



MAGYAR TÖRTÉNELMI
EMLÉKEK

ÉRTEKEZÉSEK

Tanulmányok a nacionalizmus
kultúrtörténetéből

1.

TÉNY ÉS FIKCIÓ

Tudomány és művészet
a nemzetépítés bűvkörében
a 19. századi Magyarországon



MTA
Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
Történettudományi
Intézet

TÉNY ÉS FIKCIÓ

TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET
A NEMZETÉPÍTÉS BŰVKÖRÉBEN A 19. SZÁZADI
MAGYARORSZÁGON



MONUMENTA HUNGARIAE HISTORICA

DISSERTATIONES

Redigit:
PÁL FODOR

Studia ad historiam culturalem nationis fovendae 1.

Redactor a quo subseries:
PÉTER DÁVIDHÁZI ET GÁBOR GYÁNI



Institutum Historicum Sedis Centralis
Studiorum Philosophicorum
Academiae Scientiarum Hungaricae
Budapestini, 2015

MAGYAR TÖRTÉNELMI EMLÉKEK
ÉRTEKEZÉSEK

Tanulmányok a nacionalizmus kultúrtörténetéből 1.

TÉNY ÉS FIKCIÓ

Tudomány és művészet
a nemzetépítés bűvkörében a 19. századi
Magyarországon

Szerkesztők:

Lajtai Mátyás és Varga Bálint



MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Történettudományi Intézet
Budapest, 2015

A kötet az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok támogatásával
készült (K 108670 sz.)



© A szerzők, 2015
© MTA BTK, 2015

ISBN 978-963-9627-98-7
ISSN 2416-1144

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás,
a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát,
az egyes fejezeteket illetően is

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Történettudományi Intézet
Felelős kiadó: Fodor Pál
A könyvsorozat logóját Szakács Imre festőművész készítette
Nyomdai előkészítés:
MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Borító: Böhm Gergely
Tördelés: Palovicsné Tihanyi Éva
Nyomdai munka: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: dr. Tomcsányi Péter

Tartalom

Előszó (LAJTAI MÁTYÁS–VARGA BÁLINT)	7
GYÁNI GÁBOR: Mimézis és reprezentáció. Tény és fikció kapcsolata	11
CIEGER ANDRÁS: Árpád a Parlamentben. A festőművészet esete a tudománnyal és a politikával	25
GELLÉR KATALIN: Történeti festészet és mítoszalkotás a 19–20. század fordulóján	49
TÖRÖK ZSUZSA: Romantikus nemzetépítés. Harcos nők Arany János epikájában	67
LAJTAI MÁTYÁS: A cigányzenész alakjának toposza	85
MIKOS ÉVA: Tény és fikció, nemzet és régió, elit és populáris konfliktusa a rege műfaja körül	101
HITES SÁNDOR: Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktivitásáról	131
TALLIÁN TIBOR: „Csak ami nincs, annak van bokra”. Szénfy Gusztáv <i>Elméleti s gyakorlati magyar zenekönyve</i>	165
VÖLGYESI ORSOLYA: „...ne annyira az elfogódott írók’ véleményeire mint inkább a’ factumokra támaszkodjunk”. Kállay Ferenc a magyar és angol alkotmányos fejlődésről	177
SZÉKELY MIKLÓS: Tárgyi valóságok összefonódásai a dualizmus kori hazai iparmúzeumokban	189
Abstracts	209
Szerzők	215

Előszó

A modern tudományosság 19. századi megszületése egybeesett a modern nemzetfogalom megjelenésével. A modern tudományok képviselői az objektivitás képviselőinek tartották ugyan magukat, valójában azonban a tudományok és a nemzeti eszme kölcsönösen befolyásolták egymást, így a kettő között számos átfedést lehet felfedezni. A tudományosság standardjai a nemzetépítés céljainak rendelődtek alá, mivel a politika igényt tartott a nemzeti diskurzus tudományos(nak látszó) legitimálására. A tudomány autonómiája azonban nem szűnt meg, sőt a tudomány képviselői is hatottak a politikai diskurzusra és cselekvésre, mivel a korszak tudományosságba vetett hite miatt a tudósok a közélet megkerülhetetlen szereplői voltak.

Ezzel egy időben a művészetek is a nemzetépítés homlokterébe kerültek. A nemzetépítő politika igényt tartott a nemzetet „megfelelően” (azaz a nemzeti politika által meghatározott esztétikai elvárások szerint) reprezentáló művészetekre. A művészek autonómiájukat a nemzeti elvárásokkal egyezteték össze, de a művészi koncepciók változása szükségszerűen hatott a politika reprezentációs elképzeléseire is.

Ennek a folyamatnak a feltárására Dávidházi Péter és Gyáni Gábor vezetésével 2013 szeptemberében *Művészetek és tudomány a nemzetépítés szolgálatában a 19. századi Magyarországon* néven kutatócsoport alakult a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpontjában (MTA BTK). A 25 főből álló kutatócsoportban az MTA BTK minden kutatóintézete és az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Latin Tanszéke képviselteti magát. A kutatást az Országos Tudományos Kutatási Alap K108670. számú támogatása tette lehetővé. 2014 júniusában került sor a *Tény és fikció – Tudomány és művészet* című konferenciára, amelyen a kutatócsoport tagjainak egy része ismertette kutatásait, hogy aztán ezek tanulmányká váljanak. Az előadásait ebben a kötetben vehesse kézbe az olvasó. Jelen kötet reményeink szerint az első abban a sorozatban, amelyben a kutatócsoport a jövőben legfrissebb eredményeit ismerteti.

Az első szöveget jegyző Gyáni Gábor a tanulmánykötet egészének elméleti alapját adja meg. Gyáni a történettudomány és a történelmi regény (tágabb értelemben pedig a művészet) hagyományosan élesnek gondolt különbsége ellen érvel, elsősorban Paul Ricœur és Frank Ankersmit gondolatmenetét felhasználva. Ricœur szerint a történelemtudomány és az irodalom hasonlít a

cselekményesítés eljárásában, és referencialitásukban sincs sok különbség, mivel mindkettő a valóságot elsősorban reprezentálja. Ankersmit különbséget tesz szabályozott és szabályozatlan reprezentáció között. Szerinte történettudomány és irodalom abban hasonlít, hogy a valóság megismerését nem közvetlen tapasztalás és érzékszervi korlátok limitálják, ezért mindkettő csak a valóság egy aspektusát képes reprezentálni. Gyáni tanulmánya azzal a megjegyzéssel záródik, hogy a történettudomány és a művészetek közötti, helyenként elmosódó határ ellenére szó sincs arról, hogy a kettő megegyezne.

A második és harmadik tanulmány a képzőművészet és a politika ellentmondásos viszonyával foglalkozik. Cieger András Munkácsy Mihály hányattatásait mutatja be *Honfoglalás* című képének alkotása során. Munkácsy, a korszak első számú festője, egyszerűen nem tudott megfelelni a művészi autonómia, az átpolitizált tudomány és a (számos ponton egymásnak is ellentmondó) politikai elvárások alkotta kihívásnak. Minden erőfeszítése ellenére *Honfoglalás* című képe a kortárs művészi kritika szerint elavult, a tudományos bírálat szerint hamis, a politikusi vélemények szerint pedig a magyar állameszmét helytelenül értelmező műalkotás volt.

Míg Cieger elsősorban a művészetre nehezedő politikai nyomást vizsgálta, addig Gellér Katalin tanulmánya azzal foglalkozik, milyen múltképet használtak fel a századforduló történeti témájú műveket alkotó szimbolista festőművészei. Gellér amellett érvel, hogy a kurrens történelemtudományi, néprajzi, vallástudományi tudás megjelent ugyan a történeti festészet eszköztárában, de inkább csak háttérként, mivel a szimbolista festők inkább a múlt mitikus jellegét jelenítették meg a vásznon.

A következő négy tanulmány az irodalomban megjelenő nemzetépítő diskurzusokat vizsgálja. Török Zsuzsa a honleány romantikus toposzának, konkrétan pedig Arany János Széchy Mária-alakjának eredetét keresi. A harcos nő alakjának elemzését Török a korábbi évszázadok nyugat-európai, elsősorban angol irodalmának kontextusában végzi el. Következtetése, hogy Arany harcoló nőinek képét a férfi–női szerepek felcserélésével gyakran operáló kora újkori angol szövegek befolyásolhatták.

Lajtai Mátyás mintegy száz évet átfogó tanulmányában a cigányzenész megjelenését vizsgálta két irodalmi műben és egy filmben. A cigányzenészekről kialakult kép számos állandó vonását rajzolja meg, és arra a következtetésre jut, hogy a cigányzenészek életútjainak toposza meglepően statikus. Lajtai szerint a vizsgált időszakban a cigányzenész alakjához köthető etnikai bizonytalanság végig nyomon követhető.

A rege szinte mindenki által ismerni vélt, de tudományosan nehezen megfogható műfaját mutatja be Mikos Éva tanulmánya. Ez a minden tekintetben a 19. századhoz kötődő műfaj a nép és a népművészet felé nyitni akaró, nemzeti irodalomban gondolkodó magyar értelmiség által alkotott speciális termék volt. Mikos ismerteti ennek a törekvésnek a kulcsmomentumait, és rámutat arra, hogy egy ilyen külön irodalmi műfaj megismerése csak akkor

lehetséges, ha megvizsgáljuk kialakulásának egyes társadalmi és művészeti jellemzőit.

Hites Sándor azt kutatja tanulmányában, hogy milyen hatással volt a 19. században Magyarországon megjelenő kapitalista gazdasági szemlélet az ezzel egy időben kibontakozó realista magyar irodalomra, illetve hogy ez a realista irodalom milyen módon kívánt (támogató vagy gátló) szerepet játszani a gazdaság piaci alapú átalakulásában. Hites tágan értelmezi az irodalom fogalmát, és amellett érvel, hogy a gazdasági folyamatok (váltótörvény, ösiség eltolése) társadalmi hatásai feltárhatók az irodalmi szövegek révén.

A következő két tanulmány szerzője egy-egy, ma már kevésbé ismert, a maga korában azonban hatásos értelmiségi (zenei, illetve alkotmányjogi) diskurzust vizsgál. A Kohlmann Gusztáv néven született, de a magyar zenetörténetbe Szénfy Gusztáv néven bekerült zeneszerző a magyar zeneelmélet rendszerét igyekezett megalkotni a 19. század derekán. Szénfy több cikket és tanulmányt is publikált ugyan, de a nagy rendszert bemutató mű sohasem jelent meg nyomtatásban, és az is kétséges, hogy valaha elkészült a kézírata. Tallián Tibor a tanulmányában azt mutatja ki, hogy milyen lehetőségei akadtak zeneelméleti munkásságra a magyar zenetudomány születésének időszakában egy asszimiláns és önjelölt zenetudósnak, és miként váltak ez irányú törekvései füstté a nemzeti zene kialakulásának folyamatában.

Völgyesi Orsolya tanulmánya a magyar és az angol alkotmány párhuzamai mellett érvelő Kállay Ferenc politikai gondolkodását mutatja be. Kállay politológiai munkásságában az államformák elemzése kapott főszerepet, ami alapján Kállay párhuzamot vont Magyarország és Anglia között, hogy a magyar és az angol alkotmányt történeti alapon nyugvó feudális rendszernek titulálja.

A kötet záró tanulmánya Székely Miklós összehasonlító elemzése, melyben a szerző bemutatja a dualizmus időszakában keletkezett három iparmúzeumot. Székely összeveti a budapesti, a kolozsvári és a marosvásárhelyi iparmúzeum alapítóinak szorososan vett célkitűzéseit, és egyúttal érzékelteti az érintett múzeumoknak a nemzetépítésben játszott valós szerepét.

A tanulmánykötet több szemzőgből közelíti meg tehát a magát objektívnak tartó modern tudomány és a magát autonómnak tételező művészet, valamint a legdinamikusabb korszakát élő nemzetépítés közötti átfedéseket. Reményeink szerint ezzel hozzájárulhattunk ahhoz, hogy tény és fikció, valóság és reprezentáció hagyományosan élesnek tekintett határa helyett egy könnyen átjárható, széles határmezsgyét képzeljünk magunk elé.

Lajtai Mátyás–Varga Bálint

GYÁNI GÁBOR

Mimézis és reprezentáció

Tény és fikció kapcsolata

Történelmi regény versus történetírás

A történelmi regényírók (fikcionális) és a történészek (tudományos) diskurzusa¹ állítólag a tény és a képzelet közötti *éles* választóvonal mentén tér el egymástól. De tartható-e még ma is ez a megfellebbezhetetlennek tetsző álláspont az újabb elméleti felvetések tükrében?

A romantika korának szellemi érzékenysége kellett ahhoz, hogy kialakulhasson a történelmi regény, a modern regényforma egyik műfaji előzménye.² Ebben keresendő annak magyarázata, hogy idővel oly mértékben eltávolodott egymástól a tény és a képzelet szellemi világa. A romantika jegyében fikcionalizáló (vagy tudományoskodó) elméktől nem állt ugyanis távol, hogy a középkort idealizálják és/vagy kiemelt történelmi témaként szerepeltessék;³ ez kedvezett annak is, hogy a szépírói fantázia szabadon szárnyaljon, hiszen akkoriban még vajmi keveset lehetett tudni az európai középkorról.

A történelmi regény, ahogyan Walter Scott kezén a műfaj lassanként formát öltött, kezdetben radikálisan elfordult a Nagy Történelemtől, a politika és az állam ügyeitől: a nép, a hatalomnak ellenállók, valamint a marginális helyzetek és emberek kerültek a regényben előtérbe.⁴ Lukács György is ezért gondolta talán úgy, hogy a történelmi regényben (amelyet ő a 19. századi regényírással azonosított) „nem a nagy történelmi események újra-elméséléséről van szó, hanem azoknak az embereknek költői feltámasztásáról, akik ezekben az eseményekben szerepeltek”.⁵ Scottnak kulcsszerepe volt ebben a történetben.

1 A fikcionális „diskurzussal” szembeállítható történelmi (történetírói) diskurzus fogalmáról l. Berkhofer, 1995. 66–70.

2 A romantikának („mint hétköznapi tapasztalatnak”) a történelmi múlt iránti fikcionális vagy éppen tudományos affinitását elvi szinten tárgyalja: Doorman, 2006.

3 A kérdés kifejtése messze vezetne, ezért itt futólag jelezzük csupán, hogy a történelem nemzeti paradigmájának a romantikával kezdődő primátusa szinte semmiképpen nem kapcsolódott az antik történelemhez, legföljebb a késő antikvitásban mint origóban gyökerező és végül a középkori európai dinasztikus múltban kiteljesedő nemzeti históriát ruházta fel a történész referenciális jelentőséggel. Vö. Szűcs, 1972. 9–71.; Geary, 2002.; Baár, 2010. 65–66.

4 Hamnett, 2006. 33.

5 Lukács, 1977. 50. Felfogásának általam adott értelmezéséhez vö. Gyáni, 2007. 263–269.

Egy bizonyos idő elteltével azonban mind több kétely övezte a történelmi regényt mint a történelemtől való hiteles beszéd megnyilatkozását. Mennyire történelmi a témáját a múltból merítő regény, mennyi benne ténylegesen a történelem? Ha a regény szereplői nem a történelmi forrásokból ismert alakok, és a cselekmény sem (mindig) utal a múlt máshonnan ismert tényleges eseményeire, mi köze az elképzelt múltnak a valóságos múlthoz? Mi kezeskedik a regényben történelemként előadott, részben, sőt zömmel kitalált történetek történelmi autenticitásáért?

A történelmi regény születésével nagyjából egy időben jött létre a professzionális, magát tudományként elismertető német–porosz történetírás, amely azonmód kisajátította a történelemtől való helyes beszéd előjogát.⁶ Ezzel azonban nem szűnt meg létezni és továbbra is hatni a történelmi regény, sőt napjainkban újra virágzik ez a prózairói műfaj. Mindeközben áthidalhatatlan úr keletkezett tény és fantázia között, ami közvetlenül érinti a történelmi regény(írás) későbbi útját. Mi rejlik ennek a kettősségnek a tartóssága mögött, miért nem volt képes a tudomány maradéktalanul hitelteleníteni a múlt fikcionális megragadását? A kérdésre eddig már számos válasz született, mi magunk is ennek igyekszünk ezúttal utánajárni.

Átéltés – megértés – magyarázat és a „nyitott határok” kérdése

Előjáróban meg kell jegyezni, a múlt fikcionális történelmiesítése népszerűbb (mert fogyaszthatóbb) szellemi javakkal szolgál, mint a de-retorizált történetírói előadásmód.⁷ Ennek fő oka az, hogy amíg a regény átélhetővé, addig a tudományos szöveg csupán érthetővé vagy magyarázhatóvá teszi azt, amiről sem az írónak (beleértve a történészt is), sem az olvasónak nincs, nem lehet közvetlen élettapasztalata. A regényíró eminens feladata, szól Lukács megfogalmazása, hogy átélhetővé tegye a múltat, megmutatva, milyen társadalmi és emberi indítékokból gondolkodtak, éreztek és cselekedtek az emberek úgy, ahogyan az a történelmi valóságban történt.⁸ Hasonló módon világít rá fikció és tény különbségére a cseh fenomenológus filozófus, Jan Patočka is. A szépíró – a tudományok művelőitől eltérően – közvetlenül arra használja a nyelvet, hogy magát az életet ábrázolja (reprezentálja) tárgyi kifejezések segítségével: „az író *felfedi az életet*, az életértelmet úgy egészében,

6 Iggers, 1988. 74–191.; Breisach, 2004. 235–274.

7 „Az emberi múlt történelmi megjelenítésének kérdését a XVIII. század második feléig a retorika keretében taglalták. [...] A történelmi ábrázolás problémáinak taglalására szolgáló ezen retorikai hagyomány a XVIII. század második felében megszakadt. Mérvadó volt ebben a történelmi gondolkodás tudományossá válása, a »történettudomány« nevű szakdiszciplína megszületése, mely önértelmezésének határozottan antiretorikus fordulatában juttatta kifejezésre tudományos igényeit.” Rösen, 1999. 39. Lásd továbbá: Gossman, 2003. 137, 153.

8 Lukács, 1977. 50.

mint részleteiben.”⁹ Ez nem a valóság objektív megközelítése, azzal ugyanis a tudomány szolgál, hanem „az élet konkrét működésében és konkrét fenomenáiban való megragadása”.¹⁰ Az irodalomban (mindenekelőtt a regényben) a lényegesről és nem a valóságról vagy a valóságról van szó, mely utóbbi a fikcióban a képzelet szüleménye. Azzal, hogy a regény (szerzője) belehelyezi az olvasót a kvázijelenlétbe, a múlt kvázi-realitásába, amely valóságosként tárul ezek után az olvasó szeme elé, mozgósítja az illető fantáziáját, miután a képzeletbeli felcseréléssel operál; a hihetőség érdekében a befogadónak a lényegesről szerzett saját tapasztalataira apellál. „A költői szó szuggesztívója képzeleti reflexiót vált ki [az olvasóban], hatására az életet a kívánt helyen látjuk kibomlani”, és ezzel megértjük (átlátjuk) az összefüggéseket, amellet hogy tudomást is szerzünk róluk.¹¹ Ezen a ponton válik el egymástól a múltnak mint történelmi valóságnak és mint különálló képzeleti világnak a megragadása. Mindez mélyreható következményekkel jár az olvasó, a befogadó oldalán is. A történelmi regény, a történészek történelme felől tekintve, nem tarthat többé igényt referenciálisan igazolható igazságérvényre; ha ennek ellenére valaki mégis ilyen elvárással közelít hozzá, hamar elbizonytalanodik a fikció igazságát illetően. Az olvasó immár azt várja el a regénytől, hogy meggyőzően és érdekfeszítő módon tárja fel a múlt – fikcionális eszközökkel ábrázolt – világot; azért hiszi el, amit az író a regényben előad, mert elementáris erővel hat rá az elbeszélés retorikája (nyelvezete, a szöveg kompozíciója). Ezért szól(hat) tehát hitelesen a fikcionális elbeszélés (a valamikori) életről. A történelmi művekkel szemben támasztott olvasói elvárások ellenkezőleg, a *bizonyítható* igazságra szomjaznak: azért hihető a múlt itt megragadott képe, mert a tudós szerző gondosan, értő módon tanulmányozta a múlt dokumentumait, mielőtt közreadta volna vizsgálódásai eredményeit. A regény többnyire a múltban meg sem történt eseményekről tudósít, sosemvolt emberek dolgait ecseteli, a fikcionális ábrázolás mégis képes az olvasóban a valóságos világ benyomását kelteni; aki pedig tudja, hogy a regényből részben vagy egészében kitalált dolgokról értesül, mégis úgy tesz, *mintha* elhinné a szereplők és események egykori valóságos meglétét. A fikcióbeli igazságokért ilyenformán nem valamely külső támaszték (forrás, levéltári adat stb.), hanem egyes-egyedül az kezeskedik, hogy a tényekkel kombinált kitalációk a valóságosság érzését keltik a befogadóban. Ezt az olvasói hajlandóságot Paul Ricœur – Philippe Lejeune „önéletrajzi paktum” fogalmát gyümölcsöztetve – a szerző és az olvasó „implicit paktumának” nevezi. „A fikció szerzője és olvasója között megkötött paktumtól eltérően, amely azon a kettős konvención nyugszik, hogy az író felfüggeszti a nyelven kívüli valóság leírására vonatkozó várakozásokat, és ezzel felcsigázza az olvasó érdeklődését, a történelmi [a történetírói] szöveg írója és

⁹ Patočka, 1999. 88. Kiemelés az eredetiben.

¹⁰ Uo. 88.

¹¹ Uo.

olvasója kölcsönösen megállapodik abban, hogy ezúttal a valamikori, az elbeszélés megalkotása előtti valóságos helyzetekkel, eseményekkel, összefüggésekkel és alakokkal foglalatосkodik, az erről adott beszámoló érdekessége vagy élvezetessége ezért legfőljebb afféle ráadás.”¹²

A fikció és tudomány közötti „munkamegosztás” e rendjét rendszerint egyetemes érvényűnek tartják (így beszél róla Lukács is a történelmi regényt tárgyalva),¹³ amikor is Arisztotelészre hivatkoznak igazolásképpen. Holott a szóban forgó kettősség maga is csupán valamely történelmi alakulás eredménye. Mint ismert, Arisztotelész szerint az irodalom (a művészi reprezentáció) és a történetírás (a tudományos megismerés) elkülönül egymástól. „A történetírót és a költőt [...] nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e [...], hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének.”¹⁴ Magyarán: amíg a költészet a nyelv, a nyelvi kifejezés erejével idézi fel a nem létező, csupán a költői alkotás segítségével elképzelhető világot, addig a történetírás – a mimetikus nyelvhasználat révén – közvetlenül reprodukálja a valót. Ha már Arisztotelész is így látta a dolgot, vajon ez elegendő ahhoz, hogy „természettől fogva” adótnak tekintsük fikció és a tudomány dualizmusát, amely, egyebek közt, a szerző és az olvasó között kötött paktum eredménye?

Nyomós érvek szólnak amellett, hogy ellentmondjunk az iménti posztulátumnak. A múlt fikcionális és történelmi diskurzusa minden jel szerint csupán a 19. században vált el egymástól, amiben nem elhanyagolható szerepet játszott a romantika. Korábban, így a felvilágosodás idején (Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau) még korántsem ez volt az uralkodó felfogás és mérvadó szellemi gyakorlat: az irodalom akkoriban magába olvasztotta a tudományosnak (történetinek, logikainak, filozofikusnak) tetsző diskurzust (és nyelvezetet), amely irodalomként is szolgált egyszersmind; a tudomány pedig egyként magában rejtette a szépirodalmat. A napjainkban – és már jó ideje – meghatározó felfogás szerint viszont az irodalom (a fikció) felforgató hatású reprezentáció, amely nem a valóságot, hanem az elképzeltet, az irracionálist, a tudattalant, az észrevehetetlent beszéli el azért, hogy kritikával illethesse a történelmet. Amint azonban Gearheart is leszögezi, ez csupán az irodalom és a történelem (a történetírás) *modern* fogalmát fejezi ki, és abból ered, hogy egyikben a retorikus, a másokban pedig a deretorizált nyelvhasználat dominál. A modern felfogás kritikai funkciót tulajdonít a nyelv fikcionális használatának, amit azonban a racionális megismeréstől megtagad. Következésképpen a tudományok művelőitől megkövetelt szigorúan eszköz jellegű nyelvhasználat implicite feltételezi, hogy a nyelv teljesen átlátszó médium, amely épp emiatt látszik alkalmasnak a valóság mimetikus megragadására.

12 Ricœur, 2004. 275, és korábban: 261.

13 Mint írja: „a történelmi regény feladata az, hogy a történelmi körülmények és alakok létét és éppíglétét költői eszközökkel bizonyítsa.” Lukács, 1977. 52. Kiemelés az eredetiben.

14 Arisztotelész, 1974. 22.

Az irodalom és a történelem, a fikció és a tudomány 19. században bekövetkezett szétválása máig ható történelmi fejlemény. Jóllehet napjaink nyelvi és kulturális fordulatai e téren is a változás ígéretével kecsegtetnek. Ma már ugyanis nem állítható teljes biztonsággal, hogy különbözőségüknek ontológiai alapjai volnának. A diskurzusok minden fajtája – a referenstől, a szerzői indítékoktól és a folyton változó történelmi és szociológiai kontextusoktól függetlenül – egyaránt alá van vetve a nyelv és a metafora uralmának. Gearheart idézett fejtegetéseit szem előtt tartva megkockáztatható tehát a kijelentés, hogy a fikció és a (történet)tudomány csupán „szabad határok” mentén különül el egymástól, amelyek amennyire szétválasztják, annyira össze is kötik egymással a két entitást.¹⁵

A tézis mögött a kognitív nyelvészetnek az a felfogása bújik meg, amely szerint „[m]indennapi fogalmi rendszerünk, melynek jegyében gondolkodunk és cselekszünk, lényegében metaforikus természetű”.¹⁶ Ennek azonban a nyelvhasználók rendszerint nincsenek (kellően) a tudatában. Ezért meredvedhetett bizonyos idő után dogmává az a nézet, amely szerint az irodalom (a fikció) – mint *par excellence* metaforikus képződmény – és a tudomány – mint jellegzetesen antimetaforikus létező – abszolút kizárják egymást. A kognitív nyelvészetben a „metaforikus fordulat” után uralkodóvá lett felfogás azonban erős kétségeket támaszt ezzel a megszokott felfogással szemben, ami Gearheart idézett tézisével is teljes összhangban áll. Az újonnan felmerült kétségek arra vonatkoznak, hogy a szó szerinti és a figuratív nyelvhasználat közötti éles distinkció valóban örök érvényű szabály lenne.

A fikció (a történelmi regény) és a tudomány (a történetírás) között húzó-dó „nyitott határok” problémáját ecseteli Umberto Eco is, kijelentvén: a fikció referencialitásának biztos jele, hogy nem egy teljesen kitalált történetet ad elő benne a szerző. Ezt egyébként meg sem igen teheti, mert az olvasó elvárja a szépírótól, hogy valamiképpen a tényleges világra is támaszkodjék az általa elbeszélte történet háttéréként. Ami arra készíti az író, hogy művében elegyítse a valóságos és a kitalált elemeket. „A történelmi regény egyik alapvető fikciósabálya, hogy bármennyi képzelte személy szerepeljen is benne, minden egyéb többé vagy kevésbé meg kell, hogy feleljen annak, ami az illető kor való világában történt.”¹⁷ Ez kell is ahhoz, hogy az olvasóban megteremtődjék a regény iránti bizalom, ami kifejezetten annak szól, hogy a regényíró a valóságról beszél a fikció keretei között. A bizalom létrejöttéhez ugyanakkor elengedhetetlen az Enciklopédia ismerete, amelynek hiányában képtelenség megítélni a regénybeli cselekmény valóságosságát. Az Enciklopédia a szerzett (a tanult) tudást és az (élet)tapasztalatok szűkebb vagy tágabb körét fogja át, melyek együttesen teremtik meg a valóságérzék alapját; az olvasó csak ezt birtokolva képes élvezni (befogadni és érteni) az irodalmat. Az Enciklopédia

¹⁵ Gearheart, 1984, főként 285–290.

¹⁶ Lakoff–Johnson, 1980. 3.

¹⁷ Eco, 1995. 149.

– volumenét tekintve – jóval korlátozottabb annál a tudásnál, amelyre a történeti, a tudományos művek értő olvasójának úgyszintén szert kell tennie. „A fikciós szöveg némely olvasói kapacitásokat feltételez, némelyeket körvolnalaz. A többit illetően a szöveg bizonytalan, de arra természetesen nem kényszerít bennünket, hogy az egész eszményi Enciklopédiát végigbongésszük.”¹⁸

A regény ekként értett „kötelező” referencialitását, amely a fikciótól elválaszthatatlan kontextualizáció problémáját érinti, Dominick LaCapra is vizsgálata tárgyává teszi. A regény (és nem egyedül csak a témáját a múltból merítő történelmi regény) mindig befogad magába egyet s mást a valóság dokumentumaiból; ezzel kelti az olvasóban azt a hatást, hogy nem egyedül csak a fantázia terméke. Az olvasó eleve akkor érti meg a regénybeli történetet, ha egynémely külső referenciák is szerepelnek benne, amelyek – kontextuális tudás gyanánt – megkönnyítik számára, hogy jelentést adjon az olvasottaknak. Sőt mi több, fűzi hozzá LaCapra, a fikcióbeli dekontextualizáció főként arra irányul, hogy az olvasó képes legyen a kontextuális várakozásokhoz képest is valami új jelentést társítani az olvasott szöveghez.¹⁹ A kontextuális tudás fogalma így annak felel meg, amit Eco az Enciklopédia fogalmával fejezett ki.

A történelmi regény (a fikcionális beszéd) és a történeti előadásmód (a tényeken alapuló megismerés) kapcsolata újabban tisztán elméleti fejtegetések témájául is gyakran szolgál. Az utóbbiak szempontjából Paul Ricœur és Frank Ankersmit gondolatmenete a legérdekfeszítőbb. Mivel kettejük párhuzamos, végső gondolati eredményét tekintve azonban rokon elgondolását más alkalommal már részletesen bemutattam,²⁰ ezúttal néhány más, szintén megfontolásra érdemes elgondolást ecsetelek fikció és tény, irodalom és tudomány összetartozását illetően.

A tény és fikció közötti átjárhatóság kérdése

Annyira szerteágazó ez a diskurzus, hogy másokat is meg kell róla hallgatnunk. Kezdjük szemlénket Lionel Gossmannal, aki nem ellenzi ugyan a narrativista történetelméleti elgondolásokat, de nem hallgatja el a velük kapcsolatos kritikai észrevételeit sem. Irodalom és történelem (történetírás) viszonyában szerinte a két diskurzus történetiségének van meghatározó súlya. Döntő kategóriális változások érték mindkettőt, melyek szorosan összefüggnek az irodalom és a tudomány mint különálló szellemi tevékenységek időközbeni intézményesülésével. A történelem (a történetírás) racionalitásának kérdése így, mondhatni, az utóbbi egyik jellemző derivátuma. Miről van szó valójában?

¹⁸ Uo. 160.

¹⁹ LaCapra, 1985. 128.

²⁰ Gyáni, 2014. 80–90.

A racionalitás fogalma fejezi ki Gossman szerint a történetírás és a fikcionális között konstatálni szokott, nem abszolút érvényű, de lényegbevágó eltérést. A tudományos megismeréshez elengedhetetlen kódok rendszerére, a történetírás működését biztosító intézmények autonómiájára, valamint a racionalis beszédmód elsőbbségére kell ezúttal gondolni. Fontos továbbá a történeteszek ama közös meggyőződése és rá épülő szakmai ethosza, identitása is, hogy a múlt történetei alátámaszthatók, sőt alá is támasztandók a tények evidenciáival. A történész kijelentéseinek igazolási eljárásához pedig mindenkor elengedhetetlen a személyközi kommunikáció állandó gyakorlata. E tekintetben pedig Gossman szerint nincs érdemi különbség a történetírás, a társadalomtudományok, valamint a többi tudomány között.²¹

Gossman nem tagadja ugyanakkor, hogy belülről fakadó szoros kapcsolatok kötik össze egymással az irodalmat és a történetírást: végső soron mindkettő retorikus jellegű beszédmód. „Lehetetlen nem levonni azt a következtetést, hogy az elbeszélés a történetírás lényegi és nem véletlenszerű karakterjegye”, noha nem pontosan azok a retorikai módusok jellemzik, mint magát az irodalmat.²² Annak nyomán vált az irodalom fogalma is egyre szűkebbé, hogy fokozatosan kialakult a hivatásszerű (az akadémiai) történetírói diszciplína, mely utóbbi – kutatási eljárásainak racionalizálásával – a kifejezési módját tekintve mindinkább eltávolodott a fikcionalitás világtól. A történész ennek folyamányaként *korlátozott* mértékben tartott igényt arra, hogy (tudatosan) éljen a retorikus nyelvi eszköztárral, ilyenformán hidegen hagyták a hatáskeltesre alkalmas poétikai megfontolások és eljárásmodok. A történetírói stílus még (talán) igen, a poétikai kifejezőerő mint a textualizáció belső követelménye viszont nem vagy elenyésző mértékben játszik ezután szerepet a történeti elbeszélés alkotói és befogadói folyamatában.

S mi vajon a helyzet – történeti szövegek esetében – az inkompenzurabilitás, az összehasonlíthatatlanság kérdésével?²³ A történeti elbeszélések összemérhetetlenségének feltevése mögött az a megdölgés áll, hogy a történetírói reprezentáció sohasem merül ki maradéktalanul a referált valóság közvetlen, vagyis mimetikus leírásában és ábrázolásában. Ha pedig ez így van, akkor kideríthetetlen, hogy melyik történeti beszámoló hasonlít inkább a múlt valóságára. W. B. Gallie elgondolását mérlegre téve Gossman ennek ellenére is azt vallja, hogy össze lehet egymással hasonlítani a különféle történetírói reprezentációkat. „Sőt az ilyen elbeszéléseket kizárólag azon az alapon ítéltjük meg, ha összevetjük őket egymással.”²⁴ Nem válaszolja meg azon-

21 Gossman, 1990. 285–324. Ezen belül különösen 309, 311, 315, 319.

22 Uo. 292. Továbbá: Domańska, 1998. 207.

23 Vö. „A versengő paradigmák képviselői kissé mindig két malomban örölnek. Egyik fél sem fogadja el a másik igazának bebizonyításához szükséges összes nem empirikus föltevést. A szemben álló felek vitája [...] többé-kevésbé menthetetlenül süketek párbeszéde.” Ez viszont abból ered, hogy a „normál” tudományos tradíciók összemérhetetlenek egymással. Kuhn, 1984. 198–199.

24 Gossman, 1990. 294.

ban, sőt fel sem teszi azt az itt felvetődő vitális kérdést, hogy mi lehet az a végső igazságkritérium, amelynek segítségével – az összevetés eredményeként – eldönthető: melyik történeti beszámoló igazabb, a történelmet a többinél hívebben bemutató elbeszélés.

Az inkompenzurabilitás lehetséges oka továbbá, hogy még az intertextualitás közbejöttével sem állapítható meg (könnyen) az egyes történeti elbeszélések – mint részben, ha nem is kizárólagosan önreferenciális szövegek – igazsága, igazmondásuk pontos mértéke. Egy immár tisztán poétikai szempont előtérbe állítása hatja át a kérdésben megszólaló Louis O. Mink és Hayden White kompenzurabilitást illető felfogását, amely azonban Gossmanban a történetírói relativizmus veszélyét idézi fel. A relativizálás kívánatos elhárítása végett Gossman ezért a végsőkéig kitart amellett, hogy a történetírást alapvetően racionális diskurzusnak tekintse, melynek mindenáron kompromisszumra kell törekednie a történetírói poétika vitathatatlan igénye és a referencialitás nem kevésbé indokolt követelménye között. A kompromisszum keresése semmiképp sem téríthet azonban vissza bennünket a hagyományos metafizikai realizmushoz, a történetírás naiv episztemológiai meggyőződéséhez.²⁵

Chris Lorenz sem rest a Gossmanéhoz fogható bírálatban részesíteni Hayden White és Frank Ankersmit narrativizmus-elméletét. A két teoretikus szerinte úgy hajtotta végre a metaforikus fordulatot, hogy egyszerűen csak megfordította, mechanikus módon a korábbinak az ellentétére módosította a történelmi magyarázat szcientista gondolati modelljét. A megfordítás, szól Lorenz megállapítása, egy „határtalan, sokváltozatú, empirikusan eldönthetetlen narratív magyarázatot fog át, és az episztemológiát esztétikai szempontokkal váltja fel”.²⁶ A történészek ezt megelőzően hosszú időn át a „tényszerű kényszerek” hatása alatt álltak, most viszont – a narrativistáknak köszönhetően – „kényszeres kapcsolat jön létre a metaforikus narrativizmus és a történelmi gyakorlat között”.²⁷

Lorenz sem tagadja ugyanakkor, hogy a narrativista koncepció helyesen „(újra) felismerte, miszerint a történészek szövegeket hoznak létre, és a történetírásnak ezért szövegszerű aspektusai is vannak”. Ugyanakkor nem csekély „hibát követett el [ez a felfogás is], amikor a történetírást azonosította textuális jegyeivel”.²⁸ Hiszen a történelem – a fiktív irodalomtól eltérően – mindig valamilyen szövegen kívüli dologra utal. Ez utóbbi, ugyancsak triviális megállapítás sem visz azonban bennünket közelebb ahhoz, hogy tisztán lássuk magunk előtt: hogyan szembesül a történész a kutatása tárgyául választott múlttal? Erre a találkozássra, ismerjük el, *kizárólag* csak közvetítő útján kerül(het) sor, következésképpen a referált múlt rendszerint (szinte mindig)

25 Uo. 303.

26 Lorenz, 2000. 138–139.

27 Uo. 139.

28 Uo. 139–140.

szöveggént, szöveges (írott) források útján talál utat magának a historikus-hoz. Mivel a történeti források rendre részlegesek és egyúttal esetlegesek is a teljes referált valósághoz képest, fölöttébb kérdéses, hogy mennyiben (milyen mértékben, milyen kiterjedésben) reprezentálhatják az általuk referált múltat. Súlyos problémák forrása az is, hogy a történelmi dokumentáció – kevés kivétellel – az elit (a politikai vezetők, az államapparátus, az értelmiség) partikuláris látószögéből engedi csupán láttatni a történetileg elbeszélte múltat.²⁹ S persze továbbra is áll, hogy minden „csak szöveg”, mert írott szövegek lépnek a múlt helyébe, annak mintegy egyedüli képviselőiként.

Lorenz akkor jut csupán érdemben tovább a történetírói racionalitás már Gossman által is tárgyalt kérdésében, amikor eljut a referenciálisan ellenőrizhető igaz történeti állítások bizonyíthatóságának problémájához. Úgy lép tovább a megszokott fejtegetésekhez képest, hogy szakít a narrativisták körében gyakori (bár nem mindenki által egyaránt hangoztatott) elgondolással, miszerint csak az elemi (az egyedi, a propozicionális) kijelentések utalnak tényekre (valóságos dolgokra), és ezért kizárólag azok vethetők alá racionális igazolásnak (vagy cáfolatnak). A teljes történeti elbeszélések mint reprezentációk azonban teljességgel kivonják magukat az ilyen eljárások hatálya alól. Lorenz a különbségeket e téren inkább fokozatának, mint szubsztanciálisnak tekinti, mivel – feltevése szerint – az egyedi kijelentések kapcsán sem határozható meg maradéktalanul a referenciális érvényesség.³⁰

Karl Popper 1934-ből származó, ma már klasszikusnak számító igazolási (verifikációs) elméletét napjainkban egy annál kevésbé abszolút érvényű, az egyes igazságkritériumokhoz igazított igazolhatósági (megcáfolhatósági) felfogás váltotta fel, amely Lakatos Imre megfogalmazásában vált széles körben ismertté.³¹ Eszerint csak bizonyos igazságkövető kritériumok (a hatókör, a magyarázóerő, az átfogó jelleg és az ehhez hasonló igazságértékek) alkalmasak a tudományos megállapítások igazának bizonyítására.³² Ha ez valóban elfogadható feltevés, vonja le a következtetést Lorenz, akkor a tényállítások és a narratív szerveződés szintjén tett kijelentések semmiképp sem különíthetők el egymástól olyképpen, hogy az egyik tisztán a referenciális, a másik pedig tisztán a metaforikus (valamely adott nézőponttól függő) mondanivalót fejezi ki: „a valóság bármiféle nyelvi ábrázolása egyben a valóság nézőpontjait is jelenti, akár felismerik ezt, akár nem.”³³

Persze ez utóbbi gondolat sem igazán új. Lorenz is utal az antinarrativista elméletalkotó, C. Behan McCullagh egyik idevágó gondolatára, nem említi

29 Vö. LaCapra, 1985. 128.; Hutcheon, 1995. 86, 90.; Fairburn, 1999. 39–57.

30 Lorenz, 2000. 140.

31 Vö. „Az ember nem egyetlen elmélet elfogadásából vagy elvetéséből tanul, hanem abból, hogy összehasonlíttja több kutatási program elméleti, empirikus és heurisztikai haladását.” Lakatos, 1997. 147–148. Kiemelés az eredetiben.

32 Lorenz, 2000. 140–141. A történetírói bizonyításnak a Lakatos által javasolt kritériumokhoz igazított empirikus elemzésére kiváló példa: Fairburn, 1999. 58–84.

33 Lorenz, 2000. 141.

meg viszont Gearheartnak a Hayden White tropológiai felfogásával kapcsolatos kritikai eszmefuttatását. Gearheart itt élesen vitatja, hogy egyértelmű különbség tehető a szó szerint értendő (mimetikus) és a figuratív (metaforikus) nyelvhasználat között. Ha létezik egyáltalán ez a kettősség, az korántsem utal valamilyen „természetes” dologra, és nem úgy adott, ahogy White a maga formalista alapokon álló koncepciójában sugallja, hanem akként csupán, hogy az maga is történeti jelenség.³⁴

Valójában – amint Berkhofer megelőzően kijelentette – azon átalakulás logikus következményét kell benne látni, amely többek között a befogadók, az (irodalmi) olvasóközönség hatására történt. „Minden bizonnyal az olvasók és értelmező közösségeik elvárásai a legfontosabbak a tekintetben, hogy milyen műfajba sorolnak be egy szöveget.”³⁵ Ezt az a szerzői gondosság is visszaigazolja, amelyet az írók az elbeszélésbe foglalt történet társadalmi és történelmi kontextualizálása során tanúsítanak, hogy megkönnyítsék az olvasói értelmezést. „Ilyenformán a különbség a történeti és a fikciós elbeszélések között általában véve nem a ténybeli, hanem az általános értelmezői struktúrákban, továbbá abban rejlik, hogy az adott struktúrák közül melyek révén alkothatnak az olvasók maguknak fogalmat a reprezentációban elbeszélte világról.”³⁶

Berkhofer másik fontos megállapítása így szól: a történelem és a fikció korábban egyszer már szétvált útja napjainkban megint közelít egymáshoz. A történelmi regény szerzője, a műfaj fejlődésének valamikori (korai) szakaszán a kontextus minuciózus kidolgozására törekedve igazi történetírónak igyekezett feltűnni. Az olvasó szintén így fogadta a produktumot. Tény azonban, hogy az akadémiai történetírás, minden ily értelmű erőfeszítése ellenére sem volt képes végérvényesen megszabadulni a fikcionalizálás „bűnétől”. Ami nem is csoda, hiszen a töredékes és szükségképpen irányzatot (nézőponttal megterhelt) források feltételei közepette lehetetlen a valóságot a maga egészében reprodukálni. Ha a történész, ennek ellenére, általánosít, ami egyúttal a kötelessége is, akkor óhatatlanul túllép a történelmi bizonyítékokban foglalt ismeretek szűkre szabott körén. Bármiként határozunk is meg a történelmi realizmus (az objektivitás) fogalmát, az sohasem hozható teljes összhangba a történeti-történetírói textualizációval; ennek ellenére a történelmi realizmus kívánalma a történetírói gyakorlat mint tudomány elvi alapja marad.³⁷

A történetírói realizmusba, a *mimézis* mindenhatóságába vetett bizalom fedezékébe húzódó historikus ritkán foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy mi módon alakul át a forrás(szöveg) – a történetírói gyakorlatban – történeti *bizonyítékká*, és miként lesz a bizonyítékokból *szöveg* a saját keze munkájának

34 Gearheart, 1984. 61–66.

35 Berkhofer, 1995. 67.

36 Uo. 69.

37 Uo.

eredményeként. Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a történész által papírra vetett tényállításokból (az ún. propozicionális kijelentésekből) *sem feltétlenül hiányzik* a retorika és az egyes elbeszélői technikák befolyása. Lorenz maga is számol e körülménnyel (még ha nem is utal Berkhofer ennek kapcsán tett megállapításaira), s így végül oda konkludál, hogy a referencialitás csupán az egyik fontos vonatkozása a hiteles és meggyőző történészi reprezentációnak (és kommunikációnak). A történetírói szöveg ugyanis, vallja, olyan komplex struktúra, amely a konkrétat és elvontat, a művészt és tudományost, az értelmezést és empirikust, a konstruálást és rekonstruálást, vagy a fikciót és a tényszerűséget egyaránt felöleli. A történetírás – hagyományos felfogás szerint – az ellentétpárok második tagjának ad prioritást a textualizáció folyamatában. Ha viszont többrétegű struktúraként tekintünk a történetírói szövegre, akkor el kell ismerni, hogy valójában az ellentétpárok első tagja teremti meg a másodikat a történetírói gyakorlat keretei között. Ez teljesen ésszerű is, hiszen csak így garantálható, hogy megfeleljünk a reprezentáció komplexitásának, ami minden történetírás kimondatlan célja.³⁸

Az Allan Megilltől sem idegen felfogás szerint tehát a történetírás erősen fikcionalizál, mert nem az igazság korrespondenciaelvére jut benne és általa érvényre. „Ebben az értelemben minden oksági elemzés fikatív, mert minden oksági elemzés tényellenes feltételezésekkel él. Egyúttal minden tipologizálás is fikatív, mert a típusok a rendezetlen valóságnak pusztán csak idealizációi. S mivel a valóság összetett, ennek megfelelően minden definíció is fikatív.” Tekintve, hogy a kauzalitás, a típusalkotás és a definiálás a történeti kutatásnak és magának a történetírásnak egyaránt elengedhetetlen kelleke, „minden történetírásban benne rejlik a fikatív vagy a spekulatív egy dimenziója”.³⁹

*

Mi szól vajon ezek után is még amellett, hogy a fikcionális és a ténybeli valóság, a fikció és a tudomány egymást kizáró ellenpólusok? Az elméleti diskurzust áttekintve semmi sem erősíti meg ezt az egyébként kézenfekvő feltételezést, hacsak az nem, hogy a történetírás – a múlt reflektálatlan elbeszélésével – úgy (és azzal) kelti a tudomány látszatát, hogy referencialitásnak álcázza a reprezentációt. Nem túlzás, ha álcázásnak nevezzük ezt az eljárást, hiszen a történész éppúgy nem a korrespondencia (a mimézis, a pontos megfelelés) elvének megfelelően kutat és ír, mint ahogy a többi tudományos diskurzus művelője sem ezt teszi. Nem is igen cselekedhet más módon, mivel egyetlen történeti elbeszélésből sem hiányzik a morális és politikai mondanivaló.⁴⁰

38 Uo. 70.

39 Megill, 2007. 185.

40 White, 1973. szórta; White, 1997. 205–250.; Halttunen, 2009. 279, 280.

Irodalom

Arisztotelész

1974 Arisztotelész: *Poétika*. Ford.: Sarkady János. Bp., 1974.

Baár

2010 Baár, Monika: *Historians and Nationalism. East-Central Europe in the Nineteenth Century*. Oxford, 2010.

Berkhofer

1995 Berkhofer, Robert F., Jr.: *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*. Cambridge, Mass., 1995.

Breisach

2004 Breisach, Ernst: *Historiográfia*. Ford.: Baics Gergely. Bp., 2004.

Domańska

1998 Interview with Lionel Gossman. In: Ewa Domańska: *Encounters. Philosophy of History after Postmodernism*. Charlottesville, 1998. 188–210.

Doorman

2006 Doorman, Maarten: *A romantikus rend*. Ford.: Balogh Tamás–Fenyves Miklós. Bp., 2006.

Eco

1995 Eco, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*. Ford.: Schéry András–Gy. Horváth László. Bp., 1995.

Fairburn

1999 Fairburn, Miles: *Social History. Problems, Strategies, Methods*. Basingstoke, 1999.

Gearheart

1984 Gearheart, Susanne: *The Open Boundaries of History and Fiction. A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton, N. J., 1984.

Geary

2002 Geary, Patrick J.: *The Myths of Nations. The Medieval Origins of Europe*. Princeton, N. J., 2002.

Gossman

1990 Gossman, Lionel: *Between History and Literature*. Cambridge, Mass., 1990.

2003 Gossman, Lionel: Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás. Ford.: Szeberényi Gábor. In: *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Szerk.: Kisantal Tamás. Bp., 2003. (Atelier Füzetek 5.) 133–168.

Gyáni

2007 Gyáni Gábor: Történelem és regény: a történelmi regény. In: Gyáni Gábor: *Relatív történelem*. Bp., 2007. 260–284.

2014 Gyáni Gábor: Tény és fikció. Történeti narrativitáselméletek. In: *A nemzet Kalogánnya. Kálmán C. György 60. születésnapjára*. Szerk.: Veres András. Bp., 2014. 80–90.

Halttunen

2009 Halttunen, Karen: A kultúrtörténet és a narrativitás kihívása. Ford.: Trombitás Judit. In: *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Szerk.: Kisantal Tamás. Bp., 2009. 278–294.

Hamnett

2006 Hamnett, Brian: Fictitious histories: The dilemma of fact and imagination in the nineteenth-century historical novel. In: *European History Quarterly*, 36. (2006) 31–60.

Hutcheon

1995 Hutcheon, Linda: Historiographic metafiction. In: *Metafiction*. Ed.: Mark Currie. London, 1995. 71–91.

Iggers

1998 Iggers, Georg G.: *A német historizmus. A német történetfelfogás Herdertől napjainkig*. Utószó: Glatz Ferenc. Ford.: Telegdy Bernát–Gunst Péter. Bp., 1988.

Kuhn

1984 Kuhn, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Utószó: Fehér Márta. Ford.: Bíró Dániel. Bp., 1984.

LaCapra

1985 LaCapra, Dominick: History and Novel. In: LaCapra, Dominick: *History & Criticism*. Ithaca, 1985. 115–134.

Lakatos

1997 Lakatos Imre: A döntő kísérletek szerepe a tudományban. In: Lakatos Imre: *Tudományfilozófiai írásai*. Bp., 129–154.

Lakoff–Johnson

1980 Lakoff, George–Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago, 1980.

Lorenz

2000 Lorenz, Chris: Lehetnek-e igazak a történetek? Narrativizmus, pozitívizmus és a „metaforikus fordulat”. Ford.: Kiss Gábor Zoltán. In: *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Szerk. és vál.: Thomka Beáta. Bp., 2000. 121–146.

Lukács

1977 Lukács György: *A történelmi regény*. Bp., 1977.

Megill

2007 Megill, Allan: *Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to Practice*. Chicago, 2007.

Patočka

1999 Patočka, Jan: Az író dolga. In: Patočka, Jan: *A jelenkor értelme. Kilenc fejezet egyetemes és cseh problémákról*. Ford.: Németh István. Pozsony, 1999. 76–95.

Ricœur

2004 Ricœur, Paul: *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey–David Pellauer. Chicago, 2004.

Rüsen

1999 Rüsen, Jürn: A történelem retorikája. Ford.: V. Horváth Károly. In: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk.: Thomka Beáta. Vál. és előszó: N. Kovács Tímea. Bp., 1999. 39–50.

Szűcs

1972 Szűcs Jenő: „Nemzetiség” és „nemzeti öntudat” a középkorban. Szempontok egy egységes fogalmi nyelv kialakításához. In: *Nemzetiség a feudalizmus korában. Tanulmányok*. Szerk.: Spira György–Szűcs Jenő. Bp., 1972. 9–71.

White

1973 White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, 1973.

1997 White, Hayden: A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása. Ford.: John Éva. In: White, Hayden: *A történelem terhe*. Bp., 1997. 205–250.



CIEGER ANDRÁS

Árpád a Parlamentben

A festőművészet esete a tudománnyal és a politikával

A magyar Parlament művészeti öröksége után kutatva könnyen támadhat az az érzésünk, hogy lépten-nyomon a fikció és a tény, pontosabban a művészi képzelet, a tudományos teóriák és a politikai valóság (amely persze a maga módján meglehetősen szürreális volt) konfliktusos kapcsolatára bukkanunk. Az 1902 végén átadott épület ugyanis nem „csak” építőművészeti alkotás volt, hanem vállaltan a dualizmus kori politika közjogi szemléletének, múltképeinek és alkotmányos mítoszainak tükröződése is. A politikai elit gondolkodásának, ízlésének és tárgyi tudásának formálásában pedig a korabeli nemzeti tudományok, mindenekelőtt a jog- és történettudomány játszottak meghatározó szerepet. Egyre fontosabb helyet töltöttek be azonban a nemzettudat és a politikai közvélekedés alakításában a 19. század utolsó harmadában önállósuló egyéb társadalomtudományi diszciplínák is.

Jelen tanulmány elsősorban az épület belső tereiben található dualizmus kori festészeti alkotásokkal kíván röviden foglalkozni, majd pedig részletesebben Munkácsy Mihály híres festményének, a *Honfoglalásnak* a keletkezés- és fogadtatástörténetét vizsgálja meg. Tény és fikció kölcsönhatása után kutatva azonban nem hagyhatjuk teljesen említés nélkül azokat a közjogi mítoszokat sem, amelyek az épület létét meghatározták.

Az alkotmányosság temploma

A honatyák 1880-ban hoztak törvényt arról, hogy a 19. század elején még szeméttelpeként funkcionáló Tömő (a mai Kossuth) téren a törvényhozás mindkét házát befogadni képes, tágas palota épüljön, amelynek elsősorban célszerűnek, de „mégis arányaira és alakjára nézve emlékműszerűnek kell lennie”.¹ Az 1883-ban kiírt tervpályázaton, amely pénzügyi korlátokat nem állított az építészek elé, Steindl Frigyes munkája győzött. Az Országház közvetlen Duna-parti elhelyezésének és neogótikus stílusának meghatározására döntő befolyást gyakorolt id. Andrassy Gyula volt miniszterelnök, egykori közös külügyminiszter, aki a Temze partján álló londoni parlament 1867-re elkészült épületét tekintette követendő példának. Andrassy egy monumentális

1 A törvényjavaslat indoklását idézi: Gábor, 2000. 140.

méretű neogótikus palota felépítésével valójában az angol parlamentáris hagyományokkal rokonított, több évszázados magyar alkotmányosságnak kívánt emlékművet állítani, feltétlenül eltérően az 1884-ben átadott klasszicista stílusú bécsi törvényhozási épülettől. Igaz ugyan, hogy a gótikus stílus a magyar alkotmányos múltból nem volt levezethető – szemben a Westminsterrel, amelybe a középkorból származó épületelemek is beépítettek –, „de ha nemzeti stílusunk nincs, kétségkívül a legfényesebb eszmének, a szabadság és az államhatalom eszményének képviselőjére teljes nyugodtsággal választhatja” a magyar törvényhozás a neogótikus stílust.² E koncepciót Steindl építészetiileg tovább mélyítette:

„Tervem fogalmazásakor abból a fölfogásból indultam ki, hogy az állandó országháznak nemcsak gyakorlati szempontból kell az igényeket kielégítenie, hanem hogy az emelendő épület mind külső idomzatában, mind belső kiképzésében hazánk, alkotmányunk, államiságunk méltó kifejezése legyen. Az épületmű, amely a nemzet szívében, szemben a királyi várakkal a törvényhozás számára emeltetik, csak nagyszabású, minden részében és részletében igaz lehet; kicsinyes gazdálkodás vagy egyéb mellétekinteteknek itt érvényesülniük nem szabad” – írta a politikai architektúrához kiválóan értő építész 1885-ben.³

A neogótikus stílus tehát a középkorban mélyen gyökerező erős magyar állam és alkotmányosság kifejezője lett. A gótikától elvben idegen hatalmas kupola, amely az országgyűlés két egyenrangú házát (a képviselő- és a főrendi házát) kapcsolta össze, a nemzet egységét szimbolizálta.

A közjogi gondolkodás rányomta bélyegét a térszemléletre is. Világosan kirajzolódik ugyanis Steindl szavaiból a főváros alkotmányjogi térképe: az építész szerint a népképviselő pesti oldalon álló neogótikus épülete arányaiiban és reprezentativitásában jól ellenpontoszza a szemben, a budai várban magasodó barokk stílusú királyi palotát. Mindebből egyaránt kiolvasható volt a nemzet és királyának szövetsége, de a hatalommegosztás elve is.⁴ Budapest közjogi kettéosztása lényegében már 1848-ban lezajlott, amikor az áprilisi törvények a magyar országgyűlés székhelyeként Pestet nevezték meg, holott a történelmi hagyományoknak Buda felelt volna meg. A 19. század közepén az alkotmányos önállóságáért küzdő magyar elit számára Buda a maga német polgárságával, császári katonaságával és kormányhivatalaival már szimbolikusan vállalhatatlan volt.

A századfordulóra felépült a magyar alkotmány emlékműve, amely szinte a legapróbb részleteiben is az alkotmányosság és a parlamentarizmus tiszteletét kívánta hirdetni. A benne szolgálatot teljesítő politika azonban egyre kevésbé volt képes megfelelni az épület által sugallt értékeknek: „A magyar alkotmányosság hagyományai mintha hurcolkodás közben elvesz-

2 Az Országház stílusáról folytatott vitát ismerteti: Sisa, 2000.

3 Steindl, 2000.

4 Heiszler, 1995.

tek volna” – írta visszaemlékezésében Herczeg Ferenc.⁵ Az építőművészi fantázia és a lehangoló politikai valóság ezúttal tehát ily módon került egymással konfliktusba.

Belépve az „alkotmánytemplomba” (Steindl nevezte így az Országházat) az arany, a vörös, a barna és a zöld színekben pompázó belső terek lépten-nyomon Magyarország dicső múltjára kívánták emlékeztetni a honatyákat és a látogatókat. A hatalmas kupolacsarnokban 16 pilléren uralkodóink és fejedelmek szobrait helyezték el. Az alkotmányépület homlokzatával ellentétben, ahol minden király és fejedelem szobra látható, a kupolacsarnokban már csak azok kaphattak helyet, akik a magyar történelmi emlékezetben és közjogi gondolkodásban pozitívként rögzültek (a Habsburg királyok közül például csak III. Károly, Mária Terézia és II. Lipót).⁶

Steindl koncepciója szerint a nemzeties jellegnek valójában az Országház falain belül kellett érvényesülnie a maga teljességében. A hazai növény- és állatvilágot stilizáltan megjelenítő ornamentika mellett ezt voltak hivatottak kifejezni az épület falfestményei.⁷ 1895-ben írtak ki pályázatot „monumentális faliképek” megfestésére az országgyűlés különböző reprezentatív termei és folyosói számára. Az országházépítő bizottság témákat is ajánlott a művészek figyelmébe: például az Aranybulla kiadását (1222), a magyar rendek és Mária Terézia találkozását a pozsonyi diétán (1741), Ferenc József megkoronázását (1867), továbbá allegóriák és életképek megfestését javasolta. A Magyar Képzőművészek Egyesülete kifogásolta ugyan, hogy miért nem lehet vászonra festeni, hiszen a falfestmény „modern, nagyszabású decoratív alkotásoknál már alig jön alkalmazásba”, ám a bizottság határozottan ellenállt a kérésnek, mondván, „a fennforgó esetben nem arról van szó, hogy X. vagy Y. festőművész által valamely képet festessünk az országház számára – mint amely eset Munkácsy Mihály világhírű festővel szemben tényleg fönnforgott –, hanem elsősorban arról, hogy a törvényhozás monumentális palotája stíljével összhangzatos festőművészeti kiegészítő díszítést nyerjen”.⁸ Mindez megegyezik Steindl felfogásával, aki neogótikus alkotmánytemplomában csakis freskókat tudott elképzelni.⁹ Erre utal az is, hogy a készülő országházzal szülő részletes beszámolójában Munkácsy hatalmas olajfestményét nem is említette, pedig az már több éve készen állt, hogy bevonulhasson az új épületbe.

A falfestményeket végül Lotz Károly és tanítványai készítették el. Lotz megfestette például a főlépcsőház számára *A Törvényhozás apoteózisát*. Vajda Zsigmond a képviselőházi ülésterembe az 1848-as első népképviselői országgyűlés megnyitását, valamint Ferenc József megkoronázását, a folyosók

5 Herczeg, 1940. 174.

6 Ferenc József és Erzsébet királyné márványszobra a kupolacsarnokban kapott helyet.

7 Lásd az építész akadémiai székfoglaló előadását: Steindl, 1899.

8 A Magyar Képzőművészek Egyesületének levele megtalálható a Miniszterelnökség iratai között: 2342/896. MNL OL K 26 1901-IX-1523 516. cs.

9 Ez alól csak a háznagyokról és házelnökökről készült portrék voltak kivételek, amelyeket a hivatali helyiségekben helyeztek el.

mennyezetére pedig az ország keresztény tradícióit kifejező jeleneteket készített (pl. *Szent István fogadja a koronát hozó Asztrikot*; *A Szent Kereszt apoteózisa*; *Nagy Lajos elrendeli a kassai dóm építését*). Jantyik Mátyás az országházépítő bizottság által javasolt két témát dolgozott fel (az Aranybulla kihirdetése; a magyar rendek felajánlása), Dudits Andor az 1867-es koronázás kardvágási jelenetét, K. Spányi Béla pedig történelmi nevezetességű várainkat (pl. Visegrád, Vajdahunyad) festette meg. A honfoglalás kori magyar történelem valós, illetve képzeletbeli szereplőit (pl. Attila, Árpád, Hunor, Magor) és jeleneteit (pl. Emese álma, Buda halála) Vajda Zsigmond és Körösfői-Kriesch Aladár alkotásai jelenítik meg. A magyar alkotmányosság emlékművében tehát egyaránt helyet kaptak az ősi pogány múlt és a keresztény hagyományok, a nemzeti történelem és közjog szimbolikus elemei, valamint a nemzeti táj ábrázolásai.¹⁰ A jelenkort és a modernitást Dudits allegóriái és az ország legjellemzőbb foglalkozásait megjelenítő pirogránit szobrok képviselték. Dudits hat falképe egy-egy kormányzati ág (vallás és kultúra, törvénykezés, hadviselés, földművelés, ipar és kereskedelem) legfontosabb jelképeit ábrázolja. A Zsolnay Vilmos műhelyében gyártott szobrok közül pedig minden bizonnyal a lovagkori ruhába bújtatott telefonos kisasszony alakja fejezi ki a legjobban a fikció és valóság sajátos viszonyát.

Az átadás előtt álló épületet az elsők között járta be Lyka Károly művészettörténész. Benyomásait összegző írásában éles bírálatot fogalmazott meg a megrendelővel, a politikusokkal szemben:

„Dehogy is lesz az új országháza műtörténeti nevezetességű, sem az architektúrában, sem a piktúrában, legkevésbé pedig a szobrászatban. Csak éppen nagy és sok munkát adott, nagy és sok művészetet nem. Ilyesmit nem is lehetett várni, ahol mindenki kötött kézzel dolgozik, ott az elme műve sem lehet szabad. [...] Veszedelmes módon jelentkezett ismét a különféle bizottságok működése: nálunk összecsdítenek ilyenkor egy csomó neves politikust, de a neves politikusok rendesen semmihez sem értenek. [...] Dudits témája a legkevésbé hálás: akik föladták neki, nyilván nem bírtak művészi érzékkel, hanem, bizonyára jogászok voltak, a művészet ősi inkompatibilisei. [...] [E]gészen más lett volna az új országház művészi hangulata, ha csak hozzáértő, művészi hatások iránt fogékony emberek állítják össze a művészi alakítások programját.”¹¹

Miközben méltányolható – és nem is teljesen alaptalan – Lyka kifakadása a művészi szabadságot gúzsba kötő politikával szemben, bírálata több szempontból sem igazságos. Egy ennyire speciális középületnek, a politika legfőbb szentélyének kialakításában, jelképrendszerének meghatározásában érthető módon fontos szerepet játszottak a szimbolikus politika szempontjai. Mindez határozott építési koncepcióval párosult, amely a képzőművészetnek csak díszítőművészeti szerepet szánt. Végül a festmények témáinak kijelölésében a

¹⁰ Bővebben Déry, 2005. 157–164.; Dömötör, 1902.; Zámboreszky, 1937. 95–109.

¹¹ Lyka, 1901.

tudománynak is alakító befolyás jutott, ugyanis az országgházépítő bizottság Pauler Gyulától kért javaslatokat. A történész-akadémikus ajánlotta témák pedig teljes összhangban álltak mind a jogtudomány, mind a történettudomány erős közjogi és államközpontú szemléletével. Úgy véljük, Lyka sem lepődhetett meg e tematikán a nagy királyaink dicső tetteiről szóló és az ősi alkotmányosságunk meghatározó állomásait ábrázoló falképeket nézegetve, bíráló megjegyzése inkább a mindent átható közjogi szemlélet elutasításaként értelmezhető (erre utalhat a jogászok negatív említése).

Akadtt egy ellenzéki politikus is, aki megnézte a készülő falfestményeket az Országgházban. Látogatása után Bartha Miklós részletes kritikai észrevételeket fogalmazott meg a képviselőház plenáris ülésén. Felszólalásában mindenekelőtt kétségbe vonta, hogy a drága épület a gyakorlatban alkalmas lesz a törvényhozási munkára, ezt követően pedig hosszasan bírálta a falakon látható falfestményeket, „kávéházi” színvonalúnak minősítve azokat. Különösen két művész, Dudits Andor és Körösfői-Kriesch Aladár alkotásai váltottak ki belőle gúnyos megjegyzéseket. Beszédéből ezúttal Körösfőinek az étteremben (a mai Vadászteremben) látható két képére vonatkozó részt idézzük:

„Ha tehát bölényvadászatot akar valaki bemutatni, elsősorban a magyar országgyűlés éttermében magyar bölényvadászatot mutasson be – nem a bölényt nevezem magyarnak (*Derültség.*), hanem a vadászokat. De hát ott mindenféle exotikus és nem exotikus, nyugati és keleti alakok vannak, de egyetlenegy indigókék színre festett lovon ül. (*Nagy derültség a bal oldalon. Mozgás jobb felől.*) És az a szerencsétlen ló halad valami csodálatos homály felé. Nézem, nézem, nézem és akkor észreveszem, hogy az egy szecessziós erdő. (*Derültség bal felől.*) [...] Szemben azzal a képpel van egy halászat festve, balatoni halászat [...]. E képen azonban egy csuklyás barát parancsol és húzzák a hálót – meztelen rézbőrű indiánok – (*Nagy derültség.*) Nem engedek ebből semmit, méltóztassanak megnézni: rézbőrű indiánok – ismétlem –, meztelenül, oly irtozatos erőfajta fejtve ki, mint hogyha rájuk szakadt volna a tihanyi apátságának egész félszigete és az alól kellene kimászniok.”¹²

Mint az idézetből is látható, Bartha teljesen érzéketlen maradt a szecesszió és a preraffaeliták formanyelve iránt, és leginkább a nemzeti jelleget hiányolta a képekről. Összevetve Lyka Károly kritikájával, közös bennük a csalódás a művészeti alkotások színvonalát illetően. Míg azonban a művészettörténész Lyka ezért a politikusokat hibáztatta, addig a politikus Bartha – a hozzá nem értők határozottságával – a művészeket okolta, pontosabban rajtuk keresztül a kormányzatot bírálta a rossz pályáztatás és a magas költségek miatt.¹³

Azt, hogy milyen viták övezték az Országgház számára készített festményeket, és milyen – gyakran ellentétes – szempontoknak kellett (vagy kellett volna) megfelelniük, előljáróban azért tartottuk fontosnak bemutatni, hogy pontosabb magyarázatot adhassunk Munkácsy *Honfoglalásának* hányatott sorsára.

12 Bartha Miklós 1902. február 28-i felszólalását lásd: *Képviselőházi Napló*, 1902. III. köt. 218–219.

13 Lyka, 1902.

Munkácsy Mihály történelmi tablója

A festmény keletkezése (küzdelem a tényekért)

Munkácsy művének története két évtizeddel korábbra nyúlik vissza, amikor a festő 1882-ben Jókai Mór társaságában ellátogatott szülővárosába. Az itt szerzett élmények hatására és az író buzdítására Munkácsyt foglalkoztatni kezdte a honfoglalás témája.¹⁴ Csak gyaníthatjuk, hogy évekkel később szintén Jókai járt közben Tisza Lajosnál, az országházépítő bizottság elnökénél, hogy a magyar kormány idejekorán rendeljen egy monumentális festményt a Párizsban alkotó művésztől, akinek addig egyetlen munkája sem díszítette magyar középület falait (Bécsben azonban 1889 óta készen állt mennyezetképe a *Kunsthistorisches Museum*ban). 1890 novemberében került sor a szerződésre, amelyben Munkácsy vállalta, hogy négy éven belül *Árpád honfoglalása* címmel olajfestményt alkot az épülő Országház képviselőházi ülésterme számára kétszázezer frankos tiszteletdíjért. A szerződésben a kép méreteit is rögzítették, Steindl Imre útmutatásai alapján.¹⁵

Több jel arra mutat, hogy Jókainak nemcsak a témaválasztásban, de a kép koncepciójának kialakításában is meghatározó szerep jutott. Jókai *A magyar nemzet története regényes rajzokban* című munkájában a honfoglalásról szóló narratívák közül azt választotta, amelyik Árpádot olyan államférfiként jellemezte, aki nem fegyverei erejére alapította hatalmát (mint Attila), hanem bölcs előrelátással évszázadokra szóló tartós békét kívánt teremteni új országában. Az itt talált szláv népek pedig önként behódoltak, és elfogadták a magyarok szokásait és törvényeit:

„Az így meghódított népek egybeforrtak az új nemzettel, oszták sorsát, tisztelték törvényeit, szolgálták fejedelmeit, s egész a mohácsi csatáig nem mutat példát a história: hogy valamelyik népfajnak eszébe jutott volna magyar rokonaival való egységét, azt az annyi közösen érzett csapás- és veszélyben megedzett szövetséget járomnak nevezni.”¹⁶

A historiográfiai kutatások szerint ez a fajta elbeszélésmód jobbára az 1830–1840-es évek összefoglaló munkáira volt jellemző, a későbbi korszak

14 A *Vasárnapi Ujság* tudósítása szerint (1882. március 5. 156.) a művész kijelentette Munkácsyn, hogy meg akarja festeni a honfoglalást.

15 Tisza Lajos megküldi Munkácsynak az „Árpád honfoglalása” megfestéséről szóló szerződést, 1890. november 13. MNG Adattár 2498/1929.

16 Idézi Boros, 2000. 141. Jókai érdeklődése az 1870-es évek végén fordult ismét a nemzeti régmúlt történetei felé. A témánkhöz kapcsolódó művei közül például 1883-ban jelent meg a *Bálványosvár*, 1884-ben pedig új kiadásban *A magyar nemzet története regényes rajzokban* című munkája, továbbá sokáig tervezte, hogy megírja a honfoglalás regényes történetét is. Erről l. Szajbély, 2010. 290–305. Árpád ugyancsak bölcs és békeszerető uralkodóként jelenik meg Horváth Mihály népszerű munkájában: Horváth, 1871. 39–69. Az Anonymusnál megjelenő fehér ló mondája gyakran felbukkant a 19. századi elbeszélésekben, így Jókai említett munkájában is. Elemzését lásd Kriza, 1996.

már sokkal inkább dicső hódításként tekintett a honfoglalásra, amely során a magyarok leigázták és szétszórták az itt talált népeket.¹⁷ Jókai tehát az 1854-ben készített, majd 1884-ben lerövidített, diákoknak szánt munkájával egy korábbi szemlélethez nyúlt vissza. Maga Jókai 1900-ban így magyarázta a Munkácsy-kép jelentését íróársainak:

„Munkácsy festménye gyönyörű jelképe annak, hogy bennünket a nemzetiségekkel nem lánc, hanem igaz együttérzés tart össze. A művész a szlávokat nem festette törpe, meghunyászkodó alakoknak, hanem büszkén fölemelt fővel állnak ott; nem rakják le kardjaikat, hanem felemelik annak jeléül, hogy a magyarokkal együtt akarják megvédelmezni ezt a földet.”¹⁸

Arra, hogy Munkácsyt is ilyesfajta meggyőződés vezethette, több bizonyítékunk is van. A fennmaradt festményvázlatok alapján úgy tűnik, hogy Munkácsy eredetileg Árpádot mint a sátra előtt trónusán ülő fejedelmet kívánta ábrázolni, majd pedig vezérei és a hódoló szlávok követeinek körében állva képzelte el őt. Mindkét helyzet béketárgyalásra utal.¹⁹ Munkácsy egy datálatlan, de feltehetően ebben a munkafázisban keletkezett jegyzetében eképp írt Árpádról:

„Látnoki tekintéssel néz maga elé, arcán a honfoglalás és megvédés komoly előérzése van kifejezve. Előre látja, mily nagy mű alkotásához kezdett s csak azzal van elfoglalva. Még eddig nem voltak nagy diadalai, e szerint valami győzelmes, kérkedő tekintetet nem lehet neki adni.”²⁰

Majd megjegyzi, hogy Árpád a kép közepén áll, mert „ha nem áll, hanem lóhátról beszél, az egész kép csupa ló lesz.” 1890 decemberére azonban az addigi koncepció jelentős módosuláson ment keresztül, melyről Szendrei Jánoshoz, az Országos Régészeti és Embertani Társulat titkárához írott leveléből értesülhetünk:

„Becsés figyelmeztetését a kép kompozíciójára nézve hálásan veszem, és megnyugtathatom efelől, hogy a tárgyat magam is abban a szellemben fogom fel, amint azt ön és általában talán mindenki képzei, ti. a harcias szellem jellemzésével, ami az előtérben lévő, lelkesült és élénk csoport által lesz kifejezve, kik fegyvereiket villogtatva, mintegy fogadást tesznek a hon további megvédésére. De tényleg hadakozó csoportok nem lennének a kép alapeszméjével összeegyeztethetők.”²¹

Munkácsy még csak alig másfél hónapja írta alá szerződését a kép elkészítésére, de magyarországi jóakarói már a dicső honfoglalás helyes értelmezésére hívták fel a figyelmét: a képen hangsúlyosan jelenjen meg a magyarok lelkes harcias szelleme. Minden bizonnyal ennek a nyomásnak engedelmessé vált, ültette végül lóra Árpádot, és vette körül fegyvervillogtató tömeggel.

17 Lajtai, 2013. 445–460. A dualizmus korában megjelent kalendáriumokban gyakran e kétféle elbeszélés egyszerre volt jelen: Mikos, 2010. 162–163.

18 Lásd Jókai, 1900.

19 Boros, 2000. 140–143.; Végvári, 1958. 232.

20 Munkácsy Mihály jegyzetei a Honfoglalásról, MNG Adattár 2499/1929

21 Munkácsy Mihály Szendrei Jánoshoz, Párizs, 1890. december 25. Munkácsy, 1952. 166.

Továbbra is kitartott azonban a békés megegyezés ábrázolása mellett, ezért elzárkózott mindenféle katonai összecsapás megjelenítése elől. Ugyanakkor a kompozíció megváltoztatása következtében Munkácsynak számos korábban kigondolt érzelemgazdag jelenet és karakter megfestéséről le kellett mondania, így a kép ünnepélyesebb és kissé merevebb lett.²²

Érzékelve a ránehezedő elvárást, Munkácsy igyekezett megfelelni a történelmi hitelesség követelményeinek. A honfoglalásról és a honfoglalókról szóló adatokért mindenekelőtt a tudomány embereihez fordult segítségért. Az MTA II. osztálya felkérésére Pauler Gyula és Pulszky Ferenc adott választ a művész kérdéseire a szlávok meghódolásának körülményeiről, valamint a honfoglalók fegyverzetéről és ruházatáról. Csakhogy a szakértői jelentések meglehetősen bizonytalan válaszokat tartalmaztak, éppen egy olyan ügyben, amelyben a művésztől igencsak határozott ecsetvonásokat várt el a magyar közhangulat.²³ Nem véletlen, hogy Munkácsy csalódott volt a hivatalos közlést olvasván: „Az Akadémia választát és utasításait megkaptam, de az, amint megjegyezni is méltóztatik, nem sokat segít rajtam” – írta Szendrei Jánosnak.²⁴ Munkácsy dilemmáját pontosan érzékelt a korszak egy másik szakértője, Salamon Ferenc akadémikus-egyetemi tanár, aki a tudomány és művészet kapcsolatát a bizonytalan tények, és azt kipótló művészi fantázia kettőseként írta le. Jobb híján saját munkájára hívta fel a festő figyelmét:

„Egy históriaírónak még jól állhat elmondania, hogy nem dönti el a vitás kérdést, de egy históriaíró festőnek el kell döntenie. Én elmondhatom, hogy az ősmagyar viselhetett elég hosszú üstököt, de valószínűbb, hogy a régi magyar rövidre nyírta a haját. Lehet mind a kettő igaz, olyanformán, hogy a főemberek hosszú, a közemberek rövid haját viseltek. De lehet, hogy megfordítva, a főemberek tartottak borbélyt. Ily bizonytalanul beszélhet az író. De festő és szobrász nem teheti, hogy ugyanazt az embert egyszerre hosszú és rövid hajúnak is tüntesse föl. Azonban a képzőművészet ily esetben segíthet magán, sőt előnyére használhatja föl a tetsző irányt: előnye a szabad választás. Ez bátorít arra, hogy kitűnő művész hazánkfiát figyelmeztessen némely történelmi adatra, melyek ha nem mind pozitívek is, de használhatók bátran, s netalán kikerülték eddig a figyelmét.”²⁵

22 Kimaradt jelenetek és alakok például: táltosok fehér lovat áldoznak; láncát szétszakító szláv rabszolga; négyéves gyermek egy komondort csitít; százesztendő vak dalnok; egy hajadon búzakoszorúval; fiatal szláv férfi szívére tett kézzel esküt tesz. Lásd: Munkácsy Mihály jegyzetei a Honfoglalásról, MNG Adattár 2499/1929.

23 Az MTA 1891. január 31-én kelt szakvéleményét közli Zamborszky, 1937. 110–112. Az Akadémia egyedül Szabó Károly még 1869-ben megjelent *A magyar vezérek kora. Árpádtól Szent Istvánig* című munkáját ajánlotta (a krónikákon kívül) a művésznek. Szabó csupán a középkori krónikák – némileg távolságtartó – tartalmi ismertetésére vállalkozott e művében, és maga is a szlávok önkéntes meghódolásáról írt: Szabó, 1869. 63–66.

24 Munkácsy Mihály Szendrey Jánoshoz, La Malou, 1891. június 12. MTA BTK MI Adattár MDK-C-I-17/1312.

25 Salamon Ferenc Munkácsynak, d. n. (Kiemelés az eredetiben.) MNG Adattár 2497/1929. Szóban forgó munkája: Salamon, 1877.

Ezek után Munkácsy elhatározta, hogy maga indul gyűjtőútra középkori fegyverek és ősi szláv és magyar karakterek után kutatva. Szendrei János társaságában végignézte a párizsi fegyvertörténeti múzeum anyagát, majd 1891 októberében Magyarországra utazott. Elsősorban az Alföldön (pl. Szeged, Szentes, Békéscsaba környékén) és Erdélyben (pl. Kolozsváron) készített fényképfelvételeket az ott élő, karakteres vonásokkal rendelkező magyar, szlovák és román emberekről. A városok piacán pedig archaikusnak tekintett öltözeteket és használati tárgyakat vásárolt. Számos tudósítás beszámolt Munkácsy gyűjtőútjáról, de a legélvezetesebb mind közül Mikszáth Kálmán néhány évvel később megjelent novellája. Mikszáth ugyanis Tisza Lajossal együtt elkísérte a művészt egyik alföldi útjára:

„[Ö]sszesereglett a nép. Volt mit nézegetni köztük Munkácsynak. Gyönyörű típusok akadtak: ósarcok, szőrrel benőve egész a szemig, csontos, körteképpű kunok, laposfejű tatárok keresztbevagott szemmel, nyomott pogácsaképpű besenyők, széles, girbegurba fiziognómiájú, zömök természetű magyarok, apró, mélyen bennülő szemekkel. Munkácsy csak úgy turkált köztük, amint Tisza Lajos figyelmeztette egyikre vagy másikra. Ni, itt is egy szép példány. A fotográfus ott volt velünk, rögtön lekapta, amelyik megtetszett a nagy művésznek. Legtöbb érdekese alak volt a pásztorok között, kik roppant üstökben főzték a birkatokányt künn a szabad ég alatt...”²⁶

Mintegy száz fotóval és számos ruhadarabbal gazdagabban tért vissza Párizsba.²⁷ A fennmaradt források alapján azonban úgy tűnik, még mindig kevésnek találhatta a rendelkezésére álló információt. Újabb és újabb régészeti adatokat és rajzokat, valamint tárgyakat kért otthonról. Szendrei János mellett Lanfranconi Enea olasz származású pozsonyi könyv- és metszetgyűjtő szintén küldött rajzmásolatokat a tulajdonában lévő dokumentumokról, valamint honfoglalás korinak gondolt régészeti leletekkel foglalkozó tanulmányokat (pl. a *Turulból*, az *Archaeológiai Ertesítőből*).²⁸ Ugyancsak jó tanácsokkal és rajzokkal látta el a művészt Zichy Jenő Ázsia-kutató is, igaz, levelében némileg neheztelt Munkácsyra, amiért a békéscsabai szlovákok és a Vas megyei vendek között keresgélt alakokat képéhez, de remélte, hogy legalább a ruházat ügyében hallgat a valódi szakértőkre.²⁹ Tisza Lajos pedig Debrecenből

26 Mikszáth, 1908. 33–34. A novella először 1898-ban jelent meg.

27 Lásd például Munkácsy Mihály levelét a feleségéhez, Terebes 1891. október 16. Munkácsy, 1952. 175–176. Fényképeket később is kapott, l. Munkácsy Mihály köszönőlevelét Jenovay Dezsőhöz, 1892. február 16. A levelet közli egy alföldi csikós fényképével együtt: *Vasárnapi Ujság*, 1900. november 11. 45.: 739. A fényképek szerepéről a *Honfoglalás* elkészültében lásd Sz. Kürti, 2004.

28 Prém, 1904. Ehhez lásd: „Jegyzéke azon képes kódexek- és könyveknek, melyek alolított által, továbbá Korbay Ferenc és Langfranconi Enea urak által utóbbinak Pozsonyban létező magángyűjteményéből kiválasztatván, mint az árpádkori ősmagyar ruházat és fegyverzet kérdésének megvilágítására alkalmas adatok Munkácsy Mihály művész-hazánkfőnöknek Párisba küldettek.” Ungváry Vilmos pozsonyi mérnök által összeállított 21 tételes jegyzék, Pozsony, 1892. október 12. MNG Adattár 2502/1929.

29 Zichy Jenő Ungváry Vilmoshoz, Budapest, 1892. szeptember 18. Közli Prém, 1904.

küldött egy alföldi kantárt a festőnek: „Nézetem szerint ezen kantárnak főleg szerkezete az, ami tekintetbe jöhetne, az anyag természetesen egy főúri kantárnál díszesebb, veres vagy zöld szattyánbőr aranypitykéekkel vagy selyem gombkötő munkával vegyes lehetne.”³⁰ Továbbá egy számára ismeretlen híve a székelyek szerepeltetésére próbálta rábeszélni Munkácsyt, miközben méltató mondataival tovább tudatosította a művészen, milyen nagy felelősség hárul rá a nemzeti emlékezet formálásában:

„Székely létemre szomorúan olvasom, hogy a Honfoglalás nagy tableau-jából kimarad a székely–hun vonatkozás föltüntetése, ez az élő nagy történelmi traditio, hazánk birtoklásában a jog szakadatlan folytonosságának kifejezője [...]. Ez indít engem, hogy bár pirulva az illetéktelen »kaptafa-mester« féle vádat is elviselve, levelemmel alkalmatlankodjam, bátorságot merítvén abból a tudatból, hogy helyénél, a parlamentnél s mesterénél, Munkácsy Mihálynál fogva ez a kép lesz a magyar nemzet történelmi credójának kifejezője, államiságunk symboluma, beszélő szózat, a festmény mindenki által érthető nyelven élénkbe tárva, mely kép a maga sokszoros másolataiban minden család szentélyében központi helyet fog találni a képek közt a falon.”³¹

A sok képi és írásos információ, a megannyi tanács sem igazán nyugtatta meg a művészt, ugyanis teljes bizonyossághoz nem juthatott a nemzet múltjának ábrázolását illetően, pedig ideje vészesen fogyott.³² Úgy tűnik számunkra, a művészi szabadság ezúttal inkább nyomasztotta, semmint hogy örömet lelte volna benne, hiszen sokféle külső elvárásnak kellett megfelelnie:

„Meg kell tehát maradni amellett, hogy ezekből a homályos és igen gyakran ellentétes adatokból kellé egy egészet összeállítani, még pedig oly módon, hogy az archeológiai kételyeket a művészet meggyőző ereje pótolja. Erre töreksem én is annyi kutatás és gondolkodás után; jutottam is immár annyi megállapodásra, hogy a hátralevőt a művészi koncepciótól és kivitelől várhatom. De nem tagadom, hogy kényszerülve lévén a roppant bizonytalanságban és homályban kételyek között csak tapogatózva előre haladni munkámmal, az igazságot annyira szomjazó lelkem vágyott és remélt mindig valamely pozitív meggyőző forrásra akadni, melyből aztán megittasodva, megerősödve, meríthettem volna inspirációimat, s ami aztán, amidőn kijelöli az inspiráció útját, egyszersmind meg is jelöli annak határát. De ezen pozitív és meggyőző forrás, úgy látszik, csakis oly közös sírlelet lehetne, melyben, ha nem is egy nemzet, de legalább egy család lenne valamely csoda által fenntartva!”³³

A tabló többszöri átdolgozása során tett lépéseket az elvárások irányába, már nem feltétlenül a valóságot akarta megfesteni, de az alapkoncepció nem

30 Tisza Lajos Munkácsy Mihályhoz, az Országházépítési Végrehajtó Bizottság levélpapírján, Bp., 1892. október 29. MNG Adattár 2496/1929.

31 Sándor József Munkácsy Mihályhoz, Kolozsvár, 1892. február 25. MNG Adattár 2506/1929.

32 A jó tanácsokat tartalmazó levelek egyre-másra érkeztek Munkácsyhoz, de gyakran még felbontani sem volt ideje őket. Ezt a látogatóba érkező Lázár Béla tette meg helyette. Lásd az ezzel kapcsolatos anekdotáját: Lázár, 2005.

33 Munkácsy Mihály Ungváry Vilmoshoz, Párizs, 1892. november 6. Közli Prém, 1904.

változtatott. Mikszáth elbeszélése szerint jó ismerősei előtt is a képzelet erejét hangsúlyozta. Ugyanakkor az író (Tisza Lajos szájába adva a kulcsmondatot) éppen arra hívja fel a figyelmünket, hogy a művészi fantáziának a nemzeti identitás mélyen rögzült elemeit kell előhívnia és újra megerősítenie, ettől eltérni pedig kockázatos vállalkozás:

„Árpád bejövetelét kétféleképpen lehet megfesteni, vagy úgy, ahogy volt, vagy úgy ahogy képzeljük. [...] Hogy milyen volt a magyarok bejövetele, azt senki sem tudja. És különben is Isten mentsen a valóságtól: furcsán, dísztelenül nézhetnek ki a ruháik [...]. Szóval, jegyzé meg a mester, csak a képzeletre szabad bázírozni a képet. Az a kérdés, kinek a képzeletére? – vetette fel a gróf az ő józan okosságával. Mert az egész nemzet képzeletének ott kell lennie a képen. Nem könnyű az.”³⁴

A festmény fogadtatása (magyar génusz vs. művészi szabadság)

Munkácsy 1893 tavaszán úgy ítélte meg, hogy elkészült monumentális történelmi tablójával, ezért kiállította Párizsban. A képet a francia közönség meglehetősen hűvösen fogadta: az impresszionizmusért lelkesedők szemében Munkácsy elavultnak számított, az akadémizmus régi hívei pedig a „hősi lendületet”, a „primitív szilajságot” hiányolták. A *Figaro* szerint Árpád egy „operai király”, mesterkélt, színpadias, a ruhák és a táj pedig szegényes.³⁵ A magyar fogadtatás sem volt egyöntetűen pozitív. Miközben Rákosi Jenő személyesen vett részt a párizsi bemutatón, és lapjában elragadtatással szólt a festményről („ez a kép lesz a millennium szemefénye”),³⁶ addig például a Franciaországban tartózkodó Justh Zsigmond egy magánlevélben így vélekedett az alkotásról:

„[A] magyar vezérek úgy viselik magukat Árpád mögött, mint t[aknyo]ls iskolásgyerekek. Hol van a Magyar veleszületett dignitása? Ezek a vezérek, kik egy fontos momentumban ujjal mutogatják egymásnak a túloldal látnivalóit, kik rugdalóznak, nevetségesegek, groteszkek és semmiképp sem magyarok.”³⁷

E lesújtó vélemény magánkörben hangozott el ugyan, ám a *Magyar Hírlap* a francia tudósításokra támaszkodva nyíltan is megtámadta Munkácsyt. Több gúnyos írás foglalkozott azzal a híreszteléssel, miszerint párizsi modellek után mintázta volna meg a honfoglaló magyarokat. Miközben számos adat bizonyította az ellenkezőjét, ez a gyanú arra teljesen alkalmas volt, hogy nevetség tárgyává tegye és megfossza nemzeti karakterétől az alkotást.³⁸ Az

34 Mikszáth, 1908. 34–35.

35 Idézi: *Magyar Hírlap*, 1893. május 2. Ehhez l. még Végvári, 1958. 234–235.

36 Rákosi, 1893.

37 Justh Zsigmond Feszty Árpádnéhoz, Cannes, 1893. november 11. Justh, 1977. 679.

38 Monsieur Arpad. A párizsi honfoglaló. *Magyar Hírlap*, 1893. április 24. Jókait azonban a források szerint Munkácsy tényleg belefestette a képbe (Feszty Árpádnéhoz hasonlóan). L. Malonyay, 1898. 200–202. Malonyay egy ideig titkárként dolgozott Munkácsy mellett. Ő így véleke-

egyik cikkíró elvben lehetségesnek tartaná, hogy külföldi mészaroslegények és utcai szendvicsemberek lényegüljenek át előkelő harcosokká a művészi képzeletnek köszönhetően, ám ezt egy történelmi tabló esetében nem tartja lehetségesnek. Szerinte igenis van jól felismerhető magyar alkat, melynek pontos meghatározásában a tudományé a döntő szó. A hitelesség érdekében az antropológia, az etnográfia és az archeológia eredményeire kell (kellett volna) a művésznak támaszkodnia.³⁹ Ez utóbbi gondolathoz kapcsolódott Török Aurélnak, a budapesti egyetem embertani tanszéke vezetőjének a lap hasábjain megjelent bírálata. Azt róttá fel Munkácsynak, hogy nem járt az általa alapított Embertani Múzeumban, amely több ezer koponyát és több száz csontvázat őriz a régmúltból, és nem tanulmányozta III. Béla régóta napvilágra került csontjait sem, amelyekről Török éppen ekkor tett közzé elemzést.⁴⁰ Ezt követően pedig Török – aki egyébként nem látta Munkácsy alkotását – tudományos vizsgálataira hivatkozva maga adott személyleírást Árpád fejedelemről: „a harcias életmódban megedzett izmoktól hatalmassá vált csontok”, nagy szem, hosszú sasorr, ovális arc, széles váll és mellkas, dús és sima haj, szakáll.⁴¹ Ennek a szilaj őserőt sugárzó „magyar típusnak” a *Honfoglalás* fejedelem valóban nem felelt meg, Munkácsy sokkal inkább egy fenséges vonásokkal rendelkező uralkodót jelenített meg a vásznon. Jegyzeteiben egyébként mindössze ennyi olvasható a fejedelem külső megjelenéséről: „Árpád. Harmincéves, gesztenyeszín haj, szakáll. Ha fekete hajú és szakállú lesz, könnyen örmény typust kap.”⁴²

A visszaemlékezések szerint a kritikák súlyos lelki gyöttrődést okoztak Munkácsynak, aki bizonyos részleteket újra átfestett a képen. Egy újabb párizsi tárlaton már kedvezőbben fogadták a művet. Ezt követően Budapestre szállították a festményt. Munkácsy már jó előre igyekezett gondoskodni a kép előnyös elhelyezéséről és megvilágításáról a főrendiház üléstermében. Adigra ugyanis egyértelművé vált, hogy az országgyűlés új épülete nem készül el a tervezett határidőre (éppen csak a bokrétaünnepen voltak túl az építők), így ideiglenesen a Nemzeti Múzeumban ülésező főrendek termében állították ki a festményt.

„Tudom azonban, hogy mily magasra csigázott kíváncsisággal és igényekkel várják a képet, tudom azt is, hogy némelyek mily buzgalommal igyekeznek rossz hangulatot kelteni ellene, hát ne csodáld [...] [hogyan] valami lámpaláz-féle érzés fog el, midőn a kiállításra gondolok, melyen annyi felcsigázott kíváncsiság és igények várnak kielégítésre.”⁴³

dett a festményről: „Nincs ezen a képen sehol gyűlölet, brutális középkor, féktelenségben tomboló vadság vagy gyöngébbet tipró diadalnyilvánítás, erő van rajta, hazát alapító, ezredre szóló őserő.” Uo. 198.

39 Tóth, 1893.

40 Török, 1893/a. és 1894.

41 Török, 1893/b. és 1893/c. Ehhez lásd még Farkas–Dezső, 1994. 13–24.

42 Munkácsy Mihály jegyzetei a Honfoglalásról, MNG Adattár 2499/1929.

43 Munkácsy Mihály Szmrecsányi Miklóshoz, La Malou, 1893. június 1. Munkácsy, 1952. 182.

A képet 1894. február 24-én helyezték el a főrendiházban az elnöki emelvény mögött. Az alkotást méltató ismertetések – talán az addig felmerült kritikákra válaszul – a művészet és a tudomány kapcsolatára is kitérnek. Beöthy Zsolt részletes leírásában például amellest érvel, hogy ha Munkácsy kizárólag a tudomány töredékes eredményeire támaszkodik, akkor lényegében egyetlen fontosabb eseményt sem ábrázolhatott volna, ezért érthető, hogy az évszázadok óta létező mondák ihlették meg a képzeletét.

„Mit fog ártani e kép hatásának és értékének, ha tán majd a régiségtudomány oly részleteket fog kideríteni és tesz akár közbirtokká is, melyek eltérnek a Munkácsy művén ábrázoltaktól? Az ilyen veszedelem csak jelentéktelen műveket fenyeget, melyek fő érdemöket a külső hűségben keresik” – jegyzi meg találóan az irodalomtörténész-akadémikus.⁴⁴

A *Vasárnapi Ujság* cikkírója ugyancsak a hiányos és ellentmondásos adatokkal rendelkező tudományt korholta, illetve Munkácsy művészi fantáziáját és tehetségét dicsérte:

„Az ős magyaroknak, mikor elindultak új hazát keresni, út, biztos irány s minden segítség nélkül, azt hiszem, helyzetök éppen olyan lehetett, mint Munkácsy, mikor nagy művét elkezdte. Néhány hézagos adatból, pár szerény leletből, a tudósok egymást cáfoló véleményeiből, s alig háromszázados valóban hiteles, kézzelfogható, szemmel látható emlékből állott a mester összes útravalója.”⁴⁵

Ugyanakkor többen méltatlannak érezték Munkácsy ábrázolásmódját a honfoglalás magasztos történetéhez. Justh Zsigmond magánvéleményét már idéztük, Vajda János azonban könyvében tette közzé maró bírálatát. Mindenekelőtt reményét fejezte ki, hogy Munkácsy festménye sohasem fog bekerülni az országgyűlés új épületébe, hanem egy padláson fog összetekerve porosodni. Úgy vélte, hogy a kép sérti a nemzet önérzetét, mert sem a magyarok harci erényei, sem szellemi fölénye nem tűnik ki a figurákból. A magyarság nemzeti állata, a ló pedig ugyancsak méltatlan módon ábrázolódik:

„Hogy eme képen a világtörténelem legcsodásabb hadi cselekményeit végbevitt hősök alakján a jellem nagyságának, az erkölcsi és értelmi erő rendkívüli voltának semmi kinyomata, ez is szörnyeteg egy hiba ugyan, de hogy a magyar ütep⁴⁶ is nemcsak hogy teljesen hiányos, de egyetlen vonása sem látható magának Árpádnak és vezéreinek alakján – ez már oly rejtélyes talányszerű tünet, hogy mélabús tünődésbe ejthet, vajon a hitegetők vagy a hiszékenyek lelki állapotát lássuk elszomorítóbbnak? Árpád maga egy kehes, aszkóros gebén, mögötte az egyik legelőkelőbb vezér valami meklenburgi igáslovon, a minőket most a sörösszekerek előtt látunk. Nincs népfaj a világon, még

44 Beöthy, 1894. MTAK Kt Ms 730/64 (újságkivágat).

45 Kacziány, 1894.

46 Feltehetően Vajda saját szóalkotása, jelentése valami ilyesmi lehet: a magyarság legbelsőbb, örökölt tulajdonságai, a nemzeti karakter esszenciája, „mely nélkül a magyar, mint a tokaji bor ama bizonyos zamat nélkül, megszűnik magyar lenni”. Vajda, 1896. 112.



Torzkép-variációk: A tótok Párizsban Árpád cirkuszi sátra előtt.
A *Bolond Istók* karikatúrája 1894-ből



Torzkép-variációk: A zsidók bejövetele. A *Bolond Istók* karikatúrája 1894-ből

az angolt se véve ki, melynek kedélyében a ló olyan remegő szeretet, szinte vallásos kegyelet tárgya lenne, mint a magyarnál. [...] És a honfoglaló Árpád, a világ első lovas népének vezetői életunt omnibuszlovakon jártak volna? [...] De hiszen maguk a háttér magyarjai már valósággal hülye alakok. Az egésznek tervezetében az eredetiségnek, a teremtő erőnek egy mákszeme, egy órányi gondolkodásnak nyoma nem látszik. [...] Az egész egy népesebb vidéki baromvásárt ábrázoló képnek benyomását kelti az ép ízlésű, önálló fölfogású nézőben.”⁴⁷

Az ellenzéki élclap, a *Bolond Istók* pedig azzal vonta kétségbe a festmény nemzeti karakterét, hogy rajzain a honfoglalókat párizsi cirkuszi mutatványosokként, illetve az országba áramló és maguknak jogokat követelő zsidókként mutatta be (utóbbi esetében nem szabad elfelejtenünk, hogy éppen a kép főrendiházi elhelyezésekor zajlott az egyházi törvények vitája).⁴⁸

Felemás véleménye volt Szendrei Jánosnak, aki korábban tanácsaival segítette Munkácsyt, így megértőbbnek bizonyult iránta, ugyanakkor több ponton vitatta a művész koncepcióját és az ábrázolás hitelességét. Éppen ezért úgy vélekedett, hogy az „ilyen képek azután lehetnek művészi alkotások, kedélyünket megragadhatják, de múltunk felőli tudásunkat nem gyarapíthatják”.⁴⁹ Egy későbbi visszaemlékezésében pedig a kép vélt hibáit – másokhoz hasonlóan – Munkácsy közelgő elmebajával mentegette:

„És én az első pillanatra megdöbbenve láttam a művész hanyatlását. [...] A kép egy nagy teremtő erejű művész alkotása volt, de akinek zsenijét az alattomos kór, fizikumával együtt már megtámadta volt s romboló munkájának nyomai már ott lehettek a nagy kép vásznán is.”⁵⁰

Vita alakult ki a szlávok ábrázolásáról is. Láthattuk, Munkácsy – feltehetően Jókai sugallatára – alapvetően pozitívan ábrázolta a szláv–magyar viszonyt, és egy békés együttélés kezdetét örökítette meg. Ugyanakkor már jeleztük, hogy ez az elbeszélésmód a 19. század végére visszaszorult. Ipolyi Arnold már 1885-ben arra figyelmeztetett a Képzőművészeti Társulatban tartott beszédében, hogy nem szabad lemondani a nagy magyar hőstettek megfestéséről valamiféle rosszul értelmezett tapintatból. E szemlélet megváltoztatása a hanyatló történelmi festészet fellendítéséhez is hozzájárulhat. Ebben az összefüggésben említette meg Munkácsy tervezett festményeit (!) az épülő Országház részére, mintegy számára is előírva a helyes ábrázolásmódot.

„Isten ments! Szól a tapintatos és mérsékelt hazafiság, csak ilyeket ne, nehogy a hatalmas nemzetiségeket, melyeket maroknyi népünk már ezer év előtt meghódított, ezáltal most felizgassuk. De hiszen ez esetben egyetlen győzelmét sem lehetne valamely nemzetnek megfestenie, mert a legyőzött

47 Uo. 119–121.

48 *Bolond Istók*, 1894. március 4. 5–7.

49 Szendrei, 1905. 5–6. Szendrei persze maga is csak téves feltételezéseket tartalmazó megállapításokat tehetett a honfoglaló magyarok ruházatáról. Az öltözetre vonatkozó, régészetiileg megalapozottabb válaszokra még évtizedeket kellett várni. Bővebben: F. Dózsa, 2012.

50 Szendrei János: Munkácsy Honfoglalása. 1915. MTA BTK MI Adattár MDK-C-I-17/1312.

szomszédra mindig tapintatlan sértés volna. És mintha ily képeket demonstratióul s izgatásul kellene festeni, és nem mint a nemzet életének legkimagaslóbb momentumait lelkesítésül.”⁵¹

Hermann Antal néprajzkutató, egyetemi tanár alig néhány hónappal a Munkácsynak adott állami megrendelést követően már rosszállását fejezte ki a készülő festmény alapötlete miatt, mert mint „hírlik”, Munkácsy Anonymus „meséje” nyomán a fehér lóért vett ország történetét kívánja megfesteni. Csakhogy ez a jelenet nem való a magyar országgyűlés szentélyébe, mert rossz üzenete van, és nem szolgálja a magyar nemzetépítés céljait:

„Hisz ezzel a törvényhozás legalább csarnokainak díszítésével sanctionálná [szentesítené] a panszlavizmusnak azon fictióját, hogy a magyarok itt szláv országot találtak és azt ravasz furfanggal és erőszakkal vették el ősi birtoklójától. Az országházban, ezeréves alkotmányunk szentélyében, nem örökítendő meg monumentálisan a honszerzésnek oly felfogása, amely nem felel meg sem a történelmi igazságnak, sem a nemzeti érdekeknek!”⁵²

Hermann jól láthatóan már annak az egyre erősödő narratívának volt a szószólója, amely szerint a magyarok a Kárpát-medencében csak szervezetlen szlávokat találtak, akik behódoltak a magyaroknak. Pauler Gyula 1893-ban megjelent monográfiája még említést tesz arról, hogy a szlávokból nemcsak rabszolgák válhattak a honfoglalást követően, hanem ha meg tudtak egyezni a magyarokkal, adót fizettek, falvakat hozhattak létre, „míg mások megbékélve, csatlakozva, valóságos társaivá lettek a magyarnak”.⁵³ Csánki Dezső történész-akadémikus azonban az általa szerkesztett, reprezentatív kiállítású évfordulós kötetben már nem hagyott kétséget az itt talált szlávok magatartásáról: a magyarok csak olyan népcsoportokat találtak új hazájukban, amelyeket régóta „mint velök [ti. a honfoglalókkal] nem mérkőzhető, támadás ellen hegyekbe, várakba menekülő és csupán szolgának való ellenséget ismertek”.⁵⁴ Arra is van adatunk, hogy állítólag Thaly Kálmán és Jancsó Benedek is azért utasította el a Munkácsy-kép szemléletét, mert az felbátoríthatja a nemzetiségeket.⁵⁵

51 Ipolyi, 1885. 25–26.

52 Hermann, 1891.

53 Pauler, 1893. 10.

54 Csánki, 1907. 223. A honfoglaló magyarok korabeli, nemzeti dicsőséget hirdető tudományos ábrázolásáról: Langó, 2007. 98. és 140–142.

55 Adatok Munkácsy Honfoglalás c. képének történetéhez (összeállította Fejes Imre). Bényi László-hagyaték. MNG Adattár 21400/1982 M 1/1. Egy hivatkozásokat nem tartalmazó jegyzet szerint Jancsó állítólag ezt mondta: „így sem bírunk a kisebbségekkel, és ha a tanácskozó teremben szüntelenül ezt a képet látják maguk előtt, még több jogot követelnek maguknak.” Ha ez a kijelentés valóban elhangzott, akkor Jancsó feltehetően a románok reakcióira gondolt. 1896-ban megjelent könyvében ugyanis vitatta a korabeli román történetírás azon állítását, miszerint a románok őslakosok voltak Erdélyben, a „magyarok tehát Erdélyt nem a fegyver jogán, hanem a románokkal kötött szerződés erejénél fogva bírják”. Jancsó, 1896. 156–157. Ugyanakkor egy adat szerint az *Agramer Tagblatt* című horvátországi lap viszont éppen azért támadta meg Munkácsyt, mert az Árpád előtt hódoló szlávok ábrázolásában „a szlávok elleni

Nem találtunk viszont arra vonatkozó közvetlen bizonyítékot, hogy a kép végül azért nem kerülhetett az 1902 végére elkészült Országház képviselőházi üléstermébe, mert szellemisége ellentétes volt a magyar szupremáciát hirdető politikai elit elvárásaival. Ami viszont határozottan állítható: Munkácsy ki nem állhatta a neogótikát,⁵⁶ Steindl pedig Munkácsy felkérését tartotta elhibázottnak, és a végsőkéig ragaszkodott saját – korábban már ismertetett – koncepciójához. Ráadásul az építkezés utolsó szakaszában kiderült, hogy meg kell magasítani az elnöki pulpitust, és a fölötte található karzati férőhelyek számát is bővíteni szükséges. Munkácsy hatalmas festménye útjában lett volna az átalakításoknak, így a kép „térbeli és építőművészeti okokból elhelyezhető nem lévén”.⁵⁷ Mire az új épületet átadták, már sem Munkácsy, sem a kép megrendelője, Tisza Lajos nem élt, így nem tiltakozhattak. Úgy tűnik, a döntést felháborodottan ellenző Jókai hangja ezúttal gyengének bizonyult: „csak nem azt akarják dokumentálni, hogy a Steindl gótikusan tagolt fala többet ér, mint a Munkácsy-kép, mert ez szebben van megmunkálva, mint a Honfoglalás!”⁵⁸

Összegzés

Tanulmányunkban néhány példán keresztül a fikció és valóság, művészi ábrázolás és tudományos megismerés kölcsönhatását kívántuk szemléltetni a nemzeti múlt megidézésében, (re)konstruálásában. Ráadásul az általunk vizsgált művészeti alkotásokat egy igen sajátos politikai térben, a magyar közjogi gondolkodás templomában helyezték el, így ezek a képek a művészet, a tudomány és a politika hármasszövegében értelmeződtek. Reményeink szerint az egymás mellé helyezett eltérő álláspontok és vélemények meggyőzően bizonyítják, hogy tény és fikció között valójában milyen képlékeny is a határvonal, és milyen könnyű áttévedni a látszólag szemben álló területekre.

A művész történelmi tablója elkészítésekor a tudomány tényeit (vagy ténynek hitt tévedéseit) használta fel és pótolta ki saját képzeletével, de nem azonosította alkotását a történelmi valósággal, sőt helyenként tudatosan eltért attól. A fikciót a múlt megértésére, művészi megjelenítésére használta fel. A tudomány képviselői viszont sok esetben a tudományos módszerek és nyelv-

merényletet lát”. Legalábbis erről tájékoztatta a Képzőművészeti Társulatot Herz József MÁV-mérnök Csurgóról 1894. március 2-án. L. MTA BTK MI Regesztagyűjtemény 03300. sz. cédula. A szóban forgó lap ezen évfolyama nincs meg az Országos Széchényi Könyvtárban.

56 Feleségéhez például így írt Chartres-ban tett kirándulása után: „Ezentúl még jobban fogom szeretni a XIII. és XIV. század gótikáját és még jobban utálni a mai gótikát. Szerencsétlenségünkre ehhez kell számítani a mi Országházunkat is Budapesten.” Munkácsy Mihály a feleségéhez, 1885. október. Munkácsy, 1952. 135.

57 Tarkovich József az Országházépítési Végrehajtó Bizottság nevében Széll Kálmánhoz, 1900. október 19. MNL OL K 26 1901-IX-1523, 3780/900, 516. cs.

58 Jókai véleményét egyetértőleg idézi Donatello, 1900.

vezet alkalmazásával maguk is fikciók megalkotását, romantikus nemzeti mítoszok tovább éltetését szolgálták.⁵⁹ Ráadásul a különféle tudományágak egymással is versenyben álltak a 19. század második felében.⁶⁰ Ugyanakkor viszont a saját identitásukat még éppen csak keresgélő új tudományok (etnográfia, antropológia stb.), valamint a honfoglalás korára vonatkozó, az írott és tárgyi források kritikai elemzésén alapuló munkáival csupán a századfordulón jelentkező patinás történettudomány egyaránt számon kérte saját szempontjait és meggyőződéseit a képzőművészetben. A nemzeti történelem nagy témái kapcsán pedig a tudományos és művészi szemléletre, valamint a közízlésre teljes súlyával ránehezült az évszázados hagyományokkal büszkélkedő közjogi gondolkodás, valamint a 19. század második felére kiteljesedő magyar szupremácia gondolata.

Minden bizonnyal jobban megfelelt az oktatás és a populáris kultúra által formált korabeli közízlésnek a *Honfoglalással* egy időben elkészült, ám annak méreteinél még hatalmasabb Feszty-körkép romantikus ábrázolásmódja. Feszty Árpád szintén Jókai sugalmazására választotta képe témájaként a honfoglalás pillanatát. Az általa megfestett jelenetsor azonban a büszke és félelmetes honfoglaló magyarok beözönlését mutatja, a teljes harci díszben ábrázolt Árpád vezetésével. A „lehető legnagyobb történeti hűséggel” megfestett képen felgyújtott szláv favár, a barbár bálványimádók által hátrahagyott, oszlopokra tűzött koponyák, halott és fogoly szlávok, azaz a „véres hullákkal borított új haza” látható, sőt a *Vasárnapi Ujság* kritikusa szerint a kép előtt elhaladva szinte a „vágatató lovak dübörgése, az elgázolt sebesültek jaja” is hallatszott.⁶¹ A szilaj lovon arannyal díszített ruhában ülő, a magaslatról lenéző Árpád képe az elkövetkező években gyakran feltűnt a különféle kalendáriummok, népszerű filléres olvasmányok oldalain.⁶²

Az Országához számára készült alkotásokkal kapcsolatban hamar világhosszá vált, hogy nem elég csupán a nemzeties témaválasztás, a művészek jobban teszik, ha képeiken háttérbe szorítják az egyetemes festészeti formanyelv újításait is. A meglehetősen konzervatív közízlés nemigen engedett eltérést a nemzeti test, a nemzeti állapot, a magyaros színvilág (stb.) szokásos megjelenítésétől. Aki nem így tett, és nagyobb teret engedett művészi fantáziájának, az könnyen kozmopolitának minősülhetett és értetlenséggel találkozhatott,

59 A 19. századi romantikus és kritikus történetírás versengő elbeszéléseit vizsgálja a kalandozások koráról Varga, 2015.

60 Szendrei János például így írt Márki Sándornak Aradról szóló monográfiája megjelenése kapcsán: „A magam részéről örömmel látom, hogy a régészeti emlékekre is nagy súlyt fektetsz és azokról sok jó képet közölsz. Hiszen azok a história írás egyik első rangú forrásai. Nagy nevű historikusaink dicsekszenek vele, hogy ahhoz nem értenek s megvetéssel beszélnek az archeológiáról.” Bp., 1895. november 18. MTAK Kt Ms 5166/316. A hazai etnográfia és az antropológia kialakulásáról, valamint a magyaros típusú arcról kibontakozó századfordulós vitáról l. Lafferton, 2007.

61 *Vasárnapi Ujság*, 1894. 19.: 317–318. A Feszty-körkép történetéről lásd Kovács, 1995.

62 Mikos, 2010. 121. és 130.

mondván: alkotása nem jeleníti meg kellőképp a nemzeti szellemet, vagy ha tetszik, a magyar „ütepet”. A nemzetépítő diskurzusokat tanulmányozva ezért olvashatunk gyakran a külföldön alkotó Munkácsy magyarságának a megkérdőjelezéséről – rendszerint Liszt Ferencsel együtt említve – és ennek kapcsán a nemzeti művészet hiányáról, illetve megteremtésének szükségességéről.⁶³ Csak néhány példa ebből a diskurzusból: Lyka Károly szerint „Munkácsyt sem tarthatjuk igaz nagy magyar művésznek”.⁶⁴ Török Aurél úgy vélte, hogy „Munkácsy már régóta nem a magyar génusz tüzetől hevül. Ő csak nyelvére és szórakoztató dalaira, meg kedvenc ételeire magyar – ő egy világhírű, de nem magyar festő.”⁶⁵ Egy ellenzéki képviselő szerint pedig „[i]tt van például Munkácsy, aki egyike volt a legragyogóbb magyar tehetségeknek, aki a külföld művészi életét gazdagította; az ő művészetének is vannak nemzeti vonásai, de ezek nemcsak külföldön, hanem nálunk is idegenszerűen hatottak, mert nem volt meg mibennünk az az érzék, amellyel azokban gyönyörködni tudhattunk volna”.⁶⁶

Epilógus

Munkácsy festménye 1905-ig maradt az addigra már kiürült főrendiházi ülésterem falán a Nemzeti Múzeumban. Ezt követően átszállították az akkoriban megnyílt Szépművészeti Múzeumba, ahol jobb híján az egyik folyosón helyezték el. Később azonban a képet összetekerték, és a múzeum padlásán tárolták. Végül 1927 folyamán kerülhetett a festmény a mai helyére, a Parlament épületébe, ahol a házelnöki fogadószobából nyíló tárgyalóteremben (a mai Munkácsy-teremben) helyezték el. Az akkori képviselőházi elnök így indokolta döntését:

„Köztudomású, hogy az országháza épületének világszerte elismert remek építészeti megoldása, reprezentációs helyiségeinek ragyogó pompája, másrészt egyes nagyfontosságú s részben szintén reprezentatív célokat szolgáló belső helyiségeinek sivársága között, az egész épület művészi összhangját megbontó kiáltó ellentét van. Az elnöki, alelnöki és a miniszteri szobák, valamint a bizottsági termek berendezése az iparművészet szempontjából

63 Ehhez lásd Marosi, 2005.

64 Lyka 2005/a. 1891-ben megfogalmazott kritikája után Lyka hamarosan (1900-ban) megváltoztatta véleményét: „Munkácsy Mihály nemcsak a legnagyobb, de a legmagyarabb festőnk is volt.” Lyka, 2005/b.

65 Török 1893/c. Hasonlóan vélekedett Justh Zsigmond is naplójában, l. az 1888. január 27-i bejegyzést. Justh, 1997. 75. Ehhez lásd még: Szomory, 1939.

66 Lásd Fráter Lóránt nótaszerző és függetlenségi képviselő felszólalását 1911. június 1-jén: *Képviselőházi Napló*, 1911. augusztus, 153–154. A nemzeti képzőművészet megteremtésére kért pénzt beszédében.

meddő korszak szerencsétlen bélyegét hordja magán s üresen ásitó falai szomorúan nélkülözik a képzőművészet alkotásait.”⁶⁷

Megkezdődött tehát Steindl koncepciójának megmásítása, azaz az Országház falainak és termeinek benépesítése nemzeti nagyságaink portréival, valamint a magyar történelem nevezetes eseményeiről készült festményekkel.⁶⁸ A 19. század végére kialakult ábrázolásmódtól azonban továbbra sem volt tanácsos eltérni. Példa erre Rudnay Gyulának a pusztaszeri országgyűlést megjelenítő gobelinje, melyet a már jól ismert érvekkel bírálta a politika:

„Ha valaki azt kérdezi, hogy a magyar ember miképpen képzei magának a mi honalapító őseinket, úgy csak azt mondhatom: menjen ki a Városligetbe és nézze meg Zala mesternek azokat az alakjait, amelyek ott állanak a talapzaton és azokat, amelyek még az ő műtermében vannak, és meg fogja látni, hogy a magyar nemzet egyeteme milyeneknek képzei azokat a hősi alakokat, akiknek a haza megalapítását köszönhetjük. (*Úgy van! Úgy van!*) De olyanoknak, amilyeneknek Rudnay Gyula festette a maga kartonján, és ahogyan azok a gobelinen megjelentek, egyetlenegy magyar ember sem képzei. Ez tehát arra mutat, hogy egyes művészek azt hiszik, hogy pusztán művészi szeszélyt, művészi ötletet követhet ott is a művészi szabadság nevében, ahol valami nagy nemzeti hagyomány, nemzeti emlék megörökítéséről van szó. Ez pedig tévedés, mert ilyen művészi feladatok megoldásánál a művész nézetem szerint, tartozik tekintetbe venni azt, hogy mi él a nemzet lelkében és fantáziájában s nem követheti csupán a maga ötletét, a maga szeszélyét. (*Úgy van! Úgy van!*) Amennyiben pedig erre nem képes, ne nyúljon ilyen tárgyhoz. (*Úgy van! Úgy van!*)”⁶⁹

Irodalom

Kiadatlan források

MNG Adattár: Magyar Nemzeti Galéria Adattára (Bp.)

Munkácsy Mihály hagyatéka

MNL OL: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (Bp.)

K 2 Országgyűlés. Képviselőház és nemzetgyűlés. Elnöki és általános iratok

K 26 Miniszterelnökség. Központilag iktatott és irattározott iratok

67 Zsitvay Tibor, a Ház elnöke Klebelsberg Kunóhoz, 1928. január 18. MNL OL K 2. B XI. 2. 749. cs.

68 Ekkor került az épületbe Benczúr Gyula *Millenniumi hódolat* című festménye, de ideszállították a Szépművészeti Múzeum Történelmi Arcképcsarnokából a nádorok, erdélyi fejedelmek stb. képeit is, illetve újonnan készült el például *Az Alkotmányos élet helyreállítása Horthy Miklós kormányzásával* című festmény.

69 Berzeviczy Albert 1928. június 19-én (37. ülés) elmondott felszólalását lásd *Felsőházi Napló*, 1928. II. köt. 352. Berzeviczy Albert Munkácsy festményét korábban védelmébe vette: „Az egész kép kivitele a mester napjának alkonyatát mutatja már, de nekünk becses, mint művészi géniuszának hazafíúi lelkesedéstől sugallt alkotása.” Berzeviczy, 1907. 208.

MTA BTK MI Adattár MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet (Bp.)

Lyka-hagyaték

Regesztagyűjtemény

MTAK Kt Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára (Bp.)

Ms 730/64, Ms Ms 5007/121–139 Munkácsy Mihályra vonatkozó újságkivágatok

Ms 5166/312–330 Szendrei János levelei Márki Sándorhoz

Kiadott források és szakirodalom

Beöthy

1894 Beöthy Zsolt: Munkácsy Honfoglalása. *Nemzet*, 1894. február 29.

Berzeviczy

1907 Berzeviczy Albert: Árpád alakja a művészetben. In: *Árpád és az Árpádok. Történelmi emlékmű.* Szerk.: Csánki Dezső. Bp., 1907. 203–212.

Boros

2000 Boros Judit: Munkácsy Mihály Honfoglalása. *Művészettörténeti Értesítő*, 49. (2000) 1–2.: 139–149.

Csánki

1907 Csánki Dezső: Összefoglalás. Árpád jellemzése. In: *Árpád és az Árpádok. Történelmi emlékmű.* Szerk.: Csánki Dezső. Bp., 1907. 215–227.

Déry

2005 Déry Attila: *Belváros – Lipótváros. V. kerület.* Bp., 2005.

Donatello

1900 Donatello: Munkácsy Honfoglalása. *Műcsarnok*, 3. (1900) 9.: 116–117.

Dömötör

1902 Dömötör István: Az új magyar országháza falfestményei. *Művészet*, 1. (1902) 3.: 153–162.

Farkas–Dezső

1994 Farkas L. Gyula–Dezső Gyula: *A magyar antropológia története a kezdetektől napjainkig.* Szeged, 1994.

F. Dózsa

2012 F. Dózsa Katalin: Tanulmány A magyar viseletek története című reprint kötetéhez. In: Nagy Géza: *A Magyar viseletek története.* Rajzolta Nemes Mihály. Bp., 2012 (1900).

Felsőházi Napló

1928 *Az 1927. évi január 25-ére hirdetett országgyűlés felsőházának naplója.* II. köt. Bp., 1928.

Gábor

2000 Gábor Eszter: Az állandó Országház tervpályázata 1883-ban. In: *Az ország háza. Budapesti országháza tervek 1784–1884.* Szerk.: Gábor Eszter–Verő Mária. Bp., 2000. 138–170.

Heiszler

1995 Heiszler Vilmos: Birodalmi és nemzeti szimbólumok Bécsben és Budapesten (1867–1918). *Budapesti Negyed*, 9. (1995) 3.: 173–192.

Herczeg

1940 Herczeg Ferenc: *A gótikus ház*. 2. kiad. Bp., 1940.

Hermann

1891 Hermann Antal: Munkácsy festménye az új országházban. *Ethnographia*, 2 (1891) 50–51.

Horváth

1871 Horváth Mihály: *Magyarország történelme*. 2. bőv. kiad. 1. köt. Pest, 1871.

Ipolyi

1885 *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1885. március 8-iki közgyűlését megnyitó beszéd Ipolyi Arnold elnöktől*. Bp., 1885.

Jancsó

1896 Jancsó Benedek: *A román nemzetiségi törekvések története és jelenlegi állapota*. 1. köt. Bp., 1896.

Jókai

1900 Jókai Mór: Jókai Munkácsi „Honfoglalásáról”. *Műcsarnok*, 3. (1900) 10.: 135.

Justh

1977 Justh Zsigmond: *Naplója és levelei*. Bp. 1977.

Kacziány

1894 Kacziány Ödön: A Honfoglalás. *Vasárnapi Ujság*, 1894. március 11. 149.

Képviselőházi Napló

1902 *Az 1901. évi október hó 24-ére hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója*. III. köt. Bp., 1902.

1910 *Az 1910. évi június hó 21-ére hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója*. VIII. köt. Bp., 1911.

Kovács

1995 Kovács Ákos: A Feszty-kép. *Mozgó Világ*, 21. (1995) 7.: 19–93.

Kriza

1996 Kriza Ildikó: *A fehér lóért vett ország*. *Magyarok Kelet és Nyugat közt*. Szerk.: Hofer Tamás. Bp., 1996. 45–60.

Lafferton

2007 Lafferton, Emese: The Magyar Moustache: The Faces of Hungarian State Formation, 1867–1918. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 38. (2007) 706–732.

Lajtai

2013 Lajtai L. László: *„Magyar nemzet vagyok”: az első magyar nyelvű és hazai tárgyú történelemtankönyvek nemzetdiskurzusa*. Bp., 2013.

Langó

2007 Langó Péter: *Amit elrejt a föld...: a 10. századi magyarság anyagi kultúrájának régészeti kutatása a Kárpát-medencében*. Bp. 2007.

Lázár

2005 Lázár Béla visszaemlékezései Munkácsy Mihályra. Lázár Béla önéletrajza (1909). *Enigma*, 43–44. (2005) 129–134.

Lyka

1901 Lyka Károly: Freskóképek az új parlamentben. *Új Idők*, 1901. április 14. 339.

1902 Lyka Károly: Az új országházról éles és elítélő bírálat. *Művészet*, 1. (1902) 2.: 140.

2005/a Lyka Károly: Munkácsy (1891) *Enigma*, 43–44. (2005) 199–211.

2005/b Lyka Károly: Munkácsy Mihály halálára (1900), *Enigma*, 43–44. (2005) 229–234.

Malonyay

1898 Malonyay Dezső: *Munkácsy Mihály élete és munkái*. Bp., 1898.

Marosi

2005 Marosi Ernő: Magyar művészet Magyarországon. In: *Mi a magyar?* Szerk.: Romics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály. Bp. 2005. 145–170.

Mikos

2010 Mikos Éva: *Árpád pajzsa. A magyar honfoglalás-hagyomány megszerkesztése és népszerűsítése a XVIII–XIX. században*. Bp., 2010.

Mikszáth

1908 Mikszáth Kálmán: Párbaj – kabátokkal. In: Mikszáth Kálmán: *Az én kortársaim*. 2. köt. Bp., é. n. [1908] 26–38.

Munkácsy

1952 *Munkácsy Mihály válogatott levelei*. Szerk.: Farkas Zoltán. Bp., 1952.

Pauler

1893 Pauler Gyula: *A magyar nemzet története az Árpádházi királyok alatt*. 1. köt. Bp., 1893.

Prém

1904 Prém József: Munkácsy dolgozótársai. *Művészet*, 3. (1904) 4.: 245–248.

Rákosi

1893 Rákosi Jenő: Munkácsy Árpádja. *Budapesti Hírlap*, 1893. május 2.

Salamon

1877 Salamon Ferenc: *A magyar hadi történethez a vezérek korában: kútfőtanulmány a IX. századbeli byzanti taktikai művekről*. Bp., 1877.

Sisa

2000 Sisa József: A pályázati tervtől a végleges tervig. In: *Az ország háza. Buda-pesti országháza tervek 1784–1884*. Szerk.: Gábor Eszter–Verő Mária. Bp., 2000. 228–243.

Steindl

1899 Steindl Imre: Az új országházról. *Akadémiai Értesítő*, 1899. X. köt. 111. füzet, 117–125.

2000 Steindl Imre: Tervmagyarázat és műleírás, az állandó országház tervezete és költségvetéséhez. In: *Az ország háza. Buda-pesti országháza tervek 1784–1884*. Szerk.: Gábor Eszter–Verő Mária. Bp., 2000. 243–246.

Szabó

1869 Szabó Károly: *A magyar vezérek kora. Árpádtól Szent Istvánig*. Pest, 1869.

Szajbély

2010 Szajbély Mihály: *Jókai Mór*. Pozsony, 2010.

Szendrei

1905 Szendrei János: *Magyar viselet történeti fejlődése*. Bp., 1905.

Sz. Kürti

2004 Sz. Kürti Katalin: *Munkácsy Mihály és a fotográfia*. Békéscsaba, 2004.

Szomory

1939 Szomory Dezső: Munkácsy magyarsága. *Pesti Napló*, 1939. június 25.

Tóth

1893 Tóth Béla: Magyar típus. *Magyar Hírlap*, 1893. április 22.

Török

1893/a Török Aurél: *Jelentés III. Béla király és neje testereklyéiről*. Bp., 1893. (Értekezések a természettudományok köréből XXIII. 4.)

1893/b Török Aurél: Van-e magyar típus? *Magyar Hírlap*, 1893. április 28.

1893/c Török Aurél: Munkácsy képe és a magyar típus. *Magyar Hírlap*, 1893. május 10.

1894 Török Aurél: *Adatok az Árpádok testereklyéinek embertani bűvárlatához*. Bp., 1894. (Értekezések a természettudományok köréből. XXIII. 9.)

Vajda

1896 Vajda János: *Magyarság és nemzeti önérzet*. Bp., 1896.

Varga

2015 Varga Bálint: A barbár múlt és a nemzeti dicsőség. *Történelmi Szemle*, 2015. 2. (megjelenés alatt).

Végyvári

1958 Végyvári Lajos: *Munkácsy Mihály élete és művei*. Bp., 1958.

Zámborszky

1937 Zámborszky Ilona: *A magyar országház*. Bp., 1937.



GELLÉR KATALIN

Történeti festészet és mítoszalkotás a 19–20. század fordulóján

„Történelmi festészetnek hívják azokat az eposzszerű nagy kompozíciókat, amelyeken a hatalmasak dicsőítését, az »ellenség« legyőzését, az államélet alakulásainak nevezetesebb fejezeteit zengik kötött beszédben [...] a klasszikus művekről levont és elvont technikai igazságokat betartva: a világítási erők ritmikus elosztásával, az előre betanult formák pontos és következetes kifejezésével [...] a logikus beszéd dialektikájával még a füllentéseket is igazságul tudják feltálatni ennyi megvesztegető apparátussal” – írta a gödöllői művésztelep vezető mestere, Nagy Sándor.¹ A történeti festő általában egy jelentősnek, érdekesnek vagy a jelen szempontjából aktuálisnak tartott eseményt vagy ismert személyiséget emelt ki a múltból.² A téma jelentőségén kívül az akadémiákon elsajátított, „klasszikus” technikai ismereteit és jártaságát a különböző stílusokban egyaránt bizonyítani kívánta. Az „így történt” bizonyosságát sugallva érzékletesen adta elő az ábrázolt történeti eseményt vagy mitológiai történetet, csupán a díszlet és a viselet, azaz a dekoráció változott a megjelenített korszak szerint, vagyis a történeti festészetet a téma és a hozzárendelt stílus primátusa jellemzi az egyéni stílus felett.

Ahogy az építészek a mesterségesen különböző funkciókhoz illesztett múltbeli stílusokhoz fordultak, úgy a történeti festők a korábbi hagyományos eszközöket, elsősorban a „valóság-hű” ábrázolás évszázadok alatt kimunkált útját, a perspektivikus reneszánsz térszerkesztést, illetve a barokk formarendszert alkalmazták, amelynek olvasását a nézők már elsajátították. A történeti témák felidézésében a legfőbb szempont a történet élményszerű elbeszélése, az emelkedett hangnem, illetve a korból származó környezet és viselet egyénített, emberközeli megjelenítése volt, melyben a fantáziaelem, az adott történet interpretációjellege háttérbe szorult a történet valóságának bizonyítási szándékával szemben.

Az ókori és a keleti mítoszokat is ugyanilyen szemlélettel, a történelem és a régészet adataira támaszkodva, az ábrázolt esemény rekonstruálására koncentrálván jelenítették meg. A mitikus témaköröket nagyrészt a görög és a római korból választották. A háttérrel és a díszítő részleteket a régészet által feltárt, antik épülettípusokból kiemelt elemek szolgáltatták, a figuraformálásban gya-

1 Nagy, 1903. 267, 269.

2 Idézi Németh, 1993. 11–20.

kori a szereplők idealizáló, szoborszerű megjelenítése.³ Jellemző a világos, áttekinthető kompozíció, a tiszta körvonalrajz. A klasszicizmusnak e formai jellegzetességei a 19. század végén, sőt utána is tovább éltek a mítoszidézésekben. A műveket áthatotta Winckelmann görögségesszménye, a görög művészet tökéletességének vallása, amely utánzásához, illetve az antik példaképek kánonként való elfogadásához vezetett. Az igen népszerű Pygmalion-feldolgozásokban a témából következően is utalhettek a művészet hatalmára, a művésznek a valóságot „tökéletesen” utánzó illúzióeltéti képességére, teremtő erejére.

A romantika mesterei a középkori történelmet és a nemzeti mítoszokat álmították a középpontba. A kezdetekhez, az archaikus időkbe visszavezető mítoszok, mesék, legendák pontos történeti korszakhoz nehezen köthető ábrázolásában szükségszerűen előtérbe került a fantázia, a fikciós megjelenítés. A jelenegek gyakran álomban, ködös tájon játszódnak, vagy természetellenes fény világítja meg a figurákat. Kedvelt téma a halott hősök megidézése, az álmokép, a vízió. Előszertettel ábrázolták Macpherson később hamisításnak bizonyult Osszián-történetét. A festők fontosnak tartották, hogy a történet elbeszélőjét mint a történet valóságának bizonyítékát is megjelenítsék, jóllehet szerepe csupán a közvetítőé, látnokként vezeti be a nézőt a feltámasztott hősök képzeletbeli világába. Az ihletett dalnok a költészet és a zene primátusának is kifejezője, beillesztésével a történet hőse és elbeszélője elválik egymástól. A hárfájával vagy lantjával az elhunyt hősök szellemét megidéző bárd (őskepe: a rapszodosz) a múlthoz és a jelenhez is tartozik, különböző idő- és érzékelési síkokat kapcsol össze, ő vezeti be a nézőt az ismeretlen múlt szellemvilágába. Osszián hárfája hangjaival idézi fel a szellemeket François Gérard *Lora partján* (18. és 19. század fordulója) és Jean-Auguste-Dominique Ingres *Osszián álma* (1813) című festményének előtérében, ahogy Kisfaludy Károly *Osszián keservei* (1822 körül) című festményén is. Toposzként élt tovább Than Mór és Nagy Sándor Attila udvarát és lakomáját megjelenítő munkáin is.⁴

A historizmus festészetében a század vége felé további eltávolodás figyelhető meg a történettel való azonosulástól. A történeti festmény interpretációs jellege kerül előtérbe, például a történeti festészet egy speciális, Werner Hofmann által széleskörűen tárgyalt ágában, az emberiségképekben.⁵ Hofmann főként a kultúra nagy képviselőit, irányait megjelenítő példáival szemben Auguste-Barthélemy Glaize 1872-ben festett, *Az emberi örültség látványossága* (le spectacle franciául előadást is jelent) című művén ironikus felhanggal jelenik meg a téma. Az előtérben feltételezhetően maga a festő vásári komédiásként hajol meg a néző előtt, megduplázva a kép fikciós terét. A festő az elbeszélő helyébe lép, porondmesterként széles gesztussal mutat hátra műveire (a fest-

3 Az ideális szobor különböző modellekről származó részletek összeállításának köszönhetette tökéletességét. Winckelmann idézi Honour, 1991. 108–109.

4 A kezében hangszert, lírát tartó énekes kedvelt nyitóképe a múlt legendás hőseit felidéző könyvillusztrációknak: Kós, 1909.; Zichy Mihály: *Igor-ének*. Címlap-illusztráció (Vén balalajkás). 1853, litográfia, papír, 223 × 150 mm, Bp., Magyar Nemzeti Galéria.

5 Hofmann, 1987. 67–85.



François Gérard:
Osszián hárfája
hangjaival felidézi
a szellemeket a Lora
partján
(18. és 19. század
fordulója)
(Kunsthalle, Hamburg)

ményeken rettenetes kínzások sorozata látható), amelyekről eltűntek a hősök, a karakterek. A színházjellegét erősíti a függöny szerepeltetése, a háttérben a történelmi jelenetek festett tablóként, színházi díszletként ábrázolódnak. A művész nem azonosul a képek tartalmával, melyek tőle független realitásként jelennek meg, kívülállóként mutat rájuk. Elhatárolja magát az általa ábrázolt jelenetek tartalmától, hőseitől; művészi tárgyként jelennek meg, az eszme, a történelemről való gondolkodás, illetve maga a művész lép előtérbe.

A romantika és a historizmus mítoszkeresésének volt egy másik, a mítoszábrázolás szempontjából kiemelkedően fontos oldala is, amelynek célja nem a rekonstrukció, a felidézés, a „revival”, hanem a kornak megfelelő új mítosz alkotása volt. Friedrich Schlegel megfogalmazását idézve „nincsen mitológiánk”, s ennek következtében nincs egység, „erkölcsi totalitás” sem.⁶ A német romantikusok a művészetben, nevezetesen a költészetben keresték az új mitológia szellemi forrását, remélve, hogy a művészet új univerzális tartalmakra koncentráló mitológiát teremthet. Ez a szemlélet tekinthető a 19. század hetvenes éveitől kibontakozó szimbolizmus legfontosabb forrásának. A romantikusokat követve a szimbolisták is vallották, hogy a mítosz költői megközelítést igényel, egy új dimenzióba, a fantázia világába lépést, szubjektív nézőpont érvényesítését és új nyelvet.

A szimbolizmus legkiemelkedőbb mestereinek mítoszidézése eltért a historizmus festőinek történetre koncentráló, narratív sémájától. A mítosz szá-

⁶ Schlegel és Novalis mitológiaelfogásáról I. Weiss, 2000. 25, 98–104.

mukra nem az „így történt” birodalma, hanem a régen, az ősidőkben történt világa.⁷ A homályba vesző kezdetekről, az eredetről, a világ teremtéséről szól, idézésében a vízió, az álom nagy szerepre tesz szert. Az ismeretlen kezdetek anonim hangja szólal meg benne, amely olyan erős, hogy minden változást legyűrve fennmarad, s az állandó ismétlés által mindig újjászületik. Palimpszesztként is felfogható, évezredek írják, formálják. Ábrázolása sem képzelhető el szilárd, a valóságot mimetikusan leképező kompozícióként. Megjelenítésének hűsége attól függ, hogy felidézője újra tudja-e teremteni, s transzcendens tartalmait, a benne rejlő kozmikus összefüggéseket érzékeltetni tudja-e.

A 19–20. század fordulóján a mítoszábrázolást középpontba állító művészek az általános deszakralizálódási és deritualizálódási folyamattal szemben léptek fel. Céljuk, hogy a mítoszban rejlő univerzális tudást felszínre hozzák, az ember kozmikus voltának tudatát helyreállítsák, megerősítsék.⁸ A szimbolizmus „utolsó és elkeseredett próbálkozás volt az embert az emlékezet előtti időkkel összekötő kapcsolatok helyreállítására” – írja Jean Clair.⁹ Az alkotók a mítosz történelemeletti, a történelmen átívelő jellegét emelték ki, amiben Nietzsche mítoszfelfogása döntő szerepet játszott.

A történeti festészet alapjául, forrásául szolgáló történelemtudomány, vallástörténet és etnográfia tanulmányozása mint háttér, mint megszerzett tudás a szimbolizmus képzőművészetében is tovább élt. Képviselői a történetre koncentrálnak, a narratíva historizmusban kialakult módszerei, erőteljes gesztusrendszere, tömegmozgatása helyett a történet által felkeltett érzelmek szimbólummá sűrített formáját részesítették előnyben. A századvég a téma-választásban is döntő változást hozott, megjelentek a romantikus szinkretizmus új módszerei. Nem egy-egy korszakot, történetet, hanem különböző hitvilágok találkozását jelenítették meg, mint Max Klinger *Krisztus az Olymposzon* című munkája. Témája a vallások egymásutánisága, pontosabban egyenértékűsége. Nem tekinthető véletlennek a teozófia térhódítása a századvégi művészek, például a gödöllői művésztelep tagjai körében. Ezzel egyidejűleg a normatív stílus- és műfajszemléletet felváltotta a műfajok egyenértékűségének elmélete. Klinger festményén a keret hangsúlyos szobrászi kialakítása a *Gesamtkunstwerk* formai eszményének megvalósulása. Ernst és Gustav Klimtnek, valamint Franz Matschnak a Kunsthistorisches Museum falait díszítő falképein a festett figurák az építészeti elemekkel egybeolvadva díszítő egységet alkotnak. A módszer nem új – már a fontainebleau-i kastély manierista festői is alkalmazták –, de a célja igen; Klimt későbbi szoborszerű aktjai az ábrázolási eszközök egy új tartományára nyitottak kaput.

7 Claude Lévi-Strausshoz hasonlóan fogalmazott Mircea Eliade is: „Egy mítosz köztudomásúan olyan eseményeket beszél el, amelyek in principio mentek végbe, vagyis egy ősi, időn kívüli pillanatban, »az idők kezdetén«, egy szent időben.” Eliade, 1997. 71.

8 Ezzel szemben Patrick J. Geary a „kollektív emlékezet birodalmához” tartozó képekben s a mítoszokban is az etnikai alapú nacionalizmust erősítő eszközöket lát. Geary, 2014. 190–191.

9 Clair, 1995. 21.

A művész szubjektumának előtérbe kerülésével a festészet nyelve is átalakult. A cél az eszközök immanens tulajdonságainak kiaknázása, háttérbe szorítva a témát és ezzel együtt a történet valóságtartalmának fontosságát.¹⁰ Maurice Denis ismert megfogalmazásában egy kép, „mielőtt csataló, meztelen nő vagy valamilyen történet lesz belőle – lényegében nem egyéb, mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett, színekkel beborított sík felület”.¹¹

A nemzeti mítoszok kutatása különösen a nemzeti létükben fenyegetett országok művészetében még hosszú ideig tovább élt, Magyarországon a 20. század tízes éveiben is foglalkoztatta a művészeket. Már a szimbolizmus térhódítása is hozzájárult a historikus múltidézés háttérbe szorulásához, a mítoszok közösségi tartalmának, téren és időn kívülségének hangsúlyozásához, amely gondolat a nemzeti mítoszok rekonstrukciós kísérleteit is áthatotta. A magyar mítosz töredékeit a most példaként felhozott mesterek is a klasszikus ókori, illetve az ismert európai mondanévkörhöz, mítoszokhoz hasonlítva festették le, szőtték meg.

Az eredethez való visszatalálás az újraalkotás lehetőségét is jelentette. Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor hitt benne, hogy a lélekben rejtőző szimbólumok felszínre hozatalával megteremthetik az elveszett nemzeti mitológiát. „Az ősi szimbólum, amely évmilliók evolúciójának lényegét hordozza magában, egészen más jelentőséggel bír a leghatalmasabb, úgynevezett történeti igazságnál is, ezek a nagy szimbólumok, amelyek az emberiség öntudatában, még az emberiség öntudatán túl élő igazságokat fejeznek ki. Legősibb, soha el nem apadó tápláló forrásai az emberi léleknek” – írta Körösfői-Kriesch, aki a mítoszban az emberi lélek által létrehozott, közösséget teremtő szimbólumokat látott, amelyek „újraalkotása a művészet egyedüli feladata”.¹² Körösfői-Kriesch írásaiban nem találhatók a tudattalanra vagy az álomszimbolikára vonatkozó fogalmak. Elképzelése közelebb áll a Sigmund Freud által feltárt, „archaikus maradványok” egyéneken túli voltából kiinduló, a lélekben tovább élő ősi tartalmaknak, az „archetípusoknak” központi szerepet tulajdonító Carl Gustav Jung szimbólumelméletéhez.¹³

Körösfői-Kriesch hitt abban, hogy bár „nagy szimbólumaink [...] ősi formájukban – örökre elvesztek”, de a lélek „rejtelmes mélységeiből” újra előhozhatók. Ezt célként, küldetesként, etikai és művészeti feladatként fogalmazta meg.¹⁴ Társaival kutatta a múltba vezető varázskövet, ahogy Harsányi

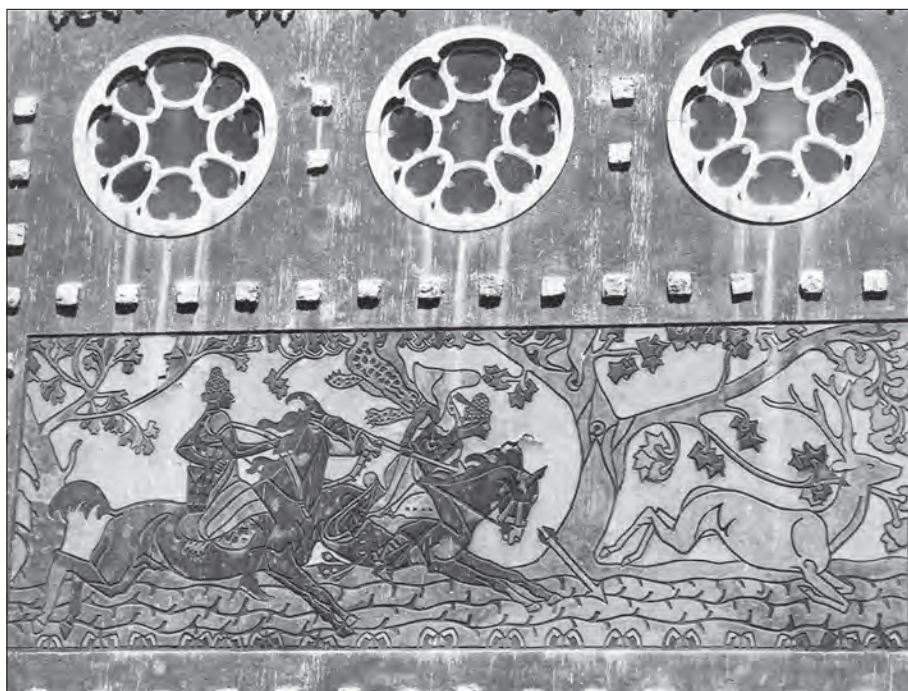
10 A középkori művészettel kapcsolatban Hans Belting írta le a kiindulásában és okaiban különböző, a művészet önállósodásával egyre erőteljesebben felszínre törő jelenséget: „Az esztétikai reflexió a művészet nevében a saját jelenlétét erősítette meg, miközben ugyanilyen mértékben gyengítette annak realitását, amit a képek ábrázoltak.” Belting, 2009. 128.

11 Denis, 1983. 25.

12 Körösfői, 1908. 6. 191.

13 Jung a „primitív psziché produktumai” és a „mitológiai motívumok” állandóságát feltételezte, s a mítoszban évezredek tudását magukban rejtő, kollektív lelki tartalmak, „archetípusok”, „ősi képzetek” tovább élését látta, amelyek nem ismernek nyelvi, földrajzi korlátokat. Jung, 1993. 67.

14 Körösfői, 1908. 191, 193.



Nagy Sándor: *Humor és Magor*, 1909 (a Veszprémi Színház homlokzati sgraffitója)

Kálmán gödöllőiekről szóló kulcsregényének (*A kristálynézők*) főhőse, aki egy sárgán csillogó, „tökéletes kristály”, egy topázra emlékeztető mesterséges „korund” segítségével képes felidézni a történelmet, megérteni az ógörög nyelvet, látni a régi hőseket, filozófusokat.¹⁵

A lélekből előhozható, történelem feletti szimbólumok megalkotását azonban nem bízták csupán a fantáziára. Folytatták a magyar történelmi festészetben már kialakult témaköröket, a történelmi, etnográfiai, régészeti, irodalmi források beépítését, de már a szinkretizmus elvének, a vallások, kultúrák egységben látásának minden területen való érvényesítésével. Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor munkáinak kiindulópontja Ipolyi Arnoldnak a krónikák, a nyelvtörténet, a népi hagyományok (mesék, mondák, szólások) és az összehasonlító vallástörténet alapján összeállított *Magyar mitológiája* volt. Használták Huszka József motívumgyűjteményét – melyet Lechner Ödön is követett –, valamint az irodalmi forrásokat, elsősorban Arany János *Toldiját*. Arany János a nyelv archaikus rétegeihez fordulva teremtette meg hőseit, a festők a népművészeti ornamentikától, viselettől várták ugyanezt.

William Morris Izlandra utazott a Nibelung-mondakör eredeti formájának felkutatására, a gödöllőiek pedig Kalotaszegre mentek, ahol a falusi épí-

¹⁵ Harsányi, 1993. 132–136.

tészet szerkezetében, a népművészeti viseletben és ornamentikában középkori előképeket fedeztek fel, s az ősök viseletére is következtettek belőle. Az elképzelés ingoványos voltával az alkotók is tisztában voltak – erről a későbbiekben még szó lesz.

Körösfői-Kriesch a szinkretista módszer igazolását többek között a pre-raffaeliták tevékenységében, William Morris görög, germán, normann mondatokat vegyítő, szinkretikus feldolgoásaiban látta, az ő példáját kívánta követni. A preraffaelita módszerről Morris *Earthly Paradise* című műve kapcsán a következőket írta: „az ő görögjei [...] keze alatt észrevétlenül normannokká, vikingekké változnak, a színek megfelelően zordak, mystikusak lesznek.”¹⁶

Több, az antikvitásból merített témát dolgozott fel, melyben visszatért a klasszicizmus moralizáló, a görög és római történelem feldolgoásaiban erkölcsnemesítő eszméket szolgáló céljához. Ezt világosan bizonyíthatja *Halálos bűn – Areioszpagosz (A bűn bírálói előtt)* című temperaképének összevetése Jean-Léon Gérôme *Phrüné az Areioszpagosz előtt* című (1861) sikerképével. A francia mester akadémikus, a kort historikus pontossággal felidéző festményének formai kvalitásai vitathatatlanok ugyan, de a festő a nőalak erotikus vonzását állította középpontba. Zola a művészet etikai, vallási tartalmának meggyalázását látta ebben a képben.¹⁷ Körösfői-Kriesch festménye a másik végletet képviseli. Síkszerű, hideg szigorral megjelenített figuráit az erkölcsi ítékezés hatja át. Ridegségét alig oldja fel az ismétlődésből fakadó dekoratív ritmika.¹⁸ Az antik témakörből *Kasszandra* című kárpítja a magyar szecesszió egyik főműve, felidézi az égi és földi világ kapcsolatát megtestesítő tragikus hősnő történetét, s utalást is magában rejt a kortárs magyar eseményekre.¹⁹

A nemzeti művészet protagonistái, Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch számára a mítosz nemcsak önmagán túlmutató valóság idézője, hanem elsősorban történeti eseményeket őrző forrás. Szinte mindegyik mitológiai tárgyú munkájuk a romantikus historizmus festőinek témaválasztását, gyakran még műveik kompozícióját is követi, elsősorban Székely Bertalanét, aki Nagy Sándor szavaival „egész élő magyar mythológiát teremtett”, a „magyar mythologia roncsait egészszé fűzte”.²⁰ Székely „vonalas, új beszédjében” (Nagy Sándor), dekoratív vonalra és folthatásra épülő falképterveiben formai, a szecessziós dekorativitással összhangzó előképet is találtak.²¹ A csodaszarvas úzését Székelynek a vajdahunyadi vár Aranyházába tervezett freskói után Nagy Sándor a Veszprémi Színház szecessziós sgraffitóján dolgozta fel, Zichy István litográfián, Remsey Jenő és Undi Mariska kárpiton, Sidló Ferenc szoborban örökítette meg.²²

16 Kriesch, 1905. 83–84.

17 A művészeti eszközök méltatlan célokra való felhasználásáról l. Gombrich, 1987. 110–112.

18 A figurák elrendezése, a kompozíció függőlegesekre és vízszintesekre építése Ferdinand Hodler munkáit, például a *Megfáradottakat* idézi emlékezetbe.

19 Gellér, 2005. 89–108.

20 Nagy, 1911. 200, 228.

21 Székely terveiről l. Basics, 1996. 146–152.

22 Gellér, 1993. 117–126.



Körösfői-Kriesch Aladár:
Szarvasok, 1913 (magántulajdon)

A szarvas önálló, szimbolikus motívumként is megjelenik műveiken. Körösfői-Kriesch népművészeti motívumokat és kozmológiai szimbólumokat egyesítő *Szarvasok* című faliszőnyegén elhagyta a történetmesélést. A szarvasok felhőkön, csillagos égen állnak, mögöttük erősen stilizált fák, kopjafák láthatók. Feldolgozásában a népművészetben is tovább élő szarvasmotívum az újjászületési mítoszok szimbolikájára épül. A szarvas minden évben újránövő agancsa az ázsiai és európai mítoszokban egyaránt az újjászületés, a ciklikus megújulás jelképe, s a világfa, életfajelentést is hordozza, ahogy a kopjafák is.

Az ősidők idézésében az eredetmonda mellett Attila legendás történeti alakja játszott kiemelt szerepet.²³ Nagy Sándor hangsúlyozta a „keletiség-

23 Keserü, 1978. 425–433.; Széphelyi Frankl György a mitológiának az őstörténettel való azonosítását igencsak problematikusnak tartotta. Széphelyi Frankl, 1981. 77–78.

tudat” fejlesztését, melynek célja egyrészt nemzeti jegyek hangsúlyozása volt a germán mondanakör hatásával szemben, másrészt az ismert nyugat-európai szimbolista-szecessziós alkotások Kelet-kultuszának, így a bizánci művészet hatásának példáját is tükrözte. A keleti származás földrajzilag is vitatott helyszíne tág keretet hagyott a fantáziának. Lehetőséget adott a közösségkeresésre a távoli, kifinomult keleti kultúrákkal, hasonlóan a lengyel nemesség „szarmatizmusához”.

A viselet keleti jegyeinek ábrázolása jelentette a legnagyobb problémát. A viseletábrázolásban megjelenő orientalizálásra már a középkori krónikákban is található példa.²⁴ Népművészetből eredeztetésük a 19. századra vezethető vissza. Így például az Erdélyről szóló romantikus történeteket gyűjtő Kóváry László a következőket írta a kalotaszegiekről: „E nép jelleme, öltözete, ünnepélye, még mind visszasugározza a régiek emlékét. [...] Az ősmagyar párta még csak itt van divatban.”²⁵

Nagy Sándor *Attila lakomája* című üvegfestmény-kartonja (1908) alkotói módszerük példája lehet. A velencei Magyar Ház elpusztult üveglakán a festő feltételezhetően Amadé Thierry tanulmánya nyomán rekonstruálta Attila udvarát. A történészek közül elsőként Thierry mutatta be Attilát jelentős uralkodóként, aki udvarában a görög-római kultúrának is helyet adott.²⁶ Nagy Sándor Than Mór sokfigurás, mozgalmas kompozícióját is ismerhette, amelyen középen, emelvényen ül a fejedelem, bal oldalon az erőteljes gesztusokkal megjelenített külföldi követek, jobb oldalon a mulatozó udvari előkelőségek csoportja látható.²⁷ Thannak a falképhez készített vázlatain és Nagy Sándornál is csupán szereplőként van jelen a korábban említett lantos figura. Jóllehet feltételezhetően mindketten ugyanazon források alapján dolgoztak, a hun vezér palotájának és a szereplők viseletének ábrázolásában jelentős eltérések mutatkoznak, a két korszak történeti kutatásában bekövetkező változások szerint. Than még időtlen leplekbe, néhol a reneszánszot vagy a középkort (páncélos vitézek) idéző viseletbe öltöztette szereplőit, Nagy Sándor mind a Thierry könyvében részletesen leírt palotának, mind a szereplők ruházatának kialakításában népművészeti forrásokra támaszkodott, a népi és a régi azonosításának elmélete alapján.²⁸

24 Marosi, 1996. 89–91.

25 Kóváry, 1854a. 135–136. Kóváry még az osztrák eredetűnek tudott torockóiak öltözetében is „ősmagyaros” jelleget talált. Kóváry, 1854b. 137.

26 Thierry, 1855. 89.

27 Than több vázlatot is készített *Attila lakomája* című, elpusztult falképéhez. 1864-es szépiarajzán, amely Rahl és Cornelius kompozíciós megoldásait idézi fel, Attila faoszlopokra épült sátorpalotáját jelenítette meg. Cennerné Wilhelmb, 1982. 18–21.

28 „Attilának hihetőleg középre helyezett s tornyokkal szegélyezett laka gyönyörűen gyallott s olly tökéletesen összealkotva, hogy az egész egy darabnak tetszett. A királynée, könnyebb és ékeesebb építészeti modorban, minden oldalról dombormetszetű faragványokkal volt díszítve, mellyekben a kellem nem hiányzott. Fedele gondosan metszett négysegű oszlopokon nyugodott, mellyek közt egész sor, oszlopocskákon nyugvó, fából metszett ívezet uralgott, mintegy boltozott folyosót képezve.” Thierry, 1855. 76.



Nagy Sándor:
Attila lakomája, 1908
(az üvegablak kartonja,
a Gödöllői Városi Múzeum
tulajdona)





Nagy Sándor: *Attila hazatérése a vadászatról*, 1908 (reprofotó a *Magyar Iparművészet* folyóiratból, az eredeti kárpit franciaországi magántulajdonban)

Az alkalmazott források fiktív jellegére néha maguk a művészek is utaltak. Nagy Sándor *Attila hazatérése a vadászatról* című kárpittervén Attila városát a kortárs Kelet-kutatások nyomán kínai építményekre emlékeztető épületekkel idézte fel, Attilát és kíséretét pedig különböző, főként kalotaszegi népviseletek elemeiből összeállított ruhákba öltöztette.

A szokványos bordűr helyett a jelenetbe két oldalról benyúló, a képet részben eltakaró hímezett függönyfélét tervezett, amely a központi figurális jelenetet hangsúlyosan elválasztja a nézőtől. Az elválasztással a történetet a mese, a képzelet birodalmába helyezte, színpadi jelenetet formált belőle. Elképzelhető, hogy a korban divatos, múltat idéző élőkép volt a kiindulópontja. A függönszerű bordűr, amely formai egységet alkot a jelenet síkszerű kompozíciójával, a festő és a néző közötti kommunikáció tere. Nagy Sándor itt felfedi forrásait: a szokatlan alakú bordűrön síkmintába rendezve népviseletű figurákat és felnagyított, erősen stilizált népművészeti motívumokat látunk, a központi jeleneten szereplők viseletének forrását. „Én szőröstől, bőristől, bundástól-lovastól, csináltam ornamentet az egész magyar emberből [...] csikósból, ekéből, ökörből, az egész magyar genre-ből.”²⁹

A szokatlan keretező motívum elfed és felfed, abban az értelemben, ahogy a festők a 17. század óta használják a függőnymotívumot. A korábbi korokban alkalmazott, illuzionisztikusan megfestett függöny helyett ornamentikával borított síkot látunk, amely a kárpit anyagszerűségét is hangsúlyozza, de a célja ugyanaz, mint az elődöké, a nézőt becsalogatni a kép terébe, és beavatni a titokba, ez esetben a magyaros szecesszió születésének műhelytitkába.

²⁹ Nagy, 1996. 108.



Nagy Sándor:
Ildikó, 1908 körül
 (az eredeti kárpit
 elveszett, reprofotó
 a *Magyar Iparművészet*
 folyóiratból)

Ugyanezt a kompozíciós módszert látjuk viszont az Ildikót, Attila feleségét megjelenítő kárpitján, amelyen felfedezhető az Ipolyi által alkalmazott összehasonlító mítoszkutatások hatása, mondhatni képre fordítása. Ildikó profilból, hieratikus pózban, erősen stilizált, kalotaszegi viseletre utaló öltözetben (feltűzött szoknya, kötény, vállfős ingfej), vadászistennőként jelenik meg. Kezében attribútuma, két sólyom látható. Figurája görög vázarajzokat idéz az emlékezetbe.³⁰ Itt is szabálytalan formájú a bordúr, amely az anyagra és a népművészeti ornamentika forrásszerépére is felhívja a figyelmet. Az ábrázolt jelenet, illetve személy történeti hűségének illuzionisztikus eszközökkel való felkeltése helyett Ildikó figurájának jelkép voltára, a mítoszokban, ez esetben a vadászistennők ábrázolásában fellelhető közös vonásokra utal; a múlt szövetének metaforáját fedezhetjük fel benne.

A magyar mítoszhősök nyugati mítoszhősök mellé állításának példája lehet a marosvásárhelyi Kultúrpalota egyik homlokzati mozaikja, amelyen a zene görög múzsái mellett a népzene szimbolikus alakja (népművészeti ruhás

30 Kritiász és Ergotimosz: A vadállatok úrnője, illetve a firenzei François-váza fogantyúja.



Körösfői-Kriesch Aladár: *Táltosok*, 1912 (falkép a marosvásárhelyi Kultúrpalotában)

kislány) is szerepel. Az előcsarnok egyik, Körösfői-Kriesch által festett, *Táltosok* című (1912) falképén egy papnő látható. Fedetlen keble, szoknyájának kockamintája, a derekánál a kötényszerűen formált lepel és különös fejdísz a knósszoszi „kigyós istennő” szobrának átformálásával készült.³¹ Ügyelt freskója történelmi hitelességére, Ipolyi Arnold *Magyar mitológiáját* és a hazai és külföldi régészet eredményeit is felhasználta.³² A korabeli őshazakutatások alapján a táltost a szibériai sámánok ruházatára emlékeztető viseletbe öltöz-

31 Körösfői-Kriesch Nagy Sándorral együtt 1911-ben, a falkép megfestése előtt Görögországban járt, és megnézte a néhány évvel korábban Sir Arthur Evans brit régész által feltárt knósszoszi palotát is. Naplójában a következőket írta: „ha például annak a két kigyóbűvölő nőnek vagy istennőnek a kerámia szobrát nézem, úgy azt érzem, hogy ennek a népnek, s kultúrájának semmi köze nem volt a görögökhöz. [...] Mi lehetett itten? Valami a régi sumérokhöz egészen hasonló kultúra?” – teszi fel a kérdést. Idézi: Nagy, 2005. 150.

32 Ipolyi a krónikák és a magyar néphitben fennmaradt emlékek nyomán táltosokról és papnőről is beszámolt. Az utóbbiakról például a következőket írta: „Emlékeink a papok mellett fentarták még jós- és pap-nőink nyomát is”, „pythonissae”, azaz jósnő elnevezéssel említették a magasabb papnőket, valamint „deának”, istennőknek is nevezték őket. Hozzátette, hogy nem ismerjük szertartásaikat, öltözékeiket. Ipolyi, 1929. 246–247.



Nagy Sándor: *Kádár Kata* (az üvegablak kartonja, a Gödöllői Városi Múzeum tulajdona)

tette, a kellékek (tükrök, dobok, lófejek) is innen származnak. A mellérendelő szerkezetű falképen a síkban egymás mellé, fölé helyezett, egyenlő súllyal szereplő figurákat lágyan hullámszó körvonal fogja egységbe. Falképe nem tartozik a *par excellence* szimbolista víziók közé, sőt Körösfői-Kriesch művei között is a gyengébbek közé sorolható, ugyanakkor a mozgás, a gesztusok visszafogottsága, a kontemplatív hangulat, az álomhoz hasonló révült állapot idézése a szimbolikus művek jellemzője.

Nagy Sándor a székely népballadákat feldolgozó üvegfestményein más utat választott. A népballada évszázadok alatt, variációkon keresztül tökéletessé csiszolódott nyelve, a tömörítésből, a narratív elemek visszaszorításából fakadó szaggatottsága, a drámai csúcspont kiélezettségé a képek szimbolikus tömörségében ölt formát. Nagy Sándor kompozíciói híven tükrözik a baladáműfaj jellegzetes vonásait, a történetet nagy időbeli kihagyásokkal, gyors helyszínváltások során ismerjük meg. Egy-egy panel a történet valamely lényeges pontját emeli ki. A következőn már új helyzetben, új helyszínen vagyunk. Nagy Sándor a ballada történéseit a nemzetközi szimbolizmus ismert témáihoz közelítette: Kádár Kata „magyar Oféliaként” (Paul Constantin) jele-

nik meg. A vastag ólomkontúrok közé zárt színek erőssége, az egy-egy ponton különös hangsúllyal és intenzitással, drágakőként felragyogó színfoltok maguk is jelképi erejűek.

A *Júlia szép leány* üvegablakán, a középső üvegablakrészleten, a ballada szövegét híven követő, a szarva között a napot és a holdat tartó, oldalain gyertyákkal ékesített „fodor fejér bárány” leírásában Nagy a sámánizmus és a kereszténység együttélésének korára utalt. A szimbolizmus középkori és reneszánsz szimbolikát is beépítő műveihez hasonlóan a *Szép Salamon Sára* középső képrészletén a lidérc és Sára küzdelme jelenetén pokolábrázolások szimbolikája ismerhető fel.

Rövid összefoglalásként elmondható, hogy a nemzeti mitológia rekonstruálására vállalkozó, példaként felhozott mesterek gyakran historizáló paneleket alkalmaztak, mert a mítosz számukra történeti igazság hordozója is volt. Műveikbe a történeti források mellett még több bizonytalanságot rejtő etnográfiai, főként viselettörténeti gyűjtések eredményét is beépítették. A szecessziós vonal és ornamentika újratemtő, sejtető erejére építve a magyar őstörténetből, a fennmaradt vallási és rituális elemekből, kortársaikhoz hasonló, szimbolikus-mitologikus kompozíciókat konstruáltak.

Irodalom

Basics

1996 Basics Beatrix: A nemzettudat változása a magyar történelmi festészetben és grafikában 1948–49 után. In: *Magyarok Kelet és Nyugat között. A nemzettudat változó jelképei*. Szerk. Hofer Tamás. Bp., 1996. 143–154.

Belting

2009 Belting, Hans: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Ford.: Hidas Zoltán. Bp., 2009. 128.

Cennerné Wilhelmb

1982 Cennerné Wilhelmb Gizella: *Than Mór (1828–1899)*. Bp., 1982.

Clair

1995 Clair, Jean: *Paradis perdue*. In: *Paradis perdue. L'Europe symboliste*. Musée des beaux-arts de Montréal, Québec, 1995. 17–22.

Denis

1983 Denis, Maurice: A neotradicionalizmus meghatározása. In: *A szimbolizmustól a neotradicionalizmusig. Maurice Denis elméleti írásai*. Vál., bev.: Olivier Revault d'Allones; utószó: Szabadi Judit; ford.: Balabán Péter. Bp., 1983. (Művészet és elmélet) 25–35.

Eliade

1997 Eliade, Mircea: *Képek és jelképek*. Ford.: Kamocsay Ildikó. Bp., 1997.

Geary

2014 Geary, Patrick J.: *A nemzetek mítosza. Európa népeinek születése a középkorban*. Ford.: Duró Gábor. Bp., 2014.

Gellér

1993 Gellér, Katalin: Romantic Elements in Hungarian Art Nouveau. In: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in-Turn-of-the Century Design*. Ed. by Nicola Gordon Bowe. Dublin, 1993. 117–126.

2005 Gellér Katalin: Orfeusz és Kasszandra. Magyar festők antikvitás-élménye a századfordulón. *Ars Hungarica*, 33. (2005) 1: 89–108.

Gombrich

1987 Gombrich, Ernst H.: *Művészet és fejlődés*. Ford.: Széphelyi F. György. Bp., 1987.

Harsányi

1993 Harsányi Kálmán: *A kristálynézők. Regény*. 2. kiad., Bp., 1993.

Hofmann

1987 Hofmann, Werner: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Ford.: Havas Lujza. Bp., 1987.

Honour

1991 Honour, Hugh: *Klasszicizmus*. Ford.: Várady Szabolcs. Bp., 1991.

Ipolyi

1929 Ipolyi Arnold: *Magyar mythologia*. I–II. 2. kiad. Bp., 1929.

Jung

1993 Jung, Carl Gustav: A tudattalan megközelítése. In: Jung, Carl Gustav: *Az ember és szimbólumai*. Ford. Matolcsi Ágnes. Bp., 1993.

Keserü

1981 Keserü, Katalin: Historical Theme in Hungarian Symbolism. *Acta Historiae Artium*, 24. (1978) 1–4: 425–433.

Kós

1909 Kós Károly: Atila királról ének. *Magyar Iparművészet*, 12. (1909) 8: melléklet.

Körösfői

1908 Körösfői Aladár: Gallén-Kalela Axeli művészetéről – vagy: a nagy passzióról és az ősi szimbólumok jelentőségéről. *Művészet*, 7. (1908) 3: 190–193.

Kőváry

1854a Kőváry László: A kalotaszegi magyar nép Erdélyben. In: *Magyar és Erdélyország képekben*. I–IV. Szerk.: Kubinyi Ferencz–Vahot Imre. Pest, 1854. II. köt., 135–137.

1854b Kőváry László: Toroczkó és a toroczkói nép. In: *Magyar és Erdélyország képekben*. I–IV. Szerk.: Kubinyi Ferencz–Vahot Imre. Pest, 1854. III. köt., 136–138.

Kriesch

1905 Kriesch Aladár: *Ruskinról s az angol praerafaelitákról*. Bp., 1905.

Marosi

1996 Marosi Ernő: Magyarok középkori ábrázolásai és az orientalizmus a középkori művészetben. In: *Magyarok Kelet és Nyugat közt. A nemzettudat változó jelképei. Tanulmányok*. Szerk.: Hofer Tamás. 1996. 77–97.

Nagy

1903 Nagy Sándor: Művészi hitvallások. *Művészet*, 2. (1903) 4: 266–274.

1911 Nagy Sándor: Székely Bertalan emlékkiállítás a Múcsarnokban I. *Élet*, 1911. február 19. 198–201.

1996 Nagy Sándor: Életrajzunk. Közli: Szabó Krisztina Anna. *Ars Hungarica*, 24. (1996) 1–2: 103–110.

2005 Nagy Sándor: *Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral*. S. a. r., bev., jegyz.: G. Merva Mária. 2005.

Németh

1993 Németh Lajos: A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom. In: *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk.: Zádor Anna. Bp., 1993. 11–20.

Széphelyi Frankl

1981 Széphelyi Frankl György: Mitológiai témák. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. I. köt. Bp., 1981. 74–78.

Thierry

1855 Thierry, Amadé: *Attila. Történeti beszély*. Ford. és felvilágosítá Szabó Károly. Pest, 1855.

Weiss

2000 Weiss János: *Mi a romantika? Filozófiai tanulmányok*. Pécs, 2000.



TÖRÖK ZSUZSA

Romantikus nemzetépítés

Harcos nők Arany János
epikájában

Bevezetés: Széchy Mária alakja a 19. századi köztudatban

A Kisfaludy Társaság 1847 februárjában pályázatot hirdetett olyan költői beszély megírására, melynek főhőse Széchy Mária legyen.¹ A nyertes mű jutalmául a társaság tizenkét aranyat tűzött ki a Marczibányi-Motesiczky Vincencia-féle alapítványból.² A felvidéki, Trencsén megyei gazdag nemesi családból származó Marczibányi Lajosné alapítványát, mely egyben a Kisfaludy Társaság első alapítványtételle volt, 1845 áprilisában jelentették be a társaság közgyűlésén. Motesiczky Vincencia élete végéig évi tizenkét arannyal kívánta támogatni a társaságot a szépirodalom színvonalának emelése céljából. A támogatást azonban olyan költői művekre szánta, melyek „nem kizárólag, de leginkább némbéri tetteket és történeteket tárgyazó tartalmuknál fogva a némbér kedélyhez még közelebb szóljanak, hogy a magyar hölgyvilág, melly addigi idegen neveltetéséből olly nehezen emelkedik, olly nehezen simul a buzgó honfiak szelleméhez, a nemzeti nyelvre és érzésekre ne csak ébresztésék, hanem valahára abban meg is erősödvén a honfiak nemes törekvéseiben buzgó részvétellel legyen”.³

Marczibányi Lajosné 1845-ben született alapítványtételi felhívása a romantikus nacionalizmus szinte összes tünetét mutatja. A fogalmat Joep Leerssen nyomán használom. A romantikus nacionalizmus Leerssen megfogalmazásában a nyelve, történelme és kulturális karaktere által meghatározott nemzetnek mint a művészi kifejezést inspiráló eszmének az ünneplése, és e művészi kifejezésnek a politikai tudatosság szolgálatába állítása. A társadalmi-politikai elemzésre irányuló nacionalizmuskutatással szemben a kulturális vagy romantikus nacionalizmus a kultúra művelésének folyamatára összpontosít a 19. század első felében. Az említett folyamatot olyan sajátos területeken vizsgálja, mint a nyelv, az irodalom és a tudomány diszkurzív tereként értett filológia, a tárgyi kultúra és a különféle kulturális gyakorlatok. A kultúra „művelésének” szintjén

1 A Széchy és Szécsi írásmód egyaránt előfordul a különböző szövegekben. Én a Széchy Máriáról készült Acsády-féle életrajz alakváltozatát használom.

2 „Készíttessék költői beszély, melynek tárgya Szécsi Mária. Beküldés határnapja nov. 20. 1847. Jutalma tizenkét darab arany Marczibányi-Motesiczky Vincenczia assz. alapításából.” (*Magyar Szépirodalmi Szemle*, 1847. február 7. 98.)

3 Kisfaludy Társaság jegyzőkönyvei, 1843–1848.

három törekvést különít el: az értékmentést, az újratermelést és a propagandista hasznosítást. A kulturális vagy romantikus nacionalizmus meghatározásához az az elképzelés is szorosan kapcsolódik, amely szerint összeurópai jelenségről van szó, ezért tanulmányozását nemzetközi összehasonlító módszertanulással célszerű végezni.⁴ A kulturális vagy romantikus nacionalizmus megnyilvánulását az alábbiakban egy konkrét példán, a harcos nő Arany János epikus költszetében megjelenő toposzán keresztül illusztrálom.

Széchy Mária alakja a pályázat meghirdetésének idején aligha lehetett ismerős történeti forrásokból a pályázni kívánók számára. Levéltári forrásokon alapuló történeti életrajza jóval később jelent meg.⁵ Murányvár ostromának fikciós elemekkel feltehetően alaposan átszótt kvázitörténeti elbeszélései is többnyire a Kisfaludy Társaság pályázatát követő időszakban láttak napvilágot. A történet kortárs, Jean Le Laboureur által franciául elmesélt változata valószínűleg nem volt könnyen hozzáférhető olvasmány a 19. század közepi magyar környezetben.⁶ A murányi vár kalandos átadásának történetét megemlítő Kemény János *Önéletírása* is csupán 1856-ban jelent meg először.⁷ A vár ostromát elmesélő Georg Kraus erdélyi szász történetíró *Siebenbürgische Chronik* című munkája pedig szintén csak 1862-ben jött ki a nyomdából.⁸

A murányi vár bevételének szerelmi történettel összekapcsolódó históriáját azonban sokan ismerték barokk szépirodalmi feldolgozásából, Gyöngyösi István *Márssal társalkodó Murányi Vénus* című művéből. Gyöngyösi munkája közismert olvasmány volt a 18–19. században. Már első megjelenése nagy népszerűségnek örvendett: 1664-es kiadását annyira „szétolvasták”, hogy ma már mindössze két példány lelhető fel belőle; második, 1702-ben megjelent kolozsvári kiadását pedig még öt követte Budán.⁹ E mű 18. századi

4 A kulturális vagy romantikus nacionalizmusról: Leerssen, 2006.; Leerssen 2013. A romantikus nacionalizmus meghatározása ez utóbbinak a 9. oldalán. Köszönöm Hites Sándornak, hogy Leerssen írásaira felhívta a figyelmemet.

5 Acsády, 1885.

6 Laboureur, 1647. 83–99. (*Histoires des Amours du Comte, et de la Comtesse Vesseliny* c. fejezet.) Jankovics József szerint Gyöngyösi István ismerhette Laboureur munkáját. A megfogalmazás azonban feltételes, tehát nem bizonyított. Laboureur egyébként annak a francia követségnek volt a tagja, amely a lengyel király francia menyasszonyát kísérte Varsóba 1645 végén. A királyné hazatérében, 1646 tavaszán négy napig Laboureur-vel együtt Pozsonyban tartózkodott. Wesselényi maga mesélte el nekik a rendkívüli vállalkozás történetét. (Vö. Jankovics, 1998. 199–200.)

7 Kemény, 1856. 368–369.

8 Kraus, 1862. 144–147. A felsorolt történeti forrásokat említi: Viszota, 1892. 4.

9 Az ismertség és az olvasottság tényén az sem változtat, hogy a Gyöngyösi-filológia utólag bizonyította: a költemény páratlan 18–19. századi karrierjét elindító és a további kiadások alapjául szolgáló 1702-es kolozsvári kiadás jelentős részben tartalmazott hamis, erőteljesen megváltoztatott, nem hiteles passzusokat. (Erről: Badics, 1909. Szintén említi: Jankovics, 1998. 191–193. A címben szereplő *társalkodó-társalkodó* kifejezés kétféle használata félreértés eredménye. Noha az első kiadás címében a *társalkodó* kifejezés szerepelt, ezt utólag *társalkodóra* változtatták. A *társalkodó* szót eredeti célja szerint azonban nem 'társalkodás, beszélgetés, csevegés' jelentésben használta a szerzője, hanem 'szövetségkötés, társulás' értelemben. (Vö. Jankovics, 1998. 198.)

többszöri kiadásának és ismertségének következménye lehet a téma iránti reformkori érdeklődés. Az 1840-es években ugyanis még két közkeletű feldolgozása is használható volt a Kisfaludy Társaság által meghirdetett pályázati munka elkészítéséhez: Kisfaludy Károly drámája¹⁰ és báró Mednyánszky Alajos regényes történeti novellája.¹¹

Murány vára híres ostromának története valójában annak a sikeres szerelmi és katonai vállalkozásnak a leírása, amelynek révén 1644-ben az I. Rákóczi György erdélyi fejedelemhez csatlakozó Murány várát Széchy Mária a királyi csapatokat vezető füleki várkapitány, Wesselényi Ferenc kezére játszotta, a vár átadásával egy időben pedig férjhez is ment hozzá.

Az 1663 nyarán–őszén az akkor már nádor Wesselényi Ferenc belső szolgálatába kerülő Gyöngyösi a történet megörökítésével a barokk reprezentáció igényeinek kívánt megfelelni. A stratégiailag jelentéktelen vár fortélyos elfoglalását és a megtartása miatt kötött érdekházassági szövetséget ura, Wesselényi hatalmas hősi tettévé emelte. Gyöngyösi főként az esemény kedvéért írta le a történetet, és Acsády Ignác életrajzi elbeszéléséhez hasonlóan a murányi vár átadását egyéni élethelyzetek és érdekek kontextusában mutatta be. Az özvegy, majd második házassága után elvált Széchy Mária helyzete a vár egyharmad részének birtokosaként egyre kérdésesebbé vált, főként testvére, Éva férjének, Illésházy Gábornak a vár teljes uralmát magához ragadni kívánó törekvéssel szemben. Céljának elérése érdekében Illésházy az erdélyi fejedelemmel szövetkezett, és a mindig is királpárti Murány várát fejedelmi csapatokkal foglaltatta el. Széchy Máriának ebben a helyzetben kellett megoldást találnia birtoka megvédésére. A Wesselényivel kötött szövetség jelentett tehát megoldást a számára. Wesselényi a maga részéről egyrészt a királynak kívánt szolgálatot tenni, másrészt pedig vagyonhoz akart jutni. Olyan szövetségről volt tehát szó, amely mindkét fél számára kielégítő megoldást nyújtott. Széchy Mária Gyöngyösi költeményében a várat nem várparancsnoki minőségében szolgáltatatta át Wesselényinek, hiszen már a sógoraival való viszonyából adódóan sem lehetett a vár parancsnoka. Kiszolgáltató helyzetére azonban furfanggal és leleményességgel talált megoldást. Gyöngyösi költeménye tehát Széchy Mária és Wesselényi Ferenc szövetségének és szerelmének racionális vonatkozását is erőteljesen hangsúlyozta.

A várparancsnoki szerepben tetszelgő Széchy Mária alakja utólagos konstrukció a magyar irodalomtörténeti hagyományban, és eredete a romantika korszakára tehető. Míg ugyanis Gyöngyösi István a regényes kaland utókor számára való megőrzését és Wesselényi Ferenc tettének heroizálását tartotta szem előtt művében, a történet reformkortól kezdődő feldolgozásaiban a hangsúly Széchy Mária alakjára tevődött át. A hangsúlyeltolódás ugyanakkor

10 Kisfaludy, 1820.

11 Mednyánszky novellája először egy 1829-es, német nyelvű mondagyűjteményben jelent meg: Mednyánszky, 1829. (*Die Brautwerbung*). A gyűjtemény magyar fordítását 1832-ben adták ki: Báró Mednyánszky, 1832. (*Mátkásitás*).

Mária alakjának újrapozicionálásával járt együtt. Kisfaludy Károly 1820-ban publikált drámájának alapgondolata, a férfias nő átváltozása hangsúlyos elem marad mind Aranyinak, mind Petőfinek a Kisfaludy Társaság pályázatára írt költeményében. Az említett művekben a vitéz, katonáskodó, férfit játszó asszony, legyőzve a szerelemtől, tudatára ébred női mivoltának, és visszatér saját neméhez.

Gyöngyösi István költeményében e férfiasság csupán egy nagyon tudatos poétikai-retorikai program keretében, az antik mitológiai figurákra való utalások révén fejeződik ki, fő stilisztikai eszköze pedig a hasonlat. Munkájában Gyöngyösi kétszer utal az antik mitológia harcias amazonjaira. Először Széchy Mária és Wesselényi első találkozásának jelenetében, amikor Wesselényi a vár átadására szólítja fel Máriát. Miután azonban Máriától értesül a várbeli helyzetről, tréfásan felveti a nő elrablásának gondolatát. Mária reakciójának férfiassága ebben a jelenetben határozott válaszára, nem pedig fizikai megjelenésére vonatkozik: „Hanem mint amazon, ki szokott fegyverhez, / Bátran felel s mondja: Ha becsületedhez / Illik, s hadviselő jó híred s nevedhez, / Hogy álnokság térjen sok esküvéssedhez: // Azzal, hogy rabbá tész, mi hasznod várható? / Bizony, Murány várát így meg nem hághatod, / Hanem állhatatlan voltod mutathatod, / Kinek mint kell hinni, például adhatod.”¹² Az amazonokra való utalás a költemény végén, Máriának a császárné általi megjutalmazása jelenetében bukkan fel ismét a görög mitológiából ismert amazonkirálynő említésével, szintén a hasonlat szintjén: „Vitézhez illendő volt cselekedete, / Azért az vitézi ajándék tisztelte [ti. egy ló], / Rajta nyerge s minden egyéb öltözete, / Mint Penthesilea, ha látnád, felette.”¹³

Gyöngyösi stilisztikai eszköze, a hasonlat Kisfaludy Károly drámájában valóságreferenciává változik. Mária nem olyan, mint egy antik amazon, hanem maga a megtestesült kora újkori harcos nő, fizikai megjelenésében is. Az első felvonás hatodik jelenésében Kádas ily módon beszél róla: „Az Erdélyi Fejedelem megverettetvén Király népétül nála mentséget keresett, és részére vonta Máriát; Ez befogadá zsoldosit, de a' kormányt kezébe tartá, és azt lelkesen vezetni tudja. Ércz sisak fejen, sulyos kard oldalán, mellye vas pánczél alá szoritva, így jelenik meg katonái közt, szép és rettentő mint egy Istenné hajdani időkbűl a' félenk szívében is bátorságot gerjeszt, 's tűzszavaival, báj tekéntetével a' köz lelket is, magas tettekre ingerli.”¹⁴

Még Kisfaludy drámájánál is merészebb Mednyánszky Alajos elbeszélése, amely egyenesen férfiruhába öltözve, tehát *átöltözött*ként mutatja be Széchy Mária alakját: „Mint buzgó sorsosa a' helvetica vallásnak, hevesen védte Rákóczy' szakadását, és egész örömmel nyitá meg neki vára' kapuit; úgy szintén vissza vonulása' alkalmával, egész készséggel fogadta be csapatjait, ön örsége' megerősítésére, kikkel egyesűlvén, magát a' keményebb ellenállásra is

12 Gyöngyösi, 1998. 79.

13 Uo. 137.

14 Kisfaludy, 1820. 14.

hathatósan felfegyverzé. Megtartván magának a' hadfőkörmányt, férjfi ruhába felöltve, melyen erős páncél, magasan lobogó tollak fedte rézsisak fején, oldalán erős kard, mint maga pallás [!] rettenetes tekintettel lépe az egybese-reglett hadnokjai' közepébe, őket a' bátorságra lánghevességű szókkal lelkesítvén."¹⁵

A sisakos, páncélos, kopjás Széchy Mária Arany-féle megjelenítése pedig: „Magas Murányvárba a mint feljutottam, / Annak parancsnokát kérdezém legottan; / Mosolygott az ember, s ismeretes helyre / A hóhér bástyára vezetett egyszerre. // De mily rendkívüli lón meglepetésem, / Midőn a nevezett bástyára felértem: / Fegyvert öltve, mint egy szép ifju katona, / Maga állt előttem a várnak asszonya. // Sisak fedte fejét, szép aranyos sisak, / Róla három színű tollak lobogtanak, / Magas bokor tollak, hajlongván kevélyen, / Mint sugár jegenyék a tolongó szélén. // Gömbölyű vállait és karcsú derekát / Kékellő zománczos páncél övezte át, / Mellén vert ezüsttel gazdagon borítva / S két kisdéd halommá vala domborítva. // Csípejéig nyult a páncél, attól fogva / Földig ért tengerzöld nehéz bársony szoknya: / Nehéz már magában a nagy becsü kelme, / Nehezebb arannyal pazarul terhelve. // Kopja volt kezében, támaszkodott rajta, / És az őrség felett hadi szemlét tartá: / Szóló ajakáról messze csengett a hang / S egyik ó toronyrul a másikra pattant.”¹⁶

Arany csupán két forrást, Gyöngyösi költeményét és Mednyánszky elbeszélését használta munkája elkészítéséhez. A Mednyánszky-szöveg ismeretében már kész volt költeménye alapeszméjével („isten a némbert szerelemre teremté”¹⁷), Gyöngyösire főként a mellékalakok miatt volt szüksége.¹⁸ Költeménye koncepcióját a rendelkezésre álló fikcionális művek alapján dolgozta ki. Murány ostromának Arany-féle elbeszélésében tehát a fikció akkomodációjának, alkalmazkodásának jelensége érhető tetten, vagyis az a folyamat, amelynek során a rendelkezésre álló fikcionális narratívák külső hatásokhoz igazodva alakultak és aktualizálódtak a jelen érdekében. A katonáskodó, harcos Széchy Mária alakja viszont olyan fikció, amely a reformkorban, Kisfaludy Károly drámája és báró Mednyánszky Alajos elbeszélése nyomán alakult ki, eredete tehát romantikus hagyományra vezethető vissza.

15 Mednyánszky, 1832. 144.

16 Arany, 2006. 748.

17 Arany, 1975. 172.

18 Vö. Petőfinek írt levelével: „Maglehet, én nem leszek kész Szécsi M.val, mert még hozzá sem fogtam, pedig belé akarok tenyerelni. Gyöngyösi Murányi Venusát meg nem bírom kapni, pedig nagy szükségem volna rá a locale és mellék-személyek végett. Te bejártad Murányvárt, de én azt sem tudom tök-e vagy túros étek. – Csupán Mednyánszkiból puskázok, s a fő cselekvénnyel – mégpedig *sajátosan fogva fel*, már készen volnék, de, mondom, historiai mellék-személyek kellenének, mert ezek nélkül az egész úgy áll, mint egy kútágas a pusztában, – ezekről pedig Mednyánszki azt sem mondja: pipa!” (Arany, 1975. 139–140.)

Harcos nők Arany János epikájában

A fikció akkomodációja, Széchy Mária alakjának aktualizálása körül felmerülő probléma a költemény fogadtatása szempontjából válik megvilágító erejűvé. Arany Gyulai Pálnak 1855-ben írt önéletrajzi levelében ugyanis épp azt a tényt emelte ki, hogy a költemény fogadtatása megjelenése idején, 1848-ban a politikai helyzet miatt maradt teljesen visszhangtalan: „Mindazáltal e mű [a *Murány ostroma*] jobb fogadtatást érdemelt volna, mert 1848-ban jelenvén meg, a politikai rajongás miatt teljesen ignorálták, – soha senki meg nem bírálta, tudtommal.”¹⁹ A szabadságharc és a függetlenség eszméjéért rajongó kor nem sok érdeklődést mutatott egy olyan mű iránt, amelyben az igazi hazafiság a trón iránti lojalitással párosulva tükröződött vissza. A hazafiságot ugyanis ekkor legtöbbször összeférhetetlennek tartották a békes politikával. A Kisfaludy Társaság pályázatára Petőfi Sándor és Tompa Mihály is írt verset,²⁰ s noha Petőfi alapeszméje közel állt Arany feldolgozásához,²¹ Széchy Mária alakja és tette aktuálpolitikai értelmezésének kétélűsége egyértelmű volt költeményében.²² Tompa pedig már nem is keresett felmentést Széchy Mária számára, ő a történetnek nem a „dicsérő”, hanem a „lehordó” értelmezését írta meg.²³

Arany János az 1850-es évek elején még kétszer vette elő a harcos nő toposzát, ezúttal a ballada műfajában: *Rozgonyiné* és *Az egri leány* című költeményeiben. Rozgonyi Cecília a férje oldalán indult harcba a török hódoltság idején, az egri leány pedig az I. Ulászló magyar király trónra kerülése idején meggyilkolt kedveséért ragadott bosszúból fegyvert. Noha mindkét balladának megvolt a történeti forrása,²⁴ e szövegeknek jóval izgalmasabb a kapcsolata egy olyan irodalmi hagyománnyal, amelyre Arany egyik, Pákh Albertnek

19 Arany, 1982. 562.

20 Mindketten *Szécsi Mária* címmel. Végül sem Arany, sem Petőfi, sem pedig Tompa nem pályáztak.

21 Ti. hogy „isten a némbert szerelemre teremté”. Vö. a 17. lábjegyzettel!

22 A Wesselényi kivégzésével kapcsolatos döntés pillanatában Széchy Mária így szól a Petőfi-költeményben: „»Nem, nem a vérpadra!« kiált föl az asszony, / Ide karjaimba, forró karjaimba! / Nincs hatalom, a mi tőlem elszakasszon, / Sorsom és sorsod egy csillagra van írva. / Ha már egyikünknek meg kell szegni hitét, / Én szegem meg, legyen sértetlen a tiéd. // Tudom, mit várhatok pártom híveitől, / De lesz annyi erőm, hogy eltűrjem érted, / S a jövődő tán majd szelidebben itél, / S ha le nem mossa is a foltot, mely érhet, / Legalább elföldi, s megbocsát a nőnek, / Hogy elfelejtette végét szerepének. // Mert csak szerep s nem más az asszonyvitéség, Elhagyom a csata térért, a színpadot; / A kardot, a páncélt nem nekünk készíték, / Szégyenlem, hogy velem kezem kontárkodott. / Fölveszlek, szerelem eldobott rózsája, / Asszonyok fegyvere, királyi pálcája!” (Petőfi, 2008. 153.)

23 „Egy Szécsi Mariat én is irtam, de minthogy a pályázásra, »dicsérő« kell, sőt köttetett ki világosan, enyém pedig inkább »lehordó« nem küldtem fel [ti. a Kisfaludy Társaságnak]...” (Arany, 1975. 155.)

24 A *Rozgonyiné* esetében Arany legfőbb forrása Szalay László *Magyarország története* című könyvének vonatkozó fejezete volt (Vö. Zlinszky, 1900. 271–275.) Az egri leány témáját Arany Philippus Callimachus krónikájából vette, amelyet Johann Georg Schwandtner adott ki

írt levelében utalt: „Rozgonyinét én nem tartom valami jónak, akkor is megírtam; nem tartom pedig azért, mert messze maradt a kivitelben a korrajztól, mikép én azt képzeletemben kiczirkalmaztam: no de ti megdicsértétek, lelkeitek rajta. Azt azonban nehezen hinnéd, hogy ez egyszerű népies jószág épen a külföld tanulmányozásának eredménye, s előképe ama scot balladákban van meg, a mellyek ezerszerte inkább *balladák*, mint azon *ach*-os és *oh*-os historia, mit azokból később a németek gyártottak.”²⁵

Arany János kisebb költeményeinek kritikai kiadása a *Rozgonyiné*hoz írt jegyzeteiben meglehetősen szkeptikusan viszonyul Elek Oszkárnak az 1910-es évek elején megjelent tanulmányához, melyben Elek „Aranyinak úgyszólván valamennyi balladájához angol mintát próbál keresni”.²⁶ Voinovich Géza a kritikai jegyzetekben tehát Elek azon megállapításának sem tulajdonított nagy szerepet, amely szerint a *Rozgonyiné* mintája Thomas Percy *Reliques of Ancient English Poetry* című gyűjteményéből a *Mary Ambree* című ballada lett volna. Elek szerint Arany jól ismerte Percy gyűjteményét, melynek első, 1765-ben megjelent kiadása után számos újrakiadása volt már a 19. század első felében is. Az utalás a „scot balladák”-ra tehát vonatkozhatott akár Percy gyűjteményére is, noha emellett Arany szintén ismerte Walter Scott *The Minstrelsy of the Scottish Border* című balladagyűjteményét,²⁷ sőt a kritikai kiadás jegyzetapparátusa szerint megvolt neki a *The british classical Authors* című antológia is, amely tartalmazott régi angol balladákat.²⁸ Mindenesetre a *Rozgonyiné* hasonlósága a *Mary Ambree*vel szembeötlő, a harcos nő toposzát alkalmazó irodalmi szövegeket illetően pedig egy jelentős hagyománnyal rendelkező angolszász szövegkorpuszhoz kapcsolja Arany ilyen tárgyú írásait.

Mary Ambree *Rozgonyiné*hoz hasonló vitéz, harcos nő. Thomas Percy szerint hősiessége történeti forrásokkal nem igazolható, mégis több irodalmi alkotás ihletője volt. A ballada tárgya feltehetően az 1584-es esztendő eseményeihez kötődik, amikor a pármái herceg elfoglalta Gentet és Antwerpent, és több győzelmet is aratott a hollandokon. A vezérek Gent ostromára indulva megválogatták katonáikat, akik között a legkiválóbbnak Mary Ambree bizonyult. Amikor a kedvesét a szeme láttára megölték, megfogadta, hogy bosszút áll érte. Férfipáncélba öltözött, fejére sisakot húzott, kezére páncélkesztyűt, és kardot fogott. Katonáit lelkesen buzdította, és sorra pusztította az ellenséget. Ám elárulták, ezért egy várba húzódott vissza. Ellenségei megtámadták, a vakmerő lány azonban a várfalakra hágott, és ott harcolt tovább. Az ellenség kapitánynak hitte, de ő végül elárulta, hogy csupán egyszerű angol leány. Nemének felfedése az ellenséget is bámulattal töltötte el. A pármái herceg, meghallva hírét, gazdagon megajándékozta, és feleségül kérte, ám a

(*Scriptores rerum Hungaricarum veteres ac genuini...* I. köt., Bécs, 1746. 433–518. A vonatkozó rész: 479–481. Vö. Zlinszky, 1900. 275–281.)

25 Arany, 1982. 169.

26 Lásd Voinovich Gézának a *Rozgonyiné*hoz írt jegyzetét: Arany, 1951. 464.

27 Vö. Elek, 1912. 373–378.

28 Vö. Arany, 1951. 469.

leány arra hivatkozva, hogy becsületét nem adja el, visszautasította. Hősiességét a ballada szerint azóta is rendszeresen megéneklük.²⁹

A *Rozgonyiné* és a *Mary Ambree* hasonlósága három tényezőben ragadható meg. Mindkét műben fő szerkezeti elem a harcra készülés mozzanata, a hősiesség bemutatása, majd a hősnőt túlélő hírnév elterjedése. Továbbá Rozgonyiné *Mary Ambree*hez hasonlóan harci ruhát ölt: fejére sisakot tesz, vállát páncélba szorítja, és kezébe kardot vesz. Végül pedig mindkét balladában feltűnő a hősmagasztalás epikai csattanója.³⁰ A megölt kedvesért állandó bosszú motívumát tekintve pedig a *Mary Ambree* *Az egri leánnyal* mutat hasonlóságot.

Arany költeményeinek és a harcos nő toposzának a *Mary Ambree*vel fennálló kapcsolata azonban azért roppant izgalmas, mert ez utóbbi nem akármilyen ballada volt az angolszász irodalmi hagyományban. A szerelemért és hírnévért harcba induló, férfinak öltözött nő toposza ugyanis az angolszász népköltészetben épp ezzel a balladával kezdődött, és jelenléte a reneszánsztól a viktoriánus korig kimutatható.³¹ A harcos nő toposzának romantikus hagyománya (mely feltételezhetően maga is egy nemzetközi toposz adaptációja) tehát Arany költészetében a *Mary Ambree*vel való kapcsolat révén egy komoly hagyománnyal rendelkező angolszász szövegcsoporthal áll rokonságban.

A Mary Ambree és a harcos nő az angolszász irodalmi hagyományban

A harcos nő toposzát alkalmazó ponyvairodalmi termékek a 16–17. század fordulóján jelentek meg a Brit-szigeteken és Észak-Amerikában. A 17. század végére a harcos nő a ponyvairodalom konvencionális motívumává vált. E balladák tipikus közönsége az alacsonyabb társadalmi osztályok tagjaiból került ki. Tanoncok, cselédek, béresek, egyszerű munkásemberek, katonák és tengerészek kedvenc olvasmányai voltak az olyan romantikus narratívák, mint a harcos nő toposzát feldolgozó balladák. Tipikus szerzőjük rendszerint egy zugíró volt, akit a ponyvakiadó alkalmazott. A balladák hősnőjének jellemzéséhez hozzátartozott, hogy egyaránt ábrázolták romantikusnak és hősiessé, egy személyben Vénusz és Mars megtestesítőjének. E balladatípus első megjelenését a szakirodalom éppenséggel a *Mary Ambree* című balladához kapcsolja.

A *Mary Ambree* szövege világosan példázza a harcos nő toposzának problematikáját és strukturáját. A motívumot feldolgozó szövegek szükségszerű és konvencionális összetevői a szerelem és a hírnév hősiesség, a szerelmespár elválasztása egymástól – ami a hősnő vitézségének indítóokává

29 Percy gyűjteményének rengeteg kiadása megjelent a 19. század elején: 1803-ban, 1806-ban, 1810-ben, 1812-ben, 1839-ben, 1846-ben stb. is kiadták. Én a következő kiadást használtam: Percy, 1846. 164–167.

30 A párhuzamokra már Elek Oszkár is felhívta a figyelmet. Vö. Elek, 1912. 378.

31 A harcos nő toposzának jelenlétéről népköltészeti alkotásokban l. Dugaw, 1989.

válik –, „nőies” szerelmének és „férfias” bátorságának igazolása a cselekmény során, egy végső udvarlási jelenet és az események ünnepi befejezése. A harcos nő toposzát feldolgozó balladák legfontosabb jellemzője, mint említettem, „Mars” és „Vénusz” együttes jelenléte a hősnő személyében. Bármennyire harcos, merész legyen is, vitézségét végső soron mindig a szerelem motiválja. A harcos nő tehát a szerelem megtalálása vagy pedig kedvese elkísérése indokával vállalja a kalandot.

A *Mary Ambree* típusú balladákban a szerelem és hírnév nemi alapokon elkülönített oppozíciója, a hősiesség és férfiasság szétválasztása irányítja félreérthetetlenül az eseményeket. A harcos nő toposzának sarkalatos problémája az említett kategóriák elkülönítettsége és sajátos „kosztümökön” keresztül való megjelenítése. Ez a kettősség a maskarás hősiesség működésének lényege. *Mary Ambree* balladája tehát azt a folyamatot tárja fel, amelynek során a harcos nő toposza a nemiséget mint kétpólusú jelmezrendszert jeleníti meg, a ballada hősnője pedig éppenséggel azért játssza ki a kétosztatú rendszert, mert ily módon a hősiesség ideális megvalósulását jelenítheti meg, a méltó viselkedés formáját. A harcos nő valójában a hősiesség magatartás mintája. A ballada ugyanis a maga teljességében törekszik az ideális megragadására: szerelem és hírnév, nő és férfi együttes ábrázolására.³²

A harcos nő toposza a 18. századra szabályos, összefüggő motívumrendszerrel alakult. Elterjedését az a tény is bizonyítja, hogy 1700 és 1850 között több száz, a harcos nő toposzát alkalmazó ballada jelent meg nyomtatásban.³³ Az új balladaszövegek megjelenésével egy időben a *Mary Ambree* iránti érdeklődés is más irányt vett. A régi ballada hirtelen antikvárius kutatások tárgyává vált. Ebben a folyamatban pedig az Arany János által is ismert Thomas Percy gyűjteménye játszott a legfontosabb szerepet. Percy, az írországi Dromore püspöke, aki korábban III. György brit király káplánja volt, 1765-ben közölte *Reliques of Ancient English Poetry* című, háromkötetes archaikus dal- és románcgyűjteményét, a második kötetben a *Mary Ambree* című balladával. A kötetek anyagát állítása szerint egy „régí kéziratból” szerezte. Dianne Dugaw azonban úgy véli, hogy a régi „emlékek” nagy részét valószínűleg idejétmúlt ponyvakiadványokból szedte össze. Mindenesetre Percy fokozottan hangsúlyozta balladáinak régiségét, és gyűjteménye a késő 18. század egyik legbefolyásosabb kiadványává vált; a romantika előszeleként a régiségek és a köznép iránti érdeklődés elit irodalmi körökbe való beszivárgásának pillanatát képviselte. Percy gyűjteményével a *Mary Ambree* „múzeumi élete” kezdődött el, a ballada régisége pedig ily módon „értékességét” is szavolta. A 18. század második felében már az elit irodalom regiszterében és a színpadon is gyakran megjelent a női harcos vagy a női tengerész mint a szerelem és patriotizmus együttes megtestesítője.³⁴ A *Mary Ambree* múzeumi élete ugyanakkor a harcos

32 A harcos nő toposzának jellemzőit Dugaw, 1989. 15–42. alapján foglaltam össze.

33 Uo. 49.

34 Vö. uo. 43–64.

nő toposzának és a toposzt alkalmazó balladatípusnak a kihalásával is együtt járt. A korábban természetesnek ható motívum lassan furcsává, egzotikussá, archaikussá és egyre ritkábbá vált, a 19. század közepére pedig ez a balladatípus is szinte teljesen eltűnt a populáris irodalom piacáról. Ugyanekkor jelentek meg a harcos nő alakját parodizáló írások, mintegy bizonyítandó a toposznak mint a hősies viselkedés eszméjének az erózióját.

Fikció és történelem: harcos nők, átöltözők a kora újkorban

A női harcos toposzt alkalmazó balladák a női identitás jellegzetes premodern felfogásával szembesítik az olvasót, miközben a kora újkor társadalomtörténetének három jellemző vonását is egyesítik magukban. A balladák virágzásának korszaka (a 16. század végétől, 17. század elejétől egészen a 19. századig) ugyanolyan szívósságot, fizikai erőnlétet és energiát várt el a nőktől, különösen az alsóbb társadalmi osztályok asszonyaitól, mint amilyen a balladák női harcosait jellemzi. A korszakra jellemző állandó harcok és harci körülmények sok esetben a túlélés szükségszerű összetevőjévé tették a nők részvételét a katonai akciókban, a balladák legvalószínűtlenebb és legmesterkétebb aspektusa, a férfinak öltözött vagy férfiszerepet játszó nő alakja pedig pontosan jeleníti meg egy olyan kor érdeklődési körét és tapasztalatait, amely szinte megszállottan kedvelte az álruhát és az átöltözést.³⁵

A háborúskodás egy decentralizált és a modern sztenderdektől jelentősen eltérő vállalkozás volt a 18. században. Ez a rendszer az egyszerű polgárt nem különítette el élesen a katonától, sem a nőket a férfiaktól. A katonáskodás bürokráciája is jelentősen különbözött a későbbi, a napóleoni háborúk utáni eljárásoktól: nem volt például még olyan szigorú orvosi ellenőrzés, amely könnyen lehetővé tette volna a megtévesztés, tehát a férfinak öltözött nő felfedését.³⁶ A kora újkorban ugyanis gyakran álltak katonának vagy tengerésznek átöltözött (férfiruhás, magukat férfinak kiadó) nők. Bevonulásuk indokai között egyaránt találni romantikus, hazafias vagy pedig gazdasági motivációkat: sok esetben ez volt a harcba vonuló, háborúba induló férjjel, kedvessel való együttmaradás lehetősége (lásd Rozgonyiné példáját), máskor a megélhetési kényszer indokolta az átöltözést és a bevonulást: az átöltözött nők „férfiként” ugyanis sokkal könnyebben juthattak munkához.³⁷

Voltak azonban olyan nők, akik az álöltözet nélkül álltak katonának vagy tengerésznek – ám álöltözet nélkül egy egyedülálló nő a katonai környezet-

35 Uo. 122.

36 Uo. 128–129. A női katonák tradíciójának kései virágzásáról: Hopkin, 2009. A napóleoni háborúk egyik orosz nőtisztjének naplóját is kiadták: Durova, 1988. Noha a jelenség főként a kora újkorra volt jellemző, kivételes kései előfordulásaira is akadnak példák. Az első világháborús román Ecaterina Teodoroiu katonáskodásáról lásd: Bucur, 2000.

37 Vö. Dekker–Van de Pol, 1989. 27. Az átöltözésről más kontextusban: Török 2014.

ben könnyebben ki volt téve az erőszaknak és zaklatásnak, katonafeleséggként pedig anyagilag sem volt független. Az átöltözés tehát annak biztosítéka is volt, hogy a katonának vagy tengerésznek beállt nők szabadon és biztonsággal mozogjanak, és még fizetést is kapjanak szolgálataikért.

A harcos nő toposzát feldolgozó irodalmi alkotások egyik sarkalatos problémája a nemi performansia folyamatának megjelenítése. A nemiség mint kulturális konstrukció értelmezésének a 17–18. században azonban volt egy másik, tágabb társadalmi kontextusa is. A 17–18. századi divat már lényegéből adódóan is kihasználta az öltözet, a megjelenés átalakító tulajdonságait. A nők és férfiak által egyaránt használt parókák és színezett arcpúdereket jelentős mértékben alakították a küllemet. A reggel, öltözködés közben hozott döntések gyakran befolyásolták az illetőnek a nap további részében való felismerhetőségét. Az öltözködés alakváltozást érintő ereje kísértő erővel hatott az egész 18. század képzeletére. Az álruha, az álöltözet korának is nevezett században a maskara átható metaforáinak korlátai határozták meg sok esetben a gondolkodást és a viselkedést. Nem véletlen, hogy a harcos nők toposzát feldolgozó balladák virágzása egybevágt az álöltözet, a performansia, a látszat és a valóság közötti lehetséges eltérés iránti kulturális érdeklődéssel. A balladák hősnője ugyanis az álöltözet iránti érdeklődés egyetlen, a nemi identitást és a nők viselkedésének 18. századi kódrendszerét érintő aspektusát dramatizálja: az átöltözés lenyűgöző varázsát.

A nemiség szemiotikájával kapcsolatos érdeklődés angolszász kontextusban a 17. század elejére vezethető vissza. Az átöltözés gyakoriságát ebben az időben nem csak célszerű, praktikus indokok (mint például az egyedül, férfifelügyelet nélküli utazás) magyarázták. A 17–18. században az átöltözés csupán önmagáért is kedvelt társadalmi gyakorlat volt. A maskara-, az álarcviselés az egyik legnépszerűbb szórakozási forma volt a társadalom minden szintjén, gondoljunk csak a gyakori karneváli, farsangi ünnepségekre. Az álöltözet tehát olyan kulturális jelenség a kora újkorban, amelynek egyaránt megvolt a társadalmi vetülete, irodalmi trópusa és az emberi viselkedést konceptualizáló vonatkozása.³⁸

A 19. században mindez főként a fikció felségterületén értelmeződött. A nemi viselkedés polarizált felfogásának megjelenésével a 18. század végén az átöltözés egyre zavaróbb jelenséggé változott, és az irodalmi művek értelmezésében is mind nagyobb hangsúlyt kapott a fikció és a valóság elválasztása. A színházban a 18. század folyamán még rutinszerűen előforduló, könnyen elfogadott átöltözés jelensége például a század végére egyre zavaróbb látvánnyá alakult. A 18. század végétől ugyanis az átöltözés mindinkább a merev bináris rendszer (férfiak vs. nők) ellen intézett kihívásként értelmeződött. A korszak kritikusai és moralistái legnagyobb veszélyét a liminalitás megtapasztalásában, egy olyan, meghatározhatatlan cél felé haladásban látták, amelyből egyetlen nő (a férfiszerepeket megtestesítő színésznő) sem tér vissza változatlanul. A kritikusok tehát mindent megtettek annak érdekében, hogy az androgünia lehető-

38 Vö. Dugaw, 1989. 130–139.

ségét, a nőférfi abszurditását a közönség tudatában kizárólag a fikció területére utalják.³⁹ A harcos nő toposzának kihalásához vagy legalábbis megritkulásához természetesen a toposzt ihlető társadalmi körülmények változásai is hozzájárultak. A katonaság intézményének átalakulása, centralizációja nemigen hagyott többé olyan rést a rendszeren, amely a női harcosok feltűnő jelenlétét lehetővé tette volna. A 19. századi való életben a női harcosokat egyre kevésbé tolerálták, tényleges létük mind valószerűtlenebbé vált.

A magyarországi történetírás az átöltözés jelenségét mind ez idáig nem vizsgálta. Az átöltözés azonban feltehetően nem is lehetett olyan hangsúllyal jelen a kora újkori Magyarországon, mint a 17–18. századi északnyugati országokban: Hollandiában, Németországban és Angliában. Kérdéses, hogy további kutatások egyáltalán fényt deríthetnek-e kora újkori magyar átöltözőkre, tény azonban, hogy a kulturális emlékezet magyar kontextusban is megőrizte a maga harcos nőit, félig-meddig átöltözőit, és ebben a folyamatban nem kevés szerepet játszott a 19. századi fikció. Teljesen véletlen nem lehet, hogy Arany János mindkét példája is voltaképpen a kora újkor magyar történetéből származik. Az is lehetséges, hogy magyar kontextusban az átöltözés jelensége főként a fikció területére transzponálódott, előfordulásai és jelentései pedig meghatározott történelmi kontextusokban rekonstruálhatók. A jelenség módszeres vizsgálata előtt azonban csupán a hipotézisek szintjén maradnának.

Összegzés: Arany János harcos női a nemzetépítés folyamatában

A Kisfaludy Társaságnak a tanulmány elején idézett pályázati kiírása jól példázza a kultúra művelésének Leerssen-féle romantikus nacionalista jellegét. Az alapítványtételi felhívásban megfogalmazott általános és a Széchy Mária személye kapcsán kiírt konkrét pályázati téma célja egyértelmű volt. A pályázati felhívás egyszerűen kétségbe sem vonta, hogy a magyar történelemnek voltak emlékezetre méltó nőalakjai, másrészt pedig e jeles nőalakokat a kulturális emlékezet homlokterébe kívánta állítani. A kiírást tehát egyértelmű értékmentő, megőrző törekvés motiválta. A szépirodalmi műfajra, „költői beszélyre” kiírt pályázat ugyanakkor a kultúra tudatosan megtervezett újratermelésének programjáról is tanúskodik. A magyar hölgyvilág nemes törekvésekre és buzgó részvételre szóló felhívása pedig a költészet romantikus értelemben vett felvilágosító erejének felfogásáról árulkodik. Mint amilyen elragadtatott alkotói inspiráció eredménye a romantika felfogásában maga e költészet, legalább oly mértékben varázsolhatja el, kerítheti hatalmába hallgatóságát. Az irodalom retorikus és propagandisztikus hatásába vetett hit nacionalista, szenvedélytápláló funkciója is feltárul tehát a pályázati kiírás megfogalmazásában.

39 A 18. századi színházi átöltözések értelmezéséről lásd: Marsden, 1993.



Illusztráció Zichy Mihály
Rozgonyinéhoz készült rajzaiból

A pályázat tárgyául megjelölt történelmi tematika a romantikus nacionalizmus historista érdeklődésére is jó példa. Az elmúlt korok „némbeli” tetteit és történeteit tárgyaló művek annak érzetét hivatottak kelteni, hogy a jelen történelme összekapcsolódik önnön régi gyökereivel. Az irodalmi szövegek ily módon a nemzet jelene és múltja közötti mentális folytonosság egyfajta kifejeződésévé válnak, ez a folytonosság pedig a nemzeti identitás szükség-szerű összetevőjeként tételeződik.

A harcos nő toposzának jelenléte Arany János epikájában az értékmentés mellett a fikcionalizálással egybekapcsolódó újratermelés szempontjából szolgálhat megvilágító erejű tanulságokkal. A Kisfaludy Társaság pályázati kiírása nem tartalmazott Széchy Mária jellemzésével, alakjának megjelenítésével kapcsolatos kitétel. A költemény megírásának idején ugyanakkor forgalomban voltak e nőalak megjelenítésével kapcsolatos alternatív értelmezések. A katonáskodó, harcos Széchy Mária alakja valójában olyan fikció volt, amely a reformkorban, Kisfaludy Károly drámája és báró Mednyánszky Alajos elbeszélése nyomán alakult ki, eredete tehát romantikus hagyományra vezethető vissza. Sem Gyöngyösi István költeménye, sem pedig Acsády Ignác később megjelent életrajza nem támasztotta alá a katonás Széchy Mária megjelenítését.

Valójában azonban a páncélos, sisakos, kardos Rozgonyi Cecília ilyen ábrázolására sem a ballada történelmi forrása szolgáltatott adatokat. A ballada forrá-



Illusztráció
Zichy Mihály *Rozgonyiné*hoz
készült rajzaiból

saként számon tartott Szalay László-féle *Magyarország története* csupán annyit említ, hogy Galambóc várának 1428. évi ostromakor Rozgonyi Cecília halhatatlan nevet szerzett magának, a gályájáról ugyanis, amelyet maga vezényelt, több török hajót felgyújtott és elsüllyesztett, valamint „férjének oldala mellett nevezetes részt vett az erősség ostromában”.⁴⁰ Teljes harci pompában való megjelenítése, az átöltözés folyamatát külön részletező balladaszakasz⁴¹ tehát ugyanabból a romantikus hagyományból táplálkozott, mint a *Murány ostromának* Széchy Mária alakját leíró részei. Az öltözködés, az átöltözés és ennek elengedhetetlen kellékei: a sisak, a páncél és a kard vagy kopja a tettekrezség, az aktivitás, a „buzgó részvétel” szimbólumaivá válnak mind Széchy Mária, mind Rozgonyi Cecília esetében. A sisak, a páncél és a kard oly módon válik tehát a női hősiesség kifejezésévé a romantikus szemléletben és e szemlélet későbbi feldolgoásaiban, ahogy a párducbőr vált szilárd történeti adatok hiányában Árpád megjelenítésének fő kellékévé a romantika korában.⁴²

A női hősiesség ilyenén ábrázolása a magyar romantika hagyománya mellett ugyanakkor a *Rozgonyiné*nek a *Mary Ambree* című balladával való párhuzamai révén egy komoly hagyománnyal rendelkező angolszász szövegcsoporthal is kapcsolatban áll. A női hősiesség ábrázolásának angolszász kontextusában az átöltözés ugyanúgy kulcsszerepet játszik, mint Arany költeményeiben, a *Mary Ambreet* elit irodalmi körökben ismertté tevő, a balladát régisége

40 Idézi: Zlinszky, 1900. 273.

41 „Gyöngyös arany fejkötőjét / Sisakkal borítja, / Karcsu fűzött selyem vállát / Páncélba szorítja; / Kardot is köt: bársony övre / Gyémántos fogantyút; / Pici piros csizmaira / Szép ezüst sarkantyút.” (Arany, 2006. 238.)

42 Erről lásd: Dávidházi, 2001.



Illusztráció
Zichy Mihály
*Rozgonyiné*hoz
készült rajzaiból

folytán felértékelő Thomas Percy gyűjteménye pedig ugyanannak a romantikus nacionalista törekvésnek a kifejeződése, mint a Kisfaludy Társaság számos népköltési gyűjtőprogramja. A nyelv mint a nemzeti identitás kifejeződésének letéteményese kulcsfontosságú ebben a folyamatban. A romantika poétikájának vonzalma a hiteles egyszerűséghez a népnyelv és a népköltészet szerepének felértékelődésével, valamint a lírai és balladai irodalmi regiszterek használatával kapcsolódott össze. A nyelv szerepének kulcspozícióba helyezése a *Murány ostromában* Arany János azon törekvésében fejeződött ki, hogy „a mivelt írói s erőteljes népi nyelv közt középuton járó”⁴³ elbeszélő költeményt hozzon létre. A *Rozgonyiné*ban pedig mindezt egy autentikus népi műfaj, a ballada imitációjával kívánta kifejezésre juttatni.

A harcos nő toposza ugyanakkor a nyugati világban komoly társadalomtörténeti háttérrel is rendelkezett. Ezzel ellentétben az átöltözés kora újkori magyar előfordulásait még nem kutatta a történetírás. A magyar kulturális emlékezet is megőrizte ugyan a maga harcos nőit, akik közül a legismertebbek épp Rozgonyi Cecília, valamint Zrínyi Ilona, de történeti adatok nem bizonyítják, hogy átöltözők lettek volna. Nem lehet azonban teljesen véletlen, hogy a harcos nőekkel kapcsolatos kulturális emlékezet és Arany János példái is a kora újkorból származnak.

A kora újkor, de főként a napóleoni háborúk 19. századra hagyott öröksége azonban, hogy a női harcos alakjához a radikalizmus felhangja is hozzátapadt. A 18. század vége előtti időkben a férfi harcosoknak öltözött nőket elfogadó, feje tetejére állt világ legfeljebb társadalmi fonákságot látott a jelenségben, szélesebb politikai következmények nélkül. A század vége után ellenben a női nem

43 Arany, 1975. 172.

efféle egyéni lázadása mind a nyilvános, mind pedig a privát szférában hallgatólagos „forradalmat” is jelentett. Ezzel áll összefüggésben, hogy a forradalmi időszakokban a populáris kultúra rendre felkarolta a harcos nő toposzát.⁴⁴ S noha esetünkben nem populáris irodalomról van szó, hangsúlyoznom sem kell, hogy Arany János *Murány ostroma* című műve 1848-ban jelent meg először, a harcos nő toposzát alkalmazó *Rozgonyiné* viszont a költő számos egyéb, török korba helyezett, hajdani hősoket felelevenítő, példázatos és mozgósító, tettekre serkentő költeményével együtt a Bach-korszakban, 1853-ban. A szerelemnek és a hősiességnek a harcos nő toposzában összekapcsolódó európai hagyománya és az átöltözés egyik indítékául szolgáló hazaszeretet (noha e hazaszeretet értelmezése épp Széchy Mária alakjában hordozott vitatott megítéléseket) az 1850-es években Arany János költészetében tehát ily módon vált szimbolikus jelentéseket és propagandista felhangokat hordozó tartalomává.

Széchy Mária és Rozgonyi Cecília története, a Kisfaludy Társaság pályázati felhívásának célját sem veszítve szem elől, arról a 19. századi törekvésről is tanúskodik, hogy a nemzet felmutassa harcképes honleányait, illetve követendő mintáikat. A század folyamán létrehozott és forgalmazott, terjesztett fikcionális narratívák, közöttük Arany János költészete pedig nem kevés szerepet játszott a folyamatban. Amikor ugyanis 1894-ben Arany János balladáinak Zichy Mihály rajzaival illusztrált, díszes, „royal folió”⁴⁵ kiadása megjelent, és ennek facsimile változata széles körben terjedt, a kiadás elé írt előszó nem mulasztotta el hangsúlyozni, hogy „e balladák, Zichy rajzaival illusztrálva a magyar szellemi teremtő erő legjava alkotásai közé tartoznak”.⁴⁶ A magyar nemzet ezeréves fennállását ünneplő millenniumi eseménysorozatra készült díszes album Zichy illusztrációi révén immár vizuális bizonyítékát is nyújtotta olvasóközönsége számára, hogy a nemzetnek voltak-vannak harcos asszonyai.

Irodalom

Kiadatlan forrás

A Kisfaludy Társaság jegyzőkönyvei 1843–1848, MTAK Kézirattár, Ms 5766, 37. fol. v.

Kiadott források és szakirodalom

Acsády

1885 Acsády Ignác: *Széchy Mária (1610–1679)*. Bp., 1885. (Magyar Történeti Életrajzok).

44 Vö. Hopkin, 2009. 88.

45 A *royal folió* nyomdatörténeti kifejezés. Nagyméretű, kb. 51 cm oldalmagasságú kiadványokra használták.

46 Arany, 1894. Kiemelés tőlem. – T. Zs. A tanulmányhoz mellékelt illusztrációk Zichy Mihály *Rozgonyiné*hez készült rajzai az albumból.

Arany

1894 *Arany János balladái Zichy Mihály rajzaival*. Bp., 1894.

1951 Arany János: *Kisebbségi költemények*. S. a. r. Voinovich Géza. Bp., 1951. (Arany János Összes Művei I.)

1975 *Arany János levelezése (1828–1851)*. S. a. r. Sáfrán Györgyi. Bp., 1975. (Arany János Összes Művei XV.)

1982 *Arany János levelezése (1852–1856)*. S. a. r. Sáfrán Györgyi. Bp., 1982. (Arany János Összes Művei XVI.)

2006 Arany János: *Összes költeményei I. Versek, versfordítások és elbeszélő költemények*. S. a. r. Szilágyi Márton. Bp., 2006.

Badics

1909 Badics Ferencz: Bevezetés. In: *Gyöngyösi István: Márssal társalkodó Murányi Vénus*. S. a. r. Badics Ferencz, Bp., 1909. III–LV.

Bucur

2000 Bucur, Maria: Between the Mother of the Wounded and the Virgin of Jiu: Romanian Women and the Gender of Heroism during the Great War. In: *Journal of Women's History*, 12. (2000) 2.: 30–56.

Dávidházi

2001 Dávidházi Péter: A nemzet mint *res ficta et picta* keletkezéséhez. „Párducos Árpád” és „eleink” útja a költészettől a történetírásig. In: *Vörösmarty és a romantika*. Szerk.: Takáts József. Pécs–Bp., [2001], 95–110.

Dekker–Van de Pol

1989 Dekker, Rudolf M.–Van de Pol, Lotte: *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*. London, 1989.

Dugaw

1989 Dugaw, Dianne: *Warrior Women and Popular Balladry 1650–1850*. Chicago–London, 1989.

Durova

1988 Durova, Nadezhda: *The Cavalry Maiden. Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars*. Trans., introd., notes by Mary Fleming Zirin. Bloomington–Indianapolis, 1988.

Elek

1912 Elek Oszkár: Skót és angol hatás Arany János balladáiban. In: *Irodalomtörténet*, 1912., 373–379.; 458–466.; 513–528.

Gyöngyösi

1998 Gyöngyösi István: *Márssal társalkodó Murányi Vénus*. Bp., Balassi, 1998. (Régi Magyar Könyvtár. Források 8.)

Jankovics

1998 Jankovics József: Gyöngyösi redivivus avagy a porából megéledett fénix. In: *Gyöngyösi István, Márssal társalkodó Murányi Vénus*. S. a. r., jegyz. Jankovics József–Nyerges Judit. Utószó: Jankovics József. (Régi Magyar Könyvtár, Források 8.) Bp., 1998. 189–203.

Hopkin

2009 Hopkin, David: The World Turned Upside Down: Female Soldiers in the French Armies of the Revolutionary and Napoleonic Wars. In: *Soldiers, Citizens and Civilians*.

Experiences and Perceptions of the Revolutionary and Napoleonic Wars, 1790–1820. Ed. by Alan Forrest–Karen Hagemann–Jane Rendall. Basingstoke, 2009. (War, Culture and Society, 1750–1830) 77–95.

Kemény

1856 *Kemény János erdélyi fejedelem önéletírása*. Kiadta Szalay László. Pest, 1856. (Magyar Történelmi Emlékek I.).

Kisfaludy

1820 Kisfaludi Kisfaludy Károly: *Szécsi Mária vagy Murányvár ostromlása. Eredeti hazai dráma négy felvonásban*. Pest, 1820.

Kraus

1862 Kraus, Georg: *Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers I*. Wien, 1862.

Laboureur

1647 Laboureur, Jean Le: *Relation du voyage de la royne de Pologne... par la Hongrie III*. Paris, 1647.

Leerssen

2006 Leerssen, Joep: Nationalism and the cultivation of culture. In: *Nations and Nationalism*, 12. (2006) 4.: 559–578.

2013 Leerssen, Joep: Notes towards a definition of Romantic Nationalism. In: *Romantik 12. Journal for the Study of Romanticism*, 2. (2013) 1.: 9–35.

Marsden

1993 Marsden, Jean I.: Modesty Unshackled: Dorothy Jordan and the Dangers of Cross-Dressing. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 22. (1993), 21–35.

Mednyánszky

1829 Mednyánszky, Alois Freiherrn von: *Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit*. Pesth, 1829. 194–209.

1832 Mednyánszky Alajos, báró: *Elbeszélések, regék 's legendák a' magyar előkorból*. Ford.: Nyitske Alajos–Szebényi Pál. Pest, 1832. 139–152.

Percy

1846 Percy, Thomas: *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date*. Vol. II. London, 1846.

Petőfi

2008 *Petőfi Sándor összes költeményei (1847)*. S. a. r. Kerényi Ferenc. Bp., 2008. (Petőfi Sándor Összes Művei 5.)

Török

2014 Török Zsuzsa: A férfiruhás írónő. Vay Sarolta/Sándor és az átöltözés társadalomtörténete. In: *Irodalomtörténet*, 95. (2014) 4.: 466–484.

Viszota

1892 Viszota Gyula: *Széchy Mária a drámai költészetben*. Bp., 1892.

Zlinszky

1900 Zlinszky Aladár: Arany balladaforrásai. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 10. (1900), 1–3.: 1–30, 129–157, 257–286.

A cigányzenész alakjának toposza

Jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy a klasszikus cigányzene időszakában, a 19. század közepétől a 20. század közepéig terjedő időszakban milyen kép élt a cigányzenész alakjáról a magyar kultúrában. Pontosabban ennek a képnek csak a legkidolgozottabb változatát veszem górcső alá. Ebből következően a vizsgálódás nem teljes körű, mivel pusztán három, egymással kizárólag egyetlen ponton érintkező alkotást hasonlítok össze: mindhárom mű fő- vagy egyik főszereplője cigányzenész, tehát az adott alkotók mindhárom esetben részletgazdag módon rajzolhatták meg cigánymuzsikus figurájukat. A három alkotás mind műfajában, mind alkotójában, mind keletkezésük és cselekményük idejében eltér egymástól, lefedi a 19. századot és a 20. század első felének időszakát. A vizsgálat célja, hogy a három műben fellelt azonosságok alapján meghatározzam, milyen általános kép élt a cigányzenészekről a magyar kultúrában.

Megjelenésük sorrendjében az első alkotás, Mátray Gábor zenetudós, zeneszerző 1853-ban publikált életrajza Bihari János cigányzenészcéről,¹ a szerző céljai szerint és az adott kor színvonalán egy tudományos, zenetörténeti, életrajzi munka. Ugyanakkor a mai tudományosság mércéit már nem üti meg, sokkal inkább forrásként, mint szakirodalomként használható. Ennek oka, hogy Mátray nem jegyzetelte forrásait, jórészt Bihari életéről szóló anekdotákat gyűjtött össze, Biharit még ismerő személyekkel beszélt, illetve saját emlékeit is felhasználta.²

A második elemzendő mű Jókai Mór 1891-es *A fekete vér* című regénye. A teljes mértékben fiktív alkotás szereplőit valós minták alapján formálta meg Jókai, de azok a személyek abban a formában, ahogyan a regényben megjelennek, nem léteztek. A történet a regény megírása előtt körülbelül harminc évvel, a Bach-korszakban játszódik, s bár a pontos helyszín nincs megnevezve, valószínűsíthetően Erdélyben.³ A regény egyik fő bonyodalma egy báró és

1 Mátray, 1984/c. 288–304.

2 Ez volt az első Bihari-életrajz, amelyet két másik is követett, a 20. században már mai mércével is tudományos formában. A korábbi Major Ervin zenetörténész 1928-as életrajza, a későbbi Sárosi Bálint zenetörténész 2002-es munkája. Ezek a tanulmányok jórészt árnyalták és történeti forrásokkal egészítették ki, néhány ponton cáfolták Mátray megállapításait. L. Major, 1928, illetve Sárosi, 2002.

3 Sándor, 1969. 209.

egy cigány aranyosó csecsemőinek felcserélése és a két felnőtt személy, Lenke Simon cigány származású báró, Bach-huszar, és Barkó Pali, magyar arisztokrata származású hegedűművész helyzete a Bach-rendszer idején. Azért erre a regényre esett a választásom, mert Jókai a cigányzenész alakját nem egy személy alapján, hanem több valós személy felhasználásával alkotta meg – habár egy jegyzetben a regényben azt írja, hogy Barkó Pali figuráját a korszak egyik neves cigányzenészerő, Rácz Paliról mintázta.⁴

A legkésőbbi alkotás egy játékfilm, az 1941-ben bemutatott és az 1940-es években népszerű *Dankó Pista* című romantikus melodráma, amelyet Kalmár László rendezett Nagymihály Sándor azonos című regénye alapján, és amelynek címszerepét a kor elismert filmcsillaga, Jávor Pál játszotta. A címszereplő, Dankó Pista a 19. század végének egyik legismertebb nótaszerzője volt, a film részben az ő életrajzi elemeire épít, ugyanakkor fiktív alkotás. Jelen esetben csak a filmet vizsgálom, nem kívánom összehasonlítani sem az alapjául szolgáló regénnyel, sem a valós személy életrajzával.⁵

Jelen tanulmányban nem célozom vizsgálni, hogy mennyiben volt pontos, valóságos a három alkotás cigányzenész-ábrázolása, mivel nem az „igazságtartalmukat”, hanem csak az általuk közvetített képet szándékozom összehasonlítani egymással. Ebből a szempontból teljességgel lényegtelen, hogy a Mátray-féle Bihari-életrajzban az adatok mennyiben megbízhatók⁶ vagy hogy a Jókai-regényben a cigányzenész-karakter mennyiben egyezik meg az inspiráló személyek életútjával. A *Dankó Pista* esetében is a film által közvetített cigányzenészportré egyes elemeire koncentráltam, és nem a film életrajzi vonatkozásaira.⁷

Az elemzés célja tehát, hogy három különböző alkotást – életrajz, regény, film – hasonlítson össze, melyek különböző korszakokban készültek (Bach-rendszer, dualizmus, Horthy-korszak), de mindhárom körülbelül harmincötven évvel korábbi időszakban játszódik (reformkor, Bach-rendszer, dualizmus). Célozom, hogy olyan hasonlóságokat mutassak ki az elemzett művekben, amelyek megrajzolják számunkra a cigányzenész alakját, és egyben kijelölik azt a társadalmi mezőt, amelyben ez a figura a hosszú 19. században mozoghatott. Az elemzés olyan szempontokat vizsgál, amelyek a három, egymástól minden tekintetben független alkotást összekötik. Az elemzési szempontok között nem jelenik meg maga a zenélés, mivel nem az a cél, hogy a cigányzene irodalmi megjelenését vizsgáljam, hanem hogy a cigányzenészek cigányzenétől független jellemzőit gyűjtsem össze. Így ezek a szempontok nem közvetlenül a zenéléshez kapcsolódnak, tehát nem szükségszerű, hogy mindhárom

4 Jókai, 1969. 146.

5 Vagy egy másik, Gárdonyi József által írt, szintén *Dankó Pista* című regénnyel.

6 A lábjegyzetekben ugyanakkor jelzem, hogy milyen mértékben módosult azóta a tudományos kép Bihariról. Azt azonban le lehet szögezni, hogy a későbbi kutatások inkább csak árnyalták, de nem vonták alapvetően kétségbe Mátray megállapításait.

7 A jegyzetekben ez esetben is jelzem, hogy a valós Dankó életrajzához mennyiben van köze az alkotásnak.

Az elemzett művek legfontosabb adatai

Mű típusa	Életrajz	Regény	Film
Cím	<i>Bihari János magyar népzeneész életrajza</i>	<i>A fekete vér</i>	<i>Dankó Pista</i>
Szerző/rendező	Mátray Gábor	Jókai Mór	Kalmár László
Első megjelenés	1853	1891	1941
A cigányzenész mintája	Bihari János	id. Rácz Pál	Dankó Pista
A cigányzenész születési és halálozási éve	1764–1827	1815–1885	1858–1903

műben a cigányzenészek alakjának szerves részét alkossák. Amennyiben mégis sikerül mindhárom műben hasonló jellemzőket kimutatni, akkor az a cigányzenész olyan alakját rajzolja majd elénk, amely bő száz éven át meghatározó volt a magyar kultúrában, s ennek a cigányzenészképnek az összehasonlítása és szembeesítése a történelmi forrásokkal és adatokkal lehetőséget kínál a cigányzene mint társadalmi jelenség mélyebb megértéséhez. Az elemzés a következő szempontokat vizsgálja a három alkotásban:

- a zenész származása,
- a zenei tehetség szerepe a felemelkedésben,
- külföldi koncertek mint a presztízs alapköve,
- kapcsolat a nőekkel,
- hanyatló pályavég,
- etnikai kérdések.

A zenész származása

Mindhárom alkotásra jellemző, hogy szegényes, apátlan, vagy az apát jelentéktelennek tételező családi viszonyok jelennek meg bennük. Mátray megadja ugyan Bihari apjának nevét – rosszul –, illetve azt, hogy hegedűs volt – ezt jól –, de gyermekkoráról csak annyit közöl, hogy szülőfalujából elköltöztek egy másik faluba; azt, hogy ekkor hány éves volt, vagy mi volt a költözés oka, nem közli.⁸ Az első igazi adat Bihariról a házassága, melyet 18 évesen kötött egy nevesebb muzsikus lányával, és ezután beállt apósa bandájába. Mátray sem Bihari családjá szerepéről, sem a gyerekkorról nem ismertet ennél bővebb információkat.

⁸ Bihari születési anyakönyvi kivonatának a felkutatásával Major Ervin derítette ki, hogy apját valójában Ferencnek hívták. Major, 1928. 6.

A Jókai-regényben a származás kérdése fontos, de csak a születést, illetve a csecsemőcserét illetően.⁹ Később Barkó Pali gyerekkoráról a szerző nagyon kevés információt közöl, Lenke Simon ifjúságától eltérően. Barkó Pali „félárvának” születik, mivel születése napján „apja” meghalt kolerában, az „anyja” neveli, akit a grófnőnek tett szolgálata fejében felvettek dajkának a grófi udvarba. Pali a családnevét az apósától kapja. A „szüleinek” csak személynevét ismerjük: „apja” neve: Haricska, „anyja” neve: Manga. Az apja szegény aranymosóként élt egy erdei kunyhóban.¹⁰

Dankó Pista gyerekkoráról a film lényegében semmilyen információt nem közöl, csak annyit, hogy apja gyerekkorában meghalt, és halálos ágyán ráhagyta a hegedűjét, vagyis ő is apa nélkül nőtt fel, és az ő apja is hegedűs volt.¹¹ A családnak volt háza, de az anyja a film elején azzal próbálja rávenni a zenélésre, hogy keveset és csak szegényes ételeket esznek, nincs pénzüik húsrá.

Mindhárom zenészfigura származása jórészt kidolgozatlan, szegényes miliőre, alacsony társadalmi státuszra utal, a szülőkről kevés, míg testvérekről semmilyen információt sem tudhatunk meg.

A zenei tehetség szerepe a felemelkedésben

A származás tehát nem magyarázza meg azt a zenei sikert – az önmagában még nem magyarázat, hogy kettejüknek (Bihari, Dankó) zenész az apja –, amelyet a három zenész elér, ebben a tehetségük játszik megkülönböztetett szerepet. Természetesen képzik magukat, de ennek a szerzők szinte egyáltalán nem szentelnek figyelmet.

A film szerint Dankó gyerekkorában szorgalmasan gyakorol, de mint később kiderül, nem a hegedülésben, hanem a dalszerzésben igazán sikeres, azt viszont nem tanulta sehol, csak önszorgalma és a tehetsége révén éri el. Amikor megkérdezik tőle, kitől tanult kottázni, félszegen megjegyzi, hogy egy öreg primástól. A kottairás ugyanakkor csak technikai tudás, ahogy a hegedülés is, amely szükséges, de nem elégséges feltétele annak, hogy sikeres nótaszerző legyen. Dankó a film második felében, miután korábbi cigány szeretője megátkozza, hegedűjét pedig zálogba adja, elveszíti zenészi tehetségét, de az átok nem érinti sem dalszerzői, sem énekesi képességeit.¹²

Mátray szintén a tehetséggel és gyakorlással magyarázza Bihari sikerét. „Fölserdült korában annyira tökélyesíté magát a hegedűjátásban, miszerint

9 A csecsemőcseré miatt, illetve mivel a regényben nem cserélik vissza a szerepeket, idézőjelesen, de úgy hivatkozom, mintha Barkó Pali a cigány szülők gyermeke lenne.

10 Az aranymosás tipikusan Erdélyre jellemző cigány foglalkozás volt. Lásd bővebben: Zsupos, 1996.

11 Dankó valóban korán, 8 és fél évesen jutott félárvaságra, apja másodprimás volt. Csongor, 1958. 8–11.

12 Fiatalon Dankó valóban áron alul adta el apjától örökölt, jó minőségű hegedűjét. Csongor, 1958. 11.

csakhamar mint első hegedűs, ama zenekar élére állhatott, melynek ipa is egyik tagja volt. [...] Biharinak Pesten, mint hazánk legnagyobb s legnépesebb városában, legtöbb alkalmá volt magát hangszerén kiművelni s gyakorlani. Ügyessége hamar kitünteté őt, s a magyar zenét pártoló közönség bő jutalmazásban részesíté.”¹³ Azt, hogy honnan tanult meg hegedülni, nem közli, de azt igen, hogy Bihari maga oktatott fiatalabb zenészeket, akiket a bandájába vett. Így nyugodtan feltételezhetjük, hogy ő is apjától vagy idősebb cigányzenészektől tanulta a hegedülést, sokkal inkább autodidakta, mint formális oktatás révén, hiszen Mátray azt is feljegyezte, hogy nem tudott kottát olvasni, s csak zenei génusza segítette abban, hogy hallás után szinte bármit el tudott játszani.¹⁴ „A természet egyébiránt Biharit rendkívüli felfogóképességgel áldá meg, s mit egyszer hallott, képes volt azonnal eléadni. Hangjegyekből nem tanult játszani, s mégis ugyanazon tánczenéket, melyeket bálókban a német szerzők és zenészek pár órával előbb eléadtak, ő a szűnórák alatt hasonlóan eljátszá.”¹⁵

A Jókai-regényben a tehetség szintén a cigányzenész Barkó Pali egyik fő ismérve. A taníttatását így írja le a szerző. „A cigányfiút már hatéves korában elvitte a híres Barkó Pista, a székvárosi banda primása magához; már gyermekkorában nagy tehetsége volt a zenéhez; később a báróné bőkezűségéből Budapestre jutott. Ott tanulta ki alaposan a zeneművészetet. Már tizennégy éves korában hangversenyeken lépett fel. Akik hallották, azt mondták, hogy hét országra szóló művész lesz egykor belőle. Az kellett volna neki csak, hogy külföldre kimenjen, s ott tökéletesítse magát. Hanem aztán csak itt ragadt. Megházasodott fiatalon, elvette a nevelőapjának a leányát, Citerát.”¹⁶ És visszaköltözött a szülővárosába, tehetjük hozzá. Hatéves kora előtt az uradalmi kastélyban nevelkedett – hogy miként derült ki zenei tehetsége, nem tudjuk meg. Láthatjuk: amellet, hogy tapasztaltabb cigányzenészektől tanult, a földesúri segítség adta meg számára a lehetőséget, hogy professzionális zenei képzésben részesüljön.¹⁷ Barkó Pali esetében nem beszélhetünk „született zenei tehetségről”, mivel ő nem cigány származású, pusztán cigány miliőben és cigány státuszban él.

A szerzők tehát mindhárom művész sikerét a tehetséggel magyarázzák, hőseik a „tarsolyukban hordozzák a marsallbotot”, és amikor eljön az idejük, elő is tudják venni.

13 Mátray, 1984/c. 290–291.

14 Szemben a galántai cigányokkal, akikről egy 18. századi beszámoló azt írta, hogy sosem játszottak kotta nélkül. L. Major, 1967. 127.

15 Mátray, 1984/c. 299.

16 Jókai, 1969. 34.

17 Ilyen nemesi patronálásra 18. századi példa: Czinka Panna esete, I. Augistini ab Hortis, 2009. 211.

Külföldi koncertek mint a presztízs alapköve

A külföldi koncertek mindhárom műben hangsúlyos helyet kapnak.¹⁸ Két szempontból van nagy jelentőségük. Egyrészt jelentős bevételi forrást jelentenek, amely akár egy komolyabb vagyont is megalapozhat, bár ez, mint látni fogjuk, egyik esetben sem realizálódik. Másrészt a külföldi fellépés a zenészek otthoni világához képest mindhárom műben nagyon magas társadalmi pozíciójú személyek, uralkodók előtt történik. A zenészek tehát sokkal sikerebbek külföldön, mint otthon, a sikerük hírért hazahozzák ugyan, de érdemi presztízsnövekedés ebből számukra nem következik.

A fekete vérben Barkó Pali első megjelenése a cselekményben egy külföldi úthoz kötődik: Barkó Oroszországból kapott meghívást Konstantin nagyhercegtől, aki előtt már többször muzsikált Magyarországon.¹⁹ Mint később megtudjuk, az oroszországi fellépés után nyugat-európai turné következik, amelynek során Angliában és Franciaországban is játszik, ott is az uralkodók, a brit királyi család, illetve III. Napóleon előtt. A külföldi turné grandiozitását Pali „anyjával” mesélteti el a szerző. „Hja, az én fiam úgy hozzá van már szokva a nagyurakhoz, mint a kovács a szikrákhoz. – Muszkaországban szóba sem állt hercegen alul. – Még aki a kótáját forgatta is, gróf volt. – Hát még mikor Angliországba átment! – Tengeren járt! – Ott is volt három hónapig. Még a királyné előtt is muzsikált. – A walesi hercegnek egy hétig volt a vendége. – S ahogy az itteni bandáját is maga után vitette, a sok mylordok haza sem akarták eresztetni többet. – Mind pertu lettek a Palival. – Mikor a búcsúlakomát adták a tiszteletére, valamennyi királyfi mind ott volt, veres ruhában. – Aztán a cigányokat odaültették maguk közé – egy király, egy cigány, egy király, egy cigány! Úgy mulattak. – Hát még aztán Franciaországban! Ott volt csak az igazi parádé! A császárné minden nótáját megújráztatta. A császár pedig saját kezűleg tűzte a mellére a csillagos ordót.”²⁰ Az utazás haszna ugyanakkor messze-messze eltölpül amellest, amit mesélnek róla. Amikor megkérdezik, hogy mennyit keresett, az „anyja” ekként felel: „Vékával mérték ott az ezüstöt, iccével az aranyat! Hanem hát neki is feszíteni kellett. – A sok borraivalók, meg az ekvipázsok. Aztán meg a banda. – Azt minden városban ki kellett neki váltani a kuhiból. Azért mégis csak hozott haza szépen. – Amit megtakarított, abból vett egy házacskát, kertecskével. Most ott lakik a maga uraságában.”²¹ Tehát nem tudott jelentős anyagi tőkét kovácsolni a nemzetközi sikerekből. Újra szülővárosában telepedett le, egy kis házban.

A *Dankó Pista* című filmnek is az egyik leghosszabb epizódja az oroszországi turné.²² Ennek apropója, hogy még szorult anyagi helyzetében Dankó

18 A magyarországi cigányzenészek nemzetközi fellépéseiről: Szíjjártó, 2002.

19 Jókai, 1969. 35.

20 Uo. 74–75.

21 Uo. 75.

22 Dankó ténylegesen járt Oroszországban, de ennek jelentősége sokkal kisebb volt az életútján, mint ahogy a filmben megjelenik. Csongor, 1958. 23–24.

eladta az apjától örökölt hegedűt, mely sok kézen keresztül egy orosz arisztokrata birtokába jutott. Dankó úgy érzi, nem tud játszani a hegedűje nélkül, ezért zenekart szervez, hogy Oroszországban turnézzanak, hátha visszaszerelheti a hegedűjét. Cigányzenekarával sikeresen bejut azokra a szórakozóhelyekre, ahol az orosz arisztokrácia mulat, Dankó sikereket arat, a hegedű tulajdonosát és magát a hegedűt is megtalálja, de hogy visszavásárolhassa, ahhoz Oroszországban turnézniuk kell, így tudják összegyűjteni a hegedű árát. Sok helyen lépnek fel – Szentpétervár, Kijev, Odessza, Nyizsnyij-Novgorod. Már a nyugati – „Párizs, London, Amerika” – fellépéseket tervezik. A turnét azonban nem sikerül befejezni, mivel Pista belebetegszik a belé szerelmes Rózi – aki táncosnóként segíti a zenekart – és a felesége afférjába, s emiatt haza, majd Olaszországba szállítják gyógykezelésre.²³ A filmben is azt látjuk tehát, hogy a magyar cigányzenészek külföldön osztatlan sikert aratnak a magyar nótákkal, de végül ez esetben sem válik a nagy siker busás vagyonná. Itt ráadásul a társadalmi presztízsnövekedés sem jelenik meg, mivel Dankó már nagybetegen tér vissza Magyarországra.

Bihari életrajzában is fontos helyet foglal el a külföldi sikerek ismertetése. „Bécsbe is gyakran felhívott a császári fényes ünnepélyek és lakomák alkalmával; hova egyébiránt csaknem évente felutazott társaival. Midőn a lipcsei ütközet után az elfoglalt francia álgúkból készítettet érdemkeresztek Bécsbe kiosztattak, nemkülönben a cs. városban 1814. oct. 18-án tartott pompás tábori ünnepély alkalmával, s az európai fejedelmek bécsi gyűlése egész idején ő is jelen volt, sőt ekkor ott csaknem egész évet töltött. – Ez idő alatt részesült Bihari ama legmagasabb kegyben, hogy bandájával a fölséges cs. udvar előtt is játszhatott, sőt ugyanott egyéb magas kitüntetésekre is méltatták.”²⁴ Bihari Bécsnél messzebb nem jutott, de a Mátray-életrajz alapján ő is játszott jó pár koronás főnek.²⁵ Külföldi sikerként állítódik be az is, hogy bandájával Bihari bejárta a Habsburg Birodalom keleti felét. Az ekkora távolságokra megtett utazás a 19. század első évtizedeiben mindenképpen jelentős eredménynek számíthatott egy cigányzenész életében.²⁶ Mátray ezeket az utazásokat a külföld „meghódításának” tekintette, és sokkal inkább ezek miatt tartotta jelentős zenésznek Biharit, mintsem a nevéhez köthető dallamok miatt.

23 Dankó valóban járt gyógykezelésen San Remóban, de ez az oroszországi út előtt történt. Uo. 23.

24 Mátray, 1984/c. 291.

25 Hogy Bihari járt-e Bécsben, arra teljesen egyértelmű adat nincs. Az biztos, hogy jelentek meg ott a neve alatt kották. Illetve más források is szólnak arról, hogy a 18. század második felétől már megjelentek cigányzenészek Magyarországról a császárvárosban. Vö. Major, 1928. 10.; Sárosi, 2002. 6.

26 Vö. Sárosi, 1971. 69.

Kapcsolat a nőekkel

A nők, különösen a magasabb társadalmi státusú nők szerepe szintén közös elem a három műben. Mindháromban szerelmi háromszög rajzolódik ki a cigány férfi, egy cigány nő és egy nem cigány nő között.

Bihariról tudjuk, hogy cigány felesége volt, Banyák Éva, aki túl is élte férjét. Házasságukat nagyon fiatalon, tizennyolc, illetve tizenöt évesen kötötték. Emellett azonban Mátray közöl egy anekdotát, amely szerint mikor Bécsben lépett fel, a császárné megintette, mert nős ember létére az illendőnél jobban megbámult egy „fejedelemt” az udvari hangversenyen.²⁷ Ez az anekdota egy korai formája annak, amely arra utal, hogy a cigányzenész sikeres lehet magas rangú hölgyek körében. Konkrétumokról ekkor még nincs szó, de egy másik megjegyzésben Mátray ennél kicsit többet is sejteni enged Bihariról. „A szép nemet kedvelte, s igen örömet társalgott velök. Mint-hogy mindenütt szívesen látták, gyakran bátorságot vón magának a műveltebb osztálybeli szépemmel bizalmasabb hangon is enyelegni. Ebbeli vonzalma fiatalabb korában néhányszor kellemetlen körülményekbe is sodrá őt, melyekből számos pártfogói hamar kisegíték, kik által némi tréfás kalandok kivételére eszközül is használtatott.”²⁸ Mivel Mátray tudományos életrajzot írt, nyilván Bihari szerelmi kalandozásai nem tartozhattak a lényegesebb motívumok közé, így részletezésük sem lehetett célja. Az ilyen anekdoták, utalások közlése azonban mindenképpen arra enged következtetni, hogy lehettek afférei hölgyekkel, vagy legalábbis terjedhettek róla efféle pletykák, amelyeket Mátray fontosnak tartott, legalább utalás szintjén megemlíteni.

A Jókai-regényben, mint korábban már láttuk, Barkó Pali feleségül vette tanítómestere, a szintén muzsikus Barkó Pista lányát, Citerát – sőt a családnevét is felvette.²⁹ A regény folyamán ikreik születnek, és a házasságukat nem tudják kikezdeni a „tejtestvér”, Lenke Simon és annak későbbi felesége, Aranka kísértései. Simon vonzódik Citerához, de a mi témánk szempontjából a fontosabb Aranka és Pali viszonya. Aranka a regény egyik kulcsfigurája, aki nehéz sorsú fiatal lányból szépsége, énektehetsége és a férfiaknál aratott siker révén magas társadalmi pozícióba jut. Emellett viszont folyamatosan ostromolja Barkó Palit, akit a színházból ismer – ahol oroszországi turnéja előtt a karmesteri feladatokat látta el. Aranka éppen az orosz út előtt próbálkozik először, amikor felajánlja Palinak, hogy vigye őt magával – akkor nem megy feleségül Lenke Simonhoz –, és egyben megszarolja, hogy ezáltal Pali meghiúsíthatja egyik jótevője, Bárdy Zoltán ellen készülődő politikai vádaskodást.

27 Mátray, 1984/c. 291–293.

28 Uo. 297–298.

29 Érdekes, hogy Pali nem zenész „szüleinek” nincs családnevük, miként a zenésztől származó, de nem zenész feleségének sincs, legalábbis a regényben nincs Barkó Citera névforma, szemben az apjával és a férjével, akik mindketten zenészek.

Az ajánlatot Pali visszautasítja, hűséges marad feleségéhez. Miután Barkó visszatér Oroszországból, az ekkor már báróné Aranka újra körülrajongja, és férje távollétében Pali tiszteletére díszünnepséget szervez, amelyet arra akar felhasználni, hogy közelebbi kapcsolatba kerüljön a zenésszel. Ezt a közeledési kísérletet a férj, Lenke Simon megjelenése hiúsítja meg, bár Aranka még ekkor is megpróbálja Citerát felhasználva elterelni a férjét. Ahogy Pali „anyja” megjegyzi: „Cserélni akart. Mint egy cigány! Igazi cigánycsere! Asszonyt asszonyért, férjet férjért.”³⁰ Végül ez a kísérlet is meghiúsul. Aranka csak a házassága révén kerül az arisztokraták világába, de társadalmi pozíciói a regényben mindvégig magasabbak, mint Barkó Palié. *A fekete vérben* megfordul a magasabb társadalmi állású nő és a cigányzenész közötti kapcsolat, itt a hölgy szeretné elnyeri a zenész tetszését, amit az önérzetes és hűséges férfi következetesen visszautasít.

A Dankó-film egyik központi szála Pista szerelme a helyi előkelőség lánya, Jánky Ilonka iránt, akihez dalokat ír és küld inkognitóban a lány címére. Később a Hungária kávéházban, majd a lány otthonánál az ablaka alatt is szerenádokat ad Ilonkának, kiváltva ezzel mind a cigányzenész, mind a magyar úri társaság megrökönyödését. Dankó végül sikert arat, Ilonka elszökik vele, és hozzá is megy feleségül. A házasságuk kitart Pista haláláig, pedig Ilonkát az apja kitagadja, illetve amikor Pista Oroszországba utazik, a lány rokonai és korábbi vőlegénye próbálják rábeszélni, hogy hagyja el a zenészt.³¹ A film cselekményének másik szála a cigány táncosnő, Rózsi szerelme Pista iránt; a lány, miután látja, hogy nem tud Pista és Ilonka közé állni, megátkozza Pistát, és Oroszországba megy. Amikor aztán Oroszországban újra találkoznak, minden fondorlatát beveti, hogy megszerezze Pistát, ám amidőn Ilonka megjelenésével egyértelművé válik, hogy Dankó ezúttal is a másik nőt választja, újra átkot szór rá, és távozik.

Ha a három alkotást időrendben vizsgáljuk, kétfajta változást vehetünk észre. Egyrészt a cigányzenész és a nem cigány, magasabb státusú nő egyre közelebbi kapcsolatba kerül egymással: Bihari felesége cigány, de a férfi vonzódik a nem cigány nőkhöz; Barkó Pali felesége ugyancsak cigány, de már őhöz is vonzódnak a nem cigány nők; Dankó Pista viszont eleve nem cigány nőt vesz feleségül. Másrészt a nem cigány nő társadalmi státusza egyre lejjebb kerül: míg Bihari kapcsán csak az uralkodó körökből említettek hölgyek, addig Barkó Palit egy arisztokráciába beházasodó hölgy szeretné a kegyeiben részesíteni, Dankó Pista pedig városi polgár lányát veszi feleségül.³²

30 Jókai, 1969. 162.

31 Dankó egy szegedi festőművész lányát vette feleségül. A házasság valóban az após engedélye nélkül, csak szöktetéssel valósulhatott meg, felesége élete végéig kitartott mellette. Csongor, 1958. 12–16.

32 A 20. század elején a városi prímás már nem számított alacsony presztízsű foglalkozásnak, és megindult a polgári rétegbe való beházasodás. Sárosi, 2004. 262–263.

Hanyatló pályavég

Az időskor és a halál két alkotásban jelenik meg, a harmadikban csak áttételesen lehet feltételezésekbe bocsátkozni róla.

Mátray Bihari időskorának kezdetét, és nemcsak művészi, de anyagi helyzetének hanyatlását is egy balesethez köti. A balesetben szerzett sérülés jelentősen akadályozza a primást a zenélésben. „Megjelent az 1824-iki nov. 29-től dec. 4-ig tartott egri tisztújításon is; de midőn innen hazafelé utazott, Gyöngyös és Hatvan között kocsija felfordulván, s esés közben balkarja csontjai megrepedvén, annak idegei (néhai Stáhly György, nagy tudományú jeles orvosunk minden fáradozása dacára) oly merevek maradtak, hogy többé nem vala képes karának előbbi hajlékonyságát a hegedűjátásban, kivált az applicaturában használni. Játzott ugyan még egyideig (miként az említett pozsoni országgyűlés alatt 1825-ben), de csak segédképen társaival, kik közül Sárközy János vivé az első hegedű szerepét. Bihari szelleme azonban nem tűnt ki többé az egykoron oly bájló zenéből; s miután jelesebb társai lassanként elhagyták őt, az ezután hozzá csatlakozott zenészek alig voltak képesek a mindennapi élelmet számára megszerezni.”³³ Ezután már csak Bihari egyre romló anyagi helyzetéről, fokozódó alkoholizálásáról, betegségeiről (vízkór, köszvény) és csökkenő népszerűségéről esik szó. Temetését adakozásból fedezték „magyar hazafiak”. A dicsó életút, a nagyvilági körök és a külföldi sikerek sem tették tehát igazán vagyonos emberré: vagy elherdálta ezeket a jövedelmeket, vagy egy jó részük csak anekdota volt.³⁴

Barkó Pali halálának körülményeiről nem értesülünk, mivel a regény még viszonylag fiatal korában véget ér. A történet ívének meghosszabbítása alapján azonban itt is lefelé ívelő pályakép rajzolódik ki. A színházi karmesterséget nemzetközi turné követi, majd hazai díszelőadások. A regény utolsó fejezetében viszont Barkó már megjelenését és viselkedését is cigányosra változtatja, jelezve, hogy ő valójában „csak egy cigány”. Ahogy feleségének megjegyzi: „Hja! Akkor »tisztelt« művész hazánkfia voltam; most pedig vagyok: »hallod-e, te cigány!«”³⁵ Ezek csak finom utalások ugyan, de azt gondolom, Jókai a történet végének efféle alakításával azt akarta érzékeltetni: Barkó Pali, elutasítva a gondolatát is annak, hogy ő lehet a főúri család igazi leszármazottja, sokkal mostohább sorsot választ, amely nem ígér tartós megbecsülést és anyagi jólétet, csak időleges sikereket.

Dankó Pista zenei pályájának hanyatlása és a zenész halála szoros kapcsolatban áll egymással. Miután az oroszországi turné félbeszakad, Pista megbetegszik, és már sosem gyógyul fel, hiába viszik Olaszországba gyógykezelésre. A film utolsó jelenetében otthon fekszik, megtörtén. Dankó nem végrendelkezik, hiszen már nincs miről, pusztán csak kijelöli szeretetének tár-

33 Mátray, 1984/c. 293–294.

34 Vö. Markó, 2006. 5–7.

35 Jókai, 1969. 182.

gyait, a feleségét, a hegedűjét, a dalait és zenésztársát, barátját, a Kukac névre hallgató cigányprímást. Rózsai Oroszországból csomagban megküldi ugyan a visszaszerzett hegedűt, de ez már későn érkezik, Pista meghal. Bár a filmben nem merül fel az anyagi szűkölködés lehetősége, láthatóan Dankó nagy gazdagságban sem él; a kontraszt annak fényében éles, hogy pár perccel korábban egy jelenet még az oroszországi sikereket mutatta. Nemcsak a filmben követi azonban egymást viszonylag rövid idő alatt a két esemény, hanem az ábrázolt időben is, mivel Dankó csak levertebbnek látszik, idősebbnek nem. Jávor Pált semmilyen módon nem öregítették.³⁶

A három mű abban mindenképpen megegyezik, hogy a felvázolt élettörténet a felragyogás, a sikerek után egy lefelé tartó ívbe fordul át, amely felémészti a korábbi eredményeket, és a hősök újra közelebb kerülnek születés-kori szerény viszonyaikhoz.

Etnikai jellemzők

A vizsgált szereplők cigány származása mindhárom műben olyan tényként jelenik meg, amelyet a szerző vagy a szereplők kommentálnak, értéktartalmakkal ruháznak fel.

A Bihari-életrajz Mátray magyarázkodásával kezdődik arról, miért is írta meg művét. Ennek egyik legfontosabb eleme Bihari cigánysága és az ebből következő problémák. „A legnagyobb jelességre emelkedött zeneművész tehát épen úgy vívja ki a világ tisztöletét és a századokig hangzó hírt s nevet, miként a köztapsokban részselült jeles népzeneész, ki (legyen bár a legaljasabb népfaj származéka) műtehetségét a maga nemében kitűnő fokig művelvén, érdemessé teszi magát, hogy necsak kortársai viseltessenek méltánnyal iránta (kivált saját honában, melynek hosszas szolgálatát szentel), hanem arra is tarthasson számot, hogy utolsó pihegésével ne tűnjék el egyszersmind emlékezőte az utókor elől. E nézetek ösztönzének engem, hogy rövid életrajzát írjam Bihari Jánosnak, honunk népzeneészei egyik leghíresebbje, sőt annak idején legjelősebbjének, ki habár a cigány fajból eredett is, mint a folyó század három első évtizedében nemzeti zenénk terjesztője, számtalan külföldivel megkedveltetője, sőt a fölséges cs. kir. udvar s több külföldi hatalmasság előtt a legfényesebb ünnepélyek alkalmával köztetszés mellett megismertetője; annyi méltánnyalra csakúgy érdemesíté magát, miszerint e néhány sort szenteljem nemzeti zenénk érdekében töltött egész élete fáradalmainak. [...] Szolgáljon e rövid bevezetés higgadt megfontolás anyagául azoknak, kik talán mosolyogva kárhoztatják tollamat, minthogy azt cigány zenész életiratóra emelni nem átalottam.”³⁷ Majd ekként folytatja: „Bihari János, egyike a cigány fajból eredett leghíresebb ma-

³⁶ Dankó valóban viszonylag fiatalon, 45 éves korában halt meg, de az orosz turné és a halál között évek teltek el. Csongor, 1958. 23–25.

³⁷ Mátray, 1984/c. 288–289.

gyar hegedűsöknek.”³⁸ Mátray nem beszél negatív kontextusban a cigányokról más írásaiban, amelyekben szóba kerülnek a cigányok vagy a cigányok szerepe a korabeli magyar zenei életben.³⁹ Mégis, a Bihari-életrajz olyan kontextusban használja a cigány kifejezést, amelyben szégyenletesnek és elhallgatandónak hat: csak negatív vonásai vannak, szóra sem érdemes. Bihari kapcsán a cigány mellett egy másik etnikai csoport is megneveződik, már rögtön a címben: a magyar. Bihari „magyar népzeneész”, „magyar hegedűs”. Úgy tűnik, Mátray nem rejti ugyan véka alá, hogy Bihari cigány volt, de életműve folytán mégis magyarnak tekinti.

Jókai regényében az etnikai kérdések és befolyásuk a cselekményre megkerülhetetlen, hiszen a kulcsszereplők, Barkó Pali és Lenke Simon származása más, mint amit ők magukról és környezetük róluk tud. A báró újszülött fiát a cigányasszony kicserélte a sajátjával, így Lenke Simon báró valójában cigány, míg a cigányprímás Barkó Pali valójában magyar származású. Jókai a cigány vonásokat mindkét szereplőben hangsúlyozza, ezáltal mintegy példázza azt a kettősséget, amely a – részben örökölt (Simon), részben tanult (Pali) – cigányos jellemvonásokat kialakítja. A két szereplőben a cigányság két aspektusban jelenik meg: Simon, a született cigány esetében ezek negatív vonások, míg Palinál, aki cigányként nőtt fel, pozitívak. A regény cselekményének végére mindenét elvesztő Simon cigány akar lenni, hogy megszabaduljon a kötöttségektől, s ezáltal könnyebben viselje el a csapásokat, míg Pali nem akar kilépni addigi életéből, nem akarja feladni azt, amit cigányként elért. Így a cigány–magyar identitáspárból végül mindkét szereplő a cigányt választja. Jókai a regényt korabeli személyek életpályája, illetve pletykák felhasználásával írta. Tudomása volt egy erdélyi történetről, amely egy nemes és egy cigány gyerekeinek a cseréjéről szólt.⁴⁰ A cigány származású Bach-huszárhoz is volt mintája Csorba János debreceni polgármester személyében.⁴¹ Az egész regény megírásának legfőbb inspirálóját, Reményi Edét, a zsidó származású hegedűművészt pedig sokan, főleg külföldön, cigánynak tartották.⁴²

A *Dankó Pista* abból a szempontból más, hogy műfaji sajátosságai miatt a filmben nincsenek szóbeli elbeszélések, írói narráció, kommentár. Más szinten, de az etnikai szempontok így is megjelennek és vizsgálhatók. Ennek két aspektusa van: a film cselekménye és a párbeszéd, valamint a film elkészítésének módja, az alkotók személye. A cigányság mint téma a film több pontján megje-

38 Uo. 289.

39 Mátray, 1984/b. 132–155., illetve 183–191.

40 Sándor, 1969. 206–207.

41 Uo. 226.

42 Uo. 204. Az ő egyik esetével példázza Sárosi Bálint azt, hogy külföldön minden magyar származású hegedűművészt automatikusan cigánynak tekintettek: „Honnan vehette egy K. Berkovici nevű amerikai szerző (1928-ban megjelent könyvében) azt az értesülést, hogy múlt századi híres hegedűművésztünk, Reményi (eredeti nevén Hoffmann) Ede hangversenykörútjai után visszatért övéihez – azaz cigánytörzséhez (!) – a pusztába, hogy ott megtisztuljon a civilizáció szennyétől.” Sárosi, 1971. 7.

lenik. Egyfelől úgy, hogy beszélnek róla, másfelől úgy, hogy a szereplők jellegzetesen, cigányokhoz kötődő módon viselkednek.⁴³ Verbálisan a film elején merül fel a cigánylét. Pistát anyja és barátja, Kukac nógatja, hogy menjen hegedülni, keressen pénzt, ne pedig csak dalokat „firkálgasson”. Pista ezt visszautasítja, addig ír, mondja, „[a]míg híres ember nem leszek”. Szeretetei folyamatosan nyomás alatt tartják, amit ő következetesen visszautasít. „Nem való vagyok én cigánynak, anyám. Maga ezt nem érti” – szabadkozik, mire az anyja így reagál: „Te lenézed a fajtádat.” Kukac, aki jól érzékeli, hogy Dankó elsősorban a szerelem miatt komponál és nem zenél, arra hívja fel a figyelmet, hogy szerelme a társadalmi státuszkülönbségek miatt illuzórikus: „Hát azt hiszed, hogy egy úri kislány szóba áll egy cigánnyal?” Végül, amikor már végleg kihozzák sodrából, Pista ingerülten ekként összegzi érzéseit: „Én nem akarok uraknak muzsikálni! Nekem ne ragasszon senki bankót a pofámba! Nekem ne mondja senki azt, hogy füstös cigány. Én más vagyok. Lehet, hogy bolond vagyok.” Ebben a kirohanásban jól érzékelhető a cigányzenész státuszának kétarcúsága. Lenézik, megalázó helyzetbe kerülhet, nem tekintik partnernek, ugyanakkor az urak között mozoghat, pénzt, még hozzá a cigányok viszonyaihoz képest nem is kevés pénzt kereshet. A későbbiekben Dankó cigánysága már csak az Ilonkával való kapcsolatában kerül elő újra, amikor Ilonka apja felháborodásában felkiált: „Cigányhoz adjam a lányomat!”⁴⁴

A filmben a főbb cigány szereplőket befutott magyar színészek játszották: Jávor Pál (Pista), Lukács Margit (Rózi) és Tompa Sándor (Kukac). A rendező nem törekedett arra, hogy a színészi játékon, jelmezeken, díszleteken túl erősítse cigányos karakterüket: a bőrüket nem sötétítették. Dankó az 1940-es években közismert személy volt, ezért cigány voltát nem kellett külön hangsúlyozni, Jávorról, az ismert színészről pedig mindenki tudta, hogy nem cigány. Ezáltal a filmből kiérzódhetett, hogy Dankó Pista nemcsak cigány, de magyar is, a zenész etnikai kétarcúsága akarva-akaratlanul megjelent.⁴⁵ Cigány származású szereplők csak a zenészek között jelentek meg, a debreceni Kiss Lajos zenekara játszotta a film cigánybandáját.⁴⁶

Összegezve, a három műben a cigányok kevésbé jelennek meg, míg a főszereplők cigánysága leginkább csak a zenéléshez kötődik. Olyanok, mint ha nem cigányok volnának, jóllehet a szerzők nem fejtik ki, hogy mit is jelent

43 Ami nem feltétlenül valós jellemző a cigányság egészére, vagy akár csak a cigányság egy részére, hanem inkább a cigányra mint olyanra jellemző a közgondolkodásban.

44 Megemlítendő, hogy a cigánytatók és Pista babonássága erősen meghatározza a film cselekményét.

45 Ez a kettősség máshol is kiviláglik. Például Dankó Pista a magyar költészetben mindkét etnikumot megkapta. Juhász Gyula *Nótafa* című versében „S húzza Dankó, az örök cigány”, Ady Endre versében: „Magyar Dankó Pista, áldjon meg az Isten,”-ként jelenik meg a nótaszerző. Ugyanakkor Juhász Gyula egy másik versében „szent magyar cigány”-nak titulálja Dankót. Juhász Gyula: *Nótafa*. In: *Apró*, 2008. 5., Ady Endre: *Dankó*. In: *Apró*, 94–95., illetve Juhász Gyula: *Dankó Pistának*. In: *Apró*, 2008. 136.

46 Taar, 1998. 69.

cigánynak lenni. A cigány származás, amikor mégis előkerül, inkább hátrányt jelent, amely nem engedi, hogy az ábrázolt művészek igazán felemelkedhessenek.

Következtetések

A három, szerzőjében, keletkezési idejében és műfajában is eltérő, de középpontjába egyaránt egy-egy cigányzenészt állító művet hat szempont elemzésével vetettem össze. E szempontok alapján sikerült közös életpályáivet felfejtenem, amely közel száz éven keresztül kimutatható a cigányzenész-karakter kulturális megjelenésében. E közös pályáiv szerint a cigányzenész szegényes származású, de tehetséges, sikerekben gazdag, külföldi úttal megkoronázott pályát fut be, amelynek során magasabb társadalmi státusú hölgyekkel is valamilyen viszonyt folytat, de pályája vége felé társadalmi és anyagi tőkéje mérséklődik, nem sikerül komoly vagyoni örökséget maga után hagynia, etnikai besorolása kétes, mivel a cigánysággal egyre kevesebb, a magyarsággal egyre több kapcsolatot ápol. Ez a több komponensből álló életpálya, amely majdnem száz év különbséggel keletkezett, eltérő műfajú művekben is kimutatható, már önmagában is toposznak, a cigányzenész toposzának tekinthető. Ráadásul ez a toposz a nagyközönség számára készült művekből rekonstruálható, tehát valós társadalmi tudásra, tapasztalatra és képzeletre kellett támaszkodnia. Emellett kiválóan alkalmas arra, hogy érzékletesen szemléltesse a cigányzenészekre mint társadalmi csoportra jellemző szociológiai és történeti viszonyokat, problémákat.

Azt is fontos még egyszer megemlíteni, hogy ez a kép olyan zenészekről rajzolódik ki, akik nem csupán mellékszereplők, hanem az adott mű egyik fő- vagy főszereplői. Már ez önmagában, vagyis hogy egy deklaráltan cigány szereplő válhatott főszereplővé, érdekes a cigányság társadalomtörténeti vizsgálatában, s egyben rámutat arra, hogy a magyarországi cigányság a magyar kultúra egy pontjának szerves részét alkotta/alkotja.

Végül azt is jelezzük, hogy a most bemutatott irodalmi kép természetesen távol állt, távol kellett állnia a cigányzenészek döntő többségének életétől: kifejezetten a legmagasabb státusú úri/városi zenészek pályájával érdemes összevetni.⁴⁷

47 Egy ilyen összehasonlítás Dankó Pista esetében is számos eltérést mutatna, és 1928-ban már Biharit is legendás alaknak minősítették. Kern Aurél ez ügyben írt cikkét idézi Sárosi, 2002. 5. Azt is számba kell venni, hogy abban a két vizsgált műben, amelyik valós személyről szól, olyan cigányzenészekről, pontosabban arról a két cigányzenészből van szó, akik a leginkább beépültek a magyar kultúrába, mivel nem „csak” zenészként, hanem zeneszerzőként is híressé váltak, így nem csak emlékeztük, hanem zenei örökségük is fennmaradt, még ha ez Biharinál nem is teljesen egyértelmű.

Irodalom

Apró

2008 *Dankó Pista emlékkönyv*. Szerk.: Apró Ferenc. Szeged, 2008.

Augistini ab Hortis

2009 Augistini ab Hortis Sámuel: *A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről (1775–1776)*. Bp.–Gödöllő, 2009.

Csongor

1958 Csongor Győző: Dankó Pista. Adatok a nótaköltő életrajzához. In: *Dankó Pista. Emlékoszoru születésének centenáriuma*. Összeállította: Csongor Győző. Szeged, 1958. 7–27.

Jókai

1969 Jókai Mór: *A fekete vér*. S. a. r.: Sándor István. Bp., 1969.

Major

1928 Major Ervin: *Bihari János*. Bp., 1928.

1967 Major Ervin: A galántai cigányok. In: Major Ervin: *Fejezetek a magyar zene történetéből*. Bp., 1967. 125–128. (Eredeti megjelenés 1960.)

Markó

2006 Markó Miklós: *Czigányzenészek albuma*. Bp., 1896. Hasonmás kiadás, Bp., 2006.

Mátray

1984a Mátray Gábor: A magyar zene és a magyar cigányok zenéje. In: Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Bp., 1984. 305–336.

1984b Mátray Gábor: A Muzsikának Közönséges Története. In: Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Bp., 1984. 7–259.

1984c Mátray Gábor: Bihari János magyar népzeneész életrajza. In: Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Bp., 1984. 288–304.

Sándor

1969 Sándor István: Jegyzetek. In: Jókai Mór: *A fekete vér*. S. a. r.: Sándor István. Bp., 1969. 197–321.

Sárosi

1971 Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Bp., 1971.

2002 Sárosi Bálint: *Bihari János*. Bp., 2002.

2004 Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja 1776–1903*. Bp., 2004.

Szíjjártó

2002 Szíjjártó Csaba: *A cigány útra ment... Cigányzenekaraink, valamint népzenei és néptáncársaságok külföldjárása a kezdetektől a kiegyezésig. (Korabeli sajtódokumentumok alapján)*. Bp., 2002.

Taar

1998 Taar Ferenc: *Híres debreceni cigányprímások*. Debrecen, 1998.

Zsupos

1996 Zsupos Zoltán: *Az erdélyi sátoros taxás és aranymosó fiskális cigányok a 18. században*. Bp., 1996.

MIKOS ÉVA

Tény és fikció, nemzet és régió, elit és populáris konfliktusa a rege műfaja körül

Bevezetés

A rege műfaja a 19. századi irodalom egyik kísérlete a hiányzó eposz pótlására.¹ Olyan verses epikus műfaj, amely történelmi és népköltészeti reminiscenciákat egyszerre ébreszt. Kialakulása idején egészében fiktív alapokra épített, egyúttal a történelmi múlt felidézésének, a nemzeti érzület történelmen keresztül erősítésének funkcióját töltötte be. A század folyamán fokozatosan egyre szorosabb kapcsolatot épít ki a mind nagyobb érdeklődéssel kísért népköltéssel, annak is a mai folklorisztika által helyi mondának nevezett műfajával. Pályája zenitjére a század középső szakaszában, elsősorban a népieség áttörését jelentő negyvenes–ötvenes években ért. Ezt követően fokozatosan veszít népszerűségéből annak ellenére, hogy több uralomra törő esztétikai irányzat elvárásaiba is sikerül bekapcsolódnia. Leginkább és leghatékonyabban az érzékenységbe, illetve a romantikába. Szinte nincs olyan epikus költőnk a század közepéig indulók között, aki ne tett volna legalább egyetlen kísérletet arra, hogy regét írjon. Emellett a század második felében a művelt középosztály, elsősorban a vidéki értelmiség körében is igen népszerű forma. Bizonyítják ezt a Kisfaludy Társaság pályázataira beküldött népköltési gyűjtések, amelyek adatai között szép számmal találunk szerzői névvel ellátott, verses formába öntött regéket is, a mesterkedő irodalom példáit. A napjainkban egyre nagyobb figyelemben részesülő közköltészeti kutatások kimutatták, hogy az első népköltési gyűjtések, különösen az Erdélyi János kezdeményezésére létrejött korpusz jelentős része a közköltészet utóvirágzásának tekinthető, hiszen a beküldött anyagban igen nagy a közköltészeti alkotások részesedése.² Az Erdélyinek küldött szövegek között a rege műfaja is kitüntetett helyet kapott, jelezve, hogy a művelt körök esztétikai elvárásai már elkezdtek feloldódni a középosztályban.³

1 Szajbély, 1999.

2 Küllös Imola 40 százalékra becsüli, ami bizonyos tematikus csoportokban 100 százalékos is elérhet (2014. 597.). A korabeli közköltészet népköltészetként való értelmezése kapcsán lásd még: Küllös, 2014.; Szilágyi, 2012., 2014.; Csörsz Rumen, 2014.

3 Csörsz Rumen István irányított kérdésemre válaszul adott szóbeli közlése. Segítségét ezúttal is köszönöm! Az Erdélyi-gyűjtemény anyagának epikatörténeti feltárása külön dolgozat tárgya lehetne. A közköltészet epikus részének kutatásáról, illetve annak hiányairól később részletesebben lesz szó.

A század utolsó harmadában, kikopván az irodalmi életből, populáris olvasmányok, ponyvák, kalendáriumok kedvelt műfajává vált. Elsősorban a nagy példányszámban, széles tömegek számára gyártó Bucsánszky (később Rózsa) Kiadó, majd a Méhner Vilmos Kiadóhivatala által nyomtatott tömegtermékekben. A nagy példányszámból következethetően a paraszti olvasóközönséghez is eljutó nyomtatványaikban e ponyvakiadók jeles és jeltelenül elhalt szerzők munkáit egyaránt közölték. Néhány esettanulmányból arra is fény derül, hogy a szövegek szüzséi termékenyen hatottak a paraszti szájnyagományra, regionális történetekből országosan ismertek lettek, vagy más tájegységekhez, más helyekhez alkalmazkodtak.

A rege fogalom- és műfajtörténeti problémái nem elsősorban esztétikailag érdekesek az utókor számára. A legtöbb alkotás mára elavult mind a szépség, mind a problémalátás szempontjából. Az a gondolat, amely a rege műfajának alapjául szolgál, nevezetesen hogy a múlt igazolja a jelen nemzeti eszméit, s hogy a nemzeti egység kollektív tudata a múltban keresendő, ma is nagyon mélyen benne él a közgondolkodásban. A műfaj jellegzetes 19. századi gondolkodásmódok, viszonyulások hordozója, amelyeket popularizálódása révén a tömegekhez is közvetít. E dolgozat elsősorban ez utóbbira koncentrált. Azt a folyamatot kívánja megmutatni, amelynek során egy, az elitben kikristályosodó esztétika, ideológiai rendszer a század folyamán a mind erőteljesebb mediatisálódásnak köszönhetően eljut a széles tömegekhez, s akár a népköltészet részévé is válhat.

A regéről való gondolkodást, illetve a fogalom történeti és jelenkori használatát nehezíti, hogy mind az irodalomtörténet, mind a folklorisztika csak érintőlegesen, saját, nagyon jól körülhatárolható célrendszerei alá rendelve foglalkozott a kérdéssel. Az irodalomtörténet más műfajok, így mindenekelőtt az eposz, továbbá a ballada, románc, novella, történelmi regény és történelmi dráma kialakulása felé vezető út állomásának tekintette. Míg a folklorisztika a történeti monda és a monda más alműfajai, továbbá a mese iránti érdeklődés kialakulása felől vizsgálta, mint ezt később látni fogjuk, a 20. századi folklorfelfogás és népköltészet-ismeret felől próbálta értelmezni. Legújabbán Szajbély Mihály foglalta össze az irodalmi rege műfajának 19. századi történetét díjnyertes tanulmányában, e dolgozat kiinduló tézise is az ő gondolata.⁴ Szajbély Mihály irodalomtörténészként a jelenség műfajtörténeti, irodalomesztétikai aspektusait vizsgálja, annak társadalomtörténeti és folklorisztikai vetületei lehetnek e dolgozat témái. Ugyancsak alapvetően járult hozzá a téma tárgyalásához Gulyás Judit könyvfejezete Tompa Mihály népregéinek folklorisztikai vonatkozásairól, keletkezés-, illetve hatástörténetéről.⁵ Mindketten paradigmaváltóként értékelhetők saját szakterületükön, hiszen felméri és egyúttal el is oldozzák a kutatástörténet összegabalyodott szárait, s új irányba viszik tovább a diskurzust.

4 Szajbély, 1999. A szerző ezért a dolgozatért átvehette a 19. századdal foglalkozó irodalomtörténetészeknek adható rangos szakmai elismerést, a Martinkó András-díjat.

5 Gulyás, 2010. 117–203.

A rege szó rövid története

Első látásra öncélúnak is tűnhet ez a nyelvészeti seregszemle, a rege kifejezés és rokonai jelentésváltozatainak, jelentésmódosulásainak felsorakoztatása.⁶ Egy ilyen áttekintés segítségével azonban felfejthető az a hosszú és szerteágazó folyamat, amelynek során a 19. században bizonyos fogalmak kialakulnak és megszilárdulnak, egyúttal az általuk hordozott jelenségek és az észlelésük közti összefüggések története is láthatóvá válik.⁷ A rege szó már csak azért is kiválóan alkalmas az imént vázolt jelenség példázására, mert maga is a 19. század szülőtte, s keletkezés-, illetve előtörténetében is a század jellegzetes magatartásaira ismerhetünk.

A rege szó az etimológiai szótár szerint a *regél* ige rövidítésével a nyelvújítás korában alkotott főnév, párhuzamosan a *regény* kifejezéssel, amely a nyugat-európai nyelvekben használatos *roman* műfajmegjelölés magyarítására szolgált.⁸ A *regél* ige a kora újkori forrásokban elsősorban részeg vagy bolond ember badar beszédét, illetve hihetetlen történeteket, csodás elemeket tartalmazó elbeszéléseket, meséket jelentette.⁹ A rege főnév a 18. század végén, illetve a 19. század első felében a csodás elemet tartalmazó elbeszélések, így a mítoszok, mondák, mesék összefoglaló neve. Az egyes műfajok elkülönítése ebben az időben még sem a folklórt, sem a szépirodalmat illetően nem történt meg. A folklór és az irodalom közti határ is képlékeny, a színhagyományból lejegyzett folklóralkotások pedig irodalmi átfogalmazásban kerültek a polgári olvasók elé. Ugyancsak problémát jelent a kortársak számára a történelem és a történet, a tényirodalom és a fikció közötti határ kijelölése. A kifejezés jelentése a 19. század folyamán fokozatosan cizellálódott és szűkült, ám a mai fogalmainkhoz képest továbbra is meglehetősen következetlen maradt.

A szó egy időben, illetve bizonyos szerzőknél a monda szinonimája, utóbbi a német *Sage* szó magyarítása, a rege szó megalkotásában is hasonló elgondolás játszott szerepet.¹⁰ Kőváry László, az első történeti mondagyűjteménynek tekinthető szöveggörpösz közreadója is e névvel jelölte meg a mű-

6 Ez a fejezet rövid áttekintés csupán, bizonyos passzusai hosszabb kifejtést igényelnek, s a dolgozat későbbi fejezeteibe vezetnek.

7 A társadalomtudományi, politikai fogalmak történetét és a fogalmak változása mögött meghúzódó szemléletváltozások történeti értékelésének hasznosságát ez a monumentális német vállalkozás bizonyítja: *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1972–1997.

8 A rege, *regél* kifejezésekről még a nem néprajzos olvasó is a *regősre*, illetve a *regölésre* asszociálhat. A két szóokor között nyilvánvaló az etimológiai kapcsolat. A *regölés* problémája azonban olyan szerteágazó, és tudománytörténeti, tehát nyelvészeti, szöveg- és zenefolklorisztikai, hagiográfiai stb. kérdések olyan hosszú sorát nyitja meg, hogy ennek tárgyalásától ezúttal el kell tekinteni.

9 TESZ III. 361.

10 A monda szó kissé mostoha sorsáról lásd Gulyás, 2010. 153–159.; lásd továbbá a mese szó és rokonai korabeli használatáról szóló munkáit: Gulyás, 2005.; 2008.; továbbá a prózafolklór terminológiájáról általában Gulyás, 2014. 632–634.

fajt, tündérrege szóösszetételben a csodás elemet tartalmazó, mesei jellegű *helyi mondákat* határozza meg.¹¹ A folklór elbeszélések klasszifikálására az első jelentős kísérletet Erdélyi János tette, aki a hitrege (*Mythos*), rege (*Sage*), mese (*Märchen*) hármasságában gondolkodik.¹² Más korabeli szerzők a monda ellentétéként meghatározott mesét értették rajta. A 19. század közepső évtizedeiben megjelenő *néprege*, *pórrége* szóösszetételek már kifejezetten a népköltészetre, szájhagyományra, illetve az azokat beemelő irodalmi alkotásokra vonatkoztak. Ugyanakkor a *hitrege* kifejezésen antik és keleti magaskultúrák mitológiai rendszereit értették (pl. ind hitrege, görög hitrege).

A 19. század első évtizedétől a fentiek mellett másik jelentése is kialakult: mitikus, mesei vagy mondai elemeket feldolgozó *irodalmi művek*, elsősorban verses epikus alkotások megnevezése is. Fazekas Mihály *Lúdas Matyjának* alcímében is szerepel.¹³ Szűkebb jelentésben kifejezetten történelmi témájú, és/vagy történelmi mondai szüzsét feldolgozó elbeszélő költemények neve. E műfaj a hiányzó hősköltészet, illetve eposz pótlásának egyik alternatívájaként is értelmezhető, ugyanakkor a történelmi novella és a történelmi regény előfutárának is tekinthető. Egyszerre teljesíti az oktatás és a szórakoztatás elvárását, amely elvárás mögött a korabeli művelt olvasó történelemismerethez való sajátos viszonya figyelhető meg, amelyben a valóság és a fikció iránti igény együtt van jelen.¹⁴ Megalkotója Kisfaludy Sándor, aki mondai jellegű, lokalizált szüzsét maga találta ki, 1807-ben megjelent *Regék a magyar előidőkből* című munkájában az érzékenység jegyében a szereplők lelki állapotára, hangulataira figyel elsősorban, talán azok kivételéseiként is értelmezhetők az ábrázolt tájképek. Ezt a műfaji hagyományt folytatják követői, többnyire mára feledésbe merült szerzők. Az 1800-as évek derekán, a harmincas–negyvenes években nagyon népszerű, ha nem is kötelező, de szinte minden mára kanonikus szerző életművében megjelenik a műfaj.

Ugyancsak hosszú életűnek bizonyult a rege kifejezés a vegyes tartalmú, elsősorban persze meséket közlő gyermekkönyvekben, ifjúság számára kiadott olvasmányokban. A század második felére ugyanis a népköltészet egy másik, viszonylag új területen is hódít, mégpedig a gyermek- és ifjúsági irodalomban, amely ekkor fokozatosan a tömegkultúra részévé is vált. A mesekönyvek előszeretettel használják címadásukban a rege kifejezést a legváltozatosabb műfajok jelölésére. Kezdetben főként fordítások, átdolgozások jelen-

11 Kőváryról és gyűjteményéről a dolgozat későbbi részeiben lesz szó.

12 Erdélyi János vonatkozó passzusait idézi és értékeli: Gulyás, 2014. 635–636.

13 Fazekas Mihály: *Lúdas Matyi. Eredeti magyar rege*. Debrecen, 1815. A második, bővített kiadásban az alcím: *Rege négy levonásban* (1817). A következő száz évben megmaradt az alcímadás hagyománya az eredetinel. A 18. kiadás Módy Dezső bevezetőjével és jegyzeteivel látott napvilágot, *Komikus elbeszélés* alcímmel (1922). Ezt az alcímadást például az 1950-es években is preferálták. Az utóbbi évtizedek kiadásai ragaszkodnak az eredeti címadáshoz.

14 Szajbély, 1999.

tek meg,¹⁵ majd a század végéhez közeledve a magyar szerzők mesekönyvei apránként átvették az uralmat.¹⁶

A szépirodalmi alkotások sem tudnak szabadulni a rege szó által kínált konfúzus, éppen ezért rejtélyes jelentésháló kínálta lehetőségtől. Szinte nincs olyan kanonikus szerző a 19. század végén, a 20. század első felében, akinek ne volna olyan, akár verses, akár prózai alkotása, amelynek címében vagy alcímében ne szerepelne a rege kifejezés. Szórványosan még zeneművek címadásában is előkerül.¹⁷ A 19. század vége felé a rege szó immár leginkább a tudatos archaizálásra, az „ősmúlt” irodalmi megfogalmazásaira, a történelem népköltészetten keresztüli megragadására utal, egyéb műfaji keretektől függetlenül. Ennek első példája Arany János *Buda halála*. *Hún rege* címen megjelent, a közvetlen utókor által egyértelműen eposzként fogadott és olvasott alkotása lehet.¹⁸ Az alcím kiválasztása nyilvánvalóan nem véletlen, hiszen Arany egész életében küzdött a népeposz problémájával, a rege szó pedig ennek a kérdéskörnek a tengelyében áll.¹⁹ A 19. század végétől a művek címadásában a rege szó egyszerűen csak a korlátlan elbeszélőkedvre, az emberi mesélőtehetség időtlenségére, határtalanságára is vonatkozhat.

A rege szó *mitikus történetek irodalmi feldolgozása* jelentésben meglehetősen tartósnak bizonyult, a 20. század folyamán megjelent mitológiai antológiák címadásában szinte kivétel nélkül szerepel, még a második világháború utáni évtizedekben is. Így például a Móra Ferenc Gyermek- és Ifjúsági Könyvkiadó sorozatában, amelynek egyik darabját a folklorista Dömötör Tekla szerkesztette *Germán, kelta regék és mondák* címen. Hasonlóan népszerű kiadvány volt a Trencsényi-Waldapfel Imre szerkesztette *Görög regék* című antológia.²⁰ Ugyancsak gyakori, ha nem is kizárólagos a népköltészeti antológiák címadásában, különösen olyan esetekben, amikor a kötet helyi mondákat, hiedelemmondákat is tartalmaz, és/vagy a gyűjtemény a nagyközönséget célozza meg.²¹ Utóbbi kitétel annál is inkább fontos, mert a 19. század végén, a 20. század elején megszállárdul a folklór műfaji klasszifikációs rendszere, amelyben a rege kifejezésnek nem jut hely. Korábban regeként a ma mondának nevezett műfajt vagy annak feldolgozásait nevezték meg leggyakrabban, ám a rege szó a monda szinonimájaként a 20. század eleje óta már nincs szaknyelvi használatban.

15 Pl. Stieff, Henriette: *A tündérország. Új regék és mondák gyermekeknek*. Komárom, 1865.

16 Pl. *Regék és elbeszélések az ifjúság számára*. Wildemuth Ottilia után átd. egy nagykőrösi tanár. Pest, 1859.; 3. kiad. Bp., 1886.

17 Pl. Vavrinecz Mór (1858–1913): *Zeneképek a magyar rege világából. Zongora négy kézre*. Op. 62. 1904. Balassa Sándor (1935–): *Karácsonyi rege*, vegyeskar, Op. 68. Ady Endre versére (é. n.). Tóth Péter (1965–): *Téli rege, kamarazene vonós zenekarra*. 2006.

18 Első megjelenése: Pest, 1864.

19 Dávidházi, 1994. 114–183.

20 Első kiadása 1967-ben jelent meg; 2012-ben a 16. kiadása látott napvilágot a Móra Kiadónál.

21 Pl. Lipták Gábor (1912–1985) a Móra Kiadónál megjelentetett népköltészeti antológiáiban: *Sárkányfészek. Regék, mondák, történetek Észak-Magyarországról*. Bp., 1969, 1974.; *Amiről a kövek beszélnek. Regék, mondák, történetek*. Bp., 1972., 1978.; *Amiről a vizek beszélnek. Regék, mondák, történetek*. Bp., 1975., 1982.

S végül, a Rege mint női név az MTA Nyelvtudományi Intézete *Anyakönyvi bejegyzésre alkalmasnak minősített utónevek jegyzékére* is felkerült.²² Feltehetően a napjaink szellemi életében is tapasztalható múltba vágyás, a régmúlt iránti erős nosztalgia terméke, hasonlóan más archaizáló, köznevekből képzett női keresztnemekhez, amilyen például a Csenge, vagy az idegen eredetű nevek sajátos, esetleg tájnyelvi magyarításaként felfogható Zselyke.²³ Utóbbiak a 19. század nyelv- és névújító törekvéseinek kései leágazásai, az irodalmi névalkotások utánezetei.²⁴ A 19. században jöttek ugyanis létre olyan, ma már teljesen bevett utónevek, mint például a Dugonics András alkotta, s Vörösmarty Mihály révén népszerűvé vált Csilla, a Vörösmarty drámájából ismert Tünde, az Arany János nevéhez köthető Ildikó, vagy az egyik legnépszerűbb Jókai-regény, *Az arany ember* hőseként ismertté vált Tímea.²⁵

A rege helye a 19. századi költészetben

A rege névvel ellátott irodalmi műfajkezdemény a 19. század elején alakult ki, s nagyjából a történelmi háttér előtt játszódó, helyhez kötött verses elbeszélések egyik lehetséges alternatívájaként értelmezhető, amelyben a csodás elemnek, a váratlan fordulatoknak nagy jelentősége van. Ahány szerző csak használja a kifejezést, mind egy kicsit mást ért rajta. A legtöbb irodalmi rege kacérkodik a rege szó korabeli általános jelentésében foglaltakkal, vagyis a csodás/mitikus/mesészerű elemek alkalmazásával. Hol a mitológiai vonatkozások, hol a helyhez kötöttség erősödik fel.

A rege műfaja csak az egyik azok sorában, amelyek a hiányzó eposz pótlására, a történelmi epika megteremtésére, illetve a polgárosodó középrétegek

22 <http://www.nytud.hu/oszt/nyelvmuvelo/utonevek/osszesnoi.pdf>. [Utolsó letöltés 2014. április 9.] Ugyanakkor a *Regő* férfinévként szerepel a listán, akárcsak a Regős. Regő kifejezés önmagában a köznyelvben nem létezik, a regősénekek refrénjében, „haj regő rejtem”, rövid magánhangzós, pontosan megfejtetlen jelentésű alakban fordul elő, de csak és kizárólag ott. A Regő feltehetően a Gergő, Benő stb. becenevek mintájára találtatott névszerűnek, illetve férfias hangzásúnak, tekintettel arra, hogy a finnugor nyelvekben, így a magyarban sincs a főneveknek nyelvtani nemük, amely útba igazítana a névszóból képzett nevek nemi hovatartozását illetően. (Ugyanakkor az Enikő 19. században alkotott női névnek is hosszú ő a vége.)

23 Bár a Csenge és a Zselyke név ma már általánosan ismert és elfogadott, sőt olyan népszerűek, hogy a 100 leggyakrabban adott név listájára is évről évre felkerülnek, lásd az MTA Nyelvtudományi Intézetének névkereső online felületét: <http://corpus.nytud.hu/utonevportal/>. Pontos eredetüket, első használatukat, illetve a lehetséges kitaláló személyét nem sikerült kinyomozni.

24 Lásd Kálmán, 1996. 51–61.

25 A Nyelvtudományi Intézet honlapjának adatai arra nem utalnak, hogy az egyes keresztnemek mikor kerültek az anyakönyvi bejegyzésre alkalmasnak minősítettek közé. Feltehető, hogy a Rege név esetében ez csupán néhány éve történt meg. Az intézmény egyik tudományos munkatársával készült interjúból kiderül, hogy az utóbbi időben rendkívül megszaporodó kérvényeknek köszönhetően a lista *havonta* átlagosan 15 névvel bővül: <http://index.hu/belfold/2013/10/12/nevadas/> [Utolsó letöltés 2014. április 9.].

társasági életében feltámadt igény kielégítésére szolgáltak. Másik két konkurens műfajjal is számolnunk kell a korszakból, a *balladával* és a *románccal*.²⁶ E három kategória sok tekintetben hasonlít egymásra, legfőképpen a történelmi tematika, vagy legalábbis a történelmi háttér kulisszaszerű használatában, illetve az irodalomtörténeti hagyomány és a folklór alkalmazásában. A fogalomhasználat is csak fokozatosan kristályosodik ki, hiszen, mint fent is láthatuk, a rege szóval a legkülönbélebb műfajú alkotásokat illették. A zavart tehát a kettős, köznyelvi és szaknyelvi használat jelentésmezeje közti különbség adhatja. Kezdetben, az 1800-as évek első évtizedeiben valószínűleg tényleg nehéz volna pontosan elkülöníteni őket, de az 1840-es évektől már a népköltészeti műfajok mintájára jelentősen eltérnek. A rege és a ballada elkülönítésének alapja a szűzség tipológiája: a balladák a drámai eseményeket megjelenítő népköltészeti műfaj, a ballada szűzséit használják, illetve azokhoz hasonlókat építenek fel népköltészeti alap nélkül, a regék pedig a mondák bizonyos típusainak, tematikus csoportjainak szűzséiből válogatnak. Erről később részletesebben lesz szó.²⁷

A rege műfaji megjelölés a reformkor irodalmában még sok bizonytalanságot mutat, időnként prózai, a korban *beszélynek* is nevezett elbeszélések azon típusára is alkalmazták, amely paraszti környezetben játszódik. Erre példa Vörösmarty Mihály *Kecskebőr* című elbeszélése, amelyet a szerző rege műfajmegjelöléssel látott el. Vörösmarty életművében azonban más alkotások is viselik ezt az alcímet, így egy verseselbeszélés-csoport is, a *Három rege*. De Fáy András és Bajza József szintén kísérletezik regéirással. A század első felében egyre közelebb kerül a műfaj a népköltészeti változataiban mondaként definiált műfajhoz. Így például a rege műfajába sorolható alkotások – amelyek lényegesen kisebb halmazt tesznek ki, mint az e néven jelölt művek – közös vonása egyebek mellett, hogy helyhez kötődnek, a térkép egy pontját látják el narratívával.

Új paradigmát a század közepén Tompa Mihály költeményei hoztak. Ő a *népregé*iben már minden valószínűség szerint – legalább részben – szájhagyományból gyűjtött anyagot dolgozott fel. Tompa alkotásai nagy közönség sikert arattak, évtizedekig fontos részét alkották az elemi iskolai olvasókönyveknek, s ez termékenyen hathatott a folklórra, az oktatás révén a helyben gyűjtött szűzség az egész nyelvterületen elterjedhetett. Tompa legfontosabb felfedezése a mondák egy csoportjának helyhez kötöttsége, illetve a helyhez kötött mondák egy tematikus csoportja, amelyet a korban *tündéries regéként*, *tündéregéként* volt szokás megnevezni. Az irodalmi rege a negyvenes években a népiesség térnyerésének köszönhetően tehát újabb műfaji elvárással bővült, amelyet elsőként Tompa Mihály költészete valósított meg. Körvonalazódnak látszik egy olyan, immár karakteresen önálló műfajnak tekinthető forma,

26 Hasonló funkciókat lát el a ballada, és ikertestvére, a románc műfaja is a reformkor társas életében, l. Zentai, 1989.; 2010.

27 Vö. Tarjányi, 2014. 532.

amely a népköltészetből ismert egyik típuscsalád irodalmi meghonosítása-ként tételeződik, elsősorban az utókor értelmezésében. Gulyás Judit kutatásai bizonyították, hogy Tompa valóban szóbeli hagyományokból (is) merített: élete bizonyos részeiben társasági életének jellemző része volt az élőszóbeli történetmesélés, illetve levelezés útján barátai, diáktársai is gyűjtöttek számára szájhagyományban élő szövegeket.²⁸ A szájhagyományból – népköltészeti vagy más szóbeliségben is élő hagyományból – származó ihletet tehát joggal feltételezhetjük, még ha nem minden konkrét esetben tudjuk is hitelt érdemlően bizonyítani.²⁹ Tompa regéinek további jellemzője, hogy helyhez kötődnek, egy bizonyos táj vagy annak valamely része (pl. folyó, tó, hegy stb.), egy élő organizmus, például fa, vagy ember alkotta létesítmény, leggyakrabban vár, valamilyen épületrom keletkezését, illetve pusztulását bemutató történetek. Gyakori szereplői bizonyos képzelt lények, hiedelemlények, például tündérek, óriások, akik általában ártó szándékkal lépnek fel. A népköltészetben prózai formát az irodalomban szinte kizárólag verses formában jelenítették meg, ez az áttemelés egyik legfontosabb formai átalakítása.

Az irodalmi rege teljesen nem feleltethető meg egyetlen konkrét folklór-műfajnak sem, de legközelebb a történeti mondákhoz áll. A történeti mondák egy jelentős része helyhez kötődik, pontosabban történetiségét valamilyen térbeli objektum adja, amely lehet természeti képződmény, illetve ember alkotta tárgy is. A Tompa-regékben általában ezek létrejöttéhez kapcsolódik a cselekmény, valamilyen természetfeletti erő, vagy természetfeletti képességekkel rendelkező lény, például óriás, tündér vagy ördög tevékenységéhez, akárcsak a népköltészetből ismert alapítási mondákban. Ebben a mondafajtában a történelmi valóságot csupán az alapjául szolgáló létező történelmi emlék, vár, kastély, középkori templommaradvány vagy ókori útszakasz jelenti, a történetek egészében fiktivek, akárcsak a szereplők, az emberek és a természetfeletti lények egyaránt a képzelet szülöttei. Tompa történeteit nehéz volna egyetlen, a 20. században leírt és definiált mondatípusba illeszteni. A történeti mondák és általában a mondák jellemzője ugyanis, hogy egymenetűek, egyetlen egyszerű cselekménysort jelenítenek meg (szemben a mesével, amelyek legtöbbször több menetet is tartalmaznak), vagyis szerkezetük rendkívül egyszerű. Tompa történetei azonban általában több szálon futnak, s nem csupán a keletkezéstörténetet mesélik el, hanem azt valamilyen emberi dráma előadásával egészítik ki. A folklorisztika nyelvén úgy is fogalmazhatnánk, hogy kontaminált darabokról van szó, amelyek két vagy akár három típus

28 Gulyás, 2010. a köznemesi, illetve kollégiumi mesemondásról, történetmesélésről: 123–130.; Tompa Mihály mese- és általában prózafolklór-ismeretéről uo. 133–148. Arra a kérdésre továbbra sem tudunk válaszolni, hogy Tompa paraszti mesemondókat ismert, vagy nemesihonoráció környezetben történt mesemondást rögzített-e. A közköltészeti hagyomány epikus, s különösen prózai része nehezen kutatható, egyelőre feltáratlan terület. (Vö. Gulyás, 2014. 641–643.). A közköltészetéről általában: Küllös, 2005.; Csörsz Rumen, 2009.

29 Tompa költeményeinek a recens néphagyománnyal fennálló lehetséges párhuzamait Ujváry Zoltán gyűjtötte össze: Ujváry, 2014. 7–12, 37–39, 113–120, 177–182, 203–206, 227–230.

lemeit ötvözik. Az emberi vétségek, bűnök megjelenítésében tehát a balladával rokoníthatók, ám a szüzsék itt inkább mondai szüzsék, nem balladaiak, s szemben a balladával, a cselekmény lineáris, előadása világos, közérthető, a sokat emlegetett balladai homály nélkül. A középpontjukban álló emberi mulasztás, amely ritkán rejt valódi tragikumot, leginkább a *bűn és bűnhődés* típusú mondákra jellemző.

A rege műfajának szabályszerűségei tehát a következők: egyszerre van jelen a történetiség és a csodás elem. A fiktív és a reális elegye kedvezően illeszkedett a nemzetépítés történetiségkonceptiójába. Másrészt Tompa költeményei a tér nemzetiesítésének azt a fázisát testesítik meg, amelynek során a tér kiemelt pontjait a megfelelő narratívákkal látták el, így téve mindenki számára, még a nagyjából szóbeliségben élő nép számára is megragadhatóvá.³⁰ Egyúttal e narratívák, amelyek a tér egy bizonyos pontjához köthetők, hosszabb távon a közvetlen környezet, egy kisebb táj (régio) megalkotását is lehetővé tették.

Kitérő: nép és nemzet a 19. században

E dolgozat abból a feltevésből indul ki, hogy a 19. századi paraszti réteg kollektív tudatában nem vagy csak nagyon csekély mértékben mutatható ki a nemzettudat. A modern nemzeteszme hatása csak lassan, fokozatosan szívódott fel a falusi tömegek tudatában, amely folyamat végpontja az első világháborúra tehető. Ez nyilvánvalóan egy *nem esszencialista* nemzetfelfogás felé vezet, amely szerint az egységes modern nemzetet, pontosabban annak „felfogását”, a modern nemzeti identitást mai formájában mesterségesen hozták létre.³¹ Nem előzmények nélkül, hanem létező elemek újrafelhasználásával, átértelmezésével, új struktúrákba rendezésével. A modern nemzeteszme tudatosan, értelmiségiek által létrehozott konstrukció, akik céljukat a kultúra már meglévő elemeinek átformálásával, átlényegítésével érték el.³² Az értelmiség és a politikai elit egyik fontos törekvése volt, hogy a parasztságnak is helye legyen az egységes nemzetben, illetve a nemzet egységését a parasztság társadalmi emancipációjával látta beteljesítettnek.

Az építkezéshez téglára, mészre is szükség volt, s annak illúziójára, hogy mindez már létezik, csak a múltból kell előkeríteni. Ennek érdekében a múltat olyan tulajdonságokkal ruházták fel, amelyekkel valójában nem rendelkezett. Igyekeztek továbbá úgy feltüntetni munkálkodásukat, mint amely részben vagy egészében eredeti. A társadalom felső és középrétegeinek folyamatosan megújuló eredetiségigényét a társadalom alsó rétegei segítségével próbálták

30 Nora, 1999, vö. T. Szabó, 2008/a, 2008/b; Gyáni, 2010.

31 Anderson, 2006. Lásd továbbá Albert Réka kitűnő elemzését, 2009.

32 Találó Dávidházi Péter megfogalmazása a 19. század nemzetépítésére vonatkozóan: „...mondhatni (stílszerűen) inkább újraszabta a kacagányt, mintsem kitalálta volna.” (Dávidházi, 2004. 36.).

kielégíteni, a népköltészethez nyúltak segítségért. A népi a régivel, a régi pedig az eredetivel korrelált a korabeli elgondolás szerint.³³ A magaskultúra számára valóban ismeretlen népi kultúrát réginek hitték, s esszenciális természetű jelenségként értelmezték. Minderről a parasztság azonban mit sem tudott, a folyamat az érintettek bevonása nélkül zajlott, úgy is mondhatnánk, hogy nem tekintették partnernek őket. *Továbbá a népi kultúrát nem a maga teljességében vizsgálták, hanem mindig az adott célnak megfelelő elemeket választották ki belőle, s ugyancsak a célnak megfelelően prezentálták őket.*³⁴

Fenti tézis, hogy a 19. század Magyarországnak parasztsága még nem rendelkezett modern nemzeti tudattal, többféle úton is bizonyítható. Egyfelől a paraszti hagyomány és az elit kultúra gondolkodási hagyományának alapvető strukturális különbségével is. A 18–19. században az elit soraiban a nemzetről kialakított elképzelés meglehetősen összetett, teoretikus természetű, a korabeli szellemi élet legnagyobbjainak nyomán haladt. Az ideológiák kialakulása nagyjából erre az időszakra tehető, a felvilágosodás terméke.³⁵ Ezzel szemben a népköltészet nagyon más természetű ismeretek hordozására alkalmas, más gondolkodásmódra épít. Mélyszerkezetében állandó, szüzsékbe rendezhető, amelyek típusokká, típuscsaládokká állnak össze. Továbbá nehezen változik, bár szemben a korabeli felfogással, ma már tudjuk, hogy nagyon is innovatív, változása az újkori elit kultúrához képest meglehetősen lomha.

A korabeli és későbbi folklórgyűjtések ismeretében nehéz a népköltészet és a nemzeteszme kapcsolatáról beszélni még akkor is, ha mai felfogásunk szerint a népköltészet nem, nemcsak vagy *nem kizárólag az egyszerű nép ősi tudása*, sőt. Különösen a 19. századdal kapcsolatban nagyon fontos tudatosítani, hogy ez az időszak rendkívül nagy, korábban soha nem tapasztalt mértékű változást hozott a paraszti társadalom életében és kultúrájában. A 20. században előszeretettel „autentikusnak”, „autochtonnak”³⁶ nevezett 19. századi népi kultúra jelentős része – azt mindenképpen hangsúlyozni kell, csak *egy része* – a 19. századi elit közvetítésével került a népi kultúrába. Ez a korszak az *új stílus* megjelenésének időszaka, amely olyan, ma már a köztudatban – hangsúlyozzuk, csak ott – nemzetinek, sőt ősinek tekintett formák létrehozását eredményezte, mint a 18. századi elit verbunkos kultúráján alapuló *verbunk* zene és tánc, vagy a *csárdás*. Létrehozza továbbá az új stílusú népdalok

33 Hofer 1991.; 1999.

34 Ezt bizonyítják a korabeli népköltészeti gyűjtemények napjainkban zajló filológiai feltárásai. Pl. Domokos Mariann, Gulyás Judit és Hermann Zoltán munkája, Arany László mesegyűjteményének kritikai kiadása. Erről bővebben Domokos–Gulyás, 2009.; Domokos, 2010.; továbbá Domokos Mariann tanulmánya Kriza János gyűjteményéről (2007).

35 Geertz, 1994.

36 Ezek a népi kultúrával kapcsolatban nagyon gyakran használt, közbeszédbe is bekerült jelzők a 21. századi folklórisztika számára teljesen értelmezhetetlenek.

sorát, az új stílusú balladákat, és csak sejthetjük, hogy mennyi változást eredményezett a korszak prózai folklórjának sokféle műfajában.³⁷

Visszatérve az egy bekezdéssel korábban megszakított gondolatmenet-hez, a népi kultúra nemzETFelfogása nehezen azonosítható, megkockáztatom, nem létezik. Úgy is mondhatnánk – Esterházy Péter szavaival –, hogy *a nép nem népben és nemzetben gondolkodik*.³⁸ A 19. század közepének, második felének parasztsága ugyanis kevésbé önreflexív, saját földrajzi, társadalmi, politikai helyzetére csak apránként, nehézkesen ismer rá, egyáltalán a világegyetemben elfoglalt helyének tudatosítása lassú folyamatként fogható fel, amely a 19. század első harmadának vége felé indul meg. E folyamat végpontja nem ismert, mert a 20. század közepétől a drasztikusan megváltozó gazdasági, társadalmi viszonyok következményeként a hagyományos paraszti kultúrának nevezett entitás megszűnt, ami magával vonta a szájhagyományozó paraszti folklór lassú, fokozatos eltűnését is.³⁹ Feltehetjük, hogy ha a társadalomtörténeti folyamatok nem úgy alakulnak, ahogy, esetleg száz év alatt létrejön egy öntudatos, erős nemzeti és lokális identitással rendelkező, saját értékeire büszke, ezeket az értékeket szellemi kultúrájába beépítő, helyi kultúrájának, folklórjának értékeit megfelelő módon használni, újrahasznosítani képes magyar paraszti réteg. Nem így alakult.

A magyar néprajztudomány máig adós a fenti folyamat pontos analizésével. Az 1980-as években létrejött egy kutatócsoport, amely megpróbálta az évtizedekig elhallgatott, eltemetett nemzettudat-problémát felszínre hozni, a nép és nemzet összefüggését új megvilágításba helyezni. Mindehhez a korabeli nyugat-európai társadalomtudományi fejlemények meghonosítását is fontosnak tartották.⁴⁰ Az interdiszciplináris kutatást a máig egyedülálló európai horizonttal rendelkező Hofer Tamás vezette a néprajz mellett az irodalom-, színház-, zene- és művészettörténet képviselőinek bevonásával.⁴¹

37 Az alapvetést Bartók Béla 1921-ben írott, de csak 1924-ben megjelent munkája adja; a téma népzeneire legfrissebb, a népdal új stílusára vonatkozó összefoglalása: Bereczky, 2013. A történelmi háttér Hofer Tamás 1975-ös tanulmányából ismerhető meg; a népművészet egyéb ágaira vonatkozóan: Hofer, 1982.

38 A vendégszöveg az alábbi szövegkörnyezetből származik: „S megnyugtatóbb, ha bizony *az író nem népben-nemzetben gondolkodik, hanem alanyban-állítmányban*. Nem mert hazátlan bitang. Hanem mert ha egy kicsit is jó, akkor úgylis nyakig az egészben, ha meg kicsit se jó, akkor hiába mondja: csak cifrázza...” Esterházy Péter: *Kis magyar pornográfia*. Bp., 1984. 10. [Kiemelés tőlem – M. É.].

39 Azt azonban szintén hangsúlyozni kell, hogy a paraszti szájhagyomány maradványai még napjainkban is fellelhetők, bizonyos műfajok kifejezett sikerrel gyűjthetők, pl. a monda egyes csoportjai, így a történeti és a hiedelemmondák. Továbbá a paraszti szájhagyományozó folklór vége sem a szájhagyomány, sem a folklór végét nem jelenti, hiszen a folklór más közegben is létezhet, pl. az írásbeliségben, így a sajtóban, populáris irodalomban, tömegirodalomban, elektronikus médiában, hálózati kommunikációban stb. is. A szájhagyomány, a személyes információ átadása-átvétele pedig a mediatizált világban is nagy jelentőségű, továbbra is létezik a pletyka, a suttogó propaganda, az anekdota- és vicceselés stb.

40 NKAN, 1987.

41 NKN, 1991.

A megjelent tanulmányok többsége a 19. századi nemzetépítés kulturális hozadékának analízisét adja, olyan művészeti produktumokat elemez, amelyek a korszak nemzetépítkezésének hatására különböző jelentésekkel társított folklórelemeket integráltak, vagy a folklórral analóg formák létrehozására törekedtek. Szintén a jelentéstársítás regisztrálását végzik el a szemiotikai kutatók, amelyek egy része maga is utólagos jelentésadást végez.⁴² Vagyis lényegében mindannyian a nemzetépítés 19. századi folyamatát bontják vissza, mi több, olykor a leleplezés szándékával. A legtöbb ide vonatkozó tanulmány konstatálja, hogy a népi kultúra valójában nem is, vagy nem is úgy nemzeti karakterű, ahogy száz-százötven éve gondoljuk, hanem mindez csak a 19. században neki tulajdonított jelentés.⁴³ A felépülés folyamatával, illetve a parasztság ebben elfoglalt helyével azonban csak kevesen néznek szembe.⁴⁴

Azt az előbbieket kapcsán is hangsúlyozni kell, hogy ellentétben a 19. század felfogásával, amely javarészt a 20. században is jellemző maradt, mára úgy látszik, hogy a paraszti gondolkodás, mentalitás nem merül ki pusztán a klasszikus folklórműfajokként leírható jelenségekben. A parasztság tudása, véleménye a világról nemcsak monda, mese, ballada vagy közmondás formájában nyilatkozik meg, hanem kötetlenebb formában is. Ezt azonban egészen a közelmúltig csak kevesen gyűjtötték, így tehát az elmúlt százötven évből viszonylag kevés adat gyűlt össze. A folklór és az oral history határterületén állnak olyan kifejezési formák – a műfaj terminus itt nem igazán megfelelő –, mint például a háborús és hadifogoly-történetek, önéletrajzi elbeszélések, élettörténetek,⁴⁵ valamint ezek paraszti írásbeliségben megjelenő változatai, a paraszti önéletrajz, emlékirat, napló, egyéb, például gazdasági természetű feljegyzések.⁴⁶ Keszeg Vilmos az elmúlt húsz esztendőben végzett gyűjtései és ezek alapján készült publikációi alapvetően formálták át a népköltészeti gyűjtéssel kapcsolatos módszertani felfogást.⁴⁷ Az új szemléletű gyűjtéseknek kö-

42 Pl. Voigt, 1995.; 2008.

43 Niedermüller, 1991.; 2002.

44 Idáig talán egyedül Hofer Tamás jutott el, aki a gazdaság- és társadalomnéprajz, egyúttal tárgyalgó népművészet alapos ismerője, s egyben tudta látni a folyamatokat. Hofer, 1982.; 1991.; 1999.

45 Az oral history elbeszélések és a folkloristák által gyűjtött háborús, hadifogoly-, 56-os stb. történetek között a gyűjtő hozzáállása jelenthet különbséget. Míg interjújában a történész adott történelmi eseményre összpontosít, az interjúalany pedig e köré építi, építheti az önéletrajzi tényeket, addig a folkloristák nagyobb teret hagynak az előadónak (adatközlőnek), aki az egyes eseményekre vonatkozó történéseket saját életrajzi narratívájában helyezi el. Vagyis a történészek az eseményre s benne az egyénre, míg a folkloristák mindenekelőtt az egyénre koncentrálnak. A két formát azonban nem lehet sebészi szikével elválasztani egymástól, hiszen olyan néprajzi gyűjtések is vannak, amelyek például a helytörténeti szempontokat is szem előtt tartják.

46 A paraszti történeti emlékezetéről átfogóan: Keszeg, 2007.

47 Keszeg Vilmos Erdély, azon belül is néhány kistáj népi szellemi kultúrájának kutatója, elsősorban olyan területeken jártas, ahol a magyarság szigetszerűen, illetve szórványban van jelen. Az Aranyosszéken és a vele szomszédos Mezőségen végzett gyűjtéseit közlik és elemzik az alábbi kötetek: Keszeg, 2004/b, 2012.

szönhetően teljesen más történetituda-tkép is kirajzolódik.⁴⁸ E szempontból a fennmaradt paraszti naplók és önéletírások tanulmányozása árnyalhatná tovább a kialakult képet, és segítségükkel a folyamatok is ábrázolhatókká válnának.

A nép és a nemzet kapcsolatáról tehát a 19. század kontextusában csak erős korlátozásokkal lehet beszélni. A legközelebb áll e fogalomhoz, s ezt talán már a parasztságra vonatkozóan is lehet használni, a *patriotizmus*, később a 20. századhoz közeledve a lokálpatriotizmus, a *helyi öntudat*. Továbbá használhatjuk még, főként a 20. századot illetően a magyarságtudat kifejezést is, ezek egyike sem azonosítható azonban a nemzettudattal. Ám ahhoz is, hogy ezek kifejlődjenek, hosszú utat kellett bejárni. A nemzettudat hiányának a folklorisztikus gondolkodás és a modern eszmék közti strukturális különbség mellett a másik magyarázata tehát a tömeg fogalmának kialakulatlansága lehet. A kis helyen, kis lélekszámú közösségben élő (a magyar falu *endogám*), a saját közvetlen környezetét is csak csekély mértékben ismerő falusi ember számára a többmilliós nemzethez tartozás felfoghatatlan lehetett.⁴⁹ A nemzettudat kialakulásának első lépcsőfoka is a helyi öntudat, a saját szűkebb pátria feltérképezése és nemzetiesítése lehetett. A szűkebb környezet fontos objektumait a 19. század utolsó évtizedeitől igyekeztek narratívákkal megtölteni.⁵⁰ Erre a folyamatra a legkiválóbb példát Kőváry László és Orbán Balázs munkái szolgáltatják.

A monda és helye a 19. századi Magyarország folklorisztikai gondolkodásában

A hivatásos néprajztudomány, párhuzamosan más klasszikus humanióriákkal, a 19. század utolsó két-három évtizedében szerveződött meg, ekkor teremtette meg intézményeit, amelyekben elfoglalhatták helyüket az első etnográfusok, folkloristák és etnológusok. Az azt megelőző időszakot a folklorisztika előtörténetének korszakaként tarthatjuk számon, amelyben maga a folklorisztika kifejezés sem létezett, vagy legalábbis nem volt általánosan használt. Az 1870-es évek végéig terjedő időszakot olyan évtizedekként jellemezhetjük, amelyekben óvatos tapogatózás jellemző a népköltészet, a népi kultúra irányába, általánosan ismert és elfogadott fogalmi háló és irányított kutatási mechanizmusok nélkül.

48 Hasonló módszerekkel gyűjt kifejezetten a történeti tudat vizsgálata céljából a vajdasági magyarok körében Landgraf Ildikó is, ebből a gyűjtésből egyelőre nem jelent meg publikáció.

49 Vö. Pócs, 1983.

50 Lásd a 20. századra vonatkozóan Keszeg Vilmos esettanulmányait, a rátótiadák, illetve a lokális balladák helyi identitásban játszott szerepéről: Keszeg, 2002.; 2004/a; 2005. A folyamat alakulásában az elmúlt 150 év során a mediatizáció, a helyi orgánumok megjelenése, a helyi értelmiség tudatos szervezőmunkája, a kiadott folklórgyűjtések játszottak szerepet.

A 19. század első kétharmadának népköltészeti érdeklődése előzetes kérdésfeltevések mentén szerveződött. Másképpen fogalmazva: mindig valamilyen mögöttes cél érdekében közelítettek a népköltészet alkotásaihoz, olyan célokért, amelyeket a nemzetépítés összetett célrendszere alá lehet utalni.⁵¹ A feltett kérdésekre a népköltészet többnyire nem tudott válaszolni. A kérdések ekkor elsősorban a népköltészetben fellelhető történelmi ismeretekre, a múlt hőseinek tetteire, összességében történelmi tárgyú (verses) epikára vonatkoztak. A párbeszéd azonban nem jöhetett létre a céltudatosan kérdező elit és a népköltészet között, hiszen sem a hősköltészetnek, sem más militáns hagyományoknak,⁵² sem pedig a szélesebb értelemben vett verses epikának nincsenek műfajai a magyar néphagyományok között (a ballada kivételével, amely azonban nem történelmi tárgyú, még ha adott esetben, a népballadákban olykor történelmi kulisszák sejlenek is fel). A fenti problémák mindegyike fel-fűzhető az eposz témájának fonálára, hiszen mindhárom fenti kritérium a hősepika egy-egy jellemzőjéből indul ki. Az eposz és általában a hősi múlt iránti érdeklődés olyan mértékű, hogy nem hagy energiát és felületet a valóban létező népköltészeti műfajok és formák megismerésére.⁵³ Az ide vonatkozó kísérletek a próbálkozás szintjén maradnak, mint ahogy például a mesével is történt.⁵⁴

A magyar folklorisztikába az eredeteket kialakult kérdésfeltevések rendszere olyan mélyen épült be, hogy sok közülük egészen a 20. század végéig meghatározó maradt. Bár a 19. század utolsó két-három évtizedétől sorra kerülnek az érdeklődés homlokterébe olyan műfajok és formák, amelyek valóban léteznek, elsőként a ballada, majd a mese, a monda stb., s ekkor a kérdésfeltevések iránya is megváltozik, különösen Katona Lajos munkásságának köszönhetően,⁵⁵ azonban a törekvés a hősköltészet rekonstrukciójára kiirathatlan marad. Ez érdekli az első professzionális folkloristák között számon

51 Niedermüller, 2002.

52 Kivételt jelenthetnek a *párbajszertű táncok*, illetve általában a *fegyvertáncok*, *botlók*, amelyek a laikus számára is nyilvánvalóan a párviadalok emlékét őrzik (Andrásfalvy, 1963). Bizonyos magyar táncok hadi eredetére, harci karakterére már a 19. század elején is felfigyeltek, Berzsenyi Dániel is utal erre egy helyen. L. Szilágyi Márton elemzését: 2012. 97–98. A párban járt eszközös táncok legtovább, a 20. század utolsó harmadáig Somogyban, valamint az Alföld északkeleti részén élő roma közösségek használatában maradtak fenn, így a következő nyírvasvári gyűjtés az MTA BTK Zenetudományi Intézetének archívumából, amely az intézet *Néptánc adatbázisán* keresztül online is megtekinthető: <http://db.zti.hu/neptanc/tanc.asp>: ltsz. 0894.20 (táncolják Rostás Ferenc, Rostás Péter, 1975). A magyar népköltészet 19. század vége óta gyűjtött katonadal-hagyománya nem epikus természetű, hanem a katonaelet szépségeit és árnyoldalait a líra eszközeivel jeleníti meg, s inkább a közvetlen múltra, a személyes élettapasztalatokra reflektál. Így a népdalok egyik tematikus csoportjának tekinthető. L. pl. Kálmány Lajos gyűjteményét (1952), vagy Bartók és Kodály gyűjtését (2010), mindkettő a 19. század végéig, illetve a 20. század első állapotait örökíti meg.

53 A korszak tudománytörténetének összefoglalása: Gulyás, 2011.; Szemerkényi, 2011.

54 Vö. Gulyás, 2010.

55 Katona Lajos formátumáról, valamint a magyar folklorisztikában játszott kulcsszerepéről lásd Landgraf Ildikó alapos elemzését (Landgraf, 2011. 160–161.).

tartott Sebestyén Gyulát is, aki elsők között beszél történeti mondaként a honfoglalás kútfóknél megőrzött narratív emlékeiről. A honfoglalás mondáinak nevezett (egy időben *ősmondaként* számon tartott) korpuszra azonban ő is elsősorban a honfoglalás kori eposz töredékeiként tekintett. Ugyanakkor egy sor új szempontot is behozott elemzéseibe, eredeti társadalmi kontextusban próbálta elhelyezni a mondákat, és funkcionális kérdések iránt is érdeklődött. Az – általa és tudós elődei által – feltárt adatokat azonban úgy rendezi el könyvében, hogy az óvatlan olvasó számára mégiscsak az legyen a mű konklúziója, hogy a hőseposz rekonstruálható, ha az eddig feltáratlan elemek is felszínre kerülnek. Továbbá hogy a történeti mondaként azonosított honfoglalás-történetek nyomra vezetnek bennünket a magyarság előtörténetének homályos kérdéseiben, például a hun–magyar kontinuitás dolgában is. Az általa épített tudományos koncepció tehát még mindig sokkal inkább szolgálja az eposz iránti elvárást, vagyis a fiktív alapokon álló múltépítés akkora már évszázados szándékát, mint a tudományos tisztánlátást, a pusztán racionális múlt(re)konstrukciót. Annak biztos kimondását, hogy a hőseposz egykor létezhetett ugyan, de a fennmaradt elemekből a feltámasztása nem lehetséges.⁵⁶ Sebestyén ugyanis azokban az esetekben, ahol nem volt megfelelő alapanyaga, kevés fantáziával kiegészítette a tényeket, ahogy tette ezt őelőtte Vörösmarty és még sokan mások is.

A tudományos és a szépirodalmi beszédmód elkülönítése a 19. század számára az egyik legnagyobb kihívás volt. Ez egy hosszan tartó s talán soha véget nem érő tanulási folyamat, amelyben a hősköltészeti beszédmódnak kitüntetett jelentősége van, s jóval tovább érezte hatását, mint azt korábban gondoltuk.⁵⁷ A néprajztudományban egészen a 20. század végéig fontos volt a hőseposzok, illetve általában honfoglalás előtti survivalek kutatásának, ezeket a maradványokat elsősorban a vokális zenében, valamint a verses epikában, elsősorban a szokásköltészetben és a balladában sikerült feltárni. Áruklodó ebből a szempontból az a tény is, hogy az 1970-es években kezdeményezett, majd az 1980-as évek végén napvilágot látott *Magyar néprajz* című kézikönyvsorozat *Népköltészet* kötete is tartalmaz egy rövid fejezetet a magyar népköltészet hősköltészeti emlékeiről.⁵⁸

A monda iránti érdeklődés a 19. század folyamán tehát elsősorban a hősköltészet, illetve a magyar honfoglalás történetének kontextusában vetődött föl. Másodsorban egyéb műfajok pandant-jaként, főként a mesével szembeállítva.⁵⁹ Mint a korábbi rövid fogalomtörténeti áttekintésben is szó volt róla, a monda és a rege szavakra a használók egy csoportja szinonimaként tekintett. A monda kifejezés azonban szintén nem vált általánossá, mindenki által elfo-

56 Sebestyén, 1904–1905. A mű a Kisfaludy Társaság millenniumi pályázatának díjnyertes pályaműve volt, bár már elkészülte idején is sok kritika érte. Megjelenése anyagi problémák miatt közel egy évtizedet váratott magára.

57 Vö. Dávidházi, 2004.

58 Vargyas, 1988.

59 A mondakutatás történetét összefoglalja: Landgraf, 1998. 15–23.

gadottá, sem a 19. században, sem pedig azóta.⁶⁰ A néprajzi tudománytörténetek általában abból indulnak ki, hogy a 19. század második felében a rege szó lényegében a monda szinonimája, s így is értelmezik.

A 19. században a monda gyűjtésére, rendszerezésére irányuló munkák száma rendkívül csekély. A műfaj iránti érdeklődés a korszakban szórványos volt, s nem is érintette a monda műfajának mindhárom alcsoportját, hiszen a történeti, hiedelem- és eredetmagyarázó mondák közül leginkább az előbbivel foglalkoztak. Hiedelemmonda csak mitológiarekonstrukciós kísérletekben került elő (Ipolyi Arnold, Kandra Kabos),⁶¹ amelyek szintén szorosan kapcsolódtak az eposzproblematikához is, eredetmagyarázó monda pedig egészen a századfordulóig szinte alig volt ismert.⁶² Az is zavart okozhat a jól körülhatárolható fogalmakkal dolgozó utókorban, hogy a ma mondaként meghatározott szűzséjű elbeszélések a 19. században legtöbbször rege műfajmegjelöléssel jelentek meg, ami, mint láthattuk, több is, kevesebb is a mondánál, de leggyakrabban irodalmi feldolgozásra, átiratra vonatkozik. Vagy az is lehetséges, hogy az utókor mondaként értelmez néhány olyan szöveget, amelyet saját korában rege műfajú irodalmi alkotásként határoztak meg és értelmeztek. Előzetes munkahipotézisem ugyanis az, hogy a szokásokkal ellentétben a 19. század hetvenes-nyolcvanas éveit megelőzően nincs értelme mondaról beszélni, az ekkor írásban rögzített monda jellegű szövegek ugyanis kizárólag a rege vagy mitológia (a korban általános fogalomhasználat szerint hitrege) kontextusában fordulnak elő, s akként értelmeződnek. Mondaról a szó mai értelmében ekkor talán az egyetlen kivételt jelentő Erdélyi Jánoson kívül senki nem beszél, inkább olyan műfajokról szól a diskurzus, amelyek nem léteznek, jó volna megteremtetni őket, illetve amelyek nyugat-európai mintákban szerepelnek, és a nemzetépítés során remekül fel lehetne őket használni.

Mednyánszky Alajos báró (1784–1844) fontos szerepet játszott az 1820-as és 1830-as évek magyar művelődéspolitikájában. Egyebek mellett az Akadémia alapítása körüli gyakorlati teendőkből, valamint a korabeli iskolaügy előmozdításában tüntette ki magát. Kevésbé ismert azonban róla, hogy szűkebb pátriája, a felvidéki Trencsén, Turóc, Liptó vármegyék helytörténésze, útleírója is volt, mint arról elsőként német nyelven közölt fontos munkája is tanúskodik (*Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*). 1826-ban megjelent

60 Gulyás, 2010. 158–159.

61 Ipolyi 1854.; legújabb kiadása Hoppál Mihály kísérőtanulmányával és jegyzeteivel: Ipolyi, 1987.; Kandra, 1897. Válogatást közöl Diószegi Vilmos a magyar ősvalláskutatás történetéről készült ismeretterjesztő antológiában (AÓMH, 1971. 376–420.). Kandra művének korabeli fogadtatásáról: Domokos, 2012. Az eredeti mű egészében háromszor is megjelent a 20. század második felében, illetve a 2000-es évek folyamán, jellemző módon minden esetben a nem hivatalos, alternatív történészek mozgalmának gondozásában.

62 Utóbbi Kálmány Lajosnak köszönhető, aki elsőként tárta föl a műfaj szövegvariánsait, s mitológiai összefüggésbe ágyazva igyekezett értelmezni őket, lásd Lammel–Nagy, 1995. 308.; Nagy, 1991.; szélesebb kitekintéssel: Landgraf, 2011. 1620–1621.

útleírását a helyi hagyományból gyűjtött regék színesítették.⁶³ Utóbbiakból néhány évvel később önálló munka is született.⁶⁴ A gyűjtött szüzséket később történelmi tárgyú műveibe is bedolgozta, valamint elbeszélések formájában is újraírta. A közvetlen utókor írói, költői, így például Tompa Mihály, Arany János, Jókai Mór is fordultak hozzá ihletért, és Mikszáth Kálmánra is igen nagy hatást gyakorolt. Utóbbi szerzők a felvidéki táj megalkotásában vették nagy hasznát Mednyánszky anyagának.⁶⁵

A szövegeket alaposabban tanulmányozva az tűnik fel elsőként, hogy a főként várakhoz, várrmokhoz kapcsolódó történetek főszereplői – néhány kivételtől eltekintve – a társadalom vezető rétegének képviselői: várurak, földbirtokosok, esetleg várkapitányok, illetve hozzátartozóik, közrendű személyeket a történetek csak mellékszerepekben léptetnek színre. Ujváry Zoltán elemzései felszínre hoztak néhány olyan szüzsét is, amelyek nagy valószínűség szerint paraszti szájhagyományból származó hiedelemtörténetek,⁶⁶ ennek ellenére a szerző szerint a Mednyánszky közreadta mondaszüzsék javarészt a felvidéki szájhagyomány/néphagyomány lenyomatai.⁶⁷ Erről azonban, feltehetően, számos további szöveg esetében nincs szó. Sokkal valószínűbb, hogy az ember alkotta objektumokhoz fűződő történetek helyi nemesi családok részben vagy egészében szóbeli emlékei, esetleg az értelmiségi középréteg közköltészetének szóban és esetleg kéziratos formában is hagyományozódó elmei.

Az első tudatos történetimonda-gyűjtőnek a tudománytörténet Kőváry Lászlót tekinti, aki az 1850-es évek derekán jelentette meg gyűjteményét.⁶⁸ A mű egy nagyon összetett és tudatos írói-tudósi életpályába illeszkedett, hiszen a szerző számos terjedelmes történelmi, helytörténeti, művelődéstörténeti, továbbá hagyománytörténeti munkát is jegyez.⁶⁹ A jogi végzettségű Kőváry statisztikusai minőségében lett az Akadémia levelező tagja. Élete utolsó szakaszában egy biztosítótársaság alkalmazottjaként a biztosítási szakirodalmat is jelentős művekkel gyarapította. A *Magyar életrajzi lexikon* címszava is e

63 Mednyánszky, 1826.

64 Mednyánszky, 1829. Utóbbi magyarul 1832–1834-ben látott napvilágot, szabad átdolgozásban. A gyűjtemény Mednyánszky szövegéhez hű magyar fordításban csak 1983-ban jelent meg először, s akkor is csak részben. Életéről és folklorisztikai munkásságáról: Ujváry, 2007. 104–122.

65 Fábri, 1995.; Ujváry, 2007. 122.

66 Ujváry, 2007. 117–121.

67 Egy esetben tesz említést nemesi családi hagyományról, Ujváry, 2007. 111.

68 Kőváry, 1857/a, párhuzamosan egy anekdota-összeállítással (Kőváry, 1857/b). A névhasználat nem következetes, i-vel és y-nal is publikált. A folklorisztika számára jelentős két munka (1857/a, 1857/b) Kőváry néven jelent meg, így a néprajzi szakirodalomban ezt a formát szokás használni (pl. MTNF, 1985). A szövegek egy jelentős részét már korábbi műveiben is megtalálhatjuk. Lásd Ujváry, 2007. 232–256.

69 Pl. Kőváry, 1853.; 1860.; 1861.

két utóbbi minőségében méltatja.⁷⁰ A magyar néprajz átfogó tudománytörténeteiből, akárcsak a historiográfia történetének áttekintéseiből kimaradt.⁷¹ Ennek elsődleges oka az lehet, hogy nem a teljes Magyarország történetére terjedt ki a figyelme, hanem történelmi tárgyú munkái megírásán szülőföldje, Erdély nemzeti emlékezetének érdekében fáradozott.⁷² A történelmi és helytörténeti munkát T. Szabó Levente az erdélyi lokális identitás, összességében az erdélyi táj megteremtéséhez vezető út egyik állomásának, illetőleg közvetlenül azt megelőlegező vállalkozásnak tartja.⁷³ Ha a tájleírásból kifejlődő utazási, illetve turisztikai irodalom kontextusában helyezzük el tehát, egyúttal a történettudományi diskurzusból kivezetjük Kőváryt, ez mentesít bennünket a művek historiográfiai értékelésétől.

A korabeli magyar turizmusfelfogásban az antimodernista és modernista törekvések kettőssége jellemző. Az országjárás és országismeret legfőbb célja a magyarság ősiségének megismerése, általánosságban a múlt tükörcserepeinek összerakása, a térkép egyes kockáinak megtöltése tartalommal a helyek *történelme* segítségével.⁷⁴ A történelem ismerete a nemzethez tartozás tudatának előfeltétele, akárcsak a helyismeret. A tér, idő és tömeg hármas feltételrendszere szükséges ugyanis ahhoz, hogy a nemzettudat megteremtésének és elterjesztésének programja teljesüljön.⁷⁵ Mindehhez a kötőanyagot a népköltészet, a „nép ajkáról” szerzett ismeretek jelentik, amelyekhez egyértelműen a régiség, ősiség képzete társul.⁷⁶ Amellett már ekkor felismerik a turizmus gazdaságélénkítő hatását, a helyiek megélhetésében betölthető fontos szerepét, ez képviseli a modernista tendenciát.⁷⁷ Kőváry Erdély történetét ismertető munkái tehát ennek a bonyolult összefüggésrendszernek rendelődnek alá.

Mondagyűjtői és közreadói munkássága a kortársakban, legalábbis az elitben kevés érdeklődést keltett.⁷⁸ Az utókor is meglehetősen röviden szólt

70 <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/eletrajz/html/> (A letöltés ideje: 2015. március 4.)

71 Kósa László általános néprajzi összefoglalásából feltehetően hely hiányában és/vagy a korábbi értékelések elmaradása miatt maradhatott ki (Kósa, 2001). Gunst Péter történettudomány-történeti áttekintése sem tesz róla említést, történettudományi munkássága tehát feltehetően nem üti meg az elvárt szintet (Gunst, 2000).

72 T. Szabó, 2008/a. 47–49, 87–89. Emellett Márki Sándor, részletes életrajzának szerzője a csevegős turisztikai modort említi (Márki, 1910. 16.). Azt is megjegyzi, hogy Kőváry távol tartotta magát a fontos szakmai grémiumok, folyóiratok alapításától, nem vált taggá sem a Történelmi Társulatban, sem pedig a *Századok* szerzőgárdájában (uo. 299.). Arról Márki nem értekezik, hogy mindez ok volt-e vagy következmény, vagyis hogy Kőváry kissé elavult szemlélete, retorikája vezetett ahhoz, hogy kimaradt a történettudomány fontos intézményeiből, vagy konok távolmaradása okozta, hogy az utókor nem tekintett kellő respekttal műveire. Nagy valószínűséggel előbbi feltevés igaz.

73 T. Szabó, 2008/a.

74 T. Szabó, 2008/b. 105–107.

75 Koselleck, 2009.

76 Hofer, 1996.

77 T. Szabó, 2008/b.

78 Kőváry, 1857/a.; lásd pl. Ujváry, 2007/a. 404.

Kóváry gyűjteményéről. Azon kevesek, akik említésre érdemesnek tartják, egyöntetűen a magyar mondakutatás, illetve a történeti mondagyűjtés és -értelmezés első, paradigmatisz figuráját látják benne. Így tesz Ferenczi Imre is mondakutatás-történeti és -elméleti összefoglalásában 1966-ban, ahol is elmarasztalja a 19. század regeirodalmát, mely szerinte nem fordított kellő figyelmet az ekkor nyilvánvalóan gazdagon tenyésző népi mondakultúra megismerésére. Kóváryt pedig újítóként, a korabeli regeköltészet hagyományával szakító úttörőként értékeli.⁷⁹ Kóváry többnyire prózában ír, nem versben, szövegeit javarészt azonban korábbi irodalmi forrásokból, kora újkori adatokból (Gergei Albert *Árgirusa*), kortárs folyóiratokból, kalendáriumokból, könyvekből veszi, vagyis a korábbi regeírói gyakorlat kompilátora. Alig néhány adatáról közli, hogy a nép ajkáról vette, pontosabb forrásmegjelölés, illetve az adatközlők személyének, a gyűjtés helyének megjelölése azonban sehol sem szerepel.⁸⁰ (Ez ekkor még nem is gyakorlat a népköltési szövegek közreadásában.) Kóváry művében továbbá az is nagyon feltűnő, hogy bár az utókor *történetimonda*-gyűjteményként, műfaji szintézisként értelmezi, a történeti monda színes műfaji spektrumáról nem kapunk képet általa, hanem annak egy bizonyos tematikus csoportját emeli ki.

A magyar népköltészet rendkívül gazdag ugyanis a helyhez kötött mondákban, amelyek egy-egy földrajzi tájhoz, természeti képződményhez vagy ember alkotta tárgyhoz, esetleg élő organizmushoz kapcsolódnak. Ezek a folyók, patakok, sziklaszirtek, hegyormok, de mindenekelett várromok és más régészeti emlékek köré szerveződő *alapítási mondák* az adott objektum létrejöttét egy ismert történelmi személyiségnek tulajdonítják. Az alapítási mondák egy részében azonban az alapítás-alkotás valamely képzelte lényhez kötődik, például óriások, törpék, tündérek, boszorkányok stb. teremtenek, vagy az ő közreműködésükkel jön létre az alkotás. Mondaklasszifikációs rendszerből több is létezik, amelyeknek hasonló az érvényességi körük. Ezek között van olyan, amely a történeti monda kategóriáján belül, s olyan is, amely azon kívül helyezi el az alapítási mondát. Mivel a nyugat-európai hagyományban lényegében csak az utóbbi típus reprezentált, inkább a történeti mondán kívül, a történeti és a hiedelemmonda közti átmenetként értelmezik.⁸¹ Az alapítási mondák elválasztását a történeti mondától az is indokolja, hogy ezek egy-

79 Ferenczi, 1966. 9.: „A szabadságharc bukása után következő évtizedek jelentik a népköltészet, azon belül a népmonda közreadásának reneszánszát. A *felhígított és kétes értékűvé tett regék* még az újabb félévszázad sajtótermékeiben is privilégiumot élveznek, de immár annak is eljött az ideje, hogy az ösztönös és spontán rajongást felváltsa a tudományos vizsgálat. Megindul a folklorisztikai igényt legalábbis megközelítően kielégítő mondagyűjtemények kiadása...” [Itt a szerző lábjegyzetben Kóváry 1857-es gyűjteményére hivatkozik; kiemelés tőlem – M. É.]

80 Ebből a szempontból fontos volna legalább részben áttekinteni a reformkor folyóirat- és kalendáriumkultúráját. Az időszaki kiadványok bizonyára sok adatot tartalmaznak a regével kapcsolatosan, amivel tovább árnyalhatnánk az elit és a középrétegek szerepét a rege körüli diskurzusban.

81 Priesner, 1988.

részt téren és időn kívül, egyfajta mitikus időben játszódnak, szemben a történeti mondákkal, amelyekben a központi szerepet játszó valós történelmi alakok kronológiai időhöz kötik a történetet. A regeműfaj alapját jelentő mondacsoportban azonban nincsenek valós szereplők, csak fiktív emberek és hiedelemleányok, közös bennük kitalált mivoltuk. Kőváry munkája, akárcsak Tompáé, szinte kizárólag a monda műfajának e tematikus alcsoportjához sorolható szövegeket közöl, a táj kitüntetett pontjaihoz köthető történetek szinte kizárólag olyan alapítási mondák, amelyekben természetfeletti erők működnek közre.⁸²

Alapos tehát a gyanú, hogy Kőváry, akárcsak kortársai, valamelyest maga is költője regéinek. Az ezúttal nem tárgyalt Orbán Balázs számos hasonló narratíva gyűjtője és közreadója volt. Az általa összeszedett szövegek egy jelentős részének azonban nincs párhuzama későbbi néprajzi gyűjtésekben. Lehetséges, mi több, valószínű, hogy Kőváry és Orbán Balázs, akárcsak Mednyánszky Alajos, nem a parasztoktól, a néptől gyűjtött, sokkal inkább a vándorlásaik során nekik szállást, útbaigazítást adó, illetve saját baráti körhöz, rokonságukhoz tartozó helyi birtokosokkal, továbbá értelmiségiekkel, papokkal, tanítókkal, kántorokkal sikerült szót érteniük. Emiatt aztán felmerül a gyanú, hogy a szövegek nem a paraszti szájhagyomány, nem a népköltészet adatai, hanem a vidéki középosztály *közköltészetének* termékei. Közköltészet címszó alatt az eddigiekben szinte csak a verses, kéziratos hagyományt szokták megemlíteni, amely gazdag műfaji repertoárral és nagyon sokfajta tematikával rendelkezett, a forráskutatások prózai adatokat azonban csak nagyon ritkán hoznak. Pedig lehetséges, hogy a korabeli vidéki nemesi-honorációról értelmiség félig írásos, félig szájhagyományozó műveltségének létezett egy prózai része is, amelyet valami okból, erős a gyanú, hogy a magasabb ízlés elvárásaihoz igazodva, nem rögzítettek, így csak közvetett forrásokban maradt fenn, s nehéz rekonstruálni. Az előzőekben tárgyalt gondolatmenethez szervesen tartozik az a tény, hogy a rege műfaja a 19. század közepének népköltészeti gyűjtőpályázataira beérkezett gyűjtésekben nagyon gyakori, például az Erdélyi János szerkesztette *Népdalok és mondák* kötetekhez beküldött anyagban igen nagy számban szerepelnek verses formában írott regék.

A fentiek alapján arra a megállapításra juthatunk, hogy a 19. század negyvenes éveiben az irodalmi népiességnek köszönhetően új jellegzetességekkel felruházott rege műfaja nagy hatással volt a népköltészet iránt érdeklődő elite. Olyannyira nagy hatással, hogy maga is nehezen tudta eldönteni, milyen is valójában a népköltészet. Olyan, amilyennek saját szemével látja, vagy amilyennek látni szeretné? A *Száz történelmi rege* című gyűjteményt a fentiek tükrében csak nagyon erős korlátozásokkal minősíthetjük az első magyar monda-, s különösen az első történetimonda-gyűjteménynek. Minden

82 Néhány történelmi forrásból, pl. Bonfiniától, Thuróczytól ismert egyéb mondai szüzsé, legendatörredék, illetve népmesei motívum is fellelhető a kötetben.

bizonytal irodalmi előképeknek köszönhetően lett Kőváry gyűjteménye olyan, amilyen. Valószínűsíthetjük, hogy a szerző nem szisztematikus mondagyűjtést végzett, nem elsősorban a *nép* soraiban, nem is feltétlenül és kifejezetten a *szóbeliség*ből.

A ponyvaregék

Az egy fejezettel korábban megszakított szálát itt szükséges újra felvenni. A korábbiakban szó volt arról, hogy az utókor sajnálkozással nyugtázta, hogy Kőváry László prózában írott, emiatt egyértelműen népköltészeti lenyomatként értelmezett regegyűjteménye nem talált kellő visszhangra a kortársak és a közvetlen utókor tagjai között. Lehetséges, hogy az elit köreiből valóban nem, a korokban tömegtermékké váló ponyván azonban nagyon is érezte hatását. A 19. század utolsó két évtizedében a magaskultúra érdeklődése a történelmi múlt megidézésének más poétikai formái felé fordult (például történelmi regény és dráma), ugyanakkor az irodalmi rege a populáris olvasmányok közt nagyon népszerű lett. Tatár Péter *Rege kunyhójában* mesék, anekdoták, tréfás, valamint allegorikus történetek, irodalmi adaptációk mellett rengeteg monda verses feldolgozása látott napvilágot. A század utolsó évtizedeitől a Méhner Vilmos könyvkiadójánál megjelent ponyváknak is gyakori műfaja.

A Tatár Péter írói álnéven publikáló egykori 48-as, Medve Imre az 1850-es évek elején börtönből szabadulva állami hivatalban nem kaphatott állást. Kényszerűségből szegődött az ekkor jól menő pozsonyi üzletét Pestre költöztető Bucsánszky Alajos szolgálatába, ahol több mint egy évtizeden át házi szerzőnek számított.⁸³ Medve Imre ponyvafüzetek és kalendáriumok egész sorát szerkesztette, írta és rajzolta, feltehetően a nyomtatáshoz szükséges nyomódúcok fametszése is az ő keze nyomát dicséri. A kiadó 1857-ben – tehát Kőváry regéinek megjelenésével egy évben – indította útjára a *Tatár Péter Rege kunyhója* című füzetes sorozatát, amely a következő években, 1874-ig összesen 33 folytatást ért meg.⁸⁴ Az első tíz füzet még egyazon évben jött ki Bucsánszky sajtója alól, s lett a vásárok kedvelt portékája. A rege szón Tatár több dolgot is ért, egyrészt köznyelvi értelmében is használja, a regekunyhóban *mesék* és egyéb elbeszélő műfajok, tehát tréfás történetek, anekdoták, példázatok, továbbá irodalmi adaptációk is helyet kaptak, emellett az irodalmi rege némileg ponyvásított változatai is rendre megjelentek. Az átlagosan nyolc történetből, amely egy füzetbe fért, legalább kettő ebbe a műfajba sorolható. A szerző feltehetően irodalmi előképekből dolgozott, hiszen a Rapsonné vára történet Kőváry művével egy időben a *Regekunyhóban*, valamint önálló füzetként is megjelent.⁸⁵

83 A legrészletesebb életrajzot máig Szinnyi munkájában olvashatjuk.

84 Azon kivételesen szerencsés helyzetben vagyunk, hogy mind a harminchárom kötet olvasható az Országos Széchényi Könyvtárban.

85 A sorozat első kötetének (1857) nyolc önálló szövegegységéből négy tekinthető rege műfajúnak, a *Csejthei vár, vagy: az ártatlan áldozatok; Az árva vár története, vagy: az átok hatalma; Cserép-vár, vagy: fő ur és szegény legény; Vrhovina királynéja, vagy a fekete tó története.*

A ponyván megjelenő regék továbbviszik azt a régi keletű, a 19. század folyamán még intenzíven élő, csak lassan változó, máig ható beidegződést, hogy a történelem elbeszéléseiben mese és valóság nagyjából egyenlő arányban keveredik. A nyilvánvaló fikcionalitás a történelemmagyarázásnak ugyanúgy eszköze, mint az irodalomnak, avagy a fiktív történetek segítségével lehet és kell történelmi tudatra nevelni a néptömegeket. Továbbá, hogy a népköltészet, ezen belül is a történelmi mondák valós ismereteket hordoznak a történelemről, a népköltészet valami olyan, változhatatlan entitás, amelyben kőbe vésett igazságok fogalmazódnak meg, különösen egy adott népcsoport, nemzet múltjáról. A történelemtanulás, a történelmi ismeretek közvetítése, a történelemmel való ismerkedés a ponyván egyfajta szórakozási, szórakoztatási forma. Ebben pedig elsősorban a népköltészeti szűzsék felhasználása jelenthet segítséget. Ez a szemlélet az emberiség gondolkodásában mélyen gyökerező igényből táplálkozik, és a 19. század ponyvairodalma, kalendáriumai mellett a korszak tankönyvei is intenzíven terjesztették. Nem is beszélve jelenkori oktatásunkról, amely szintén a történelemoktatás előszobájának tekinti a nemzeti múlt mondai megidézését.⁸⁶

A szórakoztatva tanítás, az észrevétlenül pallérozás a 19. századi populáris olvasmányok legfontosabb programja, gondoljunk csak a főként a reformkorban elterjedt címadási gyakorlatra: „oktatva mulattató” kalendáriumok egész sorára. Mi lehetett az átívelő szál, hogyan sikerült az 1840-es évek ideáljainak eljutniuk a ponyváig? A kortársakat erősen foglalkoztatta a ponyva megnevesítésének, illetve a népeposz ponyván való terjesztésének, népszerűsítésének gondolata. Az 1850-es évek olvasási konjunktúrájának, a ponyvairodalom új korszaka hajnalának vezéralakja minden kétséget kizáróan a Tatár Péter álnéven híressé vált Medve Imre volt.⁸⁷ Művei hatalmas példányszámokban jelentek meg és keltek el. Közel 100 ponyvafüzetet és több mint száz kalendárium-évfolyamot írt, rajzolt és szerkesztett.⁸⁸ Munkássága még jóval halála után is hatott: ponyvai még az 1900-as évek elején is újra megjelentek. Az 1850-es évek az irodalmi konjunktúra időszakának tekinthető, amely a ponyvakultúra alapvető átalakulását hozta, a hirtelen, ugrásszerűen megnőtt példányszámok, a piacgazdasági szemlélet az egész populáris irodalmi életet

86 Landgraf, 2011/a.

87 Tatár Péter figurájáról, Medve Imre „tatárosodásáról” lásd Pogány, 1978. 64–66, 73–74.; Kovács, 1989. 140–144.

88 Tatár önálló műveinek jegyzéke Szinnyeinél, illetve az OSZK honlapján olvasható. Ám teljesnek egyik sem mondható, mivel a nemzeti könyvtárba is csak esetlegesen kerültek be művei. Legfontosabb, legnagyobb hatást gyakorló tevékenysége a kalendáriumszerkesztés és -szerzés volt, az ott megjelent írásoknak és metszeteknek csak egy része azonosítható, a ponyván még csak-csak megjelent valamiféle tájékoztatás a szerzőségről, a kalendáriumokban már lényegesen kevesebbszer. Az tehát, hogy Medve Imre Tatár Péter néven száz körüli önálló kiadvány, legnagyobb részét ponyvafüzet szerzője, illetve átigazítója, a Tatár-életmű nagyságrendjéről még nagyon keveset árul el. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Tatár Péter, illetve ifjú Tatár Péter néven még jóval Medve Imre halála után is jelentek meg korábban nem létező szövegek, hiszen mai szóval „brand” lett, amellyel el lehetett adni a ponyvaipar termékeit.

teljesen átformálta. Ennek hatására Arany János és mások elálltak attól, hogy műveiket ponyván népszerűsítsék. Ennek ellenére számos Arany-mű, de említhetnénk a kortársak közül Petőfi, Vörösmarty, Garai stb. művét is, átalakítva ponyván is megjelent, illetve történeteik szüzséi termékenyítően hatottak a korabeli ponyvairodalomra.⁸⁹ Ily módon – és más csatornákon is – a korszak ideológiai, esztétikai, társadalmi problémáiból számos fontos kérdés a ponyvák tárgya lett, amelyek így az oktatva szórakoztatás ponyvai programja révén leegyszerűsödve a tömegekhez is eljuthattak.

Konklúzió

A dolgozat egy korábbi fejezetében röviden szó volt arról, hogy a 19. század népi kultúrája milyen sokféle hatásnak volt kitéve, s a gazdasági, társadalmi folyamatok sora milyen átalakulásokat eredményezett a folklór szerkezetében. A folklórt ért impulzusok felülről, a polgári elitből indultak, s a népköltészet, ha kismértékben is, de hatott a polgári elit műveltségére. E fejezet azt is említette, hogy a 19. század a folklórnak új korszakát hozza, amelyet új stílusnak szokás nevezni. Az új stílust Bartók Béla elsősorban a népi vokális dalkincsre vonatkozóan írta le. Nyomában kimutatták a ballada- és táncgyománnyokon is. A prózai folklórműfajokkal kicsit bonyolultabb a helyzet, hiszen a zárt, kötött szerkezetű formák időmeghatározása a folklorisztikában mindenkor sokkal könnyebb, a prózaiaké ugyanakkor szinte lehetetlen.

A dolgozat egyik, teljesen be nem bizonyított hipotézise, hogy a történeti monda műfaja, illetve annak számos tematikus csoportja és típusa lényegében a 19. század terméke.⁹⁰ Ezt a felfogást a szakmában régóta sokan képviselik, teljesen egzakt módon a tézis bizonyítása valószínűleg nem is lehetséges, a történet puzzle-jának csak bizonyos foltjait lehet összerakosgatni. Azt azonban talán biztonsággal kijelenthetjük, hogy e folyamatban a rege műfajának megjelenése, az elit művelődés, a polgári irodalmi körök részben nyugati mintákból származó, részben saját felfedezésből táplálkozó s nagyrészt irodalmi leleménynek tekinthető regeírási hagyománya nagyban hatott.

S végezetül röviden válaszolnék arra a kérdésre, hogy valójában mit is jelent a rege szó, illetve milyen műfajt jelöl. A rege fogalma az esztétikai/poétikai/nemzeti/történeti elvárások megtestesülése, egy olyan entitás, amely valójában sosem létezett. Ezért a terminológiai zűrzavar, hogy minden szerző mást ért a fogalmon, mert valami olyasmi, amit nagyon szeretnénk, ha lenne, de nincs; egy metafora, amelyben a 19. század múltba transzportált értékei sűrűsödnek.

89 Amint azt a 20. század eleji tárgytörténeti érdeklődés hatására Baros Gyula (1918) kinyomozta.

90 A 19. század mondatípusok, illetve típuscsaládok kialakításában játszott fontos szerepét l. Landgraf, 2004.; 2005.

Irodalom

Albert

2009 Albert Réka: Kísérlet egy esszencialista nemzeti képzet antropológiai megközelítésére. *Korall, Társadalomtörténeti folyóirat*, 37. (2009), 26–40.

Anderson

2006 Anderson, Benedict: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford.: Sonkoly Gábor. Bp., 2006.

Andrásfalvy

1963 Andrásfalvy Bertalan: Párbajszerű táncainkról. *Ethnographia*, 74. (1963)/1.: 55–83.

AÓMH

1971 *Az ősi magyar hitvilág. Válogatás a magyar mitológiával foglalkozó XVIII–XIX. századi művekből*. Szerk.: Diószegi Vilmos. Bp., 1971.

Baros

1918 Baros Gyula: Arany, Petőfi és a ponyvairodalom. In: *Magyar Könyvszemle*, 26. (1918) 3–4.: 154–181.

Bartók

1924 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Bp., 1924.

Bartók–Kodály

2010 Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Száz magyar katonadal. Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér*. S. a. r.: Szalay Olga, a szerk. munkatársa Eva Maria Hois. Bp., 2010.

Bausinger

1987 Bausinger, Hermann: Gesunkenes Kulturgut [szócikk]. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Band 5., Hrsg.: Rolf W. Brednich. Berlin–New York, 1987. 1214–1217.

Bereczky

2013 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*. I–IV. Bp., 2013.

Csörsz Rumen

2009 Csörsz Rumen István: *Szöveg szöveg hátán. A magyar közköltészet variációs rendszere, 1700–1840*. Bp., 2009.

2014 Csörsz Rumen István: A népdalok és mondák közköltészeti forrásai. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 118. (2014) 6.: 612–620.

Dávidházi

1994 Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*. 2. jav. kiad. Bp., 1994.

2004 Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Bp., 2004.

Domokos

2007 Domokos Mariann: Kriza János és a Vadrózsák. In: *Változó folklór. Tanulmányok Verebelyi Kincső tiszteletére*. Szerk.: Ambrus Vilmos–Schwarcz Gyöngyi. Bp., 2007. (Folcloristica 10.), 195–208.

2010 Domokos Mariann: Közelítések Arany László népmeseszöveg-konceptiójához. In: *Folklór és nyelv*. Szerk.: Szemerényi Ágnes. Bp., 2010. (Folklór a magyar művelődéstörténetben 5.) 297–312.

2012 Domokos Mariann: Kandra Kabos művének fogadtatása a korabeli sajtótermékek tükrében. Adatok a *Magyar Mythologia* recepciójához. In: *Világügyelő. Tanulmányok Hoppál Mihály 70. születésnapjára*. Szerk.: Czövek Judit–Dyekiss Virág–Szilágyi Zsolt. Bp., 2012. 226–255.

Domokos–Gulyás

2009 Domokos Mariann–Gulyás Judit: Az Arany-család mesekéziratainak és Arany László „Eredeti népmesék” című művének kritikai kiadása. In: *Ethno-Lore, az MTA Néprajzi Kutatóintézetének évkönyve*, XXVI. 2009. 11–77.

Fábri

1995 Fábri Anna: Vár, város, irodalom. *Műhely*, 18. (1995) 2–3.: 107–112.

Ferenczi

1966 Ferenczi Imre: Mondaterminológiák és műfajkritériumok. *Néprajz és Nyelvtudomány*, X. (1966) 1–17.

Geertz

1994 Geertz, Clifford: Az ideológia mint kulturális rendszer. In: Geertz, Clifford: *Az értelmzés hatalma. Antropológiai írások*. Vál., utószó: Niedermüller Péter. Ford.: Andor Eszter et al. Bp., 1994. 22–62.

Geschichtliche Grundbegriffe

1972 *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. In 9 Bänden. Hrsg. von Reinhart Koselleck–Otto Brunner–Werner Conze. Stuttgart, 1972–1997.

Gulyás

2005 Gulyás Judit: Népmese, bohózi hős költemény, (tündér)rege, mythos, monda, eposz. Műfaji kétségek a János vitéz 19. századi recepciótörténetében. In: *Folklor és irodalom*. Szerk.: Szemerényi Ágnes. Bp., 2005. (Folklor a magyar művelődéstörténetben 1.) 193–227.

2008 Gulyás Judit: A mese szó használata a magyar írásbeliségben 1772–1850 között. (A magyar nyelv nagyszótárának történeti korpusza alapján.) In: *Tanulmányok a 19. századi magyar szövegfolklorról*. Szerk.: Gulyás Judit. Bp., 2008. 165–242.

2010 Gulyás Judit: „Mert ha irunk népdalt, mért ne népmesét?” A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában. Bp., 2010.

2011 Gulyás Judit: A magyar folklorisztika előzményei (1782–1848). In: *Magyar néprajz* I. 1. *Táj, nép, történelem*. Főszerk.: Paládi-Kovács Attila. Bp., 2011. 127–142.

2014 Gulyás Judit: Erdélyi János meseértelmezéséről. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 118. (2014) 6.: 229–254.

Gunst

2000 Gunst Péter: *A magyar történetírás története*. 2. jav. kiad. Debrecen, 2000.

Gyáni

2010 Gyáni Gábor: A tér nemzetiesítése: elsajátítás vagy kisajátítás. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 61. (2010) 1–2.: 239–257.

Hofer

1975 Hofer Tamás: Három szakasz a magyar népi kultúra 19–20. századi történetében. *Ethnographia*, LXXXVI. (1975) 1.: 398–413. Újraközölve Hofer Tamás: *Néprajz és/vagy antropológia. Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről*. Bp., 2009. (Kultúrák keresztútján 12.) 90–107.

1982 Hofer Tamás: Analógia a népzene és a tárgyakat formáló népművészet stíluskorszakai között. *Magyar Zene*, XXIII. (1982) 1.: 70–75. Újraközölve Hofer Tamás: *Néprajz és/vagy antropológia. Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről*. Bp., 2009. (Kultúrák keresztútján 12.) 108–115.

1991 Hofer Tamás: Construction of the 'Folk Cultural Heritage' in Hungary and Rival Version of National Identity. *Ethnologia Europaea*, 21. (1991) 1.: 145–170.

1996 Hofer Tamás: Őstörténet a néprajz látószögében. *BUKSZ*, 8. (1996) ősz: 301–303.

1999 Hofer Tamás: Historisierung des Ästhetischen. Die Projektion nationaler Geschichte in die Volkskunst. In: *Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa*. Hrsg. Reinhard Johler–Herbert Nikitsch–Bernhard Tschofen. (Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien 17.) 1999. 108–134. Magyarul: A nemzeti történelem rávetítése a népművészetre. In: Hofer Tamás: *Antropológia és/vagy néprajz. Tanulmányok két tudományterület vitatott határvidékéről*. Bp., 2009. (Kultúrák keresztútján 12.) 145–166.

Ipolyi

1987 Ipolyi Arnold: *Magyar Mythologia*. Pest, 1854. Reprint: Bp., 1987.

Kálmán

1996 Kálmán Béla: *A nevek világa*. IV. átdolg. kiad. változatlan utánnomása. Debrecen, 1996.

Kálmány

1952 Kálmány Lajos: *Történeti énekek és katonadalok*. Szerk.: Ortutay Gyula. S. a. r. és bev.: Dégh Linda. Bp., 1952.

Kandra

1897 Kandra Kabos: *Magyar mythologia*. Eger, 1897.

Keszeg

2002 Keszeg Vilmos: Népballadák a lokális emlékezet regiszterében. In: Keszeg Vilmos: *Homo narrans. Emberek, történetek, kontextusok*. Kolozsvár, 2002. 147–178.

2004/a Keszeg Vilmos: A lokális ballada: beszéd mód és kontextus. In: *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*. III. Szerk.: Andrásfalvy Bertalan–Domokos Mária–Nagy Ilona. Bp., 2004. 295–324.

2004/b Keszeg Vilmos: *Aranyösszék népköltészete. Népi szövegek és kontextusok. (Monográfia) I–II*. Marosvásárhely, 2004.

2005 Keszeg Vilmos: Torda és a malacok. Rátótiáda és művelődéstörténet. In: *Teremtés. Szövegfolklorisztikai tanulmányok Nagy Ilona tiszteletére*. Szerk.: Ekler Andrea–Mikos Éva–Vargyas Gábor. Bp., 2005. 115–148.

2007 Keszeg Vilmos: A történelmi emlékezet alakzatai. In: *Folklór és történelem*. Szerk.: Szemerényi Ágnes. Bp., 2007. (Folklór a magyar művelődéstörténetben 3.), 18–43.

2012 Keszeg Vilmos: *Történetek és történetmondás Detrehentelepen*. Marosvásárhely, 2012.

Kósa

2001 Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. 2. jav., bőv. kiad. Bp., 2001.

Koselleck

2009 Koselleck, Reinhart: Nép, nemzet, nacionalizmus, tömeg. Ford.: Vincze Ferenc–Klement Judit. *Korall, Társadalomtörténeti folyóirat*, 37. (2009) 5–15.

Kovács

1989 Kovács I. Gábor: *Kis magyar kalendárium-történet 1880-ig. A magyar kalendáriumok történeti és művelődéstörténeti vizsgálata.* Bp., 1989.

Kőváry [Kővári]

1853 Kőváry [Kővári] László: *Erdély földe ritkaságai.* Kolozsvár, 1853.

1857/a Kőváry [Kővári] László: *Száz történelmi rege.* Kolozsvár, 1857.

1857/b Kőváry [Kővári] László: *Történelmi adomák.* Pest, 1857.

1860 Kőváry [Kővári] László: *A magyar családi 's közéleti viseletek 's szokások a nemzeti fejedelmek korából.* Pesten, 1860. [Reprint 2011, 2013].

1861 Kőváry [Kővári] László: *Erdély történelme 1848–49-ben.* Pest, 1861.

Küllős

2005 Küllős Imola: *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szüzsé- és motívumtörténeti vizsgálata.* Bp., 2005.

2014 Küllős Imola: Szikra? Fatörzs? Forrás? Adatok Erdélyi János néphagyomány-felfogásához és népköltészet-ismeretéhez. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 118. (2014) 5.: 595–610.

Lammel–Nagy

1995 Lammel Annamária–Nagy Ilona: *Parasztbiblia. Magyar népi biblikus történetek.* 2. kiad. Bp., 1995.

Landgraf

1998 Landgraf Ildikó: Bevezetés. In: *„Beszéli a világ, hogy mi magyarok...” Magyar történeti mondák.* Szerk.: Landgraf Ildikó. Bp., 1998. 15–58.

2004 Landgraf Ildikó: „Emléközzünk Kossuth Lajosra...” Valóság és költőiség a Kossuth-hagyományban. In: *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, III. Szerk.: Andrásfalvy Bertalan–Domokos Mária–Nagy Ilona. Bp., 2004. 347–372.

2005 Landgraf Ildikó: Megtorló császár – megtévesztett király. Ferenc József alakja a magyar hagyományban. In: *Mindenek Gyűjtemény I. Tanulmányok Küllős Imola 60. születésnapjára.* Szerk.: Gulyás Judit–Tóth Arnold. Bp., 2005. (Artes Populares, 21.) 127–140.

2011/a Landgraf Ildikó: Nemzeti önképteremtés – mondafeldolgozások az iskolai olvasókönyvekben. In: *Hagyomány – örökség – közkultúra. A magyar népművészet helye és jövője a Kárpát-medencében.* Szerk.: Diószegi László–Juhász Katalin. Bp., 2011. 245–258.

2011/b Landgraf Ildikó: A folklorisztika önálló tudományszakká válása (1890–1920). In: *Magyar néprajz I. 1. Táj, nép, történelem.* Főszerk.: Paládi-Kovács Attila. Bp., 2011. 158–174.

Márki

1910 Márki Sándor: Emlékbeszéd Kőváry László felett. In: *MTA emlékbeszédek*, XIV. Bp., 1910.

Mednyánszky

1826 Mednyánszky Alajos: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern.* Pest, 1826.

1829 Mednyánszky Alajos: *Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit.* Pest, 1829.

1832 Mednyánszky Alajos: *Elbeszélések, regék 's legendák a' magyar előkorból.* Pest, 1832–1834.

1983 Mednyánszky Alajos: *Regék és mondák.* Vál.: Fried István–Hanna Ferková. Bp., 1983.

MÉL

2001 *Magyar életrajzi lexikon*. Jav., átdolg. kiad. Főszerk.: Kenyeres Ágnes. CD-ROM. Bp., 2001.

Nagy

1991 Nagy Ilona: Kálmány Lajos és a századforduló mitológiai irányzatai. In: *A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében. II. Kapcsolatok és kölcsönhatások a 19–20. század fordulóján*. Szerk.: Jankovics József–Kósa László–Nyerges Judit–Wolfram Seidel. Bp.–Wien, 1991. 937–942.

Niedermüller

1991 Niedermüller Péter: A magyar folklór szövegbázisának megkonstruálása a 19. században. In: *Népi kultúra és nemzettudat*. Szerk. Hofer Tamás, Bp., 1991. (A Magyar-ságkutatás Könyvtára VII.) 15–23.

2002 Niedermüller Péter: Der Mythos der Nationalkultur: die symbolischen Dimensionen des Nationalen. In: *A nemzet antropológiája. (Hofer Tamás köszöntése.)* Szerk.: A. Gergely András. Bp., 2002. 9–28.

NKN

1991 *Népi kultúra és nemzettudat*. Szerk. Hofer Tamás. Bp., 1991.

NKAN

1987 *Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben*. Szerk.: Hofer Tamás–Niedermüller Péter. Bp., 1987.

Nora

1999 Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája. Ford.: K. Horváth Zsolt. *Aetas*, 14. (1999) 3.: 142–157.

MTNF

1985 *Magyar tájak néprajzi felfedezői*. Vál., szerk., életrajzok és bev.: Paládi-Kovács Attila. Bp., 1985.

Pócs

1983 Pócs Éva: Tér és idő a néphitben. *Ethnographia*, 94. (1983) 1.: 177–206.

Pogány

1978 Pogány Péter: *A magyar ponyva tüköre*. Bp., 1978.

Priesner

1988 Priesner, Liebgard: Gründungssage [szócikk]. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Band 6., Hrsg.: Rolf W. Brednich. Berlin–New York, 1988. 264–271.

Sebestyén

1904 Sebestyén Gyula: *A magyar honfoglalás mondái*. Bp., 1904–1905.

Szajbély

1999 Szajbély Mihály: A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában. *Irodalomtörténet*, 80. (1999) 3.: 424–440.

Szemerékényi

2011 Szemerékényi Ágnes: A magyar folklorisztika tudományos megalapozása (1848–1890). In: *Magyar néprajz I. 1. Tájj, nép, történelem*. Főszerk.: Paládi-Kovács Attila. Bp., 2011. 142–158.

Szilágyi

2007 Szilágyi Márton: Kegyelem és erőszak. (Fazekas Mihály *Ludas Matyija*.) In: Szilágyi Márton: *Határpontok*. Bp., 2007. 164–182.

2012 Szilágyi Márton: A „pórdal” státusza a Nemzeti hagyományokban. In: *Szívből jövő emlékezet. Tanulmányok Kölcsey Ferenc Nemzeti hagyományok című írásáról*. Szerk.: Fórizs Gergely. Bp., 2012. 95–113.

2014 Szilágyi Márton: Erdélyi János és az irodalmi népiesség. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 118. (2014) 4.: 519–525.

Szinyeyi

1891 Szinyeyi József: *Magyar írók élete és munkái*. Bp., 1891–1914.

Tarjányi

2014 Tarjányi Eszter: Kritikát író költő, avagy verset író kritikus. A balladateoretikus és a balladaszerző Erdélyi János, valamint a meggyilkolt fonólánny története. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 118. (2014) 4.: 526–539.

TESZ

1976 TESZ: *A magyar nyelv történeti etimológiai szótára*. Főszerk.: Benkő Loránd. Bp., 1976.

T. Szabó

2008/a T. Szabó Levente: Erdélyiség-képzetek (és regionális történetek) a 19. század közepén. In: T. Szabó Levente: *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*. Kolozsvár, 2008. 13–99.

2008/b T. Szabó Levente: „Erdély népei”. A tér ideológiai és Erdély képei az egységsülő erdélyi turisztikai mozgalomban. In: T. Szabó Levente: *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*. Kolozsvár, 2008. 100–193.

Ujváry

2007 Ujváry Zoltán: *Magyar folklórtörténet I*. Debrecen, 2007.

2014 Ujváry Zoltán: *Folklór az irodalomban. Hetven példa*. Debrecen, 2014.

Vargyas

1988 Vargyas Lajos: A hősének maradványai népköltészetünkben. In: *Magyar Néprajz V. Népköltészet*. Főszerk.: Vargyas Lajos. Bp., 1988. 398–413.

Voigt

1995 Voigt Vilmos: E pluribus unum. Etnikus szimbólumok létrehozása a folklórban. In: *„Jelbeszéd az életünk”. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Szerk.: Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor. Bp., 1995. 395–407.

2008 Voigt Vilmos: Van-e kulturális emlékezete a népnek? In: *Bennünk élő múltjaink. Történelmi tudat – kulturális emlékezet*. Szerk.: Papp Richárd–Szarka László. Zenta, 2008. 15–26.

Zentai

1989 Zentai Mária: Toldy Ferenc nézetei a balladáról az 1820-as években. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 93. (1989) 1–2.: 107–112.

2010 Zentai Mária: „A balladai hang.” In: *Építész a kőfejtőben. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*. Szerk.: Hites Sándor–Török Zsuzsa. Bp., 2010. 193–206.

HITES SÁNDOR

Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktivitásáról

Ha jól tudom, a magyar irodalomtörténészeket először és utoljára Lukács György szólította föl arra, hogy tanulmányozzák a gazdaságtörténetet, sőt, végezzenek önálló kutatásokat is e tárgyban.¹ Rossz emlékü megnyilatkozásról van szó, hiszen a felszólítás 1948-ban hangzott el, a magyar irodalomtudomány szovjetizálásának jegyében.² Ám az irodalomtörténet politikai „revízióját” szorgalmazó beszédében talán Lukács is csak ideológiai köteleességteljesítésből szólhatott erről, hiszen irodalomtörténeti-esztétikai műveiben maga sem sokat foglalkozott gazdasági kérdésekkel, a kultúra gazdasági meghatározottságát pedig, ha rámutatott is ilyesmire, mint a kapitalizmust és az eldologiasodást illetően, inkább válságtünetnek látta.³ Felhívásának talán ezért sem akadtak követői, pedig a marxista irodalomtudománynak, ha létezett Magyarországon valaha ilyesmi, elvben csakugyan a gazdasági alapokból kellett volna levezetnie a kulturális felépítmény jellegzetességeit.⁴ Erre azonban alig-alig találunk példát: a kommunista időszak irodalomtörténet-írása, ha említést tett is gazdaságtörténeti jelenségekről, legfeljebb az egyes korszakok háttérrajzában szerepeltette őket, és nagyon ritkán hozta kapcsolatba konkrét művekkel. Valahogy mégis sikerült kompromittálniuk a dolgot: a rendszerváltásra a gazdaságtörténet még ebben a korlátozott formában is elűnt az irodalomtörténet szemhatáráról.⁵

Az utóbbi időkben azonban megélnékült az irodalom társadalomtörténetére, illetve közvetítő-hordozó közegeire irányuló érdeklődés, s a gazdasági

1 L. Lukács, 1970. 496.

2 Erről a folyamatról általában, illetve Lukács szóban forgó, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság újdonsült elnökeként elmondott beszédéről: Scheibner, 2014. különösen: 239–260.

3 Köszönöm Bagi Zsoltnak és Seregi Tamásnak, hogy korlátos Lukács-ismereteimből leszűrte sejtésemet megerősítették.

4 Az alap és felépítmény viszonyának marxi felfogásáról újabban: Eagleton, 2000.

5 Pedig ez nem volt szükségszerű. Egyrészt vissza lehetett volna nyúlni nem marxista előképekhez: Schöpflin Aladár 1937-ben megjelent irodalomtörténete a 19. század utolsó harmadának irodalmi modernizációját a kiegyezés utáni kapitalizálódásból vezette le. Másrészt pedig a magyar irodalomtudomány széles köreiben ekkortájt ható (és éppen a referencialitás bírálatában hasznosított) francia posztstrukturalizmust is meghatározta a gazdaságtani érdeklődés (a kapitalizmusbírálat jegyében), s a *jelölő* és a *jelölt* viszonyát gyakran a *cseréérték* és a *használati érték* analógiájára elemezték, vagyis a szemiotika alapfogalmait gazdaságtaniakhoz kötötték („leleplezve” mindkettőt).

feltételek elemzése mindkét megközelítésnek része lett. Előbbiben az irodalom révén elérhető társadalmi karrierlehetőségek vizsgálata az írói megélhetés formáit is érinti, utóbbiban pedig a 19. századtól kiépülő irodalmi piac jellemző médiumainak az alkotásmódra gyakorolt hatása került előtérbe.⁶ E két megközelítésben ugyanakkor kevésbé kap szerepet annak vizsgálata, ez nem is céljuk, hogy irodalmi művek miként vehetnek részt magának a gazdaság világának a nyilvános-szimbolikus megjelenítésében, létének tudatosításában, változásainak értelmezésében, akár tematikusan, akár a maguk árujellegével.⁷ Engem leginkább ezek a vonatkozások érdekelnek, s a tanulmány második felében teszek is majd néhány vázlatos javaslatot irodalmi művek ilyen irányú megközelítésére. Előbb viszont abból próbálok körvonalazni valamennyit, hogy gazdaság és irodalom összefüggéseiben miként értelmezhető fikció és tény, képzelet és valóság viszonya.

Tudomány vagy irodalom: képzelet és valóság a gazdaságtanban

Az irodalom és a gazdaság kapcsolatára irányuló érdeklődés indoklásra szorul, mivel a 18–19. század fordulóján a *szépirodalom* létrejötté, autonomizálódása (vagyis kiválása az osztatlan literatúra köréből) többek között éppen a szép és a hasznos, vagyis esztétikai és ökonómiai elválasztásával (vagy viszonyuk átértelmezésével) járt együtt.⁸ S ha az irodalom (vagy általában a művészet) autonómiájának és heteronómiájának az arányai a későbbiekben mozgásban maradtak is, irodalom és gazdaság ekkor bizonyos értelemben emancipálódott egymástól. A gazdaság innentől azért is tűnhetett föl eminensen idegennek az irodalomtól, mert, elnagyoltan fogalmazva, magának a társadalmi *valóságnak* a képviselőjére tört, amely valóságnak az irodalom (mint a *képzelőerő* terméke és terepe) afféle (gyakran humanistára színezett) ellenfogalmául szolgált. A két terület ellenfogalmakká válásának történetében ugyanakkor kétirányú áthatások is érvényesültek: a gazdaság igyekezett bekebelezni a kultúrát, cserébe a fikcionalitás ilyen-olyan képzetet is átszivárogtat a gazdaságról való gondolkodásba.

6 Költői szerep, alkotás és piac viszonyáról Petőfi kapcsán: Margócsy, 1999. 48–74. Anyagi viszonyokkal is foglalkozó társadalomtörténeti pályaképek 18–19. századi irodalmárokról: Szilágyi, 2001.; Völgyesi, 2007.; Kerényi, 2008.; Szilágyi, 2014. Ilyen jellegű rész tanulmányok: Szalisznyó, 2010.; Szalisznyó, 2012. Jókairól az irodalmi piac mediális összefüggéseiben: Hansági, 2009.; Zákány Tóth, 2010.; Szajbély, 2010.

7 Hasonló érdeklődést mutat Jókai kapcsán: Fried, 2013.

8 Ennek rendszerelméleti ihletésű leírását, különös tekintettel az esztétikai gyönyörködtetés/szórákoztatás (*dulce*) és a hasznosság (*utile*) szétválására, illetve a művészetnek a maga rendszerközi kapcsolataiban mégis lejátszódó ökonomizálására, l. Rákai, 2008. (különösen: 109–128.). Esztétika és gazdaságtan közös 18. századi gyökereiről, illetve szétválásukról és ellentétes értékkfogalmaik kialakulásáról: Herrnstein Smith, 1988., Guillory, 1993. 300–317.

Az előbbi folyamatot az ökonómiai észjárás valóságkisajátító terjeszkedésével jellemezném. A gazdasági valóságot fürkésző (és azt létrehozó) tekintet számára bármely dolog vagy cselekvés olyan egynemű mezőben jelenik meg, amelyet pusztán hasznosságok (*utility*) (vagy hiányaik) töltenek ki.⁹ S amint annak manapság gyakran tanúi lehetünk, minden egyéb ezen méretik meg: a gazdaságosság az ésszerűséggel válik egyjelentésűvé, a termelés és fogyasztás, a kereslet és kínálat logikája pedig lassan a maga képére formál minden politikai, kulturális és érzelmi valóságot.¹⁰

Gazdaság és valóság összenövésének vannak *ideológiai és diszciplináris* vonásai. Az ideológiaiak abban a szinte már természetesnek tekintett beállításban jelentkeznek, miszerint a piaci logikájú csere antropológiai adottság, a vonatkozó magatartások és intézmények terjeszkedése pedig a szabadság és a demokrácia térnyerését, vagyis mintegy a történelmi haladás irányát képviselnék. Diszciplináris vonatkozásokat illetően pedig a *gazdaságtan* – vagyis a gazdaságot mint különálló (ahogy Polányi Károly mondaná: a társadalmi viszonyok szövetébe immár nem azoknak alárendelten betagozódó, hanem azokat uraló) entitást vizsgáló szaktudomány – megjelenésére és státuszának átalakulására utalhatni. A gazdaságtan, amely a 18. század derekán együtt jött létre a modern tudományokkal, a maga diszciplináris fejlődése során fokozatosan levetkőzte erkölcsstani, lélektani, politikai, teológiai, jog- és társadalomelméleti beágyazottságát, s lett a felvilágosodás morálfilozófiájának részterületéből előbb *politikai gazdaságtanná*, majd a 19. század végére *közgazdaságtanná*, vagyis hivatásszerűen művelt, formalizált-technicizált, önelvű szaktudománnyá.¹¹ E mozgás során, amellyel vizsgálódásai tárgya áttevődött a személytelen erők és a matematikai szabályszerűségek világába, a gazdaságtan módszertanában és önképében egyaránt a természettudományokhoz közeledett, azt sugallva, hogy a gazdaságnak is megvannak a saját, a természetével egyenrangú objektivitású törvényei.¹² (Innen visszatekintve lehet úgy érvelni, hogy Adam Smith, aki egyebek között értett a csillagászatához is, már *A nemze-*

9 A gazdasági szemlélet homogén világának feszültségéről a mindennapi tudat heterogén valóságképével: Meikle, 2000.

10 Ennek szélső fokán áll az emberi magatartás Gary Becker-féle általános ökonómiája, amely szerint minden társadalmi cselekvés és minden érdekmentesnek tetsző érzelmi vagy lélektani tünemény (családi és szerelmi viszonyok, barátság, ízlés stb.) a várható haszon maximalizálására törekvő választások sorozataként írható le. Számos műve közül itt csak az ízlésről írottra hivatkozom: Becker, 1996.

11 Erről az átmenetről, illetve általában a közgazdaságtan eszmetörténetéről: Madarász, 1994.; Madarász, 2000.; Klaver, 2003. xi-xxvi, 1–30.

12 Ennek a kettős, ideológiai és diszciplináris folyamatnak, bár a nyugat-európaítól eltérő közegben bontakozott, Magyarországon is korán megmutathatók a jelei, többek közt Széchenyinél. *A Hítel* írója egyrészt a közboldogságot, illetve a nemzet jövőjét (voltaképpen létrejöttét) is gazdasági alapokhoz kötötte (a társadalom hitelviszonyait szinte ontológiai értelemben téve meg a nemzeti lét alapzatává), másrészt pedig a gazdaságtant szintén a természettudományok (fizika, csillagászat) és a matematika világához tartozónak látta. Erről bővebben: Hites, 2014.

tek gazdagságában a társadalomtudományok newtoni rendszerét kívánta volna létrehozni.)

A gazdaságtan 19. századi természettudományosítása kétirányú folyamat volt, egyszerre járt a fizika szókincsének és észjárásának átvételével, másrészt pedig azzal, hogy a fizika szemlélete maga is ökonómiai jellegű lett: ebben a kölcsönösségben válhatott a gazdaságtan a „társadalom fizikájává”, a fizika pedig a „természet gazdaságtanává”.¹³ Joseph Schumpeter befejezetlen voltában is monumentális műve, az 1954-ben megjelent *History of Economic Analysis* már ennek jegyében érvelhetett úgy, hogy az elméletalkotás eszköztára (tények és propozíciók, hipotézisek és axiómák, egyedi esetek és általános sematikák) ugyanaz a gazdaságtanban is, mint minden más tudományban. S bár maga is elvetette, amit Hayek *szcientizmus*nak nevezett, vagyis a tudományos módszertanok egyneműsítését, de úgy látta, hogy a közgazdaságtan voltaképp nem is átvette ezeket a módszereket, hanem önálló fejlődés révén jutott ugyanoda, ahová a fizika; mint írta, „magyarázni” ugyan mást jelent egyikben-másikban (hiszen a gazdasági jelenségek történetiek, illetve a gazdasági cselekvéseknek *jelentésük* is van), de mégsem bűn, hogy a fizikus és a közgazda ugyanolyan elmével gondolkodik.¹⁴ Hasonló elgondolások jegyében nevezte Milton Friedman 1953-as nagy tanulmánya a gazdaságtant „pozitív tudománynak” (egyaránt elhatárolva a „művészettől”, illetve a „normatív vagy regulatív tudományok” erkölcsi vagy politikai megfontolásaitól), mint amely egyedi megfigyelések általánosításával nyújt előrejelzéseket még meg nem figyelhető jelenségekről, s ebben a tekintetben (bár nem végezhet kísérleteket) ugyanolyan „objektív”, mint minden fizikai tudomány.¹⁵ Innen nézve a gazdaságtan betagolhatónak tetszett a Popper–Hempel-féle „átfogó törvény” (*covering law*) modelljébe: a gazdasági jelenségek *előrejelzése* a fizikához hasonlóan egységben lévőnek látszott *leírásukkal* és *magyarázatukkal*.¹⁶

Az 1960–1970-es évektől a gazdaságtan tudományfilozófiája jórészt e logikai pozitivisták szemlélet bírálatával foglalkozott. Egyrészt arra mutattak rá, hogy tudományos törvényről csak akkor beszélhetünk, ha az időtlen érvényességű (s a gazdaságtanban látványosan nem ez a helyzet, hiszen változik az a valóság, amelyet leír), illetve azt vetették föl, hogy törvényszerűségek helyett itt

13 Erre nézve lásd Philip Mirowski lenyűgöző könyvét az energia fogalmáról a 19. század fizikájában és gazdaságtanában, illetve a két diszciplína közös szemléletformáit a *test/anyag, mozgás, érték* fogalmi mátrixában: Mirowski, 1989.

14 Schumpeter, 1954. 12–18.

15 Friedman, 1953. 4–5.

16 Popper a közgazdaságtant azért tekintette kivételesnek a társadalomtudományok között, mert már átesett a maga „newtoni forradalmán”. Friedman szemlélete annyiban popperi jellegű, amennyiben a gazdasági elméletalkotást nem a valósággal való korrespondenciák létrehozásával, hanem (kreatív és nem logikai jellegű) „as if” hipotézisek megalkotásával jellemezte, amelyek érvényességét az előrejelzések tesztelik: vagyis nem a valósággal való megfelelésük bebizonyosodása, hanem a cáfolat hiánya igazolja őket, s a jobb predikciókat nyújtó elmélet is időleges marad: vö. Friedman, 1953. (különösen 16–23.). Az „átfogó törvény” modellről és bírálatáról a történettudomány kapcsán: Gyáni, 2006. 28–33.

mennyiben van szó pusztán emberi és társadalmi *regularitásokról*, illetve a gazdaságtan mennyiben támaszkodhat egyáltalán még csak ilyenek vélelmére is; a kiinduló feltételek empirikus bizonytalansága és a mérhetőség korlátozottsága miatt a falszifikáció mennyiben alkalmas módja a gazdasági modellek tesztelésének; mennyiben eshet egybe a gazdaságtan esetében a magyarázat és a leírás; vannak-e a gazdaságtannak saját igazságai, vagy csak a politikai filozófia „alkalmazott matematikájául” szolgál.¹⁷ Másfelől pedig arra figyelmeztettek, hogy a gazdasági modellek matematikai kifinomodása magukra is zárta őket, s immár csak valamely túlabstrahált hipotetikus-képzeltbeli világgal végeznek „okkult” műveleteket, nem a tényleges valóságról adnak leírást.¹⁸

Ezekben a vitákban hozott újat (illetve igyekezett félresöpörni megfontolásaik némelyikét) az 1980-as évek „retorikai fordulata”, amelynek egyes képviselői nem csupán azt kérdőjelezték meg, hogy a gazdaságtan a fizika értelmében tudománynak volna-e tekinthető, hanem egyenesen arra utaltak, hogy működése leginkább az *irodaloméval* van rokonságban, s teljesítményét nem módszertanilag megalapozható tudományos érvényességének, hanem a meggyőzés művészetének fényében kell értékelni.¹⁹ (Ez az irányzat jellemző módon akkor jelentkezett, amikor a társadalomtudományok általában is valamely „nyelvi fordulaton” látszottak átmenni, illetve a humán tudományok is a maguk tárgyának és arról adott értelmezéseiknek a nyelvi megalkotottságára összpontosítottak.) Az a meglátás, hogy a gazdaságtanban használt matematikai egyenletek is trópusok, vagyis a maguk retorikai erejében értékeldők, azt az ismeretkritikai meglátást rejtette, hogy a gazdaságtani állítások beavatkoznak abba az (eredendően diszkurzív) mezőbe, amelyet leírni és magyarázni kívánnak, vagyis nincs objektív-előzetes gazdasági valóság, így viselkedéséről sem tehető előrejelzés. A *retorikai gazdaságtan* ezért látott az irodalmi szövegelemzés (sokszor a maga területén már némi patinával rendelkező) módszertanában eszközt a diszciplína önértelmezésének megújításához. Innen nézve az számított dilemmának, hogy a gazdaságtani szövegek *metaforái* vajon pusztán díszítőelemek, vagy *konstitutívok* az állítások tartalmára nézve is; az alkalmazott történetformák vajon csupán *illusztrálják* vagy *prefigurálják* (vagyis a választott elbeszélés szerkezet révén előre meg is határozzák) az érvelés irányát és a számítás eredményét; a tudományos vagy politikai nyilvánosságba beleszóló gazdaságtani érvelés retorikai szerkezete, a meggyőzés – és rajta keresztül az (ön)érvényesítés – nyelvi eszköztára vajon mennyire pusztán a kommunikációs hatékonyság kívánalma, s mennyiben rejt tudatos vagy öntudatlan manipulációt.²⁰

17 Ezekről l. Redman, 1993.; Boylan–O’Gorman, 1995. 8–35.

18 Mäki, 2002. 4–5.

19 A *retorikai gazdaságtant* másutt már megpróbáltam részletesebben jellemezni (Hites, 2011), ezért itt csak néhány jellegzetes műre utalok: McCloskey, 1985.; *The Consequences of Economic Rhetoric*, 1988.; *Economics as Discourse*, 1990.; Henderson, 1994.

20 Ezek a kérdések (számomra) akkor igazán érdekesek, ha egy-egy korszak jellemző mintázatait vizsgálják velük. Az általam ismertek közül e nemből a legjobb Mirowski fent már idézett

A fenti kérdéseket taglaló, provokatívnak szánt és akként is fogadott munkák nyomán az 1990–2000-es évek egyszerre hoztak a gazdaságtan „posztmodern” *karnevalizációjára*, illetve „tudományos realizmusának” *újra-alapozására* irányuló törekvéseket.²¹ Az utóbbiak egyrészt föladták azt a pozitívista felfogást, miszerint a gazdaságtan célja a látható jelenségvilág mögötti láthatatlan törvényszerűségek (mint a fizika esetében a gravitáció) föltárása volna, s elfogadták, hogy a leírással ellentétben a magyarázat ismeretelméletileg nem objektiválható emberi érdekekhez is kötődik, vagyis szükségképpen lesznek benne imaginárius vagy ideológiai elemek.²² A retorikai fordulat „radikális relativizmusával” szemben viszont óvtak attól, hogy a gazdaságtan mint *tudományos nyelvjáték* elemzését pusztán irodalomtudományi módszerekhez rendeljék: Arisztotelészre hivatkozva arra emlékeztettek, hogy a retorika nem egyenlő a poétikával.²³ A legfontosabb választóvonalat talán ott húzták meg, hogy a gazdaságtani tudás nem absztrakt (matematikailag univerzális), hanem társadalmi jellegű ugyan (vagyis szerepet játszanak benne helyi szokások, érzelmek és társas normák), de ettől még nem maguk a (gazdasági) tények válnak a társadalmi képzelőerő termékeivé, hanem csupán azok a keretek (elbeszélések, hitek), amelyekben valami ténynek számít.²⁴ A gazdasági valóság megítélésének horderejét jelzi, hogy a gazdaságtan itt a megismerés általános tudományfilozófiai válságának emblémája lett: erre a példázatos jelentőségre utal a megjegyzés, hogy a gazdaságtan realizmusának igazolása magának a „tudományos realizmusnak” siethet megmentésére.²⁵

A gazdaságtan nem tudományos, hanem *politikai realizmusára* vonatkozó közelmúltbéli ideológiakritikai megközelítések közül azok az érdekesebbek, amelyek a gazdaság diszkurzív természetének vizsgálatakor a „tudományos realizmus” univerzalitását nem egyszerűen a retorika univerzalitására cserélik, vagyis tény és fikció különbségét nem oldják föl valamely „posztmodern” karneválban.²⁶ A gazdasági valóság nyelvi és ideológiai konstrukcióit a politikai térben szemlélve azt lehet vizsgálni, hogy milyen megnyilatkozások, szövegek és értelmezések révén áll elő valamely objektivnak ható gazdasági mező, illetve miként igazolódik, hogy az értelmező és hallgatósa politikai érdekeitől függetlenül önmagában léteznék ilyesmi. A gazdasági valóság társadalmilag érvényesként elfogadott képének létrehozása politikai (globálisan tekintve: geopolitikai) küzdelem eredménye: ez a konstrukció annyiban nyelvi *performancia*, amennyiben a vonatkozó diszkurzív rituálékon keresztül

könyve a 19. századi fizika és gazdaságtan fogalmi-szemléleti kölcsönösségéről, illetve a szerkesztésében megjelent tanulmánykötet: *Natural Images...*, 1994.

21 Egy-egy jellemző kiadvány az előbbiektől: *Postmodernism, Economics...*, 2001.; és az utóbbiak-tól: Boylan–O’Gorman, 1995.; *Fact and Fiction in Economics*, 2002.

22 A fenti érvelést l. Boylan–O’Gorman, 1995. 4–7.

23 Uo. 45–46, 50–52.

24 Az érvelt l. Mäki, 2002. 9.

25 Vö. uo. 26.

26 Ilyen mű: Goede, 2005. A bekezdés az ő érvelésének lényegét igyekszik összefoglalni.

csakugyan *materializálódik* valamely valóság. Nem testetlen retorikai praktikákról van tehát szó, hanem olyan értelmezői tevékenységről, amelynek ténylegesen is meglesz a maga – éppen elsőpró anyagi hatóerejében megnyilvánuló – valósága. Ahogy tehát korunk pénzeszközei a maguk (performált) realitásába vetett hit révén működnek, de akként általában igen, úgy a gazdasági diskurzusok is, legyenek bármennyire imagináriusak vagy fiktívek, nagyon is rendelkeznek (sőt: elsősorban ezek rendelkeznek) valós hatással.

Az ezredforduló egyes eseményei (mint a *dot.com*-lufi kipukkanása vagy az Enron könyvvizsgáló cég botránya), majd a 2008-as hitelválság és szerteágazó kísértőjelenségei nyomán a gazdaság és diskurzusainak fiktivitása egyre több közfigyelmet kiváltó téma lett. A hitelkockázatok vagy a törlesztőrészek kiszámolására szolgáló matematikai modellek realizmusának kérdése ebben a nyilvánosságban elsősorban nem ismeretkritikai vagy tudományfilozófiai téteket hordoz (vagyis hogy mennyiben van szó valamely imaginárius absztrahálás hókuszpókuszairól), hanem erkölcsi és politikai megfontolásokat vet föl. Nevezetesen hogy napjaink gazdasági megrázkódtatásai vajon gazdaságpolitikai hibák vagy szélhámosságok következményei-e, vagy pedig a globális rendszer fenntarthatatlanságának a tünetei. (Magyarországon ezek a kérdések leginkább a devizahitelek ügyében összpontosultak, s a vonatkozó vitáknak a politikai és az erkölcsi mellett episztemológiai vetülete is van: mennyire valóságosak ezek a hitelek egyáltalán?)

Lehetséges, hogy a jel és dolog kapcsolatát végletesen eltávolító „posztmodern” gazdaságban a *cyberfinance* akkora mértékben nőtt túl a „reálgazdaságon” (vagyis magán a Valón), hogy immár a „pénzügyek grammatológiájával” állunk szemben, s bármely realizmuselv hiábavaló.²⁷ Az ezzel kapcsolatos viták hevessége ugyanakkor mégis arról tanúskodik, hogy a gazdaság mennyire elemi szerepet játszik hétköznapi valóságunk megalkotásában. Vagyis a gazdaság „virtualizálódása” mintha ugyanannak a folyamatnak volna a fonákja, mint amellyel a gazdaság valósággá, a valóság pedig gazdaságivá vált. A „gazdaság” olyan metafora, amelyben a végső valóság és a végső fikció egybeesik.

Mit és mi végre lehet tanulmányozni gazdaság- és irodalomtörténet viszonyában?

Valóság és gazdaság összemosódása és szétcsúszása felől tehető föl a kérdés: miként lehet a *par excellence* fikció, vagyis az *irodalom* egyszersmind gazdasági is? Erre nézve az utóbbi évtizedek irodalomtudományában több vonulat is létrejött.²⁸ Törekvéseik némileg hasonló utat jártak be, mint a retorikai gazda-

27 Vö. Goux, 2001.

28 A brit-amerikai „új gazdasági kritikát” (*new economic criticism*) igyekeztem bemutatni a *Helikon* 2011. 4. számában, ahol egyik, már idézett tanulmányom (Hites, 2011) is megjelent. Az irányzat jellegzetességeit ezért itt csak röviden jelzem.

ságtan tudományfilozófiai fejleményei: szintén az irodalmi szöveg (vagy a nyelv mint olyan) általában vett vagy mindenkori működésének vizsgálatától jutottak el történetileg meghatározott, társadalmanként, irodalmanként és alkotónként változó viszonyok elemzéséig. Az 1970–1980-as évek vonatkozó munkáit a formális *homológiák* (vagyis a gazdasági csereképzetek és a nyelv retorikai áthelyeződései közti szemiotikai azonosságok) keresése jellemezte; az 1990–2000-es évek viszont a gazdaságtani és az irodalmi műfajok differenciálódására, érintkezéseik és szétválásaik kulturális-ideológiai kereteire, gazdaságtani és esztétikai diskurzusok kölcsönviszonyára figyelt, mind az irodalmi szövegek létrejöttének és forgalmazásának gazdasági infrastruktúrájára tekintettel, mind pedig olyan fogalmak irodalmi értelmezésében, mint a tulajdon, tőke, hitel, piac, vagyon, ajándék, lopás, vásárlás stb. Ezek a megközelítések annyiban tértek el a művészetben a termelési viszonyok leképeződését kereső irodalomszociológiai szemlélettől, amennyiben *kétirányú* összefüggésekre figyeltek, vagyis amikor a gazdasági jelenségek irodalmi reprezentációi egyszersmind azon gazdasági feltételek létrehozásában, újatermelésében vagy megváltoztatásában is részt vesznek, amelyeket közben megjeleníteni igyekeznek. A tény és a fikció viszonyára lefordítva, az vált így problémává, hogy a gazdaság irodalmi reprezentációi miként hatnak vissza (a maguk fikcionalizált formájában) a gazdaság működésére vagy annak társadalmi képére, illetve ezekben a reprezentációkban miként tükröződik magának a gazdaságnak (vagy a gazdaságtannak) a fikcionalizáltsága.

Ha mindezek fényében, tegyük föl, arra vagyunk kíváncsiak, hogy a 19. századi Magyarországon miként jött létre (ha létrejött, vagy ha ekkor jött létre) a *nemzeti vagyon* képzete, ennek milyen jelentései alakultak ki, ezeket kik alkották meg, illetve miként örökítették vagy értelmezték át, akkor először azt a kérdést kell tisztázni, hogy mik is lehetnek ennek a vizsgálódásnak a forrásai.²⁹

Kézenfekvőnek hat, hogy elsősorban (valamilyen értelemben) *gazdaságtani* szövegekről lehet szó, ám ezek köre sem egynemű. A gazdaság számos különböző területére vonatkozhatnak, eltérő lehet bennük a hozzáértés foka, de műfajuk is különbözhet: lehetnek argumentatív vagy narratív (és nem narratív: például statisztikai) formájúak, illetve a szaktudományos értekezés mellett ideartozhatnak politikai pamfletek, törvényszövegek és kommentárjaik, tankönyvek, vezércikkek, újsághírek – vagyis eltérő nézőpontok, érdekek és motivációk jegyében keletkezett írások. Legyen azonban bármennyire változó mélységű a bennük kifejtett szakértelem, bármennyire változatos a megcélzott olvasók köre

29 A jelen kötetet kiadó kutatócsoport tagjaként erre keresem a választ. Kézenfekvő előfeltevés, hogy ez a képzet, mint megannyi fogalmi rokona, a 19. század politikai, kulturális és gazdasági nacionalizmusainak a terméke. Más tanulmányban igyekszem majd (amennyire laikustól telik) kibogozni a fogalom összetettségét, illetve sorra venni eltérő meghatározásait. Itt egyetlen korabeli szövegre utalok, amely azt gondolta végig, hogy a nemzeti vagyon mennyiben jelenti a földtani véletlenszerűség révén a nemzetnek kijutott természeti „kincseket”, a csereértékek évi hazai összeforgalmát (kereskedelem), vagy a „termesztő erők” (ipar, mezőgazdaság) nemzeti tulajdonlását: Trefort, 1841.

(közgazda, politikus, diák, csődtömeggondnok, részvényeinek árfolyama miatt aggódó újságolvasó) vagy eltérő az írás alkalma (oktatás, előírás, tájékoztatás, vitaindítás, hisztériakeltés vagy megnyugtató), mégis általában *referenciális* szövegeknek tekintjük őket. Vajon mennyiben vehetők tekintetbe ugyanerre a célra *irodalmi* szövegek, vagyis valamely nem referenciális, fiktív világot megjelenítő vagy létrehozó nyelvi alkotások?³⁰ Kezdhetünk-e valamit az olyan irodalmi művekkel, amelyek témájukkal, cselekményükkel, szereplőikkel, történetükkel (vagy éppen szóhasználatukkal, metaforáikkal, stílusukkal) valamely gazdasági valóságra vagy gazdasági tudásra (vagy annak valamely elemére) vonatkoznak? Ezekben mennyi tükröződhet a „nemzeti vagyon” eszméjéből és az általa jelölt dolognak-dolgoknak a történetéből?

Egy efféle kutatás előfeltevései két irányból is kiválthatnak ellenérzéseket. A legtöbb mai irodalmár helytelenítené, hogy irodalmi művek értelmezését a létrejöttük idejét jellemző anyagi vagy eszmei valóság megjelenítésére szűkítsük, hiszen úgy érezhetné, ezzel *dokumentummá* silányítunk valami ennél magasabb rendűt.³¹ Másrészt viszont olyan történész is óvott már attól, hogy irodalmi szövegeket történeti forrásnak tekintsünk, aki egyébként a történetírói művek referencialitásában is kételkedik.³² Ezt a kettős problémát talán azzal lehet áthidalni, hogy noha a gazdaságtörténet nyilván nem megírható irodalmi ábrázolások alapján, de a gazdasági eszmék vagy mentalitások történetébe ezek vizsgálata is bevonható. Egy-egy irodalmi mű ebben a tekintetben elsősorban talán nem is a benne ábrázolt világ tárgyi elemeire tekintettel lehet érdekes (bár szerintem ez sem teljesen elhanyagolható), hanem a megjelenített cselekvések és viselkedések jellemzőire, illetve a szöveg szimbolikus vagy szemantikus és kulturális kódjaira nézve.³³ Amikor irodalmi szövegek közvetlenül vagy áttételesen valami gazdaságról beszélnek, akkor egyszerre ábrázolnak és teremtenek, ahogy a referenciális szövegek sem csupán kifejezik, hanem létrehozzák a maguk gazdasági valóságát vagy az arról való tudás adott formáját. Bizonyos témák jelenlétére vagy hiányára, illetve az ábrázolás vagy a megszólalás mikéntjére nézve a gazdaságról szóló írás lehetséges formái (ha nem is ugyanabból, de) egymásra referáló reprezentációs és fogalmi repertoárokból válogatnak, akár szaktudást, akár népszerű meggyőződések, akár tévhiteket képviselnek. Ebbe a repertoárba pedig az irodalmi

30 A dolgozat fogalmi elnagyoltságát súlyosbítva (hiszen a „gazdaság” kifejezést is jobbra differenciálatlanul használom) itt általában beszélek „irodalomról”, pedig az sem közömbös, hogy az irodalmi művek milyen köréről lehet szó. A lírai vagy drámai műfajok helyett azért hathat kézenfekvőnek a regényt és a novellát idevonni, mert ezek elbeszélő jellegüknel fogva világmodellezőnek hatnak, vagyis óhatatlanul is imitálnak valamely referencialitást. További kérdés, hogy egy efféle vizsgálatnak a magas irodalomra vagy éppen a populáris műfajokra kell-e összpontosítania.

31 Az ebből fakadó dilemmákra Fábri Anna is kitér Jókai-könyvének előszavában: Fábri, 1991. 7.

32 Vö. Gyáni, 2004.

33 Itt szándékosan utalok Barthes fogalmaira, vagyis egy formalista szövegelemző szemléletre: vö. Barthes, 1997. 30–35.

fikció adott időben lehetséges vagy közkeletű poétikai konvenciói éppúgy beletartozhatnak, mint a gazdaságtani tudást képviselő szövegek érvelésmódjai vagy elbeszélő formái. Az irodalmi ábrázolások egyrészt tematikusan is sokat elárulhatnak koruk gazdasági valóságáról (vagy éppen gazdasági utópiáiról), másrészt pedig nem csupán tudósítanak a gazdaságról való gondolkodás aktuális állapotáról, hanem annak jellegéhez maguk is formálón járulhatnak hozzá. És nem csupán témáikkal és jelentéseikkel, hanem (az irodalom 19. századi piacosodásával) már a maguk *áruformája* révén is: a regény kulturális iparágak, a könyvkiadás és a sajtó kereskedelmi termékeként mondott valamit olvasóinak a maguk kommercializálódó világáról.

A gazdaságtani (referenciális) és irodalmi (fiktív) szövegek viszonyában biztosan nem tekinthetni el a hozzáértés különbségétől.³⁴ Ha azonban nem a vélemény igazolhatóságát keressük, hanem azt, hogy melyik szövegekör mennyiben járult hozzá a nemzeti vagyoni képzetének (vagy bármely gazdasági eszmének) a létrejöttéhez, vagy bizonyos értelmezésének elterjedéséhez, akkor a korlátozott ismeretek birtokában véleményt formáló, esetleg a hozzáértés adott kritériumait általában vitató megszólalások sem elhanyagolhatók. Sőt, az irodalmi szövegek a tudományosaknál szélesebb körben hathattak a gazdaság körébe tartozó képzetek társadalmi használatára, hatékonyabban vehettek részt a közfelfogás megteremtésében, formálásában, visszaigazolálásában, átörökítésében. S ebbéli hatásuk talán nem is csupán abban állt, hogy a referenciális szövegek által hordozott, az írott és beszélt nyilvánosságban szétáradó értelmezéseket pusztán *alkalmazták* volna (nyíltan vagy rejtetten, jól vagy rosszul) a maguk kitalált világának jellemzésekor vagy hihetővé tételekor. Jókai Mór kapcsán a 19. század magyar regényírását találón jellemezték „valóság-leigázó” törekvésekkel.³⁵ A magyar társadalom egyes rétegei számára Jókai az önmagukról alkotott gazdasági (és antropológiai, erkölcsi, politikai, esztétikai, földrajzi stb.) képnek – számukra: valóságának! – mindenkinél hatékonyabb formálója és visszatükrözője lehetett, vagyis nem semleges médiuma volt a vonatkozó tudásoknak. Jókainak ezt a társadalmi hatását hagyományosan általában kárhoztatva emlegették. De vajon csupán le kell lepleznünk ezt a hatást, hogy a tévképzetektől megtisztított igazsághoz elérkezzünk? Vagy éppen valami nagyon jellemzőt lehet rajta keresztül megragadnunk?

34 Megfontolandó, hogy a kettő viszonya akár fordított is lehet. Hermann Zoltán egy Jókai-tanulmánya azt sugallja, bizonyos tekintetben a regényíró a közgazdánál mélyebben értheti a tőke működését: vö. Hermann, 2013.

35 Fábri, 1991. 27.

Valóság és fikció kereszteződései gazdaságtani és irodalmi szövegekben

A következőkben amellet igyekszem érvelni, hogy a gazdasági eszmék létre és működésére nézve több tekintetben is számolhatni fikciós és referenciális szövegek „kereszteződésével”.³⁶ Önmagában is ennek jele, hogy az engem elsősorban érdeklő korszakban, a 19. század középső harmadában a gazdasági praxis kívánatos módjára vonatkozó viták némelyike is valamiként képzeletbeliség és valóságosság kérdésében foglalt állást.

Ilyen jellegűnek tekintem Széchenyi István és Dessewffy József vitáját is.³⁷ A *Hitel* egyebek közt az anyagi viszonyok valódiságát kívánta tisztázni: amikor Széchenyi szétszálazza, mikor valóságos és mikor csak képzeletbeli a vagyon, akkor a nem valós, vagyis „ideális vagyont” az imaginárius jellegzetes eseteivel (képzelet, álom, mese, „mende-monda”), illetve a kézzelfoghatatlanság jellegzetes metaforáival (levegő és füst), valamint a művészi előadás analógiájára (az adós színjátszó csalfasága) jellemzi.³⁸ A jogi és erkölcsi garanciákkal megalapozott hitelrendszer révén ezeket a nem valós elemeket kívánta kiiktatni. Tulajdonképpen Dessewffy is erre törekedett, csak hogy úgy láta, éppenséggel a gróf által indítványozott hitelrendszer vezetne oda, hogy „a’ hitel csak képzelődésen fundáltassék”.³⁹ Vagyis azt vitatta, nem is alaptalanul, hogy a Széchenyi által mintául vett brit hitelrendszer csakugyan valóságosabb, a valóst jobban leképező, ha tetszik: referenciálisabb, pénzügyi viszonyokat és kifejezőeszközöket hozott volna létre. Széchenyi maga is érzékelt a modern monetáris és hitelrendszerek fiktív elemeit, csak ő ezekben a gazdasági fikció *teremtő*, míg Dessewffy *pusztító* erejét emelte ki. Önmagában is jellemző, hogy képzelődés és valóságosság dilemmái a hitelezés kapcsán jelentkeztek: a hitel tudatos fikcióképzés, hiszen képzeletben előlegez meg valamit, ami még nem áll fönn. A megelőlegezés aktusa és a megelőlegezett esemény (a kölcsön visszafizetése) közt olyan történet íve húzódik, amelynek befejezése (értelemmel telítése) szükségképp felfüggesztésben (gyakran örökös elhalasztódásban) áll.

Dessewffy álláspontját az motiválhatta, hogy még elevenen élhettek emlékezetében – maga is a kárvallottjuk volt – az 1810-es évek devalvációs hullámai, a papírpénz névértékének és forgalmi értékének elszakadása, a hitelösszegek értékbizonytalansága.⁴⁰ A monetáris reprezentáció megbillenéséből fakadó szorongás kulturális természetére jellemző, hogy a pénz ekkor meg-

36 Itt Ricœur történelmi és fikcióelbeszélések viszonyára bevezetett fogalmát veszem kölcsön: Ricœur, 1999. 353–372.

37 A kérdést másutt már megpróbáltam körbejárni: vö. Hites, 2014.

38 Néhány példa: Széchenyi, 1830. 42, 44, 46, 105.

39 Dessewffy, 1930. 549.

40 A korszak pénztörténetéről: Vargha, 1885. 10–12.; Vargha, 1896. 53–58.; Grünwald, 1927. 45–49.

mutakozó fikтивitását Dessewffy az irodalom viszonylatában értelmezte. Mint 1819-ben egy Kazinczynak írott levelében keserűen megállapítja: „nem használt anynyit literaturánk’ felvergődése hazánkknak, mint ártott a papiros pénz – nem javultunk anynyira a papirosra irtt jó és szép dolgok’ olvasásával, a menyire elfajultunk a pénzzé változott papiros által.”⁴¹

Amikor tehát Dessewffy a napóleoni háborúk idejének papírpénzforgalmát e korszak irodalmi megújulásával hozza összefüggésbe, a pénz és az irodalmi mű reprezentációs jellege (vagy medialitása) közti rokonságot (mindkettő „papirosra irt”) az általuk kiváltott ellentétes hatású erkölcsi folyamatokban (az egyik javít, a másik ront) teszi szembetűnővé. (Megjegyzésének fényében azt is végig lehetne gondolni, hogy az 1810-es években, vagyis a nyelvújítási viták kiélesedésének és a papírpénz inflálódásának évtizedében, a reprezentáció egyidejűen *nyelvi* és *monetáris* válsága milyen összefüggésben állhatott egymással: az új szavak megalkotására és elfogadtatására, illetve új monetáris jelölők bevezetésére irányuló törekvések mennyiben tükrözték – akár a szó vagy gondolat és a pénz ősi, de a korban rendre újraaktualizált analógiájának mintájára – a forgalmazás, érték, érvényesség hasonló dilemmáit.) Amellett hogy az 1810-es évek pénzügyi felfordulásának emléke tartós maradt (Jókai még egy 1848-as újságcikkében is ennek az időszaknak a „feke-te bankóira” utal vissza a forradalom idején forgalomba került papírpénzek jellemzésekor),⁴² a monetáris és az irodalmi reprezentáció hasonlíthatóságának tudata is tovább élt. Ezért jellemezhetők a század közepén „papiros-pénz-költéssel” mindazok elgondolásait, akik nemesfém fedezet nélküli, „magtalan papírpénzrendszer” alapján javasoltak tisztán „hypothekális bankintézeteket” létrehozni.⁴³

A gazdasági élet jelenségeit és eszközeit átjáró fikтивitás azért lehetett égető kérdés, mert ekkor a vagyon már nem mindig jelentett kézzel fogható anyagi tulajdont (birtokot vagy ingatlant), hanem pusztán (papíralapú) reprezentációt. Pálffy Albert 1857-ben megjelent, az 1840-es években játszódó regényének, az *Atyai háznak* nyitófejezetében a hős nagykorúvá válván átveszi gyámjától atyai örökségét, amely nem áll másból, mint bankjegyekből és állampapírokból. Hogy az efféle papírvagyon mennyire illékony, arra nem csupán Pálffy regénye ad példát – a történetben szereplő örököső, akit a hős végül majd feleségül vesz, szintén efféle iratokból álló papíroröksége tűzvész martaléka lesz –, hanem majd a *Szent Péter esernyője* is, amely hasonló formájúvá alakított és akaratlanul elégetett vagyon történetét meséli el. A papírvagyon instabilitását mindkét esetben jellemzően az jelképezi, hogy füstté válik: ebben olyan metaforát láthatunk, amelyet, mint fent utaltam rá, Széchenyi is használt a nem valós, „ideális” vagyon jellemzésére. A kiegyezés utáni idő-

41 Dessewffy József Kazinczy Ferencnek, 1819. október 11. *Kazinczy Ferencz Levelezése*. Bp., 1906. 513.

42 Jókai, 1967. 210.

43 Érkövy Adolf kifejezését idézi: Kautz, 1868. 366.

szakban találunk olyan irodalmi műveket, amelyek a gazdasági valóságnak nem csupán az illékonyosságát, hanem (a maguk fiktív világában) eredendő fikcionalitását érzékeltetik. A *Fekete gyémántoknak* (1870) *A pénztudomány* címet viselő fejezetében Jókai azt írja le, ahogy a tőzsde „szinpadi háborújában” nem létező értéket képviselő, nem létező papírokat nem létező pénzzel vásárolnak meg; *A jövő század regényében* (1872–1874) *A világtromlás* című fejezet (biztosan nem függetlenül a regény írásakor Magyarországon is tomboló tőzsdeválságtól) pedig azt a képzeletbeli, tömeglélektani vélelemre épülő bizonyosságtudatot mutatja be (összeomlásában), amellyel a bankok trezorjaiban őrzött aranyfedezet, „kincs”, a papírpénz értékét elvileg biztosítja. (Igazából Mikszáth műve is inkább idetartozik, hiszen Pálffy regényével ellentétben nála az is kétséges marad, létezett-e a rejtőzködő papírvagyon egyáltalán.)

A gazdasági valóság fiktivitását ábrázoló fiktív művek mellett említhető olyan referenciális szöveg is, amely a szóba hozott (magyarázni kívánt) gazdasági jelenség természetét éppen annak rejtett, a laikust megtéveszteni hivatott fikcionalitásával jellemzi. A *Pesti Napló* 1858. január 1-jei számában Fk szignóval megjelent *Börziana* című cikk (szerzője vélhetően Falk Miksa) ezt a gondolatot ráadásul irodalmi felütéssel vezeti be: „Mi zaj riad, mi nép tolong [...] vége már a sokat emlegetett krízisnek? Vége minden pénzügyi bajnak s nyomornak, hogy a hitelrészvények ára egy hét alatt 20fttal emelkedett?”⁴⁴ A cikket kezdő kérdés, mint némi kutatással megállapítható, Nagy Imre (1817–1840) *Árpád* (1840) című költeményéből származik.⁴⁵ A ma már elfeledett versezet akkori közismertségére számítva Falk a riadalom költői képét arra használja, hogy az 1857-es év tőzsdeválságának a lecsengését váró, a pénzügyi jelek olvasásától megnyugodni vágyó közönséget megóvja ezen jelek félreolvasásától. Mint kifejti, az „ipartársaságok (hitelintézetek, bankok stb.)” év végi mérlegük kedvezőbbé tétele céljából igyekeznek odahatni, hogy a birtokukban lévő „iparpapírok” tőzsdei árfolyama a kimutatás idejére megemelkedjék, ami „az ismeretes börze manoeuvrekkal néhány napra könnyen elérhető”. Vagyis a cégek mérlege csak látszólag mutat kedvezően: „az egész kimutatott nyereség csak fictió! Az ám, még pedig igen drága fictió.”⁴⁶ Az egyes pénzügyi adatok fiktivitása (például a „fictio osztalék”) mellett a cikk általában a pénzpiac spekulativitására-képzeletbeliségére is utal, amikor „játékpapirokról” és „nyereszkedési papirokról” szól. Ha Jókainál a tőzsde „színház”, akkor itt, részben a cikket kezdő versidézet Árpád-utalása, részben pedig a cikk címének (*Börziana*) műfaji kódja miatt, inkább eposzias. A kor brit pénzügyi újságírása kapcsán mutattak rá, hogy annak célja részben a felvilágosítás, a közönség pénzügyi oktatása, alkalmankénti megnyugtatása vagy

44 Falk, 1858. 2.

45 Az első két strófa így hangzik: „Mi zaj riad, mi nép tolong / Alpár! határidon? / Tán még kevés a’ csonthalom / ‘S tusára forr a’ hon? // Lejárt a’ harcz, ül a’ vihar! / Zalán bujdosva fut, / Ha nyílna még az ég alatt / Egy más hazához ut.” Nagy Imre, 1846. 151–152.

46 Falk, 1858. 2. (Kiemelés az eredetiben – H. S.)

figyelmeztetése volt.⁴⁷ A *Börziana* írójának szándéka is hasonló: jóllehet még nem az önállósult gazdasági sajtó, hanem a politikai újságírás keretében, de ugyancsak gazdasági szabályismertetést tart egy pénzügyileg még kevésbé írástudó, saját kommercializálódásával éppen csak szembesülő társadalomnak. A figyelmeztetés, hogy ne üljön föl a pénzpiac önmagáról alkotott fikcióinak (vagyis szándékolt-tudatos csalásainak), egyrészt óvatosságra int. Az Árpád és Zalán konfliktusára (annak történeti és irodalmi emlékezetére) utaló irodalmi analógia pedig – amellet hogy meg is nyugtat: a harc lényegében már véget ért, ráadásul kedvezően – azt is sugallja, hogy itt, miként a honfoglalás idején, szintén valamiként saját és idegen harcáról van szó, ezúttal nem a harcmezőn, hanem a börzén.

A *Börziana* azt is kiválóan szemlélteti, hogy gazdasági és irodalmi fikció, vagyis az idézett vers és a „fictio osztalék” nem ugyanabban az értelemben fikció. Az irodalom *nyíltan* fikciós jellegének felidézése a cikkben ahhoz ad retorikai elrugaszkodást, hogy egyes gazdasági jelenségeknek a versétől eltérő, a szándékos hamisítás értelmében vett, *elleplezett* fiktivitását megmutathassa. Mindkettőtől eltér Széchenyi „ideális vagyon” fogalma: ott a gazdasági fiktivitás inkább az imagináriushoz, az álmodozáshoz, a képzelődéshez áll közel.⁴⁸ Megint más értelemben tekinthetjük fiktívnek a Gazdaság mint olyan fogalmát – amely bizonyos tekintetben mindezen szövegek végső jelölete –, hiszen ez a maga absztrakt mivoltában, képzeletbeli rendezettségében mutat fiktív vagy metaforikus jelleget. A gazdasági fikciók abban a tekintetben sem egyneműek, hogy míg a Falk által fölhozott fiktív mérlegek téves-hamis bizalmat igyekeztek ébreszteni valami nem valóságosban, addig a papírpénz fogalma inkább a „hitelenség akaratlagos felfüggesztésének” gesztusát igényelte, vagyis olyasmit, mint amit Coleridge szerint a romantikus irodalom kíván meg olvasójától.⁴⁹ A kor (realista) regényei is ehhez álltak közel. Abban a tekintetben viszont különböztek is a papírpénztől, hogy nem ugyanaz volt a játék tétje: míg a papírpénz esetében a hitelenség felfüggesztése arra szolgált, hogy azt a valóság (valós érték) jeleként lehessen olvasni, addig a regény a hitelenség időleges felfüggesztését élvezetté alakította: az olvasás örömét ép-

47 Az 1843-tól megjelenő *The Economist* ilyen szerepéről: Poovey, 2008. 247–254.

48 A valós, a fiktív és az imaginárius viszonyáról I. Iser, 2001. 21–43.

49 A „hitelenség” sikeres „felfüggesztését” igyekezett elősegíteni a bankók formai standardizációja. Brit példát említve, az 1850-es évektől a Bank of England pénzjegyeinek méretét és formáját egységesítették, ezért is válhattak a reprezentáció semleges, áttetsző médiumává. (Erről mint a papírpénz „naturalizációjáról”: Poovey, 2005.) Jellemző különbség, hogy hasonló időszakban Jókai már idézett 1848-as cikke viszont éppen a bankjeggyel kapcsolatos hitelenség formai-vizuális kiváltó okait sorolja föl: „Láttuk az új kétforintos német bankót. Jaj be cirnos! Hiszen fidibus ez, nem bankó. Ennél különbek a retourbilletek a színházban. Valóságos krumplipapírosra rá nyomva e két szó »két forint«. Ilyen pénz mellett egy hét mulva minden ember millionair lehet, nyomathat magának mindenki annyit, a mennyire szüksége van. Hamis és igazi között senki sem fogja a különbséget észrevehetni.” Jókai, 1967. 209–210.

pen az adhatta, hogy a realista regény egyszerre volt nyílt fikció és valami valós szimulakruma.⁵⁰

Nehéz válaszolni arra, hogy monetáris és irodalmi fikciók viszonyában melyik hathatott a másikra. Lehetséges, hogy történetileg az igazi és a hamis pénz, az érvényes és az érvénytelen monetáris eszköz megkülönböztetése szolgált előképül tény és fikció elválasztásához, s az irodalomnak is a monetáris reprezentáció problematikusságára tekintettel kellett a maga fikciófogalmát kimunkálnia, amely úgy lett nem faktuális, hogy közben nem volt egyszersmind hazugság sem.⁵¹

Fogalmi, hivatásbeli és műfaji átfedések

A gazdasági jelenségek fiktivitásának/faktualitásának a kérdése mellett talánunk kereszteződéseket az irodalmi és gazdaságtani szövegekben alkalmazott *fogalmak* között is. Ez a helyzet, amikor esztétikai vagy poétikai képzetek bukkannak föl gazdaságtani környezetben: a fenti idézetekben ilyen a *fikció* és a *költészet* fogalma, de maga a *hitel* is, amely a Széchenyitől ráruházott, egyszerre erkölcsi, gazdasági, társadalmi (és vallási!) érvényű nemzetalapító szerep mellett a korban irodalomkritikai terminusként is forgalomba kerül, mégpedig éppen az irodalmi ábrázolás valóságreferenciájának megalapozottságára nézve, többek közt Arany „epikai hitelre” vonatkozó elgondolásaiban. (Jellemző átértelmezés, hogy Arany a fogalmat nem a ténylegesen megtörténtre, a valósra, hanem az emlékezetben megőrzöttre, vagyis a hitbélire vonatkoztatta.) Hasonló eset, amikor mai szemmel váratlanul bukkann föl az 1840-es váltótörvény egyik paragrafusában a bizonyítékok hitelességét elbírálni hivatott *műértők* megnevezése.⁵² Az irodalomkritikai és az irodalomtörténeti nyelv jellegzetes frázisai, például az esztétikai *értékről* vagy a „magyar költészet kincstáráról”, szintén a gazdasági szótár kifejezéseit hasonítják át, illetve sokszor az irodalomtörténeti örökséget magát is afféle „nemzeti vagyonként” kezelik. Ugyancsak szemléleti-fogalmi kereszteződésre mutat a kor poétikai nézeteiben a kompozíció ökonómiájának kérdése. Az irodalmi személyiségrajz kapcsán Bajza 1833-ban megjelent regénypoétikája azt állítja, hogy „kevés vonással kell festeni, de hatalmasan, mely a karaktert azonnal tisztán megismertesse”.⁵³ Az irodalmi *jellemzés gazdaságtana* eszerint abban rejlik, hogy

50 A hitetlenség és a hit 19. századi viszonyáról fiktív és referenciális szövegek olvasásakor: Gallagher, 2000. 163–210.

51 Poovey, 2008. 6–7.

52 „101. § Szükségesnek tartván a váltó-törvénytől a műértők bizonyosságát (Zeugnis der Kunstverständigen), a választott műértőknek neveit s véleményadásuknak határidejét mind a két félnek tudtára adatja.” 1840. évi XV. tc. a váltótörvényről. <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=5211> (A letöltés ideje: 2015. március 5.)

53 Bajza, 1899. 126. A 19. század közepi magyar regénypoétikák személyiségfelfogásáról: Kucserka, 2012.

megfelelő mennyiségű vonásra van szükség, se többre, se kevesebbre, mert az előbbi elhomályosítja, az utóbbi kivehetetlenné teszi a karaktert. Bajza mechanikus személyiségkép alapján formált véleményt; azon regénypoétikák alapján viszont, mint Kemény vonatkozó írásai, amelyek a személyiség végtelen mélységét feltételezték, elvben sem lehetséges valakit túlságosan sok vonással jellemezni, hiszen a lélek gazdagsága kimeríthetetlen. Míg utóbbi esetben tehát olyan ökonómia szerint képzelhetni el a személyiséget, amelyben az egész több a részek összegénél, addig az előbbi szemlélet számára a részek összege akár több is lehet az egésznél.

A kritikai vagy irodalomtörténeti írások mellett persze irodalmi szövegekben is előfordulnak gazdasági kifejezések, akár az ábrázolt világ tárgyi elemeként (például a váltó), akár a jellemrajz elvont tulajdonságaként (például hogy tékozló vagy takarékos-e egy-egy szereplő), akár a szöveg hasonlat-repertoárjában. Ezek a gazdasági referenciák önmagukban is előhívhatták az olvasóból a róluk való tapasztalati tudását vagy a hozzájuk társított emlékeit. Egy-egy szöveg kifejezetten igényt is tarthatott ilyen referenciák mozgósítására, hiszen az olvasó másként nem ismerhette volna föl a testvéri szeretet kifejeződéseként, amikor a *Szegény gazdagok*ban Henriette a sajátjaként ismeri el az öccse által hamisított váltón az aláírást, illetve nem érthette volna, hogy azt a kérdést: báró Hátszegi csakugyan olyan derék ember-e, mint amilyennek mutatja magát, miért fejezheti ki az a hasonlat, hogy vajon „a kamatját költi-e vagy a kapitálist?”⁵⁴ (A *Szegény gazdagok*nak persze már a címe is gazdaságtani feszültséget sugall, amelyet olvasás közben az olvasónak fel kell oldania valamiként.) A fogalmi, tartalmi vagy metaforikus átfedések mellett említendő esetek szerkezeti vagy retorikai kölcsönösségre is. Van rá példa, hogy a kor gazdaságtani érvelést is tartalmazó szövegei kitalált személyek színre vitelével igyekeznek alátámasztani mondanivalójukat: ilyen allegorikus figura Széchenyi *Világában* Lassu Péter és Gyors Pál, s ilyen funkcióban áll Desseffy *Taglalatában* egy képzeletbeli jobbágyokhoz szóló fiktív szónoklat.

Keresztződésnek tekinthetjük azt is, hogy a 19. században helyenként ma már elképzelhetetlen hozzáértésbeli átfedés mutatkozik gazdaságtani és irodalmi/nyelvi kérdések, illetve a vonatkozó foglalatosságok között. Az irodalom hivatásosodása és piacosodása előtt az írók jó része maga is gazdálkodó volt.⁵⁵ Ezért is nyújthatta be az Akadémiához Berzsenyi Dániel *A magyarországi mezei szorgalom némely akadályairól* (1833) című munkáját, amely a mezőgazdaság átszervezésére vonatkozó elgondolások keretében terjeszthetett elő a szerzőjük költői és poétikai műveiben is megtalálható politikai érveket (a nép vadságára és csinosodására vonatkozó hol republikánus, hol nacionalista elgondolásokat). A ma elsősorban a Czuczor Gergellyel közösen összeállított, *A Magyar Nyelv Szótára* (1862–1874) kapcsán emlegetett Fogarasi János nem csupán *A magyar nyelv metaphysicája* (1834) címen közzétett nyelvészeti érteke-

54 Jókai, 1962. 37.

55 Szalisznyó, 2010.; Völgyesi, 2010.

zés szerzője volt – amely meghökkentően, de izgalmasan igyekezte ötvözni Kant transzcendentális analitikájának kategóriarendszerét és Horvát István etimológiai-őstörténeti vízióit, s a nyelv egyes betűit önmagukban is jelentésszerűvé tételezve vont le nemzetkarakterológiai következtetéseket –, hanem ő jegyezte a *Magyar váltó- és kereskedési jogtan* (1846) című terjedelmes törvénykommentárt is. További hevenyészett példa lehet Vargha Gyula (1853–1929), az Országos Statisztikai Hivatal egykori igazgatója, aki amellet, hogy a *Magyarország pénzügyintézetei* (1885) és *A magyar hitelügy és hitelintézetek története* (1896) című alapvető művek szerzője, egyszersmind Gyulai Pál népnemzeti körének megbecsült költője is volt, akinek kései líráját Kosztolányi Dezső és Schöpflin Aladár is meleg szavakkal üdvözölte.

Szakértelem és tevékenységi körök ehhez fogható, a hivatásosodással és a társadalmi részrendszerek elkülönülésével egyre kivehetetlenebb átfedése mellett találunk olyan irodalmi műfajt is, amely mintegy gazdaságtani és irodalmi kompetenciák/alkotói szándékok kereszteződésében jött létre, jellegzetesen 19. századi kulturális terméként. Ennek a műfaji hibridnek, melyet hevenyészve *didaktikus gazdaságtani szépprózának* nevezhetnénk, a művelői tudatosan törekedtek gazdaságtani tudás és irodalmi forma ötvözésére. Írásaik gazdaságpedagógiai funkciójához a szaknyelvnél könnyebben befogadható, az esztétikai tetszés közvetítő erejét is hasznosító írásmódot igyekeztek társítani, s a gazdasági valóságot és törvényeit kitalált cselekmény vagy példázat révén modellezték. Angolszász közegben jellemzően nők művelték: Maria Edgeworth (1768–1849) gyermekeknek szóló utilitarista történetei a *mese*, Jean Marcet (1769–1858) könyve, a *Conversations on Political Economy* (1816) a *dialógus* műfajához nyúlt, Harriet Martineau (1802–1876) pedig a regény műfaját hasonította át: könyvsorozata, az *Illustrations of Political Economy* (1832–1833) tucatnyi kisregény formájában szemléltette David Ricardo gazdaságtani elveit.⁵⁶ Akár rosszállóan, akár támogatóan fogadták műveiket a szakértők (általában férfiak), a szaktudománynál közvetlenebb társadalmi-kulturális hatásuk lehetett, hiszen nagyon széles körben olvasták őket: Marcet könyve tizennégy kiadásban jelent meg, négy nyelvre fordították le, Martineau sorozata pedig havonta több tízezer példányban kelt el. Ha később dilettánsnak minősítették is őket, az efféle tudománynépszerűsítésre, a hozzáértők és laikusok távolságának áthidalására a szaktudás éppen a professzionalizáció miatt kezdett rászorulni.⁵⁷ A megcélzott olvasók köre meglehetősen tág volt: egyaránt lehettek gyermekek és felnőttek, az utóbbiak pedig középosztálybeliek vagy

56 Mindhármukról: Henderson, 1995. 21–90. Martineau-ról: Freedgood, 2000. 13–41.; Poovey, 2008. 338–342. A laikus (női) és ugyanezen időszak J. R. McCulloch-féle professzionális (férfi) gazdaságtan-népszerűsítéséről: Klaver, 2003. 31–78.

57 Mindhárom hölgy családi háttere révén kötődött a gazdaság és a gazdaságtan világához. Marcet bátyja a Bank of England egyik igazgatója volt, estélyeiken Malthus, Ricardo és James Mill is megfordult, s könyve megírásakor levelezésben állt Jean-Baptiste Say-vel. Míg ők méltányolták írásait, a századvégen Alfred Marshall, illetve később Schumpeter már nagyon elítélően nyilatkozott. Martineau apja üzletember volt, s lánya éppen az ő csődje miatt fogott írásba.

munkások. Ennélfogva ez az irodalmias gazdaságotatás nem is volt ideológiamentes, hiszen a társadalmi gyakorlatra *bizonyos* tanok népszerűsítése (és más tanok cáfolata vagy elhallgatása) révén kívánt hatni. Jellemzően utilitarista elveikben láthatni elfogultságot is: Martineau kifejezetten a munkásosztálynak szánta írásait, s az ipari társadalom alsó fertályában élőkkel ismertetvén meg világuk gazdasági törvényszerűségeit, arra kívánta inteni őket, hogy fogadják el a gondviselés akaratából kijelölt helyüket.

Ha nem ennyire kikristályosodott formában, de a magyar irodalomban is számolhatunk hasonló funkciójú műfajötvetekkel. A legkézenfekvőbb példa talán Fáy András életműve lehet. A kompetenciák és tevékenységi körök átfedésének fent említett eseteihez hasonlóan Fáy is egyszerre lehetett a reformkori magyar próza jelentékeny alakja és az 1840-ben alapított Hazai Első Takarékpénztár Egyesület megszervezője és segédigazgatója.⁵⁸ Írói és gazdaság szervezői működését érdemes egységben szemlélni: mind írásaival, mind az általa alapított intézménnyel hasonló eszméket igyekezett közvetíteni. A *hasznosi kincskeresés* (1824) című elbeszélése a kísértetnovella műfajával modellezi a pénz kezelésének erkölcsi és értelmi feltételeit, s tanít becsületes kereskedelemre, takarékosagra, illetve (versbetétben!) a pénzforgalom sajátosságaira.⁵⁹ Jellemző, hogy Fáy itt némi anakronizmussal kizárja a modern hitelgazdaság egyik alapvonását, a *spekulativitást* a kívánatos gazdasági jelenségek és magatartások köréből. Ezt azzal összhangban teszi, hogy számára a pénzügyi intézmények reformja, mint a takarékpénztár létrehozása, szintén elsősorban filantropikus célzatú volt. Gazdaságfilozófiai analógiát keresve eszménye az arisztotelészi *oikonomike*, a bölcsen kormányzott háztartás képzetéhez áll közel: a kívánatos gazdasági alapegység a nem profitra, hanem önfenntartásra törekvő (családi) háztartás, mivel a szükségletek kielégítésén túli vagyonszerzés természetellenes, vagyis erkölcstelen. A novellának ez az eszménye tükröződik majd a Takarékpénztár Fáy által írott tervezetében is: ennek működését szintén a patriarkális, rendies gondoskodás keretében képzelte el, hiszen a pénztárt működtető társaság részvényeseként csak „fekvő birtokkal” rendelkező nemest fogadott el, aki a vállalkozás hasznából nem részesülhetett.⁶⁰ A takarékpénztár tervezetének közvetlen előképei közé tartozik Fáy prózáirói életművéből a *Felszólítás* (1838) című életkép is, amelynek elbeszélője (és a tanító szándék szerint olvasója is) úgy döbben rá a takaréktételek szükséges voltára, hogy rendre olyan szereplőkkel találkozik, akik azért vesztek rajta valamely pénzügyi műveleten, mert nem tudtak időben kölcsönhöz jutni, vagy nem tudván jövedelmeiket hol elhelyezni, eltékoztak

58 Az egyesület létrejöttéről és működéséről, benne Fáy szerepéről: Badics, 1890. 479–521.

59 Arról a műfaji sorról, amelybe Fáy novellája (Kármán József és Kölcsey egy-egy szövege mellett) illeszkedik, illetve az ezekben bemutatott gazdasági mentalitásokról, pénzfelfogásukról l. Hites, 2013.

60 Fáy alapszabály-tervezetéről és összefüggéséről irodalmi munkáival, illetve hogy a takarékpénztári rendszer miként veszíti el már az 1840-es évek végére „humanisticus” jellegét: Vargha, 1885. 21–30.; Vargha, 1896. 86–101.

vagyonukat. Fáy legismertebb regénye, *A Bélteky-ház* (1832) amellett, hogy ugyancsak foglalkozik a takarékpénztárak kérdésével, a nemesi birtokgazdaság kívánatos kezelésére vonatkozó nézeteket is közvetít. Ez a törekvése anélkül inkább jellemezhető gazdaságtani didaxissal, mivel a regény nem valóságos társadalomrajzot nyújt, hanem gazdasági-társadalmi utópiát, hiszen lehetséges vagy reménybeli magyar világot mutat be.⁶¹

Fáy írói és gazdaságszervezői tevékenysége sokban köthető Széchenyihez. S ahogy regényének egyes elemei tekinthetők a gróf gazdasági-társadalmi programjának irodalmi illusztrációjaként, úgy a *Hitel* megjelenése utáni évtizedben másoknál is szembetűnő hasonló témák tendenciózus jelenléte. Csató Pál *A fantaszta* (1835) című elbeszélése is példázatot tár az olvasó elé: az alispán (aki végletesen eladósodott egyik bérlőjének, Herzlnek) leányába eleinte reménytelenül szerelmes tisztartó bécsi gazdasági tanulmányaiból visszatérve válik jómódú és sikeres kérővé. Táncsics Mihály egyik kisregénye, a *Pazardi* (1836) ugyancsak a megfontolt gazdasági számítás előnyeiről tanít. Itt a kocsmabérlő Izsák lesz a tékozló, oktalan, gazdaságtalanul élő nemes, Pazardi ellentéte, aki kizárólag genealógiai szenvedélyét igyekszik minden lehető anyagi áldozattal kielégíteni. A példázat, legalábbis a fikció keretein belül, sikeres: a birtokos fia megtér, nevét „Munkásira” változtatja, s anyagilag is talpra áll.

A regény mint gazdaságtani didaxis

Nehéz megmondani, műfajilag hová is tartoznak ezek a szövegek. A nyíltan didaktikus, vagyis valamit *bizonyítani* igyekvő szövegeket hajlunk eleve irodalmiatlannak tartani. A didaktikus jelleg, funkció vagy olvasásmód azonban nem okvetlenül irodalmiatlan. A tanító célzat felismerése a 19. században (s talán később is) része volt az irodalom társadalmi használatba vételének, vagyis nem kizárója, hanem megnyilvánulási közege volt bármely „autonóm” esztétikának is.⁶² Ahogy a politikai és erkölcsi didaxis szinte mindig ott rejlik a kor magyar regényeiben, úgy a gazdaságtani intenció is – akár a gazdaság törvényeit modellezve, akár a gazdasági élet eszközeinek és ágenseinek mindennapi gyakorlatát megvilágítva, vagy mögé világítva – gyakran részük. Egyetlen példát említve, Pálffy Albert 1857-es *Atyai házában* Verseghy úr így fordul gyámleányához: „– Érted-e azt leányom – szólt a reggeli vége felé –, mit jelent az tulajdonképen, ha mondják, hogy valakinek vagyona csupán papirokban fekszik?”⁶³ Amikor az ezt követő beszélgetésben a leányzó hosszas ismertetését nyújtja értékpapírok, részvények, kamatok, osztalékok, tőkék,

61 Erről: Szilágyi-Vaderna, 2010. 537.

62 Az 1840-es évek irányköltészeti vitái kapcsán arról, hogy a didaxis túlzott elóttérbe tolokodása éppen az olvasmány valóságosságának illúzióját töri meg, vagyis pontosan a kívánt hatást gyengíti: Z. Kovács, 2002. 77–105.

63 Pálffy, 1892. 187.

névértékek, hajhászok és váltóüzérek működésének és jellegzetességeinek, az részben jellemzésének része, részben az olvasót is bevezeti mindezek tudásába, részben pedig afféle kicsinyítő tükörként ironikusan értelmezi is a regény cselekményének számos elemét.

Az efféle jelenetekben nem is kell csak a magyar regényirodalom sajátosságainak művésziatlenségét látnunk. Született az utóbbi években olyan nagymonográfia, amely a 18. század első felében írott angol nyelvű regények (mint „imaginatív”, de még nem „irodalmi”, vagyis tény és fikció folytonosságában bontakozó írásformák) egyik funkcióját abban látja, hogy azok az értékek új, piaci fogalmát közvetítették, vagyis a kereskedőivé váló brit társadalmat megismertették a kor hitelgazdaságának működésével.⁶⁴ S ha ezt a funkciót a romantika korától létrejövő „irodalom” fölalta is, és igyekezett saját, ezzel ellentétes, nem piaci értékfogalmat érvényesíteni, hasonló pénzügyi didaxist a viktoriánus „pénzügyi regényben” (*financial novel*) is észrevételeztek, hol a *megnyugtatás*, hol a *figyelmeztetés* szándékával. Az előbbi esetben maga az elbeszélő forma, az igazságszolgáltató *románc* volt hivatva föloldani az időről időre kitörő pénzügyi válságok keltette társadalmi szorongást, mivel azt nyomatékosította, hogy az erkölcsi világrend minden gazdasági felfordulás dacára fönnáll.⁶⁵ A figyelmeztető szándék pedig abban állt, hogy ezek a regények az üzleti spekuláció veszélyeit igyekeztek tudatosítani olvasóikkal (akik jórészt egybeestek a pénzpiac kisbefektetőivel). Ezeket a vonatkozásokat azért sem tekinteném eleve irodalmon kívülinek, mert fontos poétikai dilemmát rejtettek magukban. A 19. század közepi brit „pénzügyi regény” ugyanis gyakran úgy beszélt a pénzügyek világáról, hogy annak működését közvetlenül nem, csak hatásaiban érzékeltette: vagyis éppen megjelenítetlen volta – s így sugallt *megragadhatatlansága* – révén ruházta föl enigmatikus és fenyegető jelleggel. Vagyis a pénz hatalma éppen a maga színről színre való láthatatlanságával vetett ijesztő árnyat a regény odaértett (középosztálybeli, a kor befektetési mániáinak általában felülő) olvasóira, akik a pénzügyi spekulációk potenciális áldozataiként ebben a megjelenítetlenségben a maguk kívülállóságát, be nem avatottságát láthatták tükröződni.⁶⁶

64 Poovey, 2008. 57–85.

65 Arról, hogy ebben a tekintetben Dickens regényei mennyire rokon művei Martineau gazdaságtani didaxisának: Freedgood, 2000. 13–41.

66 A pénzügyi spekulációt rejtett háttérként szerepeltető brit (Dickens-től a *Little Dorrit*), illetve közvetlen cselekményelemként bontakoztató francia (Balzactól a *Nuncigen-ház* és a *Cesar Biroteau*) regényről ebben az összefüggésben: McGann, 2006. Ugyanerről a viktoriánus kor populáris (tömegirodalmi) regényeiben: Wagner, 2010. A regényekben érzékeltetett fenyegető és misztikus pénzügyi szféra (a lacani reprezentálhatatlan Való) viszonyáról a kor ugyanezen szférát háziasított valóságá alakító gazdasági újságírásához: Poovey, 2002.

Az 1840-es évek: a magyar regény a váltótörvény után

Az irodalmias gazdaságtani didaxis kitűzhetette a közfelfogás befolyásolását, vissza is igazolhatta az olvasók vonatkozó tapasztalatait, de az olvasói mentalitásra gyakorolt hatásán keresztül *teremthette* is a gazdaság (diszkurzív) valóságát. S ha tanítani akart valamiről, akkor tanítása nem is mindig a helyes útról szólt, mint a fenti esetekben, hanem olyan új gazdasági rend képéről, amelyben a pénzügyi visszaélés, a csalás a dolgok mindennapi menetéhez tartozik. Ez jellemzi az 1840-es évek magyar prózairodalmának jó részét. Amikor Nagy Ignác *Magyar titkok* (1844–1845) című, Eugène Sue egykorú bűnügyi történeteinek (*Párizsi rejtelmek*) mintájára készült regénye a váltócsalások módzatait beleszővi a cselekménybe, akkor egy Magyarországon néhány évvel korábban, az 1840-es váltótörvénnyel bevezetett hiteleszköz létéről és működésmódjáról, használatának lehetőségeiről és veszélyeiről tudósít. Amikor az egyik főszereplő (Móricz, a „bőrös zsidó”) jellemzését a váltócsalásban való jártasságára építi,⁶⁷ akkor a *Magyar titkok*, bár fikciós elbeszélésben, de a *Börziana*, vagyis a gazdasági újságírás felvilágosító funkciójához kerül közel: szintén a gazdasági valóság működéséről tart szabályismertetést egy mentalitásban és ismereteiben attól idegen, ha tetszik: régimódi, még nem kellően kommercializált társadalomnak.⁶⁸

Legalább ilyen lényeges, hogy a *Magyar titkok* és társművei – ilyenek tekintem a korszak regényei közül többek közt Kuthy Lajostól a *Hazai rejtelmek* (1846–1847), Pálffy Alberttől a *Magyar millionaire*-t (1846), Jósika Miklóstól az *Egy kétemeletes ház Pestent* (1847) – azt a gazdasági, társadalmi és mentalitásbeli átalakulást is megörökítik, amely az 1840-es évek Magyarországot jellemezte, vagy amelyet e művek jellemzőnek mutattak be. Ennek az évtizednek a prózájában ugyanis akkora erővel és olyan széles körben jelentkeztek ennek tapasztalatai, hogy az akár egyes 1840-es törvények (kereskedelmi és váltótörvény, csődtörvény, zsidó emancipáció) irodalmi kommentárjaként is értékelhető: vagyis ebben a tekintetben szinte Fogarasi fent említett törvényt magyarázatának a rokon művei. A gazdasági törvénykezés és az ennek átalakulásával megteremtődő új gazdasági valóság irodalomra tett hatása abban ragadható meg, hogy a váltó, a részvény, a bankjegy a pénzügyi gyakorlat mellett ekkortól a magyar prózának is alaptartozékává lesz, sőt a cselekmény fordulataiban vagy a szereplők jellemrajzában nagyon gyakran kulcsmozzanattá válik. Ezzel párhuzamosan jelennek meg az irodalomban azok az új gazdasági ágensek is, a spekuláns, a hajhász, az uzso-

67 Nagy Ignác, 1908. 1: 26–27.

68 A váltó megfelelő kezelése évtizedekkel később sem volt magától értetődő készsége a magyar középosztálynak: Jókai ezért feddhetette meg még egy 1865-ös levelében is a bátyját, aki helytelenül fogatmányozván egy váltót, pénzzavarba hozta az író: vö. Jókai, 1975. 54.

rás, a hamisító, a szerencsejátékos, akik nyilván az 1840-es évek előtti magyar társadalmi valóságból sem hiányoztak ugyan, de ekkor lesznek jellemző szereplőtípusok, s szerepkörük végig meghatározó marad a század során. A *Magyar titkok* és a nyomában bontakozó regényvonalat azzal nyújtja az 1840-es törvények és társadalmi következményeik kulturális értelmezését, hogy bennük a pénzügyi témák áradása jellemzően, szinte kizárólagosan a bűnügyi tematika térnyerésével jár együtt. Vagyis a kor hazai nyilvánosságában azt az értelmezést erősítették, hogy a pénzvilág eredendően a bűn közege, a vagyon pedig lopás, rablás, csalás, sikkasztás, spekuláció és manipuláció velejárója, vagy ezek veszélyének van kitéve. Sajátosan ironikus helyzet, hogy a kommercializálódás árnyoldalait egy olyan irodalmi műfaj szemléltette, amely maga is az irodalom piacosodásának terméke volt: nem véletlen, hogy az alkotás termeléssé, a befogadás fogyasztássá válására, illetve a kulturális és a materiális piacok összemosisására tett reflexió megjelenik magukban e művekben is.

A gazdasági törvénykezés és a hozzá kötődő társadalmi-gazdasági szerepminták és értelmezéseik átalakulása tehát hatni látszott az irodalom téma- és formavilágára. Ennek révén pedig az irodalom, ha a maga fikciós módján is, de hozzászólt a társadalom gazdasági önértelmezésének megváltozásához. Fölvethető persze, mennyiben van szó ezekben a művekben a „tényleges” társadalmi viszonyok ábrázolásáról. Ha belegondolunk, hogy a mintául vett francia regénytípus a korszak szinte mindegyik európai irodalmában előhívta a maga klónjait,⁶⁹ akkor legalábbis kérdés, hogy a társadalom általános kommercializálódásának az a látletele, amellyel ezek a magyar nyelvű művek szolgálnak, vajon mennyire vonatkozott csakugyan a kor magyar valóságára, s mennyiben magának a magyar irodalomra adaptált francia műfajtypusnak a velejárója. Vagyis Sue cselekmény- és szereplőtípusaival együtt a magyar regényírók mennyiben vették át az anyagias mentalitásnak és a gazdasági viszonyok alapján szerveződött társadalomnak a képét is? (A kérdés annál nehezebben eldönthető, mivel a korból is ellentétes véleményeket idézhetni. Kemény Zsigmond 1853-ban a *Szellemi tér* című írásában úgy nyilatkozott, hogy „társadalmi viszonyainkban semmi analógia nem volt a mintául választott francia divatregényben előkerülő állapotokkal”, míg Kászonyi Dániel 1868-ban megjelent memoárja szerint a Sue által leírt világ, vagyis a pénzügyi szélhámosság társadalma, a tényleges nyugat-európai viszonyokhoz képest fikciós túlzás, ám a romlott magyar világban ez maga volt a valóság.⁷⁰)

Akár a társadalmi valóság megfigyelésének és ábrázolásának a kor irodalmi realizmusára jellemző szándékából fakad, akár pusztán a kortárs francia regény fikciós világmodelljének adaptációja, Nagy Ignác elbeszélője a ma-

69 Az európai és magyar Sue-utánpótlásokról: Hansági, 2013. A műfajminta későbbi magyar továbbéléséről: Császtvay, 1997.

70 Kemény, 1971. 255., Kászonyi, 1977. 146–148.

gyar prózatörténetben merőben újak számító társadalomképet nyilatkoztat ki, amikor kijelenti, hogy a *pénz* az a „kulcs, melylyel minden titkok zárait föl tudám nyitni”.⁷¹ A *Magyar titkok* a társadalom alapszerkezeteként gazdasági relációkat mutat föl: a társas kapcsolatok a pénz körforgása szerint szerveződnek, az egyének, rétegek, osztályok viszonya nem áll másból, mint pénzügyi tranzakciókból (kölcson, bér, borralaló, járadék, zsarolás, rablás, lottéria, fogadás, uzsora), s az identitást a megélhetés anyagi viszonyai, a jellemző bevételi és költségformák határozzák meg (többek között: prostitúció, hamisítás, koldulás). A Nagy Ignác által megrajzolt társadalomban (vagyis a váltótörvény utáni magyar világban) a mindent átszövő hitelviszonyok ugyanakkor nem azt a képet nyújtják, amelyet Széchenyi remélt a hitelezés modernizációjától – vagyis hogy a hitel a kölcsönös bizalom társas köteléke lesz –, hanem ennek az inverzét: a hitel itt mindig gyanú és vizsály forrása, s ha valami, hát nem a hitel hitelessége, hanem az *adósság* mindenütt jelenvalósága szolgáltatja a kölcsönös gyanakvás és kiszolgáltatottság negatív társadalmi kohézióját.

A társadalom szövetének finánciális kapcsolatokra szűkülésére s az abból fakadó elszemélytelenedésre hoz kabarétréfa jellegű, de éppen ezért jellemző példát a *Magyar titkokban* az elbeszélő-nyomozó és az utcán őt megszólító ismeretlen között lejátszódó párbeszéd:

- „– Kicsoda Ön?
 – Senki.
 – Mit akar tőlem?
 – Ötszáz forintot.”⁷²

Ez a személytelenedés bizonyos értelemben demokratizálódást is jelent: a rendi-feudális keretek eleve adott és rögzített státuszkülönbségei helyett a pénz nivelláló ereje egyneműsíti a társadalmat. Ez azonban nem egyenlőséghez vezet, hanem a régi (heroikus vagy republikánus) presztízsfomák helyébe állít haszonelvűeket és piaciakat.⁷³ A társadalom vertikális átstrukturálódása mellett a *Magyar titkokban* ez horizontális polarizációval is jár: magyar és nem magyar új típusú ellentétével. A spekuláns, a tolvaj, a sikkasztó, a csaló, a hozományvadász (egyszóval: a gazdasági bűnöző), ahogy Nagy Ignácnál, úgy a korszak hasonló műveiben általában is igen gyakran *idegen*: zsidó, görög, német, francia stb. A pénz mint elvben semleges értékmérő tehát nagyon is rendelkezik etnikai hovatartozással, kulturális meghatározottsággal vagy politikai identitással: utóbbira nézve fontos, hogy Nagy Ignác elbeszélője rendre elítéli a pénz külföldre áramlását. A gazdasági protekcionizmus és a

71 Nagy Ignác, 1908. 1: 142.

72 Uo. 1: 304.

73 Arról a tapasztalatról van itt szó, amelyet ugyanebben az időszakban Thomas Carlyle a *készpénzviszony* („nexus of cash payments”) kizárólagos társas kapcsolati formává válásaként jellemzett, s amellyel szemben a visszatérést szorgalmazta a hóskultuszhoz. A fogalom először *Chartism* (1839) című pamfletjében kerül elő, majd a *Past and Present* (1843) érvelését is átszövi: vö. Carlyle, 1862. A készpénzviszony fogalma (és ellentéte a kölcsönös kötelezettségek patriarkális társadalmával) Carlyle-től kerül át aztán a *Kommunista kiáltványba* (1848).

kulturális nacionalizmus olyan irodalmi összefonódásának lehetünk itt tanúi, amelyben a saját és idegen értékelő elválasztásának immár a pénzforgalom is terepe lesz. Ez arra figyelmeztethet, hogy bár a 19. századi magyarországi tőke idegen eredetét a gazdaságtörténész tekintheti „legendának”,⁷⁴ de ahhoz, hogy ennek a legendának a létrejöttét és szívósságát megértsük, az azt kifejező, gerjesztő, fenntartó irodalmi művek (és, mint Nagy Ignác és Kuthy esetében sokszor, antiszemitizmusuk) tanulmányozása is adalékul szolgálhat.⁷⁵ A dolog annál összetettebb, mivel a pénz etnicizálása, a saját és az idegen gazdasági megkülönböztetése – amellet hogy látványosan illeszkedik a nacionalizmus gazdaságfelfogásába – Nagy Ignácnál egyáltalán nem zárja ki egyes nemzeti kulturális diskurzusok, például Horvát István és követői történelemképeinek a gyilkos szatírját sem.

A saját–idegen különbség nyomatékositása és a nemzetieskedés egyidejű kigúnyolása mellett ezek a művek azzal is hozzájárulhattak a nemzet mint gazdasági entitás átértelmezéséhez, hogy a maguk alacsony méltóságú tematikájával is képesek voltak mérlegre tenni a társadalmi modernizáció kérdését. Jósika Miklós említett, *Egy kétemeletes ház Pesten* című regényében a spekuláns-csaló éppen ez utóbbi ideológiáját képviseli: saját tevékenységét azzal igazolja, hogy mindenkit be kell vonni a pénzforgalom hullámszázába, mert ez szolgálja a nemzeti vagyon nem rendies újraelosztását. Mint a házában lakást fenntartó magyar arisztokrata kifosztására szövetkezve kifejti:

„– A gróf sok vagyonú ember – szólt Schreiner –, míg őméltósága *csendesen él jövedelmeiből*; míg vásárlásokba, bérelésekbe *nem elegendik*, addig nekünk proletáriusoknak, miképp e gazdag, büszke, születési arisztokraták neveznek bennünket, természetesen *elesik az osztalékunk*. Jegyezze meg ön jól, hogy ezen *osztalék a természet törvénye* s az igazság fogalma szerint illet bennünket.

– Hogyan? – kiáltott fel Rántádi.

– Jogszerűen – felelt Schreiner –, mert *az ország öszves pénzerejéből nekünk is van illetékünk*: ön láthatja, miképp jogainkban vagyunk, s csak *saját osztalékunkat keressük*, midőn azon dölyfős, maguk zsírjokban röstöldező arisztokratákat arra kényszeríthetjük, hogy *láblógázva nyert örökségüket* kissé az *adásvevés hullámaira bízzák*; s így élvén maguk, másokat is élni hagyjanak. [...] mi proletáriusok, keresztény zsidók, uzsorások vagy isten tudja, minő *társadalmi szörnyek* felügyelünk jogainkra, kikurkásszuk osztalékunkat; [...] a gróf még eddig nem *adózik nekünk*.”⁷⁶

Jósika, báró lévén, aligha érthetett teljesen egyet szereplője kijelentéseivel, de nagy belátásra vall, hogy képes volt kifejezést adni e „társadalmi szörnyek” (vélt) ideológiájának. Ebben áll a fenti párbeszéd iróniája: a spekuláció

74 Kövér, 2002. 32.

75 Az itt szóba kerülő művek zsidó szereplői a pénzhez fűződő kapcsolatuk révén szinte mindig negatív, az 1830-as évek gazdasági didaxisában, mint fent Táncsics esetében láttuk, viszont ugyanezen kapcsolat révén pozitív megvilágításba kerülnek. A kérdésről l. *Házalók, árendások...*, 2002.

76 Jósika, 1976. 296–297. (Kiemelés tőlem – H. S.)

és a gazdasági bűnözés öngazolása eltorzított liberális elvekre támaszkodhattott, vagyis a vagyon és a társadalom feudális mozdulatlanságával szemben a gazdasági igazságtétel és a társadalmi mobilitás igényére.

Az 1850-es évek: a magyar regény az ősiség eltörlése után

A fenti idézetben az a mozzanat, hogy az örökölt birtokot és jövedelmeit be kell vonni az „adásvevés hullámaiba” (ha tetszik: a kapitalizmus fluktuációiba), már a következő évtized nagy regénytémája felé mutat. Ahogy az 1840-es váltótörvény és a rákövetkező évtized prózairodalma közt látok összefüggést, úgy talán föl lehet vetni hasonlót az 1850-es években is, mégpedig az ősiség eltörlésére nézve. Az évtized magyar regényirodalmában ugyanis megszaporodnak azok a művek, amelyek valamiként a *földbirtok* és a *készpénz* mint *örökölt* és *szerezett* vagyon viszonyát, ellentétét veszik tárgyul. S mivel ezek a kérdések rendre a származás és a genealógia (mint szellemi és anyagi örökség) fennmaradásának vagy szétporlásának az összefüggéseiben bontakoznak, az örökölt és a szerzett *vagyon* különbsége gyakran az örökölt és a szerzett *identitás* különbségének a megfelelője.

Ez a konfliktus visszaautal a Széchenyi–Dessewffy-vita azon elemére, miszerint az ősiség eltörlése, vagyis a nemesi földbirtok piacosítása vajon a magyar társadalom genealógiái és gazdasági felbomlásához vezetne-e, pontosabban *milyen* magyar társadalom lebomlásának és felépülésének a távlatai nyílnának így meg. Dessewffy egyrészt úgy látta (Burke-től hozva az érvet), hogy a birtok azért sem bocsátható áruba, mert nem kizárólag a jelen tulajdona, a család valaha élt és majd csak a jövőben megszülető tagjai egyaránt jogot formálhatnak rá: „minden familiában az ősök, a jelen élők, és az utók teszik a familiát.”⁷⁷ Csorbíthatlan tovább örökítése ezért nemcsak a családi folytonosságot („a’ familiák’ conservációját”), hanem a nemzeti vagyon intaktságát, s azon keresztül a nemzet fennmaradását is biztosítja: úgy vélte, hogy az ősiség eltörlésével piacosíthatóvá váló birtokok idővel idegenek („kül-földi pénz dús-gazdag emberek”) kezére kerülnének.⁷⁸

Az ősiség tényleges eltörlése után egész regényvonulat bontakozott ki ennek a kérdésnek az erőterében. Kemény Zsigmond regénye, a *Férj és nő* (1852) a földbirtokosi személyiség erkölcsi és lélektani válságát a birtok gazdasági válságával köti össze, s a (hazai) nemes és az (idegen) bankár konfliktusát a leszámolás és az öröklődés legendáriumával összefüggésben értelmezi.⁷⁹ Ide köthető

77 Dessewffy, 1930. 605.

78 Uo. 607.

79 Keménynek ez a regénye párhuzamba állítható ugyanekkor írt értekező műveivel, amelyek némelyike, mint a *Forradalom után* vagy az *Élet és irodalom*, szintén foglalkozik a magyar történelmi osztályoknak a kapitalista jellegű világhoz való alkalmazkodási lehetőségeivel.

Jókai ekkor írott műveinek némelyike is: az *Egy magyar nábob* (1853–1854) a hiányzó örökös, a *Kárpáthy Zoltán* (1854) pedig a kétségbevonat örökös figuráján keresztül teszi politikai és gazdasági példázattá a genealógiai folytonosság fenntartásának és a birtok mint örökség megőrzésének a történetét. A családi folytonosság itt is tekinthető a nemzeti folytonosság parabolájaként: erre utalhat a Kárpáthy családnév szimbolikája. Azzal, hogy a földbirtok jogos örökösének kezén marad, a nemzeti vagyonszövetség megőrzi intaktságát a spekulatív idegen tőke, vagyis a párizsi uzsorás és elfajzott magyar strómanja, Abellinó mesterkedéseivel szemben.⁸⁰ Hasonló vonatkozásokban értelmezhető Eötvös József *A nővérek* (1857) című kései regénye is: itt az egyén érzelmi ökonómiájának a háttérben kerül elő genealógia és identitás viszonya. Az elveszett, majd a regény végén megkerülő gyermek – aki szintén családjának utolsó ivadéka, mint ebben a regényvonulatban szinte mindenki, csak itt nem hősről, hanem hősnőről van szó – Eötvösnél már nem pusztán az öröklési rend helyreállítását és a vagyon intaktságának megőrzését képviseli. Ezek a vonatkozások átfordulnak a *munka* kultuszába, vagyis a szerzett identitás és a szerzett vagyon erkölcsileg magasabb rendűnek sugallt formájába, amelyben immár nincs is szükség a vagyon megőrzésének (feudális) jogi garanciáira. (A regény befejezése ezt hozzá is kapcsolja az ősiség eltörlése utáni jogviszonyokhoz.) Gyulai Pál *Egy régi udvarház utolsó gazdája* (1857) című kisregényének sajátosságát az adja, hogy ez ennek a vonulatnak az egyetlen negatív példázatot nyújtó, tragikus változata. Itt a nemesi család kihalása, a vagyon elpusztulása, az ősi birtok idegen katonai erő általi gazdasági és politikai gyarmatosítása egyaránt bevégzett tények, s az általános nyomorúságon az idegen tőke modernizáló befektetési és betelepítési sem enyhítenek, sőt.

Az évtized kevésbé emlékezetes műveiben is rendre feltűnnek hasonló vonatkozások. Pálffy Albert már többször említett *Atyai házában* a Rétszeghyek utolsó leszármazottja, Kálmán nagy készpénzvagyonot örököl ugyan, de az atya által elkártyázott ősi birtok, a Rétszeg nevű falu már nem az övé. Az új tulajdonos, atya egykori, azóta parvenüvé lett gazdatisztje a birtokot nem is hajlandó eladni, ezért azt Rétszeghynek végül ugyanazzal a kártyacsalási módszerrel sikerül visszaszereznie, mint amellyel valaha atyját kiforgatták belőle: vagyis itt egy sajátos spekulatív ökonómia, a *szerecssejték* révén szakad meg, majd áll újra helyre a föld tulajdonlásának folytonossága, valamint a genealógia és a vagyon (a Rétszeghyek és Rétszeg) azonossága. Jósika Miklós *A rom titkai* (1856) című regénye történeti keretbe ágyazva hoz elő hasonló problematikát: a török fogságból szabadult, már halottnak hitt főhősnek ármanykodó rokonai előtt kell hosszas vesződések után igazolnia személyazonosságát, hogy hozzájuthasson örökségéhez. A historikus tematika hasonló áttételességével ugyan, de akár még *A rajongók* (1858–1859) is ebbe a vonulat-

80 Annak bizonytalanságáról, hogy Kárpáthy Zoltán csakugyan jogos örökös-e, illetve a két mű erre vonatkozó különbségéről: Vadera, 2013. A két regény kapcsán gazdaságfilozófiai kérdéseket is érint: Hermann, 2013.

ba sorolható, hiszen a történelemben való genealógiai integrálódás lehetőségei Keményt is saját korának társadalmi mobilitásra vonatkozó tapasztalatai fényében foglalkoztathatták. A regény két központi szereplője, a 17. századi Erdély egyaránt alacsony sorból származó kancellárjai, Kassai és Pécsi Simon esetében a társadalmi felemelkedést nevük leszármazottaira is kiterjedő történelmi legitimálása tetőzné be. S bár mindketten nagy vagyont szereznek, politikai karrierjük (vagyis szerzett identitásuk) nem jár az áhított genealogikus következményekkel, vagyis ennek az identitásnak az örökölhetőségével: mindketten leszármazott nélkül halnak meg.

Az ősiség eltörlése fölvetette, a nemzeti lét (és folytonossága) alapjait érintő társadalmi és gazdasági problematikára vonatkozó regényvonulatnak mintegy lezárása *Az új földesúr* (1862), amelynek cselekménye az ősiségi moratórium feloldásakor indul. Ha az *Udvarház* – ugyanazon téma variációjaként – tekinthető a *Nábob* optimizmusára adott pesszimista válaszként, akkor *Az új földesúr* magára az *Udvarházra* válaszol, még egyszer cáfolva annak reménytelenségét, s rendületlen optimizmussal nyomatékosítva a földbirtok és az ahhoz illeszkedő, abból fakadó mentalitás azon erkölcsi erejét, amellyel képes magához vonni és sajátjává alakítani az idegen katonai-politikai és gazdasági erőket, s végül asszimilálja a gyarmatosítót. Nemzeti hovatartozás és vagyionforma összefüggése itt úgy lesz jelképpé, hogy a magyar és nem magyar identitás határát mindkét irányban a földbirtok és a pénztőke közti váltással, választással lehet átlépni. A regény végén a Magyarországon letelepedett osztrák Ankerschmidt magyarrá válása azzal teljeseedik be, hogy az árvíz pusztítása után „tőkepenészből” „gazdálkodóvá” lesz. A Bécsbe költöző Pajtayné éppen ellentétes utat jár be. Magyarországi ingatlanjait eladva válik birtokosból „tőkepenészsé”, s veszít el végül mindent, mégpedig szintén a víz metaforájával érzékeltetett csapás következtében: vagyona a börzén, az „ügyetlen spekulációk” „csalóka tengerében” oldódik föl.

Összefoglalásul

Jelen tanulmány szándéka szerint bevezetése vagy felvezetője kíván lenni egy sor résztéma önálló kidolgozásának. Felvetéseit, Lukáccsal ellentétben, persze nem felszólításnak, hanem ajánlatnak szántam. Azért is igyekeztem óvatosan fogalmazni, mert az utóbbi évtizedek magyar irodalomtudományában szinte közmegegyezéssé vált, hogy az irodalomtörténeti korszakolást, ha van értelme egyáltalán, tanácsos „belsőleg”, irodalmi fejleményekhez kötni. Ezt észben tartva próbáltam mégis amellet érvelni, hogy új irodalmi témák és új elbeszélő eszközök megjelenése vagy jellemzővé válása esetenként gazdaságtörténeti folyamatok és a gazdasági törvénykezés összefüggéseiben is értelmezhető. A váltótörvény vagy az ősiség eltörlésének ilyen vonatkozásai mellett általában a tény és a fikció viszonyára nézve azt is végig lehetne gondolni, hogy a *Hitelnek* a valós és nem valós gazdasági különbségére irányuló figyelme vajon mennyi-

ben köthető (a maga tematikus hatásán túl) olyan irodalmi elbeszélések ekkori megjelenéséhez, amelyek valamiként szintén az ábrázolás *hitelességének* új elképzelésén, valós és nem valós különbségének átértelmezésén alapultak. Vagyis a gazdaságtani realizmus problémájának felbukkanása vajon kapcsolható-e az irodalmi realizmus, bármit értsünk is a kompromittálódott kifejezésen, hazai megjelenéséhez, vagy éppen annak hiányához, korlátozott vagy csökevényes megvalósulásához.

Irodalom

Boylan–O’Gorman

1995 Boylan, A.–O’Gorman, Paschal F.: *Beyond Rhetoric and Realism in Economics. Towards a reformulation of economic methodology*. London–New York, 1995.

Badics

1890 Badics Ferenc: *Fáy András életrajza*. Bp., 1890. 479–521.

Bajza

1899 Bajza József: A regény-költészetéről. In: Bajza József: *Összegyűjtött munkái, IV*. Bp., 1899.

Barthes

1997 Barthes, Roland: *S/Z*. Ford.: Mahler Zoltán. Bp., 1997.

Becker

1996 Becker, Gary: *Accounting for Tastes*. London–Cambridge, 1996.

Carlyle

1862 1862 Carlyle, Thomas: *Past and Present, Chartism, and Sartor Resartus*. New York, 1862.

Császtvay

1997 Császtvay Tünde: A Hét bagoly esete a magyar irodalomban. *Budapesti Negyed*, 16–17. (1997) 2–3.

Dessewffy

1930 Dessewffy József: *A Hitel című munka taglalata*. In: Széchenyi István: *Hitel. A Taglalat és a Hitellel foglalkozó kisebb iratok*. Szerk.: Iványi-Grünwald Béla. Bp., 1930.

Eagleton

2000 Eagleton, Terry: Base and Superstructure Revisited. *New Literary History*, 31. (2000) 2.: 231–240.

Economics as Discourse

1990 *Economics as Discourse. An Analysis of the Language of Economists*. Ed.: Warren J. Samuels. Boston, 1990.

Fábri

1991 Fábri Anna: *Jókai-Magyarország. A modernizálódó 19. századi magyar társadalom képe Jókai Mór regényeiben*. Bp., 1991.

Fact and Fiction in Economics

2002 *Fact and Fiction in Economics. Models, Realism, and Social Construction*. Ed.: Uskali Mäki. Cambridge, 2002.

Falk

1858 Fk: Börziana. *Pesti Napló*, 1858. január 1. 1–2.

Freedgood

2000 Freedgood, Elaine: *Victorian Writing About Risk. Imagining a Safe England in a Dangerous World*. Cambridge, 2000.

Fried

2013 Fried István: Jókai és a pénz In: *Gazdasági teológia*. Szerk.: Fogarasi György. Szeged, 2013. (Et al. – Kritikai Elmélet Online; 1.) 147–165.

Friedman

1953 Friedman, Milton: The Methodology of Positive Economics. In: Friedman, Milton: *Essays in Positive Economics*. Chicago–London, 1953. 3–47.

Gallagher

2000 Gallagher, Catherine: The novel and other discourses of suspended disbelief. In: Gallagher, Catherine–Greenblatt, Stephen: *Practicing New Historicism*. Chicago–London, 2000. 163–210.

Goede

2005 Goede, Marieke de: *Virtue, Fortune, and Faith. A Genealogy of Finance*. Minneapolis–London, 2005.

Grünwald

1927 Grünwald Béla: *Széchenyi magánhitelügyi koncepciójának szellemi és gazdasági előzményei és következményei a rendi Magyarországon 1790–1848*. Pécs, 1927.

Goux

2001 Goux, Jean-Joseph: Ideality, symbolicity, and reality in postmodern capitalism. In: *Postmodernism, Economics and Knowledge*. Eds.: Stephen Cullenberg–Jack Amariglio–David F. Ruccio. London–New York, 2001. 166–181.

Guillory

1993 Guillory, John: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago–London, 1993.

Gyáni

2004 Gyáni Gábor: Történelem és regény: a történelmi regény. *Tiszatáj*, LVIII. (2004) 4.: 78–92.

2006 Gyáni Gábor: A történetírás fogalmi alapjairól. Tény, magyarázat, elbeszélés. In: *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. Szerk. Bódy Zsombor–Ö. Kovács József. Bp., 2006. 11–53.

Hansági

2009 Hansági Ágnes: A mediális környezet hatása az elsődleges kanonizációra. A Jókai-regények folytatásos közlése a Pesti Naplóban (1851–1857). *Irodalomtörténet*, 90. (2009) 3.: 291–317.

2013 Hansági Ágnes: A nagyváros tapasztalata Jókai korai tárcaregényeiben. *Irodalomtörténet*, 94. (2013) 1.: 3–26.

Házalók, árendások...

2002 *Házalók, árendások kocsmárosok, uzsorások (Zsidóábrázolás a reformkori prózában)*. Szerk.: Szalai Anna. Bp., 2002.

Henderson

1994 Henderson, Willie: Metaphor and Economics. In: *New Directions in Economic Methodology*. Ed.: Roger E. Backhouse. London–New York, 1994. 343–367.

1995 Henderson, Willie: *Economics as Literature*. London–New York, 1995. 63–90.

Hermann

2013 Hermann Zoltán: Az 1838-as pesti árvíz és a *Kárpáthy Zoltán* tizedik fejezete. In: *Jókai & Jókai. Tanulmányok*. Szerk.: Hansági Ágnes–Hermann Zoltán. Bp., 2013. 219–235.

Herrnstein Smith

1988 Herrnstein Smith, Barbara: *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, 1988.

Hites

2011 Hites Sándor: Gazdaság, pénz, piac, üzlet, irodalom: a New Economic Criticism. *Helikon*, 57. (2011) 4.: 467–498.

2013 Hites Sándor: A kincstől a tőkéig. Kísértettörténet és pénz a korai magyar novel-lában (Kármán, Fáy, Kölcsey). *Literatura*, 39. (2013) 2.: 115–138.

2014 Hites Sándor: Hypotheka vagy hypothesis: a valóságos és a képzeletbeli a Hitel gazdaságtanában. In: *Jólét és erény. Tanulmányok Széchenyi István Hitel című művéről*. Szerk.: Hites Sándor. Bp., 2014. (Hagyományfrissítés 2.) 95–131.

Iser

2001 Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford.: Molnár Gábor Tamás. Bp., 2001.

Jókai

1962 Jókai Mór: *Szegény gazdagok* [1860]. Bp., 1962.

1967 Jókai Mór: *Cikkek és beszédek 2. kötet*. S. a. r.: Szekeres László, Bp., 1967.

1975 *Jókai Mór levelezése (1860–1875)*. S. a. r.: Oltványi Ambrus. Bp., 1975.

Jókai & Jókai

2013 *Jókai & Jókai. Tanulmányok*. Szerk.: Hansági Ágnes–Hermann Zoltán. Bp., 2013.

Jósika

1976 Jósika Miklós: Egy kétemeletes ház Pesten. In: *Magyar elbeszélők. 19. század, I. S. a. r.*: Szalai Anna. Bp., 1976. 268–384.

Kászonyi

1977 Kászonyi Dániel: *Magyarhon négy korszaka*. Bp., 1977.

Kautz

1868 Kautz Gyula: *A nemzetgazdasági eszmék fejlődési története és befolyása a közviszonyok-ra Magyarországon*. Pest, 1868.

Kemény

1971 Kemény Zsigmond: *Élet és irodalom*. Bp., 1971.

Kerényi

2008 Kerényi Ferenc: *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz*. Bp., 2008.

Klaver

2003 Klaver, Claudia C.: *A/Moral Economics: Classical Political Economy & Cultural Autonomy in Nineteenth-Century England*. Columbus, 2003.

Kövér

2002 Kövér György: Liedmann és Wahrmann. 19. századi kereskedő-bankár stratégiák. In: Kövér György: *A felhalmozás íve. Társadalom- és gazdaságtörténeti tanulmányok*. Bp., 31–46.

Kucserka

2012 Kucserka Zsófia: A mechanikus, a vegytani és az ismeretlen. Jellemkoncepciók a magyar nyelvű regényelméleti és regénykritikai szövegekben a 19. század közepén. *Irodalomtörténet*, 93. (2012) 3.: 328–347.

Lukács

1970 Lukács György: A magyar irodalomtörténet revíziója. In: Lukács György: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Bp., 1970.

Madarász

1994 Madarász Aladár: Hogyan lett politikai a gazdaságtan? *BUKSZ* (1994) 3.: 196–304.

2000 Madarász Aladár: Előszó. In: *Közgazdaságtani eszmetörténet*. Szerk.: Madarász Aladár. Bp., 2000. 7–26.

Margócsy

1999 Margócsy István: *Petőfi Sándor. Kísérlet*. Bp., 1999.

Mäki

2002 Mäki, Uskali: The dismal queen of the social sciences. In: *Fact and Fiction in Economics. Models, Realism, and Social Construction*. Ed.: Uskali Mäki. Cambridge, 2002. 3–32.

McCloskey

1985 McCloskey, Donald N.: *The Rhetoric of Economics*. Madison, 1985.

McGann

2006 McGann, Tara: *A fever of speculation. Narrating finance in the nineteenth-century novel*. (PhD-dissertation at Columbia University).

Meikle

2000 Scott, Meikle: Quality and Quantity in Economics: The Metaphysical Construction of the Economic Realm. *New Literary History*, 31. (2000) 2.: 247–268.

Mirowski

1989 Mirowski, Philip: *More Heat Than Light. Economics as social physics, physics as nature's economics*. Cambridge, 1989.

Nagy Ignác

1908 Nagy Ignác: *Magyar titkok I–III*. Bp., 1908.

Nagy Imre

1846 Nagy Imre: *Versei*. Pest, 1846.

Natural Images...

1994 *Natural Images in Economic Thought*. Ed. Philip Mirowski. Cambridge, 1994.

Pálffy

1892 Pálffy Albert: *Atyai ház* [1857]. Bp., 1892.

Poovey

2002 Poovey, Mary: Writing about Finance in Victorian England: Disclosure and Secrecy in the Culture of Investment. In: *Victorian Studies*, 45. (2002) 1.: 17–41.

2005 Poovey, Mary: Discriminating Reading. In: *Victorian Review*, 31. (2005) 2.: 10–35.

2008 Poovey, Mary: *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. Chicago–London, 2008.

Postmodernism, Economics...

2001 *Postmodernism, Economics and Knowledge*. Eds.: Stephen Cullenberg–Jack Amarglio–David F. Ruccio. London–New York, 2001.

Rákai

2008 Rákai Orsolya: *Az irodalomtudós tekintete. Az önálló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között*. Bp., 2008.

Redman

1993 Redman, Deborah A.: *Economics and the Philosophy of Science*. New York–Oxford, 1993.

Ricœur

1999 Ricœur, Paul: A történelem és a fikció kereszteződése. In: Paul Ricœur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk.: Szegedy-Maszák Mihály. Ford.: Jeney Éva. Bp., 1999. 353–372.

Scheibner

2014 Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*. Bp., 2014.

Schumpeter

1954 Schumpeter, Joseph A.: *History of Economic Analysis*. Taylor & Francis e-Library. 2006.

Szajbély

2010 Szajbély Mihály: *Jókai Mór*. Pozsony, 2010.

Szalisznyó

2010 Szalisznyó Lilla: „Most kenyeret keresünk kapával és tollal” (Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Sándor gazdasági mindennapjai). In: *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*. Szerk.: Debreczeni Attila–Gönczy Monika. Debrecen, 2010. 326–337.

2012 Szalisznyó Lilla: Pennával teremtett egzisztencia: Vörösmarty Mihály és Bajza József megélhetési viszonyai 1837–1843 között. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 116. (2012) 2.: 189–209.

Széchenyi

1830 Gróf Széchenyi István: *Hitel*. Pest, 1830.

Szilágyi

2001 Szilágyi Márton: *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*. Bp., 2001.

2014 Szilágyi Márton: *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*. Bp., 2014.

Szilágyi–Vaderna

2010 Szilágyi Márton–Vaderna Gábor: A családregény (Fáy András: *A Bélteky-ház*). In: *Magyar irodalom*. Szerk.: Gintli Tibor. Bp., 2010. 536–538.

The Consequences of Economic Rhetoric

1988 *The Consequences of Economic Rhetoric*. Eds.: A. Klamer–D. McCloskey–R. M. Solow. Cambridge, 1988.

Trefort

1841 Trefort Ágoston: A' nemzeti gazdaságnak rendszerei. In: *Tudománytár*, 12. (1842) 7.: 46–62.

Vaderna

2013 Vaderna Gábor: Párhuzamos történetek. Egy magyar nábob. In: *Jókai & Jókai. Tanulmányok*. Szerk. Hansági Ágnes–Hermann Zoltán. Bp., 2013. 193–234.

Vargha

1885 Vargha Gyula: *Magyarország pénzügyintézetei*. Bp., 1885.

1896 Vargha Gyula: *A magyar hitelügy és hitelintézetek története*. Bp. 1896.

Völgyesi

2007 Völgyesi Orsolya: *Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása*. Bp., 2007.

2010 Völgyesi Orsolya: A gazdálkodó költő (Kisfaludy Sándor gazdasági följegyzései). In: Völgyesi Orsolya: *Írók, szerepek, stratégiák*. Bp., 2010. 177–186.

Wagner

2010 Wagner, Tamara S.: *Financial Speculation in Victorian Fiction. Plotting Money and the Novel Genre 1815–1901*. Columbus, 2010.

Zákány Tóth

2010 Zákány Tóth Péter: „A Jókai-írógép”. In: *Nemzeti művelődés – egységesülő világ*. Szerk.: Szegedy-Maszák Mihály. Bp., 2010. 478–538.

Z. Kovács

2002 Z. Kovács Zoltán: „»Vanitatium vanitas« maga is a hűmor”. Az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában. Bp. 2002.



TALLIÁN TIBOR

„Csak ami nincs, annak van bokra”

Szénfy Gusztáv *Elméleti s gyakorlati magyar zenekönyve*

Az újszülöttet, kinek felnőttként Szénfy Gusztáv néven kifejtett magyar zene- és irodalomelméleti tevékenysége az 1850-es évek második felétől legkésőbb e dolgozat utószerkesztésének pillanatáig szórványos, de tartós figyelemben részesült, 1819 augusztusában Kohlmann Sámuel evangélikus tanító Gusztáv nevű fiaként jegyezték be a nyíregyházi evangélikus egyház anyakönyvébe.¹ A felnövekvő fiatalember az Eperjesi Evangélikus Jogakadémián tanult, majd ügyvédi vizsgát tett Pesten. Nemzetőrként részt vett a szabadságharcban, azután évekig tisztviselősöködött szülővárosában. Mindezt tette – ahogy Szabolcsi Bence mondaná – az ébrenlét varázstalan, szürke, hideg óráiban. Színes, melengető álmaiban zenésznek hitte magát. Autodidaktaként némi összhangzattani ismereteket szerzett, és dalokat komponált. 1846-ben Vahot Imre *Pesti Divatlapjának* kottás mellékletében egy Petőfi-költevény megzenésítésével tette le a muzsikusként a fővárosi nyilvánosság asztalára; ugyanott „eredeti népdalokat” is kiadott még a forradalom előtt.² S mivel az álomba bele tartozott az is – sőt talán a legfőbb motívuma volt –, hogy Kohlmann Gusztáv nem egyszerűen csak zeneköltő lesz, hanem magyar zeneköltő, dalait Szénfy Gusztáv néven jelentette meg. Nem művésznevet vett föl, hanem családnevét Gyula testvérével együtt magyarosította, aki az 1850-es évek elején maga is kiadott néhány zeneművet. A Szénfy nevet a következő nemzedék is büszkén viselte: Szinnyei József Szénfy Gusztáv életrajzi adatainak egy részét fia, Szénfy Kálmán közléséből ismerhette meg.

A névmagyarosítás belső – olykor külső – kényszere különösen erősen hatott mindazokra, akik a reformkorban és később a nemzeti művészetért kívántak harcba szállni annak egyik vagy másik ágában. Távol álljon e szerény improvizáció zenetörténész-írójától a vakmerőség, hogy egyáltalán feltegye a kérdést: vajon tükrözte-e, és ha igen, mi módon a nemzeti művészet – különösen pedig a nemzeti művészetelmélet –, hogy kidolgozásában meglehetősen prominens szerepet vittek a „svábokból jött magyarok” (akiket az indulatos költővel ellentétben esze ágában sincs „korcsoknak és cifrálnakodóknak, félig-élőknek, habzó-szájuaknak, magyarkodóknak, köd-evőknek” nyilvánítani). Annál is kevésbé ragadhatja magát ilyen szélsőséges minősítésekre, mert

1 Szinnyei.

2 Sonkoly, 1967.

nem ismeri közelebről az evangélikus Kohlmann család nyelvi kultúrájának mibenlétét Szénfy Gusztáv születése és gyermekévei idején, s ezért nem tudja, vajon hányadik generációt képviselte a jogász-dalköltő az idegen ajkú vidéki városi lakosság magyarosodási folyamatában. Ráadásul az „idő” tengelyével együtt tekintetbe kellene vennie a „tér” koordinátáját is a Kohlmann-Szénfy dinasztia nyelvi-műveltségi fejlődésregényének rekonstruálásában, és fel kellene vetnie a kérdést: vajon milyen nyelven kommunikált a német nevű tanító az evangélikus iskola diákjaival és szüleikkel a túlnyomóan szlovákok lakta Nyíregyházán? Annyit mindenesetre joggal feltételezünk, hogy a nyíregyházi lakosság etnikai és nyelvi hovatarozásától függetlenül a tágabb otthoni környezetben csírázott ki Szénfyben az eleinte csak rejtett meggyőződés, amelyet később megkísérelt tudományos teóriává általánosítani: a nemzeti zene a magyar Keleten őrizte meg ősi, eredeti állapotát.

Kohlmann Gusztáv nyelvi és szellemi magyarosodásának bizonyára döntő lökést adtak a pesti jurátusévek. Némi – talán megengedhető – szabadsággal szólva: a reformkori Pest csinált Kohlmannból már az 1840-es évek közepén Szénfyt, és terelte irodalmi tájékozódását Petőfi felé Uhland irányából – műjegyzéke a sváb költő egy dalának megzenésítését is feltünteteti ifjúkori tételei között. Nevében és (szerény) zeneköltői aspirációiban Szénfy tehát jó egy évtizeddel korábban állt a „magyar oldalra”, mint Mosonyi Mihály, aki csak az 1850-es évek vége felé kezdett a *Pusztai életről* ábrándozni.³ Mosonyi ekkor vette fel magyar zeneszerzői álnevét is, de ez nem járt együtt hivatalos névmagyarosítással: 1865. májusi müncheni látogatásán félreértést okozott, hogy az útleveleiben álló Michael Brand néven mutatták be személyesen nem ismert muzikusoknak, akik – Mosonyi érkezését várták Pestről.⁴ A Brand szülők a Kohlmannéknál alacsonyabb társadalmi réteghez tartoztak, fiuk magasabb iskolázására nem is gondolhattak. E hátrányt zenei-kulturális szempontból bizonyos fokig ellensúlyozta Brand Mihály születési helye: a Moson megyei Boldogasszony a régi Magyarországnak a Szénfyével átellenes nyugati határvidéken helyezkedett el, s ha az 1815-ben született, mélyről indult fiatalember előtt nem is nyílt más pálya, mint a tanítóskodás és a zenei önképzés, ennek környezetétől az ország nyugatias zeneéletének központja, Pozsony és vidéke szolgált. E háttérből indulva a zeneileg tehetséges Mosonyi – mint egykor a Haydn fivérek – jóformán szükségszerűen lépett a hivatásos zenészpályára. Főúri szolgálatban kezdte, majd az 1840-es évektől pesti magánzenetanárként folytatta. Míg Szénfyét a magyar dal, Mosonyi zenei láthatárát a klasszikus német hagyomány és annak mendelssohni–schumanni folytatása jelölte ki. Stilis-technikai eszmevilágának középpontjába utóbb Liszt és Wagner újnemet iskolája került; ennek eszményeit magáévá téve vállalkozott, Liszt tanácsára a nemzeti műzene új koncepciójának kidolgozására.

3 Mosonyi, 1858.

4 Mosonyi, 1865. 273.

Erkel Ferenc szintén a keleti végeken, Békésgyulán született ugyan, de a család pozsonyi eredetét és rokonságát kihasználva ő is a koronázóváros muzikális légkörében nevelkedett zenésszé. Pályáíve azonban ezután hamar elkanyarodott Mosonyiétól. Az 1830-as években Erkel Kolozsvárra, majd hamarosan Pestre került, s így korán részesévé vált a nemzeti műzenei mozgalomnak, amely a *Hunyadi László* 1844. januári bemutatójától kezdve egyértelműen benne tisztelte vezéralakját. Az 1860-as évek első felében Erkel és Mosonyi éles ellentétbe került egymással. Mosonyi és a *Zenészet*i *Lapok* szerkesztősége a nyilvánossággal el akarta hitetni: az ellentétet Erkel féltékenysége táplálta, aki a nemzet színházában nem engedi szóhoz jutni Mosonyit. Valójában nem zeneszerzői rivalizálás, hanem a nemzeti műzene programjáról és poétikájáról vallott eltérő-ellenkező nézeteik állították szembe őket. Mosonyi és köre vallotta, hogy Wagner útmutatását követve kell továbbfejleszteni a magyar zenét – ami akkoriban annyit jelentett: a nemzeti operát. Erkel nem vitakozott, de egész magatartásával azt hirdette: meg kell maradni az általa kitaposott úton. Vagyis a hivatásos zenészek a modern kor értelmiségének rossz – olykor káros – szokása szerint feleslegesen aggodalmaskodtak a holnap felől, holott írva vagyon: a holnap majd aggodalmaskodik a maga dolgai felől.

Vázlatos magyar zenetörténeti triptichonunk középponti figurájának, Szénfy Gusztávnak esze ágában sem volt olyasféle összhangzattani, formai vagy stiláris kérdésekben aggodalmaskodni a holnapért, aminők Mosonyit foglalkoztatták. Zenei fantáziája nem terjedt túl a „népdal” távlatain, e szűk térben pedig nem merültek föl a nagyokat gyötrő dilemmák. Kényszerű szerénység vagy mély belátás vitte rá Szénfyt, hogy megmaradjon a maga kaptafájánál? Ifjúkori zeneesztétikai zsenyéinek és dalainak pesti kiadása után Szénfy visszavonult Nyíregyházára, s csak 1855-ben lépett újra a nemzeti – ami annyit jelentett: pesti – művelődési nyilvánosság elé dalokkal és nemzeti verstani, zeneelméleti fejtegetésekkel. Csak saját, későbbi beszámolóiból értesülünk arról, hogy miféle zenei stúdiumokat folytatott (vagy nem folytatott) a hallgatás éveiben, városi hivatalnoki munkálkodása mellett. Így aztán nem tudhatjuk, tett-e kísérletet, hogy magasabb képzettséget szerezzen az európai műzene összhangzat- és formatanában, és megpróbálkozott-e az ismeretek gyakorlati alkalmazásával, vagyis a zeneszerzéssel – s hogy törekvéseinek sikertelenségét belátva mondott-e le a nemzeti zene akkor már mégiscsak létező magasabb műfajainak műveléséről. Vagy gondolkodjunk pozitíve, és higgyük el, amit Szénfy visszatérésének pillanatától kezdve nem szűnt meg hirdetni: ragaszkodása a dalformákhoz abból a felismerésből fakadt, hogy elődei a magyar zenét „tévútra” vezették, s az „igaz útra” csak a népdallamok tanulmányozása és elemzése vezetheti vissza?

Szabolcsi Bence *A XIX. század magyar romantikus zenéje* című alapvető monográfiájának első fejezetében kulcsfiguraként hivatkozik Szénfyre. Benne, „a dalköltőben és elméleti rendszerezőben támadnak az első mély, történeti és esztétikai kétségek” a korabeli magyar zene ősiségéről. Szénfy kettős felismerését Szabolcsi a következőképpen summázza: 1. a 18–19. század for-

dulójától köztiszteletnek örvendő, sőt körülrajongott magyar zenei hagyomány történetisége „jórészt illúzió, mely a valóság első érintésére szertefoszlik”; 2. a „század híres, hódító magyar zenestílusa [...] lényegében *magyartalan*”.⁵ Szabolcsi pontosan tudta – és a tanulmány második fejezetének számos hivatkozásában ki is fejtette –, hogy Szénfy népdaltézisét ugyanolyan szkepszissel kell vizsgálni, mint aminőt ő a maga korának tánczenei (verbunkos-) alapú magyar stílusával szemben érzett és kifejtett. E kétségek már akkor fel támadnak, ha saját elbeszélése alapján rekonstruáljuk elméletének geneziséét. Hogyan alakult ki Szénfy szkepszise a magyar zene uralkodó stílusával szemben? Ő, aki mindenekelőtt dalköltőnek készült, ifjúkorára visszatekintve írta 1865-ben: „Én a zenében idegen műveken képeztettem, s ezen idegen kozmopolitikus érzéssel úgy tele szíttam magamat, hogy midőn ifjú koromban pezsgett bennem az érzélem s kifelé tört, zenei kísérleteim mind idegenek voltak, azaz: nem magyarok.”⁶ Kohlmann Sámuel fiánál nem épp meglepő megállapítás, és a reformkor Magyarországon az sem lep meg, hogy a német származék egyszerre csak gondolkodóba esett: „Midőn már egy jó nagy halmazt összeírtam, akkor jött eszembe, hogy hát kinek írom én voltaképpen mindezeket? [...] Olyan zavart volt az én érzelmem, hogy majdnem kétségbeesem. De mivel orvosoljam már most – gondolám – e szellemi nyavalyát? Hozzá fogtam népdalaink gyűjtéséhez. [...] A gyűjtött népdalokat összhangzatosítam, s ezeket szorgalmasan játszám és dalolám. Ezen kúra egy évtizednél tovább tartott, s ekkor kezdtem újból komponálni, még pedig népdallal kezdém, de ezekben már magyar érzést észleltem.”⁷

Szénfy dalai országszerte népszerűvé váltak, és Szabolcsi kijelenthette róluk: Egressy mellett „Szénfy dalaival készen áll előttünk a század derekának jóformán máig élő népies daltípusa”.⁸ Ám maga a szerző kevesebbre becsülte népdalszerzői sikereit a keresés éveinek másik eredményénél: a maga igazi, korszakalkotó érdemének a magyar zene rendszerének felismerését tartotta. Sokéves kísérletezés után sikerült is a rendszert meghatározni, úgy-hogy végül úgy érezte, büszkén kijelentheti: „Annyit szerénytelenség nélkül mondhatok e műről, hogy nemzeti zene ilyes szempontból felfogva s rendszeresen meghatározva, még egy nemzetnél sem létezik.”⁹ Szisztematika tekintetében nem is érheti kifogás Szénfynek a magyar zene rendszerét összefoglaló *Elméleti s gyakorlati magyar zenekönyvét*, amelynek kapcsolatát a dolgozat címében foglalt József Attila-idézettel hamarosan megvilágítjuk. Teljes címének megfelelően két nagy részből áll, melyek a magyar zene elméletét, illetve gyakorlatát világítják meg, a következő fejezetekbe foglalva:

5 Szabolcsi, 1961. 165. (Kiemelés az eredetiben – T. T.)

6 Szénfy, 1865/a. 178.

7 Uo. 178.

8 Szabolcsi, 1961. 289.

9 Szénfy, 1865/a. 177.

„Az elmélet részei: 1. Keleti zene s zenészet. 2. Magyar zene rendszere s fejlesztési módja. Függelékek: a) A magyar lantos zenéről. b) A magyarországi egyházi zenéről. 3. Költészeti s zenészeti magyar mértékta. 4. General-Bass elemei. 5. Utasítás éneklés-danolásbani tanításra elemi két folyam. 6. Zene s zenészet történelmének vázolata. Mindezen részek illusztrációja s magyarázatára ezer s néhány száz példa szolgál. – A gyakorlat részei: 1. A magyar zene rendszerének alapjául szolgáló magyar nemzeti dalok gyűjteménye, mintegy 300 darab, énekhangra, zongorakísérettel ellátva; azonban énekhang nélkül csupán zongorán is játszhatók. E dalok közt foglaltatnak e mű írója által megfejtett Tinódi Sebestyén hátrahagyott műveiből 15 dal; továbbá a 16-ik század közepe tájából szintén író által megfejtett ugynevezett »szózatok« Tanjai-, Sztáray-, Tinódi- s más névtelenektől. E szózatok négyhangú vegyes karra alkalmaztatván, azonban zongorán is játszhatók egy énekhanggal, vagy anélkül. 2. Szabálytalan magyar dalok. 3. Népdalok színvonalán felül álló magyar nemzeti dalok.”¹⁰

Manapság talán már csak félművelt középiskolai énektanárok akadnak fenn a gyakorlat részeit alkotó példatár közlésmódján, vagyis hogy a magyar nemzeti dalokat Szénfy zongorakísérettel, illetve zongoraletétben közli. A beavatottak tudják: még Bartalus István is énekekre és zongorára feldolgozva adta ki a *Magyar népdalok egyetemes gyűjteményét*, sőt Bartók és Kodály is ebben a formában hozta nyilvánosságra első közös népdalgyűjteményét 1906-ban. Szakértő népzenekutatóról, aki e körülményekkel tisztában van, feltételeznénk, hogy valósággal ráveti magát Szénfy izgalmas gyűjteményére, amely korát megelőzve rendszerbe foglalja a magyar nemzeti dalokat, és népdalokon kívül történeti énekeket is felvesz, talán azzal a Seprődi Jánost és Kodály Zoltánt előlegező szándékkal, hogy továbbélésüket dokumentálja a néphagyományban. Feltételeznénk – de csalódnunk kellene, legalábbis Paksa Katalinnak a magyar népzene kutatás 19. századi történetét feldolgozó munkájában. Ebben az alapos szemlében hiába keresünk Szénfy-fejezetet!¹¹ Bizonyára azért, mert a kiváló összefoglalás szerzője is hiába tette tűvé a könyvtárakat az *Elméleti és gyakorlati magyar zenekönyvért*. A *Zenekönyvnek van bokra* – hiszen a korabeli folyóiratok lapjain ott bokrosodnak magának Szénfynek bizonykodásai a könyv létéről, továbbá kortársainak utalásai (ám soha nem tényszerű hivatkozásai) a nagy műre; az utókor pedig folyamatosan sajnálkozik elvesztén. Maga a Könyv ugyanis fellelhetetlen. A tudományos kutatás, a nemzeti zenei önvizsgálat számára nincs, nem létezik. Jóindulattal szólva: *széthullott darabokra*, amelyeket folyóiratokban és kéziratokban azonosíthatunk. De ha a jóindulatot kihagyjuk a tudományos eszköztárból, az a kérdés is felmerülhet: vajon valaha is létezett-e a könyv abban a befejezett formában, amelyet a *Vasárnapi Újság* 1861. február 19-i számában közölt s fentebb idézett tartalom-

¹⁰ Tárház, 1860. 92.

¹¹ Paksa, 1988.

jegyzék sugall? Vajon Szénfy valóban definitív formába öntötte rendszerét valaha is?

A kérdéssel nem állítjuk, hogy Szénfy tódított volna, amikor több helyütt, több ízben a rendszer kidolgozására fordított évekről-évtizedekről írt. Munkájának egyes eredményei cikkekben, tanulmányokban tárgyasultak. Erről tanúskodik publikációs listája is. Kecskés András, a magyar verselés tudós kutatója tájékoztat:¹² Szénfy 1855-ben a *Magyar Sajtó*ban lényegében abban a formában hozta nyilvánosságra magyar verselméletét, ahogyan azt 1864-ben *Zenészeti s költészeti magyar mértéktan* címmel a *Zenészeti Lapok*ban újraközölte a *Zenekönyv* mutatóanyagként.¹³ Az 1855-ös év más – a zenetörténész számára izgalmasabb – jelét is adta a visszavonulás évtizede után váratlanul feltámadt aktivitásának.

A *Vasárnapi Újság* március 25-i számában megjelent „újabb jó hír” „a magyar zene barátainak” – melyre fentebb már céloztunk – arról tájékoztat: Szénfy, aki „1835 óta úgyszólván kizárólagosan a magyar zenével foglalkozik s ez úton jutott azon, már másoktól is kifejezett s elvitázhatlan meggyőződésre, hogy a magyar miveltebb zenének a népdallamokból kell kifejlődnie, ha jellemzetes, ha magyar akar lenni. E célból elkezdé a magyar népdalokat gyűjteni s gyűjteménye eddigelé már 500 darabnál többre megy. Fáradtságot s munkát nem kímélő tanulmányt fordított azok elemzésére, mit még 1845-ben kezdett meg, úgy hogy a népdallam legparányibb ízére is kiterjeszté. E búvárkodásából most, midőn még nem késő, midőn a tévútra vezetett magyar zenét az igaz útra még könnyű volna visszavezetni, a tettek terére akar fellépni, s e szép célját mind gyakorlati, mind elméleti úton valósítani. A mi az elsőt illeti, erre nézve a vállalkozó szellemű pesti műárussal, Rózsavölgyivel lépett Szénfy érintkezésbe, s a népdalgyűjtemény valószínűleg nem sokára itt fog napvilágot látni, s mint halljuk, igen jutányos áron lesz kapható. A vállalat elméleti oldalát illetőleg pedig bírjuk Szénfy Gusztáv ígérését, hogy a magyar zenéről, népdalokról stb. írt cikkeinek egy részét, lapunk szelleméhez alkalmazva, koronként a »Vasárnapi Újság« hasábjain teendi közzé. Valóban érdemes volna, ha egyebek mellett, ez iránt is tisztulnának a nézetek s erősbödnék a vonzalom.”¹⁴

A dalgyűjtemény nem jelent meg, és Szénfy nem lépett a *Vasárnapi Újság* munkatársai sorába – nyilván nem azért, mintha nem lett volna mondandója. Gyaníthatólag inkább a szerkesztőség ítélte a témát és előadásmódot fogyaszthatatlannak a széles olvasóközönség számára. Megjegyzendő, hogy a magyar zene barátainak szóló evangéliumban ekkor még nem jelenik meg az elméleti és gyakorlati *magnum opus* árnyképe: egyelőre csak „a magyar zenéről, népdalokról stb. írt” (írandó?) cikkek egy részének közléséről olvasunk. A következő láncszemet Szénfy 1857. április 12-én Dessewffy Emilnek, az Akadémia

¹² Kecskés, 1989.

¹³ Szénfy, 1864.

¹⁴ Tárogató, 1855. 95.

elnökének *Elmélkedés a „jövő zenéjé”-ről* címen megküldött folyamódványa képviseli. A cím, mint a későbbi publikációkból kiderül, nem Liszt és Wagner új német iskolájára, hanem Adolf Bernhard Marx tézisére utal, miszerint a jövő zenéjének a népdalon kell alapulnia. A beadványban Kecskés András szerint Szénfy „támogatást kér zenetudományi kutatásainak folytatásához, elsősorban tervezett erdélyi, moldvai és palócföldi gyűjtőútjaihoz”. A „jövő zenéjének ellenségei” azonnal megéreztek a veszélyt: a *Vasárnapi Újság* 1857. július 12-én rövid hírben adta tudtul: „az akadémia bizottmányi jelentés folytán kimondá, hogy Szénfy Gusztávnak a magyar zene körüli működését nem pártolhatja.” Dessewffy a magánpénztárából részesítette segélyben a tudós dalszerzőt; a gróf halálakor Szénfy nekrológban köszönte meg a *Zenészeti Lapokban*, hogy a „dicsőült gróf” neki s családjának két év gond nélküli életet biztosított.¹⁵ Az apanázzsal valóban útnak is indult Erdélybe, ám a Hatvan–Gyöngyös–Miskolc–Debrecen–Nagyvárad–Kolozsvár nyomvonalat követő műutazásáról csak 1864, illetve 1865 nyarán számolt be a *Zenészeti Lapokban*. A szórakoztató – vagy annak szánt – epizódokat a Tárca-rovatban közölte Bodoki Zalán írói álnéven; mind az álnév, mind a feuilleton-műfaj alapján gyaníthatjuk, hogy nem etnográfiai kutatóút eredményeinek ismertetésével van dolgunk. Sőt elkerülhetetlenül az a benyomásunk támad, miszerint Szénfy mintha nem is azért utazott volna, hogy okuljon, hanem hogy oktasson: a dialógusokban nagy teret szán arra, hogy másutt már ismertetett elméletét – főleg verstanát – propagálja.

Kecskés közlése szerint Szénfy verstanának elfogadtatása érdekében 1858. július 7-én hazafiúi kérelmet intézett Erdélyi Jánoshoz, Tompa Mihályhoz és Arany Jánoshoz; ebben a magyar zene rendszeréről kész tényként, a *Zenekönyv* összeállításáról azonban még mindig csak mint tervről nyilatkozott. Kisvártatva azután valóban hozzáfogott a megírásához, és – ahogy 1866. január 28-án a Dessewffy-émlékcikkben írja – a művet 1859. december havában befejezvé, „1860 januárban Pesten kötelességszerűleg” be is mutatta nagylelkű pártfogójának. Február utolsó napján – szökőév lévén, 29-én – a *Vasárnapi Újság* közzé is tette a *Zenekönyv* fentebb idézett tartalomjegyzékét. Egy hétre rá Szénfy máris úgy érezhette, hogy a rendszeres magyar zenetan léteének pusztá bejelentése által egy csapásra oszlopos taggá lett a magyar zene *mogucsaja kucskájában* (a hatalmasok kis halmocskájában): Mosonyi Mihály a *Pesti Napló* március 8-i számában a Szénfynek címzett nyílt levélben bontotta ki a nemzeti modernizmus zászlaját. A dalköltőnek és elméletírónak fejébe szállt a megtiszteltetés, és kardot kovácsolt belőle, hogy levágja az őt elgáncsoló akadémiai hidra valamennyi fejét. Április 29-én megjelent válaszelevelében harciasan fogalmazta meg az új magyar zenetudomány programját:

„...mihelyst a művészet magát tudománnyá kezdi kinőni, őt megillető helyet s képviselést igényel. Van nekünk – hála Istennek! – oly intézetünk, a hol már művészetünk egyik, a zenészettel legrokonabb ágának, a költészetnek van helye

¹⁵ Szénfy, 1866. 130.

s képvisellete. Ezen, minden magyar előtt szent hely, a m. *Akademia*: odavaló a magyar érzelem nyelve, a zenészet, mint magyar nyelven írt s írandó tudomány; onnan kell e nagybecsű közkincsünket ellenőrizni! – Ön azt, mint szaktudós, bölcsen tudja, hogy mily sokoldalú, tudományos képzettséggel kell annak bírnia, ki a zenét méltán képviselhetné, s hogy az az Akadémia t. tagjai közt – mint olyan – méltán foglalhatna helyet, mint egyúttal ily fontos szaknak képviselője.”¹⁶

Szénfy hiába reménykedett: a zenetudomány Lehel kürtjével nem sikerült betörnie az Akadémia kapuit, és az 1860 októberében Mosonyi égíse alatt megindított *Zenészet*i Lapok is csak két év múltán kezdhetett a *Zenekönyv* mutatványainak közléséhez. Találgathatjuk, vajon azért késett-e a mutatványok közlése, mert a szerkesztők reménykedtek az egész mű kiadásában, vagy azért, mert szkeptikusan ítélték meg egyik-másik részének olvashatóságát és talán szakszerűségét is. Ekkor Szénfy már ismét nem Budapesten, hanem hol Nyíregyházán, hol Miskolcon élt. Úgy látszik, vidékre visszahúzódva nem érezte szükségét a sokat magasztalt népdal további gyűjtésének és mélyebb megismerésének. Csak régi dolgait küldözgette Pestre: a *Zenekönyv* fejezeteit és régebbi téziseinek szinte mániás visszatekintéseit. Ezeket – talán nem mindet – a *Zenészet*i Lapok kegyeletből leközölte.¹⁷ Végül Szénfy mintha már maga sem hitte volna, hogy ami rég volt, az egyáltalán igaz volt. 1865. március 16-án tanúkra hivatkozva, bizonykodva írta a *Zenészet*i Lapokban: „Hogy pedig valamely nemzet zenéjének rendszerét ki lehet puhatolni: azt én megmutattam a magyaréval s ezt elméletileg s gyakorlatilag megírva látták is Pesten 1860-ban Ábrányi, Mosonyi, Bartay, Zimay s mások többen.”¹⁸

Ha e hosszadalmas adatolás után újra feltennénk a kérdést – ha ma nem létezik is, létezett-e valaha egyáltalán Szénfy Gusztáv nagy munkája, az *Elméleti s gyakorlati magyar zenekönyv* –, alighanem kevés olyan kutatót találnánk, aki merészkednék akár határozott igennel, akár határozott nemmel válaszolni rá. Mindenki, aki valaha nagy mennyiségű adatot tartalmazó gyűjtemény publikálására vállalkozott, tudja, mi a különbség a „kész” és a kiadásra előkészített kézirat között. Szénfy nem pusztán tanulmányokat akart kiadni – ami azokból valóban kész volt, nagyrészt meg is jelent vagy kéziratban fennmaradt. Ő rendszert akart fölállítani – ahogy az utoljára idézett levélben írta, „mint ez nyelvünkkel történt rendszerének felállításakor”. A *Vasárnapi Újság*-ban közölt tartalomjegyzék szerint a rendszert ismertető „részek illusztrációja s magyarázatára ezer s néhány száz példa szolgál”. Hogy hogyan képzelendő el a rendszer szorosabban vett zenei része, amelyet az ezer s néhány száz példa illusztrál, azt a *Zöngcsoport* (motívum), *zöngelem* (dallam), *zöngmód* (hang-

16 Szénfy, 1860. 211. (Kiemelés az eredetiben – T. T.)

17 A lap szerkesztője, Ábrányi Emil arcátlanul eltulajdonította Szénfy teóriáját a maga magyar zeneelméletében, amelyet zeneakadémiai tanárként adott ki Szénfy halála után. Ábrányi, 1877. 20–22.

18 Szénfy, 1865/a. 186.

sor) fejezet alapján kísérrelhetjük meg elképzelni. Itteni magyarázat szerint az elemzés hangközökre, hangcsoportokra, sorokra bontja a dallamokat, és statisztikailag osztályozza előfordulásukat és kapcsolatukat. Nem zárhatjuk ki, hogy a sok száz vagy sok ezer motívumot Széfnynek nem sikerült végérvényes rendbe sorakoztatnia, s a kottapéldákat nem tudta kifogástanul kiadásra előkészíteni. És hol volt a kiadó, aki mindezt kimetszette és megjelentette volna? Hiszen Rózsavölgyi még a dallamgyűjtemény kinyomtatására sem vállalkozott. Végeredmény: a *Zenekönyv* készen is volt, meg nem is.

Ami a rendszer etnomuzikológiai tartalmát illeti, élhetünk a gyanúperrel: az atomizált dallamokból aligha lehetett érvényes következtetéseket levonni a magyar zene mibenlétéről. (Manapság a számítógép kísérletezik ilyesmivel, egyelőre vitatható sikerrel.) Mint történetileg irrelevánsat, fel sem vetjük a Széfné népdalfogalmára vonatkozó kérdést – vagyis hogy mi volt az, és mennyiben volt népdalnak tekinthető, amit ő annak ítelt, és a nemzeti műzene kifejlesztésének alapjaként jelölt meg. Tudományos és rendszertani szempontból lényegesebb a Széfné-féle népdalfogalom nemzeti és etnikai autenticitásának kérdése. Hiszen az egész szisztéma csak akkor lehetett volna a magyar zene hiteles rendszere, ha az etalon, a kiindulópont magyarsága biztosítva van. Hogyan válaszolta meg Széfné az évszázados kérdést: mi a magyar? Bizonyos szempontból nagyon realiztikusan. Tudta, a „magyar nép különbség nélkül danol minden zenéjével csak némi rokonságban lévő zöngelmet is, különösen magyarhoni szláv eredetűeket”.¹⁹ Nem csoda – írta visszatekintésében –, hogy a magyar zene rendszerének kipuhatólása „mindjárt nem sikerült, s csak miután évekig tartó új meg új rendszerek felállításánál azon nagyon is természetes gondolatra vetemedtem, hogy talán jó lenne a gyűjtött dallamokat megválogatni, sikerült végre a magyar zene rendszerét meghatározhatnom”.²⁰ Ebből és más kijelentéséből könnyű lenne levonni a következtetést: Széfné pusztán intuíció alapján határozta meg a zenei magyarságot. Ez valószínűleg nagyrészt így is volt. Ám tudjuk: olvasóit régen is, újabban is elbűvölték tézisei a magyar zene keleti és nyugati, Tisza menti, illetve dunántúli dialektusairól. Szabolcsi is azon a véleményen volt: Széfné – mint a „keleties” romantikus irány legartikuláltabb képviselője – valamit megtapasztalt, valamit megsejtett a zenetörténeti valóságból.²¹ A sokat emlegetett miskolci–erdélyi gyűjtőút azonban aligha lehetett alkalmas akár a magyar, akár a szomszédos népzene megismerésére, a mélyebb rétegek zenei-etnikai összehasonlítására. Széfné csak általános impressziók alapján ítélezhetett, és így ő is egyike lett a Bartóktól haraggal emlegetett dilettánsoknak, akik éppen az archaikus magyar népdalt hallották románosnak. Csekély számú ismert ítéletének egyikét idézem a Wachtel Aurél úrnak címzett „kis útbaigazítás”-ból: „A W. úr által idézett »Repülj fecském ablakára«-féle dal-

19 Széfné, 1865/b. 229.

20 Széfné, 1865/a. 177.

21 Szabolcsi, 1961. 179.

ban túlnyomó az oláh elem, tehát nem valódi magyar; valamint a »Hozz bort kocsmárosné« sem, legalább az, melynek dallamát én ismerem, magyarhoni szláv dal.”²² Ezzel szemben a Reményi Ede hegedűfantáziája által országosan ismertté vált *Repülj fecskémet* Dobszay László és Szendrei Janka magyar népzenei típusrendje a régi stílus siratódallamai közé sorolja, a *Hozz bort kocsmárosné* a Rákóczi-dallamkör és fríg környezete csoportban található.²³

Befejezésül térjünk vissza Szabolcsi megállapításához: Szénfy volt „az első, akiben mély, történeti és esztétikai kétségek” támadtak a korabeli magyar zene ösiségét illetően. Pozitíve ezt úgy fogalmazhatjuk meg: Szénfy működése olyasmint képviselt a nemzeti zenei gondolkodásban, amit ma – vagy tegnap – paradigmaváltásnak nevezünk. A tarthatatlanná vált nemzeti zenei historizmust egy újabb illúzióval, a nemzeti zeneelmélettel váltotta föl. A nemzeti zene – így hirdette Szénfy rendszere – nem azért magyar, mert Attilától örököltük, hanem mert belső törvényszerűségének folyamányaként olyan, amilyen. Ezzel a kiindulással Szénfy megalapozta a magyar nemzeti zenei gondolkodás következő fél évszázadának főirányát, azt az irányt, amelynek egyik utolsó képviselőjeként Molnár Géza 1904-ben kiadta a maga *Magyar zeneelméletét*.²⁴ A könyv, mint ismert, vitriolos vitacikk írására ösztönözte a harmincéves Bartók Bélát, aki méregbe gurult attól, hogy az elmélettanár el akarja magyarázni a zeneszerzőknek a nemzeti zene rendszerét.²⁵ Hasonló esetben Mosonyi Mihály nem háborodott föl, sőt Szénfy teóriáit nemzeti zenei programjának egyik hivatkozási pontjául választotta. Legalábbis látszólag. Szénfyt, a dilettáns dalköltőt mélyen meghattotta az elismert mester figyelme, de azért egy helyütt megjegyezte: Mosonyi liberális, ő maga konzervatív. Magyarul: ő mereven ragaszkodik a magyar zene (maga felállította) rendszeréhez, Mosonyi azonban nem abból indul ki.²⁶ Ahogy valamirevaló zeneszerzők teszik, Mosonyi önnön zenei intuíciójára támaszkodva azonosította a nemzeti stílus alakzatait, és fejlesztette őket saját felfogása szerint. Mosonyi csak arra használta föl Szénfy elméletének létét, hogy bizonyítsa a nemzeti zene *ars* – művészet – voltát, magukra a tézisekre azonban nem hivatkozott. Hozzátehetjük: a támogatás, melyben a *Zenészeti Lapok* Szénfy munkásságát részesítette, ha nem konkrétan is, de elvileg az Erkel-féle „igaz útról letért” nemzeti zene ellen irányult. És Erkel által is ítéltetett halálra. Akár elkészült a *Magyar zenekönyv*, akár nem – visszatekintve úgy látjuk: a *Bánk bán* 1861. március 9-i bemutatója érdektelenné tette Szénfy tételeit ugyanúgy, ahogyan 50 év múlva Bartók és Kodály fellépése érdektelenné teszi Molnár Géza magyar zeneelméletét. Mivel „grau ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum.”²⁷

22 Szénfy, 1865/b. 229.

23 Magyar népdaltípusok, 2010.

24 Molnár, 1904.

25 Bartók, 1911.

26 Bodoki, 1864. 260.

27 „...fakó minden teória, s a lét aranyló fája zöld.”

Irodalom

Ábrányi

1877 Ábrányi Kornél: *A magyar dal és zene sajátosságai. Nyelvi, zöngidomi, harmóniai s műformai szempontból.* Bp., 1877.

Bartók

1989 Bartók Béla: A magyar zenéről. In: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Szerk.: Tallián Tibor. Bp., 1989. (Bartók Béla Írásai, 1.) 99–101.

Bodoki

1864 Bodoki Zalán [Szémfy Gusztáv]: Egy műutazás (Folyt.). *Zenészet Lapok*, 4. (1864) 33.: 258–261.

Kecskés

1989 Kecskés András: Magyar zene, magyar vers. Kísérletek a nemzeti versritmus zenei értelmezésére a XIX. században. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 93. (1989) 5–6.: 627–649.

MNP

2010 *Magyar népdaltípusok [online] példatára.* Szerk.: Pávai István–Richter Pál. Bp., 2010. <http://nepzeneipeldatar.hu> (A letöltés ideje: 2014. január 10.)

Molnár

1904 Molnár Géza: *A magyar zene elmélete.* Bp., 1904.

Mosonyi

1858 Mosonyi Mihály: *Pusztai élet. Ábránd.* Pest, é. n. [1858].

1865 Mosonyi Mihály: Müncheni élményeim. *Zenészet Lapok*, 5. (1865) 35.: 273–277.

Paksa

1988 Paksa Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században.* Bp., 1988.

Sonkoly

1967 Sonkoly István: Szémfy Gusztáv, egy nyíregyházi dalköltő a XIX. században. *Magyar Zene*, 8. (1967) 1.: 33–42.

Szabolcsi

1961 Szabolcsi Bence: A XIX. század magyar romantikus zenéje. In: Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai 1–2.* Szerk.: Bónis Ferenc. Bp., 1961. 2.: 151–317.

Szémfy

1860 Szémfy Gusztáv: Válasz Mosonyi Mihály úrnak. *Vasárnapi Újság*, 7. (1860) 18.: 211–212.

1864 Szémfy Gusztáv: Mutatvány ily című műből: Elméleti s gyakorlati magyar zene-könyv. Harmadik rész: Zenészet s költészet magyar mértéktan. *Zenészet Lapok*, 4. (1864) 2.: 9–12, 3.: 17–21.

1865/a Szémfy Gusztáv: Természet- s műzene. *Zenészet Lapok*, 5. (1865) 23.: 177–178, 24.: 185–186.

1865/b Szémfy Gusztáv: Egy kis útbaigazítás. *Zenészet Lapok*, 5. (1865) 29.: 229–230.

1866 Szémfy Gusztáv: Egy adat gróf Dessewffy Emil életéhez. *Zenészet Lapok*, 6. (1866) 17.: 129–130.

Szinnyei

Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*. <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/index.htm> (A letöltés ideje: 2015. január 10.)

Tárház

1860 Tárház. *Vasárnapi Újság*, 7. (1860) 8.: 91–92.

Tárogató

1855 Tárogató. *Vasárnapi Újság*, 2. (1855) 12.: 95–96.



„...ne annyira az elfogódott írók’ véleményeire mint inkább a’ factumokra támaszkodjunk”

Kállay Ferenc a magyar és angol
alkotmányos fejlődésről

Kállay Ferenc (1790–1861)¹ aligha tartozik kora legjelentősebb gondolkodói közé, még akkor sem, ha 1832-ben megválasztották a Magyar Tudós Társaság levelező, majd pedig rendes tagjának. Munkássága azonban megérdemli a figyelmet, hiszen tökéletesen megfelel annak az elvnek, amelyet Kontler László Hont István munkássága kapcsán a *BUKSZ*-ban megjelent bírálatában megfogalmazott: a nagy újítók mellett a „»kis gondolkodók«, a politikai beszéd »normál« szintjét képviselő »reprezentatív« szerzők” vizsgálata sokat segíthet egy-egy történeti probléma megértésében.²

Kállay *A’ Nemzeti Képviselőnek Tudománnya* című kéziratát³ gróf Teleki Józsefnek, a Magyar Tudós Társaság elnökének 1831. március 22-én küldte el, vagyis még az előtt, hogy első pályázatát az Akadémia meghirdette.⁴ A mű végső formába öntésének időpontját több belső utalás is segít meghatározni. Kállay hivatkozott Széchenyi *Hitel* című művére, amely 1830 januárjában jelent meg, idézte az *Allgemeine Zeitung* 1830. júniusi és a *Tudományos Gyűjtemény*

1 Kállay Ferenc a debreceni kollégiumban Kölcsey barátja és tanuló társa, 1839-ben megírta *Kölcsey Ferenc gyermek- és ifjúkori életrajza s néhány eredeti levele* című művét, amely Kölcsey biográfiájának máig az egyik legfontosabb forrása. Kállay 1813-ban tett ügyvédi vizsgát, majd ez év őszén Bécsbe ment jogot tanulni, 1814-ben hadbíróként Kézdivásárhelyre, a II. számú székely gyalog határorezredhez került. 13 év szolgálat után nyugdíjazták, 1832-ben Budára költözött, 1832. március 9-én a Magyar Tudós Társaság történettudományi osztályának levelező tagja lett, néhány hónap múlva (1832. szeptember 1-jén) a filozófiai osztály rendes tagjává választották. Az 1840-es években konzervatív orgánumban, így a *Nemzeti Újságban* publikált. Fontosabb, önállóan megjelent munkái: *Historiai értekezés a’ nemes Székely nemzet’ eredetéről, hadi és polgári intézeteiről a régi időkben*; *A Szózat criticali bírálatja*; *Finn–magyar nyelv*; *A pogány magyarok vallása*. Kölcsey, 2011. 457.

2 Kontler, 2006. 205.

3 Kállay, é. n. A kézirat lelőhelye OSZK Kt. Quart. Hung. 1206. A kézirat 316 számozott lapból áll, autográf tisztázatot, cenzúrapéldány.

4 „Minden Irónak híréül adatta majd a’ Társaság Májusban, hogy eddigi jövedelméből jelesnek találandó magyar kéziratok kinyomtatására ‘s azok Szerzői’ megtiszteltetésére 2000 pengő forintot fordíthatna évente.” A beérkező kéziratok bírálójaként Döme Károlyt, Fáy Andrást, Janovich Miklóst, Guzmics Izidort, Kazinczy Ferencet, Petrovics Frigyeszt, Schedel (Toldy) Ferencet, Vörösmarty Mihályt, Helmeocz Mihályt és Bártfay Lászlót nevezték meg. MTT, 1833. 75.

mény júliusi számát. Értesült a júliusi francia forradalom eseményeiről is, s a kézirat előszavában így fogalmazott: „Végezetül szükségesnek tartotta az Író megjegyezni, hogy munkájának egy jó nagy része már készen vólt, mikor a’ Pári’ si történetek megestek (Július végén 1830), mellyek Frantzia Ország állapotját megváltoztatták. Ha már az Író Anticipatióji közzül némelly dolgok bé is teljesedtek azután, hogy azokat papirosra tette, újabb ösztönt kapott az Író az által is gondolatjait mentől értelmesebben és így okoknál fogva a meggyőződésig előterjeszteni igyekezni.”⁵ Mindezek alapján tehát feltételezhetjük, hogy a mű 1830 nyarának vége és 1831 márciusa között keletkezhetett.

A kéziratot a későbbiekben úgy kezelték, mintha a munka a Magyar Tudós Társaság 1831 májusában kiírt pályázatára érkezett volna. Az 1832. évi harmadik nagygyűlés a 61 beérkező pályamű közül mindössze hatot tartott nyomtatásra érdemesnek, ezen hat mű közül Kállay első helyre sorolt kézírata volt az egyetlen eredeti alkotás, a többi fordítás, többek között Kis János és Császár Ferenc tollából.

Kállay, aki hosszú szünet után vette fel a kapcsolatot ifjúkori barátjával és iskolatársával, Kölcsey Ferencsel, 1832. február 24-i levelében a következőket írta: „Tavaly küldtem fel Pestre egy ujj kéziratot e’ czím alatt »A’ Nemzeti képviselet’ Tudománya« mellyet reménylem, meg elégedéssel fogsz olvasni, ha a’ Censura le nem tiltja a’ munkát. Azt irják nékem, hogy Fáy a’ Referens benne, s leg közelebb bé adja vélekedését.”⁶ Kállaynak a cenzúrával kapcsolatos előérzete megalapozottnak bizonyult, a nyomtatást megtiltó döntés 1833. május 23-i dátummal került rá a kézíratra. Kállay Bécsben akarta megjelentetni művét, a bécsi cenzor azonban a Polizei- und Zensurhofstelle számára benyújtott jelentésében azt javasolta, hogy a mű, mivel elsősorban a magyar viszonyokat érinti, ne Bécsben, hanem Magyarországon legyen cenzúrázva. Kállay tudomásunk szerint ezután már nem próbálkozott a hazai megjelentetéssel. A következőkben a forrásokat, szellemi hatásokat és olvasmányélményeket igen részletesen dokumentáló munkából most csak az angol és magyar alkotmány egybevetése szempontjából lényeges mozzanatokat emelem ki.⁷

Kállay az igazgatásnak (vagyis a törvényt kiszolgáltató hatalomnak) három alaptípusát különböztette meg: a feudális eredetűt, az autokratikusot, valamint a nemzeti képviseleten alapuló szisztémát. Az olyan igazgatási formát, ahol a főhatalom megoszlik az uralkodó és egy, születési kiváltságokon nyugvó társadalmi csoport között, feudális szellemű berendezkedésnek nevezte. A három típus közül ezt tartotta a legrosszabbnak, mert itt a hatalom nem összpontosul, hanem megoszlik, a társadalom teste nem egyesül, hanem elválasztatik. Ezen a ponton Kállay Montesquieu egyik fontos tételével is vitába szállt, mivel, szemben a francia szerzővel, Kállay éppen a köztes vagy az úgynevezett közbenjáró hatalomban (vagyis a nemességben) látta a monar-

5 Kállay, é. n. 5–6.

6 Kölcsey, 2011. 21.

7 A kézirat részletes ismertetését l. Völgyesi, 2000.

chikus berendezkedés működésének legfőbb akadályát: „In theoria nem elfogadható hát Montesquieu principiuma, hogy a' közbenjáró hatalmak szükségesegek a' Monarchiában, mellyek a' Monárcha és nép közt elválasztó líneák; mert azt mondja Monsesquieu, hogy ezek a' Monarchica constitutio' Oszlopai; a' hatalmak balancirozzák egymást, és a despotismus rettenetessége azok által kikerültetik.”⁸ Kállay összehasonlításában az autokratikus hatalomgyakorlás – így a korabeli Poroszország, Oroszország és Ausztria – részeseül kedvezőbb megítélésben a feudális eredetű alkotmányokhoz képest: „Az Autocratia sokszor boldogítóbb az ilyen régi szellemű Feudális igazgatásoknál, melynek példáját adták, Austria, Burkus, és Muszka Ország, hol az igazgatásnak mái bélyege úgy látszik egészen a' liberalitás.”⁹ Véleménye szerint az autokrácia nem azonos a despotizmussal – ezen a ponton egyébként ifjúkori olvassmányaira, Friedrich Buchholzra és Christoph Girtannerre hivatkozott –, s úgy vélte, hogy a minden megkötéstől mentes igazgatás sokkal eredményesebb lehet, mint a feudális eredetű rendszerek, ahol szinte lehetetlen az állam virágzását és fejlődését biztosítani. Kállay egyébként az 1840-es évek elején végrehajtott „konzervatív” fordulata után is fenntartotta ezen álláspontját: „a valódi teljes-becsü szabadság inkább megsértetik ott, hol a nép és kormány közti kapcsolat kialakult viszonyok eredményei; mint ott, hol a nemzet fejlődésével erkölcsi egységben állanak” – írta a porosz berendezkedésről szólva.¹⁰ Mindez arra is utal, hogy a korszakban az egyes szerzők különböző gyökerű szabadságfogalmakkal operáltak, s ennek alaposabb vizsgálata talán a korszak hagyományosan konzervatívnak és liberálisnak felfogott politikai szembenállását is árnyaltabban elemezhetővé tenné.

Kállay az autokratikus igazgatásnál is jobbnak találta azonban a nemzeti képviselőten alapuló polgári alkotmányt, amely a maga ideális formájában még sehol sem valósult meg, de talán az Amerikai Egyesült Államok állt hozzá a legközelebb, amely a privilégiumok és születési előjogok nélkül vette át az angol alkotmány legkedvezőbb vonásait. Ennek okát abban látta, hogy az emberi társadalomban csakúgy, mint a természetben, nincs ugrás, ezért minden változtatásnak csak fokozatosan, a nagy megrázkódtatásokat elkerülve, a történeti adottságokat figyelembe véve kell végbemennie. „Jól mondja Báró Humbold [sic!], hogy minden új Polgári alkotványoknak, ha tartósak és boldogítók akarnak lenni, a' mennyire tsak lehet, históriai alapra kell épülvén lenni.”¹¹ Máshol pedig Kállay a nemzetek életét az élő test organizmusához hasonlította, s a herderi séma alapján úgy fogalmazott, mivel az egyes nemzeteknek csakúgy, mint az embernek, megvan a maga életkora, egyik nemzet sincs az előmeneteltől, a fejlődéstől s egy jól elrendezett nemzeti képviselőtenek gyakorlásától elzárva, mihelyst az a pallérozódás egy bizonyos fokára

8 Kállay, é. n. 67.

9 Uo. 41.

10 Kállay, 1845. Lásd még Dénes, 1989. 89–99.

11 Kállay, é. n. 43–44.

eljut. Ugyanakkor azt is állította, hogy egyik nemzetet sem lehet a másik elé zsinórmértékül állítani.¹²

A nemzeti képviselet az egyik fő alapja a szabad polgári alkotmánynak: „mely szerént a' Nemzet a' maga lelkéből képviselőket választ, kik bizonyos idő-szakaszokban öszvegyűlvén a' Haza javára és az igazgatással egyet-értve Törvényeket hoznak, melyek ekképpen mind a' Nemzetre, mind az igazgatásra nézve kötelező erővel bírnak” – írta körül a nemzeti képviselet fogalmát Kállay.¹³ A nemzeti képviselet tudománya három elemből áll: a históriából, a statisztikából és a politikából, e három alkotóelem magában foglalja egy állam múltjának és jelenének pontos ismeretét, valamint a lehetséges jobbító változtatások módját is. Kállay a Statisztika címet viselő egység alatt tárgyalja részletesen az egyes országok alkotmányos berendezkedését. Kiindulópontja az, hogy Anglia, Magyarország, Norvégia és Svájc minden viszontagság mellett is megtartotta régi alkotmányát, szemben Franciaországgal, Németországgal, Lengyelországgal, Hollandiával és Belgiummal.

Magyarország alkotmánya a nemzeti képviselet gyakorlását illetően egyidős a magyarok bejöveteleivel (állítása igazolására ezen a ponton a szerző Katona István és Anonymus műveire hivatkozik), a magyar alkotmány lényege, hogy egészen a mai időkig a nemzet a törvényhozó hatalmat a királlyal közösen gyakorolta az országgyűlésen, s ezt a sokszázados gyakorlatot végül az 1791. évi 12. törvénycikk rögzítette. Kállay tehát a magyar alkotmányos berendezkedést az angolhoz hasonlóan, történeti alapokon nyugvó feudális szisztémának tekintette, ahol a törvényhozó hatalmat a nemzet az uralkodóval közösen gyakorolja: „Mintegy második Anglia, melynek constitutionalis történeteiben sok hasonlóságra lehet a' Magyarokéval akadni, híven őrzi máig is a' Magyar Nemzet a' régi idők sajátságait, 's minden lépést az újításra mint az Angliai parlament vigyázva, lassan, és megfontolva tesz.”¹⁴ Kállay éppen ezért majd a magyar alkotmányról szóló egység berekesztésekor Johann Christoph Adelung és Friedrich Nicolai szóváltását idézi (valószínűleg egyébként Nicolai művének egyik jegyzete alapján): Adelung ugyanis a *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* című művében azt javasolta a magyaroknak, álljanak el ősi alkotmányuktól, amely nem fér össze a magasabb kultúrával. Nicolai azonban a *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz* című könyvében erre reflektálva kijelentette: egy nemzetet sem lehet arra kérni, hogy álljon el alkotmányától, a nemzeti karakternek, az alkotmánynak és a legszélesebb értelemben vett kultúrának egymással összhangban kell lennie, ezeket fokozatosan kell fejleszteni, s egyiket a másiktól nem lehet elszakasztani.

A kéziratban tehát egyértelműen megfogalmazódik a magyar és angol alkotmány hasonlóságát hangoztató, több évtizede ismeretes konstrukció,

12 Uo. 214.

13 Uo. 60.

14 Uo. 209.

amely a 18. század végén, nem utolsósorban Montesquieu hatására vált igen népszerűvé a hazai politikai gondolkodásban. Az angol és magyar alkotmány rokon vonásairól szóló korábbi értekezések közül mindenekelőtt érdemes megemlíteni gróf Török Lajos 1790-ben kétszer (Kassán, majd Pesten) is kiadott *Conspectus regiminis formae Regnorum Angliae et Hungariae* című latin nyelvű írását, amelynek betűjellel ellátott fordítását Kazinczy az *Orpheus* első kötetében is közölte *Anglia, és Magyar Ország igazgatások' formájának előadása* címmel.¹⁵ Az eredetileg névtelenül kiadott művet Concha Győző nyomán sokáig Barits Adalbertnek, a győri jogakadémia, majd a pesti egyetem jogtanárának tulajdonították, de Kósa János Harsányi István nyomán bebizonyította, hogy a szerző valójában Török Lajos.¹⁶ A másik munka a szintén névtelenül napvilágot látott, de kétségkívül Aranka György tollából származó *Anglus és magyar igazgatásnak egyben vetése* címet viselte, amelynek kiindulópontja az, hogy Magyarország és Ausztria olyan viszonyban van egymással, mint Anglia és Hannover, az angol és magyar alkotmány párhuzamával pedig a bécsi udvar törvénytelen intézkedéseit akarta megvilágítani. Ami a későbbiek szempontjából figyelemre méltó: a szerző ennek kapcsán már ekkor cáfolni igyekezett a magyar viszonyokat érintő külföldi kritikákat, nevezetesen a jobbagyok helyzetét és a nemesség privilégiumait, valamint a magyarok állítólagos idegengyűlöletét bíráló álláspontokat.¹⁷

Mindezeket figyelembe véve a *Tudománytár* 1834-es évfolyamában *Az angol alkotmány eredetében, következeiseivel, némi tekintettel Magyarországra* című írásával Kállay olyan témát választott, amely nyilvánvalóan számot tarthatott az olvasóközönség érdeklődésére, ugyanakkor kapcsolódott az imént ismertetett kiadatlan kézirathoz is, sőt annak bizonyos részét egy az egyben át is emelte értekezésébe, ügyelve arra, hogy a kérdés közjogi vonatkozásait – tekintettel a cenzúraviszonyokra – ne említse.¹⁸ Kállay tehát nem érintette az ősi magyar alkotmány leglényegesebb elemének tartott törvényhozás szerkezetét és működését, továbbá a rendek és az uralkodó viszonyát.

Kállay az értekezés elején leszögezi: maguk az angolok is politikai hovatartozásuktól függően gyakran ellentétesen ítélik meg saját viszonyaikat, de a német és különösen a francia szerzők is elfogultan írnak a szigetországról, ezzel szemben a magyarok pozíciója alapvetően más: „Mi magyarok helyzetünknel fogva már távol állván a' két hatalmas nemzettől nyugodtabban vizsgálódhatunk, 's főképp a' tudomány-szeretet vezethet bennünket minden mellékes politicalai czélatok nélkül, hogy igyekezzünk mind jobban jobban megismerni Anglia' belső állapotját, 's ne annyira az elfogódott írók' véleményeire mint inkább a' factumokra támaszkodjunk.”¹⁹ Kállay azért is érdekes-

15 Legújabb kiadását l. *Első folyóirataink...*, 2001. 120–124.

16 Uo. 471.

17 L. bővebben Bíró, 2011. 50–61.

18 Kállay, 1834.

19 Uo. 5.

nek tartotta ezeket a vizsgálódásokat, mert – mint láttuk – a hazai politikai diskurzusban a magyar alkotmányt is leginkább az angollal szokták összevetni. Ha bebizonyosodna is azonban, hogy a két alkotmány alapja egyforma – folytatta Kállay –, ebből még nem lehet arra következtetni, hogy a két ország bármi másban is hasonló lenne, hiszen az éghajlatot, a természeti környezetet, a tengertől való távolságot s általában a nemzeteket meghatározó, formáló körülményeket tekintve a két ország eltérő adottságokkal rendelkezik.

Kállay igyekszik pontosan megjelölni értekezése tárgyát: Anglia alkotmányáról és pénzügyi viszonyairól lesz szó. A szerző Anglia alkotmányán a régi polgári szabadságleveleket érti, melyek az uralkodó és a nemzet közötti egyezkedés eredményeit foglalják írásba (*jus publicum Angliae*), valamint a polgári „magános” törvényeket, melyek a polgárok egymás közötti viszonyait szabályozzák (*jus privatum Angliae*). Idetartoznának még az egyházi rendszer és a vallási viszonyok, de ezekkel az értekezés nem foglalkozik. Kállay a szabadságlevelek közül különleges figyelmet szentelt a Földnélküli János által 1215-ben kiadott, majd III. Henrik által 1224-ben megerősített *Magna Chartá*nak, pontosan megjelölve, hogy a dokumentumot milyen forrásból ismeri.²⁰ A szerző szerint a *Magna Charta* különösképpen érdekli a magyarokat, hiszen azt a hazai és külföldi munkák is gyakran összehasonlítják az *Aranybullával*, mert csaknem egy időben keletkeztek, és mindkettőt kétszer adták ki.²¹

A továbbiakban Kállay nem egyszerűen összehasonlítja a két szabadságlevelet, hanem külföldi szerzőket idéz, velük vitatkozik, s ezzel egy évtizedek óta tartó vita kontextusába helyezi értekezésének ezen részét.

Elsőként a göttingeni egyetem professzorára, Ludwig Spittlerre²² hivatkozik (a pontos forrás megjelölése nélkül), aki szerint Földnélküli János és II. András karaktere között sok a hasonlóság, mindketten nagyratörők, nyughatatlanok voltak koronaherceg korukban, érezték a belső lázadások következményeit, melyeket kikerülni nem tudtak, s a két ország nagy szerencséjére egyiknek sem volt különösen nagy elméleti talentuma, mert – s itt magyar fordításban idézi a német tudóst –, „a historia szerint, úgy mond, a zseni fő alatt egy nemzet is magát szabadságba nem helyhezette”.²³ Ha a *Magna Charta*nak és az *Aranybullának* vannak is fogatkozásai, nem lehet elfelejtkezni arról az időszakról, amelyben megszülettek, mikor is nagy szükség volt e szerződésekre, amelyek a nemzeti létet és a szabadságot fenntartották. Kállay szerint a *Magna Charta* kapcsán többen is megírták, hogy külső vagy belső veszedelem esetén valóban mozgósító ereje volt a nemzet számára.

20 Martens, 1794.

21 Kállay ez esetben is megadja a dokumentum forrását, az 1231-es változatot a következő munkából ismeri: Kovachich, 1790.

22 Ludwig Timotheus Spittler (1752–1810) történész, 1779 óta volt professzor Göttingenben, a századfordulón württembéri államtanácsos, miniszter, majd a tanügyek intézője. Előadásai többek között a fiatal Berzeviczy Gergelyre voltak nagy hatással. H. Balázs, 1967. 102–103.

23 Kállay, 1834. 19.

Ezek után Kállay meglehetősen nagy terjedelemben foglalkozik a közelebbről egyébként nem ismeretes Karl Adalbert Veithnek a bécsi tudományos évkönyvekben 1831-ben megjelent írásával.²⁴ Veith gróf Mailáth Jánosnak a magyarok történetéről 1828-ban napvilágot látott munkájáról készített hosszú bírálatot. Bár Mailáth könyvében az *Aranybulla* tárgyalásakor nem tett említést semmilyen angol párhuzamról, Veith kapott az alkalmon, s írásában igyekezett – mint ahogy Kállay fogalmaz – a *Magna Chartát* az *Aranybulla* fölé helyezni, s – ezt már mi tesszük hozzá – a magyar fejlődésről és társadalmi viszonyokról kemény kritikát gyakorolni.

Kállay igen pontos fordításban, magyarul idézi az osztrák szerzőt, aki felsorolja azokat a különbségeket, amelyek a 13. század elején Magyarország és Anglia között Veith szerint fennálltak: szemben Angliával, Magyarországon a király ekkor nem volt idegen származású, s „nem adta idegennek feudumba az országot”. Magyarországon, Angliával ellentétben, a különböző etnikumhoz tartozó népek elkülönülve maradtak, a külföldiek betelepülése ellen pedig törvényeket hoztak. Veith gondolatmenetében különbséggént jelenik meg a két országban a klérus eltérő státusza – hogy a papság Magyarországon nem sürgette az *Aranybulla* kiadását, míg Angliában a *Magna Chartáét* igen –, továbbá hogy Magyarországon a polgárság kis súllyal és a városok csekély számmal voltak jelen, szabad telepekről (*Freysassen*) pedig szó sem lehetett.²⁵

Veith az *Aranybullában* szereplő jobbágy kifejezés kapcsán, a szó 19. századi jelentését némileg történetietlenül visszavetítve, úgy fogalmazott, hogy bár a *Magna Charta* nem szól a jobbágyokról, azok Angliában oltalom és nem törvény, Magyarországon pedig törvény és nem oltalom alá vétettek. Az osztrák szerző nehezményezte továbbá, hogy bár az uralkodó ellen a nemességnek joga volt felkelni, ha az megszegte a törvényeket, a jobbágy nem élvezett védelmet földesurával szemben. Veith szerint tehát: „A’ magna charta, a’ nemzetnek adott szabadságlevél volt, a’ bulla aurea pedig a’ nép egy bizonyos kasztjának adott privilégium.”²⁶

Veith szerint a *Magna Charta* fő érdeme, hogy polgári és etnikai tekintetben is egy testbe olvasztotta a normannokat, az angolszászokat és a briteket, s ez okozta később Erzsébet idejében a jobbágyság megszűnését is Angliában. Kállay szerint azonban, ha a jobbágy szó eltűnt is, az ehhez köthető állapot, a kiszolgáltatottság és szegénység a mai napig jelen van Angliában. Kállay ennek okait a majorátusok nagy számában, a földkoncentrációban, a megműveletlen földekben, a gabonahiányban, a haszonbérllők bizonytalan helyzetében

24 A Kállay által hivatkozott munka Veith, 1831.

25 A vitában feltehetőleg általánosságban az idegenek (*hospesek*) betelepítésével létrejövő, különböző szabadságokkal és kiváltságokkal rendelkező telepekről van szó.

26 „Wer nun diess und anderes und die Wirkungen des einen und des andern Grundgesetzes bis auf den heutigen Tag verfolgt, könnte sagen, das eine sey ein Freyheitsbrief, ertheilt der ganzen Nation, das andere ein Privilegium, gegeben bloss einer Klasse des Volkes, dem Adel.” Veith, 1831. 142.

és az alkoholizmusban látta. Cáfolni igyekezett azt is, hogy a városok és a polgárság fejlődése Magyarországon akadályokba ütközött volna, forrásokra hivatkozva állítja: a városi rend kifejlődését, országgyűlési jelenlétét a magyar királyok mindig is támogatták. A klérus szerepe kapcsán pedig egyenesen arra utal, hogy Veith nem is olvasta az *Aranybulla* 1231-es kiadását Kovachich Márton György 1790-ben megjelent forrásgyűjteményében. Azt, hogy a *Magna Charta* valóságos nemzeti szabadságlevél lenne, mint ahogy azt Veith állítja, éppen az angol képviseleti rendszer anomáliáival cáfolja Kállay, majd így fogalmaz: „Szükség volt mind ezeket elmondanom a’ magna charta’ tekintetéből, mellyet az aurea bulla felett úgy szeretnek kiemelni, mintha abban a’ darab papírosba valami talismani erő rejteznék, holott mint érintve volt, az angol nagyságra egészen más körülmények folytak bé, még pedig nagyobb foganattal, mintsem hogy azt a’ magna charta egyedül eszközözhette volna. Nem tagadja értekező annak nagy becsü alapos voltát, de az aurea bulla is hason körülmények közt épen olly világszerti hirre eljuthatott volna, mint a’ magna charta; mind egyik nemzeti bélyegü volt, a’ XIII-dik század’ nem pedig a’ XIX-dik század’ karakteréhez mérve.”²⁷

Hasonló érveket hozott fel Kállay a dolgozat egy korábbi pontján, amikor arról beszélt, hogy a két dokumentumot nem lehet önmagában, az angol és a magyar történelem egészéből és összefüggéseiből kiszakítva vizsgálni. Véleménye szerint egyik sem jobb vagy rosszabb, értékesebb vagy értéktelenebb a másiknál, ugyanazok az okok hívták életre mindkettőt, s akkor is, most is voltak vezetők és vezetettek. Veith társadalomkritikájára reagálva a nemesek és a papok kiemelt szerepét egy lábjegyzetben elhelyezett Burke-hivatkozással igyekezett igazolni.²⁸

Kállay a lábjegyzetben Friedrich Gentz egyébként nagy hatású német nyelvű fordítását idézte, s épp egy olyan részt emel ki mondandója alátámasztására, amelynek fordítását már egykorúan is kritizálták: Friedrich Wilhelm Meyer szerint a szövegben szereplő „spirit of a gentleman” fordulatot szerencsésebb lett volna a *Geist des Edelmaths* (nemes lelkű szellemiség), mint a Gentz választotta *Geist des höheren Standes* (a felsőbb rend szellemisége) kifejezéssel visszaadni.²⁹ A terminológiai különbség azt is jelzi, hogy Burke számára a lovagiasság ethosza az európai államokban komoly társadalomformáló erővel rendelkezett, Gentz azonban ennek nem tulajdonított ilyen jelentőséget. Ez a fordításból eredő különbség kapóra jöhetett Kállaynak (még ha ő

27 Kállay, 1834. 44.

28 Uo. 23. A szövegrész magyar fordítása: „Túlságosan is hajlamosak vagyunk a dolgokat abban az állapotukban szemlélni, amelyben találjuk őket, anélkül hogy figyelmet szentelnénk azoknak az okoknak, amelyek létrehozták, s amelyek esetleg fenntarthatják őket. Mi sem bizonyosabb, mint az, hogy erkölcsünk, civilizációnk, s mindazok a jó dolgok, amelyek az erkölcsökkel és a civilizációval kapcsolatosak, időtlen idők óta két elven alapulnak; s kétségkívül a kettő összefonódásának eredményeként léteztek; a gentleman és a vallásosság szellemére gondolok.” Burke, 1990, 169.

29 Kontler, 2011. 107–127.

maga nem volt is tudatában a jelentés finom, ám lényegi módosulásának), hiszen így a burke-i gondolatmenetet könnyebben adaptálhatta a magyarországi viszonyokra.³⁰

Az angol parlament működésének ismertetése után Kállay a *Nemzeti képviselő tudomány* című írásból gyakorlatilag egy szó szerint átvett részt illesztett az értekezésbe. Ennek lényege: Anglia feudalizmuson épült alkotmányának nemcsak formáját, de lelkét is meg kell érteni, hiszen az emberiség tökéletesedésének erős talpkövét vetette meg Anglia constitutiója által, mely főbb vonalaiban megegyezik a magyarral, s „mellyben a’ személyes és birtokos szabadság, a törvények előtt való egyenlőség, értelmes szabad nyomtatás, a hivatalbeliek’ feleletterhe, a’ közönségeknek közakarata szerint való ellátása a’ magok dolgaiknak, minden hivatalra nyilva álló út régtől fogva felvételtek, ’s a’ nemzeti képviselő’ hatalmas kezessége alatt fenntartatnak”.³¹ Ezeket az elveket Anglia gyarmatainak egy részére is átplántálta, Észak-Amerika alkotmányának legszebb részei is innen erednek, érezteti hatását Közép- és Dél-Amerikában, s mindeneke előtt ezen elvekből merít Európa is: Franciaország, Németország, Hollandia és Belgium. Kállay különleges értéknek tekinti a parlamenti ékesszólást, a publicitást, a nyilvánosság szerepét és erejét, melyen keresztül az állam és az alattvalók érdekeinek összhangba hozásán fáradoznak. Ebből következik, hogy alkotmányának alapjaiban bízva Anglia nem retteg az újjátásoktól. Kállay ezen a ponton Lord Russel 1830 februárjában elhangzott szavait idézi:

„Azt hiszem, úgy mond, hogy a’ constitutio’ igaz lelke semmivel inkább meg nem sértetik, mint az által, hogy bolondul fél az ember az újjítástól, ’s a leghasznosabb dolgoknak is ellene szegezi magát, úgy hozzá szokván a’ régi intézetekhez, hogy a’ társaság’ elváltozott képét azok mellett elfelejti. Nem tartozom azokhoz, kik a’ constitutiót görög templomnak tartják, melly minden részeiben tökéletes, a’ symetriának és szépségnek mustrája, a’ mit a’ hozzáadások elcsúfítanak; ha pedig elvesznek belőle, elrontják. Én inkább úgy nézem, mint régi gothus épületet, mellyből sok sarjzatokat, hozzáragadásokat el lehet venni, mi által a’ viszonyok’ egyenlősége, a’ lakosok’ bátorsága csak nyerni fognak.”³²

Ezzel az idézettel Kállay kimondatlanul bár, de az ősi magyar alkotmány lényegét érintő vitáknak is egy újabb elemét idézi fel, s kapcsolódik a korabeli politikai diskurzushoz, amely a reformok lehetőségéről és mikéntjéről szolt.

Péter László *Montesquieu paradoxonja a szabadságról és a magyar alkotmány* című tanulmánya szerint a francia szerző *A törvények szelleméről* című munkájában határozottan megkülönböztette az alkotmány szabadságát biztosító törvényeket az állampolgárok szabadságát garantáló törvényektől, s úgy véli, előfordulhat, hogy egy országban az alkotmány szabad, de a polgárok nem,

30 Az idézett szöveghelyről l. még Kontler, 1997. 239–243.

31 Kállay, 1834. 45–46.

32 Uo. 52.

és fordítva. Ennek alapján a magyar nemesség büszkén vallhatta, hogy szabad alkotmány birtokosa – mondja Péter László –, másfelől azonban az is kétségtelen, hogy az állampolgároknak mindössze csak 5-6 százaléka rendelkezett valódi politikai jogokkal.³³ Míg a magyar politikai gondolkodásban az angol-magyar alkotmányosság hasonlóságának 1790 körül megfogalmazódó tézise kétségkívül Montesquieu közvetlen hatására utal, addig a magyar alkotmány bírálói az imént említett montesquieu-i paradoxon másik oldalát emelték ki, s erre támaszkodva gyűjtötték érveiket, hogy bebizonyítsák: milyen kevésbé védi a hazai jogrend az állampolgárokat a hatalommal szemben. Egyúttal megfogalmaztak olyan, akár évszázadokon is átívelő sztereotípiákat és negatív nemzetkarakterológiai jegyeket, mint például a magyarság idegengyűlölete, műveletlensége. Kállaynak a *Tudománytárban* megjelent munkája csak ennek a vitának a kontextusában nyeri el jelentőségét és tétjét, s mutatja annak lehetetlenségét, hogy a szerző figyelmen kívül hagyja az „elfogódott írók” véleményét, s az általuk kialakított elbeszélési kereteket, s egyben azt is bizonyítja, milyen ingoványos területre ér, aki a „factumok”-ra próbálja építeni mondandóját.

Irodalom

Kiadatlan forrás

Kállay

é. n. Kállay Ferenc: *A' Nemzeti Képviseletnek Tudománya*. Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Kézirattár (Kt) Quart. Hung. 1206.

Kiadott források és szakirodalom

Bíró

2011 Bíró Annamária: *Nemzetek Erdélyben. August Ludwig Schlözer és Aranka György vitája*. Kolozsvár, 2011. (Erdélyi Tudományos Füzetek 272.).

Burke

1990 Burke, Edmund: *Töprengések a francia forradalomról*. Ford.: Kontler László. Bp., 1990.

Dénes

1989 Dénes Iván Zoltán: *Közüggé emelt kiváltságőrzés. A magyar konzervatívok szerepe és értékvilága az 1840-es években*. Bp., 1989.

Első folyóirataink...

2001 *Első folyóirataink: Orpheus*. S. a. r.: Debreczeni Attila. Debrecen, 2001. (Csokonai Könyvtár. Források 7.)

33 Péter, 1998. különösen: 342–346.

H. Balázs

1967 H. Balázs Éva: *Berzeviczy Gergely, a reformpolitikus (1763–1795)*. Bp., 1967.

Kállay

1834 Kállay Ferenc: Az angol alkotmány eredetében, következeiseiben, némi tekintettel Magyarországra. *Tudománytár*, 1. (1834) 3.: 4–71.

1845 Kállay Ferenc: A porosz liberálisok. *Nemzeti Újság*, 1845. október 9.

Kontler

1997 Kontler László: *Az állam rejtelvei. Brit konzervatívizmus és a politika kora újkori nyelve*. Bp., 1997.

2006 Kontler László: A globális kapitalizmus elviselhetetlen könnyűsége (Hont Isván: *Jealousy of Trade. International Competition and the Nation-State in Historical Perspective*). *BUKSZ*, 18. (2006) ősz: 204–213.

2011 Kontler László: Változatok a régi rend civilizációjának témájára. Gondolatok és töredékek a *Töprengések* német recepciójára. In: *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*. Szerk.: Horkay Hörcher Ferenc–Szilágyi Márton. Bp., 2011. 107–127.

Kovachich

1790 Kovachich Márton György: *Vestigia Comitiorum apud Hungaros*. Buda, 1790.

Kölcsey

2011 Kölcsey Ferenc: *Levelezés III. 1832–1833. S. a. r.*: Szabó G. Zoltán. Bp., 2011. (Kölcsey Ferenc Minden Munkái).

Martens

1794 Martens, Georg Friedrich von: *Sammlung der wichtigsten Reichs-Grundgesetze I*. Göttingen, 1794.

MTT

1831 *A' Magyar Tudós Társaság' évkönyvei*. Első kötet. Pest, 1833.

Péter

1998 Péter László: Montesquieu paradoxonja a szabadságról és a magyar alkotmány 1790–1990. In: Péter László: *Az Elbától keletre. Tanulmányok a magyar és kelet-európai történelemből*. Bp., 1998. 342–354.

Veith

1831 Veith, Karl Adalbert: *Geschichte der Magyaren von Johann Grafen Mailáth* [recenzió]. In: *Jahrbücher der Literatur* 55. (July, August, September 1831) 131–154.

Völgyesi

2000 Völgyesi Orsolya: Kállay Ferenc kiadatlan értekezése: *A' Nemzeti Képviselőnek Tudománya*. In: *Visszapillantó tükrök. Tanulmányok Lukácsy Sándor 75. születésnapjára*. Szerk.: Kecskeméti Gábor–Kerényi Ferenc. Bp., 2000. 105–118.



SZÉKELY MIKLÓS

Tárgyi valóságok összefonódásai a dualizmus kori hazai iparmúzeumokban

A 19. század utolsó évtizedeiben Magyarország ipari és közgazdasági modernizációja vált a múzeumfejlesztések motorjává, amelyhez majd csak a századfordulón kapcsolódott hozzá a képzőművészeti gyűjtemények elhelyezésének igénye. A kiegyezést követő három évtizedben a múzeumalapítások ügyét a kereskedelmi és iparfejlesztés, a közgazdasági rendszer modernizációja, a regionalizmus és a nemzeti jelleg erősítését szolgáló törekvések formálták. 1867–1897 között három iparmúzeum és négy iparmúzeumi épület (Budapest, 1887–1889, Marosvásárhely, 1890–1893 és Kolozsvár, 1896–1898, 1903–1904), egy mű- és iparmúzeum (Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1893–1896/1897), egy természettudományi (Nagyszeben, 1894–1895), egy helytörténeti (Bihar Megyei és Nagyvárad Múzeum, 1895) és egy régészeti múzeum (Aquincumi Múzeum, 1894) épült fel. A korszak ipari jellegű múzeumai a teljes múzeumépítkezések több mint felét teszik ki. Jellemzően ketős, azaz oktatási és múzeumi funkciókat egyesítő intézmények jöttek létre, területi eloszlásukat tekintve pedig a főváros és Erdély különböző városai dominálnak. Elsőként az Országos Képtárból Szépművészeti Múzeummá alakuló intézmény létrejötté és palotájának elkészülte (1896–1906) törte meg a régészet, az iparmúzeumok, iparművészeti múzeumok és a regionális vagy helytörténeti múzeumok alapításának sorozatát.

A megismerhetőség kérdése

Az 1867 után alapított iparmúzeumok és a hozzájuk kapcsolódó ipariskolák ma jelentős részben az országhatárokon kívül vannak. Kolozsvár, Marosvásárhely iparmúzeumai, Arad, Temesvár, Kassa, Székelyudvarhely, Brassó és Selmecebánya ipariskolái mellett Budapesten (Újpesten) és Szegeden kutathatók hasonló intézmények a mai határokon belül. Kutatásuk tehát olyan levéltárak, adattárak és archívumok világához kötött, amelyek az elmúlt évszázadban impériumváltások, intézményi átalakulások, összeolvadások, megszűnések során gyűjtötték be tárgyaikat, halmozták fel archív anyagaikat és rendezték kiállításait. Az archívumok titkos világának egyik legnagyobb hatású elméletírója, Wolfgang Ernst tézisében a levéltár dokumentumanyagával mint a múlt egy szeletének sajátos rend szerinti leképezésével áll szemben a

történetírói praxis. A két logika, a két rend egymással összebékíthetetlen, s akkor még nem vetettünk számot az e tanulmánykötet alapszövegében elemzett regényírói attitűddel.¹ Pedig a történetíró, véli Ernst – az irodalmi fikció motívumképzésével megegyező mechanizmusok szerint – „cseppfolyósítja” az archívum titkait. „Abban a pillanatban, amikor megszakad a dokumentumok és a hatalom közötti kötődés, megszűnnek az archívumot érintő korlátozások, és elkezdődik a történész utólagos munkája.”² A fő kérdés, hogy esetünkben mi okozza a dokumentumok és a valóság közötti kötődés megszűnését: vajon szándékoltság, az impériumváltásokból adódó folyamatos újraeljárások, a dokumentumok felszámolódása, vagy az egymást követő politikai rendszerek eltérő igények szerint strukturált szakértelme?

Ahogy a múzeumokról a megütközés helyeként értekező Peter Sloterdijk megfogalmazta, a memóriaintézményeknek tulajdonított történeti narratívák (ideológiák) a falaikon kívül íródnak.³ A határokon kívülre került magyar kultúrkincset őrző múzeumok történetének kutatója számára ez a felvetés a fentiekben felvázolt kérdések miatt a *feltételelességgel* bővül ki, ezek a történetek ugyanis csak erős kérdőjelekkel írhatók meg. A Kolozsvári Iparmúzeum – feladata, gyűjteménye, az iparoktatással kialakított mintaszerű együttműködése révén – a legfontosabb, a budapesti Technológiai Iparmúzeum jelentőségével vetekedő iparfejlesztési intézménnyé vált. Történetének megismerhetőségét azonban nemcsak a négy évtized után 1926-ban megszűnt intézmény anyagának szórványos fennmaradása, szétszórattatása, hanem a fennállása negyedét kitevő utolsó nyolcéves időtartamra vonatkozó források hiánya, az 1918 nyarán megszakadó gyűjteményezés, megmaradt tárgyananyagának, levéltári anyagának fragmentáltsága és lappangása teszi kérdésessé. A fennmaradt anyag a kolozsvári Állami Levéltár, a Magyar Unitárius Egyház Kolozsvári Gyűjtőlevéltára, a kolozsvári Lucian Blaga Központi Egyetemi Könyvtár, az Erdélyi Történeti Múzeum, az Erdélyi Néprajzi Múzeum táraiban lelhető fel.

A kolozsvári intézmény esetében még különösebb helyzet állt elő: egy már nem létező államforma és területi entitás tárgyalapú memóriaintézménye – múzeuma – többszörös áttétel után, egy harmadik ország más típusú memóriaintézményein – múzeumain és levéltárain – keresztül ismerhető csak meg. Sajátos csavart ad a történetnek, hogy az iparmúzeum név alapvetően megtévesztő, valójában az is megkérdőjelezhető, hogy a múzeum név alapján vélelmezett memóriaintézménnyel van-e dolgunk. A múzeumok alapfeladatai közül egyet ugyanis biztosan nélkülözött: az iparmúzeumnak nem volt feladata a *megőrzés*, csak a gyűjtés, a bemutatás és az értelmezés. S noha a múzeum feladatának e négyes felosztását csak az International Council of Museums 1948-as létrejötte után rögzítették, ez valójában a korábbi gyakorlat rendszerezését jelentette.

1 L. Gyáni Gábor tanulmányát ebben a kötetben.

2 Ernst, 2008. 106.

3 Sloterdijk, 2012. 21.

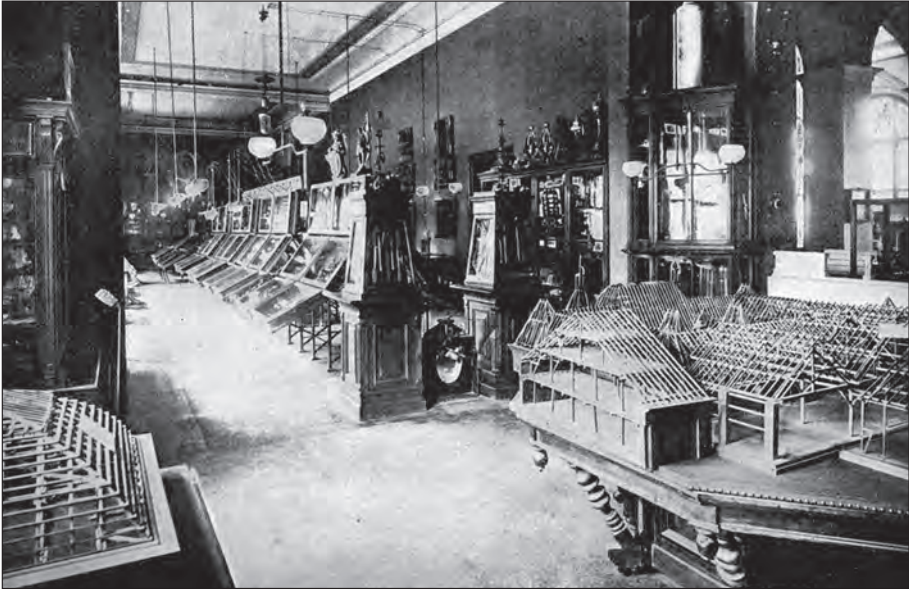
A budapesti Technológiai Iparmúzeum

A budapesti Technológiai Iparmúzeum létrehozását külföldi példák alapján az Országos Iparegyesület kezdeményezte. Első elhelyezésére Ráth Károly és Mudrony Soma 1879-ben a Vakok Intézetének Király utcai – bővíthető – telkét javasolta. Az iparfejlesztésen belül kezelt nagyipari és műipari (iparművészeti) irányzatok elválasztása, vagyis szakági specializációja ekkor már a fogalmak szintjén is nyilvánvalóvá vált. A szerzők által iparintézetnek (iparmúzeumnak) nevezett intézmény feladata ekkorra már világosan elvált az ipari intézetnek azon másik ágától, „mely az iparművészeti múzeumban már létrejött”. A feladatnak az egyik oldalát „a művészeti irány”-t felkaroló iparművészeti múzeum mellett javasolták a technológiai iparmúzeum, vagyis a „technikai képesség fejlesztése tekintetében a szemlélve okulás eszközeinek” biztosítását annak érdekében, hogy az „ujítások, javítások, és általában a jelesebb ipari készítmények megismertetésére is alkalom nyujtassék”.⁴ Az intézmény létrejöttének legfőbb akadálya az alkalmas helyiség hiánya volt. A tervek szerint ugyanis egy három nagyobb egységből álló muzeális intézmény jött volna



A Hauszmann Alajos által tervezett, 1887–1889 között felépült budapesti Technológiai Iparmúzeum, 1890. Fotó: Rückwardt, Hermann Oskar. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest-Képtár. 000835

⁴ Ráth–Mudrony, 1879. 5.



A budapesti Technológiai Iparmúzeum első emeleti kiállítási tereinek részlete, 1896.
Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest-Képtár. AN042969

létre, ipari szerszámokból, munkagépekből, eszközökből és újabb találmányokból álló mintagyűjteménnyel, egy könyvtárral és rajzgyűjteménnyel, valamint állandó kézműkiállításnak helyet adó kiállítóterrel.

Ráth Károly és Mudrony Soma 1879-es, a részletekre fókuszáló tervezetében az iparfejlesztés programján belül egységesen kezelt nagyipari és műipari (iparművészeti) irányzatok elválasztása, vagyis szakági specializációja már megfogalmazódott. A koncepció az intézmények együttes elhelyezését javasolta, új, állandó megoldást próbálva nyújtani az 1877 óta a régi Múcsarnok alagsori és földszinti helyiségeiben berendezett Mű- és Iparmúzeum számára is.

Az 1879-es koncepció alapján az állandó elhelyezéssel egyben megoldódott volna az iparművészeti múzeum helyproblémája is, az iparfejlesztés motorjának számító két intézményt közös telken és épületben helyezték volna el, ami „már csak azért is kívánatos, mivel az új iparművészeti múzeum tulajdonképpen csak egy ágát képezi az egész iparmuzeumi intézménynek, tehát a kettészakítás által az intézmény mindkét ágának szenvedni kell”.⁵ Az intézményt Hegedüs Lajos Candid m. kir. miniszteri tanácsos az 1879-ben Bécsben megnyílt Technológiai Iparmúzeum (Technologisches Gewerbemuseum) tapasztalataira építve és a legbiztosabb, legolcsóbb hazai nyersanyagra, a fára alapozva a Kerepesi úti Beleznay-kertbe javasolta elhelyezni.⁶ Az iparmúzeum

⁵ Uo. 6.

⁶ A m[agyar] kir[ályi] Technológiai Iparmúzeum, 1896. 20.

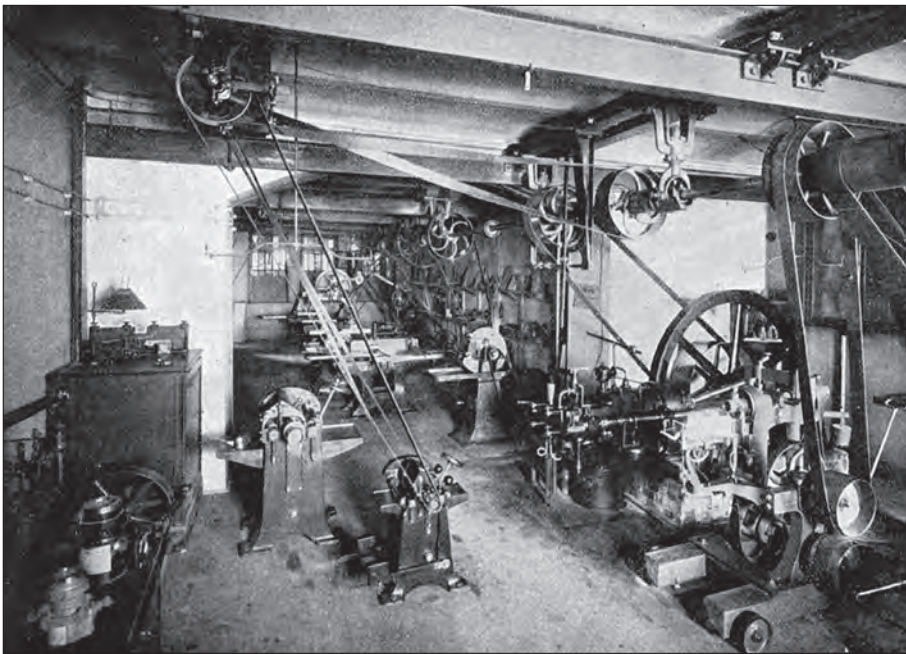
a Monarchia és általában a német nyelvterület jellemző oktatási intézménye volt. De mit is értettek iparmúzeumon a korszakban?

1880-ban Keleti Károly miniszteri tanácsos és Mudrony Soma, az Országos Ipartestület igazgatója *Emlékirat az iparmúzeum ügyében* című írásában továbbgondolta a kérdést, és megjelent az a három pilléren álló koncepció, amely leírta az iparfejlesztés és modernizáció szolgálatában álló iparművészeti múzeumból, iparmúzeumból és keleti múzeumból álló konglomerátumot. Az első feladata az esztétikai nevelés, a műízlés fejlesztése, a szín és anyag helyes megválasztása és a stílszerű gyártmányok, vagyis a „műipar bármely ágából nyert műtárgyaknak bemutatása”. A második pillér, a technológiai iparmúzeum az ipar bármely ágának az anyagismeretét, eszközeit, szerszámait, működő munkagépeit mutatta be. A harmadik, a „keleti” múzeum pedig a Balkán új országaiban – „délkeleti határainkon túl lakó népek és nemzetek” – előállított iparcikkek bemutatására szolgált, s ezáltal az ottani ipari tevékenység szürke foltjaira, a lehetséges exportra kívánta felhívni a figyelmet.⁷ A Kelet fogalom és az iparfejlesztés kapcsolatának elemzésére most nincs módunk, de kiemelném, hogy a budapesti Keleti Múzeum elnevezése és profilja megegyezett az Ausztria kelet-ázsiai expedíciója nyomán kelet-ázsiai iparművészeti tárgyakat bemutató bécsi Orientalische Museum alapításkori céljaival. A bécsi intézmény azonban hamarosan elvesztette az iparfejlesztésben neki szánt szerepet, és modern Wunderkammerré vált. Budapesten gazdaságföldrajzi szempontból racionálisabb döntést hoztak, a Keleti Múzeum a magyar ipari/iparművészeti termelés piacszerző expanzióját támogatta volna a Balkánon és Törökországban. A később Kereskedelmi Múzeummá átalakuló Keleti Múzeum a szerb, román, bolgár és európai török területek ipari termelését, közgazdasági, út- és kereskedelmi viszonyait feltárva segítette volna a magyar iparosok terjeszkedését s a magyar ipar exportalapú megerősítését.

A Technológiai Iparmúzeum a Belezsnay-kerti ideiglenes helyszínén 1883. június 24-én, adományokon és kedvezményesen beszerzett iparostermékekre alapozott alapgyűjteménnyel nyitott meg; működésének első hónapjaiban a fa- és fémipar újabb gépeit, szerszámait, kisipari gépeket és motorokat mutattak be, az iskolai funkcióhoz kapcsolódó szakelőadások és rajzgyakorlatok 1883 decemberében kezdődtek meg.⁸ Az iparoktatási rendszer integráns részévé az első tanév végén, 1884. július 1-jétől vált, amikor a budapesti Állami Középipartanodával egy szervezeti egységbe kapcsolták össze. Az iparoktatási iparmúzeumi rendszer nemcsak létrejöttében, de működésében is a gyors változások terepe maradt. A budapesti Technológiai Iparmúzeum gyűjteményei a fejlesztések dinamikáját követve változtak. A kezdeti évek fa- és fémipari mintagyűjteményébe nyersanyagok, félkész- és készárúk kerültek, lerajzolással és másolatok készítésével (lemintázással) lehetőséget nyújtott

⁷ Keleti–Mudrony, 1880. 8–9.

⁸ A m[agyar] kir[ályi] Technológiai Iparmúzeum, 1896. 20.



A budapesti Technológiai Iparmúzeum gépcsarnokának faipari osztálya, 1896.
Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest-Képtár. AN042965

az iparosok számára az újdonságok elsajátítására. A faipari gyűjteménybe famintasorozatok, hajlított bútorok, a kocsigyártás eszközei és mintadarabjai, keretlécek mellett kész ipari termékek és szerszámok kerültek. A fémipari gyűjteményben vasércék, félkész termékek, hengerelt profilvasak, ajtó-, ablak- és bútorvasalások kaptak helyet díszlakatasmunkákkal, vasszerkezeti mintákkal és szerszámokkal kiegészítve. A funkcióbővüléssel kiszélesedett gyűjteményekbe később szövet, bőr, papír, kerámiák, elektrotechnikai anyagok, félkész termékek, áruminták, szerszámok és gépek kerültek be.

Az 1889 áprilisában átadott, József körút – Népszínház utcai telken álló, Hauszmann Alajos által tervezett épület lehetőséget biztosított a kezdeti fa- és fémipari profil kiterjesztésére a gyár- és kézműipar teljes spektrumára, gyűjteményi tárakkal, könyvtárral, rajztermekkel.⁹ A tárgyak növekedési üteme túlzásfoklathoz vezetett, így az egyes elavult termékeket az alapszabályban is rögzített lehetőségek szerint kiemelték a gyűjteményből. Idetartoztak azok a gyorsan változó tárgyak is, amelyeket ekkoriban külföldön már csak ideiglenes kiállítások keretében mutattak be: a nyersanyagokat, a félkész termékeket, az egyszerűbb iparcikkeket, a széles körben ismert és használt szerszámokat elsősorban a vidéki szakiskolák között osztották szét. Az iparmúzeum

⁹ Uo. 23.

gyűjteménytára emiatt idővel az ipariskola szertárává alakult: csak az előremutató, technológiai szempontból egyedi gyakorlati megoldást képviselő, valamint az oktatás során használható tárgyakat és berendezéseket mutatták be. „Általában a mai fejlett közlekedési viszonyok mellett nincsen már célja annak, hogy az összes iparok nyers anyagait, félkész és kész árúit, valamint úgynevezett technológiai munkafolyamokat állandóan kiállítsuk. De az iparok számának megsokszorozódásával pénzügyi szempontból lehetetlen is megfelelő, folyvást meg megújuló gyűjteményeket létesíteni.”¹⁰ A technológiai gyűjteményezés elavulttá vált, az állandó gyűjtemények helyét átvették a szakkiállítások. A 19. század végén még csak egyetlen ilyen jellegű eseményt szerveztek, egy országos szerszámkiállítást 1888-ban. A 20. század első éveitől az iparosoknak évente többször nyílt alkalmuk az újításokból inspirálódni: 1903-ban gépkiallítást, 1904-ben világítási és takaréktűzhely-kiállítást, 1905-ben szívórendszerű generátorgázmotor-kiállítást, 1906-ban pék- és cukrászati kiállítást, 1908-ban szappantechnológiai kiállítást, 1909-ben kisipari gép- és szerszámkiállítást, 1910-ben bőripari kiállítást, 1913-ban pedig faipari kiállítást szerveztek.¹¹

Az 1890-es évek elejétől, központi költségvetésből működő, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium felügyelete alá tartozó intézményként az oktatási, gyűjteményezési és bemutatási funkciók mellett feladata volt a vidéki ipar állandó monitorozása, a „szakismereteknek szemléleti uton való terjesztése”. A múzeumot éppen ez utóbbi jellege tette mai fogalmaink szerint kortárs és innovatív intézménnyé. Az innováció anyagi és eszközbeli eredményeinek, a legújabb fejlesztéseknek a központba helyezése indokolta, hogy az elavult, a korabeli szóhasználat szerint „meghaladott” anyagokat, eszközöket, berendezéseket kiemeljék a gyűjteményből, és az intézmény javára értékesítsék őket. A múzeum megőrző feladata itt is háttérbe szorult, Trefort érvelése szerint „az [budapesti] intézet célja nem a kézműiparnál használt szerszámok és eszközök történelmi összeállítása”.¹² A tárgyak történelmi értékének hiánya révén az iparmúzeumok az ipari modernizáció helyszínei voltak.

A budapesti Technológiai Iparmúzeum szakági irányítási jogköröket gyakorolt az ország különböző részein, a helyi nyersanyagokra és a történelmi kézműipari, háziipari vagy kisipari gyakorlatra alapozott iskolák és múzeumok felett. A történelmi szemlélet és a helyi lehetőségek kapcsolódtak össze akkor, amikor a reneszánsz kori ötvösség kolozsvári múltja a jövő forrásaként jelent meg a Kolozsvári Iparmúzeum kapcsán: „egykor kincses Erdély, hazája volt azon kézműiparnak, az ötvösségnek, mely zománcozott és sodronyozott műveivel századokon át kitűnt.”¹³ A fenti sorokat papírra vető Hegedüs Lajos Candid m. kir. miniszteri tanácsos további iparmúzeumok alapítását javasol-

10 *A Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum alapításának...*, 1913. 27.

11 Uo. 28–36.

12 *Jegyzőkönyv*, 1881. 61.

13 Hegedüs, 1881. 41.



A Pákei Lajos által tervezett, 1896–1898 között felépült kolozsvári Erdélyrészi Technológiai Iparmúzeum (I. Ferenc József Technológiai Iparmúzeum) és az Építő-, Fa-, és Fémipari Iskola közös épületének főhomlokzata. Tervezet. 1895. november. MUEKvGyLt. Pákei-anyag, I-B-043. Reprodukció: Molnár Lehel

ta a magyar ipar „gócpontjaiban”: Budapest mellett Pozsonyban (és a bányavárosokban), Győrött, Veszprémben és Pécsen, Kassán, Munkácson, Nagyváradoson, Temesváron, Kolozsváron, Brassóban és egy-két székelyföldi városban.¹⁴ A javasolt, nagyjából tizenöt iparmúzeumból végül három jött létre, a fővároson kívül kettő Erdélyben: az erdélyi országgrészre kiterjedő hatókörrel Kolozsváron és a székelyföldi régió fővárosában, Marosvásárhelyen.

Erdélyrészi (I. Ferenc József) Technológiai Iparmúzeum, Kolozsvár

Az iskola megalapításakor az alapításban és a szervezésben részt vállalók jellemzően a város iparostársadalmának megerősödését tűzték ki célul. Az erős kolozsvári ipar, az alapítók szándéka szerint, egész Erdélyből vonzotta volna az iparostanoncokat, ahogy erre az intézmény hivatalos elnevezése – Erdélyrészi Technológiai Iparmúzeum – is utalt. Az Erdély fővárosában az egész országgrészt kiszolgáló és gazdagító intézményegyüttes megalapítása nemcsak az ország „másik részének fővárosában”, Budapesten működő Felső Ipariskola és Technológiai Iparmúzeum intézményeivel kelt versenyre, hanem az

¹⁴ Uo. 41.

Erdélyen belül már kialakult, vagy éppen akkortájt, központi segítséggel formálódó ipari központokkal. A már fél évszázada működő nagyszabású iparmúzeum a szász iparosság alapvető intézményének számított, de emellett a kolozsvárral egy időben szerveződő marosvásárhelyi központú székelyföldi iparmúzeum is komoly konkurenciának ígérkezett, elsősorban a jelentős központi támogatása miatt: az intézmény megszervezését, majd működtetését Budapestről végezte a Székely Művelődési és Közgazdasági Egylet. Valós anyagi támogatást elsősorban a székelyföldi régió fejlesztésének nemzetpolitikai, közgazdasági szempontból kiemelt jelentőségét felismerő Baross Gábor nyújtott, aki jelentős anyagi források megmozdításával közvetlenül is segítette az intézmény fejlesztését.¹⁵

Az ipari képzés támogatására létrehozott kolozsvári iparmúzeum megalapításának szándéka 1882-re nyúlik vissza, amikor gr. Schweinitz Gyula, a kolozsvári kamara levelező tagja tervezetet nyújtott be az iparmúzeum alapításáról.¹⁶ A tervezet értelmében a múzeum célja iparosok számára kül- és belföldön piacképes külföldi tárgyak mintáinak bemutatása; az ezek előállításához szükséges nyersanyagok, továbbá külföldi iparcikkek, gépek, műsze-



A Pákei Lajos által tervezett, 1903–1904 között felépült kolozsvári I. Ferenc József Technológiai Iparmúzeum egyik tára. A képen a tervező látható iparoktatási módszertanát illusztráló tárlóval a háttérben. MUEKvGyLt. Pákei-anyag, 5B/011. Reprodukció: Molnár Lehel

¹⁵ Bónis, 2003. 25–25.

¹⁶ Schweinitz, 1882.

rek, szakipari rajzok és művek bemutatása hazai iparosok számára, valamint „elősegíteni a kivitt kelet felé s megismertetni iparosainkkal a keleti ízlést”.¹⁷ A terv szerint a múzeum öt osztálya magában foglalta volna az első osztályban a nyersanyagokat, a második osztályban a történeti és modern iparkészítmények mintáit, különösen a bel- és külföldön, de főleg Keleten egyaránt piacépéseket, a harmadik osztályban a technológiai jellegű gyűjteményt, az iparhoz és a földműveléshez szükséges műszereket, eszközöket, gépeket, a negyedik osztályban egy állandó ipar- és terménykiállítást, az intézmény ötödik osztálya pedig a külföldi gyártási mintákat, modelleket, valamint egy szakönyvtárat. A javaslat egy vegyelemző állomás felállítását is tartalmazta. A kamara 1882. május 12-i ülésén tárgyalta és támogatta a tervezetet, bizottságot hozott létre kamarai tagokból (Sigmond Dezső, Bak Lajos, Fischer Vilmos, Finály Henrik, Hátsek Antal, Polcz Albert, Tauffer Ferenc, Tömösváry Miklós), a háziipari egyesület igazgatója Békésy Károly, az országos gazdasági egyesület titkára Gamauf Vilmos volt.

A Schweinitz-féle tervezetben megfogalmazottaktól eltérő struktúrában végül 1884-ben létrejött kolozsvári fa-, vas- és építőipari tanműhelyekhez kapcsolódó iparmúzeum inkább tekinthető az iparosképzés háttérintézményének, ipariskolai szertárnak, mintsem önálló muzeális intézménynek. 1884 és 1887 közötti háttérintézmény-jellege 1887-ben változott meg, amikor Ferenc József látogatásának tiszteletére felvette az I. Ferenc József Iparmúzeum nevet. Ekkoriban említették Kolozsvári Erdélyrészi Technológiai Iparmúzeum néven is, fenntartása ugyanekortól az Államilag Segélyezett Építő-, Fa- és Vas-Ipari Tanműhelyekkel és a Központi Felsőbb Szakipar-Rajziskolával együtt valósult meg. A Kolozsvári Iparmúzeum létrejöttének és kortárs gyűjteményezési stratégiájának betöltéséhez alapvetően szükséges volt az iskola, „iskola nélkül, célja kevés s mihamarább az a hivatása, hogy modern régiséggyűjteménnyé változzék át a közelmúlt éveiből, melyek szemléletre sem kiváló érdekűek. De a hozzá kapcsolt iskola, ipari tanintézet életet visz bele, a holt gyűjtemény a tanítás szemléltető alakjaivá s így a holtak látszó tőke az élet és haladás forgalmi, ható eszközévé alakul át”.¹⁸ Iskolai szertár és múzeumi gyűjtemény egymásba átfolyó helyzete és szerepe Erdélyben már ekkor másfél évszázados múltra tekintett vissza. Az 1730–1740-es években a múzeum szó első magyar nyelvű megjelenéseivel párhuzamosan a nagyenyedi kollégium szertára a kortársak számára Erdély első „modern” múzeumaként tűnt fel.¹⁹ Ezt a szertárjellegűt az ipariskola-iparmúzeum komplexum első kolozsvári épülete, az első Pákei Lajos-féle épület is tükrözi, amely 1896 és 1898 között épült fel, megoldásaiban a korszak iskolaépítési logikáját és iskolaépítési szabályzatait követi: a Pákei Lajos kolozsvári és székelykeresztúri iskolaterveivel is rokonságot mutató, az 1896–1898 között felépített ipariskola épületéhez a hátsó,

¹⁷ Értesítő, 1890. 8.

¹⁸ Uo. 10.

¹⁹ Vita, 1957. 614–629.



A Pákei Lajos által tervezett, 1903–1904 között felépült kolozsvári I. Ferenc József Technológiai Iparmúzeum főhomlokzata. Tervezet. 1903. MUEKvGyLt. Pákei-anyag, I-B-045. Reprodukció: Molnár Lehel

udvari homlokzat közepén nyaktaggal kapcsolódott a technológiai gyűjtemények kiállítása, azaz maga az iparmúzeum. Az iskola félnyilvánossága és a múzeum teljes nyilvánossága a díslépcsőház és a tantermek előtti folyosók által kijelölt koordináta-rendszerben, a maga fizikai valójában és képletesen is derékszögben metszette egymást.²⁰ A Kolozsvári Iparmúzeum alapgyűjteménye a vele szoros kapcsolatban álló ipariskolai oktatás szolgálatában lévő ipari szerszám-, eszköz- és mintagyűjtemény volt, hasonlóan a budapesti technológiai iparmúzeum gyűjteményéhez, amely tehát szerszám- és géptárból, a késztermékeket, nyersanyagokat bemutató mintatárból, rajztermekből, valamint műszaki ábra- és könyvtárból állt.

A Kolozsvári Iparmúzeumnak az 1884-es megnyitását követő első legfontosabb szakkiallítása 1889 júniusában tíz napig állt nyitva. A tárlaton Vadona János több mint három év és hét hónapos világ körüli útjának részeként kifejezetten a kolozsvári múzeum számára összegyűjtött kínai és japán *modern ipari tárgyakkól* álló anyagát mutatták be. Tudományos szempontból a kiállított tárgyak valójában döntően japán, kisebb részben kínai iparművészeti és kézműipari (háziipari) tárgyakkól álltak, amelyek később a Kolozsvári Iparmúzeum gyűjteményébe kerültek.²¹ A tárgyak között találunk háziipari jellegűeket (kosarak, fakanalak, fadobozok, orsó, fatányér, faváza, kisebb és nagyobb fonott tárgyak, különböző színű és formájú virágtartó kosarak), amelyeket kézműipari tárgyak (porceláncsészék, -tálak, papírmásé tányérka) és az iparművészethez sorolhatók (zsírkő szobrok, faragott elefántcsont vázák, kalldobozok, festett fatábla, festett selyemszalag) egészítették ki.

²⁰ Székely, 2015.

²¹ Értesítő, 1890. 25.

Az iparmúzeumok gyűjteményezési stratégiája a tárgyak modernségét, az iparfejlesztést, a kereskedelmi értéket tartotta szem előtt, a történeti értéket figyelembe vevő gyűjtés csak az egész állomány töredékére volt jellemző. A technológiai iparmúzeumok tárgyai elavulhattak, mintaadó szerepüket elveszítve kikerülhettek a gyűjteményből. A tárgy értékének, elavultságának a hagyományos múzeumra nem jellemző szemléletét tükrözi a Kolozsvári Iparmúzeum egyetlen ismert, 1910–1918 közötti évek gyarapodását rögzítő leltárkönyve is, mely – a korszak muzeális intézményeiben rendszeresített gyarapodási napló, leltárkönyv, szakleltárkönyv rendszerétől eltérő módon – bevételi és kiadási oldalpáron vezette a múzeum mindenféle rendű gyarapodását: a könyvtári anyag bővülése mellett nem csupán a tárganyag sokasodása olvasható ki belőle, hanem a berendezési tárgyak beszerzése, sőt a háborús évek során formálódó szövetségek hű lenyomata is: 1916-ban leltárba vett német, osztrák, török zászló mellett 1917-től a bolgár állami zászló is helyet kap az egyéb berendezési tárgyakat gyűjtő B.5-ös állagban. Az intézmény eredeti ipari mintagyűjteményének nyilvántartása nem áll rendelkezésünkre, az alapgyűjtemény jellegéről az iskolai évkönyvek beszámolóiból nyerhetünk képet. Az ipari mintagyűjtemény (parketta-, tapéta-, épületasztalossági minták, mintalapok, fémmegmunkálási eszközök stb.) mellett ebbe a korszakba tartozik a háziipari és kézműipari modernizációt segítő Vadona-féle távolkeleti tárgye gyűttes is.

A városhoz kötődő iparosok és a múzeum szerves együttéléséről az országos szinten szinte mozgalommá váló gyűjteménygyarapítás mellett az ideiglenes kiállítások is híven tanúskodnak. A szinte kizárólag helyi kötődésű iparosok, gyárosok és gyűjtők anyagából rendezett kiállítások sem kizárólag az iskola profiljához, hanem az ipar minden ágához kapcsolódtak. Farkasházi-Fischer Vilmos kerámiatárgyai mellett látható volt Maetz Frigyes történelmi ón- és cinkkancsó-gyűjteménye, az ipariskola szabadkézi rajztanára, Molnár József (feltételezhetően kalotaszegi) festett bútorokból álló gyűjteménye, Binder Lajos iparfelügyelő tálakból, kancsókból, székely szövetekből álló gyűjteménye, a neves kolozsvári harangöntő, Andráschofszky Efraim harangjai, Seemann József lakatosmester kapurácsozata és Demjén Ágost lakatosmester kovácsoltvas felszerelési tárgyai.²² Az intézmény szorosabb kapcsolatot ápol a kalotaszegi fafaragó iparral, melynek ellenőrzésével 1912-től Ferdinándy József tanárt és Fogel Lajos főművezetőt bízzák meg, a magyarbikali fafaragóknak négyhavi tanfolyamot szerveznek.

A múzeum 1900 környékén megvalósult reformja során a gyűjtési profil elmozdult a gyűjtőfogalomként értelmezett iparmúzeum második (technológiai) pillérétől az első, az iparművészeti profilú tárgygyűjtés felé. E tárgyaknak azonban már a megőrzésével is számoltak. Ezt a váltást tükrözte a szintén Pákei Lajos tervei alapján, 1903–1904-ben, között, az ipariskolával szemben felépített múzeumépület is, amely a korszak iparművészeti múzeumi építé-

²² Uo. 57–62.



A kolozsvári I. Ferenc József Technológiai Iparmúzeum modern iparművészeti és háziipari gyűjteményének részlete. MUEKvGyLt. Pákei-anyag, 5B/011.
Reprodukció: Molnár Lehel

szetével rokonítható, hasonlósága szembeötlő a Joseph Schultz tervezte és 1897–1900 között felépült prágai Iparművészeti Múzeummal. Az 1900 körül megfigyelhető újfajta gyűjteményezés a kortárs külföldi iparművészeti irányzatok felé fordult. A budapesti Iparművészeti Múzeum Radisics-féle reformjának hatása, a századforduló újjító iparművészeti tendenciáinak gyűjtése és a „szecessziós” stílus oktatása a kolozsvári intézmény gyűjteményében és az oktatásban is megfigyelhető. Az iskola- és múzeumigazgató, építész Pákei Lajos szavai tanúskodnak erről a folyamatról: „Az *iparmúzeum* reorganizatio következtében módosult a mennyiben műipari, illetve iparművészeti irányzatot nyert azoknak a tapasztalatoknak alapján melyeket 1904 évben szerzettünk három igazgató szakiskolai igazgató társammal való kiküldetésben külföldi iparmúzeumokban való tanulmányúton és pedig a Nürnbergi, Kaiserslauter-
ni, Stuttgarti, Kalsruhei, Aarai, Baseli, Berni, Winterthuri, St. galleni - iparmúzeumokban.” A kortárs iparművészet képviselői mellett az isztambuli udvarba is szállító, kolozsvári lerakattal rendelkező Fischer Vilmos kerámiai mellett a Balkán országainak háziipara is helyet kapott a gyűjteményben.²³

²³ Bónis, 2003. 81–82.

A Székelyföldi Iparmúzeum, Marosvásárhely

A budapesti Technológiai Iparmúzeum országos gyűjtő- és képzőhellyé válását alapvetően meghatározta fővárosi elhelyezkedése és az országot lefedő társadalmi szervezetek aktív szerepe a megalakulásában. A Kolozsvári Iparmúzeum esetében az alapítók helyi magánszemélyek és szervezetek voltak. A Székelyföldi Iparmúzeum sem jöhetett volna létre a régió fejlesztését a fővárosból elősegíteni kívánó szervezetek és magánszemélyek nélkül. Az 1875-ben alakult Székely Művelődési és Közgazdasági Egylet feladata a székelység gazdasági és társadalmi modernizációja volt, ebbe a küldetésbe illeszkedett az iparmúzeum megalapítása.²⁴ Baross Gábor, a vasminiszter magánszemélyi támogatóként nemcsak a múzeumalapítás ügye mögött állt mint szorgalmazója és anyagi támogatója, hanem a fa- és fémipari szakiskola létrejöttében, a Kereskedelmi és Iparkamara Marosvásárhelyre helyezésében is nagy szerepe volt. A múzeum a központilag irányított székelyföldi régiófejlesztés egyik „kiemelt beruházásává” vált. A város és Székelyföld határrégió jellegéből adódott, hogy a balkáni országok piacaira való bejutás támogatása egyaránt megjelent a székelyudvarhelyi agyagipari iskola tanmenetében és a marosvásárhelyi iparmúzeum gyűjteményében a 20. század első évtizedének közepe táján. A „keleti”, azaz balkáni ízlés megismerésének eszköze volt a muzealizáció, a román, szerb és bolgár piacra szánt, székelyudvarhelyi iskolában készült mintadarabok bekerültek a marosvásárhelyi iparmúzeum gyűjteményébe és kiállításába.²⁵

A marosvásárhelyi iparmúzeum fenntartója 1886 és 1904 között a Székely Művelődési és Közgazdasági Egylet volt, de az intézményt az iparoktatás központosításának kései pillanatában, 1904-ben államosították. A két korszak oktatási és kiállítási profilja jelentős mértékben eltért egymástól. Az épület átadásáig terjedő években a múzeum nem töltötte be funkcióját, iskolai oktatásra alkalmas helyiségei nem voltak, a gyűjteményfejlesztés és -megőrzés nem volt megvalósítható, a kezdeti szerény lehetőségek csak egy székelyföldi háziipari kiállítás tervezgetését tették lehetővé. A múzeum és az oktatás összekapcsolása már 1886-ban felmerült ugyan, de a valódi szervezés csak az ehhez nélkülözhetetlen szervezet, a Kereskedelmi és Iparkamara marosvásárhelyi létrejöttét követően, 1890 után valósulhatott meg. Ez a folyamat egybeesett a magyarországi szakoktatási rendszer 1892-től kezdődő reformjával, amely a szakoktatás állami szintű megszervezésével, helyi nyersanyagokon alapuló ipari szakiskolák létrehozásával járt együtt, a gyakorlati túlsúlyú oktatási intézmények felügyeletének megváltozásával párhuzamosan: az ebbe a körbe sorolt Székelyföldi Iparmúzeum fenntartójává is a Kereskedelmi Mi-

24 Uo. 25.

25 Uo. 81–82.



A Székelyföldi Iparmúzeum Kiss István által tervezett, 1890–1893 között elkészült épülete. *Budapesti Látogatók Lapja*, VI. 1893. 8. 8.

nisztérium vált. Az állami fa- és fémipari szakiskola megnyitójára 1892-ben került sor, az intézmény egy ideiglenes helyszínen, a több tágas terme révén oktatási feladatra alkalmas Jenei-házban kapott otthont. A múzeum ezzel párhuzamosan az iskola mintagyűjteményévé, szertárává alakult át, miközben új tára, a székely háziipari osztály nem elsősorban a bemutatást, hanem kereskedelmi feladatokat, az értékesítés támogatását kapta feladatul.²⁶ Az intézmény az új épület átadását követő egy évtizedben töltötte be valódi küldetését. Gyáripari termékek gyűjteményezésével, időszakos kiállításokkal, tanfolyamokkal segítette a város és a régió iparának fejlődését: Bernády György polgármester 20. század eleji, nagyarányú és kimagasló minőségű építkezései a helyi építőmesterek, asztalosok, fémmegmunkálók ipari tevékenységének modernizálása nélkül valószínűleg kivitelezhetetlenek lettek volna.

A marosvásárhelyi múzeum gyűjteményeinek alakulása követte az intézmény fokozatos fejlődését. A gyűjtemény és a kiállítás a legegyszerűbb szerzőszámok, jelentős budapesti cégek mintadarabjai, gyáripari berendezések és iparművészeti tárgyak sajátos egyvelegét alkotta. Az 1885-ös Országos Kiállítson és azt követően beszerzett alapgyűjteményt a bányá- és vegyészeti iparhoz, a kő-, agyag- és üvegyiparhoz, a vas- és fémiparhoz, a fa- és bútorigarhoz, továbbá a vessző-, hánacs-, sás- és szalmafonó iparhoz, a gyermekjátékparhoz,

²⁶ Uo. 56–57.

a szövő- és fonóiparhoz, a cipőkészítéshez kapcsolódó anyagminták, szerszámok, munkagépek, késztermékek, mérlegek, gazdasági eszközök alkották, amelyek bemutatására a múzeum első ideiglenes helyszínén, az 1885-ös kiállításon használt és kedvezményes áron beszerzett tárlókat és kiállítási szekrényeket használtak.²⁷ A gyűjteménybe iparművészeti tárgyak, képek és szobrok között fa- és bronzmunkák, galvanoplasztikai másolatok, építészeti elemek és tagozatok, a magyar történelem jeles személyiségeit ábrázoló gipszszobrok, rajzmintagyűjtemények, szakkönyvek, folyóiratok, katalógusok is tartoztak.

A Székelyföldi Iparmúzeum 1897-es új szervezeti szabályzata értelmében és az anyagi lehetőségek függvényében a múzeum gyűjteményei közül elsősorban a székely háziipari mintatár bővítésére, azaz kézműipari termékek beszerzésére nyílt lehetőség, amelyeket az épület megnyitásakor még csak egy kisebb emeleti teremben helyeztek el. A kereskedelmi funkció, azaz a piacra jutás támogatása fő küldetesként meghatározta a gyűjteményezést is. Különösen az 1906–1907 körüli időszakban, a székelyudvarhelyi Agyagipari Szakiskolával kialakított intenzív együttműködés hatására került a múzeumba az iskola anyagipari mintagyűjteménye, de emellett csángó-székely kézműipari gyűjtemény megvásárlására is utalnak források.²⁸

A Székelyföldi Iparmúzeum gyűjteményébe 1893 körül bekerült fazekas-termékek a megújulás, a modern formakeresés különböző útjait képviselték: a modern formaújításai és „történeti”, azaz a hódoltság korának formakincsét felelevenítő megoldásai révén országhatárokon túl is hírnevet szerzett mezőtúri Badár Balázs, vagy a fekete kerámiáról ismert Molnár Sándor szentesi műfazekas mellett meg kell említeni a marosvásárhelyi fa- és fémipari iskola első növendékei közé tartozó Bereczki Imrét, aki korongolt, barna és kék mázas, plasztikus rátétes díszű tárgyaival egészítette ki a magyar fazekasság jelenére koncentráló múzeumi gyűjteményt.²⁹ Az eredmények a mintákhoz hasonlóan az iparmúzeumba kerültek: 1906-ban már a háromszéki fazekasság hagyományos elemeinek átdolgozásáról és továbbfejlesztéséről tanúskodik Csög Sándor gyűjteménye, mely láthatóan követi a modern piaci igényeket, az egyre tőkeerősebb paraszt-polgári réteg modernizálódó ízlését.³⁰ Ezek mellett találunk mives antikizáló edénycsoportot, s a keleti múzeum eredeti Ráth–Mudrony-féle koncepciójának nyomaként a balkáni piacokra, elsősorban Romániába és Szerbiába szánt árukat.³¹

A keleti piacok megszerzése, azaz a bejutás terve a Balkán fiatal piacaira már az 1880-as évektől felmerült a budapesti Technológiai Iparmúzeum szervezése során. Ez a szándék a székelyudvarhelyi agyagipari iskola tanmeneté-

27 Uo. 70–72.

28 Uo. 76–77.

29 Uo. 78–79.

30 Uo. 80–81.

31 Uo.

ben és a marosvásárhelyi iparmúzeum gyűjteményében is megjelent a 20. század első évtizedének közepe táján. A „keleti”, azaz ez esetben balkáni ízlés megismerését szolgáló, a székelyudvarhelyi iskolában készült, román és bolgár piacra szánt mintadarabok bekerültek a marosvásárhelyi iparmúzeum gyűjteményébe és kiállításába. Ezek mellett a Székelyföld fazekasiparát illusztráló edények és a végzett növendékek tárgyai alkották a gyűjtemény további egységeit.³² A piacra termelés támogatása így két hullámban, a romániai vámháború befejeződésekor, 1893-ban, majd pedig a múzeumépület átadásakor, 1906–1907-ben, a szakipari oktatási intézmények általános megerősödésének idején lett a marosvásárhelyi iparmúzeum vállalt feladata. A két hullám egybeesett a magyar nép művészetének ősi voltát hangsúlyozó motívumgyűjtésekkel, Huszka József és Malonyay Dezső működésével. Huszka 1892-es *Ornamentikai adatok a magyarok őstörténetéhez*, majd a pár évvel később megjelent *Székely ház* című kötetében a magyar díszítőművészet önállósága, annak évezredes formái mellett szállt síkra, mintáit az építészet és a ruházkodás köréből vette.³³ Az 1893-ban létrejött székely háziipari osztály és a régió egy másik oktatási intézményének, a székelyudvarhelyi agyagipari iskolának 1907-ben a múzeumba került mintagyűjteménye – s így az ipariskola népi ipari gyűjteményének fejlesztése – Alois Riegl elméletét tükrözte. Riegl 1894-ben Berlinben jelentette meg *Volkskunst, Hausfleiß, und Hausindustrie* (Népművészet, háziszorgalom és háziipar) című kötetét, amelyben elkülönítette a piacra termelő háziipart – azaz a Székelyföldi Iparmúzeumba kerülő anyagot – a saját használatra készült tárgyaktól, vagyis a Huszkát és Malonyayt érdeklő vernakuláris tárgykultúrától.

A marosvásárhelyi Székelyföldi Iparmúzeum és a szintén a városban működő építő-, fa- és fémpipari iskola együttműködése – eltérő alapításuk, fenntartói viszonyaik és fejlődésük különbségei miatt – nem tudott a Pákei Lajos közös igazgatása alatt működő kolozsvári intézményekhez hasonló eredményeket elérni. Az oktatási segédeszközök, valójában a technológiai gyűjtemények és a közművelődési célt szolgáló tárgyanyag szétválasztása, az előbbi csoport átadása az iskolának e dichotómia első jele volt. Az 1894-ben megfogalmazott koncepció értelmében az így felszabaduló helyre kerülő székely háziipari kiállítás a múzeum kettős, ízlésnevelő és kereskedelmi funkciójának kialakulásával járt volna, követve a budapesti iparmúzeumi együttes kezdetekkor koncipiált, de soha meg nem valósult, művészeti-technológiai-kereskedelmi hármas profilú mintáját. A végső megoldás azonban mégsem ebbe, hanem a budapesti Technológiai Iparmúzeum modelljének irányába mutatott.

Az ekkoriban létrejövő két iparmúzeum – a regionális székelyföldi küldetéssel működő marosvásárhelyi, és a nevében legalábbis Erdély-részi „országos” hatáskörű kolozsvári – az 1880-as évektől megerősödő néprajzi,

32 Uo. 81–82.

33 Sinkó, 2012. 258.

etnográfiai és művészeti kutatásokban nagy forrásértékkel rendelkező régióval, Székelyfölddel és Kalotaszeggel állt kapcsolatban.

Az iskolamúzeumok és a két régió magyar etnikumának formakincsét ápoló mesterek kapcsolata azonban nem a formakincs átmentésében, hanem a vidéki mesterek továbbképzésben rejlett. Az iskola – illetve eredeti technológiai eszköz- és mintagyűjteménye által maga a múzeum is – technológiai modernizáció révén a piacon is versenyképes, állami támogatás nélkül is prosperáló iparosok kiképzését vállalta, s így a vidékfejlesztés programjába kapcsolódott, amelyben a falusi mesterek továbbképzése nagy szerepet játszott. Kalotaszeg, a falvaiból érkező fafaragók révén mintaadó szerepet töltött be a növendékek és – tágabb értelemben, a múzeum gyűjteményeit megtekintő látogatókon keresztül – a társadalom egésze számára.

A Kolozsvári Iparmúzeum épületére vonatkozó tervanyag átnézése után múzeumtól szokatlan jelenségre figyelhetünk fel. Pákei Lajos tucatnál is több épületterve egyikében sem találunk raktárt, a tervező nem számolt jelentősebb gyűjteménygyarapodással és az ebből adódó jövőbeni helyigényekkel. A kiállított tárgyak relevanciáját és értékét a technikai fejlődés határozta meg, a raktározási funkció hiányát éppen az iparmúzeumok speciális feladata és gyűjtőköre indokolta, a legújabb technológiai megoldások, berendezések, szerszámok, mintadarabok bemutatása, amelyek értékét az újabb esztétikai és technológiai megoldások rögtön avulttá tették. Az intézmény folyamatosan megújuló gyűjteménygyarapítási stratégiája a múzeum fő feladatát szolgálta, nevezetesen a rendszeresen cserélődő kiállítási anyagon keresztül a modernizációt, konkrétan az iparoktatást, az új technológiák elterjesztését és a kereskedelem támogatását. Ebben a regionális szemlélet is érvényre jutott: a Kolozsvári Iparmúzeum évkönyveiben közölt adatok szerint az 1890-es években a kizárólag adományozásokon alapuló gyűjteményezés olyan technológiai jellegű mintadarabokra fókuszált, amelyek az intézményhez szorosan kapcsolódó építő-, fa- és vas- (fém)ipari iskola mellett a kolozsvári és Kolozs megyei iparostársadalom szakipari ismeretszerzését segítették.

Az állami iparfejlesztés főszereplői, Keleti Károly és Mudrony Soma 1880-ban felterjesztett *Emlékirat az iparmúzeum ügyében* című munkája foglalkozott elsőként az ízlésneveléssel, iparfejlesztéssel, kereskedelemfejlesztéssel egymással összefonódóan, múzeumi alapokra helyezve őket. A Keleti (később Kereskedelmi) Múzeum a magyar kézműipari, háziipari, iparművészeti termékek piacszerző expanzióját támogatta a szerb, román, bolgár és európai török piacokon. A Kolozsvári Iparmúzeumban őrzött távol-keleti anyag mellett a keleti piacok megszerzésének igénye a Marosvásárhelyen működő Székelyföldi Iparmúzeum profiljában is megjelent. A Kereskedelmi Múzeum mintaáru-gyűjteményének szerepét Marosvásárhelyen az iparmúzeum vette át, hasonlóan ahhoz, ahogy Kolozsváron idővel az iparművészeti tárgyak kerültek túlsúlyba. Az eredeti Keleti–Mudrony-féle koncepció egy összetett, az ipari modernizációhoz, technológiai mintagyűjteményhez, az ipari fejlődés és a kereskedelemfejlesztés eszméjéhez kapcsolódó jövőorientált múzeumként

írta le az iparmúzeumot, a Budapesten, Kolozsváron és Marosvásárhelyen megfigyelhető eltérő igények és megoldások decentralizáltan, a helyi igények és lehetőségek figyelembevételével alakultak ki.

Irodalom

A m[agyar] kir[ályi] Technológiai Iparmúzeum

1896 *A m[agyar] kir[ályi] Technológiai Iparmúzeum : az 1896-ik ezeréves Országos Kiállítás alkalmából.* Közli Taborsky Ottó–Hegedüs Károly. Bp., 1896.

A Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum alapításának...

1913 *A Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum alapításának, fejlődésének és működésének története: 1883–1913.* Szerk.: Gaul Károly. Budapest, 1913.

Bónis

2003 Bónis Johanna: *A Székelyföldi Iparmúzeum.* Marosvásárhely, 2003.

Ernst

2008 Ernst, Wolfgang: Archívumok morajlása: rend a rendetlenségéből. In: Ernst, Wolfgang–Derrida, Jacques: *Az archívumok morajlása – Az archívum kínzó vágya.* Ford.: Bereczki Péter–Lénárt Tamás. Bp., Kijarat, 2008.

Értesítő

1890 *Értesítő a Kolozsvári Erdélyrészi Technológiai Iparmúzeum, az Államilag Segélyezett Építő-, Fa-, és Vas-Ipari Tanműhelyek s a Központi Felsőbb Szakipar-Rajziskola Működéséről az 1887/8–1889/90. Tanévekben.* Kolozsvár, 1890.

1912 *Értesítő a Kolozsvári Magy. Kir. Állami Fa- és Fémipari Szakiskola és a Kapcsolatos Szaktanfolyamok Működéséről az 1911–1912. Tanévben.* Kolozsvár, 1912.

Hegedüs

1881 Hegedüs L. C. m. kir. miniszteri tanácsosnak a dél-németországi iparmúzeumok s a Budapesten felállítandó műszaki iparmúzeum tárgyában tett jelentése. 1881. In: *Jelentések és javaslatok a Budapesten létesítendő Műszaki Iparmúzeum tárgyában.* Bp., 1881.

Jegyzőkönyv

1881 A Budapesten létesítendő műszaki iparmúzeum tárgyában a vallás és közoktatásügyi miniszter urnál 1881. évi október hó 12-én tartott értekezlet jegyzőkönyve. In: *Jelentések és javaslatok a Budapesten létesítendő Műszaki Iparmúzeum tárgyában.* Bp., 1881.

Keleti–Mudrony

1881 Keleti Károly–Mudrony Soma: Emlékirat az iparmúzeum ügyében. 1880. In: *Jelentések és javaslatok a Budapesten létesítendő Műszaki Iparmúzeum tárgyában.* Bp., 1881.

Ráth–Mudrony

1881 Ráth Károly–Mudrony Soma: Az országos magyar ipartestületnek a vallás és közoktatási miniszterhez intézett kérvénye egy technológikus iparmúzeum felállítására, s a vakok budapesti intézeti házána e célra átengedése tárgyában. 1879. In: *Jelentések és javaslatok a Budapesten létesítendő Műszaki Iparmúzeum tárgyában.* Bp., 1881.

Schweinitz

1882 [Gr. Schweinitz Gyula]: *A Kolozsvárt alapítandó erdélyrészi iparmúzeum tervezete. A kolozsvári kereskedelmi és iparkamarához benyújtotta gr. Schweinitz Gyula.* Kolozsvár, 1882.

Sinkó

2012 Sinkó Katalin: Az ormanes mint nemzeti nyelv. A népművészet fogalmának kialakulása az iparművészeti múzeumokban a pozitívizmus korában. In: Sinkó Katalin: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*. Szerk.: Király Erzsébet–Róka Enikő. Bp., 2012.

Sloterdijk

2012 Sloterdijk, Peter: A múzeum – a megütközés iskolája. In: *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Szerk.: Palkó Gábor. Ford. Balázs-Szécsi Diána et al. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum–Ráció, 2012.

Székely

2015 Székely Miklós: Pákei Lajos kolozsvári iparmúzeumi és ipariskolai palotái 1882–1904 között. *Ars Hungarica*, XLI. (2015). 1.

Vita

1957 Vita Zsigmond: A nagyenyedi kollégium múzeumának kialakulása és fejlődése. In: *Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Kolozsvár, 1957. 614–629.



Abstracts

GÁBOR GYÁNI

MIMESIS AND REPRESENTATION: RELATIONSHIP BETWEEN FACT AND FICTION

It has for long been held as undisputable dogma that the fictional discourse (embodied by the historical novel) is connected exclusively to invention (imagination), and the scholarly one of the historians is wholly the product of seeking and finding the facts. The controversial issue is that to what extent and in what sense may such a concept be held to be valid. The main thesis advanced here argues that the gradual development of an image held by the reading audience of the fictional and scholarly accounts of the past is to create such a split between the two discourses. The historical novel established by Walter Scott at the early 19th century served the needs of contemporary readers by fusing facts and imagination in the historical narrative. At the moment when the scholarly (historicist) discourse of history writing had emerged with the ambition of rationally recognizing that how history had actually happened, the case has suddenly changed. Another argument supporting the notion of a much less conceptual difference between fact and fiction derives from the distinction made between description and representation. The former accomplished by individual existential (propositional) statements is always put to the demand of the correspondence theory of truth. The latter, however, is concomitant with the representational use of language. Any historical discourse articulated by entire narratives is thus a conglomerate of the propositional (the factual) and the representational (fictional) truth in referring to the past reality.

ANDRÁS CIEGER

PRINCE ÁRPÁD IN THE PARLIAMENT: THE CASE OF PAINTING WITH THE SCIENCE AND THE POLITICS

This study examines paintings decorating the Hungarian Parliament, painted at the end of the 19th century. It focuses on one of the most famous Hungarian historical tableaux, *The Conquest* by Mihály Munkácsy. Using various archival and published documents, the creative process of this painting is reconstructed and its reception is analyzed in the press and in the academic literature of that period. Since the examined paintings were placed in a special space, in the “temple” of the Hungarian constitutional

thinking and myths, these works of art were interpreted in a triple system of relations. The paper shows this complex relationship between art, science and politics, and through various examples it demonstrates how permeable the boundary between artistic representation and scientific knowledge of the historical past was.

KATALIN GELLÉR
HISTORIC PAINTING AND CREATION OF MYTHS
AT THE TURN OF THE 19TH CENTURY

Historicist painters particularly stressed the reality of the depicted story. Authenticity was achieved by placing the painting into proper environment and by using period dress. Accuracy of the story was given preference even to interpretation. The accurate source for historicist painters was provided by historiography, history of religion and ethnography. Symbolist painters also used these disciplines as a background to their art. For them, however, myths played the most eminent role to evoke stories from the dim ancient times, even at the expense of historical accuracy. Representatives of symbolist painting depicted dreamy fantasies, which condensed the feelings provoked by the story. In this regard, symbolic painters significantly differed from the historicist method of composing pictures, rooting in the Renaissance. Stressing the 'ancient knowledge that lurked in myths' and 'archaic content of the soul', symbolic art had significant impact on the attempts to reconstruct national myths.

ZSUZSA TÖRÖK
ROMANTIC NATION-BUILDING AND WARRIOR WOMEN
IN JÁNOS ARANY'S EPIC POETRY

The article investigates the uses of the motif of the Warrior Women in János Arany's epic poetry. The author claims that the motif of the Warrior Women in Arany's poetical discourse stemmed from the romantic literary tradition of the 1820–1830s. Furthermore, she argues that an old Scottish ballad, purportedly known by János Arany, provided the pattern that had been imitated by the Hungarian poet. Hence, the romantic image of the Hungarian Warrior Woman became a highly symbolic and propagandistic content in Arany's poetry during the 1850s. It reveals a genuine nineteenth century endeavor of the nation-building process in order to promote the nation's ready-to-fight patriotic women as models to be followed.

MÁTYÁS LAJTAI
THE TOPOS OF THE GYPSY MUSICIAN

This study analyzes the topoi of Gypsy musician in Hungarian culture during the 19th and 20th centuries. The typical features of Gypsy musician as cultural phenomenon are investigated in a 19th century biography, a novel and a 20th century movie in order to unfold the similarities manifested in their protagonists. By comparing their family background, their musical skills, their tours abroad, their relation to women, the end of their career, and the ambiguity of their alleged ethnicity, the author argues for a remarkable stability of the topos of the Gypsy musician in cultural representation.

ÉVA MIKOS
THE CONFLICT OF FACT AND FICTION, NATION AND REGION, ELITE
AND POPULAR CULTURE IN THE GENRE OF *REGE* (TALE)

The paper presents the 19th century history of *rege* (tale), one of the narrative literary genres of the era. The term was created in the language reform period at the beginning of the 19th century with a shortening of the verb *regél*, which means 'telling unbelievable stories and fairy tales'. Initially it was a comprehensive category for tale (similar to the German *Märchen*), legend and myth, but from the middle of the century the meaning was changed and restricted to a special Hungarian literary genre. *Rege* as a genre of narrative poetry was constructed as an alternative version of heroic epic, but it was shorter and represented national history with a mixture of real historical events as well as motifs of myths and legends. It was created for the historical education of the crowds, as its authors wanted to raise self-awareness of national identity with historical knowledge. In the 1840s the problem of folk poetry got involved in nation-building which transformed the genre of *rege* as well. The authors began to integrate the local legend heritage from oral poetry and communal poetry into *rege*, which infused the genre with new contents. Local legends connect miraculous stories to real geographical landscapes and objects. Lifting these stories from folklore to literature tied local identity to national identity as well. These processes can be best illustrated in the poems of Mihály Tompa. His poems were extremely popular in the 1840s, and they played an important role in school books until the beginning of the 20th century. This genre was popular in the chapbooks of the second half of the 19th century as well. Péter Tatár's (alias Imre Medve) popular *rege* poems were published in a number of chapbooks and calendars. By the help of popular literature local legends became widespread in Hungarian speaking communities, which sped up the formulation of the 'new style' of Hungarian historical and local legends.

SÁNDOR HITES
ON FICTIONALITY AND REALITY IN LITERATURE
AND ECONOMICS

The paper offers an overview of the interplay between literature and economics with regard to their mutual investment in distinguishing reality from fiction. It departs from a survey of how economics attempted to stabilize its status as a science providing objective social knowledge, and how it ended up being a trope both for ultimate reality and ultimate fiction. The next part examines how and why literary texts might be drawn into the sources of the history of economic ideas. The paper delineates the mid-19th century intersections between the literary and the economic notions of fictionality and factuality in the ways poetic terms appeared in economic contexts and economic notions figured in literary texts. It offers some examples of how the generic conventions of literary writing and economic study overlapped in financial journalism and in certain didactic pieces of imaginative writing that aimed to mediate economic knowledge. In addition to examining the semantic and rhetorical interplay of literary and economic texts and the junctions of the respective competences involved in them, the inquiry also offers a perspective considering how the thematic scope of the Hungarian novel in the 1840-50s was affected by concurrent economic legislation (i.e. the introduction of exchange bills and the abolition of aviticity).

TIBOR TALLIÁN
THE *THEORETICAL AND PRACTICAL HUNGARIAN MUSIC BOOK*
BY GUSZTÁV SZÉNYFŐ

Gusztáv Szényfő (Kohlmann) was born in 1819 into a German Lutheran family in Nyíregyháza, a town in Eastern Hungary. During his law studies in Pest in the 1840s, he was captured by the spirit of the Hungarian national movement. He Magyarized his family name and as a dilettante began composing songs in the romantic Hungarian musical idiom which soon became popular. In the 1850s Szényfő questioned the ancientness of the instrumental *style hongrois* of the first half of the 19th century that had been held up till then a primeval tradition of the nation inherited directly from Attila's Huns. Szényfő believed that the aboriginal music of the Magyars was to be found in folk songs. The evaluation of Szényfő's seemingly revolutionary theory is handicapped by the fact that albeit several chapters of his *Theoretical and Practical Hungarian Music Book* were printed in periodicals, he did not succeed to publish his magnum opus in its entirety. Moreover, no trace of the several hundred Hungarian folk songs he has allegedly collected and analyzed in the *Book* survived so that it is impossible to reconstruct the criteria on whose basis Szényfő defined musical Magyariness. A number of deprecatory remarks on songs that are considered by modern scholarship genuine old style Hungarian folk songs make it likely that Szényfő's definition of Magyar music was based not comparison with the songs of other peoples but on his own taste and intuition.

ORSOLYA VÖLGYESI

“WE SHALL BASE ON FACTS RATHER THAN OPINIONS OF
BIASED AUTHORS”: FERENC KÁLLAY ABOUT THE
DEVELOPMENT OF HUNGARIAN AND ENGLISH CONSTITUTIONS

The concept of the similarity of the Hungarian and English constitutions became popular in Hungarian political thought in the late 18th century. This paper investigates a later episode of this discourse, that of the works of Ferenc Kállay, member of the Hungarian Academy of Sciences. His unpublished *The Science of National Representation*, written in the early 1830s, distinguished three types of administration: the feudal, the autocratic and national representation. Similar to England, Kállay characterized the Hungarian constitution as a feudal system, based on historic foundation. He argued that the Hungarian nation had always shared power with the monarch. In another essay published in 1834, Kállay compared the *Magna Charta* and the Golden Bull, issued by Hungary’s Andrew II in 1222. He argued that both documents shall be interpreted in their historic context and the former was by no means more valuable than the latter.

MIKLÓS SZÉKELY

THE REALITY OF OBJECTS IN HUNGARIAN MUSEUMS OF INDUSTRY
DURING THE DUAL MONARCHY

In the last decades of the 19th century, a number of educational and museum institutions of industrial and applied arts were established in Hungary with the aim of improving national industry. The term industrial museum was used both to designate a museum institution and as a collective term describing the sum of institutions promoting industrial development. This system, consisting of three types of institution, encompassed the artistic material collected in a museum of applied arts, the latest results of technologic development were presented in a museum of technology, and the Eastern Museum (later Museum of Commerce), aimed at supporting the marketing of objects towards new Eastern markets. The present study analyses the three Industrial Museums in Hungary: the Technological Industrial Museum of Budapest, the Transylvanian Industrial Museum of Kolozsvár (Cluj-Napoca, Romania) and the Szekler Industrial Museum in Marosvásárhely (Târgu Mureş, Romania). It analyses the different collections of tools and machines, arts & crafts products and the musealization of modernized folk and modern applied art products.



Szerzők

Cieger András (tudományos főmunkatárs, MTA BTK Történettudományi Intézet)

Gellér Katalin (tudományos főmunkatárs, MTA BTK Művészettörténeti Intézet)

Gyáni Gábor (kutatóprofesszor, MTA BTK Történettudományi Intézet)

Hites Sándor (tudományos főmunkatárs, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Lajtai Mátyás (tudományos segédmunkatárs, MTA BTK Történettudományi Intézet, PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Mikos Éva (tudományos munkatárs, MTA BTK Néprajztudományi Intézet)

Székely Miklós (tudományos munkatárs, MTA BTK Művészettörténeti Intézet)

Tallián Tibor (tudományos tanácsadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet)

Török Zsuzsa (tudományos segédmunkatárs, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Varga Bálint (tudományos munkatárs, MTA BTK Történettudományi Intézet)

Völgyesi Orsolya (tudományos főmunkatárs, MTA BTK Történettudományi Intézet)



