Hélène*-je, a szerző Szent-Ilonán írt, s az angol kormányzó által egy időre elkobzott naplójából készült elementáris hatású propagandamunka terjesztette el. Az ellenkultuszt ez a minden későbbi Napoleon-tisztelet kiindulópontját jelentő könyv a földig rombolta. Nem véletlen, hogy Julien Sorelnek is ez volt a kedves titkos olvasmánya. A távoli kis szigetre száműzött, szigorú őrizet alatt tartott, a longwoodi kormányzó, Hudson Lowe már-már kegyetlenségbe hajló túlbuzgalmától szenvedő bukott császár életéről és szenvedéseiről elterjedt történetek a méltatlanul megalázott titán mellé állították a francia közönséget.

A másik, keresztény kultikus formulát Heinrich Heine különös jóslata szinte klasszikus formába öntötte:

a góg népe [Anglia] a porba hull, Westminster sírjai romokban és szerte szórva hevernek, a királyi por, amelyet magukba zártak a szelek zsákmánya lesz és feledésbe merül. És Szent-Ilona lesz a Szent Sír, ahová Kelet és Nyugat népei fognak elzarándokolni fellobogózott hajókkal, és szívüket a Földi Krisztus nagy emlékével erősítik meg, aki szenvedett Hudson Lowe alatt, ahogy ez Las Cases, O'Meara és Antommarchi evangéliumaiban írva vagyon.

Ha az ellen-kultusz Antikrisztusnak állította be Napoleont, akkor a kultusz sokféle változatban írta és rajzolta újra a Napoleonra alkalmazott krisztusi szenvedéstörténetet.

1840-ben Szent-Ilona partjainál valóban megjelent egy fellobogózott hajó, amely a Belle Poule nevet viselte, csakhogy nem zarándokokat szállított, hanem Lajos Fülöp fiának, Joinville hercegének vezetésével

Napoleon régi száműzött társait hozta, hogy feltárják a császár sírját, azonosítsák földi maradványait, s több koporsóba zárva, felravatalozva visszaszállítsák őt a Szajna partjára, teljesítvén a császár végakarátát, hogy szeretett népe körében nyugodjék. Kik voltak azok, akiknek megbízásából Joinville megtette ezt a több hónapos utat, kik és milyen, (nagyon is evilági) megfontolásokból vettek részt az újratemetés szer-tartássorozatában, vagy helyeselték azt?

Az újratemetés követelése úgy indul, mint egy antik tragédia. A közeli hívek nyomban a császár halála után, 1821-ben megjelennek Londonban és Madame Mere, a császár édesanyja nevében, az ősi szokásjogra hivatkozva kérik a királytól és a miniszterelnöktől, hogy az ellenség szolgáltatssa ki a fiú holttetemét. Az anya egy esztendő múltán újra próbálkozik. De már a kezdet kezdetén sem pusztán családi ügyről van szó. A Bourbonok által száműzetésbe küldött család, sőt dinasztia kiterjedt kapcsolatrendszerrel rendelkezett Londontól Rómáig, Béctől Amerikáig. A hívek zöme természetesen Franciaországban várta, hogy a halott feltámadjon, vagy ha nem ő, hát a reischstadti herceg, Mária Lujza fia, a Sasfiók egy napon az élükre álljon és visszahozza Franciaországba a császárságot. Ők a bonapartisták. A Grande Armée katonái, tisztjei, a császárság egykori tisztviselői, s mögöttük egy nehezen meghatározható mennyiségű, számlálatlan, mert szavazati joggal nem rendelkező tömeg. Polgárok, parasztok, munkások. A londoni kormány hajlandó eleget tenni a kérésnek, de csak akkor, ha ezt az ország törvényes uralkodója és annak kabinetje kéri, hiszen pontosan tudja, hogy a hamvakból még felszítható a lázadás parazsa. XVIII. Lajosnak természetesen esze ágában sincs halálos ellensége szellemét megidézni, a nagy halott egyelőre a síron túl is angol fogságban marad.

A nagy név varázsa, a császárság dicső emlékének felidézése ettől kezdve minden bonapartista hatalomátvételi kísérlet szükségszerű velejárója volt. A sasfiók, a reménybeli II. Napoleon korai halála után a rangidős Joseph, a császár legidősebb fivére lett, de ő, egy-két bágyadt próbálkozás után felhagyott a trón megszerzése érdekében folytatott akciózással. Annál makacsabbul tört a hatalomra az unokaöccs, Louis Bonaparte, a későbbi III. Napoleon. Egy sikertelen államcsínykísérlete után a bíróság a szemébe vágta: „A császárság nagysága és a császár dicsősége nem családi örökség.” A bátran védekező trónkövetelő így vágott vissza: „A júliusi monarchia még kevesebb joggal tarthat számot az

örökségre.” Ez a vita a halott császár öröksége körül beemeli az újratemetés témájának elemei közé a kisajátítás problémakörét. Az újratemetés egyik identifikációs alapkérdéséről van szó. Nem elég megbélyegezni a rehabilitálandó személy ellenségeit, arra is válaszolni kell: kinek a halottja az, akinek ünnepélyes sírbatételére sor kerül? Rémusat gróf, a Thiers kabinet belügyminisztere a képviselőházban tartott beszédében klasszikus megfogalmazást adott a kisajátítás aktusának:

Az 1830-as monarchia minden olyan emlék egyetlen törvényes örököse, amellyel Franciaország dicsekedhet. Kétségkívül ennek a monarchiának az osztályrésze, amely elsőként gyűjtötte egybe minden erőnket, és a francia forradalom minden kívánságát összeegyeztette, hogy félelem nélkül szobrot és síremléket emeljen egy nemzeti hősnek és megtisztelje alakját.

A két rivális örökös közötti hagyatéki perlekedés, a „kié a császár holtteste” kérdés majdnem harci cselekmények kiindulópontjává vált. Amikor Joinville hazafelé tartott a Belle Poule-lal és rajta a császári ravatallal, elterjedt a hír, hogy a londoni száműzetésben élő Louis Bonaparte meg akarja támadni a hamvakat szállító hajókat, el akarja rabolni a császári rokon földi maradványait. A bonapartista emigránsok másik kalandor ötlete az volt, hogy a Cherbourg-nál, majd Le Havre-nál horgonyt vető, majd a hamvakat Párizsig a Szajnán szállító csapatot a fővárosba kísérik a fellázadt vidéki bonapartista tömegekkel, és a feltámadt császár segítségével megdöntik Lajos Fülöp hatalmát. Több elemző azt állítja, hogy 1848-ban Lajos Fülöp elkergetésében és Louis Bonaparte győzelmében ez az 1840-ben, az újratemetéssel földbe került vetés érlelődött meg.

A hamvak hazahozatalának közvetlen haszonélvezője mégiscsak a Napoleon emlékéen élösködő polgárkirályság lett. Már 1830-ban, a júliusi forradalom idején is, Lajos Fülöp hívei, az orleánisták a Bourbonokat egyaránt gyűlölő bonapartistákkal, republikánusokkal, anarchistákkal kapartatták ki a hatalom gesztenyéjét a tűzből, s a polgárkirályság kezdetétől törekedett a széles néptömegekben Napoleon iránt feltámadt kultikus tisztelet kizsákmányolására önmaga legitimálása, népszerűsítése érdekében. A Vendome-oszlop tetejére Lajos Fülöp helyeztette vissza a császárnak a Bourbonok által levétetett szobrát. A király fejeztette be a császár dicsőségét szolgáló, az Étoile középpontjába épített, de félbemaradt diadalívet. A harmadik, legkockázatosabb kisajátítási manőver a császár hamvainak hazahozatala volt. A polgárkirályság

éveiben az ország vezetésében szerepet játszó körök, leggyakrabban parlamenti képviselők, petíciók tömegével ostromolták a trónt, de az óvatos Lajos Fülöp sokáig ellenállt a nem kevés veszélyt magában rejtő kultikus szertartás megtartásának. Végül a bonapartistáktól az orleáni ág mellé átállt Thiers miniszterelnök erőfeszítései jártak sikerrel. A király engedélyt adott arra, hogy Palmerstonnal felvegyék a kapcsolatot és követeljék az angoloktól a hamvak átadását.

Az eseménysorozatra rendkívül feszült nemzetközi helyzetben került sor. Egy közel-keleti konfliktusban Franciaország élesen szembe került a Szent Szövetség hatalmaival, elsősorban Angliával. Az 1815-ben elszenvedett megaláztatás miatt a francia közvéleményben pattanásig feszült a revánsvágy. Lajos Fülöp békepolitikáját a gyávaság jelének tekintették a visszavágásra szomjas nacionalista tömegek. Thiers, a hamvak hazahozatalát szorgalmazva tudatosan játszott a tűzzel. Az újratemetés militarista felhangjai igen erősek voltak. A francia gloire nagy alakját, Napoleont szimbolikusan ki kellett szabadítani az angol fogságból, hogy a nemzet visszanyerje önbecsülését. Az eseménynek tehát nemzetközi dimenziója is volt, s Anglia érdekei ugyancsak mérlegre kerültek. Az angol kormány megpróbált feltételeket támasztani a temetés elé, hogy az ország ne szenvedjen el presztízvesztést, de arra a szakaszra, amelyben a kérdés francia belügyé vált, már nem lehetett közvetlen ráhatása. Palmerston számára minden kockázattal együtt alighanem megérte, hogy Lajos Fülöp pozícióját ezzel aláássa. Ez a számítás annál inkább bejött, mert a háború elmaradt. A nemzetközi konfliktusból Franciaország szégyenteljes diplomáciai kudarccal keveredett ki. Lajos Fülöp meghátrált az angolok előtt. Thiers-t menesztette és az újratemetésre már egy olyan kormány alatt került sor, amelyiktől mi sem állt távolabb, mint Napoleon offenzív külpolitikájának folytatása. A hamvak visszatérése így végeredményben pusztá propaganda-esemény maradt, a szimbolikus cselekvés körébe zárult.

Amikor a császár földi maradványai Franciaország földjére érkeztek, elkezdődött a tojástánc. A Bonaparte-dinasztia tagjai, tehát a családi örökösök nem vehettek részt a temetésen. Az európai királyi családok és a történelmi arisztokrácia ellenségesen háttal fordított az eseménynek, amelynek során az egyik trónbitorló egy másik trónbitorlót emelt piedesztálra. A republikánusok vonakodva, félszívvvel vettek részt a gyászúnnepen. Lamartine-nak sikerült elérnie, hogy a képviselőház végül csak

a szándékolt összeg felét szavazza meg a temetés költségeire, ami jól láthatóan kihatott a díszletek minőségére és színvonalára. Az ünnepi előkészületek késve, immel-ámmal kezdődtek. A végső nyughely, az Invalidusok dómja kijelölése során a kormány végtelenül óvatosan és kicsinyesen járt el. A Vendome-oszlopot, illetve a Diadalívet elvetették, mivel azzal a veszéllyel járt, hogy jó helyszínt biztosít a bonapartista tömegeknek tüntetések megtartására. De a Saint-Denis bazilikát sem tartották megfelelőnek, mert a nemzeti hősnek mégsem járt ki, hogy a francia királyokkal egy helyen nyugodjék. Az Invalides mellett szóló egyik legfőbb érv a helyszín viszonylagos zártsága, nehezen megközelíthető volta volt. A császár ravatalát azért kellett a Szajrán szállítani Neuilly-ig, mert a király kerülni akart minden olyan alkalmat, amely a szárazföldi szállítás esetén adódott volna: hogy a vidéki néptömegek leróhassák tiszteletüket a nagy halott előtt. A tengerészeknek szigorúan meg volt tiltva az érintkezés a partmenti települések lakóival. Már azzal is előre számoltak a rendezők, hogy a temetésre lehetőleg télen, a rossz idő beálltakor kerüljön sor. Ez a vágyuk maximálisan teljesült, mert a szertartás december 15-én, jeges hidegben bonyolódott le.

A gyászoló, vagy sokkal inkább diadalünnepet ülő néptömegek kedvét azonban a szokatlan hideg sem vehette el. A felvonuláson és a nézőseregben résztvevők száma ijesztően nagy volt. A hamvakat szállító szekeret követő sokaságban ott voltak a Grande Armée veteránjai, akik ez alkalommal utoljára öltötték föl féltve őrzött egykori egyenruhájukat. Erre annál inkább alkalmuk volt, mert a szervezők igyekeztek Napoleonban a tábornokot, a katonát kidomborítani, az államférfit, a császárt háttérbe szorítva. A katonai tiszteletadás mindazonáltal a tradicionális, feudális elemeket őrző királyi temetések, az uralkodói bevonulások ceremóniáját ismételte, nem törekedett újszerű, a forradalom örököséhez vagy a császári címhez illő szertartásrend kialakítására. A hamvak megszentelése az egyház aktív közreműködésével történt.

Az ünneplő tömeg által skandált jelszavak között a „Vive l'Empereur!”, „Éljen a császár” kiáltások hangoztak fel a legsűrűbben. Lajos Fülöpöt nem ünnepelte senki, igaz, hogy Louis Bonaparte nevét sem hangoztatták, s az is igaz, hogy a király fiának, a Szent-Ilonát megjárta népszerű Joinville-nek kijutott az éljenekből. A Thiers kormányát felváltó új kabinet rendkívül népszerűtlen, Napoleon-ellenességéről ismert tagját, Guizot-t (Thiers nagy öröme) szidalmazta a tömeg, s ugyancsak

sűrűn hangoztak fel a „Le az árulókkal!”, „Le az angolokkal!” kiáltások. A londoni kormány követsége testi épségük megóvása érdekében eltanácsolta a Párizsban tartózkodó angolokat attól, hogy az utcán mutatkozzanak. A Napoleon-kultusznak hódoló Heinét is tartózkodóbbá tette a temetés örvén magas lángot vető francia sovinizmus megtapasztalása, amelynek a Rajnán túli területekre fáj a foga. A rendőri erőket készségségben tartó király és kormánya megnyugodva vette tudomásul, hogy komolyabb rendzavarásokra nem került sor. Úgy látszott, hogy Napoleont sikerült leválasztani a bonapartizmus irritáló mozgalmáról, s az egész francia nemzeti érzület közös kincsévé tenni örökségét. Ha sírjára nem is a republikánus Lamartine által javasolt sírfelirat került: „À Napoléon seul...”, azaz „Egyedül Napoleonnak”, az újratemetés során végülis ez a formula látszott győzedelmeskedni.

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

„Mert vesztni fog, bizony, ki nyer”

A Romhányi töredékességéről

Az irodalomtörténeti értelmezésnek mennyiben kell számot vetnie a műveknek az értelmezés jelenére vonatkozó következményeivel? Hozzá tartozik-e Gyulai Pál verses regényének értelmezéséhez a kiegyezés(ek) értékelése?¹ Azt, hogy az irodalomtörténeti olvasatok nem következmény nélküliek, jól mutatják a magyar irodalom történetében a szabadságharcokat és a kiegyezéseket értelmező művek értelmezései. A 19. századi magyar irodalom jelentősebb verses regényei közül *A déli-bábok hőséneke* és Gyulai Pál *Romhányijának* jelentését meghatározza az, hogy olvasójuk miként értelmezi a művek egymással összefüggő szabadságharc-, illetve kiegyezés-értelmezését. (Arany János *Bolond Istókja* a szöveg jelentését alapvetően befolyásoló narrátori reflexió révén, *A nagyidai cigányokra* vonatkozó megjegyzésekkel teszi értelmezésének részévé a szabadságharc megítélését.)

Gyulai Pál verses regénye, a töredékben maradt *Romhányi* a Kossuth és Görgey megítélése körül zajló vita megjelenítésének módja miatt váltott ki heves reakciókat. A Görgey rehabilitációját ért bírálatokra

¹ Kövér György éppen a magyar nemzetkarakterre hivatkozó idézettel fejezi be azt az esszéjét, amit a kiegyezés 1988–1990-es átértelmezésének szentel. KÖVÉR György, *Kiegyezés: Egy újírt forgatókönyv. Historizáló sémák a magyar átalakulásban* = *A kiegyezés*, szerk. CIEGER András, Bp. Osiris, 2004, 390.

adott válasznak azonban nem a politikai meggyőződés védelme vagy indoklása képezi a gerincét, hanem Gyulai írói személyének a Deákpárttól, illetve a *Budapesti Szemlé*nek a háttérként szolgáló intézménytől, az Akadémiától való elkülönítése.² A polemikus cikkel szemben a *Romhányi* utolsó énekében a narrátor igyekszik úgy elbeszélni a vitát, amit egy társaság Telegdi kastélyában „Negyvenkilenc őszen, telén” (IV. 3.)³ Kossuthról és Görgeyről folytat, hogy mindkét ellenkező vélemény egyenlő teret kapjon. Igaz, az ének első szakaszaiban olvasható, az elbeszélő jelenéből származó ellenzéki vélemény minősítése (mely szerint még a Bach-korszak is jobb volt a kiegyezésnél, mert akkor legalább remélni lehetett),⁴ valamint Romhányinak a forradalom alatti fejlődésével hitelesített fölszólalása a vitában Geréb, „a szélső elvek buzgó híve” ellen (aki egyedül Görgeyt tartja a bukás okának), olyan szövegkörnyezetet teremt a vita leírásának, amely a szerzői megnyilvánulások figyelembe vétele nélkül is utal az elbeszélőnek rokonszenvesebb magatartásra.⁵

Romhányi karaktere nélkülözi a *Bolond Istók* első énekének hősnélküliségét,⁶ ugyanezen mű második énekének életrajziségát vagy *A déli-*

² „A Deákpárttal szoktam ugyan szavazni a pest–józsefvárosi kerületben, s néhány cikket is írtam az 1867. XII. törvénycikk mellett, de arra nézve, hogy a magyar történelem valamelyik pontjáról hogyan gondolkozzam és költői beszélyemet hogyan írtam meg, nem szoktam tanácsot kérni a deákpárttól, s a párt programja erre nem is kötelez.” Gyulai Pál, *Az „Egyetértés” és „Ellenőr”-nek* = Gy. P., *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1961, 197.) Válaszcikkében Gyulai azt is jelzi, hogy bár Kossuthnak és Görgeynek is megvoltak az erőnei, a jelenben Kossuth követ el hibákat a visszavonult Görgeyvel szemben.

³ A *Romhányi*ból vett idézetek a következő kiadásból valók: GYULAI PÁL, *Romhányi* = Gy. P., *Munkái*. 1. köt. *Költemények*, Bp., Franklin, é.n.

⁴ „A jelent nem a múlthoz mérik, / Lelkők képzelt jövőben él, / S ha mind azt könnyen el nem érik, / Mit büszke vágyuk hön remél: / Megszállja őket a bű-bánat, / Egy pár könnyesepp tengerré árad...” (IV. 2.)

⁵ Ezt erősíti az is, hogy amikor Kossuth Lajos neve rímhelyzetbe kerül, akkor a „bajos” szóra rímeltetve szónokivá válik a kérdés: „Nem könnyü győzni, sőt felette / Nehéz, hol szólni is bajos: / E hont ki az, ki tönkretette, / Görgei vagy Kossuth Lajos?” (IV. 17.)

⁶ Erről lásd Imre László kitűnő tanulmányát: *Minden emberi és költői konvenció ellenében = Forradalom után – kiegyezés előtt*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., Gondolat, 1988, 40–57.

bábok hőse Húbelé Balázsának meglehetősen kérdéses nemzetkarakteri példázatosságát. Az első énekben a felszínes arisztokrata főhős, aki a politikai radikalizmust is inkább unalomból, hiúságból és Matildjának meghódítása-megtartása érdekében választja, a szabadságharc alatti kudarcai nyomán honvédnek áll és hősként harcolja végig a szabadságharcot. Bár e változás oka is „harag vagy szégyen”, az I. ének 59–60. szakaszaiban jellemzett Romhányi végre „valódi férfi, valódi honfi” lesz, s Matilddal való szakítása miatt immár „a szerelem nem vonta el.” Az elbeszélő kitérői később többször is megerősítik a Romhányi és a narrátor felfogása közti szoros kapcsolatot, különösképpen amikor az elbeszélő jelenét uraló téves szabadságharc-értelmezésekre vonatkoznak. (II. 4., III. 23.) A harmadik ének elején pedig (III. 3–4.), látszólagos elkülönítésként („Ezt én mondom, és nem Romhányi”) kinyilvánításra kerül az elbeszélő és főhőse véleményének azonossága („De így érzett ő is talán”), mégpedig a nemzeti karakter alapján („Hazáját most jobban szerette, / (...) / Magyar természet, öröklötte, / (...) / S csak akkor csüggünk igazán, / Ha tönkre tettük, a hazán”). A harmadik ének nagyobb része aztán Romhányi „kettős bújának” (IV.6.) másik okát, az Ilonkával való kapcsolatának alakulását taglalja, hogy a töredék utolsó éneke a Kossuth és Görgey megítéléséről folytatott vita kifáradásával záruljon.

Az elbeszélő jelene a kiegészítést követő időszak, ezt egyértelművé teszi a IV. ének indítása. A jelen radikalitásainak fellépését Romhányi szabadságharc előtti öncélú radikalizmusával azonosító elbeszélő egyértelműsíti az elbeszélő és Romhányi álláspontjainak kapcsolatát: Romhányi élettörténete ekkor az elbeszélői jelenben elutasított magatartásformák meghaladásának allegóriája. Mégis, a *Romhányi-értelmezések* meghaladhatatlan mozzanata, a mű töredékességével való számvetés, folyton kételyekkel töltheti el az értelmezőket, amelyek leküzdése érdekében magyarázatot kell lenni a félbehagyásra. A *Romhányi* félbemaradását (szépirói) elhallgatásként értelmezők erkölcsi állásfoglalásként magyarázták a töredékességet: világnézeti „becsületességgént”, a történeti folyamatokkal (a kiegészítés utáni helyzettel) való szembenézésként, saját alkatából eredő (a verses regény megalkotása ellenében ható) korlátozottságainak beismeréseként. Dávidházi Péter és Imre László egymás mellett megjelenő *Romhányi-tanulmányai* azonban jól mutatják az etikai értelmezés körén belül lehetséges eltérő irányokat. Imre László az adott kor politikai–kulturális viszonyaira vonatkoztatja a mű poétikai

jegyzeit, összekapcsolva az önismeret szempontját a kompozíció és az időszemlélet szempontjaival.⁷ Dávidházi Péter a kritikusi normák által biztosított játéktér határainak fontosságát hangsúlyozza a *Romhányi* töredékességének értelmezésében.⁸ A következőkben ezt az értelmezési irányt igyekszem bővíteni a kritikusi öndefiníciók vizsgálata révén, hogy ennek alapján tegyem fel újból a *Romhányi* töredékességének jelentőségével összefüggő kérdéseket.

Dávidházi *Romhányi*-tanulmányában kulcsszerephez jut Gyulai kritikai beállítódását meghatározó világnézeti normarendszere, amely végeredményben kizárja egy, a verses regény kritériumainak megfelelő mű megírását. Mindazonáltal jelzi, hogy kettős meghatározottságról van szó: az esztétikai kiindulás szükségessége és a morális szempontok érvényesítése egyaránt meghatározója Gyulai kritikai felfogásának. A Gyulai-féle kritika pontos körvonalazását nehezíti, hogy a *Romhányi* keletkezését megelőző időszakban Gyulai legfontosabb kritikai nézetei viták révén kerültek megfogalmazásra, sőt, az 1860-as évek elejéig az önmeghatározás legalább annyira fontos eleme kritikáinak, mint a „tárgykritikai” összetevő.⁹

Az Erdélyi János egy megjegyzését magára vonatkozó (és azt túlreagáló) 1857-es *Polemikus levelekben* Gyulai a kritika két szélsőséges formáját állítja szembe egymással („epétlen és mulatságos” és „epés és unalmas”). Az „epés és unalmas” kritikusok nélkülözhetetlenek „a termékeny évek vagy a küzdelmek napjai” idején, „nevetségessé teszik a hazafiságot is hazafiságból, ha nézőpontjukba ütközik”, „nem könnyen felednek, nehezen remélnek.” Velük szemben az „epétlen, mulatságos” kritikusok „a művészet és irodalom ecclectikusai, epicureusai, kik ren-

⁷ IMRE László, *Gyulai Pál Romhányija*, ItK, 1974/4, 487–496. (A továbbiakban: IMRE 1974.); Uő, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai, 1990. (Különösen: 180.)

⁸ DÁVIDHÁZI Péter, *Gyulai Pál Romhányija: műfaj és értékelés*, ItK, 1974/4, 496–501. (A továbbiakban: DÁVIDHÁZI 1974.)

⁹ Az irodalomkritika gyakorlatának öndefiníáló jellegéhez lásd Dávidházi Péter iker-meghatározását mint „normatív értékelés” és „értékelő normaképzés” kettősségét: *Hunyt mesterünk (Arany János kritikusi öröksége)*, Bp., Argumentum, 1992, 22–39.

desen nem képviselnek irányt, nem tartoznak iskolához.”¹⁰ Gyulaihoz jól érzékelhető módon az utóbbi áll közelebb: ha megelőző kritikus műveire gondolunk, a két évvel korábban megjelent *Szépirodalmi szemlében* hiányolja az „epés, ingerlékeny” kritikát, mely gátat szabhatna a semmit mondásnak, s a nemzeti érzés kihasználásával, a nemzeti hiúság tömjénezésével vádolja a *Pesti Naplót*. A korszakból származó egyéb megjegyzései is azt erősítik, hogy – több kortársával ellentétben – az irodalommal való foglalkozás lényegi összetevőjének tartotta a polémiaiát. A *Polemikus levelek* után a Jósika Miklóssal vitatkozó *Néhány szó a kritikáról* című írásában hangsúlyozza, hogy a kritikának egyszerre kell függetlennek s ugyanakkor világos irányzattal bírónak lennie. Azaz minden műben, véleményben, függetlenül annak politikai vagy esztétikai hovatarozásától, meg kell mutatni a hiányosságokat s az erősségeket, mindezt pedig világos elméleti („elvi”) alapról kell megtennie. Ezért fogalmaz úgy Gyulai, hogy a kritikának „korlátja nem a társadalmi becület és illem”, s az „illetlenség és epéskedés, melyet ti korlátozni akartok, nem valami külsőség, hanem a benső egy része”, „az elvek küzdelmét, az erős meggyőződést, a párthoz tartozást csak a korlátozottság bélyegezheti pártosságá...”¹¹

Gyulai ötvenes évekbeli kritikáiban inkább a kritika státuszát igyekezett tisztázni, a „nemzeti műveltség” emelésének politika feletti célját hangoztatva. A formálódó „irodalmi Deák-párton” belül irodalom és politika elkülönítését szorgalmazza: amikor a többször emlegetett *Néhány szó a kritikáról* 1859-ben Csengery a várható politikai bonyodalmakra hivatkozva nem jelenteti meg, akkor Gyulai jelzi, hogy bár érti a politikai aggályokat, de (irodalom)kritikailag továbbra is érvényesnek tartja állításait (ezért írja a szövegét 1861-ben végül megjelentető Arany Jánosnak is, hogy csak változtatások nélkül járul hozzá a közléshez).¹²

¹⁰ GYULAI Pál, *Polemikus levelek* = Gy. P., *Kritikai dolgozatok, 1854–1861*, Bp., MTA, 1908, 253–257. (A továbbiakban: GYULAI 1854–1861)

¹¹ GYULAI Pál, *Néhány szó a kritikáról* = GYULAI 1854–1861, 351., 357., 360.

¹² Gyulai és Csengery levelezése az ügyben: GYULAI Pál, *Levelezése 1843-tól 1867-ig*, s. a. r. SOMOGYI Sándor, Bp., Akadémiai, 1961, 399–401. Aranyhoz írott levele: Uo., 436. Az irodalom rendszerének elkülönülése szempontjából elemzi a Jósika-írás közlésének történetét SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Bp., Universitas, 2005, 246–250.

Éppen a polemikus jelleg szükségszerűségének belátása alapján hangsúlyozza az érzelmek, az „érzés”, a „lelkesség”, sőt „indulat” jogait a kritikában, melyek képesek a kritikát az olvasóra gyakorolt hatás alapján az irodalmi mű mellé állítani.¹³

A polemikus jelleg konstituáló tényezőként való felfogása elsősorban abból ered, hogy Gyulai a valódi kritika hiányát sokkal jelentősebbnek tartotta egy műfaj művelésének kérdésénél, s alapvetően morális indítékokból kárhoztatta. A kritika (mármint az elvszerű polemikus kritika) hiánya ugyanis a nemzeti irodalom fejlődését veszélyeztette, aminek súlyos következményeket tulajdonítottak a korszakban a nemzeti „polgárosodásra” (Kemény), a „műveltség fejlődésére” (Gyulai) nézve, mégpedig a magyar irodalom nemzetfenntartásra való „felhatalmazottsága” miatt.¹⁴ Kemény Zsigmond 1853-ban hosszan fejtegeti, hogy ha „óhajtunk irodalmunk által nemzeti polgárosodásunkra állandóan hatni, ne hagyjuk ki számításainkból a kritika emelését.” Kemény számára a kritikus „világos iránnyal” rendelkezik, az irányzatából származó elveket „szigorú következetességgel és részrehajlatlansággal alkalmazza”, s

kétféle öntudatos munkásságot idéz elő: egyiket a műelmélet mezején a vele polemikát folytatók által, a másikat a gyakorlati téren, oly productiv szellemek által, kik alkotásaikkal igyekeznek a szűk látókörű kritikust megczáfolni.¹⁵

Kemény idézett megjegyzései után két évvel Gyulai a *Szépirodalmi szemle* teljes első részét, s harmadik rész bevezetését is a kritikai „jellemtelenség” ostromozásának szenteli. Keményhez hasonlóan a reformkori kritikai élethez viszonyítja jelenének állapotát, s hasonlóképpen a nemzet fejlődésére gyakorolt hatása miatt kárhoztatja azt („Ki a nemzeti műveltség és művelt nemzetiség eszméjének fontosságát nem fogja föl, s azon döntő befolyást, mit rájok az irodalom bármely ága s a kritika

¹³ GYULAI PÁL, *Polemikus levelek* = GYULAI 1854–1861, 253; Uő, *Megint a kritikáról* = Uo., 393.

¹⁴ A nemzeti irodalom „felhatalmazásáról” a humoros irodalomtól való részleges eltekintés kontextusában lásd: DÁVIDHÁZI Péter, „*És ki adta néked ezt a hatalmat?*” = D. P., *Per passivam resistentiam (Változatok hatalom és írás témájára)*, Bp., Argumentum, 1998, 19–26.

¹⁵ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom* = K. Zs., *Történelmi és irodalmi tanulmányok*, 2 köt., Bp., Franklin, 1907, 314–315.

gyakorolnak, nem érti, annak én itt, e tárcza szűk hasábjain, hiába magyaráznám”). „Epés” kritikusként éppen azért támadja a *Pesti Naplót*, mert a „nemzeti hiúság tömjénezése” elbizonytalanítja az olvasókat, az ennek szellemében született cikkek „izlését rontják, fogalmait összevarják.”¹⁶ A kritika ugyanis Gyulai megfogalmazásában „egyik tetteges módja ez érzelmezek kifejezésének, mely magában ugyan irodalmi emelkedést nem szül, de elősegít (...), vágy és törekvés az irodalom belterjű emelkedésért, mellyel annyi szent érdek van kapcsolatban.”¹⁷

A kritika megteremtésének igénye etikailag meghatározott, „szent érdekből” ered. Az ilyen kritika felhatalmazása pedig érvényes bizonyos nemzetkarakteri jegyek megváltoztatására is. A Szász Károlynak felelő (a *Szépirodalmi szemlét* és a *Néhány szót a kritikáról* ért támadásra válaszoló) *Megint a kritikáról* a kritika tekintélyének hiányát az előbb említettek mellett abban látja, hogy a magyar közönség ellenséges az

¹⁶ GYULAI Pál, *Szépirodalmi szemle*, I. = GYULAI 1854–1861, 82–83., 85. Később is hasonló indokokkal kárkoztatja a kritika hiányát. Például az Egressyvel folytatott vitában, ahol a „becsülete és furkósbotja” nélküli magyar irodalomkritikáról azt írja, hogy „megbetegedett, berekedt, elrejtőzött a nyavalyás, s csak ott mutatja magát, hol nem veszik észre.” Uő, [Vita Egressy Gáborral] = Gy. P., *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1961, 179. Vagy Szász Károllyal vitatkozva, visszautalva a *Szépirodalmi szemlében* tett kijelentésire: „Ezelőtt hat évvel hosszasan kimutattam volt egy nagy tekintélyű lap irodalmi elvtelenségét. Azóta nem sokat változtak viszonyaink.” (Uő, *Megint a kritikáról* = GYULAI 1854–1861, 361–362.)

¹⁷ Uő, *Szépirodalmi szemle*, III. = GYULAI 1854–1860, 141. A *Szépirodalmi Lapok* felfüggesztését (valójában megszűnését) bejelentő írásban (1853) így köti össze a kritikát az irodalommal és a nemzettel szembeni kötelességekkel: „Mi most is azt hisszük, hogy sem haszontalan fáradság, sem haszontalan pedáns szerep az irodalom és művészet komoly érdekeit szolgálni; mert ezek a valódiak s csak ez alapon tehet mindkettő nagy szolgálatot a nemzetiségnek, mely elvégre is nem értelem nélküli frázis, hanem öntudatra emelt és vérré válандó eszme.” Uő, *Befejezésül* = Gy. P., *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1961, 298. Beöthy Zsolt 1910-es, a Kisfaludy Társaságban elmondott beszéde ezt az elképzelést egyszerűsítette le: Gyulai a „nemzeti lélekből” táplálkozó „nemzeti kultúrát” a „nemzeti örök legmélyebb és leggazdagabb forrásának” tekintett irodalom fejlesztésével szolgálta. BEÖTHY Zsolt, *Gyulai Pál és nemzeti műveltségünk* = B. Zs., *Romemlékek*, 2. köt., Bp., Franklin, 1923, 224.

egyszer már elfogadott véleményt vitató kritikával szemben: „A mit a mi nemzetünk elhisz, az el van hive, a mit megszeret, az megvan szeretve, legyen eszme, személy, könyv vagy intézmény, s nem igen állhatja, ha bonczolni merészlik.” Ezért fakad ki Gyulai, hogy bár nem baj, hogy a magyar nemzetből hiányzik a németek filozofikussága, „de azért még sem ártana neki egy kis kétely, egy kissé nagyobb adaga a bonczoló szellemnek.”¹⁸

Gyulai irodalommal, irodalomkritikával foglalkozó írásaiban azonban a nyílt nemzetkarakterológiai érvelés meglehetősen ritka, hiszen a kritika hiányának egyik okaként éppen a nemzeti hiúság tömjénezését említi. Egyetlen nagyon jelentős kivétel a *Szépirodalmi szemle* második részében olvasható, ahol az eposz időszerűsége melletti legfontosabb érv nem is a társadalmi-gazdasági elmaradottságból fakadó, a regényre még meg nem érett közönségre hivatkozás, hanem a nemzeti karaktert meghatározó múlt- vagy hagyománytisztelet. Gyulai itt többes szám első személyre váltva írja le, miért időszerű az eposz, s hivatkozási alapja a nemzethez való tartozás ténye, ami még a világos megfogalmazás máshol hirdetett követelményét is felfüggesztheti:

Talán nem tudom magamat elég világosan kifejezni, de *érezem, hogy igazam van*. És ez az érzés, ha ugyan olvasóim nem fogják eléggé határozott eszmének elfogadni, némi humoros és fájó élmények, de viszonyainak és olvasó közönségünket illetőleg mindenestre tényleges tapasztalatok eredménye.¹⁹

Csak e közös alapra való hivatkozás után következik az eposz időszerűségének taglalása. Gondolatmenetének ezen a pontján aztán átvált a műfaji megközelítésre s a megelőzőktől szinte függetlenül néhány mondatban kitér a verses regényre:

Vagy ha költőink némelyike nem bír elég érzékkel mindehhez... miért ne írjon verses regényeket, szabad tért engedve a tájfestések, idylli érzések vagy az erős szenvedélyek, akár az ironia lyrai hangulatának?²⁰

A *Romhányi* műfaja, a verses regény tehát olyan, etikailag meghatározott érvrendszerben kerül elő, amely a nemzet fejlődésének szolgálatához köti irodalom és kritika megközelítését (amivel nem kizárja, hanem

¹⁸ *Megint a kritikáról*, 384.

¹⁹ *Szépirodalmi szemle*, II. 98. (Kiemelés tőlem – Z. K. Z.)

²⁰ *Uo.*, 101.

annak függvényévé teszi az esztétikai megközelítést). Ha nem is egészen világos, hogy Gyulai szerint milyen viszonyban van az eposz és a verses regény, a nemzeti irodalommal szemben támasztott igényeket a verses regény is beteljesíti, bár kevésbé kell szem előtt tartania azokat az etikai elvárásokat, amelyek az eposz számára kötelezők és szavatolják annak időszerűségét. A kritikát és a verses regényt így Gyulai kritikái szerint etikailag megalapozott követelmények és az ezeket szolgáló, ezeknek sokszor ellentmondani látszó esztétikai szempontok határozzák meg.

Milyen összefüggés áll fenn Gyulai kritikusai önszemlélete és töredékes verses regénye (és verses regényének töredékessége) között? Míg a nemzeti irodalom fejlődését (az irodalom nemzetiségét) a leghatékonyabban szolgáló eposzhoz képest az irodalomkritika csak közvetett hatást tud elérni, addig a *Romhányi* a nemzeti karakterre való közvetett vonatkozás révén képes egyfajta eposzpótlékként szolgálni. Ez a humor fogalmával meghatározható organikus vonatkozás²¹ ugyanakkor nélkülözi az eposzi közvetlenséget (naivitást), mivel része a kritikától is megkövetelt tudatos önszemlélet.²² Ez az etikailag deformált (egyértelműsített) irónia lehetőséget ad a távolságtartásra (a saját nemzeti irodalommal, annak esetleges hibáival szemben), ugyanakkor éppen a sajátként elismerés révén fenntartja – ha nem is a maga részére – a nemzeti irodalom problémái megoldásának lehetőségét (a bíráló attitűd révén). A humoros viszony révén az elbeszélő számára egyszerre jelenik meg etikai kényszerként a saját nemzeti jegyek kritikával illette és a hozzájuk való ragaszkodás (a humor a 19. századi magyar irodalomban nemcsak az irónia világnézetileg „pozitívabb” formája, hanem a magyar nemzeti karakter alapvető sajátossága). A nemzeti műveltség emel-

²¹ A verses regénynek a humor 19. századi felfogásai által meghatározott fogalmáról lásd: Z. Kovács Zoltán, „Kettős fiók” vagy „ördögi kör”? *Humor és irónia kapcsolatának kérdései Arany János Bolond Istókjának értelmezésében* = Z. K. Z., „Vanitatum vanitas” maga is a humor, Bp., Osiris, 2002, 220–242.

²² Bár a *Szépirodalmi szemle* vonatkozó részében a verses regény fogalma nem kapcsolódik össze a nemzetkarakterrel, ez az állítás igazolható a szöveggörnyezettel, aminek alapján az „idegen” regénnyel szemben a verses regény az irodalom nemzeti regiszterébe sorolható: ahogy említettem, az eposz időszerűségét és a regény korai voltát állító gondolatmenet a műfaj időszerűségét erőteljesen a nemzeti karakterhez és az ennek keretében értelmezett közös múlthoz köti, részben a szerző „humoros és fájó” érzéseire hivatkozva.

sének imperatívusza és a kritikusi reflexió elfogulatlansága (amely az „epésséghez” vezethet) kettős követelményt alkot: Gyulai szabadságharc utáni írói–kritikusi pozíciója éppen az ellentéte az arisztokrata Telegdi-ének a szabadságharc alatt:

Sem honja ellen, sem honáért
Nem foghat fegyvert, csak magáért
S magának élhet egyedül,
Oly önzőn, mint önzetlenül.

(II. 16.)

A kritikusi epésséget, ahogyan a verses regény elbeszélőjének iróniáját is, mindig a kritikusi-szépírói vállalkozás etikuma legitimálja és egészíti ki (másképpen fogalmazva: az irodalomkritikus „epéssége” és a szépíró verses regénye egyaránt a nemzeti karakterhez kötődő humor etikai meghatározottságához kötődik). Gyulai szépprózájával összevetve a *Romhányi* humoros volta közelebb áll a kritikáknak a nemzeti műveltségért aggódó etikai hangoltságához.²³ A *Romhányi* képes úgy képviselni a nemzeti önismeret fejlesztésére irányuló, a Gyulai-féle kritikák meghatározó etikai szolamát jelentő célokat, hogy a verses regény alapvető jellemzőjének tekinthető elitizmusa révén inkább csak lehetőségként tartalmazza a regényt és novellát jellemző nyitottságot, szabadságot. Az irodalmi narratíva és a nemzeti narratíva kapcsolatának az azonosulás és a kritikus viszonyulás kettősségében való felfogása lehetőséget ad arra, hogy az irodalomtörténeti vizsgálódás a verses regény fogalmát ne pusztán műfaj(történet)i fogalomként kezelje.

Az ebben a kettősségben konstituálódó kapcsolatból kiindulva a verses regény az irodalom és etika kapcsolatának kérdéseire reflektáló szövegegyüttesként jelenhet meg. Az ilyen megközelítés lehetőséget

²³ Az 1850–1860-as években írt „vázlatok és képek” között megtalálható az önmaga által a humor fogalma révén értelmezett „beszély” (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*), a nemzeti sors humorosságával értelmezhető novella (*Három beteg*), a nemzeti sajátosságok ironizálódása (*Glück–Szerencse úr*), a drámai monológ (és az *Othello*val való intertextuális játék) révén az ironikus eldönthetelenség irányába mutató mű (*A vén színész*), az éppen komolyságra törekvésével komikus hatást kiváltó „humoros” karakter története (*Az első magyar komikus*).

teremthet arra, hogy olyan kortárs műveket, mint Térey János *Paulusa*, verses regényként közelítsünk meg, anélkül azonban, hogy e műveket anakronisztikusnak bélyegeznénk vagy számon kérnénk rajta a műfaj klasszikusai képviselte jegyeket. Miképpen értelmezhető mindezek alapján a *Romhányi* mint verses regény töredékessége? A *Romhányi* esetében a töredékesség nem-intencionált voltáról való filológiai tudás szerencsésen kizárja az értelmezésbeli problémák moralizáló kikerülését. Ezzel pedig nyilvánvalóvá teszi a töredékesség értelmezésének az értelmező döntésére alapozottságát, etikai jellegét. A már említett újabb értelmezések már nem a történet befejezésével foglalkoznak, hanem történeti (műfaj- és eszmetörténet) és poétikai okokat vesznek sorra: Dávidházi Péter az elbeszélő distanciáját hiányolva jut arra a következtetésre, hogy „ez a vállalkozás szerzőjének sem alkatával, sem világnézetével, sem költői tehetségének természetével nem állt összhangban”;²⁴ Imre László ugyanakkor abban látja a *Romhányi* jelentőségét, hogy a verses regény Gyulai számára a szubjektív állásfoglalás lehetőségét biztosította (ami mind a kritikusai, mind a prózáírói gyakorlatban korlátozottabb volt).²⁵

Ha kiegészítjük ezeket a szempontokat a verses regény fogalmát jellemző kettős meghatározottsággal (nemzeti érdek és kritikai reflexió), akkor a mű lezárását nem a Kossuth és Görgey szerepéről zajló vitában, hanem e vita és a vitát követő teázás viszonyában láthatjuk. A társaságban mindaddig melankolikus Romhányi a Kossuth–Görgey-vitában váratlanul Görgey mellé áll, ami Gyulai kritikusaiban részben az azonosulás ünneplését, részben pedig – a verses regény műfaji elvárásait figyelembe vevőknél – a példázatossá tétel bírálatát váltotta ki. A *Romhányi* szövege azonban nem a vitával ér véget,²⁶ hanem a vita lecsendesülését követő eseményekkel:

De messze tértem, térjek vissza.
A társaság kifáradott,
Már enyhítő theáját issza,
Bevégzé a heves napot...

(IV. 23.)

²⁴ DÁVIDHÁZI 1974, 501.

²⁵ IMRE 1974.

²⁶ Még Imre László alapos elemzése szerint is „[e]gy ilyen összejövétel fejeződik be a Kossuth–Görgei vitával, s ezen a ponton szakad meg a mű.” (IMRE 1974, 491.)

A kifáradás metaforája pedig nem az elbeszélő–Romhányi kapcsolatra utal, hanem a konzervatív-arisztokrata Telegdi 1848–1849-es kiáltványára, közvetve pedig a kiegyezésre:

Ohajtja, bár egy egyik se győzne,
Mert vesztni fog, bizony, ki nyer;
Bár kifáradva, kiegyezve
Dölhetne el a régi per.

(II.19.)

Ez nem a Telegdi-féle törekvésekkel való azonosulást jelenti, sokkal inkább a különböző nézőpontok figyelembe vételének kényszerét.²⁷ Mivel a negyedik énekben leírt vita a különböző nézőpontokat egymással közvetíthetetlennek mutatja be, ez a szövegen belüli visszautalás kiemeli az utolsó szakasz jelentőségét, amennyiben a megoldáshoz legközelebb a kifáradással összefüggésbe hozott kiegyezést, az „enyhítő theáját” ivó társaságot mutatja be. Bár a távolságtartás–egyensúly lehetetlennek tudott (humoros) egyensúlya az azonosulás javára bomlik fel (Romhányi és a narrátor közelsége), a történet során felmerült kérdések megoldás nélkül maradnak.

A *Romhányiban* felmerült nézőpontok egyértelműsítését vagy szétválasztását tovább nehezíti a nemi identitás eleve problematikus kérdésként való kontextusba vonása. A politikai vélemények-elkötelezettségek (férfi) világa nélkülözi a megoldást (kiegyezést), ugyanakkor a másik (női) világ sem szolgál feloldással, helyette csevegéssé, pletykává oldja és idegen nyelvre fordítja (félre beszéli) a kérdéseket:

²⁷ Kosztolányi Dezső a kritikusi mivoltának etikai készletésként való érvényesítése miatt tartja ünneplendőnek Gyulai Pál nyolcvanadik születésnapját: „Gyulait a bírálás benső szüksége vitte a kormánypárt padjára, s állította oly gyakran a nemzettel szembe (...). A satíra, a gúny, a kárörvendés és a morál mindég a jobbpárton volt. Gyulait ez a bírálati vágy csábította lassan, de határozottan a jobboldalhoz...” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyulai Pál* = K. D., *Írók, festők, tudósok*, Bp., Szépirodalmi, 1958, 21–22.

A nők, kik eddig hallgatának
S csupán tapsoltak olykoron
Egy-egy szónok heves szavának,
Mint hajdan fenn a karzaton,
Pihent ajkkal csevegni kezdek,
Dicsérnek, szemrehányást tesznek
S pletykálnak is azon felül...
Magyarba oltott németül.

(IV. 23. 5–12.)

A *Romhányi* befejezése (ami magában foglalja befejezés-nélküliségét, töredék voltát) a nemi identitás és az igazság kérdéseinek párosítása révén a jelentést a másokra vonatkozó kérdések hálózataként teszi megközelíthetővé. A férfiként és nőiként megjelenő szerepek között az irodalomtörténeti értelmezés etikai tétje hasonlóvá lesz a Gyulai-féle polemikus kritika dilemmájához: az értelmezőnek egyszerre kéne narratíva alkotására képes politikusnak (és ideológiailag elfogult vitapartnernek), valamint a párbeszéd kedvéért a saját álláspontját is feladó beszélgető félnek lennie. A Gyulai-féle kritikát és Gyulai verses regényét is meghatározó kettős, ideológiai-kritikai kényszer a *Romhányi* értelmezésének több szintjén is megfogalmazható, anélkül, hogy a töredékesség egyértelmű magyarázatra lelne. A *Romhányi* értelmezőjének azzal kell szembesülnie, hogy az irodalomtörténeti értelmezések nem hogy nem következmény nélküliek, de ezek a következmények már meg is történtek.

NÉMELY NEMZETI TUDOMÁNYOK
ÉLETÉBŐL

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

*Toldy Ferenc küldeménye Erdélyi János
Népdalok és mondák című kötetéhez¹*

Az irodalomtörténet még alig aknázza ki azt a hatalmas szövegegyüttest, amely a Kisfaludy Társasághoz érkezett az ország minden részéből a *Népdalok és mondák* (1846–1848) előkészületei során. Pedig a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában Irodalom 8r. 206. főjelzet alatt őrzött, összesen 235 számozott tételt tartalmazó korpuszhoz képest a megjelent három kötet csak a jéghegy csúcsának tűnik. Az Erdélyi által nem publikált repertoárban egyaránt maradtak (talán) szájhagyományból lejegyzett dalok, közköltészeti és műköltői alkotások, alkalmi nyomtatványok töredékei. A régebbi források többsége szerencsére bekerült Stoll Béla bibliográfiájába,² így legalább ezek említésével gyakrabban ta-

¹ A tanulmány az OTKA F 48440. sz. pályázat és az MTA Bolyai János Ösztöndíj támogatásával készült.

² STOLL Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*, 2., jav. és bőv. kiadás, Bp., Balassi, 2002, 235, 305, 312, 457–459, 478, 480, 484, 485, 503–505, 513, 566, 612, 634, 637, 680, 692, 744, 768, 774, 791, 792, 820, 844, 850, 869, 871, 874, 1145. és 1282. sz.
<http://www.bkiado.hu/doku/html/stoll.html>

lálkozunk. Pogány Péter,³ Kerényi Ferenc,⁴ Gönczy Monika⁵ és Gaborják Ádám⁶ elemzése, valamint Móser Zoltán Czuczor-kötete⁷ ugyancsak jelzik, hogy az „Erdélyi-hagyaték” feltárása mind az irodalomtörténetírásnak, mind a folklorisztikának kulcsfontosságú feladata. Jómagam a *Régi magyar költők tára* XVIII. századi közköltészeti kötetéhez és Arany János dalgyűjteményéhez (1874) találtam bőséges variantúrát a legkülönbözőbb stílusrétegekből.

Az egyre időszerűbb kritikai kiadás⁸ előtanulmányai során a beküldők személye is fontos témakör lehet. Rangos névsorukból kiemelhetjük például Schedius Lajost (206/12.), Greguss Ágostot (206/36.), Döbrentei Gábort (206/49. és 178.), Rummy Károly Györgyöt (206/172.), továbbá Berzsényi Dániel (206/192.), Czuczor Gergely (206/57.) és Petőfi Sándor (206/35.) ide került népdalgyűjtését vagy Horvát István kéziratkolligátumát (206/193). Jellegebén az utóbbihoz áll legközelebb Toldy (Schedel) Ferenc fennmaradt küldeménye (206/61.). Sajnos két másik gyűjtemény elveszett, csak címleírásuk ismert. Az egykori 206/78. számú küldemény *Oláhországi táncversek (Ürmösy Sándor utazásaiból k. Toldy)* címen sze-

³ POGÁNY Péter, *Az 1828 után és 1843-ig lejegyzett közdaltermés*, *Artes Populares*, 8(1982), 227–248.

⁴ KERÉNYI Ferenc, *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*, Bp., Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002 (Előmunkálatok Pest megye monográfiájához, 3), 236–246.

⁵ GÖNCZY Monika, *Variációk egy témára: Erdélyi János: Népdalok és mondák I. – Kelecsényi József-kéziratok gyűjteménye a Debreceni Egyetem kézírattárában = „Et in Arcadia ego”: A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése*, szerk. DEBRECZENI Attila, GÖNCZY Monika, Debrecen, Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005 (Csokonai Könyvtár, 36), 468–480.

⁶ GABORJÁK Ádám, *Nyomatás, tér, lezárás? (Paratextualitás és medializáltság Erdélyi János népdalgyűjteménye kapcsán = A látható könyv: Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből)*, szerk. HÁSZ-FEHÉR Katalin, Szeged, Tiszatáj, 2006 (klasszikus – magyar – irodalom – történet, Tanulmányok, 2), 277–316.

⁷ MÓSER Zoltán, *Körülvesznek engem a dalok. A népdalgyűjtő és népdalíró Czuczor Gergely*, Zsámbék–Dunaszerdahely, 2000.

⁸ Először az 1980-as években, *A magyar népköltészet forrásai* c. projekt keretében történt ilyen kísérlet, néhány előzetes publikációval. A témafelelős, Pogány Péter halála azonban megakadályozta a munka folytatását. E sorok írója – Pogány cédulahagyatékának ismeretében – kész volna egy kollektív vállalkozás beindítására a következő években.

repel, míg a másikat 206/144. számon, *Egy dal a XVII. század végéről, közli Toldy Ferenc* címmel tartották nyilván. Ez utóbbit Erdélyi az I. kötet megjelenése (1846) után vette kézhez, amint ezt a II. kötet bevezetőjében közölt gyarapodási listában olvashatjuk.⁹ A másik két gyűjtemény már az I. kötet összeállításakor Erdélyi birtokában volt.¹⁰ A kéziratok eltűnésében nem kell céltatosságra gyanakodnunk, mivel a korpuszból más tételek is hiányoznak. Vizsgáljuk meg tehát az állomány egyetlen megmaradt Toldy-kéziratát!

A 61. számú kis gyűjtemény abba a csoportba tartozik, melyet Erdélyi „A m. tudós társaság XV-ik nagygyűlése rendelkezéséből ennek levéltárából használatra” kölcsönzött, közülük a 10. egység „Schedel Ferencz r. tagé 22 db”.¹¹ A kolligátum egy 24×19 cm-es, koronás címeres vízjelű kék papírba hajtva, Toldy autográf címleírásával található a küldemények III. dobozában. Levélmelléklet nem járul hozzá, s kelteztést sem találtam benne, bár Pogány Péter szerint 1833-ból való, s az 1837. évi felhívás nyomán került be az Akadémiára.¹² (Alább kísérletet teszek a pontosabb datálásra.) A kolligátum elején 20,5×17 cm-es, egykor összefűzött laponkon¹³ Toldy kézírásával találunk rövid versrészleteket, laponként csak egyet-egyet (1–8. sz.), majd más kezek írásában hosszabb szövegeket. A 9. vers egy 20,5×12,7 cm-es vékony, megsárgult papíron olvasható (vízjel: *J. WILA...*). A 10. és 11. számú dalt egy kék színű, külön lappáron találjuk (20,3×12,4 cm); azonos kézírással, talán az 1830-as évekből. A 12–17. vers önálló füzetet alkot, saját sorszámozással (19,5×11,5 cm-es fehér papír, koronás vízjellel). Végül ismét Toldy feljegyzései következnek a szokásos nagy alakú papírok előlapjain (18. és 20. sz.), közrefogva egy eltérő írásképpű, 6,2×9 cm-es cédulára írt verset (19. sz.).

Feltűnő, hogy Erdélyi János a kolligátumból csupán egyetlen dalt közölt (s még azt sem biztos, hogy kizárólag ebből a forrásból; lásd alább

⁹ *Népdalok és mondák*, Második kötet, A Kisfaludy-Társaság megbízásából szerkeszti és kiadja ERDÉLYI János, Pest, Magyar Mihály, 1847, VIII. (144. sorszámmal.)

¹⁰ *Népdalok és mondák*, A Kisfaludy-Társaság megbízásából szerkeszti és kiadja ERDÉLYI János, Pest, Beimel József (ny.), 1846, IX–X.

¹¹ *Uo.* (52–63. sz.)

¹² *POGÁNY, i. m.*, 233.

¹³ Az 1. lap szélén még megvan az egykori cérnafűzés elvágott darabkája, s a tüvel csinált kicsiny lyukak minden Toldy-féle oldalon megtalálhatók.

a 10. vers jegyzetét). Nyilván becses volt előtte a Toldy által felajánlott kézirat, ám a beérkezett anyag bőséges választékát adta a paraszti-mezővárosi folklórhoz közelebb, nyomtatásban még meg nem jelent szövegeknek. (Szándékosan nem használom a *népdal* szót, bár a korabeli felfogás szerint ebben a széles körben ismert közköltészeti alkotások is benne foglaltattak.¹⁴) Toldy küldeménye viszont zömében nem helyi gyűjtés során jött létre, s nem is a kollégiumi dalolások emlékét őrzi. Szinte minden autográf szövegét a *Hasznos Mulatságok (HM)* 1818. és 1820. évfolyamából másolta: onnan, ahol Kultsár István híres felhívása megjelent, s amely John Bowring magyar lírai antológiájának (1830) közköltészeti bázisát adta. E forrást kétségkívül jól ismerte, hiszen a *Handbuch* népdalidézetei is szinte kizárólag innen származnak.¹⁵ Bár a *Handbuch*ban némelyiket még tovább stilizálta, valószínű, hogy ezt a kolligátumot már ehhez az antológiához felhasználta. Erre utal a 6. szöveg, amely nem szerepelt a *HM*-ben, de bekerült a német kötetbe, ráadásul az itteni kéziratot törlést „végrehajtvá” ott is csak a 2. strófat olvashatjuk.

Érdekes ugyanakkor, hogy semmit se másolt le a *HM* későbbi „köznép-dall”-aiból, amelyeket Rummy Károly György küldött be.¹⁶ Előfordulhat persze, hogy a régebben közölt dalok éppúgy Rummytól kerültek be a folyóiratba, azt pedig pontosan tudjuk, hogy Bowringhoz ő küldte el a válogatott szövegeket.¹⁷ Toldy azonban nyilván arra számított, hogy beharangozott, kétszáz dalnál is többre rúgó gyűjteményét

¹⁴ KÜLLÖS Imola, *Adalékok a magyar népdalfogalom történetéhez = Népi kultúra – Népi társadalom*, IX, főszerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1977, 111–138, itt: 111–113.

¹⁵ A most vizsgált kézirat repertoárján túl a *HM*-ből vette át az alábbi dalokat: *Bár csak hamar május lenne* (4.), *Kecskeméten egy almafa* (5.), *Szép virággal kertet tele* (6.), *Erdő, erdő! de magas vagy!* (7.), *Erdő nincsen zöld ág nélkül* (8.), *Csak azért szeretem A’ magyar menyecskét* (9.), *Azt gondolám, eső esik* (10.), *Pista szívem, de alhatnám!* (13.), *Izent nékem a’ gavallér* (14.). Franz TOLDY, *Handbuch der ungrischen Poesie*, Zweiter Band, Pest – Wien, 1828, 356–362. A dalok elé írt bevezetőben is utal rá, hogy jórészt a *HM*-ből vette át őket (356.). Ugyanitt Rummy és Bowring kapcsolatáról is tudósít.

¹⁶ Az első ilyen utalás: 1832. II. félesztendő, 361.

¹⁷ Gyapay László szíves közlése szerint Londonban, a British Library Add. 29,538 jelzetén fennmaradt az az kézirat kolligátum, amelyben Rummy elküldte az antológia anyagát Bowringnak.

Rumy át fogja adni Erdélyinek, s néhány füzete valóban bekerült a korpuszba. Másrészt tudjuk, hogy fokozatosan szembefordult Kultsár és Rumy felfogásával,¹⁸ tehát ilyen közleményeiket sem érezte feltétlenül méltónak arra, hogy lemásolja.

Látható, hogy Toldy egy-két szöveget (1, 6, 8/4. sz.) máshonnan másolt, illetve összegyűjtötte mások ilyen feljegyzéseit. Hasonlóképp járt el, mint később Erdélyi: másoláskor nyomban stilizált egy-két apróságot, híven a közköltészet *szöveggazda*-attitűdjéhez.¹⁹ Erdélyi azonban Toldy kolligátumából mást sem igen közölt. A rá jellemző nemzetiségi tapintattal kihagyta antológiájából a szlovákok magyar kiejtését csúfoló dalt és a *Tót asszonynak...* kezdetű dalocskát, noha mindkét szöveg variánsai megtalálhatók a beérkezett kéziratokban. Nagyszabású antológiájával Erdélyi igyekezett túllépni a korábbi szórványos nyomtatott népdalközlések repertoárján, ezért mellőzte a *HM* és egyúttal a *Handbuch* népdalait.

Tekintsük át a Toldy-kolligátum tartalmát az ötféle kézírás, valamint a *HM*-hez, a *Handbuch*hoz és a *Népdalok és mondák (NM)* köteteihez fűződő viszonyuk szerint.

Sorszám	Kezdősor	Kézírás	<i>HM</i>	<i>Handbuch</i>	<i>NM</i> I–III.
1.	Veres bársony süvegem	Toldy	–	11. sz.	–
2.	Tót asszonynak tót a lánya	Toldy	1818	–	–
3.	Víz, víz, víz	Toldy	1818	–	–
4.	Csaplárosné, galambom	Toldy	1820	–	–
5.	Édes babám, jere ki	Toldy	1818	–	–

¹⁸ Ennek dokumentumairól pl.: DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004, 694–695.

¹⁹ A kérdésről bővebben: Csörsz Rumen István, *Szöveg szöveg hátán: A magyar közköltészet variációs rendszere 1700–1840*, Bp., Argumentum, 2009 (Irodalomtörténeti füzetek, 165).

Sorszám	Kezdősor	Kézírás	HM	Handbuch	NM I–III.
6.	Isten hozzád, Magyarország	Toldy	–	12. sz.*	–
7.	Ég a kunyhó, ropog a nád	Toldy	1818	1. sz.	–
8.	Széna van az ólba'	Toldy	1820*	2. sz.*	–
9.	Veres csákó süvegem	1. kéz (Tentzer?)	–	3. sz.*	–
10.	Megsavanyult már az új bor	2. kéz	–	–	I. 184. sz.
11.	Ah, én szegény tótocská	2. kéz	–	–	–
12.	Fáj, fáj, fáj, fáj, fáj a szívem, fáj	3. kéz (Rónay?)	–	–	–
13.	Jaj, rózsám, de szeretlek	3. kéz	–	–	–
14.	Ne szomorkodj, légy víg	3. kéz	–	–	–
15.	Tetőled még ma meg kell válnom	3. kéz	–	–	–
16.	Ej, babám, de szeretlek	3. kéz	–	–	–
17.	Nini, mi hát a szerelem	4. kéz	–	–	–
18.	Áll a verbung, táncoljunk	Toldy	1820	–	–
19.	Tisza partján fekszik egy lyány meghalva	5. kéz	–	–	–
20.	Tiszta lisztből sül a kalács	Toldy	1818	–	–

A *HM*-ből másolt szövegek datálásán túl a más kézírású dalok elterjedése is megerősíti, hogy a kolligátum már részben készen állhatott a *Handbuch* előmunkálataikor, tehát még 1828 előtt. Toldy nem rendelkezett nagyon széleskörű folklórtudással vagy egyedi gyűjtéssel, de mindazt jól ismerte, amit abban a korban a művelt közönség. Továbbhagyományozó gesztusa arra utal, hogy Kultsárék régebbi népdal- és közköltészeti közleményei Toldy számára releváns, értékes szövegek voltak. Az pedig, hogy miután lemásolta mások népdalföljegyzéseit, átengedte gyűjteményét Erdélyinek, egy nagyobb antológia szerkesztőjének, a vállalkozás alapjaival való rokonszenvét jelzi.

Az alábbiakban közreadom a gyűjtemény teljes versanyagát, néhány szövegkritikai megjegyzéssel. A versek tördelésében és szakaszbeosztásában néhol eltértem a kéziratétól; a sor- és strófaszámozás csaknem mindenütt tőlem származik.

MTAK IRODALOM 8R 206/61.

Népdalok 20 drb. A' magyar tudós társaságnak beadja Toldy Ferencz.

Jegyzet: A jegyzék szerint 22-nek kellene lenni, részben saj[át].
Kéziratok 18 lev. Palliumban.²⁰

Népdalok

A' magyar tudós társaságnak beadja

Schedel Ferenc

1.

1. Veres bársony süvegem
Így élem gyöngy-életem';
Bokréta van mellette:
Barna babám kötötte.
2. Ha kötötte, jól tette, 5
Csókot kapott érette
Köss még, babám, másszor is,
Megsókollak százszor is.

Megjegyzés: Toldy kézírása, aki a dalt a *Handbuch*ban is kiadta (11. sz.). Erdélyi csupán egy eltérő változatát közölte (NM II. 338. sz.). Vö. a 9. szöveggel.

²⁰ A könyvtáros jegyzete.

2.

1. Tót asszonynak tót a lyánya,
Katykaringós a' szoknyája;
Voltam egykor vele tánczba'
'S elakadtam a' zománczba.
2. Alig tudtam majd megválni, 5
Tánczból is ki kellett állni;
A' ránczot, zománczot szidtam,
Jó, hogy le nem hasítottam.
3. De megfogadtam, hogy tánczba'
Nem akadok több zománczba; 10
Tarka szoknyás magyar tánczos
Lesz már párom, nem zománczos.

Megjegyzés: Toldy kézírása. A lap bal felső sarkában áthúzva: *HM. 1818. II. 42.*, tehát a *HM*-ből másolta (1818. II. félesztendő, 274), egyetlen fonéma megváltoztatásán túl pontosan egyezik.

3.

Békésvármegyei

Víz, víz, víz!
Nincsen olyan víz,
Mint a Kőrösvíz.
Potyka csuka terem benne,
Szép leányka fürdik benne. 5
Nincsen olyan víz,
Mint a' Kőrösvíz.

4 csu<t>ka

Megjegyzés: Toldy kézírása. A lap bal felső sarkában: *HM. 818. I. 8.*, tehát címével együtt Kultsár István felhívásából másolta (*HM*, 1818. I. félesztendő, 57.).²¹ Erdélyi több változatát közli (pl. *NM* I. 227. sz.), de egyik sem azonos ezzel.

²¹ A szövegcsalád kritikai kiadása: *Közköltészet*, 2, *Társasági és lakodalmi költészet*, s. a. r. Csörsz Rumen István, KÜLLŐS Imola, Bp., Universitas, 2006 (*Régi Magyar Költők Tára*, XVIII. század, 8), 28. sz.

4.

Csaplárosné galambom, Tölts bort a' kupába!
A' szegény magyar legény Hagyd igyék buvába'.
Pajtás! Isten megáldjon, Mentsen minden kártól,
Vármegyétől, fiscustól, Töröktől, tatártól.

Megjegyzés: Toldy kézírása. A bal felső sarokban: *MH* [!] 820. I. 37., Fazekas Mihály közköltészeti ihletésű²² *Hortobágyi dal*ának részletét tehát a *HM*-ből másolta (1820. I. félesztendő, 289., *Betyár dall*), kisebb stilizálással. Két strófában jegyezte le, a sortörések a 7+6-os cezúra mentén voltak.

5.

Édes babám, jere ki!
Hozz egy kupa jó bort ki,
Adj egy csókot, én meg mást,
Úgy nem csaljuk-meg egymást.

Megjegyzés: Toldy kézírása. A bal felső sarokban: *HM. 818. I. 12.*, tehát innen vette át (1818. I. félesztendő, 89).

6.

1. Isten hozzád, magyarország,
Itt van már a háborúság,
Jobb már nekem katonaság,
Mint búbanat, szomorúság.
2. Hazám, hazám, édes hazám 5
Bárcsak határod' láthatnám;
Füstöt látok, de csak alig
Hogy az égen sötéteλλik

2 <Eljött>

²² *Uo.*, 42. sz.

Megjegyzés: Toldy kézírása. Az első strófa (egy a 17. század végére datált, ponyván is terjedő búcsúvers kezdete²³) két vonallal ceruzával áthúzva. A 2. strófát a *Handbuch*ban is közölte (12. sz.). Erdélyi csupán egy eltérő variánsát publikálta az *NM* II. kötetében (272. sz., Fehér megyéből).

7.

1. Ég a' kunyhó, ropog a' nád,
Hódítsd, szőke! azt a barnát.
Míg a' barnát hódítottam,
A' szőkét elszalasztottam.

2. Úgy vágyom én a' szókére 5
Mint a' szőlő-szemecskére:
De még inkább a' barnára,
Mint a' bor-ízü almára.

Megjegyzés: Toldy kézírása. A bal felső sarokban: *HM. 818. I. 35.*, tehát szintén a *HM*-ből másolta (1818. I. félesztendő, 281.), kis stilizálásokkal. A strófahatárt nem jelölte. A *Handbuch* népdalai közt is közölte, de még tovább stilizálta (1. sz.).

8.

1. Széna van az ólba' A' szénatartóba';
Megleslek ezután A' pitvar-ajtóba.

 2. Orczáid' rózsáji ha közel volnának,
Égő szívem mellé tenném bokrétának.

 3. A' nyári folyóvíz télben megaluszik: 5
Soha az én szívem rajtad meg nem nyúgszik.

 4. Nem anyától lettél, Rózsafán termettél,
Piros pünkösöd' napján Hajnalba' születted.
- 2 öllelek [alternatív megoldás a sor végére írva]

²³ *Szerelmi és lakodalmi versek*, s. a. r. STOLL Béla, Bp., Akadémiai, 1961 (*Régi magyar költők tára*, XVII. század, 3), 224. sz.

Megjegyzés: Toldy kézírása. A bal felső sarokban: *HM. 820. I. 22.*, tehát ugyancsak a *HM*-ből másolta (1820. I. félesztendő, 186), bár ott hiányzik a 4. szakasz. Ezt a *Handbuch*ban is közölte, az itteni 2. és 3. strófa társaságában (356, 2. sz.). Az 1. és a 4. szakaszt négy sorba tördelte a félsoros rímek és a vakrím szerint. Előbbit a bal margón vízszintes vonal határolja el a következő két strófától, majd kb. kétsornyi üres térköz után, újabb vonallal jelölve következik a 4. versszak.

9.

1. Veres csákó süvegem
Most élem gyöngy életem
Bokréta van mellette
Barna rózsám (szép leányka) kötötte

2. Ha kötötte jól tette 5
Csókot kapott érette
Kösd meg rózsám másszor is
Megcsokollak 100szor is

3. Zöld az erdő, tilalmas,
Nálunk a pap hatalmas 10
Sem a' bíró sem a' pap
Minket el nem választhat

4. Nyisd ki rózsám az ajtót
M[agya]r kopogtat nem Tót
Jaj de soká nyitod ki 15
Mintha nem tudnád hogy ki

5. Tudom biz én, de félek
Mert a' férfi roszt lélek
Azt esküszí hogy szeret
Egyet fordul kinevet. 20

6. Kinyitottam az ajtót
Bejött egy nagy nyalka tót
Jaj be pereg a' nyelve
Eszem adta szerelme.

7. Ha elmégy te utazni 25
 Gyere hozzánk bucsuzni
 Tedd kezedet szivedre
 Emlékezz meg hivedre
8. Nem vagyok én csapodár
 Elmehetsz drága madár 30
 Feloldozom kezemet
 Vissza veszem szívemet
9. Nekem nem kellesz többet
 Keresz magadnak szebbet
 Ha szebb lesz is de nem jó 35
 Mert a' rózsa mulandó.
10. Uttzu piros papiros
 Úgy szép a' lány ha piros
 Pantlika meg ha habos
 Három rénes forintos 40
11. Kukorikol a' kakas
 Nem szép a' lyány ha nyakas
 Jobb a' fekete retek
 Barna leányt szeretek
12. Ha én aztat tudhatnám 45
 Szebbet szeretsz nálamnál
 Itt a Hernát Kassánál
 Mingyárt bele ugranám.

Megjegyzés: Nem Toldy kézírása, a hátlapon: *Brúnek. Taentzer mp. b. u. e. k.* A 4–5. strófát a *Handbuch* népdalai közt azonos formában közölte (357, 3. sz.). Erdélyi nem közli; változatáról lásd az 1. dal jegyzetét.

Füredi Tus

1. Meg savanyúlt már az új bor, ihatunk pajtás
Vizes korsót tedd le jámbor, van helette más.
Szopogassuk a' kulatsot Szinte kotyogjon,
A' ki nem emelte farát, Kőnnye potyogjon.
2. Meg kapáltuk a' Szöllőnket, három ízben is, 5
Nem sajnáltuk rá erőnket, de van haszna is,
Emlegettük faradozva, a' szüret nevét,
Mostan azért vigadozva, igyuk a' levét.
3. Mindennapi bánatunkat most tegyük félre,
Akkaszszuk szegre gondunkat, nem kell az télre, 10
Majd bé fognak a' tavaszkor, újra kapálni,
Most igyuk meg a' mit akkor, lehet használni.
4. Jól tarts édes feleségem, többet nem bántlak,
Sőt leszszel gyönyörűségem, tánczba is rántlak,
Mit epeszted így magadat a' kulats tele, 15
Dobd pokolba a' Kontyodat, ne gondolly véle.

6 r<e>á

Megjegyzés: Nem Toldy kézírása; betűi sokkal nagyobbak, helyesírása archaikusabb. Erdélyi az *NM* I.-ben 184. sorszámmal közli egyező változatát *Pinczeszeri dal sz. Mártonnap-tájban* címmel, kétsoroként változó előadói utasítással (hol Halkal, hol Frissen). A *NM* II. végi proveniencia-mutató szerint a dal a Rábaközéből való; ez ellentmond a Toldy-kolligátum (Balaton)füredre utaló címével.

11.

Tót ének

1. Ah! Én szegén Tótotská,
Nints gatyámra fótotska,
Bogo szűröm is otská,
Nem van kenyér tariszká,
Hiába vagyon lotská, 5
Ne jó meg vagyon kotzká.
2. Zenyim nadrág úgy fázni,
Tsak nem bele kakálni,
Csizmadia eb tojta,
Zenyim csizma nem vartá, 10
Mert bizom is ha varná,
Az Ország Út fizetná.
3. Ha bé megyem a' konyhá,
Juskulicza meg kényhá,
Szurkus leánykád is mondjá, 15
Hogy ő szarja Tóth kapjá,
Ah én szegény Tótotská,
Zórdög engem há hoztá.
4. Édes Zenyim jó Majka,
Meg doglik tied Janko, 20
Ha engemet meg látnád,
Zab kalátska meg sútnád,
Soos vizeddel meg kennad
Zenyim Lelked meg raknád.
5. Bizom Janko nints penyáz, 25
Zenyim Zapád meszsze ház,
Mikor engem el küldtá,
Egy poltorád meg adtá,
Strelátvei matyeri,
Még az is vissza kérni. 30

6. Én több könyve nem rontjá,
Tsak leszem szegény Tótja,
Gyoltsod veszi hátára,
Tsipke Tarisznyájára,
Ha meg veszi Aszszonka, 35
Majd adj e darabb hurka.

6 jó<j>

Megjegyzés: Az előző kéz írása. Erdélyi nem közli, pedig más küldeményekben is szerepelt.²⁴

12.

Ének

1. Fáj fáj, fáj, fáj
Fáj a szívem fáj
Fáj a szívem te éretted
Ki szívemet, meg sértetted
Fáj fáj fáj a szívem fáj. 5
2. Fáj, fáj, fáj, fáj,
Én is érzem fáj
Nyugodalmat már szívemnek
Fel áldoztam érzéseimnek
fáj fáj én is érzem fáj 10
3. Nints nints nints nints
Nints e földön nints
Nints e földön ki segéljen
Ki sorsomon könyörüljön
Nints nints, nints e földön nints. 15

²⁴ Pl. Pintér Endre egyik küldeményéből: *Közköltészet 1, Mulattatók*, s. a. r. KÜLLŐS Imola, munkatárs Csörsz Rumén István, Bp., Balassi, 2000 (*Régi magyar költők tára, XVIII. század, 4*), 511–512.

4. Van van, van van
Van e földön van
Érzem hogy vagyon olyan kints
Te bár hiszed hogy olyan nints
Van van, van e földön van. 20
5. Jaj jaj jaj jaj
Edes kinos baj!
Szaradnak tsak reménnyek
Igy tsak édes érzéseink
Jaj jaj édes kinos baj. 25
6. El el, el el
El megyek én el
El megyek én, itt hagylak én
Töled szivem, meg válok én.
El el elmegyek én el. 30
7. Kár kár kár kár
Kár szeretni kár
Mert szerelem, tsak gyötrelem
Azolta helyem sem lelem
Kár kár kár szeretni kár. 35
8. Te te te te
Boldog remete
Ki le mondottál ezekrül
A sziv maró érzésekrül
Te te boldog remete 40
9. Bár bár bár bár
Bár válhatnék bár
A sziv gyújtogató tűztül
Melly lángot kapott egy Szúztül
Bár bár megválhatnék bár 45

10. Szép szép szép szép
 Angyali gyöngy kép
 Te vagy lángja szerelmemnek
 Te vagy oka gyötrelmemnek
 Szép szép Angyali gyöngy kép. 50
11. Nem nem, nem nem
 Nem gyötrelmem nem
 Mert ha galambom ölelem
 Ki nem tserélne meg velem
 Nem nem nem gyötrelmem nem. 55

Megjegyzés: Az eddigiektől különböző, régies kézírás az újabb füzetben. A cím mellett jobbra: *Rónay*. A 6. versszak előtt három csillag választja ketté a dalt. A ponyvai eredetű versnek Erdélyi csak egy hosszabb, eltérő változatát közli (NM I. 6. sz.).

13.

Más Ének.

1. Jáj Rózsám de szeretlek Ki nem mondhatom
 Sem éjjelem sem nappalom nem is nyughatom
 Gyöngy fekete két szemed
 Ékessen nyólt termeted
 Rabá tett engem 5
2. Szánd meg tehát bús rabodat Angyali lélek
 Ime előtted le borúlok de attúl félek
 Hogy meg nem szán engemet
 Virágzó szép éltemet
 Sírba temeted. 10
3. De én azt hogy hihessem el, hogy légy köszikla
 Söt rabodon szánakodol szerelem szikra
 Nyujtsad tehát kezedet
 Ajánljad a szivedet
 Hogy veled éljek. 15

4. Igy majd rózsák oltarinakon De tóvis nélkül
Szüntelenül illatoznak Hervadás nélkül
A Szent hívség keriti
Szerelem erősíti
Kegyesség birja. 20

10 <ékes> Sírba temeted

Megjegyzés: Az előzővel azonos kézírás; az 1. és 4. szakasz tördelése eltér a közbülsőktől. Erdélyi nem közli.

14.

Harmadik Ének

1. Ne szomorkodj légy vig Nem lesz ez mindég így
Aki meg szomorít meg is vigasztal még.
2. Rabb vagyok rab vagyok Szabadulást várok
A jó Isten tudja Mikor szabadúlok
3. Ha rabod is volnék Tsak érted lehetnék 5
Virágos kertedben Plantálad lehetnék
4. Nintsen édessége Kertnek virág nélkül
Volt vidám szívem is Hervad szived nélkül.
5. Rothadásnak indul A test lélek nélkül
Ugy van szívem dolga Kintsem nálad nélkül. 10
6. De még is édesem Tölled meg kell válnom
Erdőkben mezőkben Egy aránt útnom.

Megjegyzés: Az előző kettővel azonos kézírás, négysoros szakaszokra tördelve. Erdélyi ebben a formában nem közli.

15.

Negyedik Ének

Bútsú vétel

1. Te töled még ma meg kell válnom.
Te töled még ma vég kép el kel válnom
Ó e' kint nem lehet ki álnom
Még is te töled el kell válnom
2. Szememben könnyet látz reszketni 5
Szememben bútsú könnyet látz reszketni
Meg szűnhetz e' engem szeretni
Ó ne szűnj meg engem szeretni.
3. Ha tán bú ér szeped ölében
Ó ez egyre kérlek juttasd eszedben 10
Minő bút hagy tál kebelembe
Melly kinokat szegény szivembe.
4. Mert már azólta nintsen békem
Mert már azólta vég kép el tűnt békem
Miólta azt sohajtád nékem 15
Élj, élj - 's oh - el ne felejts engem.

Megjegyzés: Az előzővel megegyező írás. Erdélyi nem közli.

16.

Ötödik Enek

1. Ej Babám be szeretlek, ki sem mondhatom
Sem éjjelem, sem nappalom, nem is alhatom
A szerelem dárdája
Szivemet altal járja
Nints nyugodalmom. 5
2. Minapában bárna Leány belém szeretett
Meg ölele, meg csókola haza vezetett
Bor petsenye elég volt
Az ágya is vetve volt
Belé fektetett 10

3. 'S ha az Annya két Galambja ott nem lett volna
 A mi édes szerelmünk is többre ment volna
 De mivel hogy az ott volt
 Mi szerelmünk kevés volt
 Ó be nagy kár volt. 15
4. Már mindennek veget vetek, többet nem szóllok
 Minden bokros bánatokat magamnál hagyok.
 Örömmek útát adok,
 Keserves verset irok,
 Holtig búsúlok. 20

Megjegyzés: Az előző négy verssel megegyező kézírás; a 13. szöveg variánsa. Erdélyi ezt a változatot se közli.

17.

Hatodik Ének

1. Nini hát ez a' szerelmem
 A' melly mindég lakik velem
 Nem öröm az, de gyötrelem
 Tsupa merő veszédelem.
2. Fenn forgandó mulandóság 5
 Szívet rabló nagy kívánság
 Ritka véle a' boldogság
 Inkább a' keserves rabság.
3. Te ki Nymfák seregéből
 Születtettél szerelmekből, 10
 Nyomorgattál csak rabságból
 Engem háládatlanságból.
4. Ritkán talál Ámor kettőt
 Egymás közt viszont szeretőt
 Ámbár szerelem nevetőt 15
 Ád is, de nem hív szeretőt.

5. Most látom mit tesz szeretni
 És viszont nem szerettetni
 Jó szívért rosz[sz]at fizetni
 Bár ne kellene érezni. 20
6. Tsak az tudja, ki próbálja
 Mi a' szerelem falatja;
 Más a szívét nem fájlalja,
 Mert a' szerelem nem bántja.
7. A' midőn még nem szerettem 25
 Jádztam, tréfáltam, 's nevettem
 Jól aludtam, jól ébredtem
 'S bódog volt egész életem.
8. Nem gondolkoztam egyébről
 Tsak tsupán a' nagy örömről 30
 Aggódtam a' szívességről
 'S tsalhatatlan szerelemről.
9. Nem úgy érzem most szívemet
 Járok, 's nem lelem helyemet
 Búban töltöm életemet 35
 Nem tudom mi lelt engemet
10. Ha gondolom iffjúságom
 És akkori bódogságom
 Most oda minden vigságom
 'S terjed nyughatatlanságom. 40

Megjegyzés: Ismét más kéz írása, az előzőek folytatásaképp. A 2–6. és 8–10. versszak áthúzva. Erdélyi nem közli.

18.

1. Áll a' verbung! táncoljunk! Nosza, kún legények:
 Csordúltig tele borral Állnak az edények.
2. Pántlikát kalapunkra majd osztogatnak,
 Mentét dolmányt 's nadrágot Hozzánk szabatnak.

3. Itt állnak a' lovak is Készen abrakolva, 5
Mellyek a' magyar legényt Hordozzák tánczolva.
4. Ha sebesít sok kakast az én jobb karom,
Akkor mondja jó királyom: Édes Magyarom!

1 <Tele> Csordúltig

Megjegyzés: Toldy kézírása, eredetileg négysoros strófákban. A bal felső sarokban: *HM. 820. I. 13.*, tehát a *HM*-ből másolta (1820. I. félesztendő, 97). Stílárís javítása is erre utal: a 2. sort eredetileg a *HM*-ben olvasható *Tele* szóval kezdte, majd ezt kihúzta. Erdélyi nem közli.

19.

Tisza' partján Fekszik egy Lyány Meghalva.
Arannyal van a' ruhája Kivarrva
Haj de sokat háltam (!) vele Egy ágyba
Haj be sokat megöleltem hajnalba. – – –

Megjegyzés: Más kéz írása, kisebb papíron, változó sorbeosztással. Erdélyi nem közli.

20.

1. Tiszta lisztből sül a' kalács;
Papot illet a' szent-írás,
Urat, mestert a' setálás;
Szegény legényt a' dolgozás.
2. Magos hegyről foly a' patak; 5
Haj be rosz legénynek adtak;
Ha még egyszer leány lennék
Jól megnézném, kihez mennék:
Megválogatnám a' legényt,
Mint a' piaczon az edényt. 10

Megjegyzés: Toldy kézírása, strófabosztás nélkül. A bal felső sarokban: *HM. 818. I. 35.*, tehát a *HM*-ből idézi (1818. I. félesztendő, 281), kis módosításokkal.

DEBRECZENI ATTILA

Ízlés és érzékenység

(A 18. század végi román-vita egyik összefüggéséhez)¹

1. ÍZETLENSÉG

Kazinczy Bácsmegyeyjét megelőzően két román is megjelent, amely nagy népszerűsége tett szert, s megítélése ugyanakkor vitákat váltott ki a literátor közvéleményben: az *Etelka* és a *Szigvárt*. Dugonics András *Etelkája* az 1788-as megjelenést követően olyannyira olvasottá vált (ezer példány elkelt belőle egyetlen év alatt), hogy 1791-ben újabb, jelentősen bővített kiadása is napvilágot látott. Nem sokkal első edíciójának megjelenése után a *Mindenes Gyűjtemény*ben áradozó hangú recenziót közölt Péczeli József, a septemvir Almási Ignác saját gyermekének az *Etelka* nevet adta, s Dugonics számos elismerő levelet is kapott tanult és kevésbé tanult olvasóktól; minderről a legközvetlenebb forrást maga Dugonics nyújtja, aki 1790-ben összegyűjtötte ezeket a dokumentumokat.² A véleményeket kommentálván egy olyan mozzanatra is reflektál, amely mintegy hibaként említődik regénye kapcsán: a közmondások túltengése és az „alacsony szollások” felhánytorgatása kapcsán megem-

¹ A dolgozat az OTKA és az MTA TKI támogatásával készült.

² DUGONICS András, *Etelka*, s. a. r. PENKE Olga, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002 (Csokonai Könyvtár. Források 8.), 471–477. A továbbiakban: ETELKA, 2002.

líti, hogy mindez a régi magyarok beszédjének jellemzésére szolgál. Fel is veti a méltatlankodó költői kérdést: „Azt akarnák talán ezen emberek, hogy én régi Magyarainkat francia módra kényessen beszéltettem volna?”³ Péczeli József 1789-es méltatásában ugyancsak reagált erre a kifogásra, s lényegében Dugonicsal egyező érvekkel háritotta azt el.⁴ Kazinczy az *Orpheus*ban közzétett rövid ismertetésében szintén ehhez a véleményhez csatlakozik.⁵

A felmentés és magasztalás azonban némiképp meglepő lehet, ha az *Orpheus*ban közölt szöveget összeolvassuk a korabeli levelezés *Etelkára* vonatkozó szöveghelyeivel. Kazinczy Ráday Gedeonnak írja 1788. június 21-én:

Ezen útamra a' Dugonits *Etelkáját* hoztam-el magammal; a' kotsiba azzal töltöm időmet. És ennek a' könyvnek látásán elejénten nagyon megörültem, hazafiúi elragadtatást 's tsak Őseink előtt esmeretes felséges egygyűsűséget 's Magyar tüzet reménylven: ah, de mint szomorodtam-el, midőn a' leg-izetlenebb galanteriát a' leg-alatsonyabb popularitást 's gyermeki affectatiót, *hogy Magyar vagyok*, találtam.⁶

Itt még több is van, mint a „leg-alatsonyabb popularitás” bírálata, amely a korábban említett kifogásokban központi elem volt, hiszen Kazinczy

³ ETELKA, 2002, 477.

⁴ Mindenés Gyűjtemény, 1789, I. köt., 129–132.; ld. még ETELKA, 2002, 474.

⁵ „Ő bennünket Atyáinknak régi idejekre akart vissza-vinni; azoknak szokásokat, életek módját, országlásokat 's a' t. tette elinkbe, adagiuminkat mentette-meg az el-veszéstől. Némellyek durvák és a' mostani kényes füleket meg-sértik: de az Árpád' idejéhez nem éppen illetlenek. Az, a' ki ítélve olvas, az ilyeneken nem akad-fel, hanem inkább szívére szorítja lélekben maga előtt lebegő magyar Dugonitsát.” (*Első folyóirataink: Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001 (Csokonai Könyvtár. Források 7.), 34–35. A továbbiakban: ORPHEUS, 2001.)

⁶ *Kazinczy Ferenc levelezése I–XXI.*, közléteszi VÁCZY János, Bp., A Magyar Tud. Akadémia kiadása, 1890–1911.; XXII. (I. pótkötet) Bp., 1927.; XXIII. (II. pótkötet) Bp., 1960. I. 191. (A továbbiakban: KazLev.) Majd ehhez még hozzáteszi: „Én is tsak-nem a' szenyvedhetlenségig, tsak-nem a' más Nemzetek meg-bántásáig kevélykedem abbann, hogy Magyar vagyok: de még is Etelkát olvasván, sok helyekenn mint egy el-szégyenlettem magamat, látván azt, hogy Pajtás Uram magát miként teszi nevettségessé a' Magyar névnek illetlen 's ok nélkül való emlegetéseivel.”

„a’ leg-izetlenebb galanteriát” és a hivalkodó magyarkodást is elítélőleg említi. Erre az utóbbira utalás sem történik az Orpheus-beli ismertetésben, egyszerűen elhallgatja ezt a véleményét, ami önmagában véve is figyelemre méltó tény. Kazinczy azonban a nyilvánosság előtt kimondottan apologetikus célzattal szól a regényről, amit a felvezetés érzékeltet a leginkább:

Prof. Dugonits András Úr Etelkát újjobban nyomtattatja. Azok, a’ kik ezt úgy nézik, mint közönséges Románt, melly szerelmet tanítani, vagy tsak némelly munkára nem született elmét egynehány únalmas óráitól dajkai dallás formán meg-szabadítani akar, erről a’ munkáról igen kantsalúl ítélnek: De nem ez vólt az Író szándéka.⁷

Ezt követi a már idézett magyarázat arról, hogy a régi időkre nézve a szólás és szokások durvasága indokolható, mert korfestő jellegű (a régi és népi azonosításának jól ismert korabeli jelensége tűnik fel ennek hátterében).

A magyarázat azonban mégsem egyszerűen nyelvi-stilisztikai jellegű és érdekű. A szöveg érvelésének tartószerkezetét az „Azok, a’ kik ezt úgy nézik, mint közönséges Románt – igen kantsalúl ítélnek – De nem ez vólt az Író szándéka” logikai összefüggése képezi. Ezzel az *Etelka* az adott szövegösszefüggésben kikerül az esztétikai jellegű megítélés hatálya alól, s így egyrészt a jól ismert érvekkel magyarázhatóvá válik a szólások alacsonyossága, másrészt elhallgatható az, ami e vélekedés inverzeként a másik oldalon áll, s amit korábban, a már idézett levél folytatásában Kazinczy megfogalmaz: „El-hallgatom azt, hogy a’ könyv, ha úgy tekintjük tsak, mint Románt, tsak-nem az Argirus és Stilfrid Classisába való.”⁸ Ezúttal pontosan az inverz logikai szerkezet működik a megítélésben („a’ könyv, ha úgy tekintjük tsak, mint Románt”), s ebből a műre nézve katasztrofális következtetések adódnak, hiszen egyenesen a ponyvanyomtatványok szintjére sorolódnak, mint ami „a’ leg-alacsonyabb popularitást” képviseli. Ami tehát „az Árpád idejére” visszavetítve mentegethető, az a poézis saját körén belül menthetetlen.

Kazinczy e véleményét messzemenően visszaigazolta Ráday Gedeon válaszlevelében:

⁷ ORPHEUS, 2001, 34.

⁸ KazLev. I. 191.

A' Dugonits Etelkájában magam részéről azt tartom leg nagyobb hibának, hogy sok helyeken sok igen culinaris beszédnek módgyai, sött olykor culinaris szitkokis mentenek belé; holott némely helyeken stílusában tsak nem a' Poëtica Prosáig fel emelkedik, és elő adásában majd nem az Carmen Epicumnak módgyát kívánna olykor követni. Ezen egyenetlen stílus akar mitsoda munkánakis igen nagy kárára szokott esni.⁹

Az érvelés alapja egyértelműen a beszédkritérium alapján elkülönített méltóságfok retorikai-poétikai normája, amely szerint tűrhetetlen a nyelvi-stilisztikai, hangnemi szintek keverése, vagyis a költői próza és a kulináris beszédmód nem fér meg együtt. Ráday további érvelésével azonban már kevésbé hangzik egybe Kazinczy álláspontja, ugyanis Ráday azt mondja, hogy „tűrhető volna, ha ezen Culinaris szók tsak közönséges embereknek adatnának szájokba, és ugyan közönséges embereknek mondatnának”,¹⁰ s ebbéli véleménye megegyezik Aranka György ítéletével is.¹¹ Kazinczy az *Orpheus*-beli cikkben figyelmen kívül hagyja a társadalmi tagozódás szerinti nyelvhasználat szempontját, s az időbeliség már látott viszonylatát lépteti be helyette, amivel menteni igyekszik Dugonicsot.

S hogy ez talán nemcsak valamiféle taktikai lépés tőle, arra nézve támpontot jelenthet az 1790 tavaszi *Hamlet*-ajánlás. Ebben kiemeli:

Imé Férjfaink 's Asszonyaink el-hányták a' költsönözött öltözetet; el-állottak a' káros idegen szokásoktól; *most már, nem úgy, mint ez-előtt kevéssel, gyönyörködve beszéllnek azon a' Nyelven, a' mellyen Etele és Etelka beszéllt*, 's nemes el-pirúlással vallják-meg, hogy meg-tsalódtak, midőn meg-romlott ízlések ennél a' kedves hangzásúnál szebbnek tartotta azt a' dörögő zordon Nyelvet, a' melly semmire sem alkalmazosabb a' despotai hideg parantsolásnál.¹²

⁹ Ráday Kazinczynak, 1788. július 8., KazLev. I. 194.

¹⁰ Uo.

¹¹ „Igen szerentsétlen gondolatnak tartom ugyan az Etelka írójában, a' magyar köz példa beszédekét azon könyvbé kívánni egybe szedni, melly egy Királyi Házból való nagy méltóságú Kiss-Aszszony 's több Uri fő rendek történeteit foglallya magába” (Aranka Zilahi Sámuelnek, 1789. január 10.; csatolva Ráday Kazinczynak írott leveléhez, KazLev. I. 297.)

¹² *Kazinczy Ferentz' Kül-földi Játsszó-Színje. Első kötet. Hamlet*, Kassa, 1790. Ajánlás, a számozatlan 4-5. oldalon, saját kiemelésünk.

1790 tavaszának nagyreményű felbuzdulásában, az erőteljes németellenesség sodrásában (mikor, mint írta, „az idegen vagy magyar lesz, vagy éhhel hal el köztünk”) a nyelv a formálódó territorialis identitáshoz kapcsolódva különös jelentőségre tett szert a Mi-Ők viszony definiálásában. Ebben a viszonyrendszerben átértelmeződött Etele és Etelka nyelvének jelentősége is, az alacsony stílusfekvés nem pusztán a palléroztatlan régi állapotok festéseként indokolható, de mint a folytonosság letéteményese is. A korabeli magyar nyelv a megszerzett ország és a nyelv alapján képződő etnokulturális identitásváltozat értelmében Etele és Etelke nyelvének örököse.¹³

Jellemző, hogy a megromlott ízlés ebben az összefüggésben a nyelvben és szokásban való idegenmajmoláshoz kötődik. Emlékezhetünk, legelőször, alapvetően más összefüggésben, az *Etelkát* Kazinczy „a’ legízletlenebb galanteriá”-val vádolta, s barátai is hasonlóképpen nyilatkoztak.¹⁴ Az *Etelka* a poézis felől szemlélve a hangnemi keveredés miatt ítélni lehet el, az ízlés felől szemlélve viszont a galantéria miatt, amely alapvetően a viselkedés, az életmód jellemzésére szolgáló kategória volt, olyan, amelyet mielőbb szükséges levetkezni annak, aki a kényesebb ízlés elérésére vágyik. A galantéria minősítése itt nem véletlenül a „legízletlenebb”: ez valójában az ízlés hiányát jelenti. Amikor Kazinczy az *Orpheus*-ban az *Etelkát* menti azzal, hogy nem csak mint románt kell azt nézni, akkor nemcsak a sajátosan nyelvi-stilisztikai megítélés alól vonja ki, de ezen ízléselv érvényesítésétől is eltekint, hiszen a Vitéz Imréhez szóló levél-ajánlásban a románok alapvető céljaként a következő sze-

¹³ Vö. erről DEBRECZENI Attila, *Nemzet és identitás a 18. század második felében*, ItK, 2001/5–6, 513–552.

¹⁴ Ráday, Aranka véleményét már idéztük, említhetjük azonban Horváth Ádámot is, aki 1789. február 26-án ezt írja Kazinczynak: „Láttad e már Dugonits Etelkáját? kétség kívül látnod kellett, mert Posonyban és Kassán nyomtattattott 1788-ban. A’ napokban azt olvastam; a’ mint látom Román forma. Sok curiosum van benne, és a’ Historia szép, ’s sok magyar példabeszédekkel rakva van stílussa: de tsak ugyan nem szeretném Szerdahelyi krízise alá botosátani de bono gustu.” (KazLev. I. 292.) Majd április 17-én: „Etelka meg lehets, de igazat mond róla Aranyka, ’s a’ te tsillagos jegyzésed is egészen igaz; az Asszonyok az ollyas szerelmes Historiakat nagyon kedvelik, de a’ Pendelyes ’s más hasonló terminusokért nálam meg is köpik.” (KazLev. I. 326.)

repe: „olvasások által a' szóllás' és maga-viselet' durvasága kedvesebb ízlésre faragódjon.”

2. IDEGEN SZAVAK

Kazinczynak az *Etelkáról* adott első, levélbeli jellemzése egy további kifogás megpendítésével zárul: „Nevettséges a' szók' derivatióibann és faragásibann is.” Ez a bírálat egybehangzik a purista nyelvtisztítási törekvések korabeli kritikájával. Most csak arra a jelenségre kell ráirányítanunk a figyelmet, hogy Kazinczy ilyen irányú kifejtettebb megnyilatkozásai tendenciaszerűen kötődnek a románokhoz, mivel a *Bácsmegyey* előszavában és Barczafalvi *Szigvártjáról* írott recenziójában hangzottak el. Utóbbiban a számos példát követően összegzően is szól az új szóknak faragásáról, kiemelve, hogy nem általában véve tartja azt tilalmasnak, s fel is sorol négy elvet, amelyet a szólkotások terén követendőnek vél. Az erőszakos szóalkotásokat bizonyos területre korlátozná leginkább:

Teli vannak ilyenekkel a' RÁTZ Orvosi munkái; teli a' Kánonok MÓLNÁR Physikája, 's a' DUGONITS Algebrája, és Geometriája, 's még-is ezekben nem sok helyt botránkozik-meg a' leg-kényesebb fül-is: de Románt fordítani, 's a' gyönyörűségre szolgáló dolgokat-is idétlen nevekkel motskolni-el, meg-engedhetetlen vakmerőség.¹⁵

Feltűnő a példák hasonlósága a Vitéz Imréhez szóló levelében: „És nem több szükség vagyon é most a' Románokra, [...] mint a' Kánonok *Molnár*' Physicájára 's *Dugonits*' Algebrájára?”¹⁶ A két szöveghely egyazon álláspont két vetületére világít rá. Kazinczy élesen elválasztja egymástól a románokban megtestesülni vélt, jellegzetesen gyönyörködtető szándékú irodalmiságot és a tudós munkákban testet öltő literátusságot. Ezekhez egészen különböző nyelvhasználatnak kell tartoznia, épp ezért nem lehet közös mércével mérni ezeket a szóalkotások terén sem. A tudós munkákban a szakterminológia magyarítását indokoltnak véli, a szórakoztató munkákban azonban megengedhetetlennek tartja. A *Bácsmegyey* előszavában részletesen is kifejti, miért.

¹⁵ *Első folyóirataink: Magyar Museum I.*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004 (Csokonai Könyvtár. Források 11.), 113.

¹⁶ KazLev. I. 440.

A hangnemi különbségekből indul ki, vagyis nem a tudós és nem tudós munkát állítja szembe, hanem a poézis felsőbb és alsóbb nemét. A végkövetkeztetést illetően azonban nincs különbség, a román kapcsán olyan lehetőségek és követelmények fedezhetők fel, amelyek sem a tudós műveket, sem a fentebb nemű poézist nem jellemzik.

Ebben nem a Történetet-költő, hanem maga Bácsmegyey szól, még pedig *levelekben és barátjaihoz*, kik oly szerentsés nevelést nyervén mint ő maga, barátjoknak idegen ugyan, de a nagy-világban mindenek előtt esmeretes szavait értették. Ezeknek meg-tartása kedves negligéet ad Románomnak.¹⁷

Az idegen szavak megtartása tehát stilisztikai jellemző, de egyben egy bizonyos kulturális közeg elidegeníthetetlen sajátossága is, a stilisztikai jellemző éppen ennek a közegnek a megérezkítését célozza. E kulturális közeg az idézett szöveg két vonással jellemzi, a szerencsés neveléssel és a nagyvilágban való esmeretességgel. Úgy tűnik, a pallérozottság társias közegére történik itt szűkszavú, de elég egyértelmű utalás. Persze itt csak az idegen szavak megtartása kapcsán merül mindez fel. A kiadvány függeléke azonban éppen ezzel a vonatkozással kapcsolódik össze: ebben a lábjegyzetek helyett¹⁸ csatolt függelékben egy szószedet¹⁹ található, amely a kevésbé érthetőnek vélt korabeli műveltségyszavak magyarázatát adja.

A lista 53 cikkelyt tartalmaz, némelyik cikkelyben több összekapcsolódó szó magyarázatára is sor kerül (e magyarázatoknak mintegy a harmada a *Jelentés*hez kapcsolódik, s csak a többi a tulajdonképpeni szöveghez). Több mint feltűnő, hogy a kiválogatott szavaknak majdnem kétharmada *poézissel, zenével, tánccal* és *festéssel* kapcsolatos szakki-fejezés (különösen az első kettő túlsúlyos látványos): azon művészetek kerülnek így reflektorfénybe, amelyeket majd egy Kis Jánoshoz írott későbbi levélben is leginkább kapcsolatba hoz a kényesebb ízlés kicsiszoló-

¹⁷ *Bácsmegyeynek öszveszedett levelei*, Kassa, 1789. Jelentés, számozatlan 4. oldal. A továbbiakban: KAZINCZY 1789.

¹⁸ „a munka lapjait perpetua nótákkal bé-motskolni, vagy, a mi még böl-dogtalanabb gondolat lett volna, szó-faragásra vetemedni nem akartam” (KAZINCZY 1789. Jelentés, számozatlan 4–5. oldalak).

¹⁹ KAZINCZY 1789, 257–263.

dásával.²⁰ A lista fennmaradó része is többnyire műveltségzavakból áll, amelyek ugyancsak a társiaság szótárához tartoznak (pl. „*Delicatesse*, az a' nemes szemérem, midőn valaki készebb valamit el-túrni, mint-sem hogy mást háborgasson”; vagy: „*Raffinírozni*; qualificálni, kényesebb ízlésre szoktatni”). A magyarázatok között mindössze két nagyobb terjedelmű található, Rubensről és Angelica Kauffmannról, arról a két festőről, akiket a *Jelentés* végén saját irodalmi törekvéseinek analógiájaként említett, vagyis hogy a fenséges Klopstock fordítása éppúgy megfér az alacsonyabb rendű Bácsmegey mellett „mint a' Kauffmann' lyánykái a' Rubens' ördög-űzői mellett.”²¹ Az igazinak tekintett poézis két általa képviselt hangnemét, a naivat és fenségest állítja itt képzőművészeti példával párhuzamba, egy másik fogalompár magyarázata azonban a művészetek és a tágabban értelmezett ízlés kapcsolatára vet fényt.

Kazinczy a *Jelentés*ben írja, hogy „valamint minden egyéb fordításimban, úgy itt is, egyedül Artistának kívánok tekintetni.”²² A szószedetben ehhez a következő magyarázatot fűzi: „*Artista*, Frantziáúi; Németül *Künstler*; Így nevezetnek azok, a' kik Poézist, Muzsikát, vagy Festést gyakorlanak.” Ennek párja a fordítás egy koncertleírásában feltűnő dilettáns kifejezés, amelyhez a következő magyarázat tartozik: „*Dilettant*; Festésben, Muzsikában, Poezésban gyönyörködő, és azt valamennyire gyakorló.” A megfogalmazás párhuzamossága szembetűnő: a festés, muzsika, poézis egyezik, az eltérés a gyakorló – valamennyire gyakorló – gyönyörködő különbségben található. Egyértelműen látszik, hogy a dilettánsnak itt nincs pejoratív mellézköngéje, valójában inkább műélvezőt jelent, aki azonban nemcsak passzív befogadó, de a befogadói pozíciót az aktív részvétel során sem lépi túl. A kor művészetekkel áthatott társias kultúrájának alapszerkezetét rögzíti e fogalompár.

A *connaisseur-amateur* (*Kenner-Liebhaber*) kettős terminus a művészetek értékelésével kapcsolatban született meg a 18. század első felében, használata azonban – történelmi és szociológiai okonál fogva – a század közepétől vált általánossá. A megkülönböztetés eredetileg a zenehallgatókra és zenekritikusokra vonatkozott: hallgatók viszonylatában a *Kenner* a tanult és racionális, a *Liebhaber* a képzetlen és emocionális

²⁰ „muzsikát és festést tanúlgattok, a' Városi lakás által kényes ízlésre szoktatatik ízléstek” (1793. július 27., KazLev. II. 297.).

²¹ KAZINCZY 1789. *Jelentés*, számozatlan 8. oldal.

²² KAZINCZY 1789. *Jelentés*, számozatlan 2. oldal.

zenefogyasztót jelölte; kritikusok viszonylatában ugyanezek a fogalmak a professzionista és laikus közt tettek különbséget. A század előrehaladtával magukat a játékosokat osztályozták, illetve adresszálták egyre inkább a *Kenner und Liebhaber* címkével, és a fogalomnak ez az újfajta alkalmazása alapvetően érintette a zene komponálását és recepcióját.²³

A zene példája különösen érzékletesen mutatja azt a folyamatot, amelynek során a művészetek egy bizonyos társias kör, egy polgárosuló társadalmi réteg mindennapjainak a szerves részévé váltak. Ahogy Komlós Katalin részletesen bizonyítja, a klavir-játék általános divattá vált, különösen a finom nevelésben részesülő ifjú hölgyek körében, s ezzel összefüggésben hihetetlen mennyiségben komponáltak műveket e műkedvelő réteg számára, igényben, technikában igazodva az elvárásokhoz és lehetőségekhez. A korabeli zenei kiadványok éppúgy bizonyítják ezt, mint a regényekben található leírások a társas összejövetelekről, amelyeknek elengedhetetlen része volt az éneklés, a hangszeres zene, a tánc.²⁴ A *Bácsmegey* ugyancsak bővelkedik ilyenekben, szorosán követve e téren az eredetét. A 'dilettant' fogalma éppen egy ilyen koncertleírás során tűnik fel (a *Buda, Júliusnak 24dikén* keltezésű levélben), amelyben nemcsak megemlítődik több népszerű szerző és néhány zenei szakkifejezés, hanem részletes rajzát kapjuk az elhangzó zenemű ívének és főleg a kiváltott hatásnak, amelyet ugyanúgy a zene lényegének tartottak a korban, mint a poézis esetében.

A fordító Kazinczy zenei műveltségére nézve persze ez önmagában nem sok eligazítást ad, egyedül talán arra figyelhetünk fel, hogy a Kaiser művében csak az első sorral említett Schulz dalnak ő a Szentjóni-féle magyar fordítását adta meg, tehát pontosan tisztában lehetett a forrással, beazonosítva az akkor még kéziratossá Szentjóni-verssel.²⁵ Tudjuk azt is, hogy korabeli dalainak kidolgozásakor, illetve átjavításakor fontos szempontja volt az énekelhetőség, mint a *Magyar Museum* 2. számának élén közölt *Boldog bolondoskodás* kapcsán Rádaynak írja: „Mindég inkább érzem mennyire kívántatik-meg még a' rhytmusos versekben is a' hosszú vagy rövid mértékre való vigyázás. Hiszen ha erre nem

²³ KOMLÓS Katalin, *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800*, Bp., Gondolat, 2005, 117.

²⁴ Lásd uo.

²⁵ Vö. SZENTJÓBI SZABÓ László *Összes költeményei*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Bp., Balassi, 2001 (RMKT XVIII. század VI.), 162–168.

vólt figyelemmel a' poéta, az éneklő azt nem is énekelheti.²⁶ Az így átdolgozott változat jelent aztán meg a *Heliconi virágokban* is, amely, mint említettük, a göttingai Musenalmanachot tekintette mintának. A dal mint folyóiratban megjelent szöveg a keletkezés és a használat során Kazinczy szemében is elválaszthatatlanul egybefonódott az énekkel, amely a kultúrával áthatott társias létezés megnyilvánulása volt. Két *Orpheus*-ban megjelent dalát (amelyek forrása Götz és Stolberg, vagyis az említett kör) először Prónay László lányának küldte el, az egyiket ő maga is a „clavocin mellé” szánta, a másikat az apa alkalmaztatta hangszerre.²⁷ Fennmaradtak kották is kéziratos hagyatékában,²⁸ ezek közül az egyikre írta a *Chloé* című dalát. Tudjuk persze, hogy a *Magyar Museum*ban és önálló füzetben kottákkal ellátott dalokat kiadó Verseghyhez képest Kazinczy zenével való kapcsolata sokkal kevésbé intenzív, de az intenzitásban és felfogásban mutatkozó különbségek ellenére is egyértelműnek látszik, hogy Kazinczy az éneket elválaszthatatlannak találta a daltól, a zenélést a korabeli művelt társasági élettől. Zene, festészet, poézis és az életmód kultúráltsága elválaszthatatlannak mutatkozott, együttesen képviselve azt a „kedvesebb ízlést”, amely a „legízetlenebb galantéria”, a „szóllás és magaviselet durvasága” ellen felmutatható volt.

3. ÉRZÉKENY OLVASÓ

Aranka György levélregény-fordítása, a *Júlia' levelei Ovidiushoz* kapcsán a románokról folytatott vita egy további összefüggése vált hangsúlyossá. Kazinczy a frissen szerzett szabadkőműves barát iránti jószándékú elfogultságában olyannyira nagyra értékelte e fordítást, hogy

²⁶ Kazinczy Rádaynak, 1789. december 27., KazLev. XXIII. 21.

²⁷ Az először említett dal *Az elkésződött leány. Grof Stolberg szerént*, amelynek korábbi címe *A téli utazás, Báró Prónay Ágnesnek a clavocin mellé* volt (lásd ORPHEUS, 2001, 202., 497.), a másik pedig *A' Gyermek Poéta. Superin. Götz verseiből* (ORPHEUS, 2001, 101., 463.), amelynek vételét követően Prónay azt írta Kazinczynak: „A' Gyermek Poeta Énekét lantba foglaltatom 's Leányommal hangoztatom.” (Prónay László Kazinczynak, 1790. február 3., KazLev. II. 30.)

²⁸ MTAK. K 633/V. 198a–200a és K 638./II. 133ab. Vö. HOVÁNSZKI Mária, *Magyar nyelvű énekelt (dal)költészet a 18. századi Magyarországon*, Magyar Zene, 2007/3. (aug.), 289–342.

kiadását is magára vállalta, igaz, a nyomdába adás előtt azért alaposan megrostálta annak nyelvét és helyesírását (ahogy kivehető a levelekből, nem mindig Aranka öröme). A megjelent kötetecskét igen nagyra értékelte, de ebbéli vélekedése nem találkozott mindenki egyetértésével. Földi János 1791. március 9-én úgy summázza megítélését, hogy

Julia Levelei nem érdemlették a' nyomtató bért [...] olly tsekélységnek látom, hogy előszöri elolvasásom után soha többé kezembe sem fogom venni. A' név ösztönzött az elolvasásra: már vele meg elégedtem, sőt tőle még tsömöröltem.²⁹

E súlyos ítélet indoklásaként legfőképpen azt hozza fel, hogy csak szerelem a tárgya, Kazinczy ellenvetéseire (melyek nem maradtak fenn) ezt bővebben is kifejti: „ollyan érzéseket is indít én bennem, a' mellyeket helybe nem hagyhatok, nem szerethetek, nem ditsérhetek, 's mások még úgy sem.”³⁰ Ez az érvelés nem sokban különbözik a románok elleni morális természetű vádak érvrendszerétől. Annyiban viszont mégis érdeklődésre tarthat számot, amennyiben ezt a gondolatmenetet általánosabb összefüggésbe helyezi. Azt kezdi firtatni, hogy ki olvassa az ilyen „leveleket.”

A' Románokban még Népünknek tsekély 's alatsony izlését kell néznünk. [...] A' kik közöttünk valamennyire még most az Olvasásnak kedvellői, azok vagy Papi emberek, vagy az érettebb gondolatú Öregek. Mindenik rend kárhoytatja Julia Leveleit; és ezzel a' Magyar izlés éppen nints eltálva.³¹

Az „alatsony és a Magyar izlés” ellentétpárja rendeli magához a románok megítélését, összefüggésben az olvasóközönsséggel. Földi azt állítja, hogy a létező olvasóközönsség korára nézve idősebb, tanultságára, foglalkozására nézve pedig leginkább egyházi emberekből áll. Ezek ízlésével

²⁹ KazLev. II., 169–170.

³⁰ Földi Kazinczynak, 1791. május 20., KazLev. II. 191. Az idézett rész előtt így reagál Kazinczy ellenvetésére, megerősítve, hogy kritikája nem elsősorban az irodalmi vonatkozásokat érinti: „Julia Leveleiről tett ítéletem nem hirtelen ítélet, azon értelmemben megállok, Te ditséred arról, hogy el ragadja az Olvasót a' Caesar udvaráig, stb. Az Argirus Historiája is el ragadja az embert az ő Atyjának udvaráig, a' fekete Városig 'stb. és rossz író még az a' világon, ki azon helyre nem ragadja az olvasót, a' melly helyen esett dolgokat ír.”

³¹ KazLev. II. 169–170.

nem találkozik a román, éppen mert szerelmet tanít, ami részben az erkölcstelenséggel asszociálódik, részben pedig mert kicsinyesség, nincs köze a magasabb tudományokhoz. Ebből pedig az következne, hogy aki ilyet olvas és/vagy ír, az csekély és alacsony ízlésről tesz tanúbizonyságot. Ilyen messzire azonban Földi nem követi a maga felállította logikát, mert azzal zárja gondolatmenetét: „Egy szóval: nagy válogatást kell minékünk tennünk a’ Románokban.”³² S ezt ismétli meg újabb levelében is: „Nem azt irám Barátom, hogy Románokat ne írjunk, nem, tellyeséggel; hanem tsak hogy *meg válogassuk* még mi a’ Románokat.”³³ A Kazinczy és Földi közötti vitának ebben a regiszterében már nem Aranka fordításának a megítélése a tét, hanem általában a románoké, aminek háttérében a románok olvasóközönségéről kialakított képük markáns különbsége exponálódik.

Kazinczy a *Bátsmegyey* fogadtatása kapcsán több alkalommal is hangsúlyozta, hogy

Egy Román érdeme felől egy 15 esztendő s Leány jobban ítél, mint z Tisztelendő Professor Ur; ’s a’ Leányka ki-tsorduló könny tsejje edesebb jutalom az érzékeny Irónak, mint a’ Professor Urak bölts itélete.³⁴

A fiatal lányka és a tisztelendő professzor úr ellentéte markánsan megjeleníti a románok ideális olvasójáról kialakított képet, s az is jól látható, hogy Földi megítélésében inkább az utóbbi olvasó szólal meg. Kazinczy lényegében elmondhatta (volna) Földinek írott (általunk nem ismert levelében) ugyanazt Aranka kapcsán, mint amit Vitéz Imrének elmondott annak Dusch-fordításáról: „Tsudálkozom azon, hogy némellyeknek idétlen itéletén fel-hevülhetél. – Gyönyörködve fogja olvasni a’ Te munkádat az *érezékeny olvasó*.”³⁵ A „lányka” valójában az „érezékeny

³² KazLev. II. 170.

³³ KazLev. II. 191.

³⁴ (Kazinczy Aranka Györgynek, 1789. augusztus 26., KazLev. I. 448.) A Vitézlevélben ugyanez a gondolat jelenik meg: „Az én szegény *Bátsmegyeyem* nem tetsze Patakon. Azt mondják, hogy azt a’ haszontalan fityogást nem szenvedhetik, és hogy tőlem nem Románt vártak. Így ítél gyakorta igazábban egy tizenhat esztendő s Leány némelly nemű irások felett az eruditióval tellyes Criticusnál.” (KazLev. I. 440.) Ezt lényegében változatlanul megismétli Aránakának december 21-i levelében is (KazLev. I. 521.).

³⁵ KazLev. I. 439.

olvasó” ideáljának megszemélyesítése, olyan befogadó, aki a szerelmi tematika világiasságát nem erkölcsstelenségként, haszontalanságként tekint, hanem isteni erőt és ajándékot lát benne, s aki ugyanakkor egy új életmód mintájaként is tudja és akarja azt használni. Ezt foglalja össze a Vitéz-levél:

Tsak az esik nekem ebben nehezen, hogy még a’ jó Románoknak is annyi ellensége van. Tanúlnak, tanúlnak belőle szerelmet a’ mi ifjaink és leányaink, az tagadhatatlan: de néha egy kis morált és egyebecsét is tanúlnak.³⁶

Ez az „egyebecske”, amely az 1789. augusztus 23-i levélben bukkan fel, mintegy megismételni látszik egy két nappal korábbi levelének megfogalmazását, mikor is azt írta Horváth Ádámnak: „Ti versezettek, én is versezek köztetek; én a’ mellett egyébhez is látok.”³⁷ A románok és versek ebből a nézőpontból az ízlésfejlesztés eszközei lesznek,³⁸ az érzékeny olvasó pedig képes a „kedvesebb ízlés” példáiként olvasni ezeket.

Lényegében ugyanazt fogalmazza itt meg, mint Barczafalvi a *Szigvárhoz* írott *Tudósításában*:

A’ ki az érzékenységeket felsőbb rendűekké teszi, ’s meg jobbitja: az, éppen egygy olly méltóságos véget ér el, mint az, a’ ki tsupán tsak az Elme értő tehetségének tökéletesítése végett foglalatatoskodik. ’S ezen utóbb rendű Író, nem is használhat olly közönségesen, mint az előbbi: mert Olvasói mindenkor tsak kevesen vagynak; mivel még előre ollyakat tészten fel, kik már a’ Tudományokban jártasok.³⁹

Kazinczy ezt a hasonlóságot a vita hevében nem vette észre (vagy nem akarta észre venni). Míg a *Magyar Museumban* közölt recenzió direkt módon bírálja Barczafalvi fordítását, addig a *Bácsmegyey* elé írott *Jelentés* indirekten teszi ezt meg, noha utal arra, hogy saját *Szigvárt-*

³⁶ Kazlev. I. 440.

³⁷ KazLev. I. 437. Az Orpheusra nézve pedig később azt állította, hogy „ott néha egyéb tekinteteim is vannak.” (KazLev. II. 229.)

³⁸ „Hidd-el, el-pirulok szégyenletemben mikor valamit illyet hallok, hogy olly kevesen látják által, hogy az írók és fordítók azért nyulnak többnyire Románhoz, mert az a’ leg-szerencsésebb vehiculuma a’ Magyarságnak.” (KazLev. I. 440.)

³⁹ BARCZAFALVI Szabó Dávid, *Szigvárt’ Klastromi Története*, Pozsony, 1787. A’ *Könyv Szerzőnek előre való Tudósítása* című előbeszéd 2. számozatlan oldalán.

fordítása a másik elterjedtsége miatt nemigen láthat napvilágot. A *Jelentés* ugyanis éppen amellel érvel, hogy nem kell mindenáron magyarítani a szavakat, sokkal inkább a milió magyarítása a fontos, ami pedig a szabad, adaptációs fordítást követeli meg. S a cél is világos: az ízlés, a viselkedés, az életforma kicsinosítása leginkább az eredeti magyar viszonyok között megteremtett minta segítségével képzelhető el. Az irodalom így az általában vett csinosodás nyelveként⁴⁰ tűnik fel, közvetlen életmintát képezve, ahogy azt majd Kármán József és Pajor Gáspár *Urániájában* is látjuk.

Az érzékeny olvasó megnevezés azonban – az alapjául szolgáló fogalom, az érzékenység eredendő poliszémiájánál fogva – több képzetet foglal magában, így valójában több különböző olvasó képzeete formálódik meg egyazon név alatt. Amikor Kazinczy egy dalocska műfaji szempontú elemzése során hivatkozik az érzékeny olvasó várható tetszésére,⁴¹ nyilván nem ugyanazt az olvasót képzele magá elé, mint mikor a románok olvasásában olvadozó érzékeny olvasóról beszél. A „tizenhat esztendő leánya könnyé”-re való hivatkozás nem értelmezhető a „Tanuljon meg érteni, aki érteni akar!” összefüggésében. Az érzékenység mint aisztheszisz (vagyis a szépre való fogékonyság és a szép reflektálatlan megítélési képessége) fogalma a magyar századvég irodalmában még differenciálatlanul magában foglalt különböző irodalomfogalmakhoz kötődő elképzeléseket. A háttérben éppúgy megpillanthatjuk az esztétikai autonómia gondolatához egyenesen vezető szemléleti elemeket, mint a csiszoltság beszédmódjához kötődő felfogás mozzanatait. Kazinczy ekkor még mindkét irányban tájékozódott.

⁴⁰ A csiszoltság beszédmódjáról összefoglalóan lásd HORKAY HÖRCHER Ferenc, *A mérséklet filozófiája a skót felvilágosodásban = A skót felvilágosodás (Morál-filozófiai szöveggyűjtemény)*, vál., szerk. HORKAY HÖRCHER Ferenc, Bp., Osiris, 1996, 295–395.; főleg 307–312., 321–324. KONTLER László, *Az állam rejtelvei*, Bp., Atlantisz, 1997, 188–208.; SZÉCSÉNYI Endre, *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a 18. századi Angliában*, Bp., Osiris, 2002, főleg 72–92.

⁴¹ Kazinczy a *Heliconi Virágok*beli újraközlésnél elhagyta Verseghy egy versének utolsó két strófáját, a következő, lábjegyzetben közölt indoklással: „A következő két strophát el-hagytam. Nyer ez által az érzékeny olvasó előtt mindig ez az igen kedves dalocska. Mert a száraz-fa allegoriájára az epedő bátortalan Szerelem nem vetemedik és a dal rövidsége szépen festi azt a kevély Szépet, a ki szerentsétlen Szeretőjét eggy két szóval fizeti ki.” (Pozsony, 1791, 95.)

HEGEDÜS BÉLA

*John Locke, a hutchinsoniánusok és Kalmár György
a nyelvről*

Egy 18. századi brit vita nyelvelméleti tanulságai¹

Kalmár György 1751-ben Londonban publikálta három, angol nyelvű vitairatát John Hutchinson követőinek nézeteivel szemben. A vita elsődleges témája az volt, hogy vajon az Ószövetségben előforduló *Elohim/Elahim* kifejezés egyes vagy többes számú-e? Számomra a *vetélkedés* – s benne Kalmár szerepe – nem emiatt fontos, sokkal inkább a résztvevő felek nyelvfilozófiai megállapításai érdekelnek.

John Hutchinson mozgalmát egészen a közelmúltig mint a fizika történetének tudománytörténeti érdekességét tartották számon, s antinewtoniánus jellegét emelték ki. A mozgalom szerepének újraértelmezése a kilencvenes években kezdődött el. S bár a mai szerzők is fenntartják, hogy a newtoni, illetve a John Hutchinson és követői által képviselt világkép kibékíthetetlen ellentétben áll egymással, mégis fontosabbá vált a közös kiindulási pont hangsúlyozása: az ún. természetfilozófia,

¹ A dolgozat nem jött volna létre az edinburgh-i The Institute for Advanced Studies in the Humanities-ben eltöltött Andrew W. Mellon-ösztöndíj nélkül. Külön és kiemelt köszönet – s ezt most nem csak az alkalom mondatja velem – Dávidházi Péternek a dolgozat egy korábbi változatához tett hozzászólásaiért, baráti tanácsaiért. Sokat jelentett az akkor számomra, ezért az írást teljes szívvel ajánlom az ünnepeltnek.

ahonnan elindulva – John English egyháztörténészt idézve – kettejük közül Newton sokkal nagyobb utat tett meg a mai értelemben vett szaktudományok irányába.²

A hutchinsoniánusok antinewtonianizmusának alapja teológiai. Hutchinson szerint csak Isten kinyilatkoztatott szava – ami alatt a teremtett világot is értette – lehet biztos alapja mind a teológiának, mind a természetfilozófiának.³ Alaptétele volt, hogy a teremtett világ, a kozmosz már a kinyilatkoztatás legelső befogadóinak feltárta a Szentháromság-tant.⁴ A mozgalom elvetette a felvilágosodás racionalista változatának kozmológiával és általában a tudás megszerzésével kapcsolatos elméleteit, s a 18. századot a Szentháromság-tanon alapuló kereszténység elleni támadásként élte meg.⁵ Meglepő viszont, hogy a racionalista veszéllyel szemben John Locke episztemológiája segítségével vette fel a harcot – erre valóban csak a legutóbbi idők kutatásai hívták fel a figyelmet. S így a hutchinsonianizmus episztemológiai hátterének feltárása a mozgalmat máris a brit felvilágosodás/ellenfelvilágosodás-viták középpontjába helyezte.⁶

A hutchinsoniánus rendszer egyik alappillére az Ószövetség héber nyelvének sajátos értelmezése volt. A 18. századi deista irodalom kedvenc foglalatossága volt a zsidó vallás és szokások tanulmányozása, persze azzal a nem titkolt szándékkal, hogy így sikerül bemutatni, mi mindent vett kölcsön a judaizmus a korábbi pogány vallásokból, cáfolva ezzel a kinyilatkoztatott vallás felfogását.⁷ Ezen eszmék cáfolatához – s

² JOHN C. ENGLISH, *John Hutchinson's Critique of Newtonian Heterodoxy*, Church History, 1999/3, 582. A mozgalom történetéről a legfontosabb összefoglalások: ALBERT J. KUHN, *Glory or Gravity: Hutchinson vs. Newton*, Journal of the History of Ideas, 1961/3, 303–322.; C. D. A. LEIGHTON, „Knowledge of divine things”: a study of Hutchinsonianism, History of European Ideas, 26 (2000), 159–175.; DERYA GURSES, *The Hutchinsonian defence of an Old testament Trinitarian Christianity: the controversy over Elahim, 1735–1773*, History of European Ideas, 29 (2003), 393–409.; DERYA GURSES, *Academic Hutchinsonians and their quest for relevance, 1734–1790*, History of European Ideas, 31 (2005), 408–427.

³ ENGLISH 1999, 583.

⁴ LEIGHTON 2000, 160.

⁵ GURSES 2003, 394., 395.

⁶ LEIGHTON 2000, 162.

⁷ GURSES 2003, 394.

persze sajátos kozmológiájához – Hutchinsonnak szüksége volt az Ószövetség általa megtisztított héber nyelvére. Ez a megtisztítás nem jelentett mást, mint a mellékjelek és masszorák eltávolítását. Véleménye szerint ezek csak meghamisították az eredeti, Istentől származó jelentést, mint ahogy az a „hitehagyott zsidók” (apostate Jews) célja volt. (A hitehagyott jelző állandó használatával arra utaltak, hogy, amíg a héber élő nyelv volt, és így nem szorult a mellékjelek és masszorák támogatására, annak használói tisztában voltak az eredeti és igaz jelentéssel, tehát a Szentháromság és a megváltás kezdetekkor kinyilatkoztatásával.) Célja az volt, hogy a hébert a „szavak nyelvéből” a legtökéletesebbé: a „dolgok nyelvévé” tegye.⁸ A mellékjelektől és magyarázatoktól megfosztott nyelvgyökérszói permutációs eljárásoknak vetette alá, egészen addig, amíg a rendszere számára elfogadható jelentést sikerült kicsikarnia a szövegből. Kalmár is megjegyzi, hogy a hutchinsoniánusok ezzel a zsidó kabbala egyik eljárását újítják meg. Ami miatt mégis érdekes az eljárás, az az, hogy annak elméleti alapjául nem valamilyen szóba jöhető misztikus szöveget tesznek, hanem, a már említett episztemológián túl, John Locke nyelvelméletét.

Az *Elohim/Elahim*-vita első szakasza Alexander Catcott 1736-ban publikált pamfeltjével veszi kezdetét,⁹ majd John Hutchinson halálával zárul le a harmincas évek végén. A mozgalom eszméivel szemben kritikus Thomas Sharp 1751-es könyve¹⁰ nyitja meg a második, az ötvenes években zajló szakaszt. Intellektuális körökben ekkorra az első szakasz iratai meglehetősen ismertségre tettek szert; ebben az is közrejátszott, hogy 1748/49-ben megjelentek John Hutchinson összegyűjtött művei.

Ekkorra Hutchinson eszméinek egy része már tudós, főleg oxfordi hebraista körökben is hódítani kezdett. 1750 és 1767 között – az *Elohim*-vita iratain kívül – 18 pamflet jelent meg oxfordi hutchinsoniánusok tollából.¹¹ Megváltozik a vita hangneme is: míg az alapító és első követői annak hitében éltek, hogy az általuk megreformált vallás az egyetlen igaz út, s érveik végső soron ezen, a csak számukra elérhető bizonyosságon

⁸ LEIGHTON 2000, 164.

⁹ A. S. CATCOTT, *A sermon preached before the Corporation of Bristol...*, 1736, *Ua.*, 1742².

¹⁰ THOMAS SHARP, *Two dissertations concerning the etymology and Scripture-meaning of Hebrew words Elohim and Berith...*, 1751.

¹¹ GURSES 2003, 396.

alapultak, természetesen nem alakulhatott ki valóban érdemi párbeszéd a vitázó felek között. Ezzel szemben a második szakasz sokkal inkább szaktudományossá válik.¹² Kalmár éppen ennek az időszaknak az elején tartózkodik Oxfordban, s a vitának ebben a szakaszában jelenti meg írásait.

Thomas Sharp, a hutchinsoniánusokkal szemben kritikus könyvére rövid időn belül három válasz is született. Az első David Aboabtól származik, aki egy velencei születésű, később kereszténnyé és hutchinsoniánussá lett zsidó volt. Az ő írása után jelenik meg a vita első szakaszának is résztvevője, Julius Bate, majd Benjamin Holloway munkája.¹³

A vita teljes történetét 2003-ban feldolgozó Derya Gürses tanulmányában megállapítja, hogy Sharp nézeteit támogató személy mindössze egy akadt:

Sharp egyetlen támogatója *George Kalmar* volt, aki három vitairatával közvetlenül Julius Bate-et, Benjamin Holloway-t és David Aboabot vette célba. *Kalmar*, Sharphoz hasonlóan, megkérdőjelezi azt a hutchinsoniánus alaptételt, miszerint az ószövetségi héber lenne a kinyilatkoztatás eredeti és meg nem változott nyelve [kiemelések: HB].¹⁴

Bár az idézett tanulmány a vita eseményeinek nagyrészt kronologikus ismertetésére szorítkozik, Kalmárral és az eredeti nyelv problémájával kapcsolatos megállapítása helytálló, s meg kell jegyeznem, Kalmár nézetei ezzel kapcsolatban – gondolok itt mindenekelőtt világnyelvtervezetének nyelvelméleti bevezetőjére – a későbbiekben sem változtak meg. Mindezek ellenére a szerző érezhetően mit sem tud Kalmárról, még azt a más tanulmányokban előforduló megállapítást is mellőzi, hogy meglehetősen hibás angol nyelvezete alapján valószínűleg külföldi, s talán zsidó származású.

Nemcsak az *Elohim/Elahim*-, de más, a brit szigeteken zajló 18. századi intellektuális vita sem érthető meg Locke főműve, az *Értekezés*

¹² GURSES 2005, 411–412.

¹³ David ABOAB, *Remarks upon Dr Sharp's two dissertations...*, 1751.; Julius BATE, *The Scripture meaning of Aleim and Berith justified against the exceptions of Dr. Sharp...*, 1751.; Benjamin HOLLOWAY, *Remarks on Dr Sharp's pieces on the words Elohim and Berith...*, 1751.

¹⁴ GURSES 2003, 404.

az *emberi értelemről* ismerete nélkül.¹⁵ Fontos hangsúlyozni, hogy ez nem azt jelenti, hogy a különböző elméleti művekben lépten-nyomon Locke-idézetekre bukkanánk, hanem azt, hogy a Kanttal megjelenő professzionális filozófus figurája és annak jóval behatároltabb befogadói köre helyett ekkor még a mai értelemben is egyértelműen filozófiainak tartott munkák jóval szélesebb olvasói érdeklődésre számíthattak. Ezek a munkák, s különösen igaz ez Locke esetében, divatossá válhattak. Locke művének, különösen a nyelvvel kapcsolatos megfigyeléseinek az ismerete szinte kötelező volt. Ebből következik, hogy a hatások felismerése korántsem filológiai bravúr, sokkal inkább a szemléltetés vagy az értelmezés elengedhetetlen feltétele.

Az általam ismert, a hutchinsonianizmussal foglalkozó legújabb tanulmányok, ill. az általuk hivatkozottak a mozgalom episztemológiai nézeteire tett egyértelmű locke-i hatáson kívül nem foglalkoznak Locke nyelvelméletének nyomaival a különböző művekben. Pedig a viták – s különösen igaz ez az Elohim-kifejezéssel kapcsolatosra – bővelkednek a nyelvfilozófiai megfigyelésekben, s persze Kalmár György későbbi munkái szempontjából is ezt tartom igazán érdekesnek.

Kalmár és a vita kapcsán a továbbiakban a következő kérdésekre keresem a választ: 1. Hogyan és mit jelentenek a szavak John Locke és a hutchinsoniánusok szerint? 2. Mi a vitapartnerek álláspontja a nyelvi önkényességgel és a figurális nyelvhasználattal kapcsolatban?

John Locke nyelvvel kapcsolatos alap gondolatainak számbavételét mindenképpen hasznosnak tartom, már csak a fogalomhasználat összehasonlítása végett is. Szerinte az idea nem más, mint az értelem tárgya, „amivel az elme a gondolkodás során foglalatosskodik.” [I.1.8.] Megjegyzem, s majd a szavakkal való visszaélés ismertetése során látni fogjuk, hogy ez csupán az optimális eset, amely általában nem valósul meg. A szavak tagolt hangokként az ideák érzékelhető jelei, melyek az elmében – hibásan – gyakran magukat az ideákat helyettesítik [III.1.1.]. Az ideák és a szavak között nincs természetes kapcsolat, mert ha lenne, az azt feltételezném, hogy mindenki azonos nyelven beszélne [III.2.1.]. Locke egyik legfontosabb megállapítása, hogy a „szavak elsődleges vagy

¹⁵ John LOCKE, *Értekezés az emberi értelemről*, Bp., Osiris, 2003. (A harmadik könyvet Csordás Dávid fordította). Az alábbiakra a [könyv. fejezet. bekezdés]-számokkal fogok hivatkozni.

közvetlen jelentésükben nem más helyettesítenek, mint a használójuk elméjében lévő ideákat.” [III.1.2.] A hallgató, befogadó ezeket az érzelhető hangokat (szavakat) csak saját ideáinak tudja megfeleltetni. S hogy egyáltalán létrejöhet társalgás, ismeretközlés az emberek között, annak a „közönségesen elfogadott jelentés” [common acceptation] az alapja. Locke ezt az igen fontos kérdést az *Esszé* harmadik könyvének elején nem tisztázza, de a későbbiek alapján ez nem jelent más, mint hogy a társalgás során a kölcsönös és gyors megérthetőség miatt lemondunk a szavak jelentésének folyamatos megállapításáról. Ebből következik, hogy a szavak többsége általános terminus, tehát egyrészt az ész, másrészt a szükségszerűség terméke, eredménye [III.3.1.], s így általános ideák jele [III.3.6.]. A nyelv nem funkcionálna, ha folyamatosan egyedi nevekkkel kellene élnie, hiszen akkor a szó közvetlenül a dolognak lenne az egyedi neve [III.3.1.]. Ellenben az általános ideák és szavak számos egyedi dologra alkalmazhatók, s ennek az az alapja, hogy az egyedi dolgok egyediségét elhagyjuk, s a szavakat arra alkalmazzuk, ami megmarad: a fajtafogalom lényegére [III.3.11.]. De ebből következik az is, hogy az általános nevek alatti fajtákba sorolás kizárólag az értelem műve, mivel a természetben csak egyedi létezők vannak. [III.3.13.]

Locke megkülönbözteti az egyszerű ideákat, a kevert moduszokat és a szubsztanciákat. Az egyszerű ideák nevei nem definiálhatók (tehát jelentésük nem állapítható meg), mivel a definíciójuk további egyszerű ideákat feltételezne. „Ha mindent lehetne definiálni, az egy in finitum folyamat lenne.” [III.4.4–5.] Ennek ellenére neveiket kevésbé tartja kétségesnek, mint a kevert moduszokéit vagy a szubsztanciákéit. [III.4.15.] Ennek oka, hogy előbbiek esetében a névhelyettesítés szerinte nem tetszés szerinti, szemben a másik két fajtaival, amikor különböző mértékben bár, de az. [III.4.17.] A kevert moduszok önkényes nevének alapja fajtájuk lényegének ideája, s ez szintén az elme önkényesen létrehozott terméke. [III.5.2.] Ebből vonja le Locke a következtetést, hogy az egyik nyelven sok olyan elvont ideát jelölő szó van, ami egy másikban nincs meg, már csak azért sem, mert annak jelentése: maga a kevert modusz is hiányzik. [III.5.8.] Kalmár ezt húsz évvel később radikálisan továbbgondolja, s állítja, hogy a még azonos nyelven beszélők esetében

sincs lehetőség a megszólalás maradéktalan dekódolására, fordítására.¹⁶ A hutchinsoniánusok fontos érve amelltt, hogy a gyökérszó immár tisztázott elsődleges jelentése igenis mintegy átmentődik a derivátumokba, éppen az, hogy a kevert moduszok ideáit az elme hozza létre az egyszerűek alapján. S a héber Ószövetség fordításának lehetetlensége melletti érvelésük gyökerei is Locke ezen nézeteiben keresendők.

Locke-kal kapcsolatban közkeletű vélekedés, hogy azzal, hogy a szavakkal kapcsolatban mindenütt tökéletes önkényességről ír, elutasítja azt a misztikus vagy hermetikus gyökerű elméletet, amely különösen a héber nyelv esetében feltételezne valamiféle természetes kapcsolatot a jelölt dolog és a szó-jel között. Ez a feltételezés azonban kizárja a mindent tökéletesen tudó megszólaló esetét – ez nem lenne más, mint a világot teremtő és a teremtésben megszólaló Isten. A hutchinsoniánusok számára ez természetesen evidencia, és erre, valamint a Locke által – valljuk be – nyitva hagyott kiskapura, ti. az egyszerű ideák és az általuk reprezentált dolgok közti természetes kapcsolatra alapozva dolgozzák ki az Ószövetség héber nyelvvel kapcsolatos különös elméletüket.

Hutchinson szerint a feladat tehát annyi, hogy a héber gyökérszavak esetében – mivel azok az egyszerű ideák jelei – meg kell találni az eredeti és tökéletes jelentést, ami nem más, mint az egyedi létező Isten ideájaként való reprezentációja, s ami – mivel egy speciális beszédhelyzetről van szó – nem más, mint maga a dolog, a létező. Büszkén írja 1737-ben Mr. H-ról, tehát önmagáról, hogy legnagyobb érdeme, hogy a gyökérből származtatott összes szóban ki tudta mutatni az eredeti egyszerű ideát, tulajdonképpen magát a dolgot.¹⁷ Érvelése locke-iánus, mikor azt állítja, hogy csak az a nyelv tekinthető tökéletesnek – s a hébernek, mivel az első kinyilatkoztatott nyelv, ilyennek kell lennie –, amelyik a gyökérből képzett összes szóban képes az eredeti, tehát tökéletes reprezentációt megvalósító idea magába foglalására.¹⁸ Catcott esetében is egyértelműen megfigyelhető a locke-i hatás, pl. amikor a szó felől értelmezve az ideát, azt jelentésnek (signification) nevezi, ami megegyezik Locke

¹⁶ Vö. HEGEDÜS Béla, *Kalmár György a magyar nyelv származásáról = Historia litteraria a XVIII. században*, szerk. Csörsz Rumen István, HEGEDÜS Béla, Tüskés Gábor, munkatárs BRETZ Annamária, Bp., Universitas, 2006, 304–305.

¹⁷ [John HUTCHINSON], *Remarks upon the observations on a sermon preach'd before the Corporation of Bristol...*, 1737, 18.

¹⁸ HUTCHINSON 1737, 68.

szóhasználatával.¹⁹ A héber nyelv jelölésben mutatkozó tökéletességét természetesen egyetlen más nyelv sem tudja követni, ezért a szinte mindegyik iratukban felbukkanó fordítás-ellenesség.²⁰

Az eredeti fordíthatatlanságának gondolata a vita második szakaszában is felmerül. Julius Bate – egyébként Locke alapján logikusan – azt állítja, hogy az Ószövetség fordításaiban nem Isten szavának jelentését érthetjük meg, hanem a fordítóét.²¹ David Aboab is felveti a problémát: „Kijelenthetem-e, hogy a God szó nem csupán fordítása a Deusnak, vagy hogy ez a theosznak...” Szerinte ez csak akkor lenne igazolható és kijelenthető, ha bizonyítást nyerne, hogy az angol szó ugyanazt jelenti, mint a latin, s a latin, mint a görög. A fordítások védelmében csupán annyi hozható fel, hogy God az angolban az az általános szó, amivel a legfőbb létezőt (Supreme Being) jelölik, s latinban a Deus, a görögben a Theosz, a héberben az Elohim, de jelentésében mindegyik különbözik a másiktól.

Kalmár a fordíthatatlanságnak ezt az elméletét egyértelműen tagadja. Tagadásának alapja a nyelvi önkényesség általa is elfogadott tényének sajátos átértelmezése, amit az Aboab ellen írt vitáiratában fejt ki bővebben. A nyelvi önkényességet először is szigorúan a megnevezés önkényességére korlátozza (arbitrary denomination). Idézem: „Az önkényes megnevezés alatt azt értem, hogy teljes egészében a megnevező akaratától vagy választásától függ, hogy egy bizonyos dolognak vagy eseménynek egy bizonyos nevet ad, amely vagy magában foglalja bármely tulajdonságának vagy körülményének ideáját, amely a bizonyos dologban vagy eseményben megtalálható, vagy egyáltalán nem.” Kalmár példaként hozza, hogy meglát egy addig ismeretlen *arany hegyet*, s azt a következőképp nevezi el: *Ab*. De ugyanolyan önkényes lenne az is, ha azt bizonyos ideáin alapulva nevezné el. Tehát, és ez most nagyon fontos, az önkényesség nem azt jelenti, hogy nem

¹⁹ A. S. CATCOTT, *An answer to the observations on a sermon preach'd before the Corporation of Bristol...*, 1737, 37.

²⁰ PL.: CATCOTT 1737, 99–100. és [JULIUS BATE], *The examiner examined, or the examination of the remarks upon, and Mr. Catcott's answer to, The observation upon his sermon considered...*, 1739, 38.

²¹ BATE 1751, 110.

lehetséges valamiféle kapcsolat jelölt és jelölő között.²² Elsőre talán úgy tűnne, hogy nevezzük úgy teljes, az ideáktól és körülményektől független önkényesség esetében a kapcsolat nem az ideák és szavak között, hanem a dolgok és a szavak között állhatna fenn. Valójában Kalmár tétele nem tartalmazza ezt a megállapítást – bár elismerem, következhetne abból. A Bate ellen írt vitairatának egy megjegyzése, tételmondata viszont kizárja annak lehetőségét. A mondat előtti szövegkörnyezetben a dolgot a concretum, az ideát az abstractum szóval jelöli. Nem fordítható egyszerűen, ezért Kalmár sajátos angol fogalmazását szó szerint idézem, majd két részre bontva megpróbálom értelmezni azt: „The concretum cannot be conceived without implying, or be declared but by, its abstractum.”²³ Értelmezésem a következő: 1. a dolog nem fogható fel ideájának beleértése, magában foglalása nélkül; 2. a dologról nem lehet megnyilatkozni csak az ideája által. Ez egy mindenképp továbbgondolandó elképzelés, most csak annyit vennék figyelembe, hogy a számomra legelfogadhatóbb értelmezés szerint az ideák szintjére, tehát egy adott ideára még a teljesen önkényes megnevezés során is szükség van, bár talán Kalmár szerint ezzel csak egy feltétel teljesül. Ennek az ideának az önkényességéről viszont nem ír, de a Bate ellen írt vitairatának egy a Biblia és különösen Jézus megnyilatkozásainak fordíthatóságával kapcsolatos szöveghelyében bevezetett fogalma, ti. a kifejezés [expression] talán ezzel a problémával áll kapcsolatban. A szöveghely szerint ugyanazt a kifejezést különböző nyelveken is ki lehet mondani, s az mindig ugyanaz marad. Talán a hetvenes évek második felében írt *Magyar Merkúrius*ának magyar *kimondó*-kifejezésének értelmét is valahol itt kell keresnünk.²⁴

Paul de Man írja Locke-ról, a *Metafora ismeretelmélete* című munkájában: „Locke nyelvhez s különösképpen a nyelv retorikai dimenzióihoz

²² George KALMÁR, *Censurer Censured: or a Defence of Dr Sharp's Two Dissertations on the Hebrew Words Elohim and Berith. Being a Reply to Mr Aboab's Remarks*, 1751, 29, lábjegyzet.

²³ George KALMÁR, *Mr. Bate's Answer to Dr. Sharp's Two Dissertations Answered: Being a Vindication of the Etymology and Scripture-Meaning of Elohim and Berith*, 1751, 68.

²⁴ KALMÁR György, *Magyar Merkúrius = Kalmár György, „a magyar nyelv szerelmese”*, s. a. r. és bev. SZELESTEI N. László, Piliscsaba, PPKE, Bölcsészettudományi Kar, 2000 (Pázmány Irodalmi Műhely. Források, 2), 147–156.

fűződő viszonya egy felvilágosodott retorikai önfegyelem példájának vagy legalábbis tipikus megnyilvánulásának tekinthető.²⁵ Feltűnő, hogy Locke kifejezetten a képes beszédet, mint a nyelvvel való visszaélés egyik fajtáját, csak egy kis alfejezetben említi *Értekezésének* harmadik könyvében, miközben az egész fejezet, melynek az része, a visszaélés minden lehetséges formáját felsorolja, s azoknak az alapja a legtöbb esetben a szavak átvitt értelmű jelentésének túlzott használata. Talán igaza van de Mannak: „Locke konstrukciójáról kiderül, hogy nem más, mint a trópusok elmélete. Természetesen ő maga lenne az utolsó ennek megértésében és beismerésében.”²⁶ Előrebocsátom, ha Locke viszonyát a figuratív nyelvhasználathoz a „felvilágosodott retorikai önfegyelem példájának” tekintjük, akkor a hutchinsoniánusokét is annak kell tartanunk.

Locke a szavakkal való visszaélésre a következő példákat sorolja fel. Sok esetben a szavak nem helyettesítenek semmilyen ideát, tehát jelentésük sincs [III.10.2.]. A szavakat használóik állhatatlanul alkalmazzák, egyszer erre az ideára, másszor egy másikra [III.10.5.]. Különösen a disputákban, a megszólalók a régi vagy új, de kétértelmű szavak használatával mesterkélt homályosságot teremtenek [III.10.6.]. A szavakat gyakran közvetlenül a dolgoknak feleltetik meg [III.10.14.]. Olyan dolgoknak a jelölésére használják őket, amiket nem jelölhetnének [III.10.17.]. Sokan feltételezik, hogy létezik a szavaknak biztos, és mindenki számára nyilvánvaló jelentése [III.10.22.]. Lássuk be, a felsorolt pontok nem egyike a figuratív nyelvhasználatnak nevezett beszédmódra vonatkozik. Ezek után, s nem sokkal később, tényleg meglepő a „Képes beszéd is visszaél a nyelvvel” argumentumú alfejezet felbukkanása, s főleg, ha figyelembe vesszük a képes beszéddel szemben felmutatott tulajdonképpen egyetlen érvét: „a szavak [...] mesterséges és képes alkalmazása [...] semmi másra nem való, [mint] hogy a rossz ideákat sugallja [...], tökéletes csalás mindahány.” [III.10.34.] Ha ezt összevetjük az előbb felsoroltakkal, észrevehetjük, hogy tartalmilag semmi újat nem mond.

Nyilvánvaló, hogy az élő nyelvekben a korábban felsorolt visszaélési lehetőségek a nyelvhasználat során elkerülhetetlenek, s ennek okai éppen magukban a nyelvekben vagy magában a nyelvben keresendők:

²⁵ Paul DE MAN, *A metafora ismeretelmélete* = Uő., *Eszttétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000 (Orbis Universitatis, 1), 8.

²⁶ DE MAN 2000, 10.

ebből a szempontból igaza van de Mannak, Locke nyelvelmélet ürügyén metaforaelméletet ír. S így a nyelvvel való elkerülhetetlen visszaéléssel máris szembeállítható a képes beszéd, mint tudatos és tökéletes csálás. Ezt Locke egyértelműen a nyelvhasználó hibájaként mutatja be. A szándékolt és szándékolatlan visszaélés szembeállításával egyrészt érthetővé válik Locke eljárása, másrészt, a szándékolatlan visszaélés esetei átfordíthatók egy tökéletes nyelvvel szemben támasztott elvárásokba: erre éppen Kalmárnak a korábbi hasonló kísérletektől alapjaiban eltérő világnyelv-tervezete lesz a példa.

De a hutchinsoniánusok helyreállított, tkp. megalkotott *ős-hébere* is felfogható világnyelv-tervezetként, amely mindenben megfelelne a Locke által a tökéletes nyelvhasználattal szemben támasztott elvárásoknak. Talán az a tény is a feltételezésemet támasztja alá, hogy Hutchinson és követői sehol nem állítják, hogy ezeket az elvárásokat az általuk helyreállított héber nyelven kívül is alkalmazni lehetne. Sőt magának a Bibliának a nagy részében sem. Készséggel elismerik, hogy bőségesen megtalálhatók benne a figuratív nyelvhasználat nyomai.

Az elsődleges és a figuratív jelentések körül kialakult vitában azonban így nem lehetett szó semmiféle egyetértésről, mert ellenfeleik nem hajlandók elismerni a Hutchinson által felfedezett „eredeti” héber nyelv elkülöníthetőségét, s ők azt, minden privilégiumától megfosztva, normális, hétköznapi, egyébként holt nyelvnek tekintik, amelyre éppúgy érvényesek a nyelvekkel kapcsolatos általános szabályok, mint bármely másakra. S míg Julius Bate 1751-ben az egy gyökérszó = egy jelentés vagy idea elve alapján ezt a helyreállított nyelvet a legtökéletesebbnek tartja,²⁷ addig Thomas Sharp éppen azt hangsúlyozza, hogy a héber nyelvre igencsak jellemző a szavak metaforikus vagy figuratív használata.²⁸ Sharp véleményével szemben Bate egy furcsa érvet hoz: valószínűleg ez a helyreállított héber nyelv az egyetlen, amelyik egyáltalán nem bővelkedik, ahogy ő mondja, verbális metaforákban (verbal Metaphors), mivelhogy ideális (ez itt természetesen lefordíthatatlan: ideal), vagyis – magyarázza tovább – szavai közvetlenül alkalmaztatnak a dolgok ideáira.²⁹ Persze az *ideal* kifejezés Bate által magyarázott jelentésén túl felmerülhet az emberben annak a ma már sokkal inkább elterjedtebb

²⁷ BATE 1751, 32–33.

²⁸ SHARP 1751, 140.

²⁹ BATE 1751, 189.

jelentése. Íme egy locke-i értelemben vett ideális nyelv. Egyébként Bate kifejezése Aboab írásában is felmerül, aki ennek a nyelvnek a metaforákban való szűkölködését azzal magyarázza, hogy mivel bizonyos, hogy a nyelv – a fentebbi értelemben – ideális, éppen ezért mindegyik szava csak egy meghatározható, fő jelentéssel bírhat.³⁰

A szavak – a mozgalom tagjai szerint – Istentől származó alapjelentésének megállapításához azok kontextusát kell segítségül hívni.³¹ A kontextusból való meghatározás nem azt jelenti, hogy az adott szöveg egy bizonyos pontján milyen alapjelentéssel bír a szó, hanem azt, hogy egy már kikövetkeztetett jelentést vajon a szó szövegbeli összes előfordulásakor magában foglal-e. A kontextusfüggő jelentés-meghatározásnak ez a fajta értelmezése csak azért lehetséges, mert az ószövegségi héber esetében szerintük egy olyan zárt halmazról van szó, amelynek elméletileg minden elemén elvégezhető az eljárás.

„Meglehetősen belefáradtam, hogy folyamatosan túl szó szerinti fordításokkal kell foglalkoznom” – írja Kalmár a Bate elleni vitáiratában.³² S ez nem meglepő, hiszen az „egyetlen igaz jelentés” elképzelésével szemben felhozott érveivel ő is Thomas Sharphoz csatlakozik, s a hébert semmiképp nem tartja bármilyen szempontból is kitüntetett nyelvnek a többivel szemben. Meggyőződése, hogy a későbbi munkáiban központi szerephez jutó kontextusfüggő jelentéstanának, és a szélsőséges nyelvi heterogeneitással kapcsolatos elméletének alapjait ebben a vitában kell keresnünk, s – korábbi elképzelésemmel ellentétben – a locke-i episztemológiához és nyelvelméletéhez nem Leibniz Locke-olvasatán keresztül jut el.

³⁰ ABOAB 1751, 7.

³¹ BATE 1751, 12.

³² KALMÁR, *Mr. Bate's Answer...*, 1751, 33.

IMRE LÁSZLÓ

Barta János pályakezdése

Barta János utolsó húsz évében kötetei utószavában, különböző fórumokon és alkalmakkor adott interjúiban élethű képet ad gyermek- és ifjúkoráról.¹ A négygyerekes parasztcsaládból, „Szentés városának külső, nádtetős házá”-tól, az elemi iskolai tanító instrukciójától („ezt a gyereket gimnáziumba kell adni”) hosszú út vezetett az 1919-ben tett érettségiig. A középiskolás korában diákújságokban publikált szépirodalmi kísérletek és értekező próbálkozások után irodalmi érdeklődésének, tudományos eszmélkedésének új szakasza 1920 őszén kezdődik, amikor felveszik az Eötvös Kollégiumba, s a magyar–német szakos diák Horváth János tanítványa lesz. Kései vallomása szerint ezekben az években alakul ki pszichológiai és karakterológiai érdeklődése, lelkes hallgatója Pauler Ákosnak és Kornis Gyulának. Kosztolányi műfordításkötete és a *Nyugat* évfolyamai hozzák közel a jelen irodalmához, Horváth János régi irodalmi szemináriumai meg a későbbi filológus első erőpróbái.

A két hatás hamarosan konfliktushelyzetbe is sodorja. Horváth János, a *Napkelet* című konzervatív folyóirat rovatvezetője kiváló diákját recenzensnek akarja megnyerni, ő azonban (miután a Kollégiumban

¹ Önéletrajzszerű írásaiból, visszaemlékezéseiből magam illesztettem össze egy olyan „önéletrajz”-ot (anélkül, hogy egyetlen szót is hozzá tettem volna az ő szövegszakaszaihoz) poszthumusz tanulmánykötetében, amelyet a továbbiakban idézni fogok: BARTA János, *Ma, tegnap, tegnapelőtt*, Vál., szerk. IMRE László, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1990, 11–55. A továbbiakban: BARTA 1990.

sokat élcelődtek a Napkelet gyenge szépirodalmi anyagán) ezt nem vállalja:

Voltaképpen akkor a visszautasítást inkább morális parancsnak éreztem: ha egy folyóiratot nyilvánosan szidok, nem vállalhatom el, hogy akármilyen mértékben hozzásegődjek. Következetes akartam lenni, de megtoldtam egy tárgyi argumentummal is. Igazán nem voltam 'nyugatos', sőt a folyóirat Osváth-szerkesztette akkori számait csalódottan lapozgattam, – de az orgánumtól függetlenül igazán írónak-költőnek az ott tömörülteket éreztem, akik akkor már pályájuk klasszikus periódusába érkeztek. Babitsot, Kosztolányit, Tóth Árpádot emlegettem: ezek nélkül ma nem lehet irodalmat csinálni. Másoktól tudom, hogy mesterünk bizony megneheztelt rám (Féja gratulált) – de örökké ez sem tartott. Amikor két év múlva első nyilvánosságra szánt dolgozatommal mégis nála jelentkeztem, közölte, egy jóindulatú glosszával megtoldva abban a bizonyos *Napkelet* rovatban. A nevelő megbocsátott, noha a tanítvány nem bizonyult római jellemnek.²

*

A Katona-tanulmány (ez volt az a bizonyos „első nyilvánosságra szánt dolgozat”) részletező méltatása nemcsak azért indokolt, mert Barta János, félszázad múltán újra közölvén, maga is azt mondta róla, hogy „életem első irodalomtörténeti publikációja”, hanem Horváth János szerkesztői megjegyzését is idézi: „E Bánk bán tragikumát néhány új szempontból is érdekesen fejtegető tanulmányhoz meg kell jegyeznünk: 1. hogy a tragédia első kidolgozásának a szövege nem okvetlenül mérvadó a végleges kidolgozás értelmezésében; 2. hogy Katona korábbi drámái nagyrészt fordítások vagy átdolgozások lévén nem tekinthetők az ő tragikai koncepciója lenyomatainak; inkább csak ösztönző, ható okoknak, melyek segítségével aránylag oly hamar megérlelődik saját felfogása a tragikumról. Mindenesetre jellemző azonban a kezdő drámaíróra, hogy éppen ilyen darabokat szemel ki fordításra vagy átdolgozásra.” Horváth tehát (mégha árnyalja is Barta téziseit) „új szempontból is érdekesen fejtegető” tanulmánynak mondja a mindössze húszegynéhány éves tanítványának művét, s ezzel egy sok évtizedes tudósi pályafutás és alkat jellemző vonását határozza meg: elfogadott, rutinszerűen ismételt

² Uo., 15–16.

igazságok megkérdőjelezésének, újragondolásának igényét és sikeres megvalósítását.

Maga Barta János félévszázad múltán is kiemeli e pályakezdő cikkének egyediségét: „Újraközlését két körülmény is indokolja. Részem volt abban a kétes szerencsében, hogy nemigen tartották számon, és a benne kifejtett új szempontokat újból, még egyszer fölfedezték...”³ Így azután a pályakezdő tanulmánnyal foglalkozva (1) utóéletét is érintenünk kell (2), hogy a 20-as években induló pálya kezdeti szakaszát jellemezhessük (3).

1.

Horváth János kommentárja a *Bánk és Melinda tragédiájához* (ez a cikk címe) jogosult, mert a tanulmány szerzője – saját szavai szerint – a tanulmány eddigi magyarázatait olvasva hiányt érzékelt, s bár Arany és Gyulai fejtegetéseit helyes úton járónak minősíti (nyilván nem akarta provokálni az Arany–Gyulai örökséget folytató Horváthot), a *Bánk bán* első kidolgozásának, s Katona korai drámáinak figyelembe vételével a már följejtett, közismert tragikus fonál mellé egy másikat kínál, mely a cselekmény új csoportosításához vezet el. Szerinte ugyanis az első kidolgozás szövege egyértelművé teszi (amit a végleges szöveg is sugalmaz), hogy a „királyné minden Melinda elleni celszövésben teljesen ártatlan.” Izidóra is kitart úrnője ártatlansága mellett, s Katona Biberach esküjét is teljes hitelűnek tünteti fel, mely szerint Gertrud „mit sem tudott Ottónak ízetlenkedéseiről.” Ha Gertrud nagyobb mértékben elmarasztalható volna a Melinda elleni merénylet dolgában, azt az utolsó felvonás erkölcsi benyomása is megsínylené, hiszen „Bánk tragikumának teljessége is csak akkor áll helyre, ha Gertrudot ártatlannak látjuk.” A végleges szövegből nem világlik ki teljesen a királyné ártatlansága, így Bánk tette, a gyilkosság többnyire a kerítő büntetésének látszik, holott Bánk összeomlását igazán csak az ártatlan Gertrud képes indokolni.

Gertrud jellemében azonban így is marad valami kétértelműség, hiszen a csábításban való „ártatlansága koránt sem jelent erkölcsösséget”, mert viselkedését nem a mindent felölelő morál, hanem egy lovagkori

³ BARTA JÁNOS, *Klasszikusok nyomában (Esztétikai és irodalmi tanulmányok)*, Bp., Akadémiai, 1976, 485–486.

szenvedély, a családi becsület féltése vezérli. Emiatt bosszantja Ottó viselkedése, s különösen kudarca.

A vétkes Ottót kiüzné birodalmából, a csábításban kontár Ottó iránti ellenszenvre már szavakat sem talál. Erkölcsei alapjának egyoldalúsága idézi elő a kettő közti pillanatnyi ingadozást, amikor maga sem tudja: melyik gyalázattól féltse inkább családjá becsületét: ez az ingadozás ad viselkedésének bizonyos kétértelműséget, s ez a kétértelműség oltja a gyanú első csíráját Bánk lelkébe.

A királynő viselkedésének értelmezésében már az ifjú tudós karakterológiai hajlama mutatkozik meg, méghozzá logikus, mélyértelmű érveléssel:

A királyné így egy egyoldalú, önző, de az ártatlanság meggyőződésével vallott felfogás fanatikusa; erről az oldalról oly kényes a büszkeségérzete, hogy mi sem áll tőle távolabb, mint az a valósággal kerítői szerep, amelyet eddig neki tulajdonítottak. Külsőleg bűnrészességének föltételezése az, ami ellentétbe sodorja Bánkkal. Ellentétük azonban sokkal mélyebb gyökerű. Legfőbb elve mindkettőnek a becsület, vagy külsőleges fogalmazásban: a jó hír – de mindkettő mást ért rajta! Az egyiknél hármastávlata van ennek a szónak: érzi, mint magánember, érzi, mint a maga büszke magyar nemzetségének képviselője – s érzi mint nádor, mint a király helyettese. A másik csak a maga lovagi családját, a meráni Berthold törzset ismeri, előtte becsületről csak ezzel kapcsolatban lehet szó, nem törődik sem más egyénekkal, sem a nemzettel. Ez a két ember nem fogja egymást soha megérteni.

Más korokban, más módszerekkel operálva szerepet játszhatna a nagy mű interpretálásában politikai motivációtól komparatista (mai fogalmak szerint: intertextuális) szövegvizsgálatig sokminden, az ifjú Barta János lélektani magyarázatot keres és talál a mű homályos helyeinek tisztázására. Két egyéniség idegenségébe éli bele magát, szinte mintha élő emberek, s nem drámahősök volnának. Persze, tekintettel van a drámában megjelenített világ erőviszonyaira és gondolkodásmódjára is, a lovagi nemzetségek ellentétére:

A büszke asszonyból egyaránt hiányozni fog a fejedelmi etika bölcsesége, ha Bánk az ország panaszait tárja elébe – s hiányozni fog a rokon érzés az egyéni becsületét orvosolni kívánó nagyúr fájdalomával szemben. És legvégzetesebb lesz az ellentétük akkor, amikor két egyenrangú lovagi

nemzetiség képviselői gyanánt állnak szemben egymással, mindkettő a becsületért. Akkor össze fogják zúzni egymást.⁴

Nem nehéz észrevenni, hogy Barta fejtegetései messze elkanyarodnak a hagyományos, nemzeti-sérelmi Bánk-interpretációktól. Nem foglalkoztatja sem Shakespeare, sem a német lovagdráma hatása, számára főleg (majdnem kizárólag) lélektani, közösséglélektani szempontok léteznek.

Barta felfogása szerint a két család harcában az a Melinda az ütközőpont, aki fiatalsága ellenére is nem a feleség, hanem az anya típusa. A bántásra nem visszautasítással, hanem panasszal reagál. Boldogsága és jósága birtokában inkább szánakozva tekint a rosszra, Ottó csábítására. Nem elitek képviselője, mint Bánk és Gertrud, nem erő és ellenállás az eszköze. A harcban sem vesz részt, mely elsőként őt zúzza össze.

Bánk tragikumának alapja, hogy amikor családját és hazáját egyszerre látja veszélyben, akkor számára Melinda mutatkozik az abszolútumnak. Amikor ettől megfosztják, akkor veszíti el a tájékozódását. (Ezt legtöbbször becsületnek nevezi.) Gertrud és Ottó beszélgetésének kihallgatása után döbben rá arra, hogy Gertrud nem méltó királynői hívatására. Ez növeli meg benne az ország gondja iránti felelősséget, ami magánéleti bajait „tündéri láncok”-ká, másodlagossá változtatja szemében:

úgy érzi, nemzetsége nevének tartozik azzal, hogy nem szalad rögtön hazaérkezése után a feleségéhez. Elmegy tehát az összeesküvőkhöz, és magára hagyja Melindát. Ezzel követi el az első tragikai lépést.

A szerencsétlenség megtörténte után nem tud hinni Melindának, s ha következetes akar maradni, gyermekét is el kell taszítania. De mikor megenyhül felesége iránt, ismét becsületének megvédése foglalkoztatja, s hagyja hitvesét védtelenül menni el. Gertrud meggyilkolása tovább sietteti végzetüket. Bánk megint nem maradhat Melinda mellett, nem védelmezheti feleségét, a király hazaérkezése után helyt kell álnia az ország élén.

A tragikus fonál Gertrud koporsójánál jut el végpontjához: Bánk megtudja, hogy ártatlanul ölt, ettől azonban még nem törik meg. Melinda halála döbbsenti rá, hogy annak okozta vesztét, aki neki a becsületnél is drágább volt. Igazából tehát nem Gertruddal, hanem Melindával

⁴ Uo., 386–387.

szemben tragikus hős Bánk. A befejezés kétarcúsága: Endre úgy látja, hogy Bánk büntetése Melinda elvesztése. Bánk maga úgy véli, hogy minden büntetés kicsi arra a bűnre, amit ő Melinda ellen követett el, s amiért egy hosszú élet kínos gyötrelmeivel fog vezetelni. Összefoglalólag:

Bánk bán becsületét, lovagi jó hírét hitvese meggyalázásával súlyos sérelem éri. Ő maga mindent elkövet, hogy e sérelmet megtorolja; míg azonban egyrészt hamis nyomon indulva ártatlanul megöli a bűnrészességgel gyanúsított Gertrudot, s ezzel végleg elveszti becsületét; másrészt becsülete védelmében elhanyagolja, megtagadja és veszni hagyja hitvesét, aki a becsületnél is drágább volt előtte.⁵

Alighanem előre mutató jegye ennek a tanulmánynak, hogy Katona jellemélményét kutatja:

Dramáinak főalakjait legelőbb is egy negatívum határozza meg: nem változnak. Katona a jellemet ideálisan úgy képzeli, mint változatlan, nem simuló valamit, ami igazi valójában képtelen az átalakulásra, vagy amire nézve legalábbis minden átalakulás hanyatlást, romlást jelent.

Nincs szó arról, mintha eluralkodna a karakterológiai szempont, megfigyeléséből drámatechnikai, cselekményépítési következtetések erednek:

A jellem ilyenén felfogásából származik Katona egyik technikai eszköze. A cselekmény nem egyszer tárja elénk a próbák hosszú sorát, a sorscseppek logikus találkozásait, amelyek mind arra vannak szánva, hogy a hős jellemét megingassák, hogy külső életében önmagától eltérítsék.⁶

A képletet azután Katona korábbi drámáiból, illetve a *Bánk bán*ból vett példákkal illusztrálja, s így jut el a tanulmány olyan konklúziókhöz, melyek valóban újszerűek. Egyet említve ezek közül:

Bánk és Melinda történetét úgy tekintjük, mint össze nem illő ember-sorsok küzdelmét. Jellemükben, életükben eleve adva van az ellentét. A férj a dráma előtt maga a nyugalom, a harmónia, életegyensúly; a nő a sorsüldözött, szétzilált bojóthiak közül való, a pillanat hatalma, egyetlen lángbaborulás fűzte össze őket (l. Melinda elbeszélését I.11.), s közös életüknek ezzel legfőbb problémája az lesz, hogy a harmónia és diszharmónia e házasságában melyikük fog győzni, s Bánk tökéletes

⁵ Uo., 391.

⁶ Uo., 392.

magyar férfijelleme meg tud e birkózni a bojóthi Mortundorfoknak a cselekmény során egyre szélesebb gyűrűkben hullámzó balvégzetével.⁷

2.

Barta János pályakezdő tanulmányának sorsa azután valóban elég sajátosan alakul. A szerző félszázaddal későbbi önkomentárja szerint (mint már idéztük) nem tartották számon, s a benne foglaltakat újra felfedezték. Hartyáni Zoltán tanulmánya az *Irodalomtörténet* 1933. évfolyamában tényleg azt a benyomást kelti, mintha nem ismerné a néhány évvel korábbi, *Napkelet*beli Barta-elemzést. Ő is félreértésen alapuló közhiedelemnek tartja, hogy

Gertrudisban mindenki elvetemült kerítőt, megrögzött, ármányos bűnöst lát. Messzenyúló cselszövénnyel az udvarhoz édesgeti Melindát, egyik zajos mulatságot a másik után adja csak azért, hogy öccsének alkalma nyíljon egy ártatlan fiatal asszony elcsábítására.⁸

Egyedül a konkrét bűntényben (Melinda hevítő porok segítségével való megejtésében) tartja ártatlannak Arany, Gyulai, Pintér Jenő és mások. Ha Gertrudis – fejtegeti Hartyáni – a fent jellemzett módon volna elvetemült bűnös, akkor Bánk jogosan gyilkolt volna abban az esetben is, amennyiben a legutolsó mozzanatban ártatlannak is bizonyult. Így módon Bánk nem is lenne igazán vétkes.

Arany nyomán tételezik fel Gertrudis és Ottó között az előzetes megegyezést Melinda elcsábítására, s bizonyító erejűnek vélik, hogy maga Melinda valóban így hiszi:

Úgy, úgy, ezért kellett tehát nekem
Idejönni és ezért nem ille Bánk
Bán hitvesének a magányba lakni?
Mert udvarunknak nagy szüksége volt
Tapasztalatlan, együgyü szívekre...

Ezt a keserű feltételezést Melinda Gertrudisnak szemébe is mondja. Ottó sem érti nővére viselkedését:

⁷ Uo., 394.

⁸ HARTYÁNI Zoltán, *Gertrudis*, It, 1933, 125.

... Egyszer minden utakat
Számomra készíted, – azután pedig meg-
Gyalázol!

A végleges szövegbe valóban bele lehet magyarázni Gertrudis és Ottó előzetes megállapodását. Valójában azonban ezt csak Melinda gondolja így, s az első kidolgozásból hiányzik is Melindának ez a gyanúja. Az első kidolgozásban Gertrudis még az általa megengedett, sőt „szervezett” szerelmi viszonytal állítja szembe Melinda csábításának tilalmas voltát. (Jól tudja, hogy a nádor feleségével való „ízetlenkedés” nemcsak nem „ildomos”, hanem a tűzzel való játék.) Katona a végő változatban (talán Bárány Boldizsár tanácsára) esetleg Bánk gyilkos tettének nyomatékossabb indoklása kedvéért teszi félreérthetővé Gertrudis viselkedését.

Barta János Katona-tanulmányának utótörténete 1970-ban vesz új, látványos fordulatot, amikor Sütő József a *Forrás*ban nemcsak arra utal, hogy a *Napkelet*beli tanulmányból indul ki, hanem arra is, hogy időközben Barta koncepcióját Waldapfel és Bóka is elfogadta.⁹ Sütő egy ponton tovább is fejleszti az elképzelést: a békétlenek is helytelenítik az „alattomban” gyilkolást, holott végig támadták a királynét, sőt vesztére törtek. Amikor pedig Solom nem hajlandó az „alattomos” gyilkossal, azaz a lovagi rangját elvesztett Bánkkal párbajt vívni, akkor teljesedik be a főhős végzete. Barta János gyorsan reagál a cikkekre, az 5. számban *Gertrudisról és Bánk tragikumáról* címmel, teljesen helyénvalónak ítéltén Sütő beállítását:

Amit eddig csak sejtettünk, most világosan látjuk, hogy ti. Aranyék és Péterfyék 19. századi eszményítő, moralizáló lélektani szemlélete alapján a szereplők viselkedését teljes mértékben nem tudjuk indokolni.¹⁰

Azaz: a középkori lovagi és nemzetségi normák helyett ők modernebb szemlélet jegyében interpretáltak.

⁹ Sütő József, *A „kerítő” és az „ártatlan” Gertrudis*, *Forrás*, 1970/1, 38–46. Sütő arra is utal, hogy az első fogalmazványban Bárány Boldizsár szemérem-sértőnek nézte Gertrudis szavait arról, hogy asszonyainak egyikét ajánlotta Ottónak, csakhogy örömet szerezzen neki.

¹⁰ BARTA JÁNOS, *Gertrudisról és Bánk tragikumáról*, *Forrás*, 1970/5, 86.

Ezzel azonban nem ér véget a pályakezdő tanulmány karrierje. Sötér István (nem sokkal ezután) nem kevesebbet állít, mint azt, hogy Gyulai után (aki Bánk konfliktusát a nádori méltóságra vezette vissza, tehát közéleti, nemzeti drámát látott a műben) Barta János cikke azért korszakalkotó, mert Melindára irányítva a figyelmet feltárta a dráma olyan valóban lényeges mondanivalóit, melyekre korábban nem figyeltek fel. Ilyen felismerése volt Barta Jánosnak az is (folytatja Sötér), hogy Bánk életének értékei közül Melinda a legfőbb, s éppen ezért bukásának is csak Melinda által lehet bekövetkeznie. A Gyulai–Beöthy-féle közéleti Bánk-tragikumtól Barta értelmezése kanyarodik el először a magánéleti, a szerelmi tragikum felé, tehát a helyes irányba.¹¹ Az elismerés annyiival is többet jelenthetett Barta János számára, mert irodalomtörténeti kérdések megítélésében olykor szembekerültek egymással, ha nem is olyan mértékben, mint Pándi Pállal, akivel Kemény kapcsán egészen nyers vitába keveredtek néhány évvel korábban.

Pándi a maga kétkötetes monográfiájában többször is hivatkozik Barta tanulmányára, méghozzá megbecsülően:

Barta János 1925-ös pályakezdő tanulmányának érettsége és probléma-érzékenysége imponáló, noha sem 1925-ös, sem 1970-es álláspontjával nem tudok egyetérteni.¹²

(Gertrudis ártatlanságát értelmezi másképpen, ha nem is tagadja teljeséggel.) Egészen a közelmúltig hosszabbítható meg a tanulmány „befogadástörténete” (Bíró Ferenc is a XX. század első felében született legjelentősebb magyarázatok közé sorolja¹³), a pályakezdés szempontjából azonban mindezt csak azért volt érdemes (futólag, felületesen) felidézni, hogy világossá váljék: igen hamar készen áll már az a tudósi képesség és bátorság, mely igen lényeges kérdésekben tud újat, eredetit, a tudományt helyes korrekciókra ösztönzőt mondani. (Ne feledjük egyébként, hogy Barta János sem ekkor, sem később nem lett Katona-kutató vagy *Bánk bán*-szakértő, egyszerűen megvolt benne az elintézetlen ügyek, a hibásan megoldott tudományos dilemmák tisztázásának szándéka.)

¹¹ SÖTÉR István, *A teremtés vesztese* = S. I., *Az ember és műve*, Bp., Akadémiai, 1971, 203.

¹² PÁNDI Pál, *Bánk bán-kommentárok*, 1. köt., Bp., Akadémiai, 1980, 251–252.

¹³ BÍRÓ Ferenc, *Katona József*, Bp., Balassi, 2002, 124.

3.

Visszaemlékezéseiben Barta János meghatározó élményeként említi Kornis Gyula *A lelki élet* című könyvét, melynek „már az első kötete mélyre nyúlt belém: felébresztette máig ki nem aludt érdeklődésemet a pszichológia, a karakterológia iránt.”¹⁴ Talán ez a monográfia volt az, mely a húszesztendős ifjú műveltségének és érdeklődésének igazán egyedi karaktert adott. Hiszen amit a gimnázium magyar irodalomból, németből, latinból adott, aligha tért el az akkor szokásostól. Az Eötvös Kollégium, s különösen Horváth János és Kleinmayr Hugó órái, a szövegelemzések, a szabadpolcos könyvtár már egy nem mindennapi elitképzés szigorú elvárásrendszerével gyorsítja fel a szellemi fejlődést. A képzőművészet alapjaival és a klasszikus zenével, Mozarttal, Beethovennel, Schuberttel is egyetemi éveit során ismerkedik meg, mintha az évtizedekkel későbbi esztétikai tanulmányok számára most születtek volna meg az első, meghatározó élmények, s egyúttal a rendszerbe foglalás igénye is:

nem tanulni akartam az irodalmat, hanem megérteni, s a nálam mindig megmaradt filozófus hajlammal próbáltam, akkor még sikertelenül, valami módszert vagy szemléletet kialakítani, amellyel a költőhöz és alkotásaihoz közelíteni lehet.¹⁵

Ezért maradt sikertelen Horváth János kísérlete, hogy régi irodalommal foglalkozó filológust neveljen belőle. Több és más érdekelte. Nem közösségi, társadalmi világmegváltás foglalkoztatta, hanem az egyén „belélete”, illetve annak kérdései filozófiai, karakterológiai megközelítésben. A műalkotások elemzése erre kiváló terepet kínált (lásd a Katona-tanulmányról mondottakat!). Nyilvánvaló, hogy a huszonegy-két éves fiatalember komplex világmagyarázatra vágyott (már csak azért is, mert egy elég szűk világból érkezett egy páratlanul gazdag világ rejtélyei közé), de az egyénből, a lélektan tényei felől akart elindulni. A Kollégiumban nyilván szó esett Freudról, Kornis nyomán azonban inkább az átgondolt, tudományosan megalapozott lélektani iskolák vonzották.

Az egzaktásra törekvő pszichológia felvirágzása a XIX. században az evolúció-elmélettel függött össze. Spencer a lelki életet az élőlény

¹⁴ BARTA 1990, 14.

¹⁵ Uo.

olyan önfenntartási és önkifejezési szerveként kezeli, mely tudományos módszerekkel tanulmányozható. Később Fechner, Wundt a fizika, a fiziológia, a természettudományok módszertanával próbálkozik, a századforduló antipozitivisták reakciójának hullámában pedig új perspektívák nyílnak:

Ez a pszichológia természeténél fogva főképp azon elemi lelki történések vizsgálatával foglalkozik, melyeknek fiziológiai feltételei viszonylag könnyebben hozzáférhetőek, s melyeknek természete a kísérleti eljárások útján jobban megközelíthető. Ezen fiziológiai irányzatú pszichológia mellett mind erősebbé válik az a felfogás, mely nem vonja ugyan kétségbe a fiziológiai folyamatoknak a lelki jelenségekre vonatkozó jelentőségét, a pszichológia első és legfontosabb feladatául azonban az élményeknek, mint a tudatban jelentkező tüneményeknek leírását és elemzését tűzi ki, s ezen tiszta pszichológia módszerének az önmegfigyelést (introspectiot) tekinti.¹⁶

Ha hozzávesszük, illetve feltételezzük Husserl fenomenológiájának inspirációját, akinél a természeti történet analógiája helyett a tudat vonatkoztató, intencionális aktusainak elmélete alakul ki (így olvasható *A lelki életben*), s Bergson hatását (akiről szintén szó esik Kornisnál), akkor első forrásait lelhetjük fel a később a magyar romantikus költészet irracionális vonulatával kitüntetett módon foglalkozó Barta János érdeklődésének. Ugyancsak Kornisnál olvashatott arról, hogy Dilthey sem a szenualizmushoz kapcsolódik, hanem a szellemtudományokhoz, amivel a tudat egységét hangsúlyozta.

A természettudományokban más szerepe van a fogalmi (discursiv) magyarázatoknak, mint a pszichológiában: a természetet csak közvetve ismerjük meg, ellenben a lelki életet közvetlenül is átéljük. A természettudományban minden összefüggést fogalom közvetít, a lelki élet ismerésében azonban az összefüggés eredeti, s az élményben van adva.¹⁷

Most itt egyelőre csak hadd utaljunk arra, hogy négy évtized múlva első tanulmánykötetének Barta János *Élmény és forma* címet adja (ha nem is megdöbbenést, de furcsálkodást váltva ki a marxista-leninista esztétika és irodalomtudomány kötelező ajánlásai közepette), amivel ki

¹⁶ KORNIS Gyula, *A lelki élet*, 1. köt., Bp., Akadémiai, 1917, 23–24.

¹⁷ Uo., 25.

is érdemli az elmarasztaló „idealista” címkét, hiszen a társadalomtükroztetés, valóságábrázolás normája helyett a szubjektumot és az élményt emeli központi kategóriává.

Miközben tehát Barta János elit filológiai képzést kap magyarból és németből, miközben magyar és idegen nyelveken olvasottakból lerakja művészetelméleti, irodalomtörténeti, filozófiai, esztétikai, pszichológiai műveltségének alapjait, s miközben a *Nyugat* nagy nemzedékének, majd az 1920-as években induló második nemzedéknek a nagyjai jelentik számára az élő irodalom csúcst, s miközben a *Napkelet*ben olyan tanulmánnyal debütál, amelyet félszázad múltán is újra és újra felfedeznek, azonközben az irodalom nagyságaitól tanul életismeretet, s a pszichológia és a karakterológia fogalmai és felismerései vértetik fel, ami segíti újat mondásában nemcsak Melinda és Bánk kérdéseiben, de hamarosan a Madách-témában is.

Nagyon is komolyan, igényesen készül a tudósi pályára, olyan elszántsággal és etikai imperatívusszal, ami sok mindent megmagyaráz abból, ami a XX. század második felében esik meg vele. A kései visszaemlékező legalábbis így látja az egyetem elvégzése utáni első, 1923-as nyarat:

Amiért ezt most elmondom, az a lelkiállapot, mely rám Szentesen a letöltött négy év után várt. Nem öröm volt ez, nem felszabadultság, ahogy várná az ember – inkább valami üresség és depresszió. Az egyetemen túl vagyok, de mi lesz most? Különösképp nem az állás gondja izgatott, hanem az, hogy nem láttam célt magam előtt. Életemben akkor álltam először szemben a nihillel, s hetekig vívódtam önmagammal. Csúfolódva szokták mondani, hogy a vízbefúló nem tudja magát saját hajánál fogva kihúzni: én meg tettem egy kis öncsalással. Eszembe idéztem Kornis professzor szívesen hallgatott etikai előadásának egy mondatát: Az egyszer átélt érték kötelező marad akkor is, ha esetleg az újra átélés nem sikerül – a szó elnémulhat, a kötelező érvény marad. No de ha én egyszer átéltem a tudomány értékét, vonzódtam is iránta, akkor az ebben rejtlő parancsot nem szabad megszegnem, akkor el kell indulnom a tudományos pályán, persze csak szerény lépésekkel.¹⁸

Az 1925-ben megjelent *Bánk bán*-tanulmány keletkezési idejét nem ismerjük. Lehet, hogy az 1923 nyarára datált elhatározás terméke, de az

¹⁸ BARTA 1990, 16.

is lehet, hogy az egyetemi évek során papírra vetett ötlet és felismerés nyert végső formát 1924-ben vagy 1925-ben. Egy bizonyos: felmutatja a lélektani érdeklődés elemeit éppúgy, mint az oknyomozó tudományosság logikáját. Messze előremutató felfedezéseiben felismerhetni a belső parancs komolyságát éppúgy, mint a pozitívizmus utáni tudománytörténeti periódus mindent megkérdőjelező, a „kitaposott” utaktól idegenkedő, mindig újrakezdő kíváncsiságát, azt az eddig elfogadottba bele nem nyugvó szellemi elevenséget, mely majd nyolcvan esztendőskorában sem hagyja nyugodni.

KALLA ZSUZSA

Toldy Ferenc és a homeopátia

Én az „öregség” egyik legnagyobb javának azt nézem, hogy az embert szabaddá teszi. Félig túl állunk már az életen; számtalan előbbeni világi tekintetek, ösztönök és akadályok nem érnek el, az ítélet szabad... Az vagyunk, a’ mik valóban vagyunk; a’ látszat, az ámulás kívülről és belülről eltűnt, ’s a’ hosszú élet, a’ hosszú munkálkodás azt napvilágra hozták.¹

A következő tanulmány akár egy hosszabb lábjegyzet is lehetne Dávidházi Péter monográfiájában, kapcsolódhatna ahhoz a megállapításhoz, miszerint szemmel kell tartanunk, hogy Toldy Ferenc gyakorló orvos volt.² Az alábbi kis kiegészítés, amely Toldy orvosi szemléletmódjának,

¹ Dr. Schedel Ferenc, *Dr. Hufeland kinyilatkoztatása a’ homoeopathia’ ügyében*, Tudományos Gyűjtemény, 1830, III., 66. A továbbiakban: Schedel 1830. – A mottó apropója, hogy Toldy szűkebb szakterülete, a diaetika és makrobiotika, a mai gerontológiai ismereteket is magába foglalta.

² A Vörösmarty epikáját elemző Toldyról írja például: „Élet és mű egymásra vonatkoztatásaiban a monográfus Toldy az orvostudományban szerzett embertani ismereteire támaszkodott...” DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai, 2004, 708. Toldy orvosi főműve, az egyetemi tankönyvként használt, az egészséges

ismeretterjesztő munkájának egy szövegére hívja fel a figyelmet ennyiben a nagy puzzle-nak egy kicsiny, félresodródott darabja.

Toldy a pesti egyetemen három éven bölcsészeti, öt éven át orvosi tanulmányokat folytat, 1829-ben „a természet mestere, orvostudor és az orvosi kar tagja lesz.”³ Az 1829–30-as éveket Berlinben tölti, s Hegel mellett Hufelandot,⁴ a kor neves orvosprofesszorát hallgatja, sőt házának gyakori vendége lesz. Valószínűleg ez az ismeretség lesz az alapja annak, hogy a gyakorló orvos Toldy – 1834-től tizenegy éven át a diaetika tanára a pesti egyetemen – szükségesnek és fontosnak

életmód szinte minden területét felölelő *Diaetetica Elemei* minimális elméleti ismeretek mellett elsősorban hasznos tanácsokat ad. Feltűnő, milyen részletesen foglalkozik az ülő életmódot folytatókkal: „A ki tehát állapotjánál fogva sokat ülni kénytelen, ne párnázott s így melegével is aranyérnek kedvező széken dolgozzék, hanem alacson és kivágott, vagy fa, vagy fontnád széket válasszon, rajta szétterpedt lábakkal, egyenes törzsökkel üljön, koronként pedig, ha lehet, járkáljon, vagy péld. olvasás közben, pamlagra heveredjék.” DR. SCHEDEL Ferenc, *Diaetetica' elemei*, Buda, A M. Királyi Egyetem betűivel, 1839, 85. A továbbiakban: SCHEDEL 1839.

³ DR. ZÓLYOMI Lajos, *Toldy Ferenc*, Pozsony, Kiadja Stampfel Károly, 1883. Toldy Bugát Ferencsel együtt indítja meg 1831-ben a korszerű ismeretek népszerűsítésére, az európai orvosi gyakorlat megismertetésére az *Orvosi Tár* című folyóiratot. Ebben az időszakban írja meg a *Physiologia Pulsis*-t (Pest, Kilián György, 1829.) és a két kiadást megért *Diaetetica Elemei*-t (Buda, 1839. és Pest, 1851.) Orvos- és természettudományos elkötelezettségéről lásd: ANTALL József, KAPRONCZAY Károly, *Toldy Ferenc, az orvos*, Orvostörténeti Közlemények, 1979/1–2, 105–122.; TÓTH Orsolya, „Titokszerű kölcsönhatás” (*Toldi, Vörösmarty és a magnetizmus*) = *Vörösmarty és romantika*, szerk. TAKÁTS József, Pécs-Bp., Művészetek Háza – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, [2000.], 129–138. A továbbiakban: TÓTH 2000.

⁴ Christoph Wilhelm Hufeland (1762–1836), az életerő-elmélet megalkotója, több neves szabadkőműves páholy tagja, weimari működése során Goethe, Schiller, Herder, Wieland orvosa. Művei a kor leghíresebb orvosi írásai közé tartoztak. (*Mesmer und sein Magnetismus*, 1785.; *Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern [Makrobiotik]*, 1796. – magyarul Kováts Mihály, 1798.) Wesselényi Miklós feleségének ajánlja Öry Fábián László 1802-es fordítását: *Az anyákhoz való jó tanács a gyermekek testi nevelésének nevezetesebb pontjairól*. Idézi SIKLÓSSY László, *A magyar sport őskora*, Bp., OTT, 1927, 419.). Közegészségügyi, járványügyi nézetei népszerűsítésére alapítja a *Journal der praktischen Arzneikunde* című folyóiratot.

látja, hogy megismertesse a nagyközönséget tanára egyik legfontosabb, a jövő nemzedék számára útmutatásul írott tanulmányával. 1830-ban, a *Tudományos Gyűjteményben* jelenik meg a *Dr. Hufeland kinyilatkoztatása a' homoeopathia' ügyében*.⁵ Bevezetőjében világossá teszi, hogy nem pusztá fordításról, ismeretközlésről van szó, hanem maga is állást kíván foglalni egy számára rendkívül fontos kérdésben. Nem is lehetett volna időszerűbb Hufeland előadásának magyarországi megjelentetése – annak még német nyelvű nyomtatott változata előtt –, hiszen így Toldy közvetlenül reagálhat a szintén ekkortájt könyvalakban Pesten napvilágot látott Hahnemann-fordításra. Mint írja,

valamint a' magyarra most fordított Organon tulajdonképpen az egész publicumhoz szól, úgy – ezen kinyilatkoztatás is populáris fogva úgy tekintetik, mint a' melly hozzájuk van intézve.⁶

A sokat vitatott mű, a homeopátia tanainak összefoglalása éppen akkor kerül a nagyközönség elé, amikor az orvostudomány hatékonyságáról, illetékességi köréről heves viták zajlanak társaságban és a folyóiratok lapjain egyaránt.⁷

A század húszas éveire az orvoslás specializálódásának megindulása, a korszerű szakképzés, az egyedi esetek tudományos közlésének – az ún. orvosi esetleírásnak – az elfogadottá válása, az emberi testben zajló folyamatok bizonyításának igénye átalakította a gyógyítás gyakorlatát, de egyben eltávolította az orvosi kart és a laikusokat egymástól. E jelenség ellenhatásaként jelennek meg azok az elméletek, amelyek az embert nem csupán testi tüneteket produkáló esetként, hanem fizikai-mentális-szociális lényként kezelik és ennek megfelelően, ezeket a faktorokat is

⁵ SCHEDEL 1830, 60–81.

⁶ Uo., 61. A népszerűsítő cikkekben, könyvekben elsősorban a vélemények bemutatását, ütköztetését tartja fontosnak, erre utal a *Diaetetica* bevezetőjében is: „A diaetetica gazdag tárgy... [ma már szinte csak] az eltérő véleményeknek a természet és orvosi tudományok legújabb állása szerinti elítélésében nyílik meg mező.” SCHEDEL 1839, 3.

⁷ A téma tudománytörténeti jelentőségéről lásd: TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében (A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002. (A továbbiakban: TARJÁNYI 2002.) Antall József a homeopátiás módszer egyértelmű elutasítása mellett hangsúlyozza hazai történeti jelentőségét. (ANTALL József, *A homeopátia és az orvoslás Magyarországon*, Orvostörténeti Közlemények, 1969/51–53, 110.)

számbavéve kívánják gyógyítani. Ezek egyike a homeopátia, a vitákban idézett esetleírások maguk is a korabeli orvosi gyakorlat gazdag tárháza. Felteszik azokat a filozófia, etikai kérdéseket, amelyekre a választ az orvostudománynak saját kora igényei szerint mindig újra és újra át kell fogalmaznia: mit jelent a „teljes” egészség, a gyógyulás fogalma, vannak-e krónikus, gyógyíthatatlan betegségek, mennyi kockázat és fájdalom árán lehet és kell a pácienseket „gyógyult” állapotba hozni, milyen mértékben szabad beavatkoznia az orvosnak a testben zajló folyamatokba, mennyire hagyatkozhat a szervezet természetes öngyógyító képességére, és van-e ilyen egyáltalán. Kulcskérdéssé válik a körlefolyás értelmezése: egy-egy betegség különböző stádiumai visszafordíthatóak-e, valójában hogyan függenek össze egymással, hogyan írható le, és értelmezendő a „gyógyulási krízis” fogalma, meddig vállalhatja az orvos a be nem avatkozás kockázatát, hol és milyen mértékben szükséges a fájdalomcsillapítás. Fontos vitapont, hogy az orvosi egzisztencia maga, a megélhetés kényszere nem torzítja-e el eleve a számba jöhető gyógymódok közötti választást. Maga az orvosi kar is meglehetősen megosztott volt, éles határvonal húzódott például az egyetemen oktatók, a praktizálók, a képzetlenebbeknek tekintett sebészek és az állatorvosok között.⁸

A homeopátia gyakorlatának a századvégig tartó egyre erősödő népszerűsége⁹ az 1820-as években kezdődik, ekkor jutnak el az első orvosi közlemények és híradások Magyarországra a Samuel Hahne-

⁸ A pesti orvosi egyesületekről: TÓTH Árpád, *Önszervező polgárok. (A pesti egyesületek társadalomtörténete a reformkorban)*, Bp., L'Harmattan, 2005, 175–180.

⁹ A homeopátia magyarországi történetének összefoglalásához lásd: KÓCZIÁN Mária, KÖLNEI Livia, *Homeopátia Magyarországon (1820-1990)*, Bp., Noran, 2003.; ANTALL József, *A homeopátia tegnap és ma*, Természettudományi Közlöny, 1964/11, 518–521.

mann¹⁰ elvein alapuló gyógyeljárásról, akiről majd reformkori kultusza tetőpontján Vörösmarty versben emlékezik meg:

Eddig anyag harcolt anyag ellen a bús beteg ágyán,
S durva csatájok közt kín vala élni tovább
De te jövéél, s durva parányokból felidézted az alvó
Szellemeket, s küldéd mesteri büvöd alatt.
S újra szelíd nemtők kísérik az emberiséget,
És a halál retteg gyötreni áldozatit.¹¹

A szövegben emlegetett „szelíd nemtők” a homeopátia egyik központi gondolatára utalnak: az ún. „szelíd gyógy mód” a hagyományos gyógyászattal szemben lemond mindenfajta fizikai beavatkozás végrehajtásáról beteg testen. Hahnemann elmélete szerint a szervezetbe igen kis mennyiségben bevitt anyagok a saját „életerőt” mozgósítják, mintegy provokálják, a szervezet öngyógyító tevékenységének beindulását segítik elő, vagyis a homeopátia egyfajta „ingerterápiaként” működik.¹² Ehhez az elvhez szorosan kötődik a kiválás módszere, a hatóanyagok működésének sokszor hetekre elhúzódó megfigyelése. Ez volt a homeo-

¹⁰ A Hahnemannról a korszakban Magyarországon: Samuel Christian Friedrich HAHNEMANN, *Organon. Der rationellen Heilkunde*, Dresden, 1810.; *Organon-a (életműve) a' gyógyművészségnek vagy Hahnemann Sámuel homeopathiá-ja (hasonszenve)*, Pesten, Wigand Ottónál, 1830. (A továbbiakban: HAHNEMANN 1830.); ALMÁSI BALOGH Pál, *Hahnemann (Emlékbeszéd)*, Buda, A Magyar Kir. Egyetem' betűivel, 1844.

¹¹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Hahnemann*, VMÖM, 3. köt., *Kisebb költemények III. (1840–1855)*, s. a. r. TÓTH Dezső, Bp., Akadémiai, 1962, 93. Vörösmarty verse a hasonszervi gyógyászat megteremtője halálának egy éves évfordulójára készült. Az ebből az alkalomból rendezett ünnepségen Egressy Gábor szavalta, a vers a *Pesti Hírlap* tudósításának részeként jelent meg 1844-ben.

¹² A homeopátia elveiről magyarul összefoglalóan: HORVÁTH Katalin, BÓNA László, *Homeopátiás gyógyművészség*, Bp., Homart, 1999.; George VITHOULKAS, *Homeopátia. Új korszak a gyógyításban*, [Nagykovácsi], Remedium, 1999.; Rajan SANKARAN, *A homeopátia szellemsége*, [Nagykovácsi], Remedium, 2000.; Peter CHAPPEL, *Lelki gyógyítás homeopátiával* Szentendre, Új Paradigma, 2003.; BÓNA László, *Szenvedésben hasonló. Az élet homeopátiás rendje*, Szentendre, Új paradigma, 2004.; James Tyler KENT, *Előadások a homeopátia elméletéről*, Bp., Magyar Homeopata Orvosi Egyesület, 2004.

páciával szembeni orvosi tiltakozás egyik legnyomósabb indoka, etikai alapon utasítva el a tétlenséget:

Azon kínos tökéletlen erőlködése a' természetnek a' betegségekben való ön-segítésre olly jelenség, a' melly az embert munkás szánakozásra, és minden lelki erejének felajánlására ösztönzi, hogy ezen ön-kinnak igaz gyógyítás által véget vessen.¹³

A kor orvostudománya növényi, állati és ásványi anyagokkal, sebészeti beavatkozásokkal, kenőcsökkel, tapaszokkal, erősítő, roboráló-szerekkel gyógyít és elsősorban a szervezet megtisztítására, méregtelenítésére (érvágás, hashajtás, izzasztás, vizelethajtás, hánytatás), a bőr mesterséges ingerlésével (köpölyözés) a krónikus betegségek felszínre hozására törekszik, böjtölteti a betegeket. Az alapbetegséget, az okokat keresi és a veszélyes tüneteket igyekezik csillapítani.

A „hasonszervészetnek” fordított gyógmód terjedésének nem árt meg, sőt használ, hogy a Habsburg Birodalom területén 1819-ben betiltják, mint kuruzslást, de ugyanakkor mégsem igyekeznek következetesen érvényt szerezni a tiltó rendeletnek: könyvek, ismertetők jelennek meg róla továbbra is, az osztrák katonaorvosok napi gyakorlatában jelen van.

A fordulatot a magyar homeopátia történetében az 1831-es kole-rájárvány hozza el. Innentől kezdve válik „sikertörténetté”,¹⁴ meglehetősen sokan kezdik el használni, olykor prevencióként. Látványos, a homeopáták adatai szerint csaknem 90%-os sikerrel gyógyítják ki betegeiket a kórból – többek között bécsi orvosok közreműködésével –, sőt a járvány terjedését gátló hivatalos intézkedések közé is bekerül néhány a homeopata orvosok ajánlásai közül. Ettől az időponttól kezdve viszont, mivel tényleges konkurenciát jelent az „allopátia” számára, elmérgesedik a hagyományos orvoslás és a homeopátia közötti viszony. A tolcstaták során születik meg, éppen Bártfay László orvosának, Ivanovics Andrásnak köszönhetően a homeopátia első magyar nyelvű összefogla-

¹³ DR. CSORBA, *Hahnemann Tudományának foglalata szabad észrevételekkel*. Tudományos Gyűjtemény, 1824, VII., 67. A továbbiakban: CSORBA 1824.

¹⁴ BAKODY József, *Homöopatische Heilung der Cholera zu Raab in Ungarn*, Perger, Stein am Anger, 1832. Almási Balogh Pál a *Tudományos Gyűjtemény* szemle rovatában, 1831, I., 30. és *A Homeopátia Angliában* című művében (Sas, 1831.)

lása,¹⁵ amely válasz Kováts Mihály *Antiorganon azaz Organarosta* című vitairatára, amely mesmerizmussal és más hasonló irányzatokkal együtt utasítja el a „hasonlót a hasonlóval” gyógyító homeopátia divatját. Kováts elsősorban a szerkészítést, az un. potenciálást teszi kérdéssé, azt az eljárást, hogy az anyagok „erejek dörgölés” s többszöri felolvasztás által nevedik.¹⁶ A viták ellenére 1837-ben visszavonják az állami tiltást, 1843-ban Pesten nyolc, Budán két orvos praktizált, két patika állt a betegek rendelkezésére, Nagyváradon, Kőszegen és Gyöngyösön működött homeopátiás kórház.¹⁷

A homeopátia egyrészt az arisztokrácia, másrészt az értelmiség körében hódított. Magyarázhatja ezt e rétegek szellemi nyitottsága, külföldi tapasztalatai, a jórészt Németországban tanult orvosi karral való szoros kapcsolata, de nyilvánvaló oka a politikai alapú betiltással szembeni ellenérzés. Vörösmarty írja Kölcseynek 1838-ban, a hatalom túlkapasáira utalva: „Maga az orvostudomány sem elég szent, hogy istentelen kezeik súlyát ne érezze; folyóiratokban homeopáthiáról szólni sem szabad.”¹⁸ A *Tudományos Gyűjtemény* első e tárgyú közleményének szerzője, aki a homeopátia ellen emel szót éppen, erre utal:

Orvos Doctor Hahnemann Sámuel Úrnak illy tzmű munkáját: *Organon der rationellen Heilkunde* esmértem ugyan már ez előtt 7-8 esztendőkkkel; de valamint a’ fellengős Natuphilosophusok’ szemlélődéseiktől a’ Hippocrates hiv követőihöz vissza tértem, ’s lelkem egy Frank, Reil jobban legelteté mint Troxler vagy Rieser: Úgy Hahnemannt is hidegen szinte el felejtém – azonban az 1819-es tiltó parancs – figyelmemet ismét felébreszté.¹⁹

¹⁵ IVANOVICS András, *Hasonszerves gyógyszer*, Pécs, Püspöki Lyceum ny., 1837.

¹⁶ SZUHÁNYI Márton, *Az orvosi Tudományt illető rövid értekezés*, Tudományos Gyűjtemény, 1827., V., 8. A továbbiakban: SZUHÁNYI 1827.

¹⁷ A homeopátia hívei népegészségügyi szempontból, a szerek olcsósága miatt szorgalmazták bevezetését szegényebb rétegek gyógyításában, például a rabkórházakban. 1844-ben a felsőtáblán átmegegy egy, a homeopata orvosi tanszék felállítását szorgalmazó indítvány.

¹⁸ Vörösmarty Mihály Kölcsey Ferenchez, Pest, 1837. febr. 13., VMÖM, 18. köt., *Levelezés II.*, s. a. r. BRISITS Frigyes, Bp., Akadémiai, 1965, 98.

¹⁹ CSORBA 1824, 59.

A cikk éppen a tiltás jogosságát akarja bizonyítani, ám felteszi a kérdést, beavatkozhat-e az állam polgárainak testüket, gyógyításukat illető kérdésekbe:

Mindazonáltal az a' sokak előtt különösnek tetsző dolog, hogy az Orvosi Tudományban is, mellynek sem a' Státus' dolgaival, sem a' Hitágazataival semmi köze nints, tilalmas tudomány lehet: arra ébresztett, hogy ezt Hazánkfiával megesmértessem, és azokat Felsőes Urunk bölts gondoskodásáról meggyőzzem.²⁰

A vita szabadsága, a minden téren szükséges gondolatszabadság a megszólalók számára gyakran fontosabb tét, mint a gyógy mód hatákonysága:

Haragudni azért, vagy az emberek eránt gyűlölségre vetemedni, hogy mások valamely tudományt általjában megvetni készebbek, mintsem azt meg vizsgálni, 's a jót belőle elfogadni, a' józan életbölcseccséggel egy részről, más részről pedig az igaz emberesmerettel ellenkező dolog volna.²¹

Vagyis elvileg nem korlátozható a megismerés és a sokszínűség: „a' kik valamely gondolkozás módjába uniót, vagy egyformaságot akarnak behozni, a' teremtői hatalomba való beavatkozás vétkébe esnek.”²² Az elzárkózás, a homeopátia létének tudomásul nem vétele már csak azért sem hasznos, mert éppen tilalmassága teszi vonzóvá:

az említett kegyes parancsolat ellenére is kaptak némely Orvos társaink ezen gyógyítás módján, sőt mintha mindenütt igaz lenne nitimur in vetium, azolta többen gyakorolják azt; nevezetesen Tatába, Pestre némelyekhez mint valamely tsuda tévő Orvosokhoz (kiket a parantsolat kötele éppen úgy mint darázst a pókháló meg nem fog) szegények 's gazdagok tódulnak.²³

²⁰ Uo., 59–60.

²¹ B. P., *L'existence de de Dieu et de la liberté morale, démontrées par des arguments tirés de la doctrine di Doctor Gall, sur la nature et l'origine des penchans etdes qvalités morales de l'homme et des animaux.* (Az Isten és az erkölcsi szabadság lételének megmutatása, a' Gall tudományából vett okokkal.) Par. E. M. Bailly, D. M. P. á Paris, chez Delaunay. 1824., Tudományos Gyűjtemény, 1825, V., 97. (A továbbiakban: B. P. 1825.)

²² B. P. 1825, 97.

²³ CSORBA 1824, 60.

Ekkor már ismert Magyarországon is az 1820-as évek németországi, erőteljesen polemikus hangú, Hahnemannnt védő és támadó röpiratirodalma, a nézetei mellé állókat tömörítő egyesület megalakulása. A cikkek erről is szólnak, a vitakultúráról, a tudományos érvelés, meggyőzés eszközeiről. Ez az egyik jellemző érv az *Organon*mal szemben:

még is midőn néki tetszik a' maga tzeljára minden évi íróból a' maga állít-mánya tekintetere üstöknél fogva is tapasztalásokat von elő. Rágalmazás nélkül kell emlitenem, soha se olvastam még egy könyvet is mellyben (A' mint ezt Külföldön az ő menségére tett Írások se tagadják) olly hibásan lennének a' citációk, mint az Organon der rationellen Heilkunde tzmű könyvben.²⁴

Az ismeretközlés és közvetítés, a gondolatcsere szükségessége – például akár a homeopátiáról – folyamatos, jellegzetesen értelmiségi igényként van jelen az érvelésben. Bár a kor orvostudománya amellet tett hitet, hogy másként kell gyógyítani eltérő éghajlat, táplálkozás mellett, mégis szükség van az európai szaktudományokhoz való felzárkózásra.

A' természet nálunk is nyitva van; A' Teremtő adott nekünk is tehetséget; az is igaz hogy ha Bagliv szerint az Olaszt másképp kell gyógyítani mint a Németet? Bizonyára a' Magyar földön jó borral kenyérrrel 's hússal bővön élő ember' betegsége módosítást mutat – mégis kellene közlekedés, hogy – egymást költsönössen esmérjük, oktassuk!²⁵

A homeopátiáról szóló cikkek szinte mindegyike állást foglal abban a kérdésben, beilleszthető-e ez az elmélet az általános természeti törvényekről szóló, az orvosegyetemeken tanított felfogásba, vagyis a természetfilozófiai kiindulópontok rögzítését tekintik az első feladatnak.²⁶ Kérdéssé válik például, hogy az élőlények hierarchiájának a gondolata,

²⁴ Uo., 66–67.

²⁵ Uo., 61.

²⁶ Tarjányi Eszter véleménye szerint „a homeopátiát [...] olyan korabeli orvosi reformmozgalomnak, reformelméletnek lehet nevezni, amely a tapasztalati gyógy módokkal való elégedetlenség hatására jött létre és egy alapvetően mágikus, a részből az egészre következtető, spekulatív, de a kortársak számára forradalmian újnak ható gondolatrendszert kívánt alkalmazni, amely azért már a tapasztalati igazolás tényének, a gyakorlati orvoslás elvárásainak is fokozottabban meg kívánt felelni. A spekulatív és kísérletező orvostudomány között átmeneti kompromisszumként léptek fel.” TARJÁNYI 2002, 42.

az egyre nagyobb lendületet kapó rendszertani kutatások eredményei – voltaképpen az evolúció bontakozó fogalma –, mint a természet működésére és fejlődésére vonatkozó, általánosan elfogadott képzet, összeegyeztethető-e egyáltalán a korabeli, hagyományos orvostudománynak az embert erőteljesen a középpontba állító, olykor az élővilágból kiszakító felfogásával. A természet szoros láncolat az egysejtűektől a felsőbbrendű lényekig: „az embert a’ természet kebeléből kivennünk nem szabad” – szögezik le többen.²⁷ Mások úgy vélik, a gondolkozás, az okok kutatása, logikai sorok felállításának képessége és a morál, a szociális viselkedés korlátai erőteljesen elkülönítik az emberi létet az állatok viselkedésétől.²⁸ A hétköznapi gondolkodás számára is problémává válik az élő és az élettelen természet közötti különbség léte, határainak kijelölése.²⁹ Megfogalmazódik az a probléma, hogy az orvostudomány számára a lélek lassan korszerűtlenné vált fogalma helyett³⁰ mi mozgatja az élő szervezeteket: életerő? az ún. fluidum? Erre határozott választ ad a Magyarországon szintén ismert mesmerizmus, a homeopátia, amely az élettelen természet és az állati-emberi lét közé hűz éles határvonalat, s ezzel élénk tiltakozást vált ki:

Tsak a’ tökéletesség’ grádusa által elő álló különbség vagyon: azolta, és e’ világosság után ollyat mondani, hogy az állati testnek egészen más törvényei vagynak, ’s ezen állítást új tudomány alapjává tenni képtelenség.³¹

²⁷ CSORBA 1824, 65.

²⁸ B. P. 1825, 98.

²⁹ Obernyik Károly jegyzi fel naplójába, hogyan érinti egy ízben Kölcsey ezt a problémát: „Ma Kölcseyvel kellemes beszélgetésbe elegyedtem. Tárnya a mágnesről a világ és állatok létélére hatott. Jól esett, hogy beszédjében mindenütt a magam véleményét láttam s hallottam, miszerint a világ egy örök anyagból eredett, melyben csak a formák származnak s változnak. A világban munkáló erő az istenség, ez munkál és él minden egyes dologban.” *Obernyik Károly naplójából = Kölcsey Antónia naplója*, A szöveget vál., gondozta, az utószót és jegyz. írta GÁBOR Júlia, Bp., Magvető, 1982, 186.

³⁰ A kedély „mellyel az érzések összességét jelöljük, nem csak az egész lelkület alapja, hanem az egészségre is a legnagyobb és közvetlen befolyású.” SCHEDEL 1839, 76.

³¹ CSORBA 1824, 65.

A másik, szintén a filozófia területére tévedő kérdés, hogy van-e, megismerhető-e az igazság az orvostudományban, amely, mint alkalmazott tudomány, természetéből fakadóan a sikerességgel mérheti „igazságait”, eredményeit. Szükség van-e egyáltalán rendszeralkotásra ebben a tudományágban, vagy egyszerűen az évszázados tapasztalatok felgyűjtése és rendszerezése – „a természet megismerése és követése” – a feladat.³² Ezzel szemben, mondja a vitázó cikkíró

igen is, ha az igazság mint titok nem volna el rejtve, nem mondhatná Hahnemann, hogy az Orvosi tudomány, a' mint azt az ő idejéig gyakorolták, és még most is sok hitetlen Orvosok gyakorolják, minden részeiben balgatag, a' tzállal ellenkező egyáltaljában semmit érő való, és haszontalan szövete a' véleményeknek és az önkényességeknek.³³

Ha bárki számára feltárható lenne az igazság, ha folytonosan új és új elméletekkel kellene megküzdenie a tapasztalati orvostudománynak, akkor a hagyományos képzés veszítené el értelmét:

Ki volna az kiben kedvetlen benyomást nem tenne azon állítás, hogy csaknem mind az, a' mit eddig ezen két tárgyban [filozófia és orvostudomány] tudott, tanúlt, a' mit Apáinak vas szorgalma özvegyűjtött, mind az, a' mi annyi sok ezer meg ezer munkákban foglaltatik, semmit nem ér, 's mind azt el kell felejtteni, és csak mint emberi elme tévedéseit úgy tekinteni.³⁴

Az évszázados tudás összegzésének elsőségét hangsúlyozzák az új tanok rendszerszerűségével szemben:

[Hahnemann] elsőben is motskos szókkal megtámadja Hippocratestől mostanig az Orvosokat, 's azoknak tudományokat, és tsak magát magasztalva állítja, hogy az eddig fenn állott fő pont (principium) helyébe Contaria Contariis curantur ő az ellenkezőt 's tsak egyedül igazat homogenea homogeneis curantur állítja fel.³⁵

³² „Az igazság, a' melly szükség mindnyájunknak / 'S kútfeje emberi fő böl-dogságunknak / A' bölts kéztől; mellytől ez nekünk van szánva / Tsak el van takarva nints mélyen el ásva.” – állítja Hahnemann. CSORBA 1824, 62.

³³ Uo., 62–63. Egy másik, általánosan elfogadott nézet szerint: „Az igazság egyedül való megesmértető jele az egyszerűség, és a' természettel való meg-eggyezés.” (B. P. 1825, 98.)

³⁴ B. P. 1825, 98.

³⁵ CSORBA 1824, 61.

Ezzel a homeopátiának azt a tételét kérdőjelezi meg, hogy „hasonlót a hasonlóval” kell gyógyítani, azonos tünetegyüttesek kezelésére azonos szereket kell alkalmazni. Az anyagok nem jók és nem rosszak önmagukban, állítják a homeopátia ellenzői, csak megfelelő módon kell használni őket – bár éppen a felhozott, erőteljes példák szolgálhatnak maguk is magyarázatul a mai olvasónak, miért fordult a korabeli közönség olyan lelkesen a „szelíd gyógymód” felé:

Hányat ölt meg a' hánytató, kinek oktanulul volt adva, hányat az érvágás? Hányat az ópium? Hányat a jó bor? A' kinek ezek méreg gyanánt szolgáltak. Ellenben hányat gyógyított a' Mercirius, a' bürök, az arsenicum, sőt a' Berlini savany?³⁶

A homeopátiával és mesmerizmussal³⁷ szemben is újra és újra felmerül a kétely, hogy állításaik szerint a testbe való beavatkozás nélkül gyógyítanak, noha a hétköznapi tapasztalat szerint anyagi változást csak anyag válthat ki. A homeopátiás szerek rendkívül nagy, százszoros, ezerszeres hígításban tartalmaznak hatóanyagokat, ellenzőik meggyőződése, hogy ezt már nem érzékelheti a szervezet.³⁸ A másik vád a homeopátiával

³⁶ Uo., 69.

³⁷ A Mesmerrel szemben felhozott elsődleges kifogás, hogy nem történik úgymond semmi, „az állati magnetizmus nagy valószínűséggel csak a képzelőerő, az utánzási ösztön és az érzéki csalódások eredménye.” Lásd JÁSZBERÉNYI József, *Kontextusok Kölcsey Ferenc magnetista tematikájú műveivel*, IfK, 2001/3–4, 373–396. Kölcsey elsősorban a magnetisták hagyományismeretét és -kezelését, analógiás gondolkodásukat bírálja, orvosi praxisukat valószínűleg nem ismeri. A mesmerizmus a maga fluidum(életerő) koncepciójával ugyanakkor előkészítette a talajt a tudatalatti folyamatok vizsgálatának és a szuggesztió gyakorlatának, ez a folyamat a századvégre érik be a modern pszichológia-pszichiátria megjelenésével. Mesmer híres-hírhedt, nagy nyilvánosságot kapott orvosi esete nem véletlenül egy fiatal hisztériás nő teljes meggyógyítása testi bajaiból.

³⁸ „Úgy van a' természetet okosan 's idejében illendő orvosság mennyiséggel segíteni kell [...], és meggyógyulnak betegeink, 's bizonyára elébb meg az allopathia [a hagyományos orvoslás – K. Zs.] közönséges mértékével, mint a' homeopathia' a' képzettel is alig követhető dosisával.” CSORBA 1824, 72. – A homeopátia ellenfelei elismerik a pszichoszomatikus jelenségeket azzal, hogy „placebohatásnak” tulajdonítják a homeopátiás gyógyulásokat, azt állítva, hogy vagy a természet gyógyította meg a páciens, vagy maga a betegség

szemben, hogy csupán szigorú életmódot javasoló, előíró gyakorlata a gyógyulás alapja. Eszerint a homeopátia tisztában van szerei hatástalanságával, de ez a módszer időt hagy neki arra, hogy „a’ beteget azon jó élet módja segítségével, mellynek rendelésében Hahnemann nagyon szoros volt” a természet meggyógyítsa. Tehát a homeopata pénzt vesz fel azért, hogy a beteg „magától” meggyógyuljon. S noha bizonyos esetekben módja lenne ennek a kényelmes, diétát, mozgást, jó levegőt és pihenést rendelő, be nem avatkozó gyógyításnak a gyakorlására a hagyományos orvosnak is, mégis kockázatos lenne az orvoslás jövője és a orvos megélhetése szempontjából: „ha némelly betegnek jó lélekkel csak élet módját szabunk, ’s azt mondjuk orvosság nélkül is meggyógyul – nehezten és odébb megy ahhoz a’ ki néki valamit ad.”³⁹ Vagyis az orvos nem hagyhatja figyelmen kívül a vele szembeni közösségi elvárásokat sem, el is kell tudnia fogadtatni eljárásait:

Azon közönségnek, melly a’ sokat moralisáló Papot épen úgy nem szereti, mint a’ szükséges dosist rendelő Orvost, tetszik Hahnemann, ’s tetszett azoknak, kik feszült képzettel ragadtatnak a’ különöshöz; de tetszett Paracelsus is, noha most ő róla az egész Világ azt mondja nagy Charlatan volt.⁴⁰

A Toldy által fordított tanulmány szerzője, Toldy tanára⁴¹, Hufeland porosz államtanácsos, a királyi család orvosa, ismert volt Magyarországon. Többek között Almási Balogh Pál írt róla a *Tudományos Gyűjteményben*, aki mellette tanulmányozta a mesmerizmus gyakorlatát.⁴² Hufeland te-

képzelt természetű volt: [...] „eleven képzelődésnek pedig az egészségre ’s betegségre való befolyása, sokkal esmeretesebb, mintsem hogy azon kételkedhetnénk. [...] Innen magyarázhatjuk meg magunknak azt, hogy valamely orvosi szer eránt bizodalommal való teljes reménység, előttünk titkos módon szerzett változás által, súlyos ’s haszontalanul gyógyított betegségeket gyógyíthat meg.” SZUHÁNYI 1827, 10.

³⁹ CSORBA 1824, 72.

⁴⁰ Uo., 77–78.

⁴¹ Toldy személyes elkötelezettségét jelzi Hufeland egyik népszerű művének (*Armen-Pharmacopöe. Zugleich eine Auswahl bewährter Arzneimitteln und Arzneiformeln*, Berlin, Reimer, 1829.) lefordítása is (HUFELAND, *Szegények patikája*, Pest, 1831.)

⁴² Tudósítások a’ külföldről, 1830, IV. majd *A Homeopátia Angliában* című művében (Sas, 1831.)

kintélyes szakember, a hagyományos orvoslás melletti higgadt kiállásáról ismert, ugyanakkor nyitottságáról más módszerekkel szemben. Ő éri el, hogy a már visszavonult, idős Mesmer a porosz király megbízásából kiadja tanai összefoglalását 1812-ben. Toldy volt tanítványaként kéri el a berlini orvosi társaság gyűlésére készült beszédének kéziratát.⁴³ Az idős orvos mintegy végrendeletként hozza nyilvánosságra álláspontját ebben a „szíveket annyira eltávoztató dologban.”⁴⁴ Toldy fordításának különlegessége hajlékony, közérthető és erőteljes nyelve, amely nem hátrál meg a szaknyelvi nehézségek előtt. Külön kis szótárt állít össze a magyarított orvosi műszavakból a cikk végén (mákony, izgékonyosság, elleninger, túlingerlés, kórjel, jelenség, okirányos, láz, lob).⁴⁵ Az olvashatatlanul nehézkes magyar *Organonnal*⁴⁶ összevetve – amely szintén kísérletezik magyarításokkal⁴⁷ – érthető a kortársak rosszmájú megjegyzése az *Organont* fordító Bugát Pálról:

Orvosló kezei alatt eddig csak megbénított, megcsonkított, összebonzolt szavak haltak meg, és így sirkövére teljes joggal írhatni: 'A' legáratlanabb orvos nyugszik itt.⁴⁸

Az írás fő célja, az eldurvuló hangnem, „szenvedelmes felingerlés” az intolerancia elharapódzásának megakadályozása és értelmetlenségének nyilvánvalóvá tétele. Hufeland szerint ez alapvetően idegen az orvostudomány segítő, mindent magába fogadó attitűdjétől: „Semmi nem árt annyira a' mesterségnek, semmi nem kisebbíti meg annyira az iránta való bizodalmat, mint a' *publicum scandalum* magoknak a' mestereknek a'

⁴³ Hufeland előadása a *Journal für praktische Arzneykunde* februári számára készült.

⁴⁴ SCHEDEL 1830, 67.

⁴⁵ Toldy Bugát Pállal jelenteti meg az *Orvosi Szókönyvet* (Pest, 1831–1833). *Diaeteticájának* bevezetőjében is hosszan foglalkozik nyelvhelyességi kérdésekkel, részletes helyesírási tanácsokat ad.

⁴⁶ HAHNEMANN 1830.

⁴⁷ Például a felhasznált kémiai anyagok magyarításával: mészeny – kalcium, villany – foszfor, szikeny – nátrium, fojtó – nitrogén stb.

⁴⁸ [Sz. n.], *Magyarkák 1845-ből*, Lipcse, Teubner, 1845, 116. A rosszindulatú megjegyzést tompítandó, valójában Bugát a kor legsikeresebb szemészeti beavatkozásának, a hályogműtéteknek elismert sebésze, a városi szegényeknek a nőgyelet igazolásával ingyen végzi el ezt a műtetet.

világ előtt viszonyos lealacsonyítása.”⁴⁹ A józan, tapasztalt orvos tudja, magyarázza Hufeland, hogy egy betegséget többféle módon is meg lehet gyógyítani, tehát „mit nyerünk annak megmutatása által, hogy az ember minden orvosló mód mellett meghalhat – a’ miről úgy sem kételkedik senki.”⁵⁰ Álláspontja szerint a homeopátia, mint általános gyógymód elvetendő, mivel az okokat kereső orvostudománnyal szemben csupán tüneteket és szereket kapcsol össze. Kiegészítő gyógyításmódként, eszközként – nem gyógymódként – azonban nagyon hatásos lehet:

magam tapasztalása is meggyőzött a felől, hogy a homöopathia nem ritkán – és sokszor igen feltűnőleg – más hathatós gyógymódok sikertelen használatát után, a’ betegen segítette.⁵¹

Akkor alkalmazható, amikor a tulajdonképpeni ok felderítése sikertelen maradt, vagy hiába szüntették meg az okot, a tünetek megmaradtak. Bizonyos járványokban és a „tisztá idegnyavalyákban”, vagyis a civilizációs betegségekben nagy sikert lehet vele elérni. Egyedi odafigyelést kíván és lassú hatású, sokszor csak a harmadik, negyedik szer hoz gyógyulást, ezért életveszély esetén egyenesen bűn a homeopátiához fordulni, mert az orvos, aki ehhez ragaszkodik később súlyos lelkiismeretfurdalással fizet majd érte: „embergyilkos, elmulasztás által.”⁵² Tanai merevsége az üldözöttségben munkálkodó homeopátia igazi problémája:

káros és bekorlátozó uralást bitorol a’ lelkek felett is, a’ mit minden ilyen egyoldalú systemának kell lenni [...] a legjobbak is [...] a’ rájuk parancsolt gondolkodás’ formájához ’s a’ mester dictatori szavaihoz féltéken ragaszkodtak, ’s e’ szerint munkálódtak is.⁵³

Hufeland szerint a homeopátiának a tünetekhez való ragaszkodása megakadályozza abban, hogy a „távol okokat”, az alapbetegséget kiderítse, s a jelen tünetek kezelésével valójában megakadályozza a szervezet öngyógyító tevékenységének működését:

⁴⁹ SCHEDEL 1830, 65. Toldy megjegyzése ehhez a lap alján: „Raupach Die feindlichen Brüder mellyet itt a’ publicum legnagyobb gyönyörködtetésére igen is gyakran adnak elő. Én nem mosolyoghattam rajta. Szerencsére *csak itt* adatik.”

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo., 69–70.

⁵² Uo., 80.

⁵³ Uo., 78–79.

az az önségély, mely annyiszor olly fényesen bebizonyítja magát; az az egész nagy munka, mellyet a' krízis, a' belső gyógyító munkát' neve alatt értünk, s' mellyet minden orvosnak a' legnagyobb mértékben kell tisztelni: egészen hibázik a' homöopathiában; s ez ennek éppen olly megfoghatatlan mint kártékony hézagja. Az orvos mindig csak minisztere 's nem magistere a' természetnek; barátjának, frigyeseének kell maradnia, ha jótévoleg akar munkálódni; irányait és intéseit meg kell hallgatnia, ha sokszor éppen ellenségesen nem akar reá hatni, a' beteg tetemes kárára. – Nemde úgy nevezett betegségek is sokszor éppen leghasznosabb kritikai iparkodásai a' tős gyógyulásra dolgozó természetnek?⁵⁴

A cikk zárásában Hufeland figyelmeztet: a porosz törvények szerint homeopátiás gyakorlatot csak vizsgázott orvos folytathat, ő a maga részéről hozzátenne ehhez még öt év praktizálást, mert a gyakorlati tudást semmilyen elméleti ismeret nem helyettesíti.

Távolabbról nézve Toldynak a homeopátiáról szóló cikkét, milyen következtetést vonhatunk le e fordítás tényéből és módjából, miben egészítheti ki, erősítheti meg ez a szöveg a monográfiából kirajzolódó személyiségrajzot? Érdekes lehet Toldynak a tudományos vitában elfoglalt helyzete: a hivatalos állásponttal nem száll szembe, ugyanakkor rendkívül rugalmasan, kompromisszumra készen építené be az általa hasznosnak ítélt elemeket a hazai orvosi gyakorlatába. A homeopátia elméletével foglalkozó szakaszok jelzik, az orvosi hivatás, a gyógyítás szükséges részének tekinti az egész ember, a személyiség ismeretét is – ebben a feladatban minden bizonnyal segítségére volt elemzőkészsége, biografikus hajlama. Mint írja, „az orvos keble éppen hivatalánál fogva hajlik mindenfelé, s hogy az ő tárgya nem lévén egyedül a test, hanem majdnem annyira a *lélek* is, mindent szeret, ami testtel és lélekkel bármely viszonyban (relatióban) áll.”⁵⁵ A fordítás közlésének másik érdekessége, hogy a tudományos kutatás elvi kérdéseivel is foglalkozik. Szenvedélyesen érvel a doktrinerség ellen, figyelmeztet a rendszerben való gondolkodás veszélyeire: „semmitől sem kellene az embernek annyira őrizkednie, mint a' szellem fogságától.”⁵⁶ Ugyanilyen fontos számára a kísérletezés szabadságának tiszteletben tartása:

⁵⁴ Uo., 78.

⁵⁵ TÓTH 2000, 130–131.

⁵⁶ SCHEDEL 1830, 79.

leginkább a' tudományban gyűlölöm az elnyomást és bitortást: itt csak a szellem ' szabadsága, alapos vizsgálat, alapos czáfolás, viszonyos tisztelet 's a dolog mellett maradás uralkodjanak, 's ne soha személyességek!⁵⁷

Elszánt, határozott mondatai a tudós személyes elfogulatlanságának és függetlenségének igényét, örök és tiszteletre méltó, de talán soha nem teljesülő vágyát hirdetik: „A gondolkozás' szabadsága, a' tudomány szabadsága – legfőbb palládiumunk, 's annak kell maradnia örökké, ha haladni akarunk. Minden neme a' despotiának annak sírja. -----”⁵⁸

⁵⁷ Uo., 62.

⁵⁸ Uo., 63. [A szövegben a mondat után cenzori törlést jelölő vonal áll. – K. Zs.]

T. ERDÉLYI ILONA

*Nagyvárad szellemi kisugárzása a szabadságharc előtt és
Kelmenfy-Hazucha László*

Feltáratlan értékeink kutatása az 1990-es évektől öröndetesen felgyorsult, de még mindig nem foglalkoztunk azokkal a polgári indíttatású írókkal, akik az 1830-as évek második felében gyűltek össze Pesten. Jó részük a történelmi múltú Partium fővárosából, Nagyváradról és Bihar vármegyéből érkezett, hogy bekapcsolódják az országos irodalmi és politikai életbe.

Nagyvárad viharos történetét meghatározta a mindenkori hódítók étvágya, akiket vonzott a város gazdagsága. Szent László városának kálváriás sorsa az 1600-as években sokat foglalkoztatta az ország jövője felett aggodalmaskodókat. Köztük a református bihari alispán, Pázmány Miklós fiát, az 1570-ben Váradon született Pétert. A hazai ellenreformáció harcos alakja, nyelvünk megújítója esztergomi érseksége idején írta: „Én részemről Váradot és vidékét méltónak tartom arra, hogy megtartásáért az egész kereszténység harcoljon.” A dunántúli Zrínyi Miklós is kesergett az Erdély kapujának tartott város jövője felett. Amikor 1660 júniusában II. Rákóczy György Váradon belehalt a szászfenesi csatában szerzett sebeibe, megindult a fejedelmi szék utáni hajsza és ezzel Erdély romlása. Még az év augusztusában 45 napi ostrom után a védők feladták Váradot, amely 1692-ig török uralom alatt állt. A hajdani nagyság letűntét példázza, hogy a törökök ledöntötték és beolvasztották Szent László bronz lovas szobrát, amelyet a Kolosváry testvérek a XIV. században

készítettek. A város a XVII. századtól fontos egyházi és katonai székhely lett.

Nagyvárad nehezen tért magához. Az 1760-as évektől nőtt meg híre és súlya, attól kezdve, hogy Patachich Ádám váradi püspök lett. Befejezte a székesegyház építését, püspöki palotát emelt, könyvtárat alapított és pártolta a művészeteket. Udvarában alkalmazta egy ideig Michael Haydnt is, Joseph öccsét. Jelentős volt Ürményi József bihari alispánsága. A későbbi személynök részt vett a Radio Educationis kidolgozásában. Több iskolát létesített Váradon, köztük egy jogakadémiát, az országban alapított négy egyikét. A város ezzel a vidék egyik iskolai, majd gazdasági és kereskedelmi, végül politikai központja lett. Szerepe – hagyományaitól és iskoláitól függetlenül – fekvéséből, lakosságának etnikai és felekezeti összetételéből következett. Itt mindenkor élt az egymásnak feszülő vallási és politikai ellentétek békés feloldásának kényszere. Mert hiába volt gazdag püspökök, tudós tanárok, híres kanonokok és a görög-katolikus románság szellemi vezetőinek székhelye, ha a város, valamint a vármegye urainak és lakosainak jó része ellenzéki gondolkodású református volt. Politikai arcukat az 1820–30-as évektől kezdve a megye ellenzéki tisztségviselői rajzolták meg. Váradhoz hozzátartozott az 1700-as évek végétől megszorodott zsidóság. Szorgalmas, jó módú kereskedők és vállalkozó szellemű kaputos emberek, valamint újságírók lettek. Ebből az olvasztótégelyből forrt ki később a pezsgő, újat akaró Várad, „A Holnap” városa. Erről írta Ady Endre 1901. május 22-én Fehér Dezsőnek, a *Nagyvárad* *Napló* főszerkesztőjének: „Csodálatos levegőjű, merész, hódító város.”¹

A XVI. századvégi török megszállás és az azzal együtt járó pusztulás után a szellemi élet első jelei Váradon az 1700-as évek második felétől mutatkoztak, ami összefüggött az országszerte megindult mozgással, a felvilágosodással. A II. József által felállított tíz „schola praeparandum” közül egy itt működött, és a jogakadémián 1792 óta egy tanár magyar nyelven is tanított. Iskolai helyzete kedvezően alakult. Statisztikák szerint Debrecen és Nagyvárad lakosai között „nincs egy lélek sem, vagy legalább nincs feljegyezve, aki iskolát nem járna. Ez oly szép igazság, hogy szinte hihetetlen.” Váradon az „5244 lélekből 297 szám

¹ PÉTER I. Zoltán, *Ady Endre regényes életrajza Nagyváradon*, Bp., Norán, 2007, 186.

az iskolaképes, azaz sokkal kedvezőbb az arány, mint Debrecenben, mert minden 17. egyénre jut iskolaképesség...”² A vidék parasztsága a hetente többször tartott zsúfolt piacokon kereskedhetett, s Váradon tekintélyes volt a kézművesek száma is. Nagy részük – s ez növelte jövedelmüket – földműveléssel és állattenyésztéssel is foglalkozott.³ A város gazdagodott. Több kolostor, árvaház, „fenyítő ház” és az 1830-as évektől kezdve „koldusápoló egyesület” is működött benne. 1835 nyarán létesítették a „részvényesek” a biedermeier kor jellegzetes szórakozó helyét, a lövésziskolát és a lövész-egyletet, amely a Rhédey kertben talált helyet. Lónyai József volt a „fő lövészmeister.”⁴

Váradon tanult, tanított, de a renden kívül élt a tudós piarista Révai Miklós, és itt szentelték pappá 1778-ban. A város és vidéke hagyományából következett, hogy a jakobinus mozgalom a bihariak közül számos áldozatot követelt. Köztük Szentjóni Szabó Lászlót, a tehetséges költőt, a váradi nemzeti iskola oktatóját, akit gróf Teleki Sámuel, a marosvásárhelyi Téka alapítója titkárként alkalmazott. Börtöntársa volt a váradi iskolák korábbi felügyelője, Kazinczy Ferenc, aki rabságát követően Érsemjénben élt. Gyakran felkereste Váradon lakó öccsét, Dienest. 1805-ben Csokonai Vitéz Mihály látogatott Váradra. Az egykori katona, a királyi biztos, Rhédey Lajos gróf feleségét, a fiatalon elhunyt Kácsándy Teréziát búcsúztatta *A lélek halhatatlansága* című írásával. A grófné volt a Kazinczy Ferenc megörökítette kassai „szalonélet csillaga, Tercsi.” Váradon jelentek meg a debreceni költő művei közül a *Dorottya*, a Lilladalkok és az ódák. A földesúr, a gazdag, adakozó gróf ellenmondásos személyiség volt. 1798-ban Ferenc császár hűtlenségi pert indított ellene a Zemplén megyei közgyűlésen tett uralkodóellenes kijelentései miatt – három társával együtt.⁵ Később azonban az udvar érdekei azt kívánták, hogy az ügyet elaltassák. Rhédey a város „csinosítására” törekedett. 1803-ban, tiltakozásul az utcák sötétsége ellen „lámpások felállítását

² Sárospataki Füzetek, 1857–1858, 570., 616.

³ Martin von SCHWARTNER, *Statistik des Königreichs Ungarn*, Pest, 1798, 113–114.

⁴ *Boldog Várad*, Vál. és szerk. BÁLINT István János, Bp., Héttorony, 1992, 448.

⁵ *Magyarország történeti kronológiája*, II. köt., 1526–1848, főszerk. BENDA Kálmán, Bp., Akadémiai, 616.

projektálta, ami meg is történt.”⁶ A földesúr életében az előjáróság figyelt az utcák tisztogatására és a csatornák kotrására. A gróf megbízásokkal támogatta Ferenczy Istvánt, akinek több szobra is állt a városban. Parkját, az ún. Rhédey kertet Váradnak adományozta. Írt verseket és szindarabokat, sokat tett Kelemen Lászlóért és a színházat fejlődéséért. A *nagylelkű herceg* című, József nádorról szóló művét 1798-ban játszták a Fekete Sas fogadóban. A városban állandó színház sok éven át mégsem épülhetett, mert a konzervatív Lajcsák püspök akadályozta az elkészült terv megvalósítását.

A város jötevője, adakozója volt az osztrák hadvezér, a napóleoni és a nápolyi hadjárat hőse a lotharingiai gróf Frimont tábornok is, 1825-től Lombardia-Veneto tartomány kormányzója. Magyar feleségével birtokot és házat vásárolt Várad Új-Palota kerületében, ahol a magyar előkelőségekhez hasonlóan vendégházat vitt. (A tábornok *Az új földesúr* Ankerschmidt lovagjának egyik előképe lehetett.) A város művészeti életét megpezsdítő időszak volt, amikor a neves arcképfestő, Kozina Sándor a harmincas-egyvenes években ott élt, és megfestette a környék és a város gazdag urait és hölgyeit.

A NAGYVÁRADRÓL JÖTTEK, AZ ÚJ IDŐK ELŐKÉSZÍTŐI

A következőkben annak az író és politikus nemzedéknek tagjairól szólnunk röviden, akik a század első három évtizedében születtek Váradon és környékén, vagy „nevedés”-ük (Csokonai) helye volt a város. Törekvésük, világnézetük, életérzésük a korán polgárosuló nagyváradi közegben formálódtak.

A század negyedik évtizedében érkeztek Váradról nagyobb hullámban Pestre az újat akaró fiatalok, úttörőként az 1802-ben született Munkácsy János. Mozgékony, tehetséges, sokat ígérő újságíróként kezdte. A jogakadémia kurátorának fia, a könnyelmű és a szórakozást kedvelő férfiú néhány év alatt elitta az eszét. Ez a körülmény magyarázza azokat a méltatlan helyzeteket, amelyekbe került. Így süllyedt Kölcsey halála után rágalmozásáig, amely végzetesen szembefordította vele a református „szent”-ként tisztelt költő és követ ifjú híveit. Májbetegségben halt meg 1841-ben.

⁶ FLEISZ János, *Város, kinek nem látni mását (Nagyvárad a dualizmus korában)*, Nagyvárad, Bihari Napló kiadása, 1996, 107.

Amikor Munkácsy 1835-ben Pesten megindította az első korszerű, hetenként kétszer megjelenő irodalmi divatlapot a *Rajzolatok a társasélet és divatvilágból* címmel, jelentős tettet hajtott végre. Munkácsy nemcsak a „rajz”, „vázlat”, „skicc” műfajt honosította meg, hanem „tüneményes vígjátékával”, a *Garabonciás diákkal* és a *Tündér Ilonával* megteremtette a „tündéries bohózatot”, amely akkor hódított Bécsben Nestroy műveivel. Munkácsy lapja jó iskola volt, mert a nála indult segédszerkesztők – Csató Pál, Garay János, Nagy Ignác, Frankenburg Adolf, Hazucha Ferenc – a pesti irodalmi élet sikeres alakjai lettek. A *Rajzolatok* gyűjtötte maga köré a Nagyváradról, Biharból érkezett fiatalokat, akik az irodalmi központtá kiépülő Pest-Buda nyilvánossága előtt akarták megméretetni magukat.

A lap polgári indíttatású fiataljai a kortársira, az újra, az eredetire figyeltek. Pest-Buda életének krónikásai lettek, hisz a mozgékony szellemű Várad levegőjét magukba szívva alkalmasak voltak arra, hogy az addigától eltérő módon mutassák be környezetüket, annak lakóit. A lap visszhangja kedvező volt. A minden újra figyelő nemes ifjú, Kazinczy Gábor jellemezte a *Rajzolatokat* 1837 júniusában: „...egyetlen belletristicai lapunk, mellynek kissé korszerűbb, szabadabb iránya van, nem mondom, hogy hibátlan, de szabad.”⁷ Nemcsak új szemléletükkel jelentkeztek, hanem igazi „journalistak”-ként új irodalmi struktúrát akartak meghonosítani. Ütközésük a nagyhatalmú Bajza Józseffel elkerülhetetlen volt. Toldy Ferencsel együtt éberen őrizték az irodalmi életben betöltött hierarchiájukat és olvasóikat. A támadások kíméletlenek voltak, mert ifjú ellenfeleik nem magányosan léptek fel, hanem csoportot alkottak, és jó néhány tagjuk nem szűkölködött tehetségben sem.

Mert igen tehetséges volt a sarkadi születésű, Váradon iskolázott Csató Pál (1804–1841), aki papnak tanult. Amikor kilépett, nevelőnek ment Batthyány Kristóf szalónaki (Kőszeg mellett), Chernel udvari ágens grázi és a Bohus család világosi házába. A főúri környezetben csiszolódott és nagyműveltségű, több nyelvet beszélő, jól képzett ifjú érdeklődése kortársai közül elsőként fordult a francia és az angol irodalom felé. Fordította Victor Hugótól az *Angelo*-t, melynek előszavát a „modern” irodalom tűzte zászlajára. Csató új utakat tört szinda-

⁷ ERDÉLYI JÁNOS *Levelezése I.*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1960, 15.

rabjaival, novelláival. 1832-ben az Akadémia, 1837-ben a Kisfaludy Társaság tagja. 1835-ben a *Rajzolatok* segédszerkesztője. Sikeres pályája a triásszal, ill. Bajzával vívott, megalkuvást nem ismerő polémiájával siklott ki. Vörösmarty megértőbb volt vele szemben. Láttá benne a „nem közönséges kritikai és polemikai tehetség”-et. Csató tisztában volt saját értékeivel, és végső elkeseredettsége, ellenfelének kíméletlensége vitte túlzásokba és téves utakra. A kormánypárti pozsonyi újság, a *Századok* munkatársaként, helyét nem találva fejezte be életét 38 éves korában.

Lukács Lajos (1814–1840) királyi táblai hites jegyző jeles, „modern” novellistaként és drámafordítóként indult, de a hozzáfűzött reményeket nem válthatta be, korán elvitte a tüdőbaj. A polgári indíttatású fiatal írók egyik legmarkánsabb képviselőjének tartották. Az Ifjú Magyarország tagja volt, Karl Gutzkow *Savage Richard* című drámáját fordította. Ugyancsak az Ifjú Magyarország köréhez tartozott a Váradon tanult és ugyancsak fiatalon elhalálozott Eördögh István (1824–1842) író és költő, akinek francia történelmi és társadalmi drámái (*Corday Sarolta*), novellái (*Regnault család*) sokat ígértek. A királyi jogakadémia diákja volt a pécskai születésű Ormós Zsigmond (1813–1894), regényeket, drámákat, művészeti cikkeket írt. Pozsonyban Vukovics Sebő jurátusaként a Társalkodási Egylet tagjaként Kölcsey hűséges hívei közé tartozott. 1848-ban képviselő volt, a bukás után négyévi várfogságra ítélték.

Nagyváradon született Szathmáry József, a Pesten népszínműveivel híressé lett Szigligeti Ede (1814–1878). Egy ideig Lukács Lajoséknál lakott. Ő is Pesten kereste a boldogulást. Amikor mérnöki tanulmányait félbehagyta és felcsapott színésznek, tehetős nemes apja kitagadta. Fáy András, a nagy színészbarát segítségével választotta új nevét.

Sok szállal kötődött a városhoz az érmihályfalvai születésű Kuthy Lajos (1816–1864). Bihar megyei aljegyző volt és Pozsonyban a Társalkodási Egylet aktív tagja. Az udvar ezért büntetésként megtiltotta, hogy ügyvédi vizsgát tegyen. Pestre jött írónak. Egy csapásra hírnevet szerzett novelláival, elsősorban pedig *Hazai rejtelmek* című regényével. Az irodalmi élet divatos „dandyje”, „arszlánja” volt, aki Batthyány Lajos titkáraként az arisztokrata hölgyek kedvence lett. Váradról jöttek a görög katolikus vallású Irinyi-fivérek, József és János. József (1822–1859) a reform-utazó író, a márciusi ifjak egyike, aki a forradalom alatt Teleki László mellett dolgozott Párizsban. Társai már korábban D'Irigny névvel

illették, mint a francia szellem megszállottját. János (1819–1895) a gyufa feltalálója volt, neves vegyész.

Ebben a városban születtek és tanultak a váradi ügyvéd fiai: Csengery Imre (1819–1885), később Bihar vármegye főjegyzője és Antal (1822–1880), Beöthy Ödön pozsonyi jurátusa, titkára. Antal a pesti irodalmi és politikai élet nagy szervezője lett, a *Pesti Hírlap* centralista munkatársa, Arany János támogató barátja, politikus, történész, közgazdasági író.

Várad szellemiségét hordozta Lovassy László (1815–1876) jurátus, a pozsonyi Társalkodási Egylet elnöke, a nagytehetségű ifjú, Kölcsey lelkes híve. A bécsi udvar megtorló intézkedéseinek kezdeteként „Az áldozat” lett, mint az ifjú költők verseikben aposztrofálták. Elsőként tartóztatták le 1836 májusában. 1841-ben szabadult, mert a börtönben elborult elméje. Váradon tanult Fényes Elek (1807–1876) a földrajztudós, majd számos, az ellenzék szellemiségét sugárzó egylet, társaság vezető tagja, 1849-ben a pesti vésztörvényszék elnöke.

A kor legismertebb nagyváradi indíttatású politikusa, a megyei liberális ellenzék legnagyobb hatású szónoka, Beöthy Ödön (1796–1854), aki már a napóleoni háborúkban is harcolt. Az 1840-es években a megye főispánja, az erdélyi szabadságharc szervezője, kormánybiztosa. Emigrációban halt meg. Biharban, Sályon született Szacsвай Imre (1818–1849) Beöthy pozsonyi írnoka. Váradon nyitott ügyvédi irodát. 1848-ban az országgyűlés jegyzőjévé választották. A Függetlenségi nyilatkozat egyik megfogalmazójaként és aláírójaként Haynau kivégeztette. Váradi születésű és neveltetésű volt a forradalom és a megtorlás vértanúja, az aradi tizenhármak egyike, Nagy-Sándor József (1804–1849) honvédtábornok. A szabadságharc alatt Várad lőporgyártó és ágyúöntő műhelyei okán Kossuth Lajostól „a magyar Birmingham” nevet kapta. A szabadságharc leverése után itt volt az orosz főparancsnokság székhelye.

KELMENFY HAZUCHA LÁSZLÓ

A Nagyváradról jött reformnemzedék írói közül utolsónak említjük a város orvosának fiát, Hazucha Ferencet (1815–1851). Az akkor formálódó polgárság jellegzetes, útkereső alakja volt. Írásunkkal szeretnénk felhívni a figyelmet személyére, kutatási témául ajánlva munkásságát. Regényében szülővárosát választotta helyszíneként. Novelláiban híven

ábrázolta Pest-Buda nemeseit, polgárait, sőt kallódó vagy rossz útra tért alakjait is. Miként Fáy András regénye, *A Bélyeky-ház* a kor életének enciklopédiája volt, Kelmenfy regénye, a *Meghasonlott kedély* pedig hűen ábrázolja a nagyváradi társadalmat. Az irodalomtörténet méltatlanul mellőzte e regényt, miként szerzőjét is, mert igaz, hogy személyiségében ellentmondások rejtőznek, szépirodalmi műveivel mégis értékeket alkotott.

Családi neve mellett íróként a Kelmenfy László, kritikusként a Vas Andor nevet használta, 1849-ben polgári nevét Kelmenfy Ferencre módosította. Szüleit korán elvesztette, gyermekként rokon családoknál és árvaházban nőtt fel. Pályaválasztásában az apai hagyományt követte, orvosnak készült. Nem lett azzá. Amikor tévedésére ráébredt, megszakította stúdiumait, és mérnöknek tanult. 1835-től a *Rajzolatok* munkatársa lett. Már indulásakor felhívta magára a figyelmet szokatlan, korszerű színikritikáival, amelyekben a természetesebb játéktílust és a hibátlan szereptudást kérte számon. Sürgette az eredeti magyar darabokat. Egy éven át egy szegedi nyomda ügyvezetője. A színház vonzotta, ezért 1839 márciusában – miként Kuthy Lajos is – megpályázta a Nemzeti Színház „játékszíni költői” (Theaterdichter) állását. Egyikük sem kapta meg.⁸ Több Shakespeare- és Schiller-darabot fordított. 1843 és 1848 között az Országos Építészeti Hivatal tisztviselője. 1848-ban a Kisfaludy Társaság tagjává választották. 1848-ban a *Hivatalos Közlöny* segédszerkesztését vitte. A Honvédelmi Bizottmánnyal Debrecenbe ment, ezért 1849 végén elbocsátották állásából. 1850 márciusától a Császár Ferenc szerkesztésében megindult *Pesti Napló* tárcáját szerkesztette.⁹ 1851. április 21-én hunyt el „asztkórságban”, tüdőbetegségben Budán.

Hazucha pályaválasztásában tetten érhető a polgári gondolkodás, amivel a biztos kenyérkereset felé igyekezett. Korán elhalt apja jó módban élt, ez is vihette az orvosi pálya felé. A korabeli cikkekből, a korra vonatkozó kutatásokból tudjuk, hogy az orvosnak, mérnöknek, akár a megyét, akár a város szolgálta, biztos jövedelme volt. A kor polgárainak-kispolgárainak szintjén élt, anyagi gondjai 1843-tól neki sem voltak. A mélyen gondolkodó, művelt elme életének utolsó éveiben a francia

⁸ *Magyar írók levelei a Nemzeti Színház levéltárában*, közli PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, ItK, 1938, 160.

⁹ ERDÉLYI János *Levelezése II.*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1962, 411., 418.

utópista szocialista, Fourier tanaiért lelkesedett. Halálakor Erdélyi János epigrammában emlékezett meg róla *Kelmenffy László felett* című versével. Így írt: „s messze jövődőért elfeledéd a jelent.” 1850 őszén kerülhettek közelebbi kapcsolatba a *Pesti Napló* szerkesztőségében, amikor beavatta Erdélyit elgondolásaiba. Epigrammája alá Erdélyi magyarázatként fűzte:

A boldogult, mint néhány ismerőse tudja, szenvedélyesen foglalkozott a legújabb társadalmi tanulmányokkal. S lelkesedve mondta, hogy az emberiség minden eddigi szenvedései ki vannak engesztelve ama rendszer beköszöntével.¹⁰

Hazucha „kírgiz nevéről” a szemtanú, a kor konfidens krónikása élcélődött. Lauka Gusztáv jellemzése szerint:

Nemcsak külsejében, hanem modorában is sok mesterlegényes volt, s az azon irodalom legellenszenvesebb alakjai közé tartozott. Oly jelentéktelen és védtelen egyéniségnek tartották, hogy még az irodalmi pygmeusok se tartózkodtak rá élceket faragni.¹¹

Ferenczi Zoltán az idő távlatából jobban látta alakját, amikor 1904-ben tisztelettel emlékezett rá:

Lelkületénél, alkatánál, meggyőződésénél fogva hajthatatlan, önállóságra törekvő, önbecsét mélyen érző ember volt és akart lenni. Ezért hajlandó volt mellőzni a társasági formákat s némi gyönyört talált a szögletességben, kiválóságot a nyersségben.¹²

Műveit ismerve arra következtetünk, hogy amit Ferenczi „gyönyörnek” nevez, az a „polgárpukkasztás” kategóriájába tartozhatott. Lauka szerint idegenségének oka „kírgiz neve”, de a többiektől inkább elválaszthatta életfelfogása, gondolkodásmódja, amely eltért a megszokott hazai jogász észjárású íróársaitól. A *Rajzolatokban* közölt színi kritikával valóban kiváltotta Bajza ellenkezését, mert nemcsak, hogy irodalomképében tért el

¹⁰ ERDÉLYI JÁNOS *Összes költeményei*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, IVANCSICS Evelin, VÁRADI Eszter, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2007, 325.

¹¹ LAUKA Gusztáv, *A múlttól a jelennek*, Bp., Aigner Lajos, é. n, 56–57.

¹² *Kelmenffy László (Hazucha Ferenc) emlékezete*, Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1904, 48–50.

tőle, hanem felségterületére is merészkedett, amikor színházi kritikákba ártotta magát. Bajza 1836-ban a *Jelenkor* melléklapjában, a Társalkodóban, később a *Figyelmezőben* meglepően durván és élesen támadta.

A *Meghasonlott kedély* 1845-ben jelent meg két kötetben. Sikerét mutatja, hogy Dux Adolf azonnal németre fordította *Der Zerrissene* (Tépett lélek) címmel, amely a Junges Deutschland íróinak jellegzetes, meghatározó kifejezése volt. Hazucha is felismerte, hogy „fegyver a toll”, mint a jung-deutsch írók vallották. Ezzel a lehetőséggel élt is, amikor nézeteit szépíróként kifejtette. A regénye iránti figyelmet mutatja, hogy az *Irodalmi Ór* azonnal foglalkozott vele, mégpedig a „12” bíráló, aki feltehetően Erdélyi János volt. Örömmel köszöntötte a regényt, a „korszertű” műfajt, amely már íróit is eltartja. Kritikusa kiemeli Kelmenfy jellemábrázolási képességét, pszichológiai érzékét. „12” dicséri az írot, hogy „tárgyát a középosztály életéből merítette, anélkül azonban, hogy kizárólag a már meglehetősen elkoptatott közbirtokosi s falusi nemesi élet vesszőparipáin nyargalna.” „Megyei urak, kisvárosi köznemesség, mesteremberek s kóbor koldusok alakjai tarka tömegekben tűnnek föl lapjain.”¹³ Végül kimondja, hogy „nem érdemnélküli, sőt teljes figyelmet és méltánylást igénylő mű.” Jósika és Eötvös munkáival ugyan nem egyenértékű, írója mégis „szép tehetséget mutat és további műveket várunk tőle.” Másik kritikusa, a *Pesti Hírlap Irodalmi Értesítőjének* 1845. november 13-i számában is azt dicséri, „hogy a szerző regénye tárgyát a hazai életből meríté.”¹⁴

Kelmenfy alakjai, miként novelláinak hősei, beágyazódnak a kor társadalmi, politikai viszonyaiba. Nem idegenkedett azonban a túlzásoktól, ezért jellemei néha torzképekké válnak. Hitelesek nagyváradi helyszínei, szobabelsői pedig a biedermeier kor ízlését tükrözik. Szereplői beszédében megmutatkozik az újságírás élő nyelve. Fordulatosan fogalmaz, él az iróniával, de néha túl részletező. Az író szociális érzékenységgel rendelkezett, az emberi lelkeket jól ismerte, írói eszközeiben pedig a realizmus jegyei jelentek meg. Mikrorealizmusában, amely a pontos megfigyelésen alapult, bizonyos, hogy szerepet játszottak orvosi és mérnöki stúdiumai.

Kelmenfy keserűségét, amely regényét jellemzi, gyermekkori hányattatásai, kiszolgáltatottsága magyarázzák. Három éves kisfiúként

¹³ ERDÉLYI János, *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, s. a. r., bev. és a jegyz. írta T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Mundus, 2003, 53.

¹⁴ *Pesti Hírlap*, 1845. nov. 13., 319.

maradt teljesen egyedül, rokonok között hányódott, majd árvaházba került. Sokat csalódhatott, ezért illúziók nélkül élt. Mindazt, amit akkor megaláztatásban, nyomorban átélt, soha nem felejtette el. A megélt élmények és indulatok segíthették abban, hogy hitelesen mutathassa be Nagyvárad teljes, forrongásban lévő társadalmát. Emlékei magyarázhatják szimpátiáját a polgárosodó iparosok iránt és megvetését a nemesi osztály léhűtőnek látott, utazgató tagjai, a megye csaló tisztviselői, a korbely, életüket a gazdag feleség vagyonára ácsingózó katonatiszti gárda iránt. Jól – túlzásoktól sem visszariadva – mutatja be őket, megjövendölve szükségszerű pusztulásukat. Ugyanakkor megrajzolja az ellentétet is, a gátlástalan bűnözőket és a kiszolgáltatott koldusokat. Itt is találhatók túl erős színek.

A regényben kimagaslik két „erőteljes” személyiség, a váradi harangozó, Bojtora, aki megesküdütt, hogy lánya csábítóját, a gazdag és délceg nemes ifjút, Andort tönkre teszi. Az életből vett személy a lány vőlegénye, György, az ácslegény, akit Tekla elhagyott. Kitűnően ábrázolja az értékét ismerő, öntudatos mesterembert. Jerne, az új világra figyelő nemes kisasszony az, akit a megyei nemesség oldalán az író megnyerő személynek fest. A többi szereplő általában passzív, velük csak történnek a dolgok. Kevésbé hiteles alak a cigányfiú, akinek nagy szerep jutott az esemény menetében. Andort, a csábítót az élet csapásai ugyan nemesítették, de erőtlen, végül „önmagával meghasonlott” lélekké válik, „az Új Werther vagy carthausi”,¹⁵ aki belefáradt az életbe, lelkiismeret furdalásai egyre jobban elhatalmasodnak rajta, és végül a halálba menekül.

A Nagyváradról érkezettek közül Hazucha Ferenc volt az az író, aki regénye helyszínéül a polgárosodás felé megindult várost választotta, amelynek nemcsak levegőjét, hanem lakosait is jól ismerte. Megértette és megragadta a „korszellemet.” Ismerte a Junges Deutschland íróit és eszméiket. A kötetben látszanak az író utópista, a társadalom jövőjével foglalkozó olvasmányai. Egyike volt azoknak, akik a korban elsőként és hatásosan, tehetségesen népszerűsítették a „modern” irodalmat. Műveit az utókor hibáival, túlzásaival együtt is értékelheti, mint amelyek új látásmódot képviselnek. Szülővárosának történelmi, az új eszmék felé tájékozódó hagyományai, miként a polgárosodást és a jövőt szolgáló szellemiség tükröződnek az író munkásságában.

¹⁵ KELMENFY László, *Meghasonlott kedély*, 2. köt., Pest, Heckenast Gusztáv, 1846, 171. A regény megjelenési éve 1846, de a kritikák 1845-ben jelentek meg.

STEPHEN PRICKETT

Translating Herder

A Protestant Idea of Tradition

Given the relatively tiny number of British who knew German at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, Johann Gottfried Herder's influence on the English-speaking world was surprisingly pervasive. He was, moreover, one of the very few non-Catholic writers in the eighteenth century not merely to defend the value of 'tradition', but to use the word freely and favourably in his writing.

As one might expect, Coleridge had been one of the first to show an interest in Herder. As early as 1799 we find him writing to his brother-in-law, Robert Southey asking for a copy of Herder's *Ideen*,¹ and two years later discussing with him Herder's views on the Resurrection.² Whatever his sources – and he was also attempting to borrow a copy of the *Ideen* from a friend, William Taylor, at more or less the same time – Coleridge's habit of scribbling extensively in all books that he read (including those borrowed from friends) make it unusually easy to trace

¹ September 30, 1799. *Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. R. Griggs, Oxford: Clarendon, 1956. 1:535.

² As expressed in Herder's *Von der Auferstehung, als Glauben, Geschichte und Lehre*, *Ibid.* Vol. II., 861–862.

his reading. The collected *Marginalia* reveals an extensive reading of Herder, especially of his theological works, by the early 1830s.³

Something of Herder's general reputation in the 1820s is revealed by another of the few English-speakers who could read German at this period, Thomas De Quincey, who casually compares Herder and Coleridge in an essay of 1823 – with the obvious implication that his readers are likely to know both, at least by reputation.⁴ Though De Quincey was not above trying to impress readers with his knowledge of the German scene (he also throws out names of many deeply obscure German 'authorities' and at one point he seems to confuse Friedrich Schlegel with his brother, August) the reference to Herder, like his references to the Schlegel brothers, implies at least some expectation that his readers would be reasonably familiar at least with Herder's name.⁵ Similarly we know from notebook entries that Thomas Carlyle was reading Herder in the early 1820s when he was also at work on his massive translation of Goethe's *Wilhelm Meister*.⁶ Felicia Hemans (1793–1835), one of the most popular poets of the day, was also reading Herder in German at much the same time – referring approvingly to his

³ *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Marginalia*, 5 vols, ed. George Whalley, London: Routledge; Princeton: Princeton University Press, 1984, 2:1048 – 1088.

⁴ The article was published in January 1823, although it is mysteriously dated December 24, 1824. 'Letters to a Young Man whose Education has been Neglected', *Collected Writings of Thomas De Quincey*, ed. David MASSON, 14 vols, Edinburgh: Adam and Charles Black, 1889-90, 10: 12.

⁵ His own knowledge is not above question. At one point he seems to confuse Friedrich Schlegel with his brother, August. (Ibid. p. 41)

⁶ In 1823 he copied into his notebook two passages from Herder – one on sleep and death from *Zerstreute Blätter*, and the other from the fifth book of the *Ideen*. It seems clear that such jottings were only the tip of the iceberg of Carlyle's reading of Herder. See Hill SHINE, 'Carlyle's Early Writings and Herder's *Ideen*: The Concept of History' = *Booker memorial Studies*, ed. Hill SHINE, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1950, 3-33; René WELLEK, 'Carlyle and the Philosophy of History' = *Confrontations: Studies in the intellectual relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, Princeton N.J.: Princeton University Press, 1965, 89; and Chris R. Vanden BOSSCHE, *Carlyle and the Search for Authority*, Columbus: Ohio State University Press, 1991.

translations of *El Cid* (*Der Cid, nach Spanischen Romanzen besungen*) in a note to her *Siege of Valencia*, published in 1823,⁷ and *Stimmen der Völker in Liedern* again in *The Forest Sanctuary* (1825).⁸

For those outside the relatively elite circle of those who could read German, a whole chapter of Mme. De Staël's best-seller, *On Germany* (which had been published in London in 1813 both French and English), was devoted to an eulogistic introduction to Herder and his ideas. Meanwhile a steady stream of English translations of Herder's work (some of dubious quality) had been appearing from 1790 onwards, so that by the early 1830s there were perhaps a dozen or so available – some complete, some consisting of selections or extracts, sometimes with obscure titles.⁹

By far Herder's most important early translator is a person (presumably, but not necessarily, a man) called T. O. Churchill, whose translation of Herder's *Ideen*, as *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, was published in 1800, and which was popular enough to be followed by a second edition in 1803. Given his importance in disseminating the ideas of a leading continental philosopher, remarkably little is known about Churchill. Biographical notes on him in the *Modern Language Review* of 1947 indicate that he was also the author of a *Life of Nelson* (1808) and an English Grammar (1823), but that apart from that, and a letter to *The Gentleman's Magazine* in 1827, nothing else seems to be known about him.¹⁰ It is, of course, possible that 'Churchill' was a pseudonym. He is not listed as the graduate of any university, nor do any contemporaries refer to him, although, since his translations were put out by the radical publisher Joseph Johnson (1738-1809), it is also possible that he was a member of the liberal circle that included Mrs Barbauld, William Blake, Maria Edgeworth, William Godwin, Henry

⁷ "Herder's translation of these romances are remarkable for their spirit and scrupulous fidelity." Felicia HEMANS, *The Siege of Valencia: A Dramatic Poem*, Murray, 1823, 266, n. 5.

⁸ Felicia HEMANS, *The Forest Sanctuary and Other Poems*, Murray, 1825. 106.

⁹ Bayard Quincy MORGAN, *A critical Bibliography of German Literature in Translation 1481-1927*, Second Revised Edition, New York: Scarecrow Press, 1965.

¹⁰ A. GILLES, 'T.O. Churchill, Translator: a Note' = *Modern Language Review* 42 (1947), 491.

Fuseli, Horne Tooke, and Mary Wolstonecraft – possibly the only circle in London at that time where German, and contemporary German ideas, were known and widely discussed, and which was highly receptive to Herder's thought. But, if so, it is strange that none of them ever mentions someone who had undertaken so major a translation. Whether or not Churchill was also behind an anonymous translation of the first part of Herder's *The Spirit of Hebrew Poetry* published in 1801, with the rather strange title of *Oriental Dialogues*,¹¹ or, indeed, a subsequent anonymous translation of the *Treatise on the Origin of Language* (1827) is equally unclear.

The first full English translation of *The Spirit of Hebrew Poetry* was not published until 1833, fifty years after it had appeared in Germany, and seventy years after the original Latin publication of Lowth's *Sacred Poetry of the Hebrews* (1753). The translator was James Marsh (1794–1842), a New England Congregationalist minister, who had been first Professor of Philosophy and then President of the University of Vermont (1826–1833). An Emersonian Transcendentalist, Marsh was a key figure in the introduction of Coleridge's philosophy to American readers, producing editions of *Aids to Reflection*, *The Friend*, and *The Statesman's Manual*.¹²

From the first Marsh read Herder through Coleridgean spectacles, and consequently through Lowthian ones as well. The tone of the translation is immediately set in Marsh's Preface, where he not merely compares Herder to Lowth, suggesting, somewhat surprisingly to modern readers, that Herder is too much influenced by the German Higher Criticism, but then proceeds to summarize Herder's arguments in words taken almost verbatim from Lowth. To understand Hebrew poetry, Marsh explains, the reader

...must not only be acquainted with the facts of their history [the Hebrews or any foreign people], the modes of life, and the circumstances of every kind, by which their habits of thought and feeling were moulded,

¹¹ *Oriental Dialogues: containing the conversations of Eugenius and Alciphron on the spirit and beauties of the sacred poetry of the Hebrews*, London: printed by A. Strachan for T. Cadell jun. and W. Davies, 1801.

¹² See Anthony J. HARDING, 'James Marsh as Editor of Coleridge.' = *Reading Coleridge: Approaches and Applications*, ed. Walter B. Crawford, Ithaca: Cornell UP, 1979.

as a mass of antiquarian lore, but must learn to place himself entirely in their *point of view*, and see all these particulars in the relation to each other, and to the observer, which they would then assume. When he has done this, he will be prepared to understand why they thought, and felt, and wrote as they did; and if he have the feeling and inspiration of the poet, he will sympathize with their emotions, and the living spirit of their poetry will be kindled up in his own imagination.¹³

Comparison with the original passage of Lowth reveals almost no changes of substance,¹⁴ but what amounts to a significant shift in viewpoint – perhaps befitting a professor of philosophy struggling to assimilate the eighteenth-century German critical historical revolution, while specifically keeping at bay more disturbing elements of the German Higher Criticism. Thus thinking and feeling as an ancient Hebrew now involves also assimilating ‘a mass of antiquarian lore’ – the addition of such distancing phrases suggesting that the mental effort to bridge the gap to modernity had increased appreciably over the previous seventy years.

Moreover, the places where Herder differs significantly from Lowth in understanding such ‘antiquarian lore’ are likely to be a cause of censure, rather than praise.

That he [Herder] has always apprehended in their true sense the early conceptions of the Hebrews is not to be supposed, nor would any one probably undertake to defend all his views, even of important matters, connected with the early **traditions** of the race. The biblical representations of Paradise, of the garden of Eden, of the temptation and fall of

¹³ Johann Gottfried von Herder, *The Spirit of Hebrew Poetry*, 2 vols. Trans. James Marsh, Burlington: Edward Smith, 1833. Facsim, ed. Naperville, IL: Aleph, 1971, 1: 5.

¹⁴ “He who would perceive the peculiar and interior elegancies of the Hebrew poetry, must imagine himself exactly situated as the persons for whom it was written, or even as the writers themselves; he is to feel them as a Hebrew [...] nor is it enough to be acquainted with the language of this people, their manners, discipline, rites and ceremonies; we must even investigate their inmost sentiments, the manner and connexion of their thoughts; in one word, we must see all things with their eyes, estimate all things by their opinion: we must endeavour as much as possible to read Hebrew as the Hebrews would have read it.” Robert LOWTH, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trs. G. Gregory, 1787, vol. 1, 113; 114. See above.

Adam, of the Cherubim, of the deluge, and of what Herder denominates mythological representations generally, have ever furnished an ample field of speculation, in which every critic feels at liberty to form his own opinions, and for the most part to interpret by his own rules.¹⁵

Modern readers of Herder are often puzzled by his attitude to what are here called 'mythological representations', in that he often seems curiously literalist in his approach to Old Testament material – particularly from Genesis – that the higher critics such as Eichhorn, Lessing or Reimarus, had already dismissed as myth, fantasy, or even priest-craft. What is interesting here is that Marsh skilfully evades direct confrontation with the Higher Criticism by suggesting that the interpretation of such passages has always been a matter of personal taste. This is, to say the least, disingenuous: the fact that critics from Catholics like Geddes to extreme deists like Tom Paine had questioned or ridiculed such passages did not mean that they were open territory for every personal speculation.¹⁶

What is even more interesting is the role played by that innocent-seeming word 'traditions' in this evasion. At first sight it appears no different from Coleridge's or any common eighteenth-century English usage. It stands for oral, and therefore probably unreliably transmitted sources. But closer examination raises some curious problems. Hasn't Marsh's whole purpose in this delicately phrased editorial been to damp down speculation over stories concerning the Garden of Eden, the Fall, or the Deluge, not to suggest their inherent unreliability?

Later uses of the word may clarify Marsh's dilemma, if not his intentions. Here is his translation of Herder's own 'Author's Preface' to *The Spirit of Hebrew Poetry*:

With these, it [Herder's work] must contain also, especially, the **traditions** of the patriarchs, which, as among all nations, so peculiarly among this people, were the source from which were derived all the peculiarities of their modes of thinking, consequently also the genius of their poetry. To set forth these, and unfold them correctly, was here so much the more

¹⁵ Op. Cit. P. 7.

¹⁶ Alexander GEDDES, *The Holy Bible faithfully translated from corrected Texts of the Originals, with various Readings, explanatory Notes and critical Remarks*, Vol. I, 1792; Vol. II, 1797.

necessary, since most **traditions** of this kind have themselves more or less of poetical colouring, and what is worse, are often misapprehended.¹⁷

Here Marsh as a faithful translator is being true to his text. The word 'tradition' follows its Latin root, and means essentially the same in both German and English. Herder, however, while not denying the oral and folk origins of tradition, spells out his national and linguistic ideas by inverting the common associations of the word. Rather than being essentially unreliable, they are, instead, the source of the poetic genius of the race. It is unintelligent literalists who have 'misapprehended' the nature of poetry, and of its traditional roots in the folk culture, and therefore totally failed to understand the language of mythology. So far from being a source of unreliable fact, mythology is the source of ineffable sublimity.

Thus, for Herder, the essential continuity of the Old and New Testaments is not merely (to a Christian) theological, it is also 'enlightening' in a Coleridgean sense, and above all, poetic – and failure to understand this is a not merely a failure of faith but of scholarly scriptural interpretation:

In the Old Testament we find as an aid to this, a rich interchange of history, of figurative representations, of characters, and of scenery, and we see in it the many coloured dawn, the beautiful going forth of the sun in his milder radiance. In the New Testament it stands in the highest heavens, and in meridian splendour, and every one knows which period of the day to the natural eye of sense imparts most life and strength.¹⁸

Seen in this way modern questions of biblical historicity were beside the point. By looking for what is not there, critics were failing to see the glories that *were* there under their noses.

Among the Hebrews, history itself is properly poetry, that is the transmission of narratives, which are related in the present tense, and here too we may discover an advantage derived from the indefiniteness or fluctuation, of the tenses, especially in producing conviction, and rendering what is described, related or announced, more clearly and vividly present to the senses. Is not this in a high degree poetical?¹⁹

¹⁷ Op. Cit. 17.

¹⁸ Ibid. 22.

¹⁹ Ibid. 37.

Marsh's dilemma was as obvious as it was intractable. If tradition could be dismissed as the kind of territory where 'every critick feels at liberty to form his own opinions' [p. 7] then it is difficult *also* to argue that it is nothing less than the source of the poetic genius of the race. Nor does Marsh's final disclaimer clarify the position beyond passing the buck:

... after making due allowances... it will still be felt that the work contains some things irreconcilable with just views, nor would I be understood as subscribing to all the sentiments, which I am herewith exhibiting to the publick.

If it be asked, why do I then exhibit opinions, which I deem erroneous, I can only say, that others, as well as myself, and those in whose judgement I place the highest confidence, have thought it extremely desirable, all things considered, that the work be given to the publick, and my views of duty to my author, as a faithful translator, did not permit me to misrepresent his opinions in any thing of importance.²⁰

The endless commas and sub-clauses of that tortuous sentence give the same message in starker terms: in other words, 'don't blame me'. Yet one doubts if one reader in a thousand (assuming the volume to have so many readers) would have seen that what distinguished Herder, indeed, what makes this volume unique in the English-speaking world of the 1830s, is not what Marsh calls 'the free spirit of Biblical criticism, as exhibited... by Eichhorn and other contemporary German writers', but what amounts to a new and revolutionary use of the idea of tradition itself.

This is a point that needs to be made with some care. At first sight there seems little in Herder's use of the word to distinguish it from other eighteenth-century writers like Lowth or Coleridge, Schleiermacher or Novalis, and much that would seem to set it in opposition to the discreetly demonised Eichhorn. Herder's argument is presented in part 1 by means of a Socratic dialogue between the sceptic Alciphron and his friend the more aesthetically-inclined Euthyphron. In Dialogue 6, for instance, which is clearly the one that gave Marsh so much unease in the passage quoted earlier, Alciphron, while accepting the idea of the Fall as a theological or poetic myth, questions the reality of any such historical event.

²⁰ Ibid. 8.

Had Paradise ever a real existence, or is the whole a poetical **tradition**? Moses clearly represents it as a wide extended and to him unknown fairy land. He places it, too, precisely in those remote regions, where fable has placed everything marvellous, including in its wide compass Colchis and Cashmire with their golden streams, the Phasis and the Oxus, as well as the regions of the Indus and the Euphrates. In this broad land, to which he gives the name of Eden, or the land of delight, he represents God as planting a garden. Where, then, in a country so extensive was the garden situated? Where are the marvellous trees, which grew in it – the tree of life and the tree of knowledge? Have these ever come to maturity? Where are they now, and where stood the Cherubim? All this, I confess, has to me, the appearance of a fable.

To which Euthyphron, Herder's mouthpiece, replies

So it should have; and the purpose, which we are now seeking to accomplish, is to distinguish between fable and truth, that is, between historical fact and the dress in which its is clothed. You have remarked correctly, that Moses, or the **tradition** copied by him, gives the situation of Paradise only within very wide and vague limits, and that the region in which it is placed, is just that fable-land, in which the nations of antiquity placed their finest pictures of all that is visionary and enchanted – the golden fleece, the golden apples, the plant of immortality, &c... But do not all these later marvels show, that there must have been some more simple **tradition**, and some real fact in primeval history, in which they had their origin? There must have been some cause for the singular fact, that the **traditions** of the whole world chance to point towards one and the same region. The human race, which, so far as history and the progress if cultivation enables us to judge, has been gradually spread over the earth, must some where have had a beginning; and where more probably – whether we look at history, or the formation of the earth's surface – than in those very regions, to which these **traditions** direct us? ... Moreover the very indefiniteness, which you speak of in Moses' account of the situation of Paradise, is an evidence of its truth. He would give no more than **tradition** had furnished.²¹

One can see why the faithful translator might have wished to distance himself from this dialogue. Here the apparent defender of biblical truth has seemingly sold the pass to his debating opponent at the outset.

²¹ Ibid. 124–125.

Though this may read like Chateaubriand's defence of the Bible twenty years later, in fact it is much more radical. Eden, the serpent, and the Cherubim may indeed be just the poetical fictions that Eichhorn had surmised, and traditions may similarly be the leaky and imprecise vessels of knowledge that the Enlightenment critics had always supposed them to be, but they are nonetheless unrivalled sources of truth and poetic wisdom.

What Herder has done, in effect, is to re-introduce a very old, and, by this stage, very familiar quality of the tradition debate into his argument. He is not describing tradition as it would have been understood by Bossuet or any other Roman Catholic expositor of the period. It does not consist of the accretion of commentary and extra-canonical assumptions central to the imperial claims of the Vatican. Nor is it the essentially unreliable process of oral transmission treated with such contempt by most contemporary eighteenth-century writers. Neither Burke nor Paine would have recognised it. The claim is that traditions (at least of the Bible) provide a guide both to lost truths – now almost certainly inaccessible to other kinds of investigation – *and*, even more significantly, to the unique sublimity of the poetic traditions of the Hebrews is a reading-back of Herder's own aesthetics into the ancient world. Faced with a contemporary epistemological crisis in Alastair MacIntyre's sense he has, like Cassiodorus before him, sought to re-create from the strands of the past a rope that will lead him both towards a greater understanding of history, and provide a guide for perceiving the present.

There is, of course, a chicken-and-egg quality central to this whole argument. We only come to understand who the ancient Hebrews were by understanding the language and the poetry which formed them, but, naturally, the language and poetry of the Hebrews was in no small measure the result of their unique experiences. Not surprisingly from these premises, the idea of 'history' itself feels the gravitational pull of this idea of tradition. Anticipating – as the German Romantics so often did – arguments that were to be re-presented as original in the twentieth century,²² he sees history as not so much a record of past events as an

²² See Andrew BOWIE, *From Romanticism to Critical Theory: the Philosophy of German Literary Theory*, London: Routledge, 1997.

interpretative narrative of those events, written (like all interpretative narratives) from a particular perspective or viewpoint. There is no such thing as disembodied perception. Just as the French would interpret the wars of the eighteenth century in a different way from the Austrians, the English, or the Prussians, it is natural and entirely proper that the same set of events will be viewed by the Hebrews in one way and, for instance, by the ancient Egyptians in quite another.

In claiming this, Herder, of course, had his own political axe to grind. His concept of 'cultures' (in the plural) was in deliberate opposition to the French, and, to a lesser extent at this stage, the English,²³ who felt that 'civilization' was one and indivisible (and probably best represented by themselves). 'Civilization', as the word came to be used in France from the 1750s stood for an ideal order of human society, involving the arts, learning, and manners. In this sense it was used strictly in the singular; only with vanished societies of the past could one speak of 'civilizations'. The connotations, justifying both colonial expansion and European linguistic hegemony, were of the evident superiority of *la civilisation française*. French was the lingua franca throughout Europe: it was the language of diplomacy, of aristocrats and of the royal courts of many states in Germany and even Tsarist Russia. The new meaning of the word, though naturally not with its innate French bias, was then taken up in England.²⁴

²³ The first example of this use of the word in the OED is Boswell's record of Johnson, in 1772, *refusing* to incorporate it in the Fourth Edition of his Dictionary.

²⁴ Almost a century later, Dean Church, in his 1868 lectures on 'The Gifts of Civilization', insists that the word has an essentially moral as well as technical connotation, covering 'all that man does, all that he discovers, all that he becomes, to fit himself most suitably for the life in which he finds himself here.' While the gifts and benefits of Christian civilization, manifestly outweigh those of pagan Rome, the same word nevertheless applies equally to both. By Church's time it had acquired much of its impetus from the way it could be used to differentiate the superior state of the colonizing power from the inferior state of the colonized. For him, India was still in 'a low state of civilization' while Egypt, China, and Japan, though 'singularly ingenious' and 'industrious' have not yet reached a 'high' stage. *Gifts of Civilization*, Macmillan, (New Edn.) 1880, 152.

In contrast, 'culture' (*Kultur*) as used by Herder and his fellow Romantics in defiance of the generalised and global pretensions of the Anglo-French idea of 'civilization' was specific, local, and plural, describing not an ideal order of human society in general, but the distinctive modes of existence of different societies. Defending a national *Kultur* both against the rationalism of the *philosophes* and a Francophile Prussian court, Herder urged that different ways of life were valuable in themselves, and not to be seen as stages of development towards a common goal. Unlike 'civilization', which could be transferred between more advanced and less advanced peoples – preferably by a beneficent imperialism – culture was what truly identified and differentiated a people. Culture came in kinds, not in degrees; in the plural, not the singular. Nor could there be any uncultured peoples, as there were uncivilized ones. 'Only a real misanthrope', Herder once ironically remarked, 'could regard European culture as the universal condition of our species.' Each people had its own appropriate kind of happiness based on the cultural legacy of their ancestral tradition, transmitted in the distinctive concepts of their language, and adapted to their specific life conditions. It is through this tradition, endowed also with the morality of the community and the emotions of the family, that experience is organized, since people do not simply discover the world, they are taught it. Moreover, they experience their world not merely in terms of ideas but values. We cannot speak of reasoning correctly on objective properties known through unmediated sensory perceptions. Seeing is also a function of hearing, a judgement, and in the economy of thought – what Herder once spoke of as 'the family or kinship mode of thought' – reason is invested with feeling and bound to imagination.

One can see both why Marsh finds Herder so important, and also why he is careful to distance himself from some of the implications of his ideas. What is being suggested in the *Spirit of Hebrew Poetry* is nothing less than a new way of reading the past – and any new way of imagining the past will naturally affect the way in which a society thinks about its own time, and how it has reached the present moment. Tradition has, for Herder, become an act of historical imagination. But there is nothing oral or 'primitive' about the imagined past offered by biblical tradition. If it is certainly not the extension of dogma still insisted upon by Rome, neither is it the conventional Protestant source of antiquated

and unreliable fictions. It is, on the contrary, a sophisticated literary and aesthetic form. If God had formed the ancient Hebrews into a literary people, it is because that is how tradition speaks to the modern world.

Two things follow from this – and both were reflected in other new ideas that were making headway across Europe at the turn of the century. The first is the new idea of the 'aesthetic'. First recorded by in English in 1798, with the meaning 'received by the senses', the O.E.D. comments acerbically that the word was 'misapplied in German by Baumgarten, and so used in England since 1830'. In fact, of course, the revolutionary use of the word to mean 'pertaining to the beautiful' by Alexander Gottlieb Baumgarten is itself far too narrow to catch the way in which by the end of the century it had come to stand for something much closer to 'pertaining to the theory – or theories – of art'.²⁵ In his Third Critique, the *Critique of Judgement* (1790), Kant had attempted to bridge the gap between his two earlier Critiques, of what called 'pure' and 'practical Reason', by means of reflective or aesthetic judgement – the power by which (for instance) we distinguish between the sublime and the beautiful.²⁶ For Kant, these qualities were reflected alike in nature and art, but subsequent philosophers, following Schiller, in *The Aesthetic Education of Man* (1794), tended to see art rather than nature as central to the construction of the human world. For Hegel the Kantian priorities were explicitly reversed: beauty in art actually has higher status than natural beauty.²⁷

Where Kant's influence remained undiminished, however, was in the belief that poetry was somehow the most representative form of this new and very powerful idea of the aesthetic.

Of all the arts poetry (which owes its origins almost entirely to genius and will least be guided by precept or example) maintains the first rank. It expands the mind by setting the imagination at liberty and by offering, within the limits of a given concept, amid the unbounded variety of possible forms accordant therewith, that which unites the presentment

²⁵ See Andrew BOWIE, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press, 1990.

²⁶ See, for instance, Hazard ADAMS, *Philosophy of the Literary Symbolic*, Tallahassee: Florida State University Press, 1983, Ch. 2: 'The Kantian Symbolic'.

²⁷ BOWIE 1990, 133.

of this concept with a wealth of thought to which no verbal expression is completely adequate, and so rising aesthetically to ideas.²⁸

For Friedrich Schlegel there was a further attribute of the aesthetic that was of prime importance: it was essentially *mythological*.

...we hear so often that the masses should have a sensuous religion. Not only the masses but also the philosopher needs monotheism of reason of the heart, polytheism of imagination and of art... we must have a new mythology, but this mythology must be in the service of the Ideas, it must become a mythology of *reason*.

Before we make the Ideas aesthetic i.e. mythological, they are of no interest to the people and on the other hand before mythology is reasonable the philosopher must be ashamed of it. Thus enlightened and unenlightened must finally shake hands, mythology must become philosophical and the people reasonable, and philosophy must become mythological in order to make the philosophers sensuous. Then eternal unity will reign among us. Never the despairing gaze, never the blind trembling of the people before its wise men and priests. Only then can we expect the *same* development of all powers, of the individual as well as all individuals. No power will then be suppressed any more, then general freedom and equality of spirits will reign! – A higher spirit sent from heaven must found this new religion among us, it will be the last, greatest work of mankind.²⁹

How much of this huge (and in some ways overbearing) superstructure of ideas was implicit in Herder's *Spirit of Hebrew Poetry* must remain a matter of debate. What is very clear is that his concept of the tradition of Hebrew poetry had opened the way to some of the central tenets of Romanticism, and, crucially, helped to create a 'user-friendly' and receptive climate for the later applications of it by Kant, Hegel, the Schlegels, etc. It was to change radically the whole subsequent theory of literature and the arts. Hegel's assertion that 'in our time' the theory of art is much more important than any actual examples of its practice' was only a reiteration of one of the fundamental tenets of the Jena group.³⁰ Two twentieth-century French historical critics, Philippe

²⁸ KANT, *Critique of Judgement*, trs. J.H. Bernard, N.Y.: Hafner, 1951, 170–171.

²⁹ As quoted and translated in BOWIE 1990, 265–266.

³⁰ *Ästhetik*, ed. Bassenge, Berlin, Weimar 1965. Vol. I, 20. Cited by BOWIE, 135.

Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, in their book, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, attribute to Herder, Kant, Hegel and their successors the whole modern idea of 'literature' as writing charged with an aesthetic value over and above its ostensible subject.³¹

Because it establishes a period in literature and in art, before it comes to represent a sensibility or style (whose 'return' is regularly announced), romanticism is first of all a *theory*. And the *invention* of literature. More precisely, it constitutes the inaugural moment of literature as *production of its own theory* – and of theory that thinks itself as literature. With this gesture, it opens the critical age to which we still belong.³²

Indeed, one of the features that rapidly became common to Romanticism right across Europe at this period is this new concept of 'Literature'. The OED lists this value-added variant as the third, and most modern, meaning of the word, ('of very recent emergence in both France and England'), defining it as 'writing which has a claim to consideration on the ground of beauty of form or emotional effect'. Certainly the idea of what constituted 'literature' was fiercely debated. De Quincey, ever the *enfant terrible*, dismisses the conventional Johnsonian idea of poetry giving knowledge through pleasure as nonsense. Citing Wordsworth, he insists that 'The true antithesis to knowledge, in this case, is not *pleasure*, but *power*. All that is literature seeks to communicate power; all that is not literature, to communicate knowledge.'³³

In Germany the idea of literature was to take on an even higher status than in Britain and France since it could be seen as in some sense *the* mediator of reality. Indeed, it was possible for extreme Kantians to hold that poetic or literary descriptions, as aesthetic constructs, were actually *more* real than direct sense-data, which, in the last resort, have no access at all to things-in-themselves. The distinctive addition made

³¹ Philippe LACOU-LABARTHE and Jean-Luc NANCY, *The Literary Absolute: the Theory of Literature in German Romanticism*, trs. Philip Barnard and Cheryl Lester, Albany: State University of N.Y. Press, 1988. xiv.

³² LACOU-LABARTHE – NANCY 1988, xxi-xxii.

³³ Thomas De QUINCEY, 'Letters to a Young Man whose Education has been Neglected' = *Collected Writings of Thomas De Quincey*, ed. David MASSON, A & C Black, 1897, Vol. X.

by the Schlegels and their circle, however, is that it was, or should be, impossible to distinguish between such a theory of literature and its actual practice. This produces in much of the romantic writing of the period a kind of theoretical synaesthesia which links poetry, the novel, philosophy and frequently theology as well. Friedrich Schlegel, in *Athenaeum* Fragment 304, for example, writes:

Philosophy... is the result of two conflicting forces – of poetry and practice. Where these interpenetrate completely and fuse into one, there philosophy comes into being; and when philosophy disintegrates, it becomes mythology or else returns to life. The most sublime philosophy, some few surmise, may once again turn to poetry...

According to this view, it is art, rather than our perceptions of the world around us, that gives access to a reality that is in part our own creation.

This post-Kantian orthodoxy was expanded by Julius Hare, as avowed an admirer of Coleridge and Schleiermacher as Marsh himself, to include the way in which poetry (or poesis in its broader archaic English sense) affects our construction of nature:

The commentator guides and lights us to the altar erected by the author, although it is at the flame upon that altar that he must have kindled his torch. And what are Art and Science, if not a running commentary on Nature? what are poets and philosophers but torch-bearers leading us toward the innermost chambers of God's holy temples, the sensuous and the spiritual world? Books, as Dryden has aptly termed them, are spectacles to read nature. Homer and Aristotle, Shakespeare and Bacon, are the priests who preach and expound the mysteries of the universe: they teach us to decypher and syllable the characters wherewith it is inscribed. Do you not, since you have read Wordsworth, feel a fresh and more thoughtful delight whenever you hear a cuckoo, whenever you see a daisy, whenever you play with a child? Have not Thucydides and Dante assisted you in discovering the tides of feeling and the currents of passion by which events are borne along in the ocean of Time? Can you not discern something more in man, now that you look on him with eyes purged and unsealed by gazing upon Shakespeare and Goethe? From these terrestrial and celestial globes we learn the configuration of the earth and the heavens.³⁴

³⁴ *Guesses at Truth*, 1st. edn. 1827, 80.

The second word to have entered the European lexicon at roughly the same period was 'hermeneutics' – defined by the O.E.D. 'as the art or science of interpretation, especially of scripture.' Though commonly associated in its modern form with Schleiermacher, the word itself goes back (once again, like 'aesthetics') to Baumgarten in the mid-eighteenth century.³⁵ Schleiermacher's hermeneutics stressed both the interpretative gulf between early texts and the modern reader (especially in the case of biblical writings) as well as the subjectivity and open-ended quality of such interpretations.

Between the time of Herder's original publication in 1782–1783 and Marsh's translation in the 1830s much of this philosophic and hermeneutic background was common not merely to the English Romanticism of Coleridge and Hare, but to the New England Transcendentalists, including, of course, Marsh himself, who was steeped in both the German and English sources of these ideas. The implications for any reading of Herder were significant – and, in retrospect, perhaps a little surprising.

It is, for instance, hard to believe that Marsh was not being more than a little disingenuous when he suggests that what he calls Herder's 'mythological representations' are, as it were, an optional extra, for which he, the translator, cannot be held responsible, and which may safely be ignored by readers who wish to do so. As we have seen, Marsh had every reason for knowing perfectly well that Herder's aesthetics were very much of a piece. The stories of the Garden of Eden cannot be read as literal truth, and can only be understood as part of a wider mythological pattern of the Hebrew historical imagination. They are works of art – in much the same way as the mediaeval poem, *The Pearl*, Dante's *Divine Comedy* or Milton's *Paradise Lost* must be read as works of art. Such literalist phrases as Eichhorn's 'pious fictions' do not begin to describe what is going on.³⁶ But by translating Herder,

³⁵ For an extensive account of the evolution of modern hermeneutics see Kurt MUELLER-VOLLMER (ed) *The Hermeneutics Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.

³⁶ Much more sympathetic is Daniel Wiedner's reading of Herder: 'The 'poetic' is not a given, imposed upon the Bible from the outside; it is constituted in the course of reading... it goes beyond the horizon of his contemporaries: unlike even historical criticism, he does not try to prove that the text is historically accurate. He cares about the force, the performative moment of the text.'

while playing down and distancing himself from the hermeneutical implications of some of Herder's arguments, Marsh was able to keep his fellow Transcendentalists up to date on German theology and aesthetics, while at the same time also keeping on board many New England readers for whom biblical literalism was not so much a conscious article of belief, as an unquestioned basis of their faith.

In so doing, however, Marsh had also brought back the idea of tradition into mainstream Protestant thought in the English-speaking world. Moreover, the intervening fifty years between Herder's original German publication and Marsh's translation had clarified and developed many of the ideas that were only embryonic in the 1780s, illustrating with peculiar clarity the basic hermeneutic principle that any writing can only be understood within the social and historical matrix from which it came. In the interval the Higher Criticism had developed enormously. The French Revolution had polarized European thinking. Kant and Hegel, Schleiermacher and the Schlegels, Volney and Chateaubriand, Coleridge and Hare, had all contributed to the revolution in European ideas. No longer either the handmaid of Rome, or an obsolete and unreliable historical source, for those at least who understood something of Romantic philosophy, the idea of tradition could now be seen as central to biblical hermeneutics and aesthetics alike – and indeed was so seen by an increasing number of theologians, writers, and artists.

'Secularization, Scripture, and the Theory of Reading: J.G. Herder and the Old Testament.' *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, No. 94, Winter 2005, 185.

VÖLGYESI ORSOLYA

„Csakhamar végig olvastam Komárom összes magyar
könyvét és mindég többre vágytam”

(Irodalmi élmények és történelmi tapasztalatok
Szinnyei József visszaemlékezéseiben)

A Szinnyei József halálakor született nekrológok és megemlékezések szinte kivétel nélkül kitértek arra, hogy a neves tudós halálával az elmúlt évszázad nagy történéseinek egyik utolsó szemtanúja szállt a sírba. Vértesi Jenő egy nagy nemzedék képviselőjeként búcsúztatta a *Századok* hasábjain:

Id. Szinnyei József azon emberöltő fiaihoz tartozott, a melyből már alig néhányan élnek. Ezek az emberek történelmi életet éltek végig, nagy rázkódásokat láttak s látták maguk körül átalakulni a világot. Polgárias, egyszerűbb egyéniségükben volt mindig valami nagy vonás, nagy kor bélyege, mely nyomát hagyta rajtuk, a nagy idők tüze, mely fölillant szemükben, valahányszor a régmúlt idő került szóba.¹

Sebestyén Gyula szerint, aki a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára nevében mondott búcsúztatót, homlokán „mindig ott ragyogott az a glóriás fény, amelyet a vele együtt született és már letűnt hőskor nagy embereinek társaságából, baráti és rokoni köréből közve-

¹ VÉRTESI Jenő, *Id. Szinnyei József 1830-1913*, *Századok*, 1913, 7. füz., 557.

tített felénk.”² A Magyar Tudományos Akadémia és az Irodalomtörténeti Társaság nevében búcsúzó Hegedüs István pedig Nestorral állította párhuzamba az elhunytat, aki átélte a nemzet „nagy és fényes epikus küzdelmét”, majd pedig tragikus bukását.³ E hősokeket teremtő kornak Szinnyei is cselekvő szereplője volt: az alig 18 éves fiatalember Komárom védőjeként vett részt az 1848/49-es szabadságharcban. A nekrológok rendre ki is emelték életének e valóban meghatározó mozzanatát. Sebestyén Gyula éppen a komáromi élményekből eredeztette a tudós későbbi életpályáját végig kísérő, már-már heroikus munkabírást. Értelmezése szerint Szinnyei a komáromi kapituláció után a fegyvert felcserélte a tollal, hogy immár az írás erejével állítson emléket azoknak, akik a századok során az irodalom mezején küzdöttek:

Fiatalos munkakedvének titka az volt, hogy még az öreg patriárcha is a fiatal komáromi hadnagy tűzénél hevült. Mert kérdezhetjük: ezen éltető hazafias tűz nélkül tudta volna-e egy 63 esztendő s szürke könyvtárnok írni elkezdni a negyvenezer magyar író életrajzát? Semmi estre sem! Ám a komáromi tűztől az öreg honvéd homloka alatt a magyarok egének új hadakútja gyulladt ki. Negyvenezer író örökké élő emlékének, a fennmaradásunkat biztosító nemzeti erőknél égi lámpásai, amelyek ezeréves kulturéletünk egének szélés útján sohasem ragyogtak fényesebben, mint mikor a komáromi hadnagy szeméi előtt Világos után minden borulni kezdett...⁴

Hasonlóképpen értékelte Pintér Jenő is a „legnagyobb magyar bibliográfus” munkásságát: „Élete önfeláldozás volt, igazi heroikus élet, a legnemesebb értelemben vett hősi pályafutás.”⁵ Pintér ugyanakkor nem tulajdonított akkora jelentőséget az előző század sorsfordító történelmi eseményeinek, az elhunyt életének igazi fordulópontját ugyanis a Pószonyban hivatalnokoskodó Szinnyei 1869-es Pestre költözésében látta.

A nekrológok azonban még említés szintjén sem tértek ki azokra a gyermek-és ifjúkori élményekre, amelyek egykor Szinnyei (eredetileg Ferber) József mentalitását döntő módon meghatározhatták. Pedig

² Sebestyén szavait idézi: [Név nélkül], *Id. Szinnyei József halálához*, Magyar Könyvszemle, 1913, 285.

³ *Nekrológ. Hegedüs István r. t. beszéde id. Szinnyei József. l. t. ravatalánál 1913. augusztus 11-én*, Akadémiai Értesítő, 1913, 533.

⁴ [N. n.], *Id. Szinnyei József halálához*, Magyar Könyvszemle, 1913, 285.

⁵ PINTÉR Jenő, *Idősb Szinnyei József emlékezete*, Irodalomtörténet, 1914, 246.

Sebestyén Gyula emlékező szavai felvillantották ennek a lehetőségét is: a Szinnyeivel „együtt született és már letűnt hőskor” kifejezéssel ugyanis egyértelműen a szimbolikus jelentéssel bíró 1830-as esztendőre utalt, amely ekkorra már fontos korszakhatárként került be a történeti közgondolkodásba is. Hogy maga Szinnyei mennyire meghatározónak tartotta életének ezen időszakát, azt mi sem bizonyítja jobban, minthogy ide vonatkozó visszaemlékezését még saját életében megjelentette,⁶ részletesen bemutatva azokat a szellemi hatásokat, amelyek a könyvekhez és az olvasáshoz való viszonyában meghatározónak bizonyultak, s elsődlegesen alakították műveltségének alapszerkezetét.

A korszakra vonatkozó olvasástörténeti kutatások alapján előre bocsáthatjuk: a 18-19. századi nemesi magánkönyvtárak vizsgálata azt bizonyítja, hogy míg a 18. században elsősorban a latin nyelvű jogi és történelemi munkák, valamint a vallásos irodalom iránt mutatkozott érdeklődés, addig a 19. században, különösen pedig az 1830-as és 1840-es években megnőtt a magyar nyelvű tudományos és szépirodalmi művek száma és szerepe a könyvgyűjtő nemesség műveltségében. A latin helyett egyre inkább a modern nyugat-európai nyelvek, elsősorban a német, francia és az angol került előtérbe. A korabeli naplók és emlékiratok elemzéséből továbbá kiderül: a magyar nyelvű irodalom térhódítása általában is megváltoztatta a reformkor időszakában felnövekvő nemzedékek szellemi tájékozódását, s ezzel együtt átalakította az újabb generációk olvasási szokásait és az irodalommal való foglalkozás társadalmi presztízsét is. Meghatározó szerepet játszottak az ifjúság szocializációjában az oktatási intézményekben működő diáktársaságok és olvasókörök is, amelyek nem egyszerűen irodalomfogyasztóvá nevelték az ott tanulókat, hanem elősegítették és ösztönözték, hogy ők maguk is művelői legyenek a magyar nyelvű irodalomnak.

Szinnyei József Ferber Alajos és Hikker Julianna gyermekeként látta meg a napvilágot Komáromban. A házaspárnak hat fia és négy lánya született, de mindössze négy gyermek, Anna, Teréz, Karolina és József élte túl a szülőket. Ferber Alajos 1835-ben, felesége egy évvel később,

⁶ Id. SZINNYEI József, *Timár-ház, Naplójegyzetek, 1835–1848*, Komárom, 1889–1907. (A továbbiakban: SZINNYEI 1889–1907.) A visszaemlékezés kéziratát l. MTAK Kt. Ms 18/I/1. A nyilvánosságnak szánt szöveg nem egyezik meg teljesen a kéziratossal, ezért a dolgozatban minden esetben feltüntetem, hogy mi a hivatkozás forrása.

1836-ban halt meg. A Ferber család Vas megyei eredetű katolikus vallású nemes família volt, Ferber Alajos édesapja, Ferber János városi polgár és szításmester volt, emellett borüzlettel is foglalkozott, s fia is az ő nyomdokaiba lépett. Ferber Alajos 1816-ban vette el Hikker Juliannát, egy győrszigeti tímár 18 éves leányát. 1821-ben aztán felhagyott a szításmesterséggel, és kizárólag borkereskedelemről tartotta el családját:

Atyám nyílt korcsmát tartott és ezt egy üzletvezetőre bízván, anyám gazdasszonykodott, ő látta el az éléskamrát, konyhát és gyakorlót a főügyelet nagy részét, míg atyám borvásárlással volt többnyire elfoglalva s üzleti összeköttetésbe lépett az ország bortermelőivel és kereskedőivel; borokat szállítottak számára Pócsmegyer, Vác, Karlovicz, Báttaszék, Pétervárad, Buda, Visegrád, Süttő, Lábatlan, Neszmély, Verovics, Kis-és Nagy Maros, Mór Piszke s több más helyről.⁷

Komáromban valóban jelentős szerepe volt a gabonaszállítás mellett a bor-, állat-, gyapjú- és talpfakereskedésnek is, így egzisztenciális szempontból érthető Ferber döntése. A megyében a tatai járásban minden faluban természetek szőlőt, de még az udvardi és gesztesi járásban is csaknem valamennyi falu határában volt szőlőhegy. A legjobb minőségű azonban a neszmélyi bor volt. Szinnyei egyébként úgy látta, Komárom az 1830-as években élte virágkorát:

Ekkor volt virágzásban nálunk az ipar és kereskedés, a gabonakereskedők nagy tölgyfahajói leusztak a Dunán Zimonyig, szállították a gabonát és a híres komáromi tulipános ládákat, melyek nagyrésze Belgrádba vándorolt; az épületfakereskedés a Vág-Duna mentén a város szélében húzódott végig; a halászkok még mindig fogtak óriási vizákat és szállították Pozsonyba, Nagyszombatba sőt Bécsbe is, a vízi malomipar is kifejlődött [...] A városnak szántóföldje voltak a városon kívül, a mostani nádor-vonal helyén és a Vág-Dunán túl.

A borkereskedést is nagyban előmozdította a szomszéd almási és neszmélyi szőlők jó minőségű termése, a beszerzett borok legnagyobb mennyiségét a városban fogyasztották el, különösen a várbeli katonák, kik a rendes piacci vásárt is élénkítették.⁸

Komárom polgárai ekkor jólétben éltek, a rokonok, ismerősök rendszeresen összejártak a legkülönbözőbb alkalmakkor, a vendéglátók pedig

⁷ SZINNYEI, 1889–1907, 14.

⁸ SZINNYEI, 1889–1907, 66–67.

bőséges lakomával várták a látogatókat. A csaknem 18 ezer fős lakosú város, amely egyben megyeközpont is volt, rendkívül kedvező adottságokkal rendelkezett, a Duna és a Vág mentén feküdt, rajta keresztül vezetett a Bécs felé vezető országút, így nem csak a régiótn túlnyúló piac-központnak számított – az alföldi és felvidéki kereskedelem fő vízi útjai itt kereszteződtek –, de a vízen és szárazföldön is be tudott kapcsolódni a nemzetközi kereskedelemben. A Komáromban lakó 107 kereskedő közül egyébként 43-an folytattak nagyobb volumenű üzleti tevékenységet a korszakban.

Szinnyei korán elvesztett édesapjának egyéniségéről is feljegyezte emlékeit:

Otthon családjá körében, haragra könnyen hajló természete mellett is gondos férj és jó apa volt. A rendet és tisztaságot mód nélkül szerette, még egy szalmaszálát se tűrt meg udvarában; mindig választékosan öltözött és anyáknak nem egy selyemruhát vagy aranylánczot hozott Pestről.⁹

Ferber Alajos üzleti tevékenységéről folyamatosan vezette feljegyzéseit, évenként vagyontkimutatást készített; ez a tény is megerősíti, hogy az írásbeliség a 19. század első felében már az élet számos területén, így a magán-és üzleti szférában is egyre nélkülözhetetlenebbé vált. S talán ez az apai minta ösztönözhette Szinnyeit, hogy 1848 októberétől naplót vezessen, s megörökítse életének fontosabb eseményeit. A család kiegyensúlyozott anyagi körülmények között élt, ám az 1830-as évek elején Ferber újabb vállalkozásba kezdett: 1831 májusában kibérelte Komáromtól a Nagy-Dunán lévő repülő hidat, és a győri Kis-Dunán és a Vág vízén álló lábas hidakat is. Az apa ez alkalommal azonban nem járt sikerrel, sőt nem sokkal halála előtt még perbe is keveredett a várossal. Hikker Julianna 1836-ban bekövetkezett halála után Józsefet és Karolinát a gyermekek anyai nagynénje Kisbérre vitte, a két nagyobb lány, Teréz és Anna ekkor Pozsony vármegyében a vöröskői leány-nevelőintézetben tartózkodott. Végül azonban az apai nagynéni, Feichtmayer Jánosné vette magához az árvákat, akik az asszony 1845-ben bekövetkezett haláláig a számukra oly kedves házban laktak. A kislány az elemi iskolát és a gimnázium első osztályát Komáromban a bencéseknel, a harmadik és negyedik évfolyamot azonban Nyitrán a piaristáknál végezte el, ide azért küldték, hogy elsajátítsa a szlovák nyelvet. Két év után azonban

⁹ SZINNYEI, 1889–1907, 16.

visszatért szülővárosába, s itt is fejezte be gimnáziumi tanulmányait. Szinnyei Józsefnek már gyermekkorában kedves foglalatosságává vált az olvasás, a Nyitrán töltött évek alatt kezdett el olvasmányairól feljegyzéseket készíteni. Itt egy izraelita kereskedő fia, Gerstl Zsigmond volt egyik legjobb barátja, Gerstl nagynénjének könyvtárában olvasott a legszívesebben, kedves olvasmánya volt ekkoriban Gvadányi József *Rontó Pál* című műve.

A visszaemlékezésből úgy tűnik, Szinnyei nagybátyja, Feichtmayer János, aki egyébként tímármester volt, nem rendelkezett számottevő könyvtárral. A gyermek Szinnyei tehát először az ismerős komáromi családokat látogatta végig, – elsősorban nővérei barátnőit – s tőlük igazgított érdekesnek ígérkező olvasmányokat beszerezni:

Legnagyobb élvezetem ez évben is a szépirodalmi könyvek olvasása volt; fölkerestem azon házakat, hol könyveket tartottak; mert ha gyéren is, de akadtak akkor is családok Komáromban, a kik szerettek könyveket gyűjteni.¹⁰

Az így kölcsön kapott könyveket esténként felolvasta családtagjainak is. A leánygyermekek közül Anna (Netti) szeretett a legjobban olvasni, ő azonban csak német könyveket hozott haza az 1840-ben, Siegler Antal könyvkötőmester üzletében megnyílt komáromi kölcsönkönyvtárból. A kis Szinnyei, miután a komáromi családnál fellelhető könyveket végigolvasta, szintén előfizetett a kb. 3000 kötetből álló Siegler-féle könyvtárba:

a nagybátyámtól kapott, havi két ezüst huszasra emelt zsebpénzemből én is előfizettem és ugyancsak faltam a regényeket; első sorban a lovagregények tetszettek: Brend vitéz árnyéka, Waldraf, vagy a vándorló lélek. A kisértő hegyi lélek; aztán az Ezer egy éjszakát olvastam, Kotzebue színműveit 14 füzetben; Kisfaludy Károly színművei is sorra kerültek; mivel Siegler könyvtárát felfrissítette új könyvekkel is, végre hozzájutottam a Budapesti Árvizkönyv öt kötetéhez és ebben az Eötvös Carhausiját olvastam nagy áhitattal; de legnagyobb hatást tettek reám Jósika regényei s ezek közt az Utolsó Báthori.¹¹

Szinnyei tehát már gyermekként megismerte és megszerette a hazai szépirodalom legújabb alkotásait is, a család és a tágabb környezet pedig

¹⁰ SZINNYEI, 1889–1907, 184.

¹¹ SZINNYEI, 1889–1907, 185–186.

támogatta a kisleány ebbéli törekvésében. Szinnyei feljegyzést vezetett olvasmányairól, így tudjuk, hogy az 1840-es évek első felében olvasta el Kovács Pál *Thália* c. színműgyűjteményét, Jósika *Csehek Magyarországbán* c. regényét, Nagy Ignác *Torzképek* c. kötetét vagy éppen Dugonics András *Arany pereczek* c. művét, továbbá Kis János, Kisfaludy Sándor és Csokonai munkáit. A Siegler-féle könyvtárból szerezte be a Külföldi Regénytárat, Nagy Ignác Színműtárát, a Magyar tudós társaság által kiadott eredeti és külföldi színműveket, a Frankenburg Adolf szerkesztette *Életképeket*, Fáy András meséit, valamint a Róbert Péter kalandos történeteit tartalmazó két kötetét.

Szinnyei azonban már ekkor fontosnak tartotta, hogy saját könyvtárát alapítson. Feljegyzései szerint könyvtárának első darabját az 1843/44-es tanévben szerezte be, mikor is Keő Treszka, Keő Gáspár épületfaterjeskedő lánya előfizetési ívet hozott Sulyánszky Antal vallási és hazafiúi költeményeire, amelynek ára egy forint volt. Ezután nagybátyja megvette Nagy Ignác *Magyar titkok* és Petőfi *Helység kalapácsa* c. művét. A legújabb hazai könyvtermés mellett Szinnyei rendszeresen elolvasta a korabeli folyóiratokat is, mindenekelőtt a *Pesti Divatlapot*, az *Életképeket* és a *Honderüt*:

Ekkor indult meg a három divatlap is; kis városi szokás szerint többen összeálltak, ezek közt Ferencz bátyám is, és előfizettek a Pesti Divatlapra, ebben aztán én is gyönyörködtem, a Honderüt pedig Amtmann János sógoromnál, ki azt a casinóból hozta el, olvastam.¹²

Nem tudjuk, mennyire tekinthető tipikusnak a gyermek Szinnyei érdeklődése a könyvek iránt, a visszaemlékezés mindenesetre némi betekintést nyújt a polgárosodó Komárom lakónak olvasási szokásaiba, és képet ad az egykorú magyar nyelvű szépirodalom fokozatos térnyeréséről is. Úgy tűnik, Komáromban a 19. század első felében csak kevés család rendelkezett jelentősebb magyar nyelvű szépirodalmat is tartalmazó könyvtárral. Egy könyvet általában többen is elolvastak, a lapokra pedig gyakran közösen fizettek elő, – így az előfizetők számából nem következtethetünk az olvasók pontos létszámára – ugyanakkor az 1840-es évek elején a városban már létezett a könyvtárak két alapvető típusa: a nyilvános közkönyvtár és a kaszinói könyvtár. Szinnyei feljegyzéseiben megjelenik a női olvasó egy jellegzetes típusa is a német

¹² SZINNYEI, 1889–1907, 203.

nyelvű szépirodalmat fogyasztó idősebb leánytestvér személyében. Ferber Anna mellett azonban már felvillan Keő Treszka alakja is, aki a nemzeti irodalmat pártolja, s előfizetőket gyűjt egy új magyar könyv számára.

Ferber Anna Amtmann János sótisztához ment feleségül, Anna apósa, Amtmann József a város főbírája volt, sógora néhány évvel később Komárom polgármestere lett, így Ferberék a házasság révén egy tekintélyes patrícius családdal kerültek rokonságba. Amtmann Jánosnak gazdag könyvtára volt, főként német nyelvű szépirodalmi és történelmi munkákkal. A gyermek Szinnyei azonban még nem tudott németül, így elsősorban a szép illusztrációkban gyönyörködött. Amtmann ekkor és később is ösztönözte sógorának a könyvek iránti érdeklődését, s mikor 1844-ben Vágújhelyre helyezték, könyvtárának több darabját is a fiúnak ajándékozta: így pl. Budai Ézsaiás 3 kötetes Magyarország történetét, melyből Szinnyei – saját bevallása szerint – még inkább megkedvelte a hazai történelmet. Ekkor került hozzá Rothenburg Schlachten *Wörterbuch*jának 9 füzeté és Schiller *Almanach*ja is. „Kis könyvtáram ezzel is szaporodott és mindinkább kedvet kaptam a könyvgyűjtéshez. Mindez azonban nem vigasztalt, tekintve azon jótéteményt, melyben sógoromnál részesültem.”¹³ Annáéhoz hasonlóan a másik két Ferber lány sorsa is szerencsésen alakult: Teréz Kalicza Zsigmondhoz, Karolina pedig Beöthy Zsigmondhoz ment feleségül. Beöthyék és Kaliczáék is a gabonakereskedelemmel foglalkozó, jómódú és befolyásos református köznemesi családok közé tartoztak Komáromban. Ráadásul Beöthy Zsigmond a megyei karrier mellett írói hírnévre is szert tett.

Szinnyei életében egyébként igen fontos szerepe volt Amtmann Jánosnak és Beöthy Zsigmondnak, hiszen Feichtmayer Jánosné 1845 szeptemberében bekövetkezett halála után az özvegyen maradt nagybácsi lemondott a gyámságról, így először Amtmann, majd pedig Beöthy lett a fiatalember tutora. Az időközben Pestre költözött Amtmann házaspár az 1845/46-os tanévre magához vette a fiút, így az első filozófiai osztályt Szinnyei már új környezetben végezte. Szinnyei az 1840-es évek közepén több alkalommal járt a fővárosban, de a zajos és poros nagyváros minden érdekessége mellett is inkább kellemetlen benyomást tett rá. Amtmannék lakása a Lipótváros szélén, a sóház melletti sótishti

¹³ SZINNYEI, 1889–1907, 227.

házban volt. A fiú szeptember második felében gőzhajóval utazott el nővéréekhez:

Nem először voltam ekkor Pesten, de mégis meglepett a szép panoráma, mely a füstölgő óbudai és újpesti nehány gyárt elhagyva mindenki előtt impozánsnak tűnt fel; az István főherceg, Europa-szálloda, majd a Nákó-ház, Diana fürdő és szép Lloyd-épület; a mesés nagyságu Wurm-ház, Angol-királyné fogadó, a távolban látszó görög templom stb., ez képezte akkor a szép dunapartot; ez látszott csak messziről, nem a sok szemét, por, piszok, mely szintén végighuzódott a víz mellett, hol a gyümölcsös és hagymás kofák ültek; feltűntek még az épülőfélben levő s a Dunából kiemelkedő lánchíd oszlopai a felvonó gépekkel, gerendázatokkal; előttük a parton rendetlenül heverő nagy gránit koczkákkal, melyek deszkakerítéssel lévén elzárva a közönség vizsga-szemétől, csak a fölülről gőzhajón érkező utasok pillanthatnak be ezen rejtett helyre

– elevenítette meg a lassan urbanizálódó Pest képét Szinnyei.¹⁴

Az egyetemi előadások megindulása előtt a fiú végigjárta a pesti könyvtárakat, hosszasan nézegette a kirakatokban lévő magyar nyelvű munkákat. Mivel a könyvkereskedésekben ekkor még általában németül beszéltek, egyedül Emich Gusztáv üzletébe mert bemenni vásárolni, ott ugyanis a tulajdonos és segédei is tudtak magyarul. Szinnyei a nagybátyjától könyvvásárlásra kapott 50 forintból szerezte be az érdekesnek tűnő munkákat: Jósika Miklóstól a *Szív rejtelvei*, valamint a *Békesi Ferenc kalandjai*, Frankenburg Adolftól az *Estikék* c. elbeszélések, Nagy Ignác *Bors és paprika* c. adomái, a Bajza által németből fordított *Uj Plutarch* öt füzete, továbbá Hanák Keresztély János természetrajzának első két füzete, Bajza világtörténetének ugyancsak két első füzete gyarapította ekkor a fiatalember könyvtárát. Szinte azonnal beiratkozott Heckenast Gusztáv kölcsönkönyvtárába is, amely a Váci utcában, annak a háznak az udvarában volt, ahol Kisfaludy Károly és később Vörösmarty Mihály is meghaltak. Heckenast új vállalkozása 1839. január 1-jén nyílt meg, a 8000 magyar, német, angol, francia és olasz nyelvű kötetet tartalmazó könyvtárban megtalálható volt 50 különböző német és magyar nyelvű folyóirat is.

Új gyámja továbbra is támogatta olvasási szenvedélyét, hiszen maga is szeretett olvasni, – igaz elsősorban német nyelvű szépirodalmat, sőt

¹⁴ SZINNYEI, 1889–1907, 241–242.

a szabadidő eltöltésének egyéb, polgári formáiba is bevezette Szinnyeit: gyakran eljártak kettesben az igen elegáns Redout-kávéházba hírlapot olvasni, a szép őszi napokon pedig mind a hárman a Ferencvárosban lévő Sturm-féle kertbe rántott csirkét vacsorázni, más alkalmakkor pedig a Nemzeti Színház előadásait látogatták meg. Szinnyei visszaemlékezésében a többek között a *Tisztújítás*, *A peleskei nótárius*, *Don Caesar de Bazan*, az *Ármány és szerelem*, és a *Linda di Chamounix* c. darabokat említette.

Az egyetem megindulása után Szinnyei alaposabban is megismerkedett a kávéházak világával:

A jogászok már akkor is lenézték a kis süldő diákot, külön kávéházuk volt az úri-utczai 'Pilvax', míg a bölcsészeknek a papnövelde és egyetem-utca sarkán a gróf Károlyi palotával szemben volt egy háromszögben hosszan elnyúló primitív berendezésű kis kávéházuk, melyet közönségesen 'filozofia'-nak hívtak; ez a 'filozofia' a mai olvasókört helyettesítette, mert a filozofusok ide jártak lecke után, de többen lecke alatt is. A Budapesti Hiradóból itt olvastam 1845-ben Josika Miklós 'Akarat és hajlam' cz. regényét; ez volt az első magyar tárcza-regény.¹⁵

Az elsőéves bölcsészhallgatót azonban jobban vonzotta a Pilvax légköre, ahol az élő irodalom jeles képviselői is rendszeresen megfordultak:

A 'Pilvax' már előkelőbb volt, mert keskeny párnás pad huzódott végig a falak mellett; a juristák és jurátusokon kívül megfordultak ott polgárok, sőt írók is, ezek középett az oszlop melletti kis négyszögletű asztal körül ültek, hol gyakran láttam Petőfit, Jókait, Pákh Albertet, de a világért se szólítottam meg Jókait, pedig egy városbeliek voltunk; sokkal inkább tiszteltük akkor az írókat, úgy, hogy megelégedtünk, ha például Vörösmartyt láttuk a Hatvani utczában állig begombolt fekete atillájában, félmagas nemez kalapjában, spanyolnád sétabotjával, de csak az utca másik oldaláról; Kuthy Lajossal pedig, jóllehet neje sógoromnak, Kalicza Zsigmondnak huga volt, sose beszéltem; a szerkesztők pedig oly nagy urak voltak akkor, hogy éppen nem elegyedtek a kávéházi látogatók közé.¹⁶

Szinnyei visszaemlékezése szerint délutáni kávéját rendszeresen a Pilvaxban fogyasztotta el, s igyekezett minden alkalommal elejétől a végéig

¹⁵ SZINNYEI, 1889–1907, 249–250.

¹⁶ SZINNYEI, 1889–1907, 250.

elolvasni a három divatlapot. Akkori olvasmányairól szólva megemlítette Eugen Sue *Matild* c. művét és a *Párizs rejtelmei* c. regényét, amelyet egyébként először az Amtmann házaspár olvasott el német fordításban. Az ő biztatásukra kezdte el szótár segítségével olvasgatni a rendkívül népszerű könyvet, s végül erőfeszései nem maradtak eredmény nélkül, hiszen Sue regényének segítségével tanult meg németül. Nagy lelkesedéssel vette meg Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* c. művének egymás után megjelenő füzetait is, amelyeket barátaival egymásnak adogatva olvastak végig, s alig várták, hogy a következő rész napvilágot lásson. 1846 májusáig, vagyis hatodik füzet megjelenéséig nem is volt baj: „de már a többi késett, hiába ostromoltuk a kiadó boltját, mert Kuthy csak úgy volt hajlandó megírni a folytatást, ha Geibel minden füzet megírása előtt nagy pezsgős vacsorát rendez, melyre aztán az író meghívja barátait” – jegyezte fel a pesti társaságban elterjedt hírt Szinnyei a regény szerzőjéről. A visszaemlékezésből egyértelműen kiderül: Szinnyei barátaival folyamatosan figyelemmel kísérte az új könyvek megjelenését, rendszeresen látogatták a Nemzeti Színház előadásait. 1846 tavaszán Szinnyei aztán egyre inkább igyekezett kihasználni a Pest által nyújtotta szórakozási lehetőségeket, továbbra is rendszeresen olvasott, ebből a szempontból valóban „mindenevőnek” bizonyult, egyaránt érdekelte a kor könnyebben fogyasztható, népszerű irodalma és a tudományos igényű, elmélyültebb olvasást igénylő munkák. 1845/46 telén gyakran megfordult az Egyetemi Könyvtárban, Virág Benedek és Horvát István műveit tanulmányozta, s ott volt minden bemutatón, májusban kilencszer, júniusban hatszor volt a Nemzeti Színházban. Kedvelt kiránduló helyévé vált a Városliget. Mindezek mellett a tanulásra egyre kevesebb ideje maradt:

Tavasszal új élet tárukt fel előttem. A gyakori kirándulások a zöldbe mindinkább elvontak a tanulástól, melyek sikeréről lassanként úgy is lemondtam. Az akkor pezsdülő irodalmat nemcsak figyelemmel kísértem, de át meg át is tanulmányoztam; óráig elültem a Pilvax (mai Schőja) kávéházban, csakhogy a három divatlapot elejétől végig elolvashassam. Nagy Ignácnak füzetekben megjelent 'Magyar titkait' és Kuthy Lajos 'Hazai rejtelmeit' epedve vártuk és mohón olvastuk végig, sőt az azokban leírt helyeket a valóságban is kutattuk, kerestük, mert szinte valónak tartottuk az élénk leírást.¹⁷

¹⁷ SZINNYEI, 1889–1907, 263.

A fiatal emberek tehát közösségi élményként tapasztalták meg az olvasás nyújtotta örömeiket, s mindez ráadásul egy olyan évtizedben történt, mikor az irodalom és az írói tevékenység társadalmi presztízse jelentősen megnőtt. Nem csoda tehát, hogy Szinnyei – mint a hasonlókorú fiatalok általában – az írással is megpróbálkozott. Az első félét mindezek mellett sikeresen teljesítette, a második szemeszter végén azonban meg sem kísérelte a vizsgák letételét. Mikor gyámja erre rájött, bizony alaposan elverte a fiút, aki ezután szó nélkül elhagyta Pestet, és gőzhajóval Komáromba utazott. Itt aztán másik sógora, Beöthy Zsigmond vette pártfogásába, s hamarosan hivatalosan is a gyámja lett. Szinnyei bár csak rövid ideig tartózkodott Pesten, de ez az egy év, s mind az, amit ott látott és tapasztalt, életre szóló élményt jelentett számára.

Ferber Karolina és Beöthy Zsigmond 1846 elején ismerkedett meg Komáromban egy védegyeleti bálon, s az év májusában már össze is házasodtak. A Beöthy és a nála 11 évvel fiatalabb Szinnyei között kialakuló jó viszonyt a rokoni szálakon túl mindenekelőtt az irodalom iránti közös érdeklődés alapozta meg. Beöthy Zsigmond, aki Komárom megyében a csallóközi járás szolgabírája volt, az 1840-es években már ismert írónak számított, ráadásul gazdag könyvtárral rendelkezett, amelyben megtalálhatóak voltak a magyar irodalom legfrissebb termései is. Szinnyei itt olvasta végig az *Auróra*, az *Emlény*, a *Hajnal*, a *Tavaszi*, a *Remény*, a *Jácint* és az *Órangyal* c. zsebkönyveket, továbbá a három divatlap legújabb számait.

Természetes dolog volt az, hogy én mindezt olvastam, faltam. Ami nem volt meg sógoromnak, azt mástól kaptam meg, így a Kisfaludy Társaság Külföldi Regénytárát és más akkoriban megjelent szépirodalmi műveket. Azonban legnagyobb vonzerővel hatott reám Jókainak Hétköznapi regénye, mely szeptemberben jelent meg és 2 frt. 30.kr. pp. volt az ára; ezt Ferkó bátyámmal közösen vettük meg és én nagy élvezettel olvastam föl neki.¹⁸

A fiatalember Beöthyék által rokonságba került Kovács Pállal, a kor ismert novellistájával is:

Az öreg Beöthynének testvéröccse volt doktor Kovács Pál, a győri homeopatha orvos, a humorista író; társaságban a legvidámabb, legélcezebb ember; [...] Kovács Pálék gyakran ellátogattak Komáromba, már

¹⁸ SZINNYEI, 1889–1907, 283–284.

csak azért is, mert dr. Kovács Pál szeretett utazni, különösen gózhajón, habár nagyobb utazást nem igen tett, de a rokonokat szeretette s meglátogatta. Szerette a vidám lakomákat; azért ha látni akartuk, csak a halászlét kellett a levélben emlegetni, akkor bizonyosan eljött.¹⁹

A fiú tehát vidám napokat töltött Beöthyék körében, annál is inkább, mert maga Zsigmond is szerette a társaságot.

Szinnyei szoros barátságot kötött Beöthy Zsigmond ifjabb öccsével, Lászlóval is, aki 1846-ban Kecskeméten tanult. Beöthy László rossz tanulmányi eredményei miatt ekkorra már az ország számos tanintézményében megfordult: a komáromi iskolaévek után a pozsonyi katolikus gimnáziumba került, de szülei hamarosan átírták az evangélikus líceumba, ahol – mint korábban Zsigmond – gyakran látogatta az intézményben működő Pozsonyi Magyar Társaságot és annak könyvtárát. Innen hamarosan Pápán élő anyai nagyanyja felügyelete alá került, s ott 1844/45-ben aktívan részt vett a Pápai Képzőtársaság tevékenységében, a társaságnak egyébként az 1840-es évek elején tagja volt Jókai Mór, Kerkápoly Károly, Hamar Dániel, Orlay Petrich Soma és Petőfi Sándor is. Beöthy László jogi tanulmányait végül – Jókaihoz hasonlóan – Kecskeméten fejezte be. Apja, Beöthy Gáspár, ez alkalommal szigorúan meghagyta fiának, hogy bizonyítvány nélkül haza ne merjen menni. Ekkorra azonban már nyilvánvaló volt, hogy Lászlót is „megfertőzte” az irodalom szeretete, és idősebb bátyjának nyomdokaiba lépve komoly írói ambíciókat táplált. Szinnyei feljegyezte, hogy Kecskeméten Beöthy László Szabó Richárdal elkezdett németből fordítani Paul de Kock francia író *Andre de Savoyard* című regényét, de a munka felénél, úgy érezték, a könyv nem való a magyar olvasóközönségnek, és a cenzúra sem engedné át. A népszerű francia regényíró egy másik művét próbálta meg magyarra átültetni a Pápai Képzőtársaság tagjaként Sárközy Titus, sőt Kock egyik elbeszélését Petőfi is lefordította, a mű 1844-ben meg is jelent a *Pesti Divatlapban*. Beöthy László azonban kecskeméti tanulmányait sem végezte el bonyodalmak nélkül:

Beöthy Károly, sógorom öcsce, már ekkor ügyvéd volt Pesten; ritkábban látogatott haza. Beöthy Laczi pedig, a harmadik fiu, örökösen bujkált, egyik iskolából a másikba, Pozsonyból Pápára, mert minduntalan megbukott: ez időben Kecskeméten próbált szerencsét és most az egyszer si-

¹⁹ SZINNYEI, 1889–1907, 280.

került is neki a vizsgálat letétele; azonban egyéb baj környékezte. Kezdet verselni és aphorismákat irt a divatlapokba, sőt az a merész gondolata támadt, hogy könyvet ad ki; tervét meg is valósította és 'Hajnalka' címmel kis leánykának szánt füzetet nyomtatott; a nyomtatási költségeket azonban nem tudta kifizetni; ezért visszatartották iskolai bizonyítványát. Hiába vártuk, különösen én szerettem volna közelebről megismerni. Mig sógorom érte ment és kiváltotta; miután az apai megfenyítésen átesett, vigan barátokztunk.²⁰

Beöthy Gáspár Szinnyei visszaemlékezése szerint a hagyományos táblabíró-világ megtestesítője volt, s nem kedvelte az irodalmat és a művészeteket, legidősebb fiát, Zsigmondot azonban becsülte, hiszen az írói hírnév mellett vagy – éppen annak ellenére –, ígéretesnek tűnő megyei pályát futott be az 1840-es évek közepére.

Eközben 1846 nyarán Szinnyei magántanulóként pótolta a Pesten elmulasztott tananyagot, letette elmaradt vizsgáit, s a következő tanévet már a győri jogakadémián kezdte el. Tanulmányi eredményével többet nem volt probléma, mindemellett szorgalmasan látogatta a Kovács Pál és Czuczor Gergely kezdeményezésére 1840-ben létrejött győri olvasótársaság könyvtárát is. Az olvasóegylet a karmeliták kolostorához közel bérelt három szobát, s Szinnyei emlékei szerint 4–5000 darab könyvvel rendelkezett. Az állomány főként magyar és német nyelvű szépirodalmi munkákból állt, de megtalálhatóak voltak a francia és olasz szerzők művei is. A fiatalember tovább bővítette ismereteit a régebbi és egykorú magyar irodalom terén, de a külföldi olvasmányokat is szorgalmasan forgatta, a hazai szerzők műveiből pedig kigyűjtötte az érdekes idézeteket, s azokból egy kis füzetnyit gyűjtött össze.

Olvasmányimat ezentul is szorgalmasan jegyeztem; de itt csak általánosságban emlékezhetem meg azokról. A történelmi német munkákon kívül, csaknem kizárólag szépirodalmi munkákat olvastam, még pedig többet németül, mert a magyar irodalmat már ismertem; Jósika Miklósnak, Jósika István c. regényét a nagy vakációban vettem meg. Ezen évben, midőn a francia regényirodalom már fénypontját érte, mindenki a Sue, Dumas és Paul de Kock regényeit olvasta. Midőn Dumas Monte Kristóját és Drei Musketierjét olvastam, rajongtam ezen íróért és siettem megszerezni regényeit. Kautz Gyula barátom a Belletristisches Ausland c. stuttgarter kiadásban szerezte meg Dumas regényeit, miután kiolvasta,

²⁰ SZINNYEI, 1889–1907, 278.

tőle vettem meg; később a pesti Hartleben Belletr[istisches] Lesekabinet szebb kiadását szereztem meg. Sue regényeinek egy részét egy külföldi képes folyóiratban dr. Kovács Páléktól kaptam olvasmányul.²¹

Szinnyei tehát a német irodalom mellett a – kordivatnak megfelelően – francia szerzők műveit kedvelte legjobban, s hamarosan módja lett arra is, hogy a francia nyelvet is elsajátítsa.

A fiatalember az 1848 márciusi eseményeket Győrben élte át, a tanév befejezése után aztán három hónapra Budára utazott. 1848 áprilisában ugyanis Beöthy Zsigmond az Eötvös József vezette Vallás és Közoktatási Minisztérium protestáns osztályának fogalmazója, majd pedig titkára lett, ezért feleségével, Karolinával elhagyta korábbi otthonát, s a fővárosba költözött. A fiatal pár új lakása a minisztérium közelében, a budai Várban a Bécsi kapu tőszomszédságában volt. Beöthy hitt az új rendszer stabilitásában, ráadásul úgy gondolta, a felelős minisztérium megalakulásával a megyék politikai szerepe másodlagossá válik. Beöthy Zsigmond pályájának alakulása tipikusnak mondható, hiszen író- és nemzedéktársai közül többen is az újonnan létrehozott minisztériumokban nyertek alkalmazást: Vachott Sándor és Nagy Ignác a Pénzügy-, Irinyi József és Röck István a Földművelés-, Ipar és Kereskedelemügyi-, Ábrányi Emil, Tormássy János, Degré Alajos a Belügy-, Pap Endre a Vallás- és Közoktatási Minisztériumba, Szontágh Pál a Külügyminisztériumba került, Kuthy Lajos a miniszterelnöki hivatal irodaigazgatója lett. Tóth Lőrinc az Igazságügyi, Lukács Móric a Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Minisztérium miniszteri titkáráként dolgozott, Pulszky Ferenc pedig a Pénzügyminisztérium, majd a Külügyminisztérium államtitkáráként tevékenykedett. Farkas Gyula monográfiájában az 1830-as években fellépő írónemzedék pályáját a következőképpen jellemezte:

1848-ban, a felelős minisztérium megalakításakor, mely e nemzedék politikai diadalát jelenti, majdnem mindnyájukkal találkozhatunk: a kormány soraiban, minisztériumi vezető állásokban vagy fontos külföldi missziókban.²²

Ebben az új helyzetben Beöthy 1848 nyarán magához vette sógorát, aki a Budán töltött három hónap alatt életre szóló élményeket szerzett:

²¹ SZINNYEI, 1889–1907, 303.

²² FARKAS Gyula, *A „Fiatal Magyarország” kora*, Magyar Szemle Társaság, Bp., 1932, 42.

Gyakran átjártam Pestre, napjában kétszer is; otthon a Kossuth Hirlapját, a Közlönyt és pár szépirodalmi lapot, meg a Heckenast kölcsönkönyvtárából regényeket olvastam. Pesten járásom közben megfordultam a Pilvax kávéházban és mindenféle mozgalomnál, nép gyűléseken, nemzetőri gyakorlatokon és tüntetéseknél megjelentem.²³

Szinnyei tehát ezekben az időkben szemlélője volt az eseményeknek, mindemellett igyekezett műveltségét is tovább gyarapítani, s a főváros adta lehetőségeket kihasználva nagy szorgalommal hozzá látott a francia nyelv elsajátításához is, tanára Lemouton János volt. Nagy jelentőséggel bírt a fiatalember életében, hogy végre hivatalosan is engedélyt kapott a névváltoztatásra, így 1848 júliusában németes hangzású családnevét végleg elhagyta.

A délvidéken kialakult politikai és katonai helyzet azonban komoly aggodalmakat keltett, s a kialakult válság hamarosan közvetlenül érintette a Beöthy családot is: Zsigmond nagyobbik öccse, Károly ugyanis 1848 nyarán nemzetőrnek jelentkezett, hogy részt vegyen a szerbek elleni fegyveres küzdelem. A délvidéken kialakult konfliktus

napról napra 's fokozatos fejlődése olly izgatottá tevę Magyarország' közhangulatát, miszerint hazánk iránti örökös féltékenységünkben társaséleti örömeiket alig élvezhattunk; 's a' közhaza' veszedelme sokkal inkább elfoglalá figyelmünket és részvétünket, hogysen házi éltünk' örömeinek akár élvezése, akár nevelése eszünkbe jutott volna

– jegyezte fel visszaemlékezésében Beöthy Zsigmond.²⁴ Eközben Beöthy László 1848 májusában mint Komárom megye küldötte az Uniót kimondó, Kolozsvárra összehívott utolsó rendi országgyűlésre utazott Máár Lajos ügyvéddel együtt. Ugyanekkor Pest vármegye és Pest városa tíz fiatalembert küldött Erdélybe: Székely Józsefet, Funták Sándort, Oroszhegyi Józsat, Cseresnyés Istvánt, Vidacs Józsefet, Szegfy Mórt, Korányi Frigyeszt, Kopcsányi Józsefet és Lisznyai Kálmánt.

Szinnyei sógorának ösztönzésére 1848 őszén úgy döntött, beáll honvédnek. Haza utazott szülővárosába, ott azonban azt kellett tapasztalnia, hogy Jellasics betörése után barátai, Beöthy László, Lendvay Béni, Munk Sándor, Tóth István már mind önkéntesként harcoltak. László egyébként 1848 szeptemberében már a komáromi önkéntes nemzetőrök hadnagya

²³ SZINNYEI, 1889–1907, 321.

²⁴ MOL, 1526 utáni gyűjtemény. Naplók (R31) 68. folio.

volt, az év novemberétől pedig őrmesterként szolgált a 42. honvédszászlóaljban. 1849 tavaszán Debrecenben vizsgát tett, és hadbíró lett, s ezután a 98. honvédszászlóaljnál szolgált Komáromban a vár feladásáig. Szinnyei gyenge testalkata miatt először Kossuth sógorának, Meszlényi Jenő ezredesnek a térparancsnoki irodájába került, majd az új honvédszászlóaljok szervezése idején, 1848 novemberében a 37. zászlóalj harmadik századába osztották be, s itt tizedes, őrmester, majd 1849. júliusában hadnagy lett. 1849. augusztus 29-én pedig mint főhadnagy átlépett a 203. zászlóaljhoz. A 18 éves fiatalember végigharcolta a szabadságharcot, 1848 októberétől naponta vezette feljegyzéseit az eseményekről. Komárom kapitulációja után nem érte retorzió, hiszen a vár védői számára kibocsátott menlevél védettséget biztosított számára. Nemzedéktársaihoz hasonlóan azonban még jó ideig nem találta helyét az új politikai berendezkedés keretei között. Először arra gondolt, hogy kihasználva francia nyelvtudását Franciaországba emigrál, a város zavaros pénzügyei miatt azonban nem jutott hozzá örökségéhez. Jókai Mór bátyja, Károly azt javasolta, folytassa tanulmányait egy csehországi gazdasági intézetben, végül ezt a gondolatot is elvetette. Amiről azonban a legnehezebb időkből sem mondott le, az az olvasás volt. Igyekezett elmélyíteni német és francia tudását, emellett nagy szorgalommal forgatta a történelmi és szépirodalmi műveket is. Az elkeseredettség és kilátástalanság azonban időről időre felbukkan a fiatalember naplőbejegyzéseiben. Szinnyei 1849. október 6-án Pestre utazott, hogy időközben megözevgyült nővérét meglátogassa:

Okt 7. Hallottam, hogy gróf Batthyányi Lajos miniszterelnökünket tegnap főbelőtték. Ugy jártak az emberek az utcán, mint az örültek, szót sem szólva egymáshoz; csak az osztrák katonatisztek kardcsörgetése és hangos beszéde, kaczaja okozta a zajt és ez tett bennünket még örültebbé. Beőthy Zsigmond sógorom is megérkezett Komáromból, ez ujságolta, hogy másik sógorom, Kalicza, kardomat, melyet az ágy párnái közé rejtettem, a fegyvereket beszedő németeknek átadta.

[...]

[Nov. 3.] A bizonytalan jövő feletti elkeseredésemben Beőthy Laczi, ki ekkor Komáromban tartózkodott a szüleinél és mint honvéd-hadbíró a capitulatio alkalmával kapott Geleitscheint, az az személye és vagyona

biztosított, vigasztalt némileg vidám kedélyével; naponként együtt szórakoztunk.²⁵

Beöthy László azonban hamarosan elhagyta Komáromot, s Pápán beállt színésznek, majd társulatával Szombathelyre utazott. A nélkülöző és adóságokkal küszködő fiatalembernek bátyja, Zsigmond sietett a segítségére, László pedig megígérte, hogy beáll egy gabonakereskedő mellé dolgozni. Végül nem tért haza szülővárosába, hanem egyenesen Pestre utazott, ahol íróként, szerkesztőként dolgozott, s Lisznyai Kálmánnal, Kövér Lajossal, Balázs Sándorral együtt egészen 1857-ban bekövetkezett haláláig ismert és kedvelt alakjává vált a sírva-vigadó írói asztaltársaságoknak:

Beöthy Laczi élete, mikor én vele megismerkedtem, inkább hasonlított egy borús őszi, mintsem tavaszi naphoz, melynek derűje már koránál fogva is inkább megillette volna őt. Kifejező arcán örökös levertség tompa, egyhangú fájdalom, mely csak víg baráti körben, a vendéglő ke-rekasztalánál látszott felolvadni, vagyis inkább rejtőzött el a legszilajabb humor álarczába, mely azonban nem volt egyéb, mint a síró zokogása, ki azt szeretné elhitheti a világgal, hogy az csupán könnyelmű kacagás

– emlékezett vissza Berecz Károly.²⁶ László időről időre felbukkant családja körében is, hiszen állandó anyagi gondokkal küzdött, annak ellenére, hogy a korszakban sikeres írónak számított.

A szabadságharc leverése után Beöthy Zsigmond ügyvédi irodát nyitott Komáromban, s bár egy évre eltiltották a praxistól, az eltiltás leteltével Szinnyeinek is ő adott munkát és otthont is, 1850-ben együtt költöztek be Csokonai egykori szerelmének, Vajda Juliannának a Rozália téren lévő házába.²⁷ Szinnyi irodalom iránti érdeklődése sohasem szűnt meg, ezt bizonyítja egyébként későbbi tevékenysége is, mindezek ellenére hosszú éveken keresztül hivatalnokoskodott, először sógora mellett Komáromban, házasságkötése után pedig Pozsonyban. Bár fiatalabb sógorával, Lászlóval alapvetően közösek voltak nemzedéki élményeik, sőt családi kapcsolataik is, mindketten másként dolgozták fel

²⁵ ID. SZINNYEI József, *Bach-korszak: Naplójegyzetek*, Spitzer Sándor könyvnyomdája, Komárom, [1900?], 5–7.

²⁶ BEREZ Károly, *A régi „fiatal” Magyarország: Emlékezések, vázlatok*, Athenaeum, Bp., 1898, 135.

²⁷ ID. SZINNYEI József, *i. m.*, [1900?], 19.

a szabadságharc leverése okozta traumát. Ebben nyilvánvalóan szerepe volt a különböző lelkialkatnak és egyéniségnek is, amely hozzá járult ahhoz, hogy a későbbiekben merően más pályát fussanak be. Beöthy László egy tekintélyes köznemesi család gyermekeként nőtt fel, de kezdetől nem tudott és nem is akart megfelelni az apai elvárásnak, s végül kilépve a családi kötöttségekből, az 1850-es évek elején az írói életformát választotta. Szinnyei, aki gyermekkorában az Amtmann-család révén a német irodalmat értő és kedvelő előkelő polgárcsaláddal került rokoni kapcsolatba, mindennél meghatározóbbnak érezte azt, hogy legfiatalabb nővérén keresztül megismerkedhetett egy olyan társadalmi közzel, amelyhez Beöthy Zsigmond is tartozott: a művelt vidéki táblabírák világával.²⁸ Ez az új világ, amely ekkor a magyar nyelvű nemzeti műveltség hordozója volt, erősen alakította a fiatalember identitását, s elmélyítette a magyar irodalom és kultúra iránti elkötelezettségét; olyannyira, hogy 18 éves korában idegen hangzású nevét is megváltoztatta. Mivel a névváltoztatásra még ifjúkorában került sor, jóval azelőtt, hogy nagyhatású tudományos életművével a nyilvánosság elé lépett volna, csak kevesen tarthatták számon, hogy család neve egykor ugyanúgy idegen csengésű volt a magyar olvasóközönség előtt, mint azé az ember, aki őt 1872-ben az Egyetemi Könyvtár másodkönyvtár tisztjévé nevezte ki, azaz Toldy Ferencé.²⁹

²⁸ Vö. SZINNYEI 1889–1907, 275–276.

²⁹ Toldy névmagyarosításáról l. DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése (Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet)*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004, 315–356.

SZÖVEGOLVASÁS: IDOMTELJESSÉG
ÉS HATÁRÁTLÉPÉS

ZOLTÁN ABÁDI-NAGY

*Narratorial Consciousness
as an Intersection of Culture and Narrative*

*(Case Study: Toni Morrison's Jazz)*¹

ANCHORING – NOT ANY LITERARY NARRATIVE BUT MY OWN
CRITICAL VESSEL

Although the postmodern view rejects the levels-analysis used by classical narratology and by some of post-classical narrative theory,² the hierarchical approach is often still helpful, as it is in the context of my research project that I describe as the culturalization of narrative.³ It serves as a good starting point, for example, when trying to locate the narrator. S/he may or may not be part of the story, but it is definitely the narrator, who makes the story available as text for the receiver. In fictional narrative especially, there is no narrative without narration. Thus narration takes place at a level other than the story, and its agent dwells in the narrative realm that Mieke Bal's three-layer distinction labels the level of *the (narrative) text*.

¹ This paper also appeared in HJEAS, 14/1, 9–31.

² I will discuss Toni Morrison's *Jazz* (1992. London: Picador, 1993.) in terms of postmodern narratology elsewhere.

³ For a detailed definition of “the culturalization of narrative” cf. the *Filológiai Közlöny* and *EJES* items the next note below.

As far as my *broader aim* – the culturalization of narrative, i.e., probing the culture-narrative interface in literary narrative⁴ – is concerned, *narratorial consciousness*, whose culturalization-related theoretical and case-study examination is the *specific aim* of the present essay, is the source of a vast influx of culture into narrative. But, one could object, it takes place in ways so evident that one wonders if a systematic scholarly investigation of the issue is warranted at all. Narratorial agency, and thus narratorial consciousness cannot be discounted even in cases where, in lack of textual indications of a narrator, we have to rely on the implied author as narrator.⁵ Nor is it absent in the case of a nonhuman presenter: “narration, narrative presentation, entails an agent even when the agent bears no signs of human personality.”⁶ And a narratorial mind is not simply present in a narrative text, but the text *is* the content of that mind since what the text contains is the product of a narrator’s or an implied author’s consciousness. A stream of culture enters narrative through narrator-transmitted knowledge and information, inclusive of the narratorial transmission of the story: and, him/herself a cultural product, the narrator cannot relay anything but culture to the reader. All of this is so obvious that I do not need to prove it in a study.

Yet, the narrator–culture relation is a much more complex narrative phenomenon. It could be a justifiable research objective, no question,

⁴ In relation to what can be traced of this intersection on the fabula, story, and text levels; i.e., to what extent and in what ways the fabula and the story are shaped by culture. Cf. ABÁDI-NAGY, Zoltán. “A szépirodalmi narratíva kulturizációja I.” *Filológiai Közlöny* 48.1-2(2002): 46-56; “A szépirodalmi narratíva kulturizációja II.” *Filológiai Közlöny* 49. 1-4 (2003): 55-69.; “Fabula and Culture: Case Study of Toni Morrison’s *Jazz*,” *European Journal of English Studies* 8.1 (2004): 13-25.; “From Fabula to Story: Cultural Potential and Narrative Technique.” *Universitate și Cultura*. Ed. Nicolae Bocșan et al. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2006, 307-316.

⁵ Although some argue, as Monika Fludernik does, that in such cases there is no narrator, and the sender dealing with the receiver is the actual author him/herself. FLUDERNIK, Monika, “Towards a ‘Natural’ Narratology.” *Journal of Literary Semantics: An International Review* 25.2 (1996), 97-141.

⁶ See Seymour Chatman qtd. in BORTOLOUSSI, Marisa, and Peter DIXON, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 62.

to examine what narratorial mindset, with what kind of cultural determination produces and rules the text, and, more specifically, how that cultural given shapes the narrative text. What is most conspicuous in this regard in the case of a book like Morrison's *Jazz* is that the narrator is an African-American and a woman – although even such apparent evidences should not be stated too lightheartedly. To document who (or what) exactly a narrator is, can be an embarrassing assignment in some cases, especially with a narrator like Morrison's – a totally foregrounded, highly self-conscious yet deceptively elusive narrative agent, both omnipresent and never-to-be pinned down.

Whereas the African-Americanness and the womanhood of this narrative agent will obviously determine the nature of what the narrator of *Jazz* will present to us, and also the ways she will do it, there is a similarly self-evident (sub)cultural regime in control in this fictional world. It is both an overarching support, shall we say: scaffolding, for the edifice of the book as a whole and a cultural coefficient every nook and corner of the storyworld of *Jazz* is penetrated by and imbued with. It is jazz music. No wonder, then, that jazz rates the most privileged position or placement in the book: it is the title of the novel. Discursing on what he calls the “rules of position” inside “rules of notice,” Peter J. Rabinowitz points to how “titles concentrate the process of reading,” and they “not only guide our reading process by telling us where to concentrate; they also provide a core around which to organize an interpretation.”⁷ Jazz music is indeed in control to the extent that it is theme and device, story, and the Maker of the story, because it is the determining substance and thus the Maker of the narrator's mind. This cultural determinant, with all the concentrating power indicated by its privileged position as a title, is the great narratological “story” of the third narrative level, the narrative text (or the first, if the three hierarchical levels – narrative text, story, and fabula – are viewed from the perspective of readerly accessibility). It is on this level that jazz music makes its entrance as a controlling culturalizing factor, fulfilling what I call the three culturalizing functions in this narrative: the gener-

⁷ RABINOWITZ, Peter J., *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, 1987; Columbus, OH: Ohio State University Press, 1998, 60–61.

ative, the performative and the rhetorical/strategic functions. All of this is the most fascinating aspect of a most idiosyncratic (narrative) “jazz performance”: the book itself – and even the narrator herself – can be regarded as jazz itself, as has been suggested by some critics.

But the roles jazz plays in the book form a huge topic by themselves. To give a systematic treatment to the culture-narrative interface functions of jazz in *Jazz* – to jazz as both narrated culture and culture which is doing the narration, together with the narrator as jazz personified – would distort the proportions and upset the balance of the present study. So, whereas this essay would invalidate itself without taking jazz into account, at least tangentially, where necessary, I must set this topic aside, to be addressed in greater detail in another paper.

The complete take-over of the novel by jazz, as it were, is an unique narrative feature of Morrison’s text. On the other hand, this phenomenon is an extension of, and a variation on, a narrative circumstance – the text–culture connection – which is as ancient as narrative texts are. It may still be a contested point whether we can talk about culture at the fabulaic level at all, and it is generally accepted that the core logic and the fundamental interpersonal patterns of the fabula are already culturally-ideologically ingrained when the fabula becomes a story. But the text level has always been the most obvious terrain for the influx of culture in any literary narrative in any historical period – depending on the extent to which the narrator or implied author decided to open the floodgates of culture. The narrator of *Jazz* decided to open it fully – and not only for jazz, but for culture in an unmarked sense (about “marked” and “unmarked” culture).⁸

It has proved to be a worthy task in narratological parlance to explore hidden strands and covert workings of culture in the narrative text. Culture has always been an object of study as manifested or detectable in cognitive and emotive narratorial functions, voice, focalization as well as in narrative and non-narrative comments, including descriptions that are woven into the narrative text.⁹ Some regarded it as one of the five codes in literary narrative (Barthes). Others traced culture in

⁸ cf. WAGNER, Roy, *The Invention of Culture*, Rev. and exp. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1981, 22.

⁹ E.g., BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed. Toronto, University of Toronto Press, 1997.

mimetic and diegetic speech representation (Gérard Genette, Shlomith Rimmon-Kenan),¹⁰ in direct, indirect, or free indirect narrative discourse (all the foregoing names plus Monika Fludernik and, as in all cases, many more). Such investigations have been conducted both in general theory (narratology, then narrative theory) and in relation to individual works, *Jazz* included (most systematically by Justine Tally). All of this has always been going on, with narratological formulations of the targeted narrative features, formulations classical or postclassical.

Nevertheless, in a project bent on tracing culture-narrative intersections, it would be counterproductive to follow in the above or any other traditional or more recently beaten tracks. Much more untraveled were the roads that the cultural connection affords before we had contextual, cognitive, and cultural narratology (roads other than those of more or less traditional thematic discussions of cultural content), developments that made “a truly integrative approach” and “a cross-disciplinary approach to stories” possible.¹¹ The social is the heart and soul of Bakhtin’s sociological poetics, and the social-cultural is foregrounded by narratological investigations prompted by his theory. The cultural code is crucial for Roland Barthes. It is important for Seymour Chatman that a story is “preprocessed by the author’s cultural codes.”¹² Bal consistently maintains that narrative is “a cultural phenomenon, partaking of cultural processes.”¹³ Ross Chambers, moving away from the relative cultural sterility of structuralist narratology (calling Chatman to task, in fact, for lack of the social, mediating role of narrative in his theory), is convinced, under the influence of cultural anthropology, that “the study of narrative as transaction must open eventually onto ideological

¹⁰ GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*, (1972) trans. Jane E. Lewin, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987; *Narrative Discourse Revisited*, (1983) trans. Jane E. Lewin, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988. RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen, 1983.

¹¹ HERMAN, David (ed) *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CA: CSLI, 2003. 11.

¹² CHATMAN 26.

¹³ BAL 1997, 9.

and cultural analysis.”¹⁴ As the study of narrative moves through phases of deconstruction and recontextualization towards cultural narratology and postmodern narratology,¹⁵ much of the culture–narrative transaction swims into the ken of contemporary narrative theory – but no attention has been paid to the culture–narrative *interface*, let alone systematically.

THE NARRATOR’S POSITION AND THE CULTURE-NARRATIVE INTERSECTION

If there are no systematic tracks to travel, no available theoretical frames to impose and terminology to deploy, it is appropriate to design ways in which we can inquire into intersections of culture and narrative in narratorial consciousness. In what follows, I wish to explore the subjects of the narrator’s position and narratorial functions in culture-narrative interface contexts.

In order to have a narrative text, we must have, again, a story and a narrator. Or, rather, in reversed order, as without a narrator there is no story. In the case of *Jazz* we are dealing with – in Gérard Genette’s generally-used terminology – a narrator whose status in relation to the narrated events is extradiegetic and heterodiegetic.¹⁶ She is extradiegetic in the sense that the narrator exists above the story, and is, herself, not narrated by any other narratorial agent in the text; and heterodiegetic

¹⁴ CHAMBERS, Ross, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (Theory and History of Literature 12), 4, 9.

¹⁵ Some of the most important names for each: especially Jacques Derrida, Paul de Man, J. Hillis Miller, Jonathan Culler for deconstruction. As far as recontextualization is concerned, Susan Sniader Langer for feminist narratology; Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak for postcolonial theory; J. M. Lotman, Frederic Jameson, Michel de Certeau, Manuel Castells for cultural studies, cultural criticism, social theory; Thomas Pavel, Lubomir Doležel, Marie-Laure Ryan for possible worlds theory; Martha Nussbaum, J. Hillis Miller, Zachary Newton for narrative ethics. James Phelan and Ansgar Nünning are points of orientation for cultural narratology just as Mark Currie and Andrew Gibson for postmodern narratology.

¹⁶ GENETTE, 1987, 228 and 244–245.

in that she is not participating in the story, not a character in the events she relates.

Thus Morrison's most extraordinary narrator is, in structuralist terms, what Luc Herman and Bart Vervaeck would term a "most classical" narrator type.¹⁷ And there is a reason why establishing what seems to be so obvious (i.e., that the extra- and heterodiegetic narrator of *Jazz* represents a type which is "probably most classical") is no sheer tautology when viewed from the cultural narratological perspective. Namely, while structuralist categories are indeed helpful in discussing this narrator, it is the culture–narrative interface inquiry that can adjust the theoretical focus and refine both the extra- and the heterodiegetic status to yes-and-no. What makes the difference in this context, and what makes it possible to theorize that difference is the cognitivist approach: the possibility to view the narrator's text as the narrator's mental activity, to regard the narrator as a thinking mind, a fictional mind. Uri Margolin argues that "an individualized narrator of a fictional narrative is as much of a fictional individual as the storyworld participants whose actions he or she reports and comments upon."¹⁸ I would go further and argue – and this time opposing Margolin's opinion – that even in cases where the "narrating voice or speech position" "remains covert" it is not at all "difficult [Margolin suggests it *is* difficult] to speak of [...] individuated cognitive mental functioning."¹⁹ Even in such an extreme case as Alain Robbe-Grillet's *Jealousy* (my example, not Margolin's), where "there is no textually indicated situation of enunciation" of narratorial presence,²⁰ the text focalizes a mental activity, a fictional mind (a type whose actual-lifevariant may be a familiar item in the actual reader's experiential repertoire), which *is*

¹⁷ HERMAN, Luc, and VERVAECK, Bart, *Handbook of Narrative Analysis*. 2001. Trans. Luc Herman and Bart Vervaeck. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2005, 85. Luc Herman and Bart Vervaeck view the extradiegetic-heterodiegetic type as "probably the most classical" on the general, theoretical plane of narrative analysis. Its application to *Jazz* is mine.

¹⁸ MARGOLIN, Uri, "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative" = HERMAN 2003, 279.

¹⁹ MARGOLIN 2003, 278.

²⁰ MARGOLIN 2003, 278.

the reader's cue to, and does thematize the (otherwise, yes, covert) narrator's mental activity more than anything else.

After all, the narrator of *Jazz* is the most passionately participating representative of the culture into whose narrative tapestry Joe, Violet, Dorcas and other characters are woven. And I am using "culture" here too in an unmarked sense. But specifically foregrounded in the novel are: African-American culture, racist American culture, jazz as a subculture, 1920s American culture, the Harlem Renaissance ("as lived"²¹), historically accumulated narrative culture (especially African-American), and the cultural horizon of expectations concerning the job of narration. And it is at this point that we are in for a surprise. It does not take much thinking to notice a theoretical oddity, certainly novelty, a phenomenon only the culture-narrative approach can elucidate and theorize; one that takes the issue of narratorial positioning in directions that are radically new. Let me explain.

If a narrator is culture personified (herself constituted and narrated by culture in so many senses), then, somewhere in the culture-narrative interface, that narrator is at least as much intradiegetic as extra. It means that she (also) "belongs to the narrated world [of culture, in our context] and is narrated therefore by the agency above [here, again, culture]." But these are Herman and Vervaeck's words to describe what structuralist narratology means by intradiegetic narratorial position.²² And the agency above narrators like Morrison's is culture in our context; so it can be argued, by the same token, that such a narrator is at least as much homodiegetic as hetero-, or homo- and heterodiegetic at one and the same time.

Does this not mean that the intradiegetic position brings the narrator close to the characters she creates? The extraordinary judgmental nature she is endowed with, and the extraordinary self-consciousness with which she handles her own role in these cultural matters in general and as a narrator producing the narrative in particular, do elevate Morrison's narrator to the position of "*character*," as it were, in a metaphorical sense. She is definitely not one of the characters on the story level, but

²¹ Cf. ABÁDI-NAGY, "Fabula and Culture" 16; or "A szépprózai narratíva kulturálisizációja II" 58. Morrison quoted in MATUS, Jill, *Toni Morrison*, Manchester: Manchester University Press, 1998, 128.

²² HERMAN – VERVAECK 2005, 81.

is certainly sensed by the reader to be one on the narrative text level of mimetically and diegetically presented culture.

But such an assertion seems to confuse categories and levels to which those categories belong (narratorial agency belonging to the level of the text, confused with story-level agency called “character”). Apparently, it also short-circuits the story- and text levels of narrative hierarchy. Yes, indeed, it does – but only when the narrator is theorized within the constraints of the hierarchical system of classical (structuralist) narratology. Convenient (even necessary) as the hierarchical (levels-analysis) method is, because it enables us to locate the narrator vis-à-vis the narrated story (in that the narrator belongs to the text level as opposed to the story level, and this clearly distinguishes text-level narratorial agency from the story-level agency of characters), I take the apparent “confusion” just noticed above to be one narrative signpost and a theoretical circumstance that indicates the way out of structuralist and towards contextual, cognitive, cultural, postmodern narratology. It also signifies the inadequacy of structuralist narratological discourse as the one and only toolbox to discuss Morrison’s *Jazz* as a narrative.

What I am proposing, then, is nothing but the metaphorical extension of narrative mimesis and diegesis. I mean to suggest that one mode culture is introduced into the narrative text is mimetic (literal): historical jazz musicians and musical pieces of jazz enter mimetic dramatizations, become part of scenes in the life of characters (some characters cherish records, the trombone blues, for example). And there is diegetic presentation when culture is presented as summed up by the narrator (the City/Harlem, for example – “I’m crazy about this City” [7]). If we theorize Morrison’s narrator herself to be culture–narrative intersection space, and what we find both obeys and resists structural narratological description, the metaphoricity of the narrator’s position as both mimetic and diegetic is metaphoricity twice over, by the way, as a result of either homogeneous or heterogeneous metaphoric transfer. What does it mean?

1. To contend that the jazz-narrator of the book (itself a metaphor of the first order) produces a text (narrated story and lived/dramatized/narrated culture included) which, in many ways, assumes characteristic features of, and is organized by, structural principles similar to those of jazz (here is a metaphor of the second

order). Such a narratological observation layers two different but homogenous levels of metaphor on top of each other. The resulting tropological phenomenon combines vertically related homogeneous metaphoricity (two homogeneous metaphors or notional transfers, one on top of the other).

2. On the other hand, whereas the narrator-as-jazz-in-action is already a metaphoric extension of jazz, to discuss the narrated culture of the narrative text level as mimetic or diegetic is itself a metaphoric leap from story-level-related narrative agency-functions to the level of the narrator's cultural text(ure). To couple the two and talk about our jazz-narrator's mimetic or diegetic processing of culture is, then, welding metaphors that are coming from two different (and also heterogeneous) directions. This too is vertical metaphoric blending if we take the positioning of the heterogeneous double metaphor in the hierarchy of narrative, but definitely horizontal if the structure of the metaphor itself is considered.

Although *Jazz* does not offer all the textual features that Marisa Bortoloussi and Peter Dixon theorize as indicators of a personal narrator,²³ we do have enough in the Morrison novel to bring this "character"-like narrator close. The narrator's racial identification, class identification, race-related political affiliation, gender, motivations, attitudes, relations to others, and her verbal behavior are arguments in this direction. Nor can we take it very far beyond this point in theory either. This narrator's voice may be not a little personal, but we cannot talk about a "personal voice" since that term has been reserved by Susan Sniader Lanser for the narrator who self-consciously tells her own (autodiegetic) history.²⁴ However, Lanser's "communal voice," defined as "narrative authority [...] invested in a definable community",²⁵ does offer the possibility of analogical conceptualization. Since the majority of the textual signs constituting our narrator are cultural, we can perceive her as a voice

²³ BORTOLOUSSI – DIXON 2003, 64-65.

²⁴ LANSER, Susan Sniader, "Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice" = RICHTER, David H. (ed.) *Narrative/Theory*, White Plains, NY: Longman, 1996, 190.

²⁵ LANSER 1996, 192.

of culture and add “cultural voice” to Lanser’s authorial, personal, and communal.

NARRATORIAL FUNCTIONS IN THE CULTURE-NARRATIVE INTERSECTION

The culture–narrative intersection narratorial *functions* that the textual indicators refer to in *Jazz* are 1) the storytelling, 2) the reflective, and 3) the self-reflexive functions. The narrator does not simply 1) tell the story; the text 2) constantly reflects the narrator’s own, often highly subjective and judgmental thoughts on characters and events. She makes no secret of her prejudices against characters and their motivations (the half-deranged Violet after her husband, Joe, kills Dorcas; the possibility or impossibility of reconstructing Golden Gray’s figure and motivation at the stage when he meets Wild). But the storytelling and reflective narrator is 3) also self-conscious *as a narrator*. She shares her doubts with the reader about how to process the story (how to present absence – Wild’s, for instance). Her narratorial decisions, skills, reliability or unreliability are also subjects of self-reflection to an astonishing degree. Moreover, by making the reader her intratextual narratee, thus making the reader her companion, confidant(e) even – straddling both text-platforms, the sender’s and the receiver’s – she is both creating and interpreting the story, relaying and reading the culture, fulfilling her role as a narrator and commenting upon that role. Putting it in another way, she is a confidante-narrator, who fulfills her first function (that of the storyteller) by foregrounding the second (reflective) function, and dramatizing/thematizing the third function (the narrator’s self-conscious concern with the story, her self-reflexivity as focalizer and narrative agent). It also makes her a metanarrator: a narrative agent strongly preoccupied with her trade.

It would make no sense to catalogue the countless examples to illustrate all the points I am making in this study, or to sidetrack the discussion by parading even if less numerous but systematic examples. But we need the gesture of authentication through documentation at some point. Let it be here.

I will perform this analytical duty by joining the long line of those who quote that most intriguing opening sentence of the novel for so

many different reasons: “Sth, I know that woman” (3). I quote it to show Morrison’s genius in condensation, the rare skill that telescopes all three narratorial functions – storytelling, reflection, and self-reflexion – into a single, very short opening sentence. Besides, it is a sentence that establishes the narrator as a communal voice (and suggests her racial identity), definitely upholds her gender identity, strikes a diegetic note, and hints at the narrator’s extra- and heterodiegetic status. How?

“Sth, I know that woman” starts narrating the story, actually (storytelling narratorial function). “[T]hat woman” is one of the main characters (Violet) after all, and, to top it all, we are drawn into the story not simply *in medias res*, but after the tragic denouement (that woman’s husband, Joe, killed his secret lover, Dorcas, before the novel starts). As the narrator opens the narration with these words, it is only an assumption that the book will portray the African-American community, that *they* are the referents (her acquaintanceship); and this circumstance, in turn, will make her, most likely, one of those she “knows,” i.e., an African-American. But if she knows that woman (Violet, who shows up at Dorcas’s funeral to cut the dead girl’s face), our narrator does belong to a community, thereby establishing herself as a communal voice, no doubt. More than just the gossipy tone of the sentence, the first word, “sth” definitely identifies a woman, it is something only women say. And this very first narratorial speech act is itself doubly loaded. It is meant to catch the reader’s attention: the confidante-narrator immediately and directly claiming the reader as her narratee and fellow-journeyman (an early indication of the narratorial self-consciousness to come), drawing the reader into the storyworld, thereby inviting him/her to embark on a journey through story and culture. But “sth” is also a word of disapproval, a manifestation of the reflective/judgmental narrator. Those opening five words also launch the narrative in a diegetic mode, as opposed to the mimetic. The narrative will, in fact, keep switching between these modes, blending them in different ways, even using the device of what David Lodge calls “pseudodiegesis” (“the mimesis not of a character’s but of a discourse”).²⁶ “Sth, I know that woman” also immediately positions the narrator as

²⁶ Qtd. in TALLY, Justine, *The Story of Jazz: Toni Morrison’s Dialogic Imagination*, (FORECAST 7.) Hamburg: LIT, 2001, 92.

extradiegetic (above the storyworld) and heterodiegetic (not one of the characters), presumably. Presumably, because both of these can change as we go on (neither of them will, by the way, other than that they will be redefined in the space of the culture–narrative intersection, as indicated above).

The most teasing feature of our narrator – to return now to the novel as a whole – is the way narratorial self-reflection is dramatized. The main, culturally driven aspect of the narrator’s ambiguous relation to her own story (thus to her own function as storyteller) is that the cultural reality²⁷ she is to present is African-American existence of dispersal, gaps, absences, and discontinuities. To tell an early-twentieth century African-American story, which is also the story of the culture in which the characters’ life takes place, means to present absence, to make sense of components that resist totalization. It is assigned to the narrator to estimate the individual cognition, motivation, and actions of the story-world characters *in such a social-cultural environment*. The biggest challenge of such a narratorial task is its paradoxical nature if not downright absurdity. No wonder that such a storyteller is so concerned with how to go about her job as a narrator. Thus it is the cultural (historical) given of African-American life in a racist world that forms the *fundamental* text-level culture–narrative intersection. This overarching cultural determinant of the narrative is far more significant than the content-level issue of how many and what kinds of cultural areas and details fill the pages of the novel directly or indirectly. If culture is the main context-domain in the text–context interface, the above African-American specificity is the super realm inside the cultural domain in the culture–narrative interface of Morrison’s *Jazz*. It is in the contexts of this interface that the life of the characters as internalized culture or culture-as-medium is determined.²⁸ It is in that intersection that the “textually presented fictional world”,²⁹ or, better still, tex-

²⁷ For fictional characters reality is the fictional universe in which they exist.

²⁸ About “karakteresített” and “közegesített kultúra” (“culture as character” and “culture as medium”) cf. my other essay, “A trópus mint kulturális narrativitás” (“Tropes as Narrativity”).

²⁹ As Marie-Laure Ryan’s possible-worlds / cognitive mapping theory would have it – RYAN, Marie-Laure, “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space.” HERMAN 2003, 237–38.

tual/fictional universe³⁰ of uncertainties and absences, emotional instability and devastation, as well as successful and doomed strategies of survival is generated (generative culturalization). Consequently, culture is performing the story in different senses: the narrator presents culture directly, in the form of descriptions, narratorial opinions and asides, and indirectly, through story and character; it is as much as to say that culture performs/produces the story, through narratorial agency; moreover culture performs/produces/*becomes* the narrator (performative function of culture in the narrative).

It is in its performative function that culture-as-jazz – to cast another cursory glance at the jazz–music connection, without going into details at this point – produces narrative poliphony, riffing, and improvisation; bluesy and fast narrative rhythms, legato and staccato narrative style. Jazz music may be only one area of culture performing the novel *Jazz*, but it is the most important one, no doubt. James Lincoln Collier's book *Inside Jazz* recounts most of the fundamental features of jazz music. I contend that Morrison's narrative exhibits all of those general traits: the rhythm "is created by the notes themselves," "the basic beat" is always clearly stated, "[t]he beat of every song is virtually locked into the melody," but the notes are usually played "between the beats" (syn-copation), "slightly ahead or behind" the beat, and the melodies tending "to slip and slide over the underlying beat, instead of being firmly locked into it."³¹ (More about this when discussing jazz in *Jazz*.)

The narrator's improvisational vacillations (should I present Golden Gray this way or that? – the speaker in the novel wonders) are, then, both the message (the undefinability of a taboo-ridden entity: Golden Gray is a white-skin Black man) and manifestations of the improvisational urge of a narrative jazz performance. Add something else to this, at least as organically related to narratorial stupefaction and something most immediately "meta" in narrative concern: the times and the lives African-Americans live, frustrate narratorial attempts, confuse or sweep aside inherited narratorial reflexes. They destabilize narratorial self-assurance, make the narrator problematize her role as a narrator and question her reliability.

³⁰ RYAN, Marie-Laure, "Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction" *Poetics Today* 12.3 (1991): 553–576.

³¹ COLLIER, James Lincoln, *Inside Jazz*, New York: Four Winds, 1973, 16–19.

BÍRÓ FERENC

A játékos természetű poéta

— — —
(*Csokonai kópéságai*)

Csokonai költészetének jelentős részét teszik ki alkalmi versei. Számos jel utal rá: az alkalmi költő szerepe számára nem volt kényelmetlen. Erről elsősorban talán az árulkodik, hogy „alkalom” nélkül is írt olyan verseket, amelyek a kor szórakoztató poétai termésének a világához tartoznak. Komikus eposzainak, „manierista” játékaiknak, színdarabjai jórészt vagy priápi verseinek megszületéséhez aligha kellett a közvetlen megrendelés. Volt persze az utóbbiból is. Egyik legnagyobb költeménye a halotti búcsúztatók körébe tartozik: a *Lélek halhatatlansága* címen is ismert *Halotti versek* gróf Rédey Lajosné temetésére készült rövid élete alkonyán. Arról, hogy nem érezte rangon alulinak az ilyenfajta költői szolgálatokat – általában vélhetően szolgálatnak sem érezte –, elsősorban talán az igényesség tanúskodik, ahogyan teljesítette őket. Ezek a megbízatások élete során nem voltak ugyan túl gyakoriak, de ritkák sem: kimutatható, hogy emberi kapcsolatainak alakulásában költővolta nagy szerepet játszott. Diáktársak (akik „cimbalom”-nak becézték), tanítványok, dunántúli nemesi kompániák, főurak igényt tartottak teljesítményeire a *Békaegérharctól* (1790) az imént említett *Halotti versekig* (1804), vagyis: egész életén át. Minden jel arra utal: a valódi és a vélt megrendelések (az „elvárások”) számára gyakran voltak az ihlet forrásai.

Bármennyire is fontos tényezője e szerep, a betöltéséhez való kedv és az ahhoz való alkalmasság Csokonai költői sorsának és alkatának, bármennyire mélyen is játszik bele életműve kialakulásába, mégis – csak az egyik tényezője. Tudjuk, hogy az alkalmak vidám és ötletgazdag poétája *ugyanakkor* rendkívül művelt, tudatos költő, igazi *poeta doctus* volt, aki gyakran zárkózott el könyvei, jegyzetei és fogalmazványai világába. Még nincs húsz éves, amikor már megnyilatkozások egész sora utal arra, hogy mennyire erőteljesen működött benne a költői öröklétre aspiráló poéta öntudata, annak a költőnek a becsvágya, aki nem az őt az életben is közvetlenül körülvevő közösségnek, hanem olyan közönségnek írja verseit, akikkel soha nem fog találkozni: az utókor olvasóinak. Ez a becsvágy a legszembeötlőbb módon egy programban ölt testet és válik láthatóvá. Csokonai írásaiból már igen korán előrajzolódik egy bölcséletileg megalapozott és strukturált életterv, amely a magyar irodalom egyik legtudatosabb, ugyanakkor az egyik leginkább nagyra törő költőjének mutatja a huszadik életéve körül járó debreceni fiatalembert. Olyan költészet születik tehát, amely láthatóan kétféle közönségre számít – költészet, amelyet a költő mindennapjainak emberi környezete igényelt (vagy amelyről a költő úgy gondolta: igényli) tőle, s költészet, amelyet a mindenkori olvasó is értékelt majd. Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy Csokonai költészetének alapvonásait egy-egy baráti társaság és az emberiség várakozása alakítja, e költészet létrejöttének tétje egy vidám diákkompánia harsogó nevetése és a költői öröklét. Ez a versírásra való készítésnek két, egymástól olyannyira elütő forrása, hogy természetesnek kell tekintenünk azt a „tarka barka” jelleget, amellyel legnyomatékosabban talán Horváth János jellemezte ezt az életművet. Végletek élnek itt együtt, egyszerre szól a malackodó és az éteri poéta hangja, éppen úgy bekerülnek e költészet világába az evilági vaskosságok és a bölcséleti szubtilitás, számára az árnyékszék éppen úgy költői téma, mint a lélek halhatatlansága, a nő pedig vagy távoli és alig elérhető szépség, vagy szereleméhes öregasszony, akitől megszabadulni is nehéz: Lilla vagy Karnyóné.

E kettős szerep a költészethez való viszonyát illetően is kettős arculatot mutat: szívesen játszik, tele van olvasóit-hallgatóit megkapó ötletekkel, de ugyanez a költő vasszorgalommal kutatja a mesterség titkait, rengeteget tanult és dolgozott. Rögtön meg kell azonban jegyezni, hogy e kétféle szerep, az azokat betöltő költői magatartás és e szere-

pek betöltésére való alkalmasság jól megkülönböztethető vonása ugyan a költőnek és az életműnek, de – éppen az életmű szempontjából – nem különíthetők el egymástól: egymásra hatva építik és alakítják ki a Csokonai-oeuvre jellegzetességeit. A Vitézről szóló szakirodalomban gyakran esik róla szó, hogy az elvárásoknak és a megbízásoknak a mesterség fogásainak ismeretében igen korán és igen magas szinten jártas poéta felel meg: ha az „alkalmakat” a költő életviszonyai kínálják (vagy kényszerítik), a költő, ha megszólal, szinte soha nem alkalomszerűen szól, hanem beavatottként. Joggal merülhet fel azonban a kérdés, vajon mi a helyzet a másik vonatkozásban: az örökkévalóság számára dolgozó költő mindig és következetesen elfelejtette volna, hogy imént, az őt közvetlenül körülvevő közösséghez szólva szívesen és gyakran játszott ezzel a közönséggel? Vajon soha nem kísértette meg a játék, az ugratás, sőt: az átejtés kaján öröme akkor, amikor az utókor olvasói számára írta műveit?

Úgy sejtjük: megkísértette, legalábbis találkozunk szövegeiben olyan különös jelenségekkel, amelyeket másképpen nehezen tudunk magyarázni. Néhány példát idézünk az eddigi megfigyelésekből. Fel kell hívni azonban az olvasó figyelmét, hogy az alább idézendő esetekből ugyan nagy biztonsággal meg lehet állapítani a költő kópéságát, a szelíd játékosságot, iróniát vagy éppen a bátor értelmiségi okos rejtőzködését, de nem biztos, hogy minden esetben meg tudjuk fejteni: mi is volt vele a célja. Egyelőre óvakodnánk általánosabb tanulságok levonásától is.

Az első esetben önmagát veszi célba: nem könnyű észrevenni, de végül is észrevehető, hogy a *Főhadnagy Fazekas úrhoz* című versben ott bujkál saját szellemi arcának egyik, itt kritikusan nézett vonása is. Az ugyancsak Debrecenben élő s oly szívesen és nagy szakértelemmel kertészkedő idősebb költőtárhhoz 1804-ben írja ezt a szeretetteljes költeményt, amelynek az egyik versszaka így szól: „Ő a tomboló *vigasságnak* / Futja unszolásait, / 'S egy félig fejlett *virágnak* / Lesi biztatásait.” Néhány évvel korábban, 1802-ben készült el egyik legnagyobb verse, *A pillangóhoz*, amelyben halála után egy olyan új életet kíván lelke számára, „Hol őtet egyik *vigasságból* / Másikba új szárnyak vigyék / Hogy a szférákból nőtt *rózsákból* / Örök ifjúságot igyék.” (A szavak csak itt vannak kurziválva). Az egyik poéta ezen a világon is kerüli a „tomboló vigasság”-ok vonzását, a másikat még a túlvilágon is „egyik vigasságból másikba” röpitik angyali szárnyai, az egyik egy félig fejlett virágban

rejlő ígéretet fürkészi, a másik „örök ifjúságot” inna a „szférákban nőt rózsákból.” A vad és féktelen, az égi szférákon is áttörő életöröm vágyának költője hajt itt fejet a szelíd és emberséges idill poétája előtt, aki nyilván értette az utalást, hiszen mély és igazi barátság volt közöttük. Sejtethető, hogy ennek a barátságnak a mélyén rejtett és nyílt vitatémák sora feszült, de erről másutt kell szót ejteni.

Csokonainak van néhány, a kívülállók (és így az utókor) számára rejtett, de a beavatottak és a művelt kortársak számára igencsak hozzáférhető gesztusa az első magyar köztársasági mozgalom iránt. Két példát idézünk. Szilágyi Ferenc fedezte fel azt a versbe foglalt gesztust, amelyet Csokonai Szentjóni Szabó László, a kor jeles költője, e mozgalomnak a börtönben elhunyt résztvevője előtt tisztelt. A *Lilla-dalok* 1803-ban készült bevezetés-tervezetében még név szerint is megemlíti a költőtársat, amit azután – nyilván figyelmeztették néhányan – a végleges változatból kihagyott. A tisztelgés azonban más formában ugyan, de megtörtént: Vitéz ugyanis idézi Szentjóni Szabó Lászlót. Annak a *Chloé bús estvéje* című versének egy sora („Te halavány hold bús világa”) és a Lilla dalok *Siralom* című vers hatodik versszakának az egyik sora megegyezik. De nyilván nem véletlen a versnek a címe sem, amelyben Csokonai idézi a fiatalon meghalt költőtársát. A másik mozzanat talán ismertebb. A *Reményhez* című óda Vitéz nagy költeményei közé tartozik, személyes bánatot mond el, különösnek tetsző, csengő-bongó, fürge ritmusú versben. A vers azonban – a kortársak tudták, utóbb azonban a kutatásnak kellett kideríteni – dallamra készült, mégpedig Kossovitz József dallamára, amelyet (Kazinczy Ferenc tanúbizonysága szerint) a zeneszerző akkor szerzett, mikor egyik legjobb barátját letartóztatták a köztársasági mozgalomban való részvétele miatt. A személyes bánatot Csokonai tehát egy közéleti szomorúságot kifejező dallamra készült versformában éneklé ki. Ez már csak azért sem lehet véletlen, mert ő maga is írt – ugyancsak erre a dallamra – közéleti panasz-verset, ez az *Óh szegény országunk, óh szegény hazánk* című költemény, amely a költő kevés nyíltan és erőteljesen kurucos hangvételi megnyilatkozásai közé tartozik.

Csokonai költészetének legrejtélyesebb bújócskáját a korszak irodalmának legkiválóbb kutatója, Szauder József fedezte fel immár néhány évtizede, de korai halála megakadályozta, hogy kifejtsen róla elgondolásait. Maga a felfedezés, utalásszerűen, ott lapul *Az estve és Az álom*

című tanulmányának egyik lábjegyzetében (megjelent az azonos című tanulmánykötetben, Bp. 1971). Az *álmom* című költeményről van szó, amelyről tudjuk, hogy korai vers, Csokonai alig múlt húsz esztendő, amikor megírta 1794-ben. Lázadó korszakának lázadó verse: a holbach-i materialista tan aligha ihletett Európában más költőt ilyen hideg, fémcsengésű, a halált, mint az élet végleges lezárulását könnyedén, mondhatni kihívó könnyedséggel elfogadó, furcsa versre. Az igazi furcsaságok azonban csak ezután kezdődnek. A költeménynek van egy mottója, amelyet nem csak érdemes, de szükséges is idézni: *Boldogok azok, a' kik úgy alusznak, hogy többé fel nem ébrednek. Sőt, ez a' kívánságom is haszontalan, ha az álmodozások ostromolják a' sírhalmokat.* Megadja a mottó lelőhelyét is, a hivatkozás szerint a *Bibliából* való a kis szöveg, *A prédikátor könyvének*, III. részéből a 19., 20. és 21. versekben olvashatjuk ezeket a mondatokat. Ha valaki azonban nem rest, és felüti a Bibliának ezt a részét, akkor azt kell látnia, hogy a szóban forgó helyen nyoma sincs ilyen szövegnek. A költő játéka egyértelmű: egy materialista vers elé mintha a Bibliából venné a mottót, a mottó azonban nem található a Bibliában. Tévedésről nyilván szó sem lehet (a kor emberei általában alaposan ismerték a Bibliát), a szándékosság egyértelmű – de mire akarja felhívni Vitéz az olvasó figyelmét? Ha elolvassuk a *Prédikátor könyve* vonatkozó verseit, akkor közelebb a kérdésre adandó válaszhoz nem jutunk ugyan, de újabb meglepetés ér bennünket: kiderül, hogy az ottani mondatok voltaképpen közelebb állnak Csokonai versének szelleméhez, mint azok, amiket verse fölé írt mottó gyanánt. A Bibliának ezen a nevezetes helyén ugyanis arról van szó, hogy az ember vége hasonló az állatokéhoz, de az is itt olvasható (Károli Gáspár magyar szavaival), hogy „ugyanazon egy lélek van mindenikben, és az embernek nagyobb méltósága nincs az állatokénál, mert minden hiábavalóság.” S ugyancsak itt olvasható a híres és sokat idézett szállóige: „(...) mindenik a porból való és mindenik porrá lesz.” Azt látjuk tehát, hogy egy materialista szellemiségű, furcsa-hetyke vershez a Bibliából vesz mottót, de a Bibliában megjelölt helyen nem a mottó szövegét találjuk, hanem más, a vers világához azonban nagyon is illeszkedő mondatokat – mindenesetre sokkal inkább illeszkednek, mint maga a mottóul vett néhány mondat, amelyek (a vers szövegvilágával ellentétben) a végleges és jóvátehetetlen elmúlással szemben nyugtalanságot fejeznek ki: itt az „álmodozások ostromolják a sírhalmokat”, amit nyilván úgy kell értenünk, hogy a

végleges elmúlásba az ember nem tud belenyugodni. „Álmodozások”-nak minősíti ugyan ezt az ostromot, de a lényeg itt éppen a végleges elmúlás miatt érzett nyugtalanság, amelynek magában a versben nincs nyoma.

A mottó azonban nemcsak a Bibliának a mottóban megjelölt helyén nincs, de az egész Bibliában sincs, egyszerűen azért, mert Csokonai – máshonnan vette. Szaudernek sikerült kiderítenie, honnan. Edward Young angol író *Éjszakai gondolatok* című művének előszavában található meg a két mondat. Ezt a szerte Európában nagy sikert aratott munkát Péczeli József, Komárom prédikátora fordította le magyarra, s a XVIII. századvég egyik nagy könyvsikere volt nálunk is: három kiadást ért meg másfél évtized alatt. Az első kiadása 1786-ban jelent meg. Edward Young a kor egyik ünnepe és sikeres angol írója volt, az un. „temetőiskolá”-hoz tartozott, egy újfajta (a newtoni világméretű megérintett) vallásosság képviselője, munkája Péczeli fordításában erős hatással van még a mai olvasóra is. Csokonai jól ismerte ezt a fordítást, de viszonya hozzá igen csak enigmatikus: 1793-ban írott *ars poetica*-jában, a *Vidám természetű poéta* című költeményben a szomorúság énekesei közé tartozónak számítja Shakespeare-rel, Racine-nal és a másik „mord anglus”-sal, a korban szintén általánosan ismert James Harvey-vel együtt és elutasítja az általuk követett irányt. Ez az elutasítás azonban – mint *Az Álom* mottója is mutatja, de mutatják az életmű más vonatkozásai is – nem volt egyértelmű. Mindenesetre a nevezetes költemény egyértelműnek tetsző materialista üzenetébe ezen a ponton, Young szövege révén (és a Bibliával szemben) mintha valami bizonytalanság lopózna be, ez a hivatkozásokkal való csalafinta játék inkább talányos, semmint útbaigazító. Talán egy dologra figyelmeztethet. Csokonai világnézete forrongásban és állandó alakulásban volt ebben a lázongó idejében is, inkább vonzalomról van csak szó (amely a provokáció vonzalma is lehetett), végleges döntésről azonban nincs – ugyanebben a néhány évben írja pl. a *Szeretetről* című prózai írást, amelyben a világ pantheista vízióját vázolja fel, amely már nem Holbach báró sivár mechanisztikus világát, hanem Goethe élettől és értelemről átítatott univerzumát juttathatja eszünkbe. De tudnunk kell azt is, hogy *Az álom* szövegét, élete egyik legnagyobb alkotásának, a *Halotti verseknek* részeként, tíz év múlva újra felhasználja. Ebben a nagy gondolati költeményben már vége az ifjúkor lázadó idejének, de nincs szó a hagyományhoz való visszafordulásról

sem. A lélek halhatatlanságát bizonyító, több részes gondolati építmény egyik jelentős részletében sorba veszi az emberiség különféle időből és különféle nemzetből származó képviselőit: mit mondanak ők erről a kérdésről. Ezt a verset (pontosabban ennek a versnek leglényegesebb részletét) furcsa módon *nem* az „atheus” (ateista) szájába adja, az ifjú Csokonainak ezt a versét ott Konfucius mondja fel, a kínai bölcs, akire az a jellemző, hogy hisz Istenben, de nem hisz a lélek halhatatlanságában. Ebben a gondolatban nincs semmi ötletszerű, John Locke filozófiai rendszerében olvasható egy olyan okfejtés, amely – ún. heurisztikus fikcióként – bemutat egy olyan gondolatmenetet, ahol megjelenik az Istennek ez az első pillantásra képtelennek tetsző fogalma. Ez a fogalom azután – Voltaire interpretációjában – jelen volt a kor európai eszmetörténetében, de meglepően erőteljesen jelen volt nálunk is. Már az eredeti ravaszdi játék mögött is ott lehettek ilyen eszmetörténeti aspirációk, de nem tudjuk, miért volt maga a játék?

A *Dorottya vagyis a' dámák diadalma a' Fárságon* Csokonai legismertebb művei közé tartozik, a „furcsa vitézi verszet” javarészt 1799-ben írta, még a Dunántúlon, de csak otthon, Debrecenben fejezte be, akkor – 1804-ben – írta hozzá az *Előbeszédet* is. A kevés mű közé tartozik, amely megjelent még a költő életében. A nevezetes költeménynek több olyan „furcsasága” is van, amire nem biztos, hogy a műfaji megjelölés utal. Most csak egyre hívnánk fel a figyelmet. Az *Előbeszéd*ben megmagyarázza, mi volt a mű megírásával a célja:

Az én Szerzeményemnek *Interesszéje* áll a' nemzeti Luxusnak és elkorcsosodásnak kigúnyolásában, 's Ifjainknak és Leányainknak csintalan, sőt, sokszor pajzán multságaiknak megbüntetésében. – Mert a' ki azt gondolja, hogy a' Comica Poézisnak célja [...] csak az olvasó' mulattatására 's nevetetésére irányoz, az, ítéletem szerint, hibázik.

Kérdés, hogy művére visszagondolva vajon milyen arccal írta le ezeket a sorokat? Elég az *Előbeszéd* szövegének egy korábbi mozzanatára visszagondolni, hogy kétségessé váljék e sorok komolysága. Néhány lappal előbb ugyanis azt írta, hogy sokan olvasták a munkát, ő is felolvasta néhányszor, sokan le is másolták, és „Mindenütt jó kedvvel fogadták, senki benne meg nem ütközött. Legnagyobb jutalmam egy két kacaj volt, legnagyobb büntetésem pedig egy két Legyezőlegyintés” – azaz: a fennkölt célkitűzést (a „nemes Czélt”), legalábbis kortársai körében, egyáltalán nem érte el, a közönség reagálásának, a kacajnak és a pajzán

célzásokat nyíltan is visszaigazoló legyezőlegyintésnek a tudomásulvétele azonban arra utal, hogy ő ezen egyáltalán nem bosszankodik, sőt, határozottan elégedettnek látszik az elért hatásnak ezzel a merőben másik fajtájával. S ha ebből a szempontból olvassuk újra a művet, akkor még inkább nyilvánvaló, hogy az *Előbeszéd*ben megfogalmazott poétai akarat nem más, mint kaján bújócska, talán nem is az olvasó direkt félrevezetése a célja, mint inkább olyan kontraszt megteremtése, amellyel éppen felhívja figyelmünket: mi *nincs* ebben a zabolátlan remekműben.

A pajzánsággal egyébként nincs baj, különösen ha észrevesszük (s Zentai Mária kitűnő tanulmánya után ez könnyen megy), hogy a szöveg kódolt szöveg, ha Csokonai nyíltan erotikus verseinek motívumait összevetjük a *Dorottya*ban található leírásokkal, kiderül: itt a szalonképes leplek alatt ugyancsak erőteljes, félreérthetetlen és vaskos erotika örvénylik. Tudnunk kell, hogy a harc, az ostrom Csokonai priápi verseiben a szerelmi aktus metaforája (vö. a Pendelbergai vár formája és megvétele) – márpedig a *Dorottya* cselekményének java részét a férfiak és nők közötti viaskodások leírása teszi ki. A konfliktust ugyan a pártában maradt idős hölgyek indítják el, a tényleges küzdelem azonban fiatal nők és fiatal férfiak között zajlik, s a fő ok: a férfiak nem ott – otthon – férfiaszkodnak, ahol kellene, alig burkoltan, de elhangzik: a nyilvánosházakat látogatják. Az elbeszélő költemény pajzánságával valóban nincs tehát baj, annál nagyobb baj van a résztvevők, „Ifjaink és Leányaink” „megbüntetésével.” Ennek a büntetésnek nem látjuk a szövegben semmilyen jelét, a költő egy pillanatra sem teremt semmi distanciát attól, amit (láthatóan maga is jól mulatva) bemutat: az érzéki jelenetek ábrázolásában nyoma sincs az erkölcsbíró mégoly enyhe szigorának sem.

A' *Betsület 's a' Szerelem* című versét Csokonai 1797-ben, a nemesi insurrekció alkalmával írta. Énekszámokkal kombinált kis jelenet A' Gavallér, Az öreg Atya, Az Ifjasszony s az utóbb érkező Egy felültt nemes között, a kompozíciót A' Felülttek Karjának éneke zárja le. A gavallér készül beállni a seregbe, kedvese, a fiatalasszony emiatt igen szomorkodik, de jön a már berukkolt nemes, s ő dönti el a huzakodást: a gavallér megy katonának, de néhány napot még otthon marad, hogy kedvét töltsse a fiatalasszonynak. Tudjuk, hogy ugyanerre az alkalomra írta Berzsenyi Dániel A' *Felkölt Nemességhez a' Szombathelyi táborban* című költeményét, amely már igazi Berzsenyi-vers, csodálatos sorokkal,

itt olvasható ez a szállóigévé vált két sor is: „Csak sast nemzenek a’ sasok, / ’S nem szül gyáva nyulat Núbia’ párduca.” Az ekkor ugyan csak a Dunántúlon tartózkodó Csokonai verse első pillantásra korrekt szövegnek látszik, jóval kevesebb költői erővel s merőben más nézőpontból, de ő is a nemességet buzdítja a hadrakelésre. Néhány ponton azonban gyanússá válik a dolog. Például: a költemény vége felé az egyik énekszám (Allegro) szövege hirtelen kilép a buzdítás obligát tónusából: „Illyen a’ hadi élet! / Boldog, ki vitézzé lett. / Ha bélőnek a’ fejébe / Hajdi Ábrahám’ keblébe, / ’S más helyébe.” A háborúra való készülődés verse ebben a pillanatban gúnyos, háborúellenes szövegbe tűnik át. Ellentmondás azonban nincs, a két költő ugyanis nem ugyanarról beszél, a látszat ellenére sem – a debreceni poéta ellenszenvvel nézi az osztrák császár, I. Ferenc hadjáratát s nem állja meg a gúnyos fintort, Berzsenyi Dániel versében viszont a régi magyar nemesi vitézség újjáéledésének reménye izzik.

GEROLD LÁSZLÓ

Egy Madách-átirat

Ki a világban él, cserélje el
Jókor szívét egy durva kódarabbal.

[...]

A nő addig jó, míg rossz nem lehet.

Madách Imre *Csak tréfa. Dráma korunkból öt felvonásban* (1844) című fiatalkori, húszévesen írt drámáját alig jegyzi a róla szóló szakirodalom.¹ Vagy elutasítják, mert gyengének találják (Gyulai Pál), vagy mindössze néhány sornyi, vagy jobb esetben néhány oldalnyi figyelmet kap (Voinovich Géza, Barta János).² Némi kivételt jelent Palágyi Menyhért Madách-könyve³ és az életmű legújabb monográfiája, Horváth Károly kötete.⁴ Ebben olvasható, miszerint a *Csak tréfa* az a műve a Tragédia szerzőjének, amelybe „belesűrítette mindazt a keserűséget, amelyet megyei politika, női képmutatás, felekezeti előítéletek, írói csalódások, nem teljesült vágyak és ambíciók keltettek benne.” Ebből következően tekintik társadalmi drámának. Miért mellőzi mégis a róla szóló szakirodalom?

¹ MADÁCH Imre, *Csak tréfa*= MADÁCH Imre *Összes drámái I.*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 65–147.

² VOINOVICH Géza, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Franklin-Társulat, 1914.; BARTA János, *Madách Imre*, Bp., Franklin-Társulat, é. n.

³ PALÁGYI Menyhért, *Madách Imre élete és kora*, Bp., Athenaeum, 1900.

⁴ HORVÁTH Károly, *Madách Imre*, Bp., Gondolat, 1984.

Ugyancsak Horváth Károly írja, hogy a „*Csak tréfa* cselekménye meglehetősen kusza szövésű, nem könnyen követhető, fordulatai néha nem eléggé indokoltak.” Ezt támasztja alá Palágyi könyve is, melyben a szerző Horváth előtt mintegy nyolcvan évvel arról ír, hogy a „darab meséje kuszált”, majd hozzáteszi, „jelenetezése nagyon kezdetleges”, ám mivel úgy látja, hogy ennek ellenére „a munka lépten-nyomon egy hatalmas drámai erő elemi kitöréseivel lepi meg az olvasót”, arra vállalkozik, hogy tanácsokat adjon arra vonatkozóan, kit kellett volna kihagyni a népes szereplő gárdából, s hogyan kellett volna módosítani a szereplők történetbéli szerepét. Hubay Miklós volt az első, aki a Madách-jubileum alkalmával vállalkozott arra, hogy átírja a drámát vagy legalábbis kijavítsa annak dramaturgiai hibáit (*Csak tréfa. Fekete komédia – újjáírva Madách Imre nyomán*, 1973).⁵ Hubay a maga indokairól csak közvetetten szól az átírást megelőző rövid bevezetőjében. A mű „A világ álnokságáról szól, a szerencse forgandóságáról. Az áldozat [...] poéta, de emellett politikus is, forradalmár is, drámaíró és színész is, és főként szünet nélkül lobbanékonyan szerelmes is.” Hubay „szakasztott ifjú Petőfi”-t lát benne, de inkább Jókai-hősnek mondhatnánk. Legalábbis képességei alapján, sorsa azonban nem az efféle Jókai-hősök sorsa szerint alakul. Zordy Loránban, a *Csak tréfa* főhősében az még akár jókais vonás is lehetne, hogy „pillanatok alatt annyi megpróbáltatás éri, hogy az egy hosszú élet minden csapásának is sok volna. Pénzét elperlik, a barátja megfúrja, hívei elárulják, s a nők – az a sok nő, akibe mindbe egyszerre szerelmes – egytől egyig máshoz mennek férjhez.” Az viszont, hogy mindezekben a bajokon nem tud felülemelkedni, hanem méregpohárral vet véget „zaklatott és boldogtalan életének”, már nem a legyőzhetetlen Jókai-hősöket idézi. Ugyanakkor a megpróbáltatások után is képes komédiának felfogni azt, ami vele történik, még a méregpohár kézbevitelét is, mindent csak tréfának tart, ahogy erre a darab címe is utal. A romantikus sablonok ellenére a szabadelvű párt programjával fellépő Zordy Lorán mégis kivételes egyéniség, aki megérdemli az utókor figyelmét. Annál is inkább, mert akik körülötte vannak, társadalmi vonatkozásban nálánál is érdekesebbek. Ahogy Palágyi megállapítja: „Nincs igazi hazaszeretet a férfiak, és nincs igazi szerelem a nők szívében.

⁵ HUBAY Miklós, *Csak tréfa* = H. M., *Színház a Cethal hátán*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 145–261.

A férfiak politikai kapaszkodók, a nők pedig képmutató férjvadászok.” Ebben a tekintetben nem csak Madách korát idézik, hanem olyan emberi gyarlóságokat testesítenek meg, melyek napjainkban is ismertek, gyakoriak. Palágyi Menyhértnek Madách-monográfiájában feltett kérdése minden korra és minden drámaíróra vonatkozhat: „Vajjon a mi korunkban rejtőzik-e valahol egy újabb Madách Imre, aki a mi politikai és társadalmi kapaszkodóinkat drámailag leleplezze?”

Hubayt talán éppen Zordy rendhagyó sorsa, egyénisége vonzotta, az, hogy benne „egy Jób sorsa, egy mindenét veszett Lear királyé” áll előttünk. Emellett a társadalom általános romlottságának örökké időszerű képe, ábrázolási lehetősége is érdekelhette, hiszen Zordy „mint Ádám – aki a Paradicsomból épp hogy kilépve, egy látomásban tisztába jött az egész reá váró svindlivel.” Ha Hubaynak *Az ember tragédiája* iránti mérhetetlen vonzalmára gondolunk, és számos tanulmánya, esszéje, cikke alapján ezt joggal tehetjük, akkor óhatatlanul az merül fel bennünk, hogy Zordyban ő a *Tragédia* Ádámjának előképét látta. Ha viszont Zordy környezete érdekelte (ahogy Palágyi írta: Madách „valósággal az életbe markol”), akkor arra kell gondolnunk, hogy Madáchot felhasználva akart egy mai társadalmi történetet írni. Erre utal a cím alatti eligazítás: „Fekete komédia.” Persze az sem kizárt, hogy csupán kegyeleti okok vezették, amikor kedvenc drámaírója egy kevésbé sikerült művét próbálta játszhatóvá tenni. Ez sem elképzelhetetlen, hiszen Hubay Miklós (ahogy a róla készült portréban Tarján Tamás írja) „örző és közvetítő egyéniség”, aki „folytonosan visszanéz drámairodalmunk korábbi történetébe.”⁶ Ugyanakkor viszont (hogy ismét Tarját idézzem) „Hubay szuverénebb és büszkébb író annál, semhogy megelégedne a szakszerű dramaturgiai munkával.” Ezért bár Hubay „pusztán újjáírta” a Madách-darabot, de azzal, hogy fekete komédiává formálja, „elrugaszkodik az eredetitől.”

Nehéz eldönteni, hogy a felsorolt szempontok közül melyek vezették Hubayt, amikor, ahogy ő fogalmaz, Madách „tinédzser-korban” írt művének újjáírására vállalkozott. Felmerülhet még egy lehetőség. Nevezetesen az, hogy Hubay par excellence drámaíró, aki az élet minden jelenségét ekként szemléli és drámában véli elsősorban megmutathatónak. A *Csak tréfa* pedig azzal a fogással, hogy az ötödik, *A költő*

⁶ TARJÁN Tamás, *Kortársi dráma (Arcképek és pályarajzok)*, Bp., Magvető, 1983.

diadalma címet viselő felvonásban Zordy a maga írta dráma előadásával mintegy tükröt tart az őt cserben hagyó barátai, szerelmei elé, vagyis hogy Madách drámát írt a drámába, színházat játszatott a színházban, azt a világlátást és valóságábrázolást példázza, amit íróként Hubay is gyakorta alkalmaz. Hogy csak egyetlen példát említsek: a *Comœdia Balassi Menyhárt árultatásáról* is, mint láttuk, a színház a színházban formában tette előadhatóvá.

A művel foglalkozó irodalomtörténészek közül Palágyi az ötödik felvonás dramaturgiai eljárását (Zordy „Drámairóvá lesz s színpadra hozza saját történetét”, mégpedig „Csak tréfa” címmel), bár nem pontosítja, hogy a Shakespeare-dráma melyik jelenetére gondol, alkalmasint a *Hamlet* egérfogó-jelenetéhez hasonlítja, amikor azt írja, hogy Zordy „Hamlet módszerét követve költői bosszút áll ellenfelein.” Emellett többször is utal arra, hogy Madách műve helyenként emlékezteti jelentős világirodalmi alkotásokra, a *Julius Caesarra*, az *Athéni Timonra*, a *Hamletre*, illetve a *Haramiákra*. Voinovich mindössze tényszerűen megállapítja, hogy Zordy „Sorsát Csak tréfa címen színdarabban írja meg, melynek alakjaira mindenki ráismer.” Horváth Károly pedig két részletet is említ. Azt, hogy a darabot, melyben Zordy „kipellengérezi sorsa megrontóit”, s melyet a drámán belül előadnak, a „klasszicista kritikus már előre – a darabon belül – ledorongolja”, illetve hogy a darab végén, amikor Lorán mérget vesz be, a darabbeli „Költő és hívei hozzák a színpadi siker jutalmát, a babérkoszorút a haldoklónak”, amit a monográfus a történet ironikus lezárásaként értelmez. Ez a tónus Hubay számára is közelebbi, azzal a különbséggel, hogy ő az iróniát, Madách pátoszával szemben, nem csak a zárójelenet vonatkozásában érzi, mint Horváth Károly, hanem az átírás alaphangjaként használja. Hogy ezt kifejezésre juttassa, nem csak az ötödik felvonást, hanem az egész drámát színház a színházban formában képzele el. Ezzel többek között azt is eléri, ami Madáchnak nem sikerült, hogy szervesítse a két részt, s így a dráma is működőképesebb.

Hubay legjelentősebb változtatása tehát, hogy Madáchtól eltérően, aki a színház a színházban megoldást a drámát lezáró felvonásként, mintegy slusszpoénként képzele el, már a darab kezdetén jelzi a valóság és a színház, az élet és a játék szimbiózisát, állandó összefonódását. A történet szereplői színháznak nézik a valóságot, hogy aztán a történet legvégén a játék egyetlen valósággá változzon. „Játék a könny, játék

a vér, / A Bukás és a pályabér / Játék a csók és a babér” – éneklí a dalszínészró Biana, akit a szereplők már a színházról ismernek, s aki Hubaynál nem Lorán egyik szerelmese, mint Madáchnál (kettőjüknek ő külön felvonást szentel), hanem a második rész avatott játékmestere. A színházra utal a rövid *Előjáték* kezdete (a hátérben hegedű szól, a függőny elé székeket hoznak, ezekre ül négy „vidéki öltözetű magyar úr”, akik „fekete estélyi álarcot visel”-nek) illetve a vége is (a színtre perdülő Biana így énekel: „Játszunk el hűséget, erényt, / Becsületet, jövőt, reményt, / Játszunk el fonák rémregényt”, ami „Csak tréfa lesz”), továbbá a dráma kétféle beszédmódja és számos megjegyzés, utalás.

A mű eredetileg verses formában íródott. Hubay ezen változtat. Részben megtartja a verses formát, olykor Madách meg-megdöccenő sorait kijavítja, óvatosan érthetővé teszi, de időnként prózába vált. Prózát nem a színházi, hanem a valóságban elképzelt jelenetekben használ, amikor viszont a valóság átvált színházi jelenetté, akkor a szereplők az eredeti verses szöveget mondják, illetőleg inkább deklamálják. Egy-egy megjegyzés is egyértelműen utal arra, hogy a történet akár színházban is játszódhat. A „jelmez helyett ölthetne valamivel kevésbé kihívót”, figyelmezteti az egyik szereplő a másikat; „végszót kérek”, kiált fel valaki; rászólnak valakire: „ne essen ki rolléjából”; valaki kiszól: „kuss ott a kakasülön”; Biana „a nagy tirádát” kéri Lorántól, majd rövidesen Lorán bejelenti: a „nagy tiráda most jön” (ekkor prózából versebe vált!); a lópárbaj előtt Loránt figyelmezteti a Költő: „Szép tirádát várunk, mikor lelked kileheled – hallod?”; olykor, mint a nézők a színházban, a szereplők megtapsolják egymást; Hubay ilyen utasítást ad egy replikán belüli váltásra: „Szerepen kívül”; a végkifejlet előtt valaki bejelenti: „mostantól számítjuk az utolsó felvonást.” Nem tudni, hogy Jenő, Lorán barátja, akiből az intrikus anya mesterkedése folytán ellenfél, sőt ellenség lesz, a lópárbajban maghal-e vagy csak színleli a halált. (Ez a jelenet azért is fontos, mert később, a dráma legvégén, amikor Lorán kiüssza a méregkelyhet, nem tudni, azt kell-e gyanítani, hogy színpadi/operai mérgezés történt, vagy Lorán valóban öngyilkos lett!) Színházra utalnak a zenei effektusok is.

Különös szerepe van az álarcnak, amely színlelésre, szerepjátszásra utaló, jellegzetes színházi, ugyanakkor rejtőzködést segítő báli kellék is. Mivel a történet alakjai előbb bálra készülődnek, majd a második részben bálban vannak, s mert titkokat akarnak kifürkészni egymásról,

logikus, hogy álarcot viselnek. Ahogy ebben a darabban a személyek „egyszerre nézők s aktorok”, úgy álarcaik is egyszerre utalnak a valóságra és a színjátszásra. Mivel azonban Hubay felfogása szerint az igazi valóság nem az életbeli, hanem az, ami a színházban történik, ennek megfelelően a darab szereplői a valós helyzetekben álarcot viselnek. Álarc van rajtuk akkor, amikor az „improvizált ’színpad a színpadon’ jeleneteknél” körben állva szemlélik a többieket, de amikor valaki „besodródik a ’bűvös körbe’, és kénytelen részt venni a rögtönzött színielőadásban: leveti az álarcát.” Az álarcokkal folytatott sajátos játék akkor kap igazi, döbbenetet kiváltó drámai nyomatékot, amikor a komédia tragédiába vált, vagyis amikor az annyiszor (talán túl sokszor is) hangoztatott „csak tréfa”, Lorán öngyilkosságának pillanatában ráébreszti a történet szereplőit, hogy véres tréfát űztek. Érződik, hogy fordulat következik, a zenekar tust húz, a Lucrécia Borgiaként megjelenő Bianka letöri az övének függő üveg nyakát, a tartalmát egy kehelybe önti, a hirtelen beállt csendben Lorán kezébe veszi és töprengve forgatja a kelyhet, miközben a többiek egyre sebesebben biztatják, egymás szavába vágva ismétlik: csak tréfa, csak tréfa lesz. Lorán kiissza a méregpoharat s megindul kifelé, a bál háziasszonya, a szereplők intrikus mozgatója, minden baj okozója, özvegy Széphalmi Etelka, a helyzetet mentendő felkiált: „Ne menjen így el! Valami szép végszót! / Rövidet. Csattanóst. Emlékezetest. / Mit megőrizünk vendégkönyvünkben.” Ekkor megfagy a levegő. A zene elhallgat. Csend. Mindenki számára világos, a tréfából tragédia lett. Ekkor, mint a kalapjukat levett gyászolók a sírnál, mindenki leveti álarcát: vége a színháznak, minden „maszknál is keményebb és merevebb mosolyú arcok” hallgatják a közönségnek az est tanulságát csendesen mondó Költőt:

Az embert felrugdaljuk, mint ebet.
És mindent jóvá tettünk, hogyha sírján
Önmentségünkre emléket rakánk.

HITES SÁNDOR

A történelem mint mentális betegség

(*Jósika Miklós: Két élet*)

...van egy olyan foka az álmatlanságnak, a kérődzésnek, a történeti érzéknek, amely minden eleven lényt károsít...

Friedrich Nietzsche

Jósika Miklós *Két élet* című, 1862-ben megjelent regénye ugyan nem utolsó műve, mégis felfogható az életmű összegzéseként. Bevett témáin és elbeszélői eszközein (lélektani érzékenység, történeti jelmez- és épülettan, genealógia, a jelenlét retorikája) zongorázik végig, csak éppen kiforgatja őket megszokott formájukból és funkciójukból. A *Két életet* bizvást tekinthetjük a 19. század egyik legkülönösebb magyar nyelvű prózai szövegének, jóllehet Jósika maga nem tartotta sokra: egy 1861-es levelében úgy nyilatkozott róla, hogy egy „ártatlan” regény fabrikált, ingujjban és hálósapkában.¹

A *Két élet* alcíme szerint „szeszélyes regény.” Jósika számon tartott ilyen műfajt a *Regényítészetben* is, mint amelynek célja a nevetetés

¹ Jósika – Otto von Reinsbergnek, Brüsszel, 1861. nov. 22. = Szász Béla, *Négy b. Jósika-levél*, Akadémiai Értesítő 1916, 174.

„a kedély szökélő játékán” keresztül.² Arra a romantikus teoretikus hagyományra utalt vissza, amely a humor és az irónia kapcsán magyar nyelven elsősorban Kölcseynek a komikummal foglalkozó műveiben bontakozott, s az „extremumról extremumra csapongó lélekállapotot” kifejező műformát jelölt.³ A *Két életet* már kortársai is meglepetéssel fogadták, hiszen a humor nem tartozott Jósika számon tartott tulajdonságai közé. A *Pesti Napló* egykorú recenzensét is inkább zavarba hozta: „párszor nevethetünk olvasás közben; valóban csak *párszor*.”⁴ Irodalomtörténeti távlatból pedig azt, hogy Jósikának az 1860-as években született írásában „a hang hirtelen megváltozik”, ti. humorosra vált, az akkor már jó évtizede emigrációban élő szerző hazai politikai fejlemények fölött érzett örömeinek tudták be.⁵

A történet alaphelyzete szerint a szécsvári kastélyban Szécsi Kálmán a 19. századi földbirtokosok mindennapjait éli. Az hoz változást, amikor nagyanyja, az öreg grófnő odaköltözik, magával hozva a Szécsik ősképtárát, „24 Szécsit”, akik azontúl a nagyteremben „kísérteti szemekkel” néznek le leszármazottaikra. Ősképtárak illusztratív szerepben, leírások dekoráló elemeként Jósika más műveiben is szerepelnek, itt viszont modell és megjelenítés viszonyának felforgatását jelölik, a családi hasonlóság és történeti folyamatosság abszurd fokát. Hiszen az ősbábrázolások némelyike „szakasztott olyan”, mint a kastély aktuális lakói közül Kálmán felesége, Anna, és leánya, Ágnes. Kálmán ezért mondja, hogy „kedves Annája és Ágnese képeit nem szereti a halottak közt látni.”⁶ Az ősök képtára olyannyira birtokba veszi Kálmán tudatát, hogy idővel álmai is ezen ősök alakjaiból szövődnek. Élete innentől két szintéren, egy 19. és egy 12. századin folyik. Midőn nyugovóra tér az

² Eszther sat. szerzője [JÓSIKA Miklós], *Regény és regényítészet*, Pest, Emich, 1858, 116.

³ Az idézetet lásd, illetve a szeszély, a humor és az irónia romantikus értelmezéséről Kölcsey, Jean Paul és Friedrich Schlegel alapján: Z. Kovács Zoltán, „»Vanitatum vanitas« maga is a humor”. *Az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában*, Bp., Osiris, 2002, 32–48.

⁴ *Pesti Napló* 1862. nov. 1. (kiemelés az eredetiben)

⁵ WÉBER Arthur, *Báró Jósika Miklós*, Budapesti Szemle 1914, 160. köt., 252.

⁶ JÓSIKA Miklós, *Két élet = XIX. századi magyar fantasztikus regények*, s. a. r. Tarjányi Eszter, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2002, 25. Az oldalszámokkal a következőkben erre a kiadásra utalok.

egyikben, felébred a másikban, s mindkét esetben elmondhatja: „minden új, és meglepő előttem; minden tárggyal meg kell ismerkednem. Mintha egészen más világból, – századokat átugorva egyszerre, mint valódi fenjáró lélek ismeretlen világban s ismeretlen emberek közt találnám magamat.” (26) Álmai olyannyira elevenek, hogy habozik, a két hasonlóképp életszerű világ közül melyiket tartsa valóságosnak: „Élek s nem tudom, álmodom-e. Álmodom s nem tudom élek-e.” (19) Kálmán úr tudata annak következményeit szenvedni el, hogy a két szintér közti váltások alkalmával történeti korok közt lép át. Ahogy a 19. századból megítéli a 19. századi énjét elgondoló 12. századi önmagát: „Emlékezem igen, de a régi kor előitéleteivel s tudatlanságával.” (45) A mentalitásbeli és életvilágbeli kettősségek bemutatásának és egymáshoz való viszonyításának alapját abban a tekintetben a 19. századi szintér adja, hogy Szécsi itt érzi fontosnak, hogy végiggondolja tudatának meghasadását, a 12. századi kulisszák közt viszont jóval otthonosabban mozog, ott ezért is foglalkoztatja kevésbé életének megkettőződése.

A témaválasztásban Jósika akár Greguss Ágost 1855-ben megjelent *Alvás és álom* című esszéjére is támaszkodhatott, amely az álomtémák fokozatai közt ismerteti azt a szélsőséget, amikor „egész történet foly le melyben az álmodó többnyire maga is cselekvőleg vesz részt.” Greguss ennek kiterjesztéseként említette az esetet, amikor „egyik éjen félbehagyott álmot másik, harmadik éjjel folytatjuk”, s „[m]intha külön emlékezetünk volna az álomban, külön a valóságban.”⁸ A regény folytatólagos álomjeleneteiben Szécsi felesége, leánya, s annak udvarlója mindkét szintéren feltűnnek: Bóra Annának, Ágota Ágnesnek, Borz Hederfáynak, Békesi Szerémvárynak feleltethető meg. Csak Szécsi nagyanyja, az ősképtár kastélyba költöztetője „hasonló magához”, mivel neki mindkét színhelyen olyan a tekintete, „minő azoké lehet, kik éji vándorlásra sirjaikból kelnek ki.” (27) A két álomvilág abban a tekintetben is tükrözi egymást, hogy ugyanazok a szereplők – kik Szécsi „életét átszegték, mint a keresztút a mezőt” (41) – ellentétes tulajdonságokkal fordulnak elő: felesége és lánya a 12. században gonosz és kacér, a 19. században

⁷ GREGUSS Ágost, *Alvás és álom* [1855] = *Greguss Ágost Tanulmányai*, II. köt., Pest, Ráth, 1872, 344–345. Erre az inspirációra már utalt: TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002.

⁸ GREGUSS 1872, 346–347.

szende és jóságos teremtés. A világok megkettőződésére, a szereplők kettéválásukban való megismétléséhez hasonló vonatkozások Gregussnál szintén megtalálhatóak: „kikkel ébren érintkezünk, gyakran egész más színben tünteti fel az álom mint azokat különben ismerjük [...] Néha, meg kell vallanunk, ösztönünk meg is czáfolja emberismeretünket, s álomban némely embert igazibb oldaláról ismerünk fel mint ébren.”⁹ A regény érdekessége ugyanakkor nem abban a banális konfliktusban rejlik, miszerint az érdekes, de szegényebb kérést az apa kezdetben makacsul elutasítja, inkább az érdemtelen, de gazdag kérőhöz adná leányát, s tévedésére majd álmai ébresztik rá.

A *Két élet* köthető Jósikának az *Abafitól* jelenlévő lélektani érdeklődéséhez. Elsőként megjelent regényében a lélekrajz, noha valamelyest tekintettel volt a mentalitás történeti különbségeire, alapvetően örök jellegzetességekre és törvényekre támaszkodott. Eszerint a történelem és a lélek független entitások, legfeljebb tükröződnek egymáson. Hasonló felfogástól zárkózott el a kérdés 20. század eleji, már szellemtörténeti alapozású feldolgozása, Kornis Gyula *Történelem és psychologia* (1914) című munkája. A történeti megismerés eszerint alapján a történeti személyiségek pszichológiai magjának a megértése volna az „elmúlt lelki állapotok rekonstrukciója” alapján, amelynek során a történész adatait a „saját tudatélete” nyomán értelmezi, a művészi intuícióhoz foghatóan rejtélyes teljesítményként, de nem általános pszichológiai elvek, absztrakt emberismeret, hanem az egykori életvilágbeli összefüggések alkalmazásával.¹⁰ A *Két élet* viszont nemcsak az *Abafinál*, de ennél a megértés-modellnél is jóval radikálisabb képet ad a személyiségről, hiszen itt a történelem úgy kötődik a képzelőerő működéséhez, hogy ezzel éppen a psziché rendellenességének válik a függvényévé. A biedermeier álom-kultusza jutott kifejezésre az *Abafin*ban is, épp a „Szeszély” című fejezetben, Gizella lázálmá kapcsán.¹¹ Ott az elbeszélő a jegyzetekben adta – az önkívület nyelvének fordításaként – megfejtését az álmában beszélő szereplő szaggatott, szintaktikailag hiányos, de jelentéseire nézve egyéb-

⁹ GREGUSS 1872, 347.

¹⁰ KORNIS Gyula, *Történelem és psychologia*, Bp., Hornyánszky, 1914, 16, 15, 49–50.

¹¹ A biedermeier álom-felfogásáról, Jósika említése nélkül: ZOLNAI Béla, *Irodalom és biedermeier*, Szeged, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt., 1935, 95–97. (Acta Philologica Tom. VII.)

ként könnyen kikövetkeztethető közléseinek, figyelemre méltó módon asszociatív eltolásokra, tropológiai áthelyeződésekre alapuló nyelvként értelmezve Gizella „álommunkáját”.¹² Viszont míg az *Abafő*ban az álom mint „legjobb orvosi szer” kerül szóba,¹³ a *Két élet*ben ennek az inverze, a felforgató, démoni álom kerül előtérbe. Szécsi tudathasadása révén valamiként a *fantasztikum* tapasztalatában él, 19. századi felesége, Anna viszont terápiás céllal igyekszik *különössé*, gyógyászati esetté tenni, vagyis racionalizálni a *csodásat*.¹⁴ Ezért magyarázza férjének, hogy „a képeket, melyeket szeszélyed álmaidba sző, innen a földről vetted” (27).

A *Beszterce ostromát* és a *Gólyakalifát* egyaránt előlegező történetben Szécsi Kálmán alakjában van valamennyi az alteregeből, hiszen amennyit a regényhős előéletéből megtudunk, nevezetesen hogy huszonöt évesen lépett ki a lovasságtól, s jelenben rejtélyes főfájás kínozza, Jósikára is illik. Más összefüggésben már arra is utaltak, hogy a regény valamiként tükrö Jósika írói alkatának is. Mégpedig abban a tekintetben (hozva párhuzamnak kimondatlanul is a *Két életet*), hogy Jósika realista alkotónak hitte magát, holott „regényei világa egészen phantastikus, úgyszólván nyomát sem találjuk bennük a realismusnak. Képzelt álmovilág az egész. Mintha egy rossz álom kínozná az író, melyben a gonoszok egyre üldözik és boldogtalanná akarják tenni, de hirtelen felébred és észreveszi, hogy mindez csak csalódás volt.”¹⁵ Jósikának ez a regénye valamiként csakugyan a valóságábrázolás lehetőségeit és kényszereit mérlegeli, illetve az álmot a fikcióalkotás paradigmájaként veszi tekintetbe.¹⁶ Ebben arra a réges-régi hagyományra (illetve antropológiai

¹² A századközepén az „ideges álomot” természetes tüneteknek vették, hasonló eseteket idézve föl, mint amely Gizellával is megtörténik. Egy újsághír szerint egy hipnózisnak alávetett francia hölgyet föl kellett ébreszteni, mert „az ideges álomban igen beszédes lett s a kérdésekre oly bizalmas, sőt fölötte komoly közlésekkel válaszolt, melyek a körülállókát a legnagyobb zavarba hozták.” SZABÓ József, *Fölfedezések és találmányok III. A hypnotismus vagy ideges álom*, Budapesti Szemle, 1860, 8. köt., XXVI–XXVII, 460.

¹³ JÓSIKA Miklós, *Abafő* [1836], Bp., Szépirodalmi, 1990, 131.

¹⁴ A kiemelt fogalmak értelmezését lásd: TÓDOROV, Tzvetan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Bp., Napvilág, 2002, 24–52.

¹⁵ WÉBER 1914, 91.

¹⁶ Amikor Greguss az álmot a lélek „önkéntelen költői játékának” tekintette, akkor a „csalódás” képzetét emlegetve, maga is hasonlóan fogalmazott ahhoz, ahogy másutt az irodalmi művek működését és az olvasónak a fikcióval

állandóra) támaszkodhatott, amely szerint a fiktív és az álombeli hasonlósága a határátlépés iránti, mindkettőre jellemző vágyban, vagyis annak az állapotnak az elérésében áll, amelyben egyszerre lehetünk önmagunknál és önmagunkon kívül.¹⁷

Az álom és a képzelőerő összefüggésén túl ugyanakkor a *Két élet* más tekintetben is felfogható írói önértelmezésként. A regény lélektani problematikája csakugyan összefüggésbe állítható Jósika korának az okkultizmus iránti érdeklődésével, s joggal hozták kapcsolatba a mesmerizmussal is.¹⁸ Narratológiai szempontból viszont túl is lendül ezen a kérdéskörön. Jósika nem csupán rejtélyes tudati jelenségek megjelenítésére vállalkozott,¹⁹ hanem saját történelmi regényeinek a paródiáját, sőt, magának a történeti érzékenységek a szatírját írta meg. Erre utal a regény alcíme is, hiszen az olyan ironikus beállítódást jelölt, amelyben „a költő a szeszély által maga is részévé válik a nevetségesként bemutatott tárgynak.”²⁰ A *Két élet* magát a történelmi képzelőerőt mutatja be mentális betegségként, amely mind a főhősön, mind pedig az elbeszélőn elhatalmasodik. Hiszen a narráció igazából akkor válik érdekessé, amikor megismertetvén az alaphelyzetet, az elbeszélő átveszi a szót. Mint jelzi, Szécsi helyzetét „élénkebben és hűbben” fogjuk megérteni, „ha közlő szavak helyett, Kálmán titka felől felgördítjük a bűvös leplet – s a tények színhelyét keressük fel.” (28) Az elbeszélő innentől „megfoghatatlan saját szemekkel kíséri” (25) az eseményeket, akárcsak Jósikának a történeti szemtanú retorikáját alkalmazó korábbi regényeiben. Amikor a narrátor Kálmánnal együtt rendre visszatér a 19. századba, akkor „századok előtti életének vad regényére” utal (46), s csakugyan regényíróként viselkedik. Viszont ezúttal nem egy visszaképezhető történeti világban, hanem egy szereplő megbillent egyensúlyú tudatának történeti tárgyú rémálom-

szembeni beállítódását jellemezte: az álmok olyan „képzelmények”, melyek „ismertető jele” a „csalódás”, az álom úgy jelenik meg, „mintha valóság volna, pedig nem valóság.” GREGUSS 1872, 327–328.

¹⁷ ISEK, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 16.

¹⁸ TARJÁNYI 2002, 163–173.

¹⁹ Így olvasta egykorú recenzense is: „jól [van] etalálva az álomlátás szeszélyes bizarrsága”, de az „egyszerű cselekvényhez (...) alig elhithető lelki betegség szolgál a megoldás motívumakép.” Pesti Napló 1862. nov. 1.

²⁰ Z. KOVÁCS 2002, 38.

képei között lesz otthonos – alkalmazva ugyanazokat a hitelesítő eljárásokat, mint amellyel a történelmi regényíró a valóságnak posztulált történelmi világokat megérezkíti. Az elbeszélő a Kálmán úr által vizonált színhelyre azért történelmi regényíróként lehet képes behatolni, mivel az így ábrázolt tudat maga is a történelmi múlt egy sajátos megjelenési felületévé lett.

Szécsi dilemmájára nézve, mely, mint 19. századi felesége megjegyzi, „tégedet önmagad előtt is talánnyá tesz” (21), az elbeszélő szintén lebegtetni, hogy melyik történeti szál az álom és melyik a valóság, illetve hogy kísértettjárásról, csodáról vagy örületről van-e szó: „mikor itt vele, nem tudjuk a tulajdonképi, vagy álméletében találkozunk” (31). Jósika regénye abban tér el a felfokozott történelmi tudat kóros működésének a külön figurájában való megjelenítésétől, hogy míg a normalitás-abnormitás különbsége a *Beszterce ostromában* sem kétséges, addig a *Két életben* egy osztott tudat két felének egyenrangú narratív megjelenítéséről van szó.²¹ Ennek során ugyan sejthető a később kiderülő igazság, de az elbeszélő magatartása ezzel együtt éppolyan kórossá válik, mint főhőséé. Amikor ugyanis Szécsi álombéli tudatába belépvén az elbeszélő bejelenti, hogy „most valódi csodával találkozunk” (29), akkor ez a csoda nem hőisével, hanem vele történik meg. A 12. századi álomhelyszín, a környezet és az ott élők leírásakor, az elbeszélő nemcsak hogy szereplője rémálmának nézőpontjából lát maga is, de Szécsi tudatának mozgóképeit nem mint kivetítéseket kommentálja, hanem mint létező tárgyi- és életvilágot. Az elbeszélő szintén átéli az abból fakadó lokalizációs zavart, hogy ismeretlen helyszínen és időben jár, amelyről álmai kapcsán Szécsi is beszámolt: „A falakon sem kárpit, sem festés nem létezett, hanem elég jól meszelt vakolat, s a butorzat többi része is annyira különbözött attól, a mit jelenkorunkban látunk, mintha egyszerre néhány századdal visszaestünk volna az idő kerekén.” (29) Hasonló értelemben csodálkozik el az „ódon fegyvertár” gazdagságán, megállapítva, hogy ilyet „még gyűjteményekben is ritkán lát az ember”, (30) lévén itt ezek nem régiségek, hanem használati eszközök.

²¹ Ezt a narratív jellegzetességet kárhoztatta a recenzens: „a cselekvényt szerző maga akarta kettővé tenni, a helyett, hogy egységre törekednék.” -m-, Pesti Napló 1862. nov. 1.

Az elbeszélő, noha Kálmán tudatába lépett be, fokozatosan függetlenedik ettől a nézőponttól. Szécsit idővel nem a tudatbéli látvány forrásaként, hanem tárgyként látja, immár kívülről: „Kálmánra is nehezen lehetett volna első tekintetre ismerni, habár kora s vonásai ugyanazok voltak, melyekkel történetünk kezdetén találkoztunk.” (30) Azok a gyakori utalások, hogy Kálmán itt otthonosabban viselkedik, mint a másik szintéren, az elbeszélőre is igazak. Eleinte ugyanis az ismeretlen terepen való eligazodásakor, például abban a tekintetben, hogy Kálmán milyen öltözetet visel, az elbeszélő a 19. század németjeit idézi föl, akik „minket magyar divatunkkal együtt saját sörrel töltött, köcsög kalapjukba fojtának persze – ha félnénk” (31), később viszont már az álomvilág 12. századi viszonyait, pletykáit és legendáit illetően mutat jólétesültséget. Azért is beszélhet „hihetetlen s mégis némi nézetben valóhú” történetről, mert mindent meg is tesz, hogy az álomvilág képeit valósnak fogadtassa el az olvasóval, elsősorban azon regénytechnikai eljárások alkalmazásával, melyekhez Jósika regényei az olvasókat a hiteles történelmi miliő rajzának felismerésében hozzászoktatták. Ezt még az sem töri meg, ha metafikciós jellemzését adja az itt talált szereplőknek, hiszen ez is része volt kései regényei gyakorlatának: „Anna volt ugyan, de annak második, nem javított kiadása, a mondott roppant sajtó hibával, egyébiránt szépen mintázott piros ajkai körül.” (33)

Az elbeszélő idővel olyannyira eloldódik Kálmán nézetétől, hogy tudomása lesz olyan tudatok tartalmáról is, illetve olyan eseményekről is, amelyekről Kálmánnak, vagyis annak a tudatnak sincs, amelyből a fikció szerint az álomképeket közvetíti. Amikor Kálmán leányának 12. századi udvarlója, Borz uram is megjelenik a színen, az még nem meglepő, hogy élénk leírást ad külsejéről, ezt a szereplője tudatába beférkőző, álmaidról tudósító elbeszélő is megteheti, az viszont már a Jósika-masinériát beindító történelmi regényíróra vall, hogy némely ruhadarab viselés módjához hozzáteszi, hogy „miként akkor szokásban volt”, vagy hogy Borz uram vára „rossz hirben volt ez időtájban”, róla ilyen-olyan „adomát beszélt a világ”, és egy rablásáról azt közli, hogy „négy éve e szép históriának.” A narrátornak olyan viszonyokról lesz tudomása, amelyek nem adódhatnak abból a *látványból*, melyet a Kálmán tudatába való bepillantás nyújthat. A két élet különbsége Szécsi mellett az elbeszélő ügyévé is válik, a képzelőerő működésében

az imagináció spontaneitását felváltja a fikció intencionáltsága.²² A 12. századi, utóbb álomvilágnak bizonyuló szintéren az elbeszélő lényegesen több epizóddal színezi az eseményeket: például azzal, hogy Kálmán 12. századi udvari papjának az ura álmairól kapott értesülések „a haját csak azért nem meresztették föl, mivel ez nagyrészt le volt borotválva.” (35) Amikor azt olvassuk, hogy „egyszerre csak eszébe jutott Bórának” egy régi eset Kálmán úr egy vadászatán (40), akkor a narrátor már egy nem létező, álombeli lény tudatába lát bele. Ilyen független szereplővé válik Kálmán 12. századi felesége is, aki férje 19. századra vonatkozó álmait titokban továbbadta a papnak, aki a dolgot „ördög incselkedéseinek nyilatkoztatta.” (34) Ezeket az epizódokat a regény konfliktusára nézve semmi nem indokolja, a Kálmán által álmában látottaktól nem is következnek. A 19. századi jelenetekben Szécsi beszámol feleségének arról, hogy álmaiban „az emberek más otromba nyelvet beszélnek, s mit mi e században megszoktunk, arról fogalmuk sincsen.” (27) Amikor az elbeszélő elvezeti olvasóját erre a színhelyre, akkor valóban van némi régiesítés e világ lakóinak nyelvében („már a peczerek czorkásszák a kopókat”), csakhogy ez egy idő után az elbeszélőre éppúgy jellemző lesz: szoba helyett ezekben a fejezetekben következetesen „hézagot” mond, asszony vagy hölgy helyett „némbert”.

Aki tehát a történetben igazán tudathasadásban szenved, megmagyarázhatatlanul viselkedik, aki igazán beteg, az maga az elbeszélő.²³ Gregussnak az a megjegyzése, miszerint „Álmainknak tehát szerzői és nézői vagyunk egyszerre; de azokat nem ismerjük el saját alkotásainknak,”²⁴ Jósika regényére nézve azért lehetne találó, mert ezúttal az elbeszélő az, aki nem ismeri el, egy másik tudat rémképének mondja saját alkotását. Ilyenformán nem két, hanem négy tudatról van szó: Kálmán egymásra emlékező énjéről, valamint az elbeszélő józan és mániásan történelmi regényírói énjéről. Utóbbi végül már olyan jeleneteket mesél el, amelyeknél Szécsi jelen sincs, ezért csak a narrátor rémálmai lehetnek: „Míg Szécsi felöltözött s lement a tágas oszlopos ebédlőbe; addig vessünk egy futó tekintetet Borz uramnak várába. Itt minden összevissza volt zúzva és buktatva, legalább később így beszéltek

²² ISER 2001, 14.

²³ A narrátor ellentmondásos viselkedését következetlenségnek, írói gyengeségnek, „elszalasztott polifonikusságnak” tekinti: TARJÁNYI 2002, 165–166.

²⁴ GREGUSS 1872, 333.

azt az emberek.” (80) Eszerint a narrátor betegségének elhatalmasodásával önállósuló Szécsi-féle álmovilágnak *jövője* is van, legalábbis a regényíróként viselkedő narrátor tudatában, aki mint utóidejű elbeszélő, ismereteit onnan meríti.

A 19. századi fejezetekben Kálmán úr családja végül a hipnózisban is járatos orvost fogad, aki megkezdi Szécsi kettős életének racionalizálását. Az álmokat tüneteknek tekintve keresi azok kiváltó okait, Kálmán életvitelében, tárgyi környezetében. Ugyanakkor az álmok poétikáját is figyelembe veszi:

van-e önnek áloméletében valószínűség, nem történnék-e [!] ott *lehetlenségek*, természetfölötti fordulatok? (...) Ezt javulásnak tekinteném; mert a kórállapot így az álmok szokott következtelenségeihez közelednék s megszűnnék az lenni, mit ön valódi életnek nevez. (96)

A történések során egyre gyakoribbá váló irreális jelenetek valóban az álm jellemzői, amennyiben eltérő síkok fonódnak össze bennük, átfedés, tükrözés vagy sűrítés révén.²⁵ Csakhogy ekkor már nem a gróf áloméletéről van szó, hanem az elbeszélőéről, mivel a 12. századi „ősatyus”, mint kísértet megjelenésével járó szürreális események jórészt függetlenek Kálmán úr tudatától. Az álomszcénák irrealitásának fokozódásával párhuzamosan a 19. századnak a regény vége felől a normalitás síkjának bizonyuló jelenségei átszüremlenek a 12. századi színtérre is:

az öreg úr [ti. a kísértet] mintha elfáradt volna, leheveredett a gyepre, keresztbe tette törökösen lábait, aztán – nem fillentünk ám – tessék elhinni! – egy csinos szivartartót vett ki tarsolyából, mert ez és kardja is volt, utána egy gyufát s csak oly szépen rágyujtott, mint a XIX-dik századnak bármely nagy embere valami kávéházban. (88)

Az ellentétes tulajdonságokkal bíró, de valamiként identikus szereplők kezdenek 19. századi énjükhöz hasonlítani a 12. századiban is, illetve ott tárgyak, 19. századi bútorok, csak ekkor ismeretes egzotikus növények is feltűnnek, egyizben maga az orvos is.

²⁵ ISER 2001, 98. Greguss (Kant nyomán) szintén kiemeli, hogy álm közben a képzelőerő és emlékezet működik, de az ítélőerő nem: „gyakran a legnagyobb képtelenségek történnek velünk, s mi azokat – ha olykor kissé csodálkozunk is – mégis habozás nélkül tudomásul vesszük és valósnak hisszük.” GREGUSS 1872, 335.

Csakhogya 12. századi színben egyre gyakoribb irreális események amennyire Kálmán úr gyógyulásának a jelei, legalább annyira a narrátor betegsége elhatalmasodásának a tünetei is egyben. Amikor Kálmán úr összecsap lánya nem kívánt udvarlójával, Borz urammal, a meggyújtott kazlak világánál

mintha egyszerre itt-ott a lángok és füst között egész sereg óbégató és jajveszékélő tündéralak emelkednék föl. – A furcsa ebben az volt, hogy ezen alakok közt egészen koronkívüli egyéniségek szerepeltek. Például huszárok, ángol műlovagok, gőzmozdonyok vezetőikkel, tornyos elefántok, pesti, bukaresti és afrikai oroszslányok. (66)

Ezek láttán nemcsak Kálmán úr zavarodik meg, de a narrátor szólamába is belebeszélnek ismeretlenek: „Ördög és pokol! – kiáltott föl Celestine a színész: ah mit beszélünk!? – Kálmán úr. – Már csakugyan ideje e káprázatnak véget vetni s e hőbörtös népet civilizálni.” (67) A fantasztikumot a narrátor a hitelesítő effektusokkal szembesíti: „váratlan jelenet volt; melyet ide sem mernénk írni, ha ennek valóságáért öreg krónikánk nem kötné annyira az ebet a karóhoz.” (65) Teljesen feladja a tudatábrázoló szerepet, ironikusan átlép a regényíró forrásainak világába: „hát a régi kronika mit vétett? – Hát azt valami nyomoru, hazug ember irta-e? – hát mi a leghitványabb hazugságokat áruljuk igazság helyett?” (65)

Kálmán úr gyógyulásának előrehaladtával a történelmi regényíróra mint orvosilag kezelendő tébolyultra vonatkozik az a gyönyörű utalás, amikor esetének kiszivárgásával távolabbi környezetében latolgatják, mi is lehetett bajainak jellege vagy oka:

Egyik egyenesen kimondta, hogy Kálmán fejében egy karika hiányzik: a másik azt sem tudván mit beszél, monomaniáról szolt: mig sokan Kálmán betegségét – holdkórosságnak, delejes álomnak, világos látásnak erősítették – s egy pár mondá: hogy ez valódi második látás – melynek jelenségei – a scot magaslatokon gyakran jönnek elé. (121)

Hogy itt magára Walter Scottra, a műfaj legnevesebb képviselőjére történik utalás, mint a Kálmánéhoz hasonló betegségben szenvedőre, azt az is nyomatékosítja, hogy a 19. századi szintéren a kor másik neves angol történelmi regényírójának a neve is megjelenik, a Hederfáy és

Szerémváry közti lovagias ügy vonatkozásában: „Egy reggel – szép reggel mondaná Bullwer – fogadtam lord Enginnel...” (77)²⁶

A *Két élet* a képzelőerő figyelemre méltóan invenciózus példázata-nak tekinthető. Amikor a regény elején az ősképtár felkerül a nagyterem falára, a kastély lakóinak élete onnantól „szellemek”, „régén elhaltak” tekintete előtt folyik. Ezért válhat álmaiban Szécsi maga is a régmúltban járó kísértetté, mintegy a történeti képzelőerőnek azt a sajátosságát modellezve, amelyet Carlyle úgy írt le, hogy amikor régi krónikákat lapozgatva megelevenedni látjuk a valaha élteket, akkor a múlt alakjainak, e néma kísérteteknek a szemébe nézve, az ő tekintetükben mi magunk válunk kísértetekké.²⁷ Az élő és holt, a megfigyelő és a megfigyelt efféle kereszteződését a *Két élet* magának a történeti tudatnak a szatírájává teszi. Talán túlzásnak hat, de nem alaptalan ideidézni Nietzsche későbbi meglátásait a történeti tudat felfokozásának veszélyeiről, a „sorvasztó történelem-lázzról”, a történeti és a történetietlen kívánatos egyensúlyáról és ennek beteges megbomlásáról.²⁸ A történelmi regényírásnak mint delejes álmodozásnak a Jósika-féle bemutatása persze nem jelenti annak megtagadását. A történelmet mint betegséget illető terápia a főhőst nemcsak annyiban érinti, hogy gyógyulásával 12. századi álmainak tapasztalatai segítik a maga valódi idejében való jobb tájékozódásban. Önmagáról is megtud valamit: azt, hogy a történelem álom-volta ellenére is inkább sajátja, mint a tulajdonképpeni élete. A történelemnek mint mentális betegségnek a vonzerejét, a történelem „hasznának és kárának” a kölcsönösségét fejezik ki a gyógyulás felé tartó Kálmánnak az orvoshoz intézett szavai:

ha egyszer áloméletem – miként azt ön nevezi – egészen megszűnnék – én – ki tudja!? – talán még sajnálni fogom azt. (122)

²⁶ A „második látás” (second sight) motivumtörténetéről skót összefüggésekben: TARJÁNYI 2002, 165.

²⁷ „some real human figure is seen moving: very strange; whom we could hail if he would answer; – and we look into a pair of eyes deep as our own, *imaging* our own, but all unconscious of us; to whom we, for the time, are become as spirits and invisible!” CARLYLE, Thomas, *Past and present* [1843], London – New York, Dent – Dutton, 1912, 48.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. TATÁR György, Bp., Akadémiai, 1989, 28–32.

GÁBOR ITTZÉS

*Satan's Return on the Eighth Night
and Epic Chronology in Paradise Lost*

Milton scholarship has failed to produce a consensus on the chronology of *Paradise Lost*. The question has been repeatedly raised since the eighteenth century, when critics created the first tallies of the days of epic action, sometimes in spite of their own protestation that the exercise was impossible.¹ More sustained efforts have been made since the middle of the twentieth century, but the result so far has been a proliferation of rival proposals, ranging at least from twenty-eight to thirty-three-plus-four days, rather than a convergence of opinion.² There are

¹ See, e.g., ADDISON, Joseph, *Criticism on Milton's Paradise Lost: From 'The Spectator' 31 December, 1711 – 3 May, 1712 in English Reprints*, ed. Edward ARBER, 8 vols. London. 1869–1871. Repr. New York: AMS, 1966, 2:20 (No. 267, 5 Jan 1712) and 151 (No. 369, 3 May 1712); NEWTON, Thomas, ed., *Paradise Lost: Poem in Twelve Books. The Author John Milton. A New Edition with Notes of Various Authors*, 2 vols. London. 1749. 2:313–316; and MASSON, David, ed., *The Poetical Works of John Milton*, 2 vols. London: Macmillan. 1874. 1:357–358.

² Cf. MCCOLLEY, Grant, *Paradise Lost: An Account of Its Growth and Major Origins, with a Discussion of Milton's Use of Sources and Literary Patterns*, (1940) repr.; New York: Russel & Russel. 1963, 16–17 and *passim*; QVARNSTRÖM, Gunnar, *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost*, Stockholm: Almqvist & Wiksell. 1967, 10–54 and 168–173; FOWLER, Alistair, ed., *John Milton, Paradise Lost*, rev. 2nd ed.; Harlow etc.: Longman. 2007,

numerous contentious details,³ but one episode has particularly vexed critics. Satan's journey through darkness recounted at the beginning of Book 9 is one of the longest single episodes of epic action, yet in terms of narration it is one of the shortest.

In the 1960s, there emerged a powerful reconstruction of epic chronology, including Satan's sojourn, in *Paradise Lost* that we might term the "canonical reading." Prompted by Grant McColley's work,⁴ it was developed by Gunnar Qvarnström⁵ and Alastair Fowler and gained wide currency through the latter author's influential critical edition of *Paradise Lost*.⁶ It assigns the action of the epic to thirty-three days, including a week between Satan's expulsion from and return to Eden (4.1013–1015 and 9.53–57). From the 1970s on, several important challenges have been made to the canonical reading. One trend is to question the very possibility of an overarching epic chronology for *Paradise Lost*. The thesis has been most recently presented by Anthony Welch, "arguing that the idea of chronology itself needs rethinking"⁷ and concluding that "Milton rejects a single overarching chronology in favor of several" (14), but it has a prestigious pedigree reaching back all the way to the eighteenth century.⁸ The point is certainly not to

29–33 and *passim*; CRUMP, Galbraith M., *The Mystical Design of Paradise Lost*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1975, 163–181; ZIVLEY, Sherry L., 'The Thirty-Three Days of *Paradise Lost*,' *MQ* 34, 2000, 117–127.; and WELCH, Anthony, 'Reconsidering Chronology in *Paradise Lost*,' *MS* 41, 2002, 1–17.

³ They include, just to name a few, the time of the Son's victory over the rebels, the chronology of the infernal scenes, the dating of creation, the number of nights intervening between the fall and the expulsion as well as the meaning of "the hour precise" (12.589) at the end of the epic – not to mention the need to establish the very possibility of an overarching chronology.

⁴ MCCOLLEY 1940.

⁵ QVARNSTRÖM 1967.

⁶ FOWLER 1968, 2007.

⁷ WELCH 2002, 1.

⁸ See, e.g., ADDISON 1966, 2:20 (No. 267, 5 Jan 1712); NEWTON 1749, 1:275; GILBERT, Allen H., *On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of Material*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947, 147–150; STAPLETON, Laurence, 'Perspectives of Time in *Paradise Lost*,' *PQ* 45, 1966, 734–748; HUNTER, William B., Jr., 'Eternity

be taken lightly and deserves close scrutiny, but since most authors in the skeptical camp do not actually differ from the canonical reading in terms of their interpretation of Satan's journey through darkness as a weeklong episode, an engagement with it falls beyond the scope of this paper.

Another group of authors disagree with Fowler and his colleagues about the whereabouts of the colures that play a key role in Satan's travels. Malabika Sarkar argued that the fiend must have been traveling through space rather than on, or close to, the surface of the earth because he was "traversing each Colure" (9.66), which are great circles on the celestial sphere.⁹ That intriguing, but mistaken,¹⁰ proposal might have far-reaching repercussions, but Sarkar, in fact, accepted Fowler's epic chronology essentially unchanged.¹¹ It was Sherry L. Zivley, who, building on Sarkar's interpretation, proposed a substantial alternative to the Qvarnström–Fowler timeline.¹² She argued that *Paradise Lost* 9.58–62a, 62b–67 and 75–86 must be understood as three consecutive events, ultimately adding up to ten days in all.¹³ Since I have responded

and Time' in William B. Hunter, Jr., gen. ed., *A Milton Encyclopedia*, 9 vols. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP, 1978–1983. 3:71.

⁹ SARKAR, Malabika, 'Satan's Astronomical Journey, *Paradise Lost*, IX. 63–66,' *N&Q* n.s. 26 [vol. 224 of cont. ser.], 1979. 417–422.

¹⁰ The principal difficulty is that the celestial sphere is an *imaginary* sphere that has no specific radius and holds the heavenly bodies only by projection: ITTZÉS, Gábor, 'Satan's Journey through Darkness (*Paradise Lost* 9.53–86),' *MQ* 41, 2007. 14. (12–21.)

¹¹ In a similar vein, Harinder S. Marjara, although probably unfamiliar with Sarkar's paper, emphatically points out that the colures and Satan's movements have to do with space, not the face of the earth. He makes nearly ten references to the issue in a single page (MARJARA, Harinder S., *Contemplation of Created Things: Science in Paradise Lost*, Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press, 1992, 194–195.) but has no interest in chronology even though he explicitly links earth's shadow to time keeping. His attention is exclusively claimed by the geometricity, technical precision, and moral symbolism of Milton's imagery.

¹² ZIVLEY, Sherry L., 'Satan in Orbit: *Paradise Lost* IX. 48–86,' *MQ* 31, 1997, 130–136; ZIVLEY 2000, 121.

¹³ Incidentally, she also advocated a discontinuous timeline (esp. ZIVLEY 2000, 118–119). That, in addition to four days allocated to the heavenly scenes from

to her reading at length elsewhere and sought to uphold the traditional reading that, first, the three returns of which 9.57, 58 and 67 speak are one and the same event and, second, the geographical orbits in 9.76–83 *re*describe more fully the astronomical trajectory from 9.63–69,¹⁴ I shall not rehearse once more the whole debate here.

A third kind of challenge, to which I shall return in detail, is predicated on the interpretation of “seven continu’d Nights” (9.63) as three and a half, rather than seven, twenty-four-hour periods, again significantly redrawing the temporal map of epic action.¹⁵ While the canonical reading has thus ultimately failed to command uniform scholarly assent, that reading has established itself as a normative point of reference that simply cannot be ignored. All later proposals must take account of it and situate themselves with reference to it. What is somewhat surprising is that this carefully crafted, well thought-out proposal has some internal inconsistencies that seem to have gone unnoticed for decades. In the following pages, I shall take a closer look at those problematic details and thereby clear the ground for a larger constructive discussion of the question of epic chronology in *Paradise Lost*.

As far as I know, Grant McColley was the first in the twentieth century to offer a chronological table for the whole of *Paradise Lost*. He estimated thirty-one days for the entire action (Table 1, p. 504) but failed to explain the considerations behind his computations. In one instance he certainly miscalculated his days. If Satan’s unsuccessful temptation after which he is expelled from Eden (4.1014–1015) is dated to the night following day 23, and his sojourn lasts seven nights after which he returns “On the eighth” (9.67), he cannot have arrived back on the night *before* day 30 as McColley reckons.¹⁶ Quite apart from losing a few hours between his departure just before dawn (as is commonly though by no means uniformly assumed) and return at midnight (9.58), that would only allow Satan *six* days (that is, days 24–29) to “r[i]de /

the Son’s anointing to the rebels’ expulsion, she proposed a thirty-three-day schedule for the rest of the action (Table 1, p. 504), might bear witness to the lasting influence of the canonical reading.

¹⁴ ITTZÉS 2007.

¹⁵ CRUMP 1975.

¹⁶ MCCOLLEY 1940, 17.

With darkness” (9.63–64). McColley is aware of the relevant Miltonic passage, yet his slip may not simply be oversight.¹⁷ He argues that

[f]or his separate temptations, Milton selected the periods advocated by the two most authoritative interpretations [of Genesis 2–3], one of which maintained Adam fell on the first day; the other, on the eighth. Satan’s initial and unsuccessful seduction, he assigned to the day of Creation; the second and conventional temptation he placed precisely one week later.¹⁸

Since he puts Satan’s first assault on day 23, day 30 apparently presents itself as the correct date, “precisely one week later,” for the second and successful attempt. What McColley evidently overlooked was the problem created by the fact that one attempt had been made at night in a dream (4.799–809 and 5.26–94), the other in broad daylight at noon (9.739). That creates a half-day gap that has to be rounded either up or down if we want to state the relative time of the two temptations in full days. McColley rounds it down to save the *week* between days 23 and 30. That is a mistake, but it does not necessarily ruin his larger argument. The first temptation surely occurred some time between 9 pm (4.776–780) and dawn (4.1014–5.2). McColley counts this time as part of day 23. Milton, however, followed the Hebraic tradition and computed his days from sunset to sunset.¹⁹ The devilish dream should, therefore, be properly seen as an event on day 24. The successful temptation then falls on day 31, allowing the requisite number of nights for Satan’s flight in-between. In any case, an extra day must be introduced in McColley’s chronology, bringing his sum total to thirty-two.

If McColley was the first modern critic to provide a general chronological table for *Paradise Lost*, Gunnar Qvarnström was the first to publish his detailed reasons behind the numbers. He distributes the epic events over a thirty-three-day time span (Table 1, p. 504) and

¹⁷ MCCOLLEY 1940, 168.

¹⁸ MCCOLLEY 1940, 160.

¹⁹ Perhaps the clearest evidence is supplied by Raphael’s rarely quoted “Ere Sabbath Eev’ning” (8.246), where the context makes it incontrovertibly clear that the Sabbath comes after (or rather, begins with) the evening and not the evening after (or rather, at the end of) the Sabbath. See also Milton’s version of the creation story, where he follows the biblical account in mentioning evenings before mornings (7.260, 274–275, 338, 386, 448, 550).

accepts the view that predawn is the time of Satan's expulsion.²⁰ It is day 24. Qvarnström allocates seven complete twenty-four-hour units for his travels, bringing him back at daybreak on day 31. Satan then "spen[ds] the hours of daylight of Day 31 out of sight of the reader" and returns to Eden at midnight on day 32.²¹ The more ambiguous designation of "Days 24/25–31/32" for the duration of Satan's journey in the summary chronological table²² betrays Qvarnström's own unease with that reading. Rightly so since Milton's text can hardly be bent to fit his scheme. The bard is clear that "By Night he [Satan] fled, and at Midnight return'd / From compassing the Earth" (9.58–59). It will not do, then, to suggest, as Qvarnström does, that he returned at predawn from his seven rounds and again at the following midnight from some unspecified further seclusion. There simply does not seem to be any need or textual evidence for that extra time off.

The sojourn begins during a first night; the end of the seven-day²³ trip then falls, logically, "On the eighth" (9.67), which is exactly what Milton tells us. To suppose with Qvarnström that between the end of the seventh of the "seven continu'd Nights" (9.63) (return at predawn from circling the globe) and the eighth night (return at midnight from some unspecified further seclusion) a complete daytime period intervenes, goes against common sense. His reading, further, entails an unwarranted disjunction between two mentions of Satan's return, making the second an independent event without the slightest hint as to where he may be returning from. Instead, 9.58–69 contains a beautifully constructed period that completes, between and excluding the first and the last clauses, a full narrative cycle from Satan's return through his travels to their cause (expulsion) and back through his travels to his return (R–T–E–T–R):

²⁰ QVARNSTRÖM 1967, 35 and Appendix 3.

²¹ QVARNSTRÖM 1967, 40.

²² QVARNSTRÖM 1967, 48.

²³ Qvarström rightly argues that *nights* in 9.63 are twenty-four-hour periods, i.e., synonymous with *days*, since they comprise "hours of darkness only. This makes it sufficiently logical to refer to each of the 24-hour periods as a 'night'." QVARNSTRÖM 1967, 40.

<i>By Night he fled,] and at Midnight return'd</i>	⇒ [R]
From compassing the Earth, cautious of day,	⇒ [T]
Since <i>Uriel</i> Regent of the Sun descri'd	⇒ [E]
His entrance, and forewarnd the Cherubim	
That kept thir watch; thence full of anguish driv'n,	
The space of seven continu'd Nights he rode	⇒ [T]
With darkness, thrice the Equinoctial Line	
He circl'd, four times cross'd the Carr of Night	
From Pole to Pole, traversing each Colure;	
On the eighth return'd, [<i>and on the Coast averse</i>	⇒ [R]
<i>From entrance or Cherubic Watch, by stealth</i>	
<i>Found unsuspected way.</i>	

(9.58–69, italics added)

Qvarnström's disjunctive interpretation, cutting the latter return off and claiming it to be a separate episode, seems perfectly unjustified to me.

His observation, evidently based on 9.67–69, that on his midnight approach Satan “arrives from the west”²⁴ and “not from the east, south-east or northeast as one would have expected”²⁵ is forced, for we do not know which direction he is arriving from; we merely learn that he “Found unsuspected way” (9.69) into paradise “on the Coast averse / From entrance or Cherubic Watch” (67–68), that is, on the western side.²⁶ Nor does the argument that “the journey requires a minimum of seven such [twenty-four-hour] periods if Satan is to complete his seven circles around the Earth in darkness” (173, cf. 40) explain why the seven nights could not be rounded down to just over six and three quarters from predawn on day 24 to midnight on day 31. It is, of course, presupposed that Satan is traveling in the shadow of the earth always on the side opposite the sun, but he can travel *somewhat* faster than the sun if he leaves at the end of the shadow (as he does just before daybreak)

²⁴ QVARNSTRÖM 1967, 40.

²⁵ QVARNSTRÖM 1967, 173.

²⁶ Cf. 4.178, 542. Bringing 4.223–232 to bear on 9.69–75, Fowler seems to conclude that Satan entered from the north (FOWLER 2007, 473), and if we accept with Qvarnström (QVARNSTRÖM 1967, 40) the order of the cosmographic description (9.64–66) as the actual sequence of Satan's rounds, we might reach a similar conclusion.

and returns in the middle of it (at midnight). There is, then, no reason to postulate any extra time between Satan's return from his seven-day journey and his entry into Eden at midnight on the day of the fall. What Qvarnström's "Days 24/25–31/32"²⁷ formula really does is paper over the fact that he is allocating eight days (from 24 to 31, inclusive) to a seven-day trip.

Alastair Fowler developed an explanation that helped him avoid Qvarnström's quandary. He understood the closing lines of Book 4 to signify midnight,²⁸ thereby allowing seven full days for Satan's "week of uncreation (midnight to midnight)."²⁹ Disregarding the merits or otherwise of the underlying reading, the interpretation certainly has the advantage of preventing the need to round days either up or down and producing a watertight chronology. It is all the more surprising that Fowler nevertheless assigns the exact same eight days (from 24–31, inclusive) to Satan's sojourn as Qvarnström.

Fowler discussed epic chronology both in the 'Introduction' and the explanatory notes of his influential critical edition of *Paradise Lost*. In the former, he also included a complete table comparable to McColley's and Qvarnström's (Table 1, p. 504). While he did touch up virtually every line in the table from the first to the second edition, the numbering of the days remained unchanged,³⁰ thereby allowing the confusion about the duration of Satan's journey to persist uncorrected. Fowler uses "inclusive" day numbering for intervals when integrating them into his timeline. Thus he puts the rebels' fall to days 4–13 and their stupor to days 13–22. In other words, he allows ten days for each nine-day period (cf. 6.871 and 1.50–52, respectively) obviously meaning that a few hours should fall away both at the beginning and the end. The method works if one overlaps such periods as Fowler correctly does: the war in heaven extends from days 2 to 4; the rebels' fall, from 4 to 13; their unconsciousness, from 13 to 22.³¹ The fallen angels land in hell as late on

²⁷ QVARNSTRÖM 1967, 48.

²⁸ FOWLER 2007, 280n.

²⁹ FOWLER 2007, 31.

³⁰ Cf. FOWLER 2007, 31, with 1968, 26–27.

³¹ Fowler is not entirely consistent concerning these numbers as in a note to 1.50–83 he gives the duration of the stupor as "Days 14–22" (FOWLER 2007, 62.).

day 13 as their fall began on day 4 and as they will regain consciousness on day 22. A problem, however, arises when “inclusive” numbering is employed without overlapping intervals at the edges. That happens with the week of Satan’s flight, which Fowler dates to days 24–31, “midnight to midnight”, evidently meaning that the first six hours of day 24 and the bulk of 31 (from midnight 31 through morning to sunset) do not belong to the requisite period. One would expect quite naturally that Satan’s entry into Eden is, then, dated to midnight 31. But that is not the case. Fowler delays that event until day 32 without ever accounting for the intervening time from midnight 31 to midnight 32 (Table 1, p. 504).

The gap is reproduced in the notes. On “seven continu’d Nights” (9.63) Fowler comments, “From the night of Eve’s dream (Night 24) to Night 31.”³² That is correct as is essentially the next explanatory remark on 9.67–68 (the eighth night, that of Satan’s return), “Midnight before Day 31.”³³ But Fowler then adds, “On the *eighth* night Satan will descend into a serpent” (*italics original*)—suggesting that the eighth night is not the night of Satan’s return (*pace* Milton, 9.67) but a different one, of descent, yet to come. Indeed, when the next morning arrives at 9.192, Satan having just completed “His midnight search” (9.181) and entered the serpent, “waiting close th’ approach of Morn” (9.191), Fowler explains that it is the “[m]orning on Day 32.”³⁴ Here, as in the introduction, no account is given of the hours from midnight 31 to midnight 32.

Unlike Qvarnström, then, who avowedly dispatches Satan to an unknown location for the better part of day 31, Fowler, who, thanks to his watertight midnight-to-midnight schedule, does not have to round up or down, merely ignores Satan for a full day after his return at midnight 31. It is any reader’s guess how the gap might be filled. I suspect that Fowler may have been simply confused on this point rather than had a coherent theory about Satan’s toings and froings on day 31

³² FOWLER 2007, 472n.

³³ FOWLER 2007, 473n. There is, of course, no midnight *before* day 31, for epic days start and end at 6 pm (cf. ITTZÉS, Gábor, ‘Milton’s Sun in the Zodiac,’ *N&Q* n.s. 52 [vol. 250 of the cont. ser.], 2005, 307–310. esp. 308). Fowler’s slip may have been facilitated by the ambiguity of allocating midnights to days in the civic calendar.

³⁴ FOWLER 2007, 480n.

that he failed to explain. Consider his analysis of the symbolism of “Satan’s week of miscreation [... as] framed by the four remaining days, Days 23–24 and 32–33 [of directly represented action].”³⁵ This reading presupposes that the trip takes place between midnight 25 and midnight 32, which represents a one-day shift from his dates proposed elsewhere. Since he dates Raphael’s visit to day 24 in the chronological table,³⁶ there can be no doubt that that day is already *part* of Satan’s trip here, not framing it. Taken as whole, then, the scheme is self-contradictory.

There is much more at stake here than mere pedantry in detail. Both Qvarnström and Fowler base elaborate numerological interpretations on their chronological schemes, which structure collapses if the foundation proves insecure. Mistakes in numbering the days of the epic would have disastrous consequences for their readings.

Explicitly reacting to the previous three authors, Galbraith Crump offered a revisionist chronology in 1975. “McColley, Qvarnström, and Fowler all mistakenly conceive of the satanic flight from Eden as occupying seven 24-hour periods.”³⁷ The correct interpretation is, rather, “that Satan stayed in the darkness for seven continuous nights, or three-and-a-half 24-hour periods.”³⁸ As a result, Crump cuts the number of days to twenty-eight (Table 1, p. 504). Both suggestions are problematic. First, he argues that twenty-four-hour periods are called “day *and* night” by Milton. If the principle is taken seriously, however, the rebels’ fall, which lasted “Nine dayes” (6.871),³⁹ should be taken to have occupied four and a half twenty-four-hour periods. That, however, is not how

³⁵ FOWLER 2007, 32.

³⁶ FOWLER 2007, 31.

³⁷ CRUMP 1975, 168n.

³⁸ CRUMP 1975, 167. As far as I can see, Crump’s reading is only anticipated by an excruciatingly brief remark of Allen H. Gilbert’s, who tersely comments on 9.63–67, ending mid-line at “On the eighth return’d,” that “[t]his indicates the fourth day” (GILBERT, Allen H., *On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of Material*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947, 150.).

³⁹ Crump ignores this line and repeatedly quotes 1.50, a line that describes the devils’ stupor in hell, as evidence of the nine-night-and-day fall (CRUMP, Galbraith M., *The Mystical Design of Paradise Lost*, Lewisburg: Bucknell UP, 1975, 165, 167, and 181.).

Crump reads the line, for he allows almost nine twenty-four-hour days for the episode (165–166 and 181).⁴⁰

Crump's computation is further inconsistent in that he interprets the nine days of the devils' fall as eight and a half days but the nine days they spend on the fiery lake as indeed nine days. Dating the rebels' defeat to dawn on the fourth day,⁴¹ "it is logical to count the first day and night of [their] fall as the daylight hours of the fourth day and the evening hours of the fifth. Thus Satan's horde falls upon Hell's burning lake appropriately in the evening that begins the thirteenth day of the narrative."⁴² The second statement is a non sequitur. On this reading, the devils should land at the *end* of that night, that is, in the morning of day 13.⁴³ Crump is effectively cutting the time scheme by an additional half-day here. In any case, it is unclear why, in the light of that computation, the rebels should then lift their heads "during the night that begins the twenty-second day,"⁴⁴ that is, nine times twenty-four hours or more after their landing. The discrepancy is inexplicable even if it probably saves the half-day unduly lost from the rebels' fall.

Finally, Crump, assuming an expulsion of the archfiend at dawn at the end of Book 4, thinks that "[s]even or eight continuous 24-hour periods would [...] bring Satan back to Eden at dawn."⁴⁵ The corrective, after "three-and-a-half 24-hour periods [...] he would correctly enter Eden [...] sometime during the night that begins the twenty-seventh day of the narrative."⁴⁶ We know that Satan fled "By Night" (9.58),

⁴⁰ Incidentally, there are other contexts as well where Milton uses "day" in the sense of "day and night"; cf. the Father's synopsis of the first "two dayes" of the war in heaven (the phrase is repeated three times, 6.684, 685, 699) or the days of creation that can be referred to either as "six Nights and Days" (9.137) or simply as "Six days" (7.568, 601; cf. also note 19).

⁴¹ CRUMP 1975, 165.

⁴² CRUMP 1975, 166.

⁴³ Crump's approach here is akin to that he takes to the days of the war in heaven. It "lasts three days and nights. It begins on the morning of the second day and comes to an end at dawn on the fourth day" (CRUMP 1975, 165). Day 2, night and day 3, night 4 to dawn: no manner of addition will bring the sum total to "three days and nights."

⁴⁴ CRUMP 1975, 166.

⁴⁵ CRUMP 1975, 167.

⁴⁶ CRUMP 1975, 167–168.

that is, before daybreak. He should then arrive back, on Crump's principle, *before sunset—more than half* of a twelve-hour unit before his due time at midnight. We have seen that a Qvarnströmian or Fowlerian schedule (disregarding the erroneous extra time) can do better since it can approximate the seven nights, even on an assumption of expulsion at predawn, to *within a quarter* of a twenty-four-hour unit precision. Crump's chronology thus founders on several counts. To make it internally consistent, it should be either further cut or extended by about four days.

What we have seen in the course of the foregoing analysis is a remarkable degree of confusion in suggested chronologies of *Paradise Lost*. What is even more alarming than the debatable points of textual interpretation is the confusion within the various proposals on their own terms. If a consensus is to be reached on the question of epic time scheme, it can be minimally expected that the contending options are internally consistent. All four propositions I have extensively reviewed here fall short of that criterion and must be revised. Chronological calculations have in all four cases been bound up with interpretive considerations, and one is inclined to suspect that mistakes in the former may have in part derived from concerns for the latter. Be that as it may, one point of convergence that has emerged on the previous pages concerns the period intervening between Satan's expulsion from paradise at the end of Book 4 and his descent into the serpent the night before the fall. It is a full week, neither less nor more. Three-and-a-half, six, eight and ten-day estimates are all mistaken. The textual evidence does not bear out the arguments presented in their favor, and they are all beset with internal inconsistencies. We cannot attain to greater precision than Milton offers, but the chronological import of the episode should be sufficiently clear within that framework: "By Night he fled, and at Midnight return'd" (9.58). Satan's entire absence need not occupy exactly 168 hours in order to last for one week, which is doubtless the best interpretation of Milton's text. Further research is needed if Milton scholarship is to convincingly answer the question of epic chronology in *Paradise Lost*, but identifying internal inconsistencies in available time schemes and correcting mistakes about the temporal outlines of a chronologically significant episode have been necessary steps in that direction.

Table 1

Comparison of some proposed chronologies of Paradise Lost

<i>Event</i> ⁴⁷	<i>Day</i> ⁴⁸ <i> in Chronological Scheme Suggested by</i>				
	<i>McColley</i> (1940)	<i>Qvarnström</i> (1967)	<i>Fowler</i> (1968, 2007)	<i>Crump</i> (1975)	<i>Zivley</i> (2000)
Son's anointing	1	1	1	1	1 _h
War in heaven	2 to 4	2 to 4	2 to 4	2 to dawn 4	2 _h -4 _h
Fall and pursuit of rebels	5 to 13	5 to 13	4 to 13	morning 4 to evening 13	1-...
Rebels' stupor	14 to 22	14 to 22	13 to 22 (14 to 22)	evening 13 to night 22	...-18
Week of creation	18 to 24	14 to 20	14 to 20	15 to 21	13-19
Creation of Adam	23	19	19	20	18
Rebels' awakening	23	23	22	evening 22	19
Council in hell	23	23	22	night 22	19
Satans' arrival in Eden...	23	23	23	22	midnight of 20
... and expulsion after his first temptation of Eve	23	predawn 24	midnight 24	dawn 23	daybreak of 21
Raphael's visit to Eden	24	24	24	23	21
Satan's sojourn	night after 23 to beginning of 30	24 to 31 (predawn to predawn)	24 to 31 (midnight to midnight)	23 to night 27	21-30
Fall	30	32	32	27	31
Expulsion	31	end of 33	noon 33	28 ("image of evening")	33
<i>Total</i>	<i>31</i>	<i>33</i>	<i>33</i>	<i>28</i>	<i>4_h + 33</i>

⁴⁷ The table is intended primarily for comparative purposes. The list of events below is suggestive rather than exhaustive. Details are so selected as to give a general idea of the overall progress of epic action and to highlight contentious issues across the proposals.

⁴⁸ From sunset to sunset (nights precede daylight hours).

KARAFIÁTH JUDIT

„A világ legszebb képe”

Vermeer Delfti látképe Proust regényében

Amióta a hágai múzeumban megláttam a *Delfti látképet*, tudom, hogy a világ legszebb képét láttam. Nem is tudtam megállni, hogy a *Swann*-ban Swann ne egy Vermeerről szóló tanulmányon dolgozzék. Nem mertem remélni, hogy Ön ilyen hatásosan fog igazságot szolgáltatni ennek a halhatatlan mesternek.

– írta Proust 1921. május 2-án Jean-Louis Vaudoyer-nak, miután a *L’Opinion* című hetilap április 30-i számában elolvasta „A titokzatos Vermeer” című tanulmányának első részét (a cikk folytatását a lap május 7-én és 14-én közölte).¹ Lelkes levelében Proust egy régi élményére hivatkozik. A képet 1902. október 18-án látta először, amikor barátjával, Bertrand de Fénelonnal együtt Hollandiában járt, és eljutott Amsterdamba, Hágába, Delftbe és Haarlembe.

Vermeer és képe valóban megjelenik már *Az eltűnt idő nyomában* első kötetében, a *Swann szerelme* című középső részben. Swann többször említi, hogy tanulmányt akar írni a *Delfti látképről*, de az esszé sohasem fog elkészülni, mert Swann beéri a műértő szerepkörével („művészettörténeti tudását legfeljebb arra használta fel, hogy tanácsokkal

¹ Marcel PROUST, *Correspondance générale*, éd. Robert PROUST, Plon, 1930–1960, t. IV, 86, idézi Pierre-Edmond ROBERT = Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu III. La Prisonnière, Notes et variantes*, 1740.

lássá el a társaságbeli hölgyeket, amikor ezek képeket vagy bútorokat akartak vásárolni²⁾ és azzal az esztétizáló látásmóddal, mely mindent a műalkotás szemüvegén keresztül szemlél. Így lesz számára az állapotos konyhalányból Giotto *Könyörületének* terebélyes szoknyájú allegorikus figurája, így találja meg Rémi nevű kocsisának kiugró pofacsontjait, ferdére nőtt szemöldökét Antonio Rizzo Loredan dózsét ábrázoló mellszobrán, és így fedezi fel Botticelli szépséges Cipórájának vonásait a kétes múltú és jelenű félvilági nő, Odette de Crécy fáradt arcán:

Ahogy ott állt Swann mellett, arcára hulló, kibomlott hajával, az egyik lábát kissé behajlítva, valami könnyű, táncos magatartásban, hogy kényelmesen hajolhasson a metszet fölé, lelankadt fejével s nagy szemével, amelynek, ha fel nem élénkült, oly fáradt és rosszkedvű volt a tekintete – Swannt arra a Cipórára, Jetro főpap lányára emlékeztette, akit a Sixtus-kápolna egyik freskóján lehet látni.³

Swann ezután Odette arcát és testét már a Botticelli-freskó részeként szemlélte, s asztalára Odette fényképe helyett Jetro lányának, Cipórának képét helyezte: így olvadt össze előtte az élet és a művészet, az élő nő és a műalkotás.

Swann számára Vermeer festménye nemcsak csodálatra méltó remekmű, hanem egyben felhívás is az alkotásra, ami az ő esetében a tanulmány megírása lett volna. Bár a tanulmány sohasem készült el, időnként elővette, hogy dolgozzék rajta:

Most, hogy újra belefogott Vermeerről szóló tanulmányába, szüksége lett volna arra, hogy legalább néhány napra elutazzon Hágába, Drezdába és Braunschweigba. Meg volt róla győződve, hogy az a *Diana öltözködése*, melyet a Mauritshuis a Goldschmidt-féle árverésen Nicolas Maes képének vett meg, valójában Vermeer műve. Szerette volna ott, helyszínen tanulmányozni ezt a képet, hogy alátámaszthassa meggyőződését.⁴

Természetesen éppúgy, mint a tanulmány megírása, a hollandiai utazás is csak terv maradt.

Az elbeszélő-hős is Swann véleményét osztja, amikor a festményt a legszebbek között tartja számon. Mindketten a művészet ígézetében

²⁾ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*, ford. GYERGYAI Albert, Bp., Magvető, 2006, 223.

³⁾ Uo., 255.

⁴⁾ Uo., 384.

élnék, de míg Swann soha nem jut el az alkotásig, az elbeszélő túllép szellemi atyjának tétlenségén és a regény végén elhatározza, hogy munkához lát. Vermeer azonban csak kettőjük számára jelent igazi értéket, mert az arisztokrata és a nagypolgári szalonok látogatói, s velük együtt Swann szerelme, Odette, csak megforgatják a holland festő nevét a csevegésükben, mint bármely más társalgási témát. Amikor kapcsolatuk hajnalán Odette teára szerette volna meghívni Swannt és a férfit „a munkáit hozta szóba, egy tanulmányt Vermeerről, amelyet a valóságban már évek óta abbahagyott”,⁵ a nő így szólt: „Ugye, nem fog kinevetni, de ki ez a festőművész, aki nem engedi, hogy hozzám jöjjön (Vermeerről akart beszélni), sohasem hallottam róla; él-e még?”⁶ Később, amikor Swann mégiscsak nekifogott Vermeerről szóló munkájának, Odette csak az iránt érdeklődött, hogy a festő „nem szenvedt-e egy asszony miatt, nem egy asszony volt-e a sugalmazója, s mikor Swann bevallotta, hogy nem tud róla, egyszerre elfordult a festőtől.”⁷ Odette azonban hamarosan megtanulta a holland festő nevét és állandóan hivatkozott is rá. Új hódolója, Forcheville gróf jelenlétében tréfásan így feddte meg Swannt: „Itt hagyta-e a Vermeer-tanulmányát, hogy holnap folytathatná kissé? Micsoda lusta egy ember! Ne féljen, rászorítom én a munkára’ – ami annak jele volt, hogy Odette teljesen otthonos Swann baráti kapcsolataiban s művészeti tanulmányaiban, hogy önekik, kettőjüknek, ugyanegy az életük.”⁸ Később Odette, már mint Swann felesége, „bár sose fogta fel egészen Swann szellemi értékét, mégiscsak ismerte munkái címét, minden apró részletét, olyannyira, hogy Vermeer nevét legalább oly otthonosan emlegette, mint például, mondjuk, a szabójáét”,⁹ s a beavatottak jogosultságával beszélt róla: „Igen, az uram sokat foglalkozott ezzel a festővel, mikor udvarolt nékem. Ugye, kis Charles, mondja csak.”¹⁰

A regény további kötetében is szó esik még Vermeerről. Guerman-tes-ék szalonjában, amikor Oriane nagyhercegnő a holland festészetet

⁵ Uo., 229.

⁶ Uo., 230.

⁷ Uo., 273.

⁸ Uo., 330.

⁹ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában*, ford. GYERGYAI Albert, Bp., Magvető, 2006, 45.

¹⁰ Uo., 111.

hozza szóba, az elbeszélő megjegyzi, hogy már járt Amsterdamban és Hágában.

Ah, Hága, micsoda múzeum! – kiáltott fel Guermantes úr. Elmondta neki, hogy biztosan megcsodálta Vermeer képét, Delft látképét. De a herceg inkább kevély volt, mint művelt. Ezért csak azt felelte öntelt arccal, mint mindig, ha egy múzeumi műtárgyról beszéltek neki, vagy az őszi tárlatról, s nem emlékezett valamire: 'Ha látnom kellett, biztosan láttam!'¹¹

A *Szodoma és Gomorrában* pedig egy Odette-nél sokkal műveltebb nő, a sznob ifjabb Cambremerné kérdezi fensőbbségesen Albertine-től: „Ó, hát ha ön járt Hollandiában, netán a Vermeereket is ismeri?”¹²

A főszerepet azonban Vermeer festménye *A fogoly lány* című kötetben kapja meg, abban a részletben, melyet Bergotte halála címmel (ezt a címet természetesen nem Proust adta neki) néha külön is szoktak közölni. A részlet funkciója a narráció szempontjából egyébként nem a festmény méltatása, sem pedig Bergotte halálának részletezése: arra szolgál, hogy bebizonyítsa az elbeszélő számára, hogy Albertine egy újabb nagy hazugságát érte tetten. A lány ugyanis azt mondta neki, hogy egy délután Bergotte-tal találkozott és hosszan beszélgetett vele, holott, mint később kiderült, ekkor már az író nem élt.

Bergotte évek óta nem járt már el otthonról, „s ha egy-egy órára felkelt az ágyból, sálakba és takarókba burkolózott, csupa olyasmibe, amivel nagy hidegre készülünk, vagy vonatútra.”¹³ Álmatlanságtól szenvedett, de ha mégis sikerült elaludnia, rémálmok gyötörték. Egészsége egyre romlott, ezért orvosai egy urémiás roham miatt nyugalmat írtak elő neki.

Mivel azonban egy kritikus azt írta, hogy Vermeer *Delfti látképén* (melyet a hágai múzeum adott kölcsön egy kiállításra), azon a festményen, amelyet Bergotte rajongásig szeretett, és úgy vélte, nagyon jól ismer, egy kis, sárga faldarab (amire Bergotte nem emlékezett) oly nagyszerűen

¹¹ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában III. Guermantes-ék*, ford. GYERGYAI Albert, Bp., Magvető, 2006, 528.

¹² Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában IV. Szodoma és Gomorra*, ford. JANCÓS Júlia, Bp., Atlantisz, 1995, 248.

¹³ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában V. A fogoly lány*, ford. JANCÓS Júlia, Bp., Atlantisz, 2001, 207.

van megfestve, hogy ha csak ezt néznénk, mint valami becses, kínai miniatúrát, annyira szépségesnek látnánk, hogy önmagában is megállná a helyét, az író megegett néhány szem krumplit, és elment otthonról a kiállításra. Már az első lépcsőfokoknál, amelyeket meg kellett másznia, szédülés tört rá. Több kép előtt megállás nélkül ment el, és megcsapta a mesterkelt művészet szárazsága és hiábavalósága, azé a művészeté, amely nem ér fel egy velencei palazzo vagy akár egy egyszerű tengerparti ház szellősségével és napfényességével.¹⁴

Proust mesterien fokozza az olvasó érdeklődését, aki az előzmények (Bergotte betegsége, a kritikus véleménye, s a remekmű ellenpéldája, a mesterkelt festészet) felsorolása után feszülten várja a nagybeteg író találkozását az ideális műalkotással. A találkozás megrendítő, és tragikusan végződik. Vermeer képét csodálva Bergotte saját művészetének korlátaival szembesül:

Végre ott állt a Vermeer előtt, amely az emlékeiben ragyogóbb volt, jobban különbözött minden egyébtől, amit ismert, de amelyen, hála a kritikus cikkének, először vette észre a kék ruhába öltözött, apró emberalakokat, azt, hogy a homok rózsaszínű, s végül a kicsiny sárga faldarab becses anyagát. Szédülése egyre fokozódott; tekintetét, mint gyermek egy sárga lepkére, melyet meg akar fogni, a becses kis falrészletre szegezte. 'Így kellett volna írnom' – mondta. 'A legutóbbi könyveim túlságosan ridegek, több rétegen kellett volna felvinnem a festéket, minden egyes mondatot becsessé kellett volna tennem, olyanná, amilyen ez a kis, sárga faldarab.' Mind e közben a szédülés súlyossága nem kerülte el a figyelmét. Mennyei mérleg jelent meg előtte: egyik serpenyőjét tulajdon élete, a másikat pedig a sárgában oly szépen megfestett kis faldarab húzta lefelé...¹⁵

Miközben egyre csak azt ismételte magában: „kis, sárga faldarab eresszel, kis sárga faldarab”, Bergotte lehanyatlott egy kör alakú kanapéra, majd amikor egy újabb roham sújtott le rá, legurult a kanapéról a földre és már halott volt. De talán nem halt meg örökre:

Az író eltemették, de a gyász éjszakáján, a kivilágított kirakatokban hármásával felállított könyvei kiterjesztett szárnyú angyalokként virasztottak hajnalig, minha annak a feltámadását jelképeznék, aki nem volt többé.¹⁶

¹⁴ Uo., 210.

¹⁵ Uo., 210–211.

¹⁶ Uo., 212.

Mint ismeretes, Proust Vaudoyer társaságában ment el a holland kiállításra a Jeu de Paume-ba, hogy újból megtekintse Vermeer képét. A múzeumban ő maga is rosszul lett: ezt az emléket fogalmazta át Bergotte halálává. Ami viszont a kép leírását illeti, ott nagyban támaszkodott a kritikus tanulmányára, aki így írt:

Viszontláthatjuk a festmény előterében az aranyló rózsaszín homokos részt, az ott álló kék kötényes nővel, aki e kék szín által csodálatos harmóniát teremt maga körül; viszontláthatjuk a sötét, lehorgonyzott uszályokat; és a téglából épült házakat, melyeket olyan értékes, olyan tömör és olyan kiteljesedett matériában festett meg a festő, hogy, ha elkülönítünk belőle egy kis felületet és elfeledjük a témát, szemünk előtt épp annyira maga a kerámia, mint a festmény jelenik meg...¹⁷

Az egy héttel később megjelent folytatásban Vaudoyer pedig megállapította:

Vermeer művészetében megvan a kínaiak türelmessége és az arra való képesség, hogy elrejtse azt az aprólékos munkafolyamatot, mellyel csak a távolkeleti festményeken, lakk munkákon és faragott köveken találkozzunk.¹⁸

A két szöveg – a kritikusé és az íróé – összehasonlításánál tetten érhetjük Proust írói módszerét. Mint ahogyan a Chartres-ban megrendezett Proust-kiállítás katalógusában Marie-Lucie Imhoff művészettörténész megjegyzi, Proust a leírásból kiemel néhány számára fontos részletet (a rózsaszínű homokot, a kék színt, a tökéletes kis felületet és a kínai analógiát) és ezeket mesterien tömöríti, hogy rámutasson mindarra a különleges szépségekre, amin Bergotte tekintete megállapodott. A „kis felület”-et pedig elnevezi „kis sárga faldarab”-nak. Ez a kis faldarab – tulajdonképpen faldarabok –, melyek a művészi tökéletesség csúcspontját jelentik, a képnek egészen a jobb szélén található, ereszcsontra viszont nem látható: amit annak vélhetnénk, az inkább egy csapóhid felső része, mely párhuzamosan elhelyezett fagerendákból készült.¹⁹ Ha-

¹⁷ Idézi: Marie-Lucie IMHOFF, „Proust et la peinture ou le temps dépassé” = *Proust et les peintres. [Exposition], Musée de Chartres, 1^{er} juillet – novembre 1991*, 129.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Pierre-Edmond ROBERT, *Notes et variantes* = Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu III. La Prisonnière, 1740*.

sonlóan jár el Proust egyébként olyan esetekben is, amikor nem a valóságban létezett festők képeiről van szó. A regény emblematikus festőalakja Elstir. Festészetének modelljei Monet, Manet, Renoir, Whistler (Elstir az ő nevének anagrammája), Turner és mások képei. A regényben számos részlet foglalkozik Elstir művészetével: a Carquethuit-i kikötőt ábrázoló híres festménye ekfrázis formájában meg is jelenik a regény lapjain. Egyes festmények leírásánál Proust fényképekhez folyamodik, hogy emlékezetét felfrissítse, s nem ritkán plagizál is, amikor egyes művészettörténeti könyvek leírásait szó szerint átveszi. Elstir képeinek bemutatásakor Proust a neves angol esztéta, Ruskin Turnerrel kapcsolatos szövegeiből kölcsönöz, s egyúttal Turner-albumokat is tanulmányoz, különösen az *Anglia kikötőt* és a *Franciaország folyóit*. De, mint ahogyan Kazuyoshi Yoskikawa megállapítja, Elstir festményeinek leírásából szinte teljesen hiányoznak a színek (a Carquethuit-i kikötőről szóló hat oldalon mindössze három szín jelenik meg): szerinte ez annak tulajdonítható, hogy Proust a Turner-reprodukciókat csak fekete-fehérben láthatta.

De térjünk vissza Vermeerhez. Nevével utoljára *A megtalált idő* végén találkozunk. Az elbeszélőt, aki késve érkezik Guermantes hercegnő délutáni hangversenyére, a herceg könyvtárába tessékélik, s ott találomra George Sand regényét, *A talált gyermeket* veszi kezébe. A könyv, akár a madeleine, gyermekkorát idézi fel, azt a nevezetes alkalmat, amikor édesanyja, hogy megnyugtassa, éjszakára is vele marad és François le Champi kedves történetét olvassa fel neki. A könyv azonban nemcsak a múltat hozza vissza, hanem a jövő felé is mutat: hosszas gondolatsort indít meg az elbeszélőben az irodalomról, mely egyedül képes arra, hogy az életet teljessé és élni érdemessé tegye, s végérvényesen tudatosítja benne, hogy már nincs több mód a késlekedésre, hozzá kell látnia az íráshoz. Az irodalom hatalmáról és az irodalmi elhivatottságról szóló elmélkedésben a követendő példa mégsem író, hanem festő, méghozzá két holland festő lesz:

Csak a művészet tud kikökkenteni bennünket a saját világunkból, hogy megtudhassuk, más mit lát abból az univerzumból, amely nem olyan, mint a miénk, és amelynek vidékei máskülönbben olyan ismeretlenek maradnának előttünk, akár a holdbéli tájak. A művészet teszi, hogy ahelyett, hogy csak egy világot látnánk, a magunkét, szemünk előtt ez a világ megsokszorozódik: ahány eredeti művész dolgozik, annyi világot

birtokolhatunk, melyek jobban eltérnek egymástól, mint azok, amelyek a végtelenben mozognak, s évszázadokkal azután, hogy kihunyt a fényforrás, amely kisugárzott, hívták akár Rembrandtnak, akár Vermeernek, ezek a világok még mindig elküldik számunkra különleges sugaraikat.

A festészetből vett példa lesz tehát a művészi tökéletesség etalonja: a két példaként említett művész a regényben szintén többször említett Rembrandt és a Bergotte által is megcsodált *Delft látképe* festője, Vermeer.

Johannes Vermeer (1632–1675) Delftben született és ott is élt élete végéig. Csak a XIX. században fedezték fel újra Étienne Thoré kritikuskak köszönhetően, azóta viszont egyre növekszik tekintélye és népszerűsége. Mindössze harmincöt festménye maradt ránk, s köztük az egyetlen tájkép, a 98 x 117 cm méretű *Delft látképe*, mely 1822-ben a holland állam tulajdonába került: a hágai Mauritshuisban van kiállítva.

Ne keressük a *Delft látképe* reprodukcióin Vermeer utánozhatatlan színeit. Egy sem adja vissza az eredeti kép lélegzetelállító fényeit: a háztetők cserepének csillogását (talán még nemrég esett az eső), a város fölött gomolygó felhők meghatározhatatlan, szürkésfehér és szürkészöld között változó színét, a sötét felhők mögül kisütő nap által megvilágított templom – a Nieuwe Kerk – tornyának fehérségét. El kell menni Delftbe, hogy megnézzük a látkép még ma is jól felismerhető helyszínét, és el kell menni Hágába, a Mauritshuisba, hogy megcsodáljuk a világ legszebb képét: nemcsak önmagáért, hanem Proustért is.

ONDER CSABA

A szépség és a szörnyeteg

(Szeptember végén)¹

PETŐFI, HORATIUS, BERZSENYI

Petőfi egykorú fogadtatása kapcsán Korompay H. János kritikátörténeti monográfiájának Petőfi-fejezete pontosan mutatja be mind a költői tárgy, mind a tárgyak költői ábrázolásával kapcsolatos egykorú kritikai elvárásokat, így azokat is, amelyek éppen Horatiust kéri számon Petőfi költészetén.² Mennyiben költői vagy nem költői a műben ábrázolt tárgy? Mi költői, s mi nem az Petőfi verseinek nyelvében? Eme alapkérdések eldöntésekor, írja Korompay, központi jelentőségű volt a horatiusi poétikai normákhoz (elsősorban az *Ars poeticához*, s egyáltalán: a „classica-literatúrához”) való viszony tisztázása, vagyis azok elfogadása, átértelmezés vagy éppen azok elutasítása.³ A tárgykritika kapcsán jó néhány kritikus (Pulszky Ferenc, Szemere Miklós, Nádaskay

¹ A tanulmány első, a vers picturájáról szóló része *A költői ablak (Petőfi Sándor: Szeptember végén)* címmel jelent meg, vö. ONDER Csaba, *Illetlen megjegyzések: Tanulmányok és esszék*, Ráció Kiadó–Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2009, 82–101.

² KOROMPAY H. János, A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása. Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998, 393–426.

³ Uő, i. m. 369, illetve: 405–406.

Lajos, Császár Ferenc, illetve Dardanus-Pompéry János, Pooór Jenő, Szeberényi⁴) vallotta azt, hogy Petőfi e tekintetben messze távozott az antik példától, s mindez, Petőfi szavaival is élve, egyfajta „aljasság”-nak volna tekinthető.⁵

A *September végén* című vers első részének picturája a klasszicista toposzt használja és variálja, csakúgy, mint a második, sententia rész, amely egy párbeszédés beszédhelyzetet bontakoztat ki. A Petőfi-vers nemcsak a picturában, hanem a sententiában is jelentékeny módosításokat hajt végre a toposz hazai hagyományrendjéhez képest. Az itt megszólaló beszélő kapcsán a Petőfi-féle *szerepkörök* értékelése, az e körüli szolid vita válhat számunkra figyelemre méltóvá: azaz a romantika előttiség (Szegedy-Maszák⁶), a naiv világban-benne-lét (S. Varga⁷), vagy a szubjektívzáló és relativizáló nyelviség gesztusainak romantikája (Margócsy⁸). Margócsy István szerint aligha tagadható el, hogy Petőfi költészetében igen sok eleme él a romantika előtti poétikáknak is, de az „erkölcsi tanító” szerep meghatározó voltát és a klasszicista elvek

⁴ Uő, *i. m.* 396–397, illetve: 404–406. Szeberényi: „Már Horác is mondta ars poeticájában, hogy az 'obscoenum' számúvze maradjon a költeményből.” Szerinte az *Ebéd után* című Petőfi versben szereplő „Úgy jóllaktam, hogy még!” sor kimeríti az obszcenitás fogalmát. Korompay megjegyzi, joggal, hogy az „obscoenum” szó nem is szerepel Horatius *Ars poeticájában*, v. ö. KOROMPAY János, *i. m.*, 405–406.

⁵ PETŐFI Sándor *Költeményei*, szerk. VARJAS Béla, 1846–1847, *Petőfi Sándor Összes Művei*, II. Akadémiai, Budapest, 1951, 352–354. Petőfi ezt írja *Összes költeményei* első kiadása (1847) elé szánt, de végül ki nem adott *Előszó*jában: „Tehát csak négy vádjokat említem, melyly különben is a leggyakoribb, tudnillik, hogy költeményeimben rosz rím, rosz mérték, szaggatottság és aljasság van. [...] Ha néhol egyes kifejezésekre s a tárgyra nézve szabadabb vagyok másoknál, ez onnan van, mert én szerintem a költészet nem nagyúri salon, hová csak fölpiperézve, fényes csizmákban járnak, hanem szentegyház, melybe bocskorban, sőt meztláb is beléphetni.”

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szerepiátság és költészet* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „*Minta a szőnyegen*”: *A műértelmezés esélyei*, Balassi, Budapest, 1995, 67–75.

⁷ S. VARGA Pál, *A gondviseléshittől a vitalizmusig: A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében*, Csokonai, Debrecen, 1994, 76–82.

⁸ MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor: Kísérlet*, Korona, Budapest, 1999, 280.

továbbélését csak látszatnak tekinti.⁹ A versben a toposz megkívánta erkölcsi tanítói szerepkör megnyilvánulása valójában csak a látszat, a vers éppen eme szerepkör *lebontását* végzi el. Berzsenyiné (például a *Horátzban*) ez a szerepkör, még ha módosítva is, de létezik: a *theorosz* ugyanis egyenrangú partnere a beszélőnek. Petőfi versében a toposz megkívánta (kétségtelenül jelen lévő) szerepkör-lehetőség éppen túlzott hangsúlyossá válásával távolodik el a klasszikus erkölcsi szerepkörtől, és a szubjektív reflexiók retorikus maszkiájává válik. Margócsy István úgy véli, hogy Petőfi a romantika által kínált nagy költőszerepek közül hármat tett magáévá és mondott ki váltogatva beszédszólamaiban: a szélsőségesen individualista *vallomásos költőt*, a természetbe és a közösségbe beleolvadó, bennük feloldódó „*természetes*”, illetve a népet vezető és irányító *profetikus költő* szerepét, miközben a romantika előttről származtatható, elsősorban klasszicizáló, retorikus indíttatású szerep nyomai sem tagadhatóak el teljesen.¹⁰ Ha eme tipológiát kívánjuk működtetni a *Szeptember végén* című vers kapcsán, akkor a vallomásos költői szerep klasszicista toposzban való felbukkanására ismerhetünk. Mi több, egy sajátos szélsőségesen individualista szerepre, hiszen a költői individualitás egyedülvalósága, a költő szerepének mint magányos figurának az alaptémává emelése akkor is (s itt hozzáfűzném: a felhasznált toposz logikája *ellenére* is) megmutatkozik – írja Margócsy –, „amikor az egyedüllét állapota nem áll fenn, mert vagy az ábrázolt szituáció vagy a megszólítás helyzete valamiféle partnert feltételez, a beszédszólal mégis „monologikusan első személyű lesz”.¹¹

Nyilván már Berzsenyi is jelentős mértékben módosítja a toposzt, amennyiben az erkölcsi tanítói szerepkört nem a tanítói (Flaccus arany lantja), vagy a tanító-közvetítői (a versben megszólaló beszélő) monológ dominánssá tételére, hanem a megfelelően előkészített befogadási szituáció hangsúlyozásával a megszólított hallgató aktivitásának, a megértés folyamatában való hatékony együttműködésének megteremtése érdekében használja. A mondottaknak a hallgató (theorosz) általi helyes elérése e tekintetben a tanító számára fontosabb, mint hogy ő maga milyen szerepben is van éppen. A *Horátzban* ezért a tanítói pozíció rafinált retorikai átszituálását, a klasszikus beszédhelyzet visszavonását

⁹ Uő, 1999, 280.

¹⁰ Uő, 1999, 104–105.

¹¹ Uő, 1999, 96, illetve majd: 96–98.

láthatjuk a mester és a tanítvány viszonyrendszerében. (E tekintetben Kölsey *Vanitatum vanitasa* is a tanítói szerepkör visszavonását vagy relativizálását jelenti annak humorossá tételével és a befogadói szerepkör alapvető funkciójára – forgassátok, értet ésszel, józanon – való figyelemzetéssel. A *Vanitatum* hallgatója köteles maga is elolvasni az írást, köteles figyelemmel, nagykorú komolysággal hallgatni a beszélőt, majd dönteni a beszéd módjának és tartalmának megítéléséről, legfőképpen annak az egyéni életre való alkalmazásának módjáról.) A Berzsenyi-vers a közvetítés útján megismert, a megéléssel megértett és elsajátított lét-tapasztalat egyéni átadására törekszik, ami tehát a közvetítés módjának és a közvetítés eszközeinek újraírását is jelenti. Berzsenyi nem tagadja el a szituáció és a sententia eredetét (lásd a címet: 'Horátság'), szerkesztési megoldásaival (a *Thaliarchushoz* képest erőteljes rövidítés és hangsúlyos dramatizálás) azonban az implicit olvasót is aktivizálni kívánja, csak úgy, mint a vers néma theorosztát. A közismert életbölcesség (élj a mának) közvetítése és átadása csakúgy nem lehet általános, mint ahogyan az elsajátítás sem: a befogadás jelentékennyé tett aktusában a mondott bölcsességek csak individuálisan nyerhetnek értelmet. A Berzsenyi-vers legfontosabb újítása éppen ezért a *pictura* és a *sententia* közé illesztett, a helyes befogadási szituáció megteremtését célzó előkészítés létrehozása. Mindaz, ami Horatiusnál életképszerű mozzanat (*Enyhítsd telünk-szakasz*), Berzsenyinéél (*Halljad Flaccus arany lantja-szakasz*) a befogadó felkészítése a csak egyszer elhangzó mondatok helyes befogadására és elértésére.

Petőfi a toposz horatiusi szituációját, az abban lévő párbeszédet úgy módosítja, hogy a beszélgetőtársaként megjelölt ifjú feleség nemcsak nem szól, és nem is szólalhat meg, de hallgatása sem képi részét a párbeszédnek – csupán díszlete, tárgya ennek a szituációnak. A Petőfi-vers beszélője e tekintetben egy egyre inkább önző, fenyegető és megkérdőjelezhetetlen végakaratot, semmint általános morális tartalmakat és bölcs tanítói szentenciát közvetítő szerelmes férfi figurájaként tűnik föl – a legkevésbé összeegyeztethetően azzal a Petőfi-figurával, amelyet akár a koltói mézeshetekről szóló elbeszélésekből is ismerni vélünk. A vers zárata éppen azért nem tekinthető színpadiasnak (giccsesnek vagy patetikusnak), károsnak vagy elrontottnak (ahogyan erről a Petőfi-recepció általában vélekedik), mivel mindez nagyon is illik a beszélői pozíció kizárólagosságához, a beszélő valóban monologikus beszédrend-

jéhez és mondanivalójának rémisztő tartalmához. A Petőfi szövegben az elégikusság kezdeti konvencionális emelkedettsége, csendes fájdalomja és szépsége inkább olyan *végletesség*, amely egy másik végletességet tár fel s tart ellensúlyban. Metaforikusan mondvá a *Szeptember végén* narratív megalkotottsága és retorikai szituáltsága gyors egymásutánban ismerteti fel velünk a szépség és a szörnyeteg arcai.

Margócsy István szerint a

költő az egyedüllét állapotát tekinti a költői megszólalás előfeltételül, s még azokban a verseiben is, ahol szerepet kap valamely partner (magán- vagy közéleti, mindegy!), akár az ábrázolt szituációban, akár a megszólítás helyzetében, szólama monologikusan első személyű lesz. Így pl. még a szerelmi költeményekben is az egyedüli beszéd szituációja dominál, a megszólított vagy megjelenített nő jóformán 'szóhoz sem jut': a költő monológja általában alig árul el valamit a címzett felől, s a partnert mint a szemlélet tárgyát hagyja csak érvényesülni...¹²

A beszélő tehát nem hagyja szóhoz jutni hallgatóját – a kifejezetten neki feltett kérdésekre is maga válaszol. Eme romantikus, magányos figura, aki a költői megszólalás előfeltételének az egyedüllétet tekinti, eszerint nem is volna képes *dialogos*zba bocsátkozni hallgatójával. Ha viszont fenntartjuk annak lehetőségét (a vers keletkezési körülményeinek ismeretében), hogy ez a szöveg akár a Júlia-napló írása és közös olvasása jelentette magándiskurzusnak is a része, akkor a *Petőfi-versszöveg* valójában *válasz* a Júlia-napló reflexióira. A diskurzus így eme szövegek *között* zajlik, nem pedig a versszövegben (*Szeptember végén*) megképződő szituáció részeként, amely továbbra is alkalmazott beszédszólama részévé avatja a (pozitivistá módon feltételezhető költői) párbeszédet, az eredetileg talán közös reflexió tárgyát is átsajátítva, csupán a beszélő egyedüli reflexióinak engedve teret.

A Petőfi-szöveg sententia része (vagy inkább részei, a 2–3. szakasz) a toposz addigi hagyományához és gyakorlatához képest bőbeszédű: mindent kimond és elmond. Az elmondás mikéntje gyors és intenzív, az általánosító moralizálás szükségszerű felszámolását és adaptációját a személyes történeté és látomásos példázattá avatás végzi el. A Petőfi-szövegben a jelzett beszédhelyzet homodiegetikussága szemernyi esélyt sem ad a lehetséges hallgatónak a párbeszéd lehetőségére. A

¹² MARGÓCSY István, 1999, 96–97.

formalizált, didaktikus, tanítói beszéd és szentencia helyén ugyanakkor a megéltnek mutatott tapasztalat valójában még nem teljesen megélt tapasztalat, hiszen a beszélő *megelőlegzi*, magára alkalmazva kisajátítja és a jövőbe vonatkoztatva konkretizálja a személyes elmúlás valójában csak a másik által megélt és csak a másik által kimondható tapasztalatát.

Míg a Berzsenyi-vers olyan választási lehetőséget állít fel, amelyben az egyén joga megfogadni vagy sem a morális tanácsokat, addig Petőfi-nél a hűség-hűtlenség relációban (az örök szerelem diskurzusába rejtett féltékenységben) föl sem merül választási lehetőség. Hiszen a beszélő már a szituáció jelenidejében megmondja, hogy ki és hogyan fog majd tenni a párbeszéd szereplői közül, ami így a hallgatag fiatal nő számára *is* kiszabja a cselekvés jövőbeni lehetőségeit. A beszélő nem csak jósol, de a lehetséges morális tartalmakkal is számot vetve előre felmenti nőjét. Eme gesztus mögött azonban nem csak a beszélő felszínesen elfogadható szerelmi önzése keltheti fel a figyelmet, hanem az elképzelt özvegyi szerep bírálata, így konkrétan a jelenlévő ifjú feleség burkolt megbüntetésének szándéka is, amennyiben nem ad majd számára módot a feledésre. Ha letakarjuk a vers alatti dátumot (Petőfi ekkor 24 éves), ami ugye nagyon nehéz feladat, és pusztán csak a vers beszélőjének karakterére koncentrálunk, akkor ez a karakter, fizikai jellemzői alapján, egy középkorú férfi, deres halántékkal. Ez a korántsem fiatal, inkább komoly és tapasztalt férfi ülteti ölébe ifjú hitvesét, akinek eljövendő, biztos hűtlenségét önmaga jövőjének kinyilvánításával számolja fel: megelőzve mindezt, legyőzve az időt és a halált. A meghitt pillanatban a jövőt vázoló beszéd átvitt és szó szerinti értelemben is *kísérteties*. A bölcs tanítói (férji, és már-már atyai) beszédben az elhangzottak nem csak naiv szerelmes vallomásként érthetőek (örökre szeretlek majd), de az idő relativizálása (a halál sem győzheti le az örök szerelmet), a visszatérés konkretizálása, a szellemként, kísértetként való „megjelenés” miatt patológikus fenyegetésként is.¹³ Mivel nincs lehetőség a választásra, mindez így olyan végakarát és fenyegetés is egyben, amelyben az individuum önzése és mindentudása nyer teret. Az örök szerelem a visszatérő lélekkel a még élő özvegy halálos zaklatásává válik, amibe

¹³ Csak két sor az *Úti levelekből*: „az én mézesheteim a sírig fognak tartani” „Mintha az élet költészete az időtől függene, s nem az egyénektől.”

a vers ifjú asszonya ugyan nem, de feltételezett biografikus alanya, Szendrey Júlia tíz évvel később, szörnyű kínok között, ténylegesen bele is hal – köszönhetően annak, hogy beteljesedett a versfikció jóslata.

A HALOTT FÉRJ BOSSZÚJA

Eme vers esetében a prófécia és annak bekövetkezése messzire vezet a hagyományban. A figyelem éppen ezért nem is arra irányult, hogy mi történik a harmadik szakaszban (azt a vers egésze feledteti, ahogyan mentegetik, vö. Márai, Kosztolányi, Keresztury), hanem arra, hogy mi történik a hitvessel? Valójában Szendrey Júlia cselekedetei tették prófétaivá és kultikusán is izgalmassá a verset. Itt érdemes Illyés Gyulát idézni: „A verset [...] Júlia tette a nemzet legmélyebb elégiájává. Nemcsak azért, hogy megihlette rá a költőt. Azáltal is vajon, hogy a jóslatot beteljesítette?” Illyés meg is válaszolja saját kérdését: az „[...] első két szakasz után Júlia adott tragikus, nagy csengést a romantika sírköltészetéből való harmadiknak. Ha ez a vers, a *halott férj akaratlan bosszúja* nem íródik meg, Júlia nyugodtan férjhez mehetett volna; egy hang nem éri a második házasság miatt.” (kiemelés tőlem – O. Cs.)¹⁴ Petőfi a feleségét nagyra tartja íróként, a verseiben azonban csak kellék. A recepció (és most itt ismét Illyés) részben átveszi ezt, azaz: „Júlia csak versindító ürügy”,¹⁵ és a valóságban is csak kellék: feleség és tanítvány, akinek szerelme és hűsége megkérdőjelezhető, akinek írásait a mester javítgatja és közlésre küldi, aki „lángelme”, de a gondok mellett csak cincogás az, amit alkot. A recepció a maga módján kíván visszavenni Petőfi elfogult és tévesnek nyilvánított poétikai ítéletéből feleségét illetően. Nem csak esztétikailag teszik helyre Júliát (csak tanítvány lehet – nem ihleti meg írásával Petőfit, vö. Horváth János), de morálisan is: beteljesíti a jóslatot, újra férjhez megy. Júlia mindkét elemében (keletkezés és fogadtatás) kulcspozíciót tölt be a szöveg olvasástörténetében. Ha a verset Júlia döntése és cselekedetei tették utólagosan nagygyá és érdekessé, akkor Sándor lelke valóban visszatért, hiszen a jóslat csak eme motivációval teljesebbé válhat. Hogyan is jár vissza Petőfi Sándor lelke?

A vers utolsó, harmadik szakasza kapcsán írja Eisemann György, hogy a „Petőfi-kutatás figyelmét elkerülte, hogy a *Szeptember végén*

¹⁴ ILLYÉS Gyula, *Petőfi Sándor*, Szépirodalmi, Budapest, (1971), 1985. 327.

¹⁵ Uő, *i. m.*, 318.

záró szakaszában meghasad a beszélő addig relatíve rögzített pozíciója, s immár halottként inszcenálja magát. Aki feljön a síri világból, aki leviszi a gyászkendőt, aki letörli a könnyeit, az a halottnak mondott én.” Eisemann igen jellemző és valóban reflektálatlan mozzanatot vizsgál, azt állítva, hogy a „halott tettei pedig azáltal lehetségesek, hogy az élők teteinek mintáját követik, vagyis a nyelv ismétlődés-karakteréből, a nyelv emlékeinek mobilizálásából következnek.” De, teszi fel a kérdést Eisemann: „Hogyan mozoghat és sírhat egy olyan emberi test, melynél anyagszerűbbet elgondolni sem lehet?” Eisemann szerint a lírai én szerelmét Petőfi versében „saját holtteste közvetíti mint hiperbolizált érzést”. A vers beszélőjének monológja eszerint olyan „szerelmi vallomás”, amely „a sírgödörben teljesedik be mint a szeretett lény hűtlensége miatti fájdalom.” Mindezt a beszélő megkettőződése, „előre és holtra szétvonódó időisége teszi lehetővé.” A képzelőerő eme víziója – írja Eisemann: miszerint az emberi viselkedés merő mechanizmus lenne [*mechanos* = ravaszság, fortély, vö. H. von Kleist, *A marionettszínházról*], amelyben mindenki egy irányított marionettjáték figurájaként gesztikulálna, az élet legcsekélyebb jele nélkül, – maga lenne a képzelőerő működésének példája.¹⁶ Margócsy István más következtetésre jut akkor, amikor alaposan áttekinti a recepció siketségét és Petőfi hasonló verseit.¹⁷ Úgy véli, hogy az „ihlet felbetörésének”, a vers feltűnő kettősségének (romantikus magánbeszéd vs. biedermeier hangulatú erkölcsi tanító költemény) oka „két egymás mellett élő korabeli költészeti konvenció” keresztbe feszülése, versengése.¹⁸ Petőfi konkretizálási stratégiája éppen szerelmes verseiben marad konvencionális általánosítás azzal, hogy a nő figurája kibontatlan marad, hogy nem jut szóhoz, hogy a beszédhelyzetben elhangzó kérdések retorikusak maradnak. Margócsy szerint ez tehát Petőfi alapvetően monologikus szerelemszemléletéből fakad.¹⁹ A kísértet figurája ugyanakkor szerinte is „végzetesen megtöri a vers eddigi kép-

¹⁶ EISEMANN György, *A képzelőerő és a romantikus líra viszonyainak történetiségéhez = Nympholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18-19. században*, szerk. SZÜCS Zoltán Gábor, VADERNA Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2004, 261–267; id. 266–267.

¹⁷ MARGÓCSY István, *Petőfi mint hazajáró lélek*, Beszélő, 2007. november, 110–116, 2007. december, 99–106. id. 110–116.

¹⁸ Uő, 2007, 113.

¹⁹ Vö. Uő, 2007, 115.

zetkörét és szólamvezetését”.²⁰ Ez a beszélővel nem önazonos kísértet objektív, konvencionális, közhelyes díszlet csupán, „kísértet nélkül a romantikus költészet alig tudott meglenni – az a tanító jellegű erkölcsi allegorizálás, mely roppant erővel hatott e költészetekben, [...] szinte automatikusan vonta magával a megelevenítés és a perszifikálás e kevésbé magasrendű” képzetkörét.²¹ Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a toposz eredendően olyan beszédszituációt vázol fel, amelyben az egyik fél mindig hallgat. „Júlia” sem ifjú asszonyként a jelenben, sem a neki kirótt özvegyi jövőt illetően nem szólalhat meg, mi több: hallgatásával sem vesz részt a párbeszédben, *tétlenségre* van kárhozthatva. A versben beszélő én ugyanakkor szintén megkettőzi önmagát, amikor jelenbeli és jövőbeli énjevel kapcsolatos reflexiókat tesz. Ebben a relációban a beszélő jövőbeli „én”-je (*a kísértet, aki néma*) végrehajtja majd a jelenbeli „én” akaratát, azaz tőle nemcsak hogy nem független, de rá *értelmesen hallgat*, és *őt elérve cselekszik* is.

EXKURZUS: A KOLTÓI VÁMPÍR

Margócsy István is kitér arra, hogy Petőfi „mint imago, mint princípium, maga is kísértetté vált, megidézhetővé – akit, sajnos, igen gyakran meg is idéztek”, és számtalanszor elterjedt visszatérésének legendája, és szellemidézése.²² Júlia szorongva és kétségek közt hal meg: Petőfi lelkét folyvást megidézik, Petőfi nem tud meghalni, Júlia pedig nem tud élni emiatt. Eme Petőfi-princípium valóban elszívja Júlia életét. Az önbeteljesítő (kettős) jóslat (miszerint elhagysz, és miszerint akkor én visszajövök): groteszk módon beteljesül. Az előbbit Szendrey Júlia lépi meg, az utóbbit pedig az utókor konstruálja az örökös megidézéssel és számon kérő szemrehányásokkal. Ám az élők életét, vérért elszívó kísértet vagy vámpír képzelete nem csak metaforikusan érthető eme vers kapcsán.

Ha szentségtörő is a *Szeptember végén* című vers férfi figuráját koltói Drakulaként elképzelnünk, azt a vámpír-mitológia felől értelmeznünk, akkor is elgondolkodtató lehet a halott férj akaratlan bosszújának, vagy a hazajáró lélek értelmezői toposzának eme másik nagy toposszal való

²⁰ Uő, 2007, 99.

²¹ Uő, 2007, 102.

²² Uő, 2007, 102, 103.

vázlatos, kísérleti jellegű összevetése. A vámpír e tekintetben pontosan olyan lény, akire nemcsak a harmadik szakasz illik rá, de vérszívó tevékenységét a vers egész szituációja is jól jellemezheti. A vámpír egy már halott, Stokernél a beteljesületlen szerelemtől űzött, a sírból visszatérő „lény”, aki az élők (elsősorban fiatal szűz nők) vérért szívja, hogy „éljen” tudjon. A 19. század első felében is számtalan előfordulása ismert az irodalomban, Theophile Gautier egyik elbeszélése még a címével is Margócsy (és persze Petőfi) írására emlékeztet (*Síron túli szerelem*).²³ A vámpír ugyanakkor közismerten a hatalom és az implicit szexualitás metaforája is egyben. A *Szeptember végén* című versben ábrázolt szituáció és beszédmód nem csak a horatiusi toposz szituációját idézi meg, hanem a vérszívás, a nő elcsábításának, az alá-fölé rendeltségnek, az élet, a halál és a szerelem síron túli kapcsolatának egész, a vámpírtörténetekből ismert viszonyrendszerét és mitológiáját is.

A *Szeptember végén* című vers keletkezése kapcsán az egymást olvasó szerzők (Petőfi Sándor – Szendrey Júlia) egymást olvasó szövegei (*Szeptember végén – Napló*), illetve mindezek olvasása (= értelmezői hagyomány) feltűnő hasonlóságot mutat azzal a *narratológiai* (olvasási és megértési) modellel, amelyet Bram Stoker *Drakula* című regényét jellemzi.²⁴ Stoker regényének nincs kitüntetett elbeszélője, a regény tulajdonképpen naplók sorozata, amelyeket a szereplők írnak, a történeteket egymás naplóiból tájékozódva ismerik meg. Az olvasó szintén ezen egymást olvasó és író szövegekből értesül az eseményekről, azzal a különbséggel, hogy egyszerre képes átlátni ezt a sajátos hatástörténeti folyamatot, és azzal az élménnyel, hogy fantáziájával maga is rákényszerül az elbeszélő, egymást nem minden esetben át- és lefedő, vagy folytatott történetek közötti hiányosságok és hézagok részköltő munkájának játékba hozására. Ez utóbbira a történet szereplői nem képesek. A magányos írás és történetmesélés mindig csak a már megtörtént események rögzítésére és elbeszélésre alkalmas. Arra hogy a szereplők maguk vegyék át az események irányítását, hogy ne csak elszenvedői legyenek Drakula tetteinek, hanem üldözöttből üldözőkké válhassanak, át kell venniük az elbeszélés irányítását is. A különféle naplók romanti-

²³ A 19. századi vámpírirodalomból nyújt válogatást a vámpírológia tárgyalása mellett Maria JANION, *A vámpír: Szimbolikus biográfia*, Európa, Budapest, 2006.

²⁴ Bram STOKER, *Drakula gróf válogatott rémtettei*, Árkádia, Budapest, 1985.

kus összjátékának Miss Harker vet véget: *írógépet* ragad, és letisztázza a különféle változatokat, hogy a történet résztvevői számára végre létrejöjjön egy egységes, követhető narratíva. Nagyjából ezzel egy időben kezdődik meg Drakula üldözése, vagyis a cselekmény visszavezetése az elbeszélte történet kiindulási pontjához. Persze még így is számtalan kérdés marad nyitva, mondjuk éppen Drakula pontos motivációit illetően, s ez a bizonytalanságokat és a kiszolgáltatottságot megszüntetni kívánó törekvés esetlegességét mutatja. Hogy mi történt valójában, aligha tudható meg – Miss Harker egységesítő nézőpontja sem helyettesítheti a mindentudó elbeszélői pozíció hiányát. Júlia naplót ír, Sándor elolvassa, vagy éppen fordítva – mindenki írja a maga történetét Koltón, az utókor pedig találgat. Ennél is érdekesebb viszont a vámpír *antropológiája* és a vérszívás *dramaturgiája*.

Drakula olyan élőhalott, aki fiatal nők vérére szívja, hogy élő lehessen, de a vérszívás nem pusztán táplálkozás számára, hanem *gyönyör-szerzés és emlékezés* is. A vámpírt a vér, az örök és romantikus szerelmi vágyakozás tartja életben. Drakula az örök ifjúság és az elveszett kedves keresésével tölti idejét, ezért tér mindig vissza sírjából, és addig nem is hallhat meg, míg kedvesét meg nem találja. Miközben egykori kedvesét keresi a fiatal nők között, megöli őket. Áldozatai lassan hervadnak el, lassú elmúlásuk oka ismeretlen a kívülállók számára, jobbára maguk az áldozatok nincsenek tudatában annak, mi is történik velük félálomban. A vámpír képes arra, hogy „én” ként térjen vissza, ugyanakkor eleve alakváltó is, miközben mégis önazonos marad. Egy vámpír könnyezhet is, és szíve is van: éppen ezt kell keresztüldöfni, hogy végérvényesen elpusztuljon. A vámpír egy szerelmes lény, aki nem tud meghalni, folyvást visszatér a síri világból, folyvást keres, és a vér azáltal tartja életben, hogy az örök szerelmet nyújtja számára. Eszerint a logika szerint csak az örök szerelem győzheti le az időt.

Dramaturgiailag a vámpírtörténetek egyik jellemző színhelye egy szoba belső tere, ahol a vérszívás általában megtörténik. A horatiusi toposzt alkalmazó, eddig áttekintett versekben mindenhol egy belső térben foglalnak pozíciót a résztvevők, egy ablak előtt állva, azon át kitekintve szemlélik az előttük fekvő tájat, s eme perspektíva által kiszabott látvány képezi a *pictura* leíró részét, amelyhez és amelyből később megfontolandó morális reflexiók erednek és kapcsolódnak. Stoker regényében az áldozat leginkább a szobája magányába visszavonult, annak ablakában

álló, ülő, onnét az előtte fekvő tájat szemlélő fiatal nő. Drakula gróf ugyan ezen ablakon tér majd be minduntalan, hogy elcsábítsa áldozatát, karjaiba vegye, ölébe ültesse a fiatal nőt, aki a gróf mellére hajtja fejét, elaléltan hallgatva suttogását, kiszolgáltatva fehér nyakát, míg a vérét szívja egy szerelmes „férfi”. A Petőfi-vers szituációjában a csábító és vérszívó alak megöli és halhatatlanná teszi kedvesét.

* * *

A hitvesi költészet közismert darabja ebből a szempontból sokkal inkább egy romantikus rémmese hátborzongatóan megható epizódjának tűnik, mint pusztán az emberi életről, a boldogságról és a szerelem mulandóságáról szóló elégikus merengésnek. A vers beszélőjének határozott jövődőlésében mindenesetre valamiféle bizonytalanság, valamiféle metafizikai szorongás is felsejlik, a túldimenzionált szubjektum erendendő *esendősége* a még be nem következett, de múlhatatlanul bekövetkezővel és megmásíthatatlannal szemben. Talán eme elhallgatott belátás miatt akar egyértelmű és határozott lenni a beszélő a lehetséges jövőbeli döntéseket, a hűséget és a visszatérést illetően. Győzedelmeskedni az idő felett. Még most dönten (nem arról, hogy mi legyen, vagy mi lehetséges, hanem) arról, *mi is lesz majd velünk*. A jövő nem lehet találgatás tárgya, jobb ez ügyben már most rendelkezni. Ez a szenvedélyes és félelmet keltő beszéd így az időnek ellenszegülő kétségbeesett beszédként is érthető. Ez a retorika ez esendőség ellen beszél. Eme védtelenségben van a szörnyeteg (a retorika) szépsége.

SÉLLEI NÓRA

*A fenséges és a (művész)női vágy
Anne Brontë Wildfell asszonya című regényében*

Bár Anne Brontë a legkisebb lány Patrick Brontë tiszteletes családjában, mégsem őt tartja az irodalomtörténet az okos (és persze híres) lánynak, hanem nővéreit, Charlotte-ot és Emilyt. Mindhármuknak rövid élet jutott (Charlotte 39, Emily 30, Anne pedig 29 évesen halt meg), így szinte természetes, hogy a két ismertebb nővérnek sem terjedelmes az életműve (Charlotte: négy regény és versek, Emily: egy regény és versek), és ezeknek az aránylag kis korpuszoknak a kanonizációs folyamata sem volt egyértelmű; Anne esetében azonban, aki a versek mellett két regényt mondhat magáénak, különösen feltűnő a recepciótörténet hangjának a változása. Róla ugyanis sokáig kizárólag mint Charlotte és Emily húgaként beszélt az irodalomtörténetírás, és regényei közül is inkább a *Jane Eyre*-rel és az *Üvöltő szelekkel* egy időben (1847) megjelenő *Agnes Grey*-t emlegették mint a *Jane Eyre*-hez hasonlatos, azonban annál sokkal haloványabb nevelőnő-regényt. Az elmúlt évtizedekben azonban egyre nagyobb figyelmet fordítanak az értelmezők Anne Brontë másik regényére, a *Wildfell asszonyára*, mely megjelenésekor annyira sokkolta a közvéleményt (mondván hogy „gusztustalan és felháborító” jeleneteket tartalmaz, mégpedig „bántó részletességgel”¹), hogy egyrészt Anne

¹ Margaret SMITH, „Introduction” = Anne BRONTË, *The Tenant of Wildfell Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1993, xvii., ix. (A továbbiakban: SMITH 1993.); Lindsay SULLIVAN, „The Tenant of Wildfell Hall”, *The Literary Encyc-*

Brontë szükségét érezte egy magyarázó előszónak a második kiadáshoz, másrészt pedig a szerző halála után az őt túlélő nővér, Charlotte, tiz évre megtiltotta a további kiadásokat,² mert ő maga sem értett egyet a regény témaválasztásával: úgy gondolta, Anne-hez nem illenek az efféle témák.³

De mi is a téma, és miért nem illik Anne-hez? Anne-t Charlotte Brontë elnevezése a család „kisbabájaként”⁴ hagyta az utókorra, a közeli barát Ellen Nussey pedig „kedves, szelíd Ann”-ként⁵ írja le. Ennek következtében az életrajzközpontú irodalomtörténetírás gyengének, törekenynek konstruálta meg az ő képét, ami pedig éles ellentétben áll a *Wildfell asszonyának* valóban „durva” témaválasztásával. A regény ugyanis alapvetően egy olyan – valószínűleg a viktoriánus korban sem ritka – házasság története, melyben a feleség az esküvő után teljesen ki van szolgáltatva az alkoholista, szeretőket tartó (és szeretőit saját házában is fogadó), saját öt éves fiát is alkoholra szoktató, kizárólag a londoni élet kínálta szórakozásoknak és a vadászatnak élő, s ezzel egyidejűleg feleségét számtalanszor megalázó férjnek. És mivel ennek a házasságnak a története meglehetősen részletességgel szerepel a szövegben, igazából nem csodálkozhatunk azon, hogy a viktoriánus közvélemény megbotránkozott a témaválasztáson. Pedig Anne Brontë elég világosan elmagyarázza a már említett előszóban, miként is látja saját szerepét: „azt, aki egy rendetlen aglegény lakásának a kitakarítására vállalkozik, valószínűleg jobban megrójják a felvert por miatt, mint amennyire megdicsérik az elvégzett takarításért”⁶ – azaz elhárítja magától a „durvaság” vádját, és sokkal inkább egyfajta tisztulási folyamat kezdeményezőjeként pozicionálja magát.

Ennek a tisztulásnak – avagy a híres viktoriánus képmutatásról való lepellerántásnak – a központi szereplője a regényben Helen Huntingdon,

lopedia [online adatbázis], 11 January 2005, (letöltve: 2005. november 18). <http://litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=7906>

² *Myth and Reality: The Lives of the Brontës*, Haworth, The Brontë Society, n.d., 11.

³ SMITH 1993, xi.

⁴ *Myth and Reality*, 11.

⁵ SMITH 1993, x.

⁶ Anne BRONTË, „*Preface to the Second Edition*” = *The Tenant of Wildfell Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1993, 3. (A továbbiakban: BRONTË 1993.)

a feleség, aki nem törődik bele sorsába, hanem kísérletet tesz arra, ami szinte elképzelhetetlen a viktoriánus kor normái szerint: középosztálybeli nő létére a saját lábára akar állni, és a nők által „normálisan” csak kedvtelésként űzött festészetből akarja magát és gyermekét elartatani, azaz hivatásos művésszé akar válni. A regényt méltán lehet női művészregénynek nevezni. A szöveg cselekményének és fő konfliktusának középpontjában tehát egy, a társadalmi nemek konstruáltságának a kérdését érintő transzgresszív problémafelvetés és tett áll. Nem csoda, hogy a feminista irodalomkritika a *Wildfell asszonyát* tartja „az első következetesen feminista regénynek.”⁷

Az általános témaválasztáson túl azonban van a regénynek egy rétege, mely ennél specifikusabban veti fel a gender szempontját, mégpedig Helennek a festészethez, azon belül pedig a romantikus festészet egyik kulcsfogalmához, a fenségeshez és saját vágyaihoz (avagy a nő vágyához) való viszonyában. A számtalan olyan szöveghely közül, melyekben Helen nőként való konstruáltsága, művészete és vágyai egyszerre jelennek meg, kiemelkedik egy jelenet, amelyben Helen éppen fest, mi több, az ikonikus romantikus művészként jelenik meg, aki a fenséges megtapasztalására, ennek a – mint számos kritikus kimutatta – nemi markerektől sem mentes esztétikai kategóriának a megélésére és megjelenítésére vágyik. Ugyanakkor mialatt ő maga a végtelen horizontot nézi és vágyakozó szubjektumként alkot, őt is nézik, miáltal egyidejűleg egy férfi vágyainak a tárgya is. Igen sűrű szövegrész ez, melynek a szoros olvasata feltárhatja a gender, a (szexuális) vágy és a romantikus művészet közötti összetett kapcsolódási pontokat. Értelmezésemben kitérek Anne Brontë egyik képére is, mely talán Caspar David Friedrich egyik festményének a másolata (avagy több Friedrich-kép intertextuális átírata), ami új megvilágításba helyezi mind Anne Brontët, mind pedig regénye főszereplőjét, Helen Huntingdont mint vágyakozó nőt és romantikus művészt.

Amikor Helen el tud menekülni testének, vágyainak, festészetének és fiának férje általi teljes kisajátítása elől, gyermekével Wildfell bérlőjeként talál menedéket. Wildfell egy megállapodott közösségnek a szélén helyezkedik el, elvadult kert veszi körül. Ez pontosan jelzi Helen problematikus társadalmi pozicionálását, még akkor is, ha magát

⁷ *Myth and Reality*, 11.

özvegynek álcázva aránylag elfogadható identitást konstruál a külvilág számára, ugyanakkor hivatásos művészi mivoltát (azaz hogy eladja képeit és a befolyó bevételekből él) titokban tartja. A közösség azonban – tökéletes érzékkel – a Másikként, tőlük különbözőként azonosítja a nőt, és a maguk módján többen kísérletet is tesznek titka megfejtésére, teste, története és erkölcei értelmezésére. Ezen kísérletek közül Gilbert Markhamé a legjelentősebb, aki szerelmes is lesz bele: *femme fatale*-ként, távoli, elérhetetlen, de épp ezért csábító és szexuálisan vonzó, ugyanakkor titkokat rejtegető nőként értelmezi Helent, aki éppen ezért – Gilbert érvelése szerint legalábbis – védelemre szorul. Ebben az értelemben a szöveg elején Gilbert semmiben sem különbözik a regény más férfiszereplőitől, köztük Huntingdontól sem, amennyiben egyikük sem tudja azt elképzelni, hogy egy nő ne a férfiak társaságára és védelmére vágyjon, hanem arra, hogy független legyen mind társadalmilag, mind pedig anyagilag.

Ez a konfliktus kerül a felszínre nagyon finom szimbolikával abban a jelenetben, melyet Gilbertnek, a regény keretelbeszélőjének a szemszövegéből olvasunk. Markham ugyanis egyszer megemlíti Helennek, hogy elmehetnének a tengerhez, melynek látványára Helen annyira vágyik. *Művészként* Helen eredetileg magányos sétát képzel el, de nem menekülhet a társaságtól – avagy a társadalomtól –, mely azonnal *nőként* kezeli: a falusi társaság tengerparti pikniket tervez, és Gilbert húga meghívja Helent, csatlakozzon hozzájuk. Helent kissé taszítja az ötlet, de néhány hiábavaló kifogás után nem tehet mást, mint elfogadja a meghívást. Nem hajlandó azonban teljességgel beleilleszkedni az illedelmes nőiség modelljébe: nem ül be a kocsiba, hanem gyalog megy a sziklákhoz; nem hajlandó bájosan elcsevegni férfi kísérőjével és szórakoztatni őt (az úton vagy nem is szólal meg, vagy pedig nem eléggé tiszteletteljesek a megjegyzései); és nem fogadja el Gilbert felé nyújtott kezét, amikor az vissza akarja őt segíteni a szikláról a „jó” útra.

Az a perspektíva és pozíció, ahonnan Gilbert vissza akarja segíteni a „jó” útra, azaz a tenger fölé nyúló sziklaorom és az onnan nyíló végtelen horizont, a fenséges tere, mely maszkulinként tételeződik, és semmiképp sem női tér, amelynek egy rendkívüli pillanatra részese lehet Helen, a művész, de ahonnan vissza kell térnie:

A mind magasabb, mind merészebb hegyek egy ideje elfedték már a kilátást; egy meredély csúcsára kiérve azonban s onnan lepillantva, hasadék

tárult elének – és szemünkbe szökött a kék tenger! Mély ibolyakék – nem halotti nyugalomban, hanem csillogó tajtékkal borítva –, parányi fehér pettyek villóztak a kebelén, a legélesebb szem is alig bírta megkülönböztetni a fölötte rengő, a napfényben megvillanó szárnyú sirályoktól: hajó alig ha egy-kettő látszott, és azok is messze kint a nyílt vízen.

Társnőmre pillantottam: vajon mit gondol e pompás látványról? Nem szólt, állt némán, s szemét olyan tekintettel szegezte rá, amelyből kiolvashattam, hogy nem elégedetlen.⁸

A leírásban benne van a fenséges tapasztalata és archetipikus leírása, hiszen a megidézett hatalmas terek éppen azt a félelemmel és a félelmetes megtapasztalásával járó vegyes csodálatot hívják elő, amely mind Kant, mind pedig Burke szerint a fenséges lényegének tekinthető. A fenséges élménye ugyanis egyszerre fizikai és metafizikai, hiszen egy fizikai tér is előhívhatja, amennyiben a maga végtelenségével és hatalmasságával megközelíti a metafizikai teret. Az efféle fizikai tereknek a legjellegzetesebb példái a sziklás hegycsúcsok és a végtelen tenger látványa, melyeket az ember többnyire magányosan és magába mélyedve, szavak nélkül tapasztal meg, s melyek egyúttal saját törekenységére is ráírnyítják a figyelmet, aminek szövegbeli tünete lehet akár a mondatok töredezettsége is.

Kérdés azonban, hogy Helen Huntingdon részese lehet-e a fenséges teljes megtapasztalásának, s ami ebből következik, ha a fenségest a romantikus művészet középponti esztétikai kategóriájának tekintjük: vajon megtapasztalhatja-e a romantikus művész pozícióját – annak teljességében – a fenséges tájban. Maga az a tény, hogy Helent elkíséri Gilbert erre a helyre, kizárni látszik a lehetőséget: Gilbert egy pillantra sem hagy(hat)ja magára, és a nő nem léphet be egyedül ebbe a maskulin (meta)fizikai térbe. Mi több, amint azt az idézet második bekezdésének az első mondata is jelzi, amíg Helen a tengert – a fenséges tájat – nézi, addig Gilbert tekintete órá szegeződik. És bár a kezdő mondatban nyoma sincs a tárgyiasításnak és a kisajátításnak, az idézet így folytatódik:

Egyébként igen szép szeme volt – nem tudom, említettem-e már, de a szeme csupa élet, nagy, tiszta és majdnem fekete – nem barna, hanem igen sötét szürke. Hűvös, üdítő szellő fúj a tenger felől – látgy, tiszta,

⁸ Anne BRONTË, *Wildfell asszonya*, ford. BORBÁS Mária, Bratislava, Madách Könyvkiadó, 1985, 61. (A továbbiakban: BRONTË 1985.)

éltető: meglobogtatta Mrs. Graham fűrtjeit, s élénkebb színt varázsolt máskor nagyon is halovány ajkára és orcáira. [...] Sosem láttam még ily szépnek: sosem tárult fel még iránta ily melegen a szívem, mint most. Ha csak két percig állunk még ott ketten, nem feleltem volna a következményekért.⁹

Klasszikus jelenet ez, melyben egy a művész figuráját magára öltő nő a fenséges tájban mindarra vágyik, amit a fenséges adhat: végtelenségre, transzcendenciára, a metafizikai megtapasztalására, az egzisztenciális magányra, melyek mindegyike a maskulin szubjektum előjogának számít. És e közben a (szexuálisan is) transzgresszív aktus közben a férfitekintet tárgyává – potenciális zsákmányává – válik, minek következtében azonnal visszahelyeződik a nőiességről folyó hagyományos diszkurzusba, és metafizikai elragadtatottságát szexuális elragadtatásként és csábításra való felhívásként értelmezi a tekintetét rá szegező férfi. Gilbert nézőpontja Helen fenséges-élményét is átértelmezi, mégpedig oly módon, hogy azt a nőnek „megfelelő” szférába visszahelyezésként is értelmezhetjük, hiszen Gilbert tájértelmezése „meglágyítja” Helen vonásait, és a – sosem-volt – ideális, vágyott nő képében jelenik meg az olvasó előtt. Ebben a jelenetben maga Helen lesz a Gilbert által nézett táj (vagy legalábbis egyébe lesz vele, akár a romantikus költészet wordsworth-i hagyományában, és, mint látni fogjuk, Friedrich egyik képén), ez a „táj” azonban már nem a fenséges világa, hanem a *szépé*, mely – mint kritikusok rámutattak, a maskulin fenségesnek a nőies megfelelője a romantika esztétikájában.¹⁰

Hiába vágyik azonban a művészi alkotáshoz szükséges magányra Helen, hiába próbál a társaságtól távolabb elhelyezkedni, csak úgy tudja elkerülni, hogy magába olvassza a közösség, ha még veszélyesebb helyeket keres fel, olyanokat, melyektől hölgytársai féltve óvják. Ő azonban – így a narrátor – „otthagytott bennünket, és a meredek, sziklás dombol-

⁹ Uo.

¹⁰ Lásd például: „A tizennyolcadik századi elméletírók és romantikus költők (valamint a milliónyi értelmező) által megfogalmazott fenséges-fogalomnak [...] nyilvánvalóan, még ha nem is tudatosan, de van neve. A fenséges a hatalommal való felruházottság maskulin tapasztalatának felel meg; míg ellentéte, a szép, a nőies gondoskodás, szerelem és lány érzékiség megtapasztalásával hozható összefüggésbe”. Anne K. MELLOR, *Gender and Romanticism*, New York & London, Routledge, 1993, 85. [ford. S. N.]

dalon egy magasabb meredély felé igyekezett, ahonnan még pompásabb kitekintés esett, s onnan óhajtott vázlatot készíteni.”¹¹ De még „a keskeny sziklapárkány[on] a szirt peremén, amely meredek szakadékká mélyülve lejtett egészen a sziklás partig”,¹² sem maradhat magára – Gilbert ide is követi. Gilbert gondolataiban – akárcsak az előző jelenetben – a nő művészete és teste nem válnak el egymástól, pontosabban a nő *mint* művész teste válik Gilbert számára megcsodálandó műtárggyá: „[é]n azonban meg nem állhattam, hogy olykor-olykor a lábunk előtt kitarulkozó pompás látvány helyett a ceruzát tartó, elegáns, fehér kézre, a papír fölé hajló kecses nyakra, a fényes, hollófekete fürtökre ne vessek egy-egy lopott pillantást.”¹³

Ebben a pillanatban Gilbert tartózkodik a megszólalástól, nem ad hangot sem Helen iránti vágyának, sem pedig a Helen művészetét illető, meglehetősen lekezelő megjegyzéseinek: csak magában gondolkodik el rajta. A ki nem mondott kommentár azonban egyértelműen elárulja, hogy miképp is értelmezi ő Helen művészetét: „Volna csak ceruzám meg egy falatka papírom – gondoltam – szebb rajtot készíthetnék, mint ő, feltéve, ha volna képességem hűségesen ábrázolni azt, ami itt van előttem».”¹⁴ Ennek a rövid mondatnak szinte minden szava jelentőséggel bír: eszerint Helentől azt várja el, hogy *szépet* rajzoljon, de az angol szöveg még csak nem is az esztétikai fogalommal megegyező „beautiful” kifejezést használja, hanem az esztétikailag értelmezhetetlen „lovely”,¹⁵ azaz „kedves, aranyos, bájos” szót – ami semmiképp sem felel meg a táj (meredező sziklaormok, végtelen tenger) fenséges látványának. Emellett Gilbert azt is elárulja, hogy ő Helentől a valóság általa realitásnak feltételezett, mimézisen alapuló tükrözését várja el. Mi több, Helen alkotásának még csak a kép státusát sem adja meg: a magyar fordítással szemben („rajz”) az angol szöveg egyenesen „vázlatnak” („sketch”¹⁶) titulálja, amit Helen csinál, s ezáltal ideiglenességet, jelentéktelenséget, befejezetlenséget, alacsonyabb minőséget sugall. S továbbmenve: a „hűségesség” a realizmus egyik kritériuma, ami együtt jár az apró

¹¹ BRONTË 1985, 62.

¹² Uo., 62–63.

¹³ Uo., 63.

¹⁴ Uo.

¹⁵ BRONTË 1993, 63.

¹⁶ Uo.

részletekre való odafigyeléssel is, ami – mint „tudjuk” – szintén nőies tulajdonság.

Gilbert tehát Helen művészetétől a kedves, bájos tárgy hűséges, realista ábrázolásmódjában megtestesülő nőiességet várja el, miközben – ne feledjük – Helen leginkább a fenséges kategóriájának megfelelő tájban és tájat rajzol. Az olvasó számára azonban nem adott semmi más perspektíva, amelyből láthatná Helen rajzát, csakis Gilbert narrátori kommentárjainak szemszöge. Ennek ellenére nem tűnik megalapozatlannak az a feltételezés, hogy a Helen művészetét illető lesajnáló megjegyzések abból adódnak, hogy Gilbert zavarban van, mivel olyan helyen látja a nőt, ahová „lényegénél fogva” nem tartozik (azaz a veszélyes sziklaszirt szélén), és úgy látja a nőt, ami nem illik bele a nőiesség akkori konstrukciójába: elmerülve a fenséges táj megrajzolásában, melyet talán nem is a „normális”, azaz realista módon örökít meg, hanem úgy, ahogy a romantikus festők tették, azaz látomásként – aminek a lehetősége viszont nők esetében legfeljebb a szentek számára adatik meg.

Ebben az értelemben bár Helennek *mint* művésznőnek az alakja transzgresszív lehetőséget rejt magában, ezt a lehetőség azonban Gilbert minden áron ellenőrzése alatt akarja tartani, s ekként Anne Brontë a regény főszereplőjének nem adja meg azt a szabadságot, mint amit egy általa rajzolt kép, „A tengeri napfelkeltét néző nő” ([Woman gazing at a sunrise over a seascape] 1839) alakjának. Mint kritikusok rámutattak, szimbolikus képről van szó, és

a háttal álló, a távoli horizontot kémlelő, magányos nő alakja gyakran előfordul a tizenkilencedik századi észak-európai romantikus művészetben, legjellegzetesebben a német tájképfestő, Caspar David Friedrich (1774–1840) melankolikus *Rückenfigur* alakjaiban. Nem lehet bizonyosan tudni, hogy Anne Brontë láthatta-e Friedrich képeinek reprodukcióit, de a fiatal nő alakja a saját világán túli, nagyobb világgal való kapcsolatba kerülés vágyának érzését sugallja, mégpedig a romantikus művészet stílusában, melynek szimbolikáját ő valószínűleg nagyon jól megértette.¹⁷

Akadtt már kritikus, mint Edward Chitham, aki párhuzamot vont Anne Brontë rajza és a tengert néző Helen között, ő azonban úgy értelmezi a

¹⁷ Christine ALEXANDER, Jane SELLARS, *The Art of the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 41–42. (A továbbiakban: ALEXANDER, SELLARS 1995.)

rajzon lévő nőalakot, hogy az Anne Brontë „önarcképe Anne életének egy olyan pontján, amikor már kezdtek benne tudatosulni a William Weightman, apja új kurátusa iránti érzelmei és vonzalma, akit oly tragikus hirtelenséggel vitt el a kolera három évvel később.”¹⁸ A fenséges fogalmának jelentéseit tekintve azonban elég könnyen el lehet vetni a feltételezést, hogy Anne Brontë képe azt sugallná, hogy a nőalak elfogadja egy férfi iránt érzett saját intim érzelmeit; véleményem szerint épp fordítva: sokkal inkább a földinek, a testinek, a fizikainak a meghaladása és egyúttal a metafizikai, a transzcendens elérése iránti vágyként értelmezhető. Ekkép tehát – számomra ironikus módon – párhuzamot lehet vonni nemcsak a két kép, hanem Brontë képének Chitham általi és Helen képének Gilbert általi értelmezése között is: mindkettő vissza akarja emelni a nőalakot a nőies illendőség szférájába, pedig a fenséges fogalmának jelentéseit tekintve a képek épp az ellenkezőjét: a nőiesség határainak a meghaladását sugallják.

Ezt az állítást Anne Brontë képének és három Friedrich-festménynek az összehasonlításával is alá lehet támasztani. Ezzel az összehasonlítással nem azt akarom mondani, hogy bizonyítékot találtam arra, miszerint Anne Brontë ismerte Friedrich képeit, csak azt, hogy van valamiféle kísérteties hasonlóság és talán intertextuális kapcsolat is ezek között a képek között. Ezt az intertextuális kapcsolatot ugyanakkor a három Friedrich-kép nemi szempontból való (transzgresszív) újraértelmezésének is tekinthetjük.¹⁹

A veszélyes sziklaszirten álló és a végtelenbe tekintő regénybeli nő képe nyilvánvalóan megidézi a legtipikusabb friedrichi figurát, a „Vándor[t] a ködös tengernél” ([Der Wanderer über dem Nebelmeer] kb. 1815), aki teljesen magányosan áll egy veszélyes szakadék felett, és a végtelenbe vesző ködös tengert nézi. Van azonban egy másik Friedrich-kép is, a „Nő a lemenő nap fényében” ([Frau vor dem untergehender Sonne] kb. 1818), akit szinte isteni eredetű fénysugarak fognak körbe, és ezáltal részesedik a transzcendens tapasztalatából. Anne Brontë képén is női alak van és napsugarak, a különbség azonban a környező tájban rejlik, amely Friedrich képén sokkal lágyabb, aránylag emberközelebbi táj,

¹⁸ Uo., 42.

¹⁹ Alexander és Sellars, a Brontë-képek szakértői nem tudják eldönteni, hogy a kép vajon Anne Brontë saját alkotása vagy pedig másolat. Vö. ALEXANDER, SELLARS 1995, 42., 406.

mely a *szép* fogalmának felel meg. Továbbmenve: Friedrich képén a nő és a táj határai teljesen elmosódnak, a nő egybeolvad a természettel, megszűnik a nő és az esztétikailag szépként felfogott táj közötti különbség. Friedrichnek talán a harmadik képe, „A rügeni mészkősziklák” [Kreidefelsen auf Rügen] kb. 1819) a legérdekesebb Anne Brontë rajzának a szempontjából. Itt – akárcsak Brontë rajzán – a veszélyes sziklák félkört alkotnak, és három emberi alak van a kép előterében, akik a feltételezések szerint azonosíthatóak is: a tengerre tekintő Friedrich, a felesége, akivel akkor voltak friss házások, illetve Friedrich fivére.²⁰ A képben az a feltűnő, hogy a három alak közül csak egyet, a Friedrich-figurát, a művészt érdekli a tenger végtelensége; a másik kettő abban van elmerülve, ami a szemük és a lábuk előtt van, azaz úgy vannak ábrázolva, mintha nem is akarnának (vagy nem is tudnának) távolabbra látni és megtapasztalni a fenségest, mert teljesen elmerülnek a földi lét kicsinyességében. Ezzel szemben Anne Brontë rajza – akár tudatos újraértelmezése Friedrich képeinek, akár nem – radikális módon újírja nemi szempontból ezt a három Friedrich-képet: *nőalakot* helyez a *fenséges* tájat ábrázoló képe középpontjába, aki *magányosan* áll ott és a *végtelenbe tekint*. Ez az alak ugyanakkor kísértetiesen hasonlít a *Wildfell asszonyának* Helen-figurájához, még akkor is, ha Gilbert Markham újra és újra kísérletet tesz arra, hogy visszahelyezze a nőt az illedelmes nőiség szférájába. Az elemzett jelenet a fenséges tér körül forog, mely maszkulinként jelenik meg a művésznő számára, akinek a művészete a regény szövegében mindvégig összefonódik a gazdasági hatalom, a köztér, az illedelmes nőiség, a női vágy, a női szexualitás – és végeredményben a női szubjektum kérdésével.

²⁰ *Híres festők*, bev. Melvin BRAGG, Hajja és fiai, 1996, 324.

GYÖRGY E. SZÖNYI

The “Dark Materials” of Milton And Philip Pullman

I dedicate this paper to Péter Dávidházi, “a man of many colors”, commemorating his 60th birthday.

Recently I have become interested in the mythical character of Enoch and the complex textual lore of apocalyptic literature associated with his name. I have discovered that “the Enoch phenomenon” has been intriguing Western culture – within the Judeo as well as the Christian traditions alike – since the forging of the various versions of the *Book of Enoch* in the 2nd and 3rd centuries AD, through the Church fathers, the medieval alchemists, the Renaissance neoplatonist magi, the representatives of 18th and 19th-century radical counterculture, the modern occultists such as Madame Blavatsky, Aleister Crowley and Béla Hamvas, up to the present. Enough to google on Enoch and dozens of mysticism- or magic-oriented websites crop up, even on a Hip Hop page we read: “The lost prophet of the Bible, Enoch the Ethiopian, Greater than Abraham, holier than Moses.”¹

In the course of my search for the modern cultural representations of Enoch I have discovered Philip Pullman’s award winning and absolutely fascinating trilogy, *The Golden Compass*, *The Subtle Knife* and *The Amber*

¹ See <http://www.zulunation.com/enoch.htm>. Access: 2006-05-04.

Spyglass (1995–2000) in which Enoch appears in a surprising, even shockingly subversive mythical sujet. The general title of the trilogy – *His Dark Materials* – lead me to Milton, since this is a quotation from *Paradise Lost*. My long term project is to compile a cultural history of “the Enoch complex” throughout the centuries, however in the present draft I shall only concentrate on Milton’s problem and Philip Pullman’s answer to it.

Creation stories and apocalyptic visions, such as *The Book of Enoch* or St. John’s *Revelations* invariably speak about rebel angels, colossal struggles between God’s angelic armies and the dark forces which conclude in world-shattering cataclysms, always leaving behind one overwhelming question: why all this has or might have happened if the creator was all good and omnipotent? Where has the creation gone wrong?

Humankind for centuries has been trying to give various answers to this ultimate question: from theology through heretical esoterism to science and literature. One footnote among the many answers and explanations is made up of a few enigmatic lines in Milton’s *Paradise Lost*. Towards the end of Book II Satan sets out on a great journey aiming at a revenge upon the Creator and on his way he crosses the space filled with unformed particles, kept together by Chaos and governed by Chance. The description of this ur-material runs as follows:

Into this wilde Abyss,
The Womb of nature and perhaps her Grave,
Of neither Sea, nor Shore, nor Air, nor Fire,
But all these in their pregnant causes mixt
Confus’dly, and which thus must ever fight,
Unless th’ Almighty Maker them ordain
His dark materials to create more Worlds,
Into this wilde Abyss the warie fiend
Stood on the brink of Hell and look’d a while,
Pondering his Voyage...

(PL 2.910-18)²

² John MILTON, *Paradise Lost*. Book II, lines 910–918. Quoted from: MILTON, *Complete Poems and Major Prose*, ed. Merritt Y. HUGHES, Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1957, 253.

The phrase, "His dark materials" is embedded in a Baroque allegory (the personified Chaos and Chance determine the fate of the cosmos, they seem to be responsible about what will come to life), but if we brush that away, some unnerving questions emerge: why does the Almighty Maker have "dark materials"? What and where is their origin? In God? Has Satan been also made of this "dark materials"? As if a Manichean dualism is hinted here. Another interesting point is the reference to the possibility of God creating "more worlds." What does that mean? More planetary systems, more galaxies, let alone more parallel worlds as today's theoretical physics suggest?

As John Rumrich has observed, "remarkably little has been written on Chaos in *Paradise Lost*," and of the enigmatic reference about the dark materials.³ While most of traditional Milton criticism regarded chaos and matter in *Paradise Lost* as hostile to God and creation, Rumrich takes a postmodernist stance and claims, Milton in fact "anticipates the postmodern endorsement of chaos in his theology of matter and in the symbolic reflections and allegorical representations of chaos. Appreciation of chaotic disorder and of indeterminacy and disapproval of the tyrannical suppression of these qualities distinguish Milton's idiosyncratic theology, political theory, and aesthetics."⁴ All this leads on the one hand to the question of knowledge, that is whether God's purpose with the creation can be revealed and comprehended,⁵ and on the other to the debate about the nature of God which in *Paradise Lost* is far from unambiguous. Within this framework one faces Milton's admitted attempt to carry out theodicy, a defence of God's justice.⁶

In opposition to both traditional criticism and to Rumrich I have a feeling that the dark materials, which are not out of the control of God, represent a subversive and unsolvable obstacle in the way toward a full realization of theodicy and the justification of "the ways of God to men"

³ John RUMRICH, "Milton's God and the Matter of Chaos," *PMLA* 110.5 (1995): 1035-1046.

⁴ *Op. cit.*, 1035.

⁵ See John LEONARD, "Language and Knowledge in *Paradise Lost*," = Dennis DANIELSON (ed.) *The Cambridge Companion to Milton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 130-44.

⁶ See Dennis DANIELSON, "The Fall and Milton's Theodicy," = DANIELSON (ed.) 1999, 144-160.

(PL 1.26). What Milton could only hint, since his theologically framed mind simply could not question either the existence or the ultimately good nature of God, has gained a bold and provocative exposition in Philip Pullman's Milton-inspired fiction.

It is practically impossible to summarize this very complex trilogy that have a really magnificent design. His *Dark Materials* is not only a masterly plotted narrative with unforgettable characters, it is also an intriguing philosophical system embedded into a created possible world of multiple uto- and dystopias. In the core there is an apocalyptic vision involving Metatron, the great angel into which Enoch had been transformed.

As we know from the Bible, Enoch "walked with God: and he was not; for God took him" (Gen. 5:24). The circumstances are told in great details by the apocryphal Books of Enoch which has two main versions: first is the Christianized Ethiopic 1Enoch⁷ the origins of which can be found among the Qumran Scrolls (200 BC–200 AD).⁸ The second is the much later Hebrew Apocalypse of Enoch,⁹ a product of Merkabah mysticism (5th to 10th centuries AD). In this version Rabbi Ishmael reports about his journey to heaven where he saw God's Throne and Chariot and received revelations from the archangel Metatron who is the translated Enoch. The narrative involves the ascension of Ishmael into the seventh heaven where he is escorted by Metatron. The powerful archangel tells about his origin as Enoch who had been translated and became the angels' vice-regent. We get here an elaborate description of the angelic hierarchies as well as various heavenly marvels: the cosmic letters with which the world was created, the cosmic opposites (fire and water) held in balance by the divine names, the curtain that hangs before God's face on which the whole history of mankind is represented, etc.

In Pullman's vision a rather different Enoch-Metatron appears. Although the trilogy is disguised as "young adults' literature," it has a difficult and complex theology, and speaks a provocative, harshly an-

⁷ See James H. CHARLESWORTH, *The Old Testament Pseudepigrapha*. Volume 1: *Apocalyptic Literature and Testaments*, New York: Doubleday, 1983, 5–89.

⁸ See Géza VERMES (ed.) *The Complete Dead Sea Scrolls in English*, London: Penguin Classics, 2004, 545–549.

⁹ See the introduction of P. Alexander in the critical edition: CHARLESWORTH 1999, 223–253.

tical language. Although it cannot be called atheistic since it is full of supernatural characters, it is boldly heretical if this word still means anything today. According to Tamás Bényei, Pullman in this work set out to rewrite Milton's epic in the framework of fantasy-fiction, or, at least, to revisit Milton's fundamental inquiries about the sense of life, the existence of supernatural power(s), the characteristics of human nature, and the like.¹⁰

What is His dark Materials about? It starts indeed as a children's fiction. Let us imagine an Oxford some time in the 20th century in which a lot of things are similar to what we commonly know about the famous university town. Nevertheless, already after the first few pages we feel stranger and stranger. There are the colleges and among them the great Bodleian Library, but the largest and most powerful college, Jordan, is unknown to us. We are also surprised to find out that the scientists are working on "philosophical instruments" and they call this activity "theology". No wonder then, that the altar in the chapel prides with a holographic picture. There is oil, but it is called coal spirit, there is electricity, but it is called anbaric current. There are rifles and telephones, but there are no airplanes only balloons and "zeppelins".

If we turn from appearances to the essentials of life, it seems that every aspect of private and social existence is strongly under the influence of the Church, established by Jean Calvin in the 16th century, who became pope and moved the holy seat to Geneva. In this respect this epic has curious reminiscences of the now so fashionable counterfactual history writing. Most curious in that world is that people have daemons in the form of animals from which they cannot be separated until they die. A daemon is like a soul which lives outside the body but in perfect harmony and cooperation with it. Children's daemons can change their shape, while a sure sign of growing up is that the daemon becomes fixed in form. Where are we, after all, and what is going on?

The main heroine of the trilogy is twelve year old Lyra Belacqua, offspring of a strange union. Her mother is Mrs. Coulter, who deceived her husband when fell in love with the most powerful and ingenious

¹⁰ Tamás BÉNYEI, "Boldog bűnbeesés [Happy Fall]," *Élet és Irodalom* 48.39 (2004); <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0439&article=2004-0927-0959-45JBHH,07-11-25>; access: 2007-12-28.

man of England, Lord Asriel. When Mr. Coulter soon found out about the relationship – what is more, about the illegitimate child –, tried to kill Lord Asriel, however the outcome was the opposite: Lyra’s father killed the jealous attacker. All this led to the breaking up of the couple-in-love, the exile of Asriel to the North, while Lyra was placed in the custody of Jordan College to be brought up.

While in exile, Lord Asriel discovers a strange phenomenon in the North, that is Dust. It consists of elementary particles which fall from space and stick to grownups but not to children. The phenomenon deeply worries the Church, the theologians think that Dust is the punishment of God which will destroy humankind burdened by the original sin, only children are exempt until they reach puberty and their daemons get fixed. The Magisterium – which is the supranational cult of authority and dogma that dominates the politics and society of Lyra’s world –, establishes the General Oblation Board entrusted to study dust. The Board is led by Mrs. Coulter who organizes children to be kidnaped, transported to the North and being experimented with. Their theory is that if they sever children from their daemon, they will be safe from the effects of Dust. This is a horrible practice, though, since it is unbearably painful for humans to be cut off from their souls and the children die one after the other.

Pullman develops several amazing concepts which are unfolded before the reader step by step. First of all, as if fulfilling Milton’s conditional – “Unless th’ Almighty Maker create more Worlds” –, it turns out that there are thousands and thousands of worlds which exist parallel with each other, one not knowing about the others. In the North, however, there are occasional openings between them, witness to this is the Aurora in which you can recognize the shape of cities from other worlds. Lord Asriel comes to a daring idea: he wants to build a bridge between worlds and establish communication connecting them. Ultimately, he wants to find the source of Dust and perhaps destroy it.

The Magisterium also wants to eliminate Dust, because of its theological implications. There is an intriguing apocryphal myth of the Fall in volume one. According to this, the Serpent tempts Adam and Eve to eat from the tree of knowledge as follows:

For God doth know that in the day ye eat thereof, then your eyes shall be opened, and your daemons shall assume their true forms, and ye shall be as gods, knowing good and evil.¹¹

And after having eaten from the forbidden fruit:

The eyes of them were opened, and they saw the true form of their daemons, and spoke with them. But when the man and woman knew their own daemons, they knew that a great change had come upon them [...], and they saw the difference, and they knew good and evil; and they were ashamed, and they sewed fig leaves together to cover their nakedness... (ibid.).

So this is how evil, shame and death came into the world and now Dust is the physical proof that grownups with fixed daemons are under the fate of the original sin. So from every angle it seems that Dust is harmful but Lyra is struck by a radical intuition: what if all grownups are mistaken and Dust is really good, it should be cherished?

By the second volume (*The Subtle Knife*) Lord Asriel figures out the origin of Dust and through volume three (*The Amber Spyglass*) another extraordinary apocryphal myth unfolds. These elementary particles were nothing else but the essence of consciousness which stick to developed human subjects and all other forms of intelligence. These particles had existed since the beginning of time and out of their density the first intelligent beings, the angels came to life. The first angel assumed power and called himself Authority. From volume two more and more angels appear in the novel so we get first hand information about the beginnings of time:

The Authority, God, the Creator, the Lord, Yahweh, El, Adonai, the King, the Father, the Almighty – those were all names he gave himself. He was never the creator. He was an angel like ourselves – the first angel, true, the most powerful, but he was formed of Dust as we are, and Dust is only the name for what happens when matter begins to understand itself. Matter loves matter. It seeks more and more to know about itself, and Dust is formed. The first angels condensed out of Dust, and the Authority was the first of all. He told those who came after him that he had created them, but it was a lie...¹²

¹¹ Philip PULLMAN, *The Golden Compass*, New York: Random House, 2001, 372.

¹² *The Amber Spyglass*, New York: Random House, 2001, 32.

Soon an unsuccessful rebellion broke out against him (and here Pullman agrees with William Blake, who, with other readers of the Romantic period, asserted that Milton – at least unconsciously – sided with Satan by making him the real hero of *Paradise Lost*¹³) but the outcome of this rebellion was most surprising: not long after the Authority had won, his appointed deputy, Metatron (alias Enoch) assumed power step by step, gradually reducing the Authority into a weakling figurehead, or even less.

Metatron is proud and his ambition is limitless. The Authority chose him four thousand years ago to be his Regent, and they laid their plans together. The Authority considers that conscious beings of every kind have become dangerously independent, so Metatron is going to intervene much more actively in human affairs. [...] Imagine that, a permanent Inquisition, worse than anything the Consistorial Court of Discipline could dream up. [...] The old Authority at least had the grace to withdraw; the dirty work of burning heretics and hanging witches was left to his priests. This new one will be far, far worse.¹⁴

In the third volume, indeed, we see the Authority dragged on by the troops of Metatron, the tyrant, being totally helpless and senile.

Anyway, Lord Asriel, learning about the state of affairs in Heaven, forges a cosmic alliance between humans, angels (who are also called “the Watchers,” just like in the apocryphal Book of Enoch), and various sycreetic beings from various worlds (such as witches, armored bears, even the dead from the underworld) in order to wage war against the usurper Metatron. His aim is to bring about total freedom to all creatures of all worlds. He does not know, however, about the ancient prophecy of the Lapland witches according to which a child

is destined to bring about the end of destiny. But she must do so without knowing what she is doing, as if it were her nature and not destiny to do it. If she’s told what she must do, it will fail; death will sweep through all the worlds; it will be the triumph of despair, for ever. [It is also said that this child’s destiny] can only be fulfilled elsewhere, not in this world, but far beyond. Without this child we shall all die.¹⁵

¹³ On “Satanists” and “anti-Satanists” see John CAREY, ‘Milton’s Satan,’ = DANIELSON (ed.) 1999, 160–175.

¹⁴ *The Amber Spyglass*, 61, 374.

¹⁵ *The Golden Compass*, 310, 176.

No need to say, this child is Lyra, and from volume two there begins a great trafficking among various worlds (including our own) while Lyra – accompanied by his “Adam,” Will Parry – is working for noble, but smaller goals not realizing that she is destined to be the new Eve, the new mother and savior of Humankind. Her mission even involves a journey to the world of the dead – a must in any archetypal epic story of universal significance – which gives Pullman a chance to integrate his very deep philosophical thoughts about life and death into the texture of the narrative.

All in all, Pullman suggests that the Fall, that is the appearance of consciousness and independence in the world, was the best thing that could happen to humankind.¹⁶ But to live with those necessitates to go through apocalyptic experiences, facing sin, evil, destruction and death.

While Lord Asriel is preparing for the greatest war ever waged on earth, the children come to an understanding that his “Republic of Heaven” cannot be realized, it is doomed to failure because of the laws of nature and Dust.

We can travel, if there are openings into other worlds, but we can only live in our own. Lord Asriel’s great enterprise will fail in the end for the same reason: we have to build the Republic of Heaven where we are, because for us there is no elsewhere.¹⁷

This cruel law not only dooms Lord Asriel (whose farewell from the novel at least brings about the destruction of Metatron), but also the freshly blossomed love of Lyra and Will. Since they are from different worlds, they cannot live together, each of them has to return home and fulfill their life mission separated from each other for good. The ending of the trilogy is just as virtuoso as the whole emplotting. After the great apocalyptic war, the opening up of the worlds, the escape of the dead from the underworld and the destruction of the Authority and his regent, Metatron, the novel ends with a tone of mildly painful melancholy, similarly to that of *The Lord of the Rings*.

What remains with the reader for a long time is not only a tender sympathy for the unforgettable characters, but also a set of intriguing

¹⁶ I am borrowing this observation from BÉNYEI, *op. cit.*

¹⁷ *The Amber Spyglass*, 363.

philosophical, theological and ethical questions displayed so provocatively, still with great humanism by Pullman. It is difficult to tell, whether the superb storytelling (a recurrent phrase in volume three is “*tell them stories!*”), or Pullman’s ideas about God, nature, religion, death, mythology, and anthropology (often inspired by Milton and Blake) have won more readers to *His Dark Materials*. No wonder it has also stirred fierce debates between “defenders of the faith” and freethinking liberals.¹⁸ Even less wonder is that by now there is also a growing body of scholarly literature devoted to this “young adults’ fiction” which scrutinize Pullman’s literary craft (his multiple allegories) as well as his ideology (his relation to Christianity, his recycling the Miltonic theology, etc.).¹⁹

The internationally acclaimed scholar of Western esoterism, Joscelyn Godwin has pointed out, that

While [Pullman’s] cosmogony is atheist, in the sense that the universe is uncreated, and its cosmology materialist, *His Dark Materials* lacks for nothing in wonder and magic. Spurning the drab, denatured universe of the existentialist novelists, Pullman has drawn on another current that has often run in opposition to the churches: the esoteric tradition. Magpie-like, he has picked up fragments from Hermeticism, from Kabbalah and Jewish legend, from Gnosticism, theosophy, and the occult sciences, and interwoven them with current notions of physics. His worlds proliferate with angels, witches, shamans, specters, talking beasts, and especially with daemons.²⁰

¹⁸ L. CALDECOTT, “The Stuff of Nightmares,” *The Catholic Herald*, October 29, 1999. <http://www.christendom—awake.org/pages/misc/reflections.htm>; “The Dark Materials debate: life, God, the universe...,” chaired by Robert Butler, *Arts Telegraph*, March 17, 2004 <http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2004/03/17/bodark17.xml>; access: 2007-12-30.

¹⁹ See for example, Donna FREITAS, *Killing the Imposter God: Philip Pullman’s Spiritual Imagination in “His Dark Materials”*, San Francisco: Jossey-Bass, 2007.; Millicent LENZ – Carole SCOTT (eds.) *His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman’s Trilogy*, Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 2005.; Hugh RAYMENT-PICKARD, *The Devil’s Account: Philip Pullman and Christianity*, London: Darton, Longman and Todd, 2004.

²⁰ Joscelyn GODWIN, “Esotericism without Religion: Philip Pullman’s *His Dark Materials*,” MS, 3. I am quoting from the forthcoming paper, the original

Godwin's main argument is that while Pullman's trilogy is anticlerical and maybe even anti-Christian, it has taken strong inspiration from various trends of Western esoterism, such as the daimon-lore of Socrates, the late-Hellenic Corpus hermeticum, the Nag-hammadi Gnosticism, Renaissance magic and the art of memory, just to mention a few. I fully agree with this interpretation and in a later study I am going to scrutinize these aspects in detail.

For the time being I would only point out the fact, that in spite of the collapse of the organic-analogical-magical world picture in the late 17th century,²¹ the above mentioned trends survived and even proliferated first as a hermetic counter-culture (think of Blake, Madame Blavatsky, Rudolf Steiner, Julius Évola), but at the same time and increasingly as popular culture, reaching its zenith with New Age mysticism. Consequently, when Pullman recycles the problematic of Gnosticism or the *philosophia perennis*, he resonates on extremely contemporary chords, too. This is obviously one of his "secrets". But even more important is the coherence and strength of his poetic vision. The harpies in the underworld demand stories, they feed on them. But the stories have to be true, otherwise they do not accept them and they torture the liar. Lyra, who boasts to be the greatest liar at least in Oxford, finds the way to tame them with her true story.

Why would the readers be different from the harpies? And Pullman boldly faces them – us. Although he constructs a fictitious world, this will become "a possible world", forged from the dark materials of language, and rings true.

of which was read at the conference of the Association for the Study of Esotericism at Michigan State University, East Lansing, in June 2004.

²¹ See Keith Thomas' monumental monograph entitled *Religion and the Decline of Magic*, London: Weidenfeld & Nicholson, 1972., which tried to capture this paradigm shift in Western intellectual history.

FERENC TAKÁCS

“impulsory irelitz”

*James Joyce, the Berlitz School and the Unlearning of the
English Language*

Viewed from the commonsensical point of view of the socio-linguist, *Finnegans Wake* looks, reads and, in addition, sounds like a monstrously substandard variety of English. It is a form of language that bears the mark of a kind of linguistic will that is intent on creating, by radical de-standardisation, a dialect, theoretically possible, though impractical in ordinary language *praxis*, that barely falls short of being a total idiolect, that is, a strictly one-man language. Similarly, the text poses another awkward question for the linguistically-minded inquirer: it throws into serious doubt what the socio-linguist calls the “language identity” of a given piece of language whether written or oral. At every point, *Finnegans Wake* invites multiple-language contextualisation as the precondition of its meaning and the text always makes a richer and fuller sense if it is simultaneously assigned to several languages including some other than English. Consequently, its status as an English-language text is destabilised at every turn and the logic of its assignment to the class of things called “the English language” is questioned and subverted all throughout.

Consider, in some detail, the following:

Killykillkilly: a toll, a toll.

(FW 4.7-8)

Here you need, even for the more obvious meaning, to contextualise the passage at least in two languages. Echoing the Irish place-name Kilkelly, *killikillkilly* gives us “church” through Irish *cille*, meaning “church”, and it focuses *a toll, a toll* in its obvious church meaning, the tolling of church bells. Conversely, *killykillkilly* obviates itself as an onomatopoeic complement to *a toll, a toll* on the phonetic level, the small bells ringing first with “light” vowels (three *i*-s), followed by the “dark” vowels, the *a* and the *o*, of the big ones striking twice. Now, further contextualisation in further languages can confirm these results in surprising ways. Invoking Russian, for instance, Petr Škrabánek has extracted, from *killikillkilly*, the word *kolokol*, which is Russian for “bell” or “church bell” (and, phonetically speaking, a rather neatly symmetrical “dark”-vowel fit for *killykillkilly*).¹ Thus, Russian recontextualisation reveals the grammatical subject and the logical agent of *Killikillkilly: a toll a toll*: it is indeed churchbells ringing here.

By assigning further language identities to the passage, its meaning can be extended in interesting new directions. For instance, Helmut Bonheim, in his study of German linguistic items in *Finnegans Wake*, identifies the word *toll* as a German adjective meaning “mad,” “deranged” or “wild.”² This gives us a gloss on the combination of English and Irish meanings in *killykillkilly*: when “*cille* kills *cille*” (or, even worse, “*cille* kill *cille*” in the imperative), that is, when “church kills church” it is certainly a “mad”, “deranged” and “wild” state of affairs (and this particular kind of madness is, of course, not without relevance to Joyce’s native country as well as to his personal predicament).

Now if we go even further, and attempt to contextualise the passage in Hungarian, a language Joyce was familiar with,³ *a toll* gives us as

¹ ŠKRABÁNEK, Petr, *Night Joyce of a Thousand Tiers: Studies in Finnegans Wake*, Prague: Litteraria Pragensis, 2002, 13.

² BONHEIM, Helmut, *A Lexicon of the German in Finnegans Wake*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, 7.

³ As John McCourt’s *The Years of Bloom* makes it abundantly clear all throughout, Joyce’s familiarity with Hungarians and the Hungarian language started

yet another meaning. In Hungarian *toll* means “pen”, literally as well as symbolically, as in “the pen is mightier than the sword,” *a* is the Hungarian definite article the word *toll* invariably takes in this kind of construction. So, on top of churches and church bells tolling, we get an allusion to the priestly role of the artist and some of its concomitants: literature as a religion of sorts, authorship as a kind of sacred madness, and, also, being an author as something that takes its heavy toll (if we finally recontextualise *toll* in English and make it mean “duty,” “charge” or “fine”). Shem the Penman is certainly recognisable in this multi-language miniature portrait of the artist in his role as high priest, martyr and saint of High Modernist writing.

In order to attain this portrait, that is, to produce this particular conjunction of meanings, we made, tacitly and automatically, a few preliminary assumptions about the text of the passage in question we were about to read. We first assumed that the language identity of the

during his years in Trieste. (McCOURT, John, *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*, Dublin: The Lilliput Press, 2000.) The creator of Leopold Bloom, son of Rudolf Virág from Szombathely, worked a dose of Hungarian-language material into the text of his *Ulysses*, including the ingeniously scatological pun *Százharminczbrojújgulyás-Dugulás* in “Cyclops” (*Ulysses: The Corrected Text*, (1984) Harmondsworth: Penguin Books, 1986. 280) and, apart from “peppering” *Finnegans Wake* with at least three-hundred Hungarian words and phrases (arguably a rather cautious estimate), he also wove quite elaborate Hungarian linguistic patterns into the semantic mesh of the text as, for instance, in the often-glossed “orina di un’arciduchessa” passage of *FW* 171.23–28. (*Finnegans Wake*, (1939) London: Faber and Faber, 1971.) (Cf. TAKÁCS, Ferenc. ‘Joyce and Hungary’ = Wolfgang ZACH and Heinz Kosok (eds). *Literary Interrelations: Ireland, England and the World*. 3 vols. Vol 3: *National Images and Stereotypes*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987. 161 and 167 (161-67); KENDI, Arye, *Hungarian in Finnegans Wake – A Word List*, Manuscript. n. d. all throughout). While working on *Finnegans Wake* in the nineteen-thirties, Joyce had a friendly informant on the Russian language, who was, however, Hungarian: Elizabeth Marcus, or – more properly – Erzsébet Márkus, wife to Joyce’s friend, the avant-garde composer George Antheil (CORNWELL, Neil, *James Joyce and the Russians*, Basingstoke and London: The Macmillan Press Ltd, 1992. 18). Mrs Antheil may well have been the source of some of the Hungarian as well as of the Russian in *Finnegans Wake*.

passage was English. Then we were forced, more or less immediately, to assume that the text represented some highly unusual nonstandard variety of the language so assumed. Afterwards, at certain strategic points of our process of reading we were compelled to discard our original assumption as to the English-language identity of the text, and, instead, assumed, concurrently, several other language identities for the passage.

It is worth, whether morally or epistemologically, considering what we were actually doing while we attempted to make sense of the passage. In discarding routine assumptions about reading, our behaviour was of extreme permissiveness as we displayed an unusual degree of readiness to deploy highly unorthodox procedures of meaning production. In fact, we did all sorts of things we would have never done for a “normal,” more ordinary text.

Of course, we could have done otherwise. We could have behaved in the usual “normal” way: we could have appealed to the “rules” which are automatically involved in routine acts of reading or interpretation. We could have pointed out that the passage divagates from Standard English to the point where we cannot very well confer even nonstandard dialect status on it either, and we could have added that the transparent presence of non-English words in the text, assumed initially to be in English, eventually made it impossible for us to establish the language identity of the text with reasonable certainty. As in interpreting any written or oral utterance, language identity and the status of the text *vis-à-vis* the standard form of the language so identified are some of the most basic assumptions necessary to make for producing meaning for the text, our normal appeal to ordinary rules would have logically resulted in denying that the text has any meaning whatsoever. At best, we would, perhaps, have conceded that it was, after all, in English, though of a hopelessly garbled, obscure, and pretty meaningless sort.

At this point we should note that making our choice implied, on our part, opting for a set of morally and politically “deviant,” “subversive,” “alternative” or “anti-establishment” values and attitudes: for anarchy as opposed to authority, process as opposed to form, spontaneity as opposed to orderliness, openness as opposed to closure, fluidity as opposed to solidity, or fixity, of meaning. Also, while we were making this choice we tacitly suspended the validity and, indeed, the usefulness of

certain basic principles of rationalism and nationalism that underlie and infuse our accepted notions of standard language form and language identity. We were prepared to entertain, firstly, the possibility that a given piece of language can make sense without previously submitting itself to the normative authority of its standard form, and, second, that language is not necessarily *a* language, that is, something normatively always subordinated to, and logically identified by, a standard national language. In short: we made the *prima facie* absurd assumption that language can be any odd language or, even more absurdly, any number of languages, and simultaneously so at that. Or *anythongue athall* as the *Wake's* own self-reflexive hint at the issue puts it (*FW* 117. 10–16).

Now, for these highly unorthodox, or “abnormal,” procedures of text production and text interpretation *Finnegans Wake* both represents and calls for while endorsing both, Joyce had a number of supportive models in actual language *praxis* whether in and outside the pale of literary use. Writing and reading that go conspicuously in for flouting the authority of standard language form and normal language practice by systematic distortion of, and deviation from, standard procedure included, for Joyce, a wide range of forms: nonsense poetry, language games such as acrostics and anagrams, “secret languages” like Shelta, and, most importantly, his own Hiberno-English language habits, fraught with paradoxes and contradictions of national authority and cultural power. In the passage

Shaun replied under the sheltar of his broguish

(*FW* 421. 21–22)

he himself makes an explicit reference to the latter supportive model (referring to it by the term *brogue*) and associates it with Shelta, one of the old “secret languages” of Ireland.⁴

There was, however, another important supportive model of this kind for Joyce. He spent more than a decade of his life, his most

⁴ MACALISTER, R. A. S., *The Secret Languages of Ireland: With Special Reference to the Origins and Nature of the Shelta Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1937, 255–257; VESEY-FITZGERALD, Brian Seymour, *Gypsies of Britain: An Introduction to Their History*, London: Chapman & Hall, 1946, 34–42; DOLAN, Terence Patrick, *A Dictionary of Hiberno-English*. Dublin: Gill & Macmillan Ltd, 1999. 237.

formative “years of bloom,” as John McCourt memorialised it in the title of his recent book,⁵ in Trieste where the problematic nature of the relationship of dialect and standard language form as well as the linguistic and political question of language identity were part and parcel of the everyday experience of the people around him. At that time, the city was a predominantly Italian city under Austro-Hungarian rule. It had its own distinct means of communication, *triestino*, the local, nonstandard, version of the Italian language. The composition of the city’s population, apart from the Italian component, reflected the full linguistic and cultural map of the Austro-Hungarian Empire, and its inhabitants of Greek, German, Croat, Czech, and Hungarian background all used their own distinct nonstandard form of *triestino*, already a nonstandard language form.⁶ For Joyce, this was an obvious reflection on, and “doubling” of, his own original predicament as an Irish author working in a linguistic medium that was only very problematically his own. His experience of living, working and writing in Trieste thematised, for him, both the politics and the poetics of standard versus nonstandard form, of language identity and national authority on a daily basis and in a particularly perspicacious form.

There was also an aspect of his life in the city where his original predicament and his Triestine experience entered into a direct relationship of overlap and mutual reinforcement. The venue where this took place was the Berlitz School in Trieste, where Joyce made his living, or was trying to make his living, as a teacher of the English language.

Assuming the role of teacher was already laden with many paradoxes for him. The first of these was that he was hired as a teacher

⁵ *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904-1920* offers a wealth of information on Joyce’s linguistic, cultural and political experience of his formative years in Trieste, including an acute and perceptive treatment of the Berlitz School component of this experience. As practically every page of the book has something relevant to say on the topic of the present paper, I see no practicable way of detailed acknowledgement this time. Instead, I wish here to acknowledge, with much pleasure and gratitude, the general indebtedness of my paper, both for inspiration and information, to John McCourt’s excellent study.

⁶ ELLMANN, Richard, *James Joyce*, (1982) Oxford: Oxford University Press, 1983, 196.

of English, a language that “will always be ... an acquired speech” for Joyce’s Stephen Dedalus, in the shadow of which his soul always frets,⁷ a language that some time later Joyce, already working on *Ulysses*, thought of abandoning altogether for Italian or French.⁸ He was, then, teaching English as one of the Irish, whose plight he described, actually in one of his “pedagogical gambits” he used in his Berlitz classroom, as being “condemned to express themselves in a language not their own.”⁹ This was no doubt further complicated by the conflicting claims of Standard English, the teaching of which the School must have insisted on and his students logically expected of him, and those of the distinct Hiberno-English qualities of his idiolect. (Listeners, for example, sensitive to the phonetic modulations of Hiberno-English speech find conspicuous traces of the Cork accent of Joyce’s father in the recordings made of Joyce’s reading of parts of *Ulysses* and *Finnegans Wake* in the 1930s.)

The paradoxical consequence of this was that Joyce, put into the position of authority a teacher is supposed to have and base his teaching work on, had, at least in principle, to represent, enforce and impose a language variant on his pupils he was himself markedly unhappy with. Neither was he happier with his position or imposition of authority: a self-professed anarchist who did his after-school drinking in cafés and wine-bars frequented by the syndicalist working-class element of Trieste, he was no doubt acutely aware of the absurdity of his role he found himself cast into. His often quoted *cri de cœur* – “Berlitz, Berlitz, what have I done to deserve this from you?” – and his sarcastic debunking of the school and its founder he regularly employed in the classroom as routine conversation opener show how he felt and thought about the whole thing.¹⁰

⁷ JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, (1916) Harmondsworth: Penguin Books, 1968. 189.

⁸ ELLMANN, 397.

⁹ ELLMANN, 217.

¹⁰ ELLMANN 216–218. The experience must have left a few permanent, if minor, scars: in a letter to Italo Svevo, written in Paris in 1921, Joyce still would not pass up the opportunity of taking a scabrous jab at the School by referring to it, in a scatological pun, as “Berlitz Cul” (CRIVELLI, Renzo S., *James Joyce: Itinerari Triestini / Triestine Itineraries*, trs. John McCourt, Trieste: MGS Press Editrice, 1996, 26–28).

What we know of the contents and style of his teaching seems to bear out all this.

As opposed to the “systematic and punctilious” method of his brother Stanislaus, Joyce’s own style was, in Richard Ellmann’s word, “flamboyant.”¹¹ Normally, he would restrict classroom engagement with the compulsory Berlitz textbook, used universally and rigidly adhered to all throughout the network of schools run on the Berlitz system, to a minimum, branching quickly out freely into discussing all sorts of subjects.¹² Also, in flagrant disregard for the Berlitz “first principle”, the exclusive classroom use of the language that is being taught, he tended to switch into Italian, *triestino* or any odd language he cared for and his students could provide him practical linguistic information on. In a highly instructive and, also, touchingly amusing verbal testimony in a television documentary made in 1982 Letizia Svevo, Italo Svevo’s daughter recalled Joyce’s language classes. Apparently, they were great fun. Joyce spoke a little of literature, spent only a small time on the English language and regularly discussed Parnell and the politics of liberation with his students.¹³

What emerges from all this is a Joyce who, in his Berlitz teacher capacity, is involved in a histrionic act of great delicacy, which is, at best,

¹¹ ELLMANN, 216.

¹² JOYCE, Stanislaus. *My Brother’s Keeper*, (1958) New York: Viking, 1969. xvi; GOTTFRIED, Roy, ‘Berlitz Schools Joyce.’ *James Joyce Quarterly* 16 (Fall 1978/Winter 1979): 224, [223–237]

¹³ This is the text of the relevant section of the interview in Sean Ó Mórdha’s television documentary *‘Is There One Who Understands Me?’: The World of James Joyce* (1982):

LETICIA SVEVO FONDA SAVIO: These lessons were very funny... Because we spoke a little of literature, very little of English language and discussed very much politics.

[...]

He spoke very much of a man of whom I don’t remember... Parsnell, I think...

INTERVIEWER: Parnell...

LETICIA SVEVO FONDA SAVIO: Yes. And he said, also in his books, that were quarrelled in his family about this Parnell, because one part of his family was for him, and the other part was against him. But I think he would have the great hope that Ireland would be one day a free country.

(My transcript of the original soundtrack)

a careful balancing act between claims of pedagogical authority and the anarchic curiosity of the student, or, at worst, a wholesale sabotaging of the authoritarian implications of the entire pedagogical enterprise, a carnivalesque subverting of the institutional seriousness of school and classroom. There is also a constant reversal of roles involved: Joyce seems to have been ever so keen on relinquishing his teaching authority and turning himself into the occasional student of his pupils. What he was learning from them was, in the retrospective light of *Finnegans Wake*, the multiplicity of ways native linguistic competence can interfere with English in the course of the learning process, which results in ever-different hybridised varieties of nonstandard English or, for that matter, in no English at all. This was part general encouragement, part specific inspiration for the language project of *Finnegans Wake*; instead of authoritatively “correcting” the “mistakes” and “errors” his students made by evoking the normative power of Standard English, Joyce was content to view the language performance of his non-native language learners, by nature random, anarchic and deviant, as a welcome process of destandardisation by which restrictive authority of the rational and national sort is disenfranchised and a new freedom and singularity of linguistic expression is achieved.

There is a passage in *Finnegans Wake* which seems to sum up most of the logical, linguistic and political paradoxes involved in all this, and this is where the quote in my title comes from:

should I be accentually called upon for a dieoguinnsis to pass my opinions, properly spewing, into impulsive irelitz

(FW 421. 25–27; Book III, Ch. i.)

My focus is on *impulsive irelitz* in the passage. The phrase de-standardises, or overwrites in the word-processing sense, the grammatically and semantically “correct” *compulsive Berlitz*. The two phrases constitute a logically polar relationship: *impulsive* yields “impulse” and “pulse,” and by isolating semantically kindred “ire” from *irelitz* it evokes notions of opening, exploding, freedom, passion, anarchy and the like, while *compulsive Berlitz* reverberates with connotations of institution, power, authority and form. The language-teaching context also prompts us to recontextualise *Berlitz* in Irish; and by doing so, we can make *Berlitz* yield *Béarla*, pronounced as [ˈbe:rlə], which means

“the English language” in Irish; *compulsory Berlitz* is, then, also “Béarlaish,” that is, the English language, in its “compulsory”, that is, standard and authoritative variety. Conversely, *irelitz*, its polar opposite, is Irish. However, *impulsory irelitz* is also a kind of inverse form of “compulsory Irish,” a political and educational requirement in post-1922 Ireland, suggesting that “subversive” Irish can also be turned into a force of oppressive nationalist authority. Joyce’s ideal *impulsory irelitz* is somewhere between “compulsory English” and “compulsory Irish.” This is a dialect epitomising the condition of being “somewhere between,” of being free of the authority of equally constricting rival forms, languages and identities; it is, of course, a utopian condition, nonexistent except as in and through the language of *Finnegans Wake*.

In a schoolboy essay entitled “Study of Languages,” young Joyce favoured the kind of precision of language where there was “a correct expression ruled by clear regulations.”¹⁴ The phrase *impulsory irelitz* encapsulates the process by which this juvenile homage to the authority and power of a certain ideal of language was replaced by the mature writer’s notion of language as a radically fluid idiom that subverts the normative power and transgresses the frontiers of standard use and language identity. And this process, the move from the authority and collectivity of *compulsory Berlitz* to the anarchy and singularity of meaning of *impulsory irelitz*, the overwriting of Standard English by the language of *Finnegans Wake*, was both inspired and, I claim, made possible by Joyce’s Berlitz School experience in Trieste. Here, while teaching the English language to his students he also learnt from them all sorts of ways he could unlearn the same language.

¹⁴ *The Critical Writings of James Joyce*, Eds. Ellsworth MASON and Richard ELLMANN, New York: The Viking Press, and London: Faber & Faber, 1959, 26–27; GOTTFRIED 225.

DÁVIDHÁZI PÉTER ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

KÖNYVEK

Önálló szerzői

- „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1989, VIII, 377 p.
- *Hunyt mesterünk: Arany János kritikus öröksége*, Bp., Argumentum Kiadó, 1992, 417 p.; Második, javított kiadás 1994.
- *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*, Basingstoke és London, New York, St. Martin's Press: Macmillan 1998, XIV, 240 p. (Romanticism in Perspective: Texts, Cultures, Histories. Series editors: Marilyn GAULL, Stephen PRICKETT.)
- *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum Kiadó, 1998, 409 p.
- *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, 2004, 1028 p. (Irodalomtudomány és kritika. Sorozatszerkesztő: TARNAI Andor, SZÖRÉNYI László.)
- *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2009 (Thienemann-előadások, sorozatszerkesztő: NAGY Imre, 4), 201 p.

Szerkesztett

- *Literature and Its Cults: an Anthropological Approach / La littérature et ses cultes: Approche anthropologique*, eds. Péter DÁVIDHÁZI, Judit KARAFIÁTH, Bp., Argumentum Kiadó, 1994, 29–45.
- *Shakespeare and Hungary*, Shakespeare Yearbook Vol. 6., szerk. Holger KLEIN és DÁVIDHÁZI Péter, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996.

TANULMÁNYOK

Magyar nyelven

- *Gyulai Pál történelemszemlélete*, ItK, 1972/5–6, 580–600.
- *Régi udvarház: történelem és elidegenedés*, It, 1972/4, 888–903.
- *Gyulai Pál Romhányija: műfaj és értékelés*, ItK, 1974/4, 496–501.
- *Jelentés, világkép és teljes világ*, Nyelvtud. Közl., 1975/1, 200–207.
- *Kölcsey: Szondi = Miért szép?*, szerk. MEZEI Márta, KULIN Ferenc, Bp., 1975, 233–245.
- *Petőfi: Miért kisérsz... = Petőfi állomásai*, szerk. PÁNDI Pál, Bp., 1976, 581–607.
- *A tagolt formateljesség normája: Fejezet Arany kritikus gondolatrendszereiből*, ItK, 1978/1, 32–51.
- *Arany János kompozícióelmélete*, It, 1979/2, 270–301.
- *René Wellek és az amerikai kultúra eredetisége*, Filológiai Közlöny, 1981/1–2, 1–11.
- *A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867*, ItK, 1981/2, 153–162.
- *Filozófiai előfeltevések René Wellek kritikaelméletében = Acta Germanica et Acta Romanica (Supplementum) I. Országos Germanisztikai-Romanisztikai Szimpozion*, Szeged, 1980. szeptember 3–5., Szeged 1981, 142–153.
- *Arany János kritikaelmélete*, ItK, 1982/5–6, 562–585.
- *Ismeretelmélet és irodalomkritika Erdélyi János gondolat-rendszerében*, ItK, 1984/1, 1–21.
- *A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben*, Filológiai Közlemények, 1984/4, 394–414.

- *Arany János kritikusi világnézete*, ItK, 1985/1, 38–63.
- *Kritika és kritikátörténet: Elméleti kiindulópont a kritika-történetírás-hoz*, It, 1985/4, 775–810.
- *Egy irodalmi kultusz meghonosítása (Beavatás a Shakespeare-kultuszba a XVIII. század végén)*, ItK, 1987–1988/1–2, 46–73.
- *Egy irodalmi kultusz működése*, Valóság, 1987/12, 57–70.
- *A mitizálódás nyelvi fordulata a magyar Shakespeare-kultuszban (1840–1870)*, It, 1987–1988/4, 582–626.
- *A „bevégzett tények” felülbírálása: A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867 = Forradalom után — kiegyezés előtt: A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*, szerk. NÉMETH G. Béla. Bp., 1988, 79–98.
- *Kultusz és intézmény: az első magyar Shakespeare-bizottság = Új Magyar Shakespeare Társ*, szerk. FABINY Tibor, GÉHER István, Bp., 1988, 19–36.
- *Az „igazi” Shakespeare apostolai: Babits Mihálytól Németh Lászlóig*, Új Írás, 1989/2, 81–90.
- *Három alapelv az irodalmi kultusz vizsgálatához*, Literatura, 1989/3–4, 380–397. Módosított szöveggel, *Egy irodalmi kultusz megközelítése* címmel: *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: Tanulmánygyűjtemény*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 107–133.
- *Ki adta néked a hatalmat?*, Tekintet, 1989/3, 6–19.
- *A hatalom szétesztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában*, Helikon, 1989/3–4, 328–343.
- *Szabó Magda angliai útinaplója: Az irodalmi zarándoklat lélektanához*, Alföld, 1989/5, 54–62.
- *A hatalom eredetmondái Petőfi utóéletében*, ItK, 1990/3, 341–359.
- *A Vanitatum Vanitas és a magyar kritika = „A mag kikél”: Előadások Kölcsey Ferenc születésének 200. évfordulóján*, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Fehérgyarmat, 1990, 139–158.
- *„Omnis creatura ingemiscit” (Erdélyi János kritikusi világnézete)*, It, 1991/2, 288–309.
- *Az együttműködés örök dilemmája (Széchenyi és Deák vitája a hatalomról)*, Holmi, 1991/9, 1140–1149.

- „*Per passivam resistantiam*”: Egy politikai magatartásforma értékeléséhez, 2000, 1992. január, 49–57.
- „*Sunt certi denique fines*”: A határolás vágya Arany János kritikáiban (I–II.), Holmi, 1992/3, 323–341; 1992/4, 576–591.
- „*Nem chimaera-e nép-epost gondolni?*” (Arany János műfajelméleti dilemmája), ItK, 1992/2, 176–190.
- A kritika vizsgálatának módszertani dilemmája: Töprengés René Wel-lekről a kolozsvári konferencia előtt, Korunk, 1992/8, 70–74.
- Az eleve elrendelés poétikája (Arany János eposzelméletéről), Holmi, 1992/10, 1371–1388.
- *Teve, menyét, cethal*, Holmi, 1993/6, 787–796. Kötetben, jegyzetekkel: *Érték és értékrend az egyetemes magyar irodalomban: Az 1992-es kolozsvári konferencia előadásai*, szerk. CSEKE Péter, Bp., 1994, 144–159.
- *Magyarok Shakespeare sírjánál: Az irodalmi zarándoklat természetrajzához = Régi és új peregrináció: Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon II.*, szerk. BÉKÉSI Imre, JANKOVICS József, KÓSA László, NYERGES Judit, Budapest, Szeged, 1993, 719–725.
- *Ég és föld a kritikában*, Alföld, 1994/2, 53–57.
- A kritika iskolázottsága, Holmi, 1994/3, 444–453. Kötetben: *Válogatott Holmi antológia*, szerk. DOMOKOS Máttyás, FODOR Géza, RADNÓTI Sándor, RÉZ Pál, VÁRADY Szabolcs, Bp., 1995, 151–165.
- *Könyvtár, múzeum, szentély: A Folger Shakespeare Library szimbolikus jelentése*, Látó, 1994/3, 145–153. Kötetben (javított szöveggel és illusztrációkkal): *Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, szerk. KALLA Zsuzsa, [Bp., Veszprém, 1994.], 175–186.
- „*A költői birodalom határszélén*” (Az értékfeltárás perifériája Toldy irodalomtörténeteiben) = *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*, szerk. SZABÓ B. István, CSÁSZTVAY Tünde, Bp., 1994, 144–155.
- „*Iszonyodnám enmagam előtt*”: Egy írói Oidipusz-komplexum drámája. I–II., Holmi, 1995/3, 350–365.; 1995/4, 513–525. Kötetben (kissé korábbi szövegstádiumban): *Kegyelet és irodalom: Kultusz történeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1997, 189–216. (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 7.) Fejlettebb szöveggel: *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: Tanulmánygyűjtemény*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat Kiadó, 2003, 249–288.

- *Kettős védőpajzs mögött (Toldy Ferenc és a reformkori álnévhasználat)* = *Tarnai Andor-émlékkönyv*, szerk. KECSKEMÉTI Gábor, Bp., 1996, 75–80. (*Historia Litteraria* 2.)
- *Az apai név öröksége: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtudomány önmeghatározása*, 2000, 1996/8, 45–50. Kötetben: *Éhe a szónak? Irodalom és irodalomtanítás az ezredvégen. Tanulmányok*, szerk. PÉTER Ágnes, SARBU Aladár, SZALAY Krisztina, Bp., 1997, 87–98.
- *A Hymnus paraklétoszi szerephagyománya*, *Alföld*, 1996/12, 66–80. Kötetben, némileg fejlettebb szöveggel: *Válogatás a XX. század Hymnus-értelmezéseiből*, szerk. CSORBA Sándor, Fehérgyarmat, 1997, 124–140. (*A Kölcsey Társaság Társasági Füzete* 9.); *A magyar művelődés és a kereszténység*, I–III., szerk. JANKOVICS József, MONOK István, NYERGES Judit, Budapest, Szeged, 1998, III., 1219–1236.; [az Alföld-változatból átvéve:] *A nemzet imája: Tanulmányok a Himnuszról*, összeállította POMOGÁTS Béla, Nagyvárad, Pro Universitate Partium Alapítvány, 2007, 154–170.
- *Őseinket felhozád*, *Holmi*, 1996/12, 1683–1696.
- *Párbeszéd korszakok határán (Egy sokatmondó félreértés Kazinczy és Toldy levelezésében)* = *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 355–364.
- *Pilinszky beszélgetéseinek könyve* = „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Bp., 1997, 185–202.
- *Egy szerzői név kiválasztása a reformkorban: Franz Karl Joseph Schedtől Toldy Ferencig*, *ItK*, 1997/1–2, 123–129.
- „*Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni?*” *A Bessenyei-fivérek és a vindicatio szerephagyománya = A szétszórt rendszer: Tanulmányok Bessenyei György életművéről*, szerk. CSORBA Sándor, MARGÓCSY Klára, Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 1998, 172–186.
- *A nemzeti nagyelbeszélés újjászületése: A narratív identitás műfajvándorlása irodalomtól tudományig*, *Alföld*, 1998/2, 61–77. Kötetben: *Nemzeti romantika és európai identitás: Tanulmányok a romantikáról*, szerk. CSÉVE Anna, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum és Kortárs Irodalmi Központ, 1999, 155–179.

- *Az idegen nő testének varázsa: Az érzékiség határátlépései Arany költészetében*, Alföld, 1998/11, 89–103. Kötetben (fejlettebb szöveggel): *Visszapillantó tükör: Tanulmányok Lukácsy Sándor 75. születésnapjára*, szerk. KERÉNYI Ferenc, KECSKEMÉTI Gábor, Bp., Universitas Könyvkiadó, 2000, 240–255.
- „Betegség, melynek Jézust köszönhetjük”: *Egy parafrázis Németh László és Pap Károly párbeszédében*, Holmi, 1999/2, 195–218. Kötetben: *Németh László irodalomszemlélete*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, 1999, 193–234.
- *A magyar irodalomtudomány Beöthy Kis-tükrében = Mesterek, tanítványok: Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető Kiadó, 1999, 523–540.
- „Peragit tranquilla potestas...” *Egy mottó reménységűsugara a szabadságharc leverése után*, Alföld, 2000/5, 69–81. Kötetben: *A forradalom után: Vereség vagy győzelem?*, szerk. CSÉVE Anna, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2001, 147–170.
- „Ekkor lettem magyarrá”: *Toldy ceglédi tanítatása mint befogadási rítus = In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 95–116.
- „Igyekezzék magáévá tenni”: *A magyar nyelv elsajátítása mint szerelmi hódítás Toldy Ferenc ifjúkorában*, 2000/9, 51–59.
- *Megbízatus a magyar nyelv és irodalom képviselőjére: Az irodalomtörténeti szerep főpróbája Toldy európai körútján = Találkozó poétikák: A 70 éves Szili József köszöntése*, szerk. BEDECS László, Miskolc, Bp., Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék és MTA Irodalomtudományi Intézet, 2000, 14–29.
- *Irodalomtörténet és ünnepi beszéd = Az irodalom ünnepei: Kultusz történeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., Agroinform Kiadó és Nyomda Kft., 2000, 137–141. (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 9.)
- *Eredetmonda monográfiában elbeszélve: Narratív identitásképzés és kánonformálás Toldy Kazinczy-könyvében = A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat Kiadó, 2000, 101–123.

- *A nemzet mint res ficta et picta keletkezéséhez: „Párducos Árpád” és „eleink” útja a költészettől a történetírásig*, Holmi, 2001/4, 428–439. Kötetben: *Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Pécs, Bp., Művészetek Háza, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2001, 95–110.
- *Ezredév, szabadságharc, gondviselés: A nemzeti nagyelbeszélés hagyománya Toldy irodalomtörténetében = Közgyűlési előadások 2000 május: Millennium az Akadémián*, szerk. GLATZ Ferenc, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 2001, 99–114.
- *„Édes eleink” útja „ditsó Honnyunk” „boldog földjére”: A nemzetképviselet költői nyelve Virág Benedek és Horvát István történetírásában = A XIX. század vonzásában: Tanulmányok T. Erdélyi Ilona tiszteletére*, szerk. KICZENKO Judit, THIMÁR Attila, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2001, 39–51.
- *Kétségben apokalipszis és feltámadás között: A nemzetelhalál vörösmarty látomása Toldy irodalomtörténetében*, Alföld, 2002/1, 43–71.
- *Egy nemzeti tudomány első ígérete: Irodalomtörténeti dilemmáink Toldy ókori mottópárjában*, Holmi, 2002/7, 868–887.
- *Életeli csemeték vagy korcs fattyúk? A nyelvvédelem alapkérdése Arany János és a Nyelvőr vitájában = A két Arany: Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas, 2002, 80–97.
- *„A múlt, hatalmunknak egyik eleme”: Az irodalomtörténet használata Toldy jelisége óta*, It, 2002/1, 3–24. Kiegészített szöveggel kötetben: *Hatalom és kultúra: Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus. Plenáris előadások és kerekasztal vitaindítók / Power and Culture: 5th International Congress of Hungarian Studies. Plenary Sessions and Round-Table Introductions*, szerk. TUOMO LAHDELMA, JANKOVICS József, NYERGES Judit, Petteri LAIHONEN, Jyväskylä, 2002, 5–32.
- *„Sine ira et studio”: Toldy Ferenc és a tacitusi eszmény meghonosítása*, ItK, 2002/1–2, 24–66.
- *Előszó egy vágyott párbeszédhez: Problémafelvetés: hommage á Kerényi Károly*, Jelenkor, 2002/5, 546–550.
- *Epika és történetírás közös forrásvidékén: Toldy Ferenc és az annales-hagyomány = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Bp., Szeged, Gondolat Kiadói Kör, Pompeji, 2003, 7–34.

- *Toldy Schiller-fordítása, avagy a nyelvi normasértés örökzöld problémája* = *Múlt jövő időben: Írások Bodnár György 75. születésnapjára*, szerk. ANGYALOSI Gergely, Bp., Universitas Kiadó, 2003, 23–43.
- *Kőfejtés és/vagy építészet: Horváth János és az irodalomtörténeti feladat megoszlása*, ItK, 2004/1, 35–53.
- *„Áldjuk a bölcsőt”*: *Horváth János és egy beszédmód hagyományozódása* = *Az irodalomelmélet esélye: Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. VERES András, BEZECZKY Gábor, VARGA László, Bp., Gondolat Kiadó, 2004, 23–36.
- *Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya: Pozitivisták kötődéseink egy szakmai vita fényében*, ItK, 2004/1, 3–55.
- *„Saját forrásvizsgálaton alapszanak”*: *Toldy és a filológiai ellenőrzés hermeneutikája*, ItK, 2004/2, 203–230.
- *Mintaművek fénye és árnyéka* = *Elért bizonyosság: Németh G. Béla 80. születésnapjára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Krónika Nova, 2005, 46–63.
- *A fiatal Toldy és hazai német pártfogói* = *Szövegkönyv: Tanulmányok Kerényi Ferenc hatvanadik születésnapjára*, szerk. SZILÁGYI Márton, VÖLGYESI Orsolya, Bp., Ráció Kiadó, 2005, 95–111.
- *„Védeni a’ Nemzeti Betsületet”*: *Az irodalomtörténeti szerephagyomány Wallaszkytól Toldyig* = *Historia litteraria a XVIII. században*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, HEGEDŰS Béla, TÜSKÉS Gábor, munkatárs BRETZ Annamária, Bp., Universitas, 2006, 198–208 (Irodalomtudomány és Kritika).
- *Csokonai és az irodalomtörténet feltételelessége*, Alföld, 2006/8, 46–65.
- *„Jövevények és zsellérek”*: *egy bibliai fogalom pár nyomában*, Holmi, 2006/8, 1033–1050. Kötetben, fejlettebb szöveggel: *Szó és betű szerint a világ*, szerk. JENEY Éva, Bp., Balassi, 2010, 95–131 (Pont fordítva, 10).
- *„Shakspere után”*: *Egy rejtélyes műfordítás nyomában*, Filológiai Közlemény, 2005/3–4, 197–206.
- *„Visszehelyezni eredeti közegébe”*: *Kerényi Károly és a mitológusi szerep hermeneutikája* = *Szerep és közeg: Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs, SIMON Attila, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2006, 311–335.

- *Csokonai és az irodalomtörténet feltételezése* = „s végre mivé leszel?” *Tanulmányok Csokonai Vitéz Mihály halálának bicentenáriuma alkalmából*, szerk. HERMANN Zoltán, Bp., Ráció Kiadó, 2007, 11–36.
- *Vita brevis: Eltérések Csokonai és Horatius témakezelésében* = *Kolligátum: Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére*, szerk. DEVESCOVI Balázs, SZILÁGYI Márton, VADERNA Gábor, Bp., Ráció Kiadó, 2007, 88–97.
- *József, Illyés, Jób: Párhuzamos verselemzés bibliai fénytörésben*, Holmi 2008/5, 2008/6, 609–621, 732–747. Kötetben (részletek): Illyés Gyula, *Egy mondat a zsarnokságról*, Bp., Nap Kiadó, 2009 (Egy vers, sorozatszerkesztő POMOGÁTS Béla), 203–234.
- *Utószó: a nemzeti látószög perspektíváiról* = *A nemzeti tudományok historikuma*, szerk. KULIN Ferenc, SALLAI Éva, Bp., Kölcsey Intézet, 2008, 485–513.
- „És sorsot vetének”: *A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében* = *Nyugat népe: Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. ANGYALOSI Gergely, E. CSORBA Csilla, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TVERDOTA György, szöveggyond. Sárközi Éva, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2009, 361–387.
- *Az Esti kérdés és a Jónás könyve* = *Esti kérdés: Az Esztergomban 2009. április 24–26-án rendezett Esti kérdés-konferencia szerkesztett és bővített anyaga*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2009 (A 12 legszebb magyar vers, sorozatszerkesztő FÜZFA Balázs, 4), 80–100.
- *A Sejtelem, avagy a költészet vigasza*, Holmi, 2009/10, 1326–1347.
- „Semmi előzetes ellenszenvet”: *Horváth János és az elfogulatlanság eszménye*, ItK, 2009/2, 164–195. Kötetben: *Aranyozás: Tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, Bp., rec.iti, 2009, 234–269.

Angol nyelven

- *The Importance of Matthew Arnold's Critical Theory*, Acta Litteraria, 1978/3–4, 339–350.
- *René Wellek and the Originality of American Criticism*, The New Hungarian Quarterly, Winter 1980, No. 80, 120–126. Kötetben: *The Origins and Originality of American Culture*, ed. Tibor FRANK, Bp., 1984, 441–452.

- *The Kantian Heritage in Modern American Critical Theory*, Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominate 1985, XVI. köt., 21–29.
- *The Case of Instrumental vs. “Autotelic” Criticism: From T. S. Eliot to Deconstruction*, Neohelicon, Tomus XV., 1988/1, 237–253.
- *Mimetic Orientation in 19th Century Hungarian Criticism*, Neohelicon, Tomus XV., 1988/2, 175–190
- *The Journey through Boundaries: The Significance of Pilgrimage in the Shakespeare Cult = Space and Boundaries: Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Munich 1988*, eds. Roger BAUER, Douwe FOKKEMA, Vol. 2, München, Iudicium Verlag, 1990, 585–590.
- *Cult and Criticism: Ritual in the European Reception of Shakespeare*, Neohelicon, XVII, 1990/1, 59–78. Kötetben, fejlettebb szöveg: *Literature and Its Cults: An Anthropological Approach / La littérature et ses cultes: Approche anthropologique*, eds. Péter DÁVIDHÁZI, Judit KARAFIÁTH, Bp., Argumentum, 1994, 29–45.
- *The Ideal of Literature in Hungarian Criticism*, transl. Enikő MOLNÁR BASA = *Hungarian Literature*, ed. Enikő MOLNÁR BASA, New York, Griffon House Publications, 1993, 119–135.
- *Providing Texts for a Literary Cult: Early Translations of Shakespeare in Hungary = European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Eds. Dirk DELABASTITA, Lieven D’HULST, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, 147–162.
- *The Rhetoric of Apology in Early Shakespeare Criticism = HUSSE Papers 1995. A Section from the Papers Read at the Second Conference of the Hungarian Society for the Study of English, Szeged, 26–28 January, 1995*, ed. György NOVÁK, Szeged, 1995, 175–182.
- *Introduction = Shakespeare and Hungary*, Shakespeare Yearbook, Vol. 6., eds. Holger KLEIN, Péter DÁVIDHÁZI, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996, 1–9. Német fordításban, rövidítve: *Phasen der Shakespeare-Rezeption in Ungarn = Shakespeare: Essays aus Ungarn*, ausgewählt, übertragen und mit Anmerkungen versehen v. András HORN, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, 11–18.

- *The Domestication of Shakespeare in Hungary: The Nineteenth Century* = *Shakespeare and Hungary*, Shakespeare Yearbook Vol. 6., eds. Holger KLEIN, Péter DÁVIDHÁZI, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1996, 37–45.
- *To Vindicate the Nation: The Romantic Legacy in Hungarian Literary Histories* = *Europäische Romantik und nationale Identität: Sándor Petöfi im Spiegel der 1848er Epoche*, ed. Csilla ERDÖDY-CSORBA, Baden-Baden, Nomos, 1999, 129–135.
- “He drew the Liturgy, and Framed the Rites”: *The Changing Role of Religious Disposition in Shakespeare’s Reception*, Shakespeare Survey, vol. 54, 2001, 46–56.
- “Was Europa den Juden verdankt”: *A Reevaluation of Nietzsche by the Hungarian Novelist László Németh*, transl. Tekla MECSNÓBER = *Ecce Opus: Nietzsche-Revisionen im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Rüdiger GÖRNER, Duncan LARGE, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, 165–180.
- *Camel, Weasel, Whale: The Cloud-Scene in Hamlet as a Hungarian Parable* = *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture*, eds. Ladina BEZZOLA, Balz ENGLER, Newark, University of Delaware Press, 2004, 95–110.
- *Weimar, Shakespeare and the Birth of Hungarian Literary History*, Shakespeare Jahrbuch, Band 141, Hrsg. Ina SCHABERT, Bochum, Verlag und Druckkontor Kamp GmbH, 2005, 98–118.
- *A Monumental Inscription: The Transcultural Heritage of Swift’ Epitaph* = *Moment to Monument: The Making and Unmaking of Cultural Significance*, eds. Ladina BEZZOLA LAMBERT, Andrea OCHSNER in collaboration with Regula HOHL TRILLINI, Jennifer JERMANN and Markus MARTI, Bielefeld, transcript, 2009 ([transcript] cultural studies, 32), 51–69.
- *The Ways of God and Shakespeare: Cult and Criticism in Pope’s Defensive Arguments* = *Cult, Community, Identity*, eds. Veera RAUTAVUOMA, Urpo KOVALA, Eeva HAVERINEN, Research Centre for Contemporary Culture 97, University of Jyväskylä, 2009, 37–58.

Francia nyelven

- *Ecrire le pèlerinage littéraire: visiteurs au tombeau de Shakespeare* = *Écrire le voyage: Textes réunis par György TVERDOTA*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, 45–52. (A *Magyarok Shakespeare sírjánál: Az irodalmi zárandoklat természetrajzához* c. tanulmány [1993] francia változata, továbbfejlesztett szöveggel.)
- *Avant-propos = Acclimater l'Autre: La traduction littéraire et son contexte culturel*, eds. Judit KARAFIÁTH, György TVERDOTA, Bp., 1997, 7–12.

Német nyelven

- *Abstammungsmythen in der ungarischen Literaturgeschichte* = *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*, Hrsgg. Eva BEHRING, Ludwig RICHTER, Wolfgang F. SCHWARZ, Stuttgart, Franz Steiner, 1999, 347–356.

Török nyelven

- *Taşradan Peygamberliğe: Macaristan'da Bir Milli Şairin Ortaya Çıkışı*, Varlık, 77, 2009/8, 70–76 (Eredetileg angolul: *From Periphery to Prophecy: The Making of a National Poet in Hungary*. Angolból ford. Sila OKUR). Kötetben: *Dünya Edebiyatı Deyince...*, eds. Osman DENIZTEKIN, Efe ÇAKMAK, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, 77–91.

NAGYOBBI KRITIKÁK

Magyar nyelven

- *Szemlélet, módszer, stílus: Németh G. Béla pozitivizmus-tanulmányairól*, *Literatura*, 1977/1, 137–147.
- *A modern magyar költészet átrendeződése: Egy új verseskötet nyomában*, *Mozgó Világ*, 1982/8, 83–95.

- *A monista irodalomfelfogás esélyei (Szegedy-Maszák Mihály kísérletének elméleti tanulsága)*, It, 1982/3, 567–595.
- *Erdélyi János: Filozófiai és esztétikai írások*, ItK, 1983/5, 559–565.
- *Kritikatörténet és filológia: Szöveggyűjtemény a magyar kritika évszázadaiból*, ItK, 1984/4, 499–517.
- *A magyar Shakespeare-tükör kritikátörténeti jelentősége*, It, 1986/3, 765–774.
- *Megtérés irodalomtörténetünk atyjához (Weber Antal: Toldy Ferenc)*, It, 1989/2, 361–371.
- *Egy tudomány önarcsképe: A textológia kis tükre Stoll Béla könyvében*, ItK, 1989/1–2, 183–188.
- *A magyar anglisztika és új követe (Visszatekintés Takács Ferenc T. S. Eliot and the Language of Poetry című könyve alkalmából)*, BUKSZ, 1990/4, 477–484.
- *A hűség mint hermeneutikai probléma (Szörényi László: „Multaddal valamit kezdeni”)*, Literatura, 1990/4, 397–404.
- *Imre László: A magyar verses regény*, ItK, 1992/1, 112–118.
- *Révben a gályá (Kertész Imre: Gályanapló)*, Holmi, 1993/7, 1017–1021.
- *Az ökokritikai háló esélye (Horgas Judit: Hálóval a szelet. Ökokritikai tanulmány a reneszánszról)*, Holmi, 2007/4, 526–531.

Angol nyelven

- *Douglas Robinson: Translation and Taboo*, Target 10:2 (1998), 377–382.
- *Voicing the Distant: Shakespeare and Russian Modernist Poetry*, by Ekaterina Sukhanova; *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, edited by A. Luis Pujante and Ton Hoenselaars; *Shakespeare & the French Poet*, by Yves Bonnefoy; *Shakespeare and the Language of Translation*, edited by Ton Hoenselaars; *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, eds. Rui CARVALHO HOMEM, Ton HOENSELAARS, Translation and Literature, Spring 2006, 122–129.

Német nyelven

- *Bedrängnisvolle Vergangenheit im Hafen der nachträglichen Redaktion. Schicksalsdeutung im Galeerentagebuch von Imre Kertész*, Übers. Éva ZÁDOR, *Hungarian Studies*, Vol. 18, 2004/1, 29–37. Kötetben, azonos címmel: *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész*, Hrsgg. Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Tamás SCHEIBNER, Budapest, Wien, Kortina, Passagen, 2004, 237–246.

KISEBB KRITIKÁK

Magyar nyelven

- *Lóránt Czigány: The Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present*, Helikon, 1985/1, 134–136.

Angol nyelven

- *Péter Egri: The Reality of Poetry*, *Acta Litteraria*, 1977/1–2, 214–216.
- *István Géher: Mondom: Szerencséd*, *World Literature Today*, Autumn, 1983, 666.

KISEBB CIKKEK

Magyar nyelven

- *Társadalmi valóság és metafizikai léthelyzet (József Attila: Füst)*, *Alföld*, 1980/4, 57–62.
- *Teória és tanítás: Egy angolszász irodalomoktatási szimpozion mérlege*, *Nagyvilág*, 1983/12, 1884–1888.
- *Shakespeare ára*, *Élet és irodalom*, 1989. március 3., 5.
- *Arany János kritikusi modernsége*, *Irodalomismeret*, 1992. május, 34–37.
- *A bibliográfusi mundér becsülete*, *BUKSZ*, 1994/1, 14–17.
- *Gyanútlanul a hatalom csapdájában: Filológiai látletlet egy ellenzéki mítoszról*, *Holmi*, 1996/7, 1072–1083.

- *Amire felnézhetünk: Meg-megújuló beszélgetés Tandori Dezsővel a Hajnali részegség egéről*, Népszabadság, 1998/285, december 5., 34.
- [Balassa Péterrel] *Beszélgetés az életrajzi műértelmezés tabujáról*, Holmi, 2000/8, 972–977.
- *Ady társasága*, Népszabadság, 2000/258, november 4., 10. Kötetben: Kovács Tamás, szerk. Kovács Lola, Bp., T–Art Alapítvány, 2001, 9–10.
- *Hozzászólás Praznovszky Mihály A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén című disszertációjának vitáján, 2000. november 28.*, Irodalomismeret, 2001/3–4, 151–153.
- *A szerelem idejének formája: Gondolatok Raffay Béla Ölelkezők-szobráról*, Alföld, 2001/4, 40–43. Kötetben: Raffay, szerk. PÁDÁR Eszter, Veszprém, Raffay Béla, 2008, 11–13.
- *Kölcsey ostroma, avagy a kritikus szelídségről = Szabó G. Zoltán 60. születésnapjára*, Bp., Balassi, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, 2003, 28–30.
- *Egy testrész hűlt helye, avagy erotika és elfojtás az irodalomtörténetben*, Élet és Irodalom, 2004. március 19., 24. Kötetben: „Vénusnak szép játéka”: *Erotika a magyar irodalomban*, szerk. THURÓCZY Gergely, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2004, 5–10.
- *Miért (volt) szép? = Mezei Márta 75. születésnapjára*, Bp., Balassi, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, 2004, 24–25.
- [Beszéd a Charles Simonyi Kutatói Ösztöndíj átvételekor] = *A Charles Simonyi Kutatói Ösztöndíj nyertesei 2004*, szerk. BÁTYI Emese, SZÜCS Orsolya, TAKÁCS Jánosné dr., Bp., Oktatási Minisztérium, 2004, 21–26.
- „Hallgass meg, de ne kövess!” *Németh G. Béla nyolcvanéves*, Népszabadság, 2005. február 17., 13.
- *Építeni*, Holmi, 2005/11, 1381–1383. Kötetben: „Ember lenni mindig, minden körülményben”: *Tanulmányok Kiczenko Judit születésnapja alkalmából*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2008, 85–87.
- *Költemények és kerámiák (A mesterség dicsérete egy József Attila-kiállítás alkalmából)*, Alföld, 2006/3, 90–93.

- *Előszó = A Buhim-völgyi Szalon*, szerk. BŐSZÉNÉ SZATMÁRI-NAGY Anikó, Veszprém, Buhim-völgyi Szalon Kulturális Egyesület, 2006, 5.
- *Anyánk mozdulata (Raffay Béla új szobráról)*, Alföld, 2006/12, 84–87.

Angol nyelven

- *Shakespeare Committees in Hungary*, Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch, 1991, Hrsg. Werner HABICHT, Bochum, Ferdinand Kamp, 304–306.
- *Ady's Company = Kovács Tamás*, ed. Lola Kovács, transl. Ferenc TAKÁCS, Bp., T-Art Alapítvány, 2001, 11–12.
- *Preface = Zsolt ALMÁSI, The Problematics of Custom as Exemplified in Key Texts of the Late English Renaissance*, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen, 2004 (Mellen Studies in Literature, Elizabethan and Renaissance Studies, 131), ix–x.
- *On Board of the „Fulbright Scholar” Ship: Research in America = My Fulbright Experience: Reports of Hungarian Grantees, Academic Years 2002/2003, 2003/2004, 2004/2005*, ed. Krisztina DIETZ, Bp., Hungarian-American Commission for Educational Exchange, 2006, 33–38.

EMLÉKBESZÉDEK ÉS NEKROLÓGOK

- *Oltványi Ambrus emléke*, It, 1989/2, 319–323.
- *Kiss József 1923–1992*, ItK, 1992/4, 517–518.
- *Egy szelíd filológus észrevétlen hősiessége: In memoriam Kiss József, 1923. VIII. 17. – 1992. V. 13.*, Holmi, 1993/11, 1578–1589.
- *A tudós életideje (Megnyitó Toldy Ferenc bicentenáriumi emlékülésén)*, ItK, 2006/1–2, 82–83.
- *A tudós fogalma: Emlékezés Tarnai Andorra, Élet és irodalom*, 2007. február 23., 8.
- *Az érdekesség dicsérete (Arcképvázlat Margócsy Istvánról)*, Élet és Irodalom, 2008. december 5., 11. Kötetben: *Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, Bp., rec.iti, 2009, 13–16.
- *Köszöntő = Aranyozás: Tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, Bp., rec.iti, 2009, 7–8.

INTERJÚK

- *René Wellek Talks to Péter Dávidházi*, The New Hungarian Quarterly, Winter 1987, 142–146.
- „Siet valahová?” *Dávidházi Péterrel beszélget Szirák Péter*, Alföld, 1996/12, 45–65. Kötetben: *Pályák emlékezete: Szirák Péter beszélgetései irodalomtudósokkal*, Bp., Balassi, 2002, 101–125.
- *Gondolatban mindig történik valami*, az interjút készítette PAPP Sándor Zsigmond, Népszabadság, 2008. január 9., 9.
- *A Magyar Tudományos Akadémia új levelező tagjai: Dávidházi Péter (1948)*, Magyar Tudomány, 2010/7, 849–851.

Ez a mű – a tartalom megváltoztatása nélkül – részeiben vagy egészében szabadon másolható, terjeszthető, előadható vagy bemutatható.

Készült az Offset Press Kft.-ben, Budapesten,
120 példányban, 35,9 (A/5) ív terjedelemben.

Betűtípus: Linux Libertine
<http://linuxlibertine.sourceforge.net/>

Tördelés:

⌘ X_YTeX ⌘ L_AX ⌘