

Perspektívák:

irodalom, nyelv, kultúra

Szerkesztette:
Kazsimér Soma Balázs, Kerti Anna Emese

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2021

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Szerkesztette: Kazsimér Soma Balázs, Kerti Anna Emese

A borítót tervezte: Prótár Noémi

Copyright © Eötvös Collegium 2021 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.

1118 Budapest, Rétköz utca 55/A fsz. 4.

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN

Tartalomjegyzék

GREGOR LILLA:

Fertőzésveszély. Betegségrepresentációk
Charles Burns *Black Hole* című képregényében.....7

KOVÁCS DOMINIK:

A címszereplő traumafeldolgozó eljárásai
Bródy Sándor *A szerető* című darabjában35

UNGVÁRI SÁRA:

Reneszánsz dramaturgiai jellemzők és implicit instrukciórendszer
Balassi Bálint *Szép Magyar Komédia* című drámájában47

SZABÓ CSANÁD:

Szembesülés a „kis művel” – irodalomértési alakzatok
a *Hajnali háztetők* recepciójában63

GULES CHRISTIANA:

Módszertani kérdések egy hibrid műfaj feltárásához.
Gondolatok a századfordulón elterjedt tárcairodalom irodalmi és
kulturális értékének tudományos megragadásához81

KOVÁCS VIKTOR:

A *Csongor és Tünde* Mirígyével párhuzamos szerepanalógiák
a Vörösmarty korát meghatározó világirodalomban95

TÓTH ANIKÓ:

Gyergyai Albert és „a budapesti Swann”
– Egy levélváltás kontextusa.....111

Fertőzésveszély. Betegségrepresentációk Charles Burns *Black Hole* című képregényében

Egy-egy tökéletes arcbőrrel és frizurával rendelkező, meghatározhatatlan korú lány és fiú arca foglalja el Charles Burns *Black Hole* című képregényének elülső és hátsó borítóját.¹ (1–2. ábra) A kötetet kézbe véve az ábrázolásmód előjelezni látszik a képregény fiktív világát és szereplőinek megjelenését. A két figurának a képregény paratextusai által letakart szeme azonban előrevetíti, hogy az embert csupán külső, testi jegyei alapján megítélő szemlélő pontosan úgy nem lehet tisztában annak személyiségével, mint ahogyan a képregény borítója félrevezetheti az az alapján véleményt formáló befogadót. A *Black Hole* ábrázolásai ugyanis a borító rajzaitól eltérően homogénebb rajzokkal, egymástól nem élesen elkülöníthető arcokkal dolgoznak; a kívül feltűnő, a szöveges részeket keretező piros színt a képregény belsejében sehol nem találhatjuk meg; a főbb szereplőknek pedig a történet során többek között épp bőrhibáik, tinédzserkoruk és nemi hibriditásuk lesz életük és ez által identitásuk alapvető meghatározója.

KONTEXTUS

A testkép és az identitás összekapcsolódásának képregénybeli megjelenítése mint probléma már az 1970-es évekbeli amerikai underground mozgalmak során megjelent.² Az identitás ábrázolásának a médium adottságaiból származó rögzítettsége ellen többen többfajta módszert használtak: Julie Doucet *My Most Secret Desire* című kiadványának álomleírásaiban például rendszeresen változik a főszereplő neme, ezzel együtt pedig társadalmi státusza és viselkedésformái is.³

¹ Charles BURNS, *Black Hole*, New York, Pantheon Books, 2005. Oldalszámozás hiányában a *Black Hole*-ból vett idézeteket a címlapot első oldalnak tekintve és minden oldalt ehhez képest számolva hivatkozom.

² Elisabeth EL REFAIE, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, 3.

³ Julie DOUCET, *My Most Secret Desire*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1995.

A nyolcvanas évek végén induló művész, Mary Fleener technikája a szereplők testképének dinamikusan tartására az, hogy emberábrázolásaiba kubista elemeket kever, így nemcsak egy-egy képsorozat folyamán, de akár egy képen belül is lehetségessé válik egyszerre több nézőpontból megjeleníteni a szereplő arcát, ezzel párhuzamosan pedig több oldaláról bemutatni személyiségét és annak változásait.⁴ Az, hogy az ember önmeghatározását milyen nagy mértékben befolyásolhatja testi megjelenése és milyen hatással lehet identifikációjára a róla a külseje alapján kialakult szociális megítélés még erőteljesebben mutatkozik meg az olyan alkotásokban, ahol egy-egy szereplő teste jelentős változáson esik át.⁵ A példák alapján tendenciózusnak tűnik a képregények egy olyan iránya, ahol az ember identitása vagy létmódja testén, testi megjelenésén – és az arra vetülő társadalmi-politikai tekinteten – keresztül konstruálódik. A test és annak kapcsolata az identitással, valamint a testi változások és a személyiségbeli változások egymásra hatása mint a képregények gyakori témája összeköthető az 1980-as években az Egyesült Államokban végbemenő, gyakran testi fordulatként emlegetett eszméletörténeti változással,⁶ illetve az évtized közepén hatalmas médianyilvánosságot szerző és tömegpánikot keltő AIDS-járvánnyal és az orvostechnológia nem sokkal korábban meginduló, ugrásszerű fejlődésével, ami a test formálhatóságára, újratervezhetőségére mutatott lehetőségeket. Ezen irányzatok és gondolkodási tendenciák színterén tűnt fel először 1981-ben Charles Burns, és már korai alkotásaiban felfedezhetők az eddig körvonalazott irányvonalak. Az *El Borbah*-sorozat 1982-es *Robot Love* című részének borítóján például több olyan szereplő is feltűnik, akikről testi megjelenésük alapján nem lehet eldönteni sem a nemüket, sem pedig azt, hogy az ember–kiborg–gép-skála melyik pontján helyezhetők el.⁷ (3. ábra)

⁴ Például: Mary FLEENER, *Life of the Party: The Complete Autobiographical Collection*, Seattle, Fantagraphics Books, 1996.

⁵ Példaként lásd: Brian Fies *Mom's Cancer* című munkáját, ahol a test megjelenése nemcsak a betegség által, hanem az orvosi tekintet és a betegséghez kapcsolódó társadalmi gyakorlatok hatására is változik. Brian FIES, *Mom's Cancer*, 2015–2018, <https://www.gocomics.com/moms-cancer/2015/04/20>. (utolsó elérés: 2018. november 5.) Felvethetők itt az amerikai szuperhős-képregények is, hiszen ezek főbb szereplőinek általában szintén deformált, hibrid vagy protézisszerű részekkel kiegészített teste az, ami különlegességét okozza. *Characters*, DC Comics, <https://dccomics.com/characters>. (utolsó elérés: 2018. november 5.) és *Explore the Marvel Universe*, Marvel, <https://www.marvel.com/explore>. (utolsó elérés: 2018. november 5.)

⁶ Heike STEINHOFF, *Transforming Bodies: Makeovers and Mostrosities in American Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, 3.

⁷ Charles BURNS, *Robot Love* = C. B., *El Borbah*, 6–12, Seattle, Fantagraphics Books, 1999, 7.

ÁTMENETEK: LIMINALITÁS ÉS HIBRIDIZÁCIÓ

2005-ben került kiadásra egyben Charles Burns eddigi legnagyobb szabású munkája, az 1995 és 2004 között sorozatként napvilágot látott *Black Hole*. A képregény szereplői középiskolás diákok, akik között egy testnedvekkel (és zömében nemi úton) továbbadható járvány terjed, amely különféle elváltozásokat eredményez a fertőzöttek testén. A látványos tünetek hatására sokuk a társadalmon kívülre szorul, egymást segítve egy erdőben találnak menedéket, amíg a cselekmény előrehaladtával az egyik fertőzött fiatal el nem kezdi módszeresen meggyilkolni társait.

A képregény mediális tere mindvégig homogén marad olyan effektusoknak köszönhetően, mint a fekete-fehér ábrázolás, vagy az oldalszámozás hiánya, amely a történekek egyidejűségét és a fertőzöttek életmódjának változtathatatlan állapot-szerűségét hangsúlyozza hasonlóképpen a nem lineáris és kronologikus rendszerű, hanem (gyakran módosított tudatállapotú) visszaemlékezéseken alapuló elbeszéléstechnikához. A részegség, a bedrogozott állapot és a visszaemlékezői pozíció mind köztes helyzetek: előbbieket a tudatos és a tudattalan közötti területen, utóbbi a jelen és múlt közötti szakadékban található. Az a szereplő, aki ilyen átmeneti helyzetben van (és a kötet végére minden karakter legalább egyszer megjelenik valamelyik fenti szituációban) maga is liminális személlyé válik. Általánosnak tekinthető, hogy ezekre az emberekre a társadalom semmivel sem rendelkező és határozott tulajdonságok nélküli egyénként tekint.⁸ Nemcsak tudati állapotuk köztes azonban a *Black Hole* szereplőinek: középiskolásként mindannyian serdülőnek számítanak társadalmi szempontból, és ilyenként a Van Gennep-i liminalitás prototipikus megjelenítői.⁹ A szereplők átmeneti helyzetét jelzi az is, hogy a cselekmény előrehaladtával a jelentéktelen mennyiségű mellékszereplőtől eltekintve mindannyian elkapják a fertőzést, és a betegség liminalitásában válnak egymástól megjelenésben is eltérő szereplőkké, ekkor körvonalazódnak egyéni sajátosságaik. A képregény elején található évkönyvfotón grafikai ábrázolásukat, hajviseletüket, arckifejezésüket tekintve is nagyban hasonló középiskolások a képregény végére a betegség hatására nemcsak különbözővé válnak, de a megjelenő tünetek belső tulajdonságaik felnagyított, kívül került másaként is értelmezhetők.¹⁰ (4–5. ábra)

⁸ Victor TURNER, *Liminalitás és communitas* (ford. NAGY László) = *Politikai antropológia*, szerk. ZENTAI Violetta, 51–63, Budapest, Osiris Kiadó, 1977, 52. Turner a beavatási és serdülési rítusok kapcsán tárgyalja a semmivel sem rendelkező liminális személy elképzelését.

⁹ Arnold van GENNEP, *Átmeneti rítusok* (ford. VARGYAS Zoltán), Budapest, L'Harmattan, 2007, 91–93.

¹⁰ Andrew D. ARNOLD, *A Trip Through a „Black Hole”*, <http://content.time.com/time/arts/>

A szubjektum testi-vizuális kifejeződését bemutató korábbi példák, azok közül is leginkább Julie Doucet főszereplő-elbeszélőjének álombeli nemváltásai jelölik ki az irányt, amelyhez a *Black Hole* megbetegedő szereplői csatlakoznak. Azon karakterek testén, akik elkapják a fertőzést, különböző elváltozások jelentkeznek, és ezek között a leggyakrabban visszatérő elem egy olyan, ovális formájú nyílás, amelyet az első fejezet során az ábrázolások egymás mellé helyezésével a kép-regény egyértelműen párhuzamba állít a vulvával. (6. ábra) Ezen az ábrázoláson látható, ahogyan két, részben a fertőzés okozta sérülés (balról jobbra haladva a második és harmadik panel) mellett Chris kézfejjel eltakart nemi szerve (negyedik panel) olyan módon helyezkedik el, hogy a szöveg az egymás mellé sorolt panelek közül bármelyikre – vagy mindre – egyaránt vonatkozhat: „*I was looking at a hole... a black hole and as I looked, the hole opened up...*”¹¹ (egy lyukat láttam... egy fekete lyukat, és ahogy néztem, a lyuk kinyílt...). Abban az esetben, amikor ez a fajta rés egy hímnemű szereplő testén nyílik fel, nemi hibridizáció megy végbe, hiszen az adott test ettől kezdve férfi és női nemi szervvel egyaránt fog rendelkezni. Erősítik a seb nemiséghez kötődő értelmezését többek között a Chris és Rob között játszódó szexuális aktust bemutató jelenetek is: Chris az aktus során látja meg először a nyílást Rob nyakán (7. ábra), azon keresztül szexuális izgalmat képes gerjeszteni a fiúban (8. ábra), máskor pedig az látható, hogy Rob ejakulációjának jelentős hatása van a sebre: „*it moved... opened up.*”¹² (megmozdult... kinyílt.). (9. ábra)

A járvány okozta nemi hibridizáció egy másik érintettje Eliza, aki farkat növeszt, amely Rob nyaki nyílásához hasonlóan aktív részét képezi a lány szexuális életének, sőt azzal kapcsolatban a szöveg a férfi nemi szerv aktusban való részvételéhez hasonló mozgásokra is utal: „*Eliza? Y-your tail... it keeps getting in the way... it's like... poking me.*”¹³ (Eliza? A-a farkad... mindig útban van... mintha... *bökdösne* engem.) (10. ábra) A betegség nemi hibridizáló okozatai közé sorolható, hogy annak köszönhetően a női szereplők is képesek a megtermékenyítéshez hasonló hatásra: fertőzéssel, szexuális úton életre tudnak hívni a partnerük testében valami olyasmit, ami részben addig is jelen volt, azonban a közreműködésükkel minőséget váltott és növekedni kezdett. Ennek leképeződése az Elizával való közösülés után Keith testében növekvésnek induló, ebi-halakkal és hímivarsejtekkkel asszociált betegség. (11. ábra) Az Elizát nemileg

article/0,8599,1121476,00.html. (utolsó elérés: 2018. november 15.)

¹¹ BURNS, *Black Hole*, i. m., 14. (A *Black Hole*-ből származó idézeteket saját fordításomban közlöm – G. L.)

¹² Uo., 58.

¹³ Uo., 226. (Kiemelés az eredetiben.)

hibridnek mutató kinövésével kapcsolatban azonban fontos megjegyezni, hogy állati, egészen pontosan gyíkfarkról van szó, amely az aktus végén letörik, majd visszanő. Részben ebből adódóan kapja a lány a nevéből is elvonható Lizard Girl (Gyíklány) becenevet, amivel a képregény explicitté teszi a betegség egy eddig nem említett hibridizáló hatását, az emberi szereplők animalizálódását is. Innen olvasva még jobban felfejthető az első fejezet párhuzamállítása, amennyiben a fertőzést jelölő két sérülést egyik oldalról a kétneművé válást konnotáló vulva, másik oldalról pedig az animalizálódásra utaló felboncolt békatetem fogja közre. (6. ábra)

KÍVÜLRE KERÜLÉS

Aki megfertőződik, valamiféle más, új létállapotba kerül: kiválik a viselkedésében és megjelenésében is homogénnek feltűnő középiskolás társadalomból, saját tulajdonságokra tesz szert és sajátos módon kezd el viselkedni. Erre példa az a jelenet, ahol Eliza, miután megszökött korábbi lakóközösségéből, kezébe veszi saját életének irányítását. Önazonosságának egyik első jele, hogy órákon keresztül képes a tűző napon ülni meztelenül – épp, mint egy gyík. Keith szerint elviselhetetlen a hőség: „Aw man! It’s so fuckin’ hot out here! How can you take it?”¹⁴ (Ó ember! Olyan rohadt meleg van itt kint! Hogy bírod ki?), azonban Eliza válasza – „I love it. I feel like I’m back where I belong.”¹⁵ (Imádom. Úgy érzem, újra ott vagyok, ahova tartozom.) – több érdekességet is felvet. Keith kérdése abban az esetben jogos, amennyiben az azt megelőző két (az eredetiben is kurzivalással kiemelt) feltételezése igaz: Eliza ember, és hőség van. A kép árnyalatai világosak, az ábrázolt árnyékok nagyon rövidek és sötétek; úgy tűnik, a nap erősen süt és magasan áll, a hőség így valószínű. (12. ábra) Eliza *imádja* ezt az erős napsütést, Keith első feltételezésének kell tehát hibásnak lennie: Eliza nem vagy nem teljesen ember. Ráadásul a korábbi életkörülményeivel ellentétben most úgy érzi, a helyén van, azaz ez a nem emberi létállapot nem új keletű nála, korai képregénybeli megjelenései óta legalább részben állat, és ennek az állati vonásnak a külső leképeződése a gyíkfark.

A fertőzésnek a szereplőkre gyakorolt hatásának bemutatásával a *Black Hole* megkonstruálja saját emberképét, hozzászól az emberi és nem emberi elválaszthatóságának, valamint belső és külső dichotómiájának kérdéséhez. Chris testében képileg is ábrázoltan ott lakik valaki/valami, aki/ami a hátán felnyíló seben keresztül képes a testből kibújni. (13–14. ábra) Egyrészt itt is megerősítést nyer, hogy a betegség valami addig nem láthatót tesz láthatóvá, másrészt a láthatóvá tétel

¹⁴ Uo., 317. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁵ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

megkövetel egy felületet, ahová a „titok”, az addigi belső entitás kiíródhat – ez pedig, élőlényről lévén szó, értelemszerűen egy test lesz. A betegség hatására külsővé váló benső sok esetben animalisztikus vonásokat mutat, ezzel utalva rá, hogy bár az egészséges test mutathatja magát pusztán emberinek és tűnhet egységesnek, amint kikerül a szereplő és a társadalom kontrollja alól, kiviláglik, hogy az ember nem egységes, homogén létező és a már eleve benne lévő állati – épp úgy, ahogy a Chris hátán lévő nyílás a többi szereplőnek – betekintést nyújt a lány állapotába és sejteti a betegség hosszabb távú hatásait. Lényeges különbség azonban a sejtető test és a bőréből kibújt beteg lényre újonnan ráíródó test között, hogy az utóbbival Chris már nem maradhat addigi közegében, az iskolában és a családi házban. Éppen ebben a kizárásban látható az is, hogy a kívülre került lény új testében még az addiginál is erősebb testi meghatározottságban fog élni, mert az a társadalom, amely a járvány tüneteinek megjelenéséig minden szereplőt tagjaként ismer el, abban a pillanatban kizárja őt, amint a testén a betegség jelei láthatóvá válnak.

Ezzel a képregény világának ismét egy olyan köztes tere tűnik fel, amely Van Gennep átmeneti rítusokról szóló, azokat három, időben egymást követő szakaszra osztó leírásával ragadható meg.¹⁶ Az első, elkülönülési szakaszban a fertőzött Chris elhagyja szülei házát és kivonul az erdőbe; a liminalitás szakaszában „egyáltalán nem rendelkezik azokkal a tulajdonságokkal, amelyek a múltbeli vagy az eljövendő állapotot jellemzik”¹⁷ – ez az a pillanat, amikor a lány még tulajdon bőréből is megszabadul. Ezután következne végül a befogadó vagy reintegráló szakasz. A beteg gimnazisták fokozatosan kiköltöznek az erdőbe és ott egy új életközösséget hoznak létre. A társaság tagjai testi alapon határozzák meg csoportidentitásukat, amelyet a rajtuk kívül állók is elismernek az élőhelyükre vonatkozó „Planet Xeno” név használatával.¹⁸ Ez lenne az a közeg, ahová Chris az átmenet harmadik fázisaként befogadtatást nyerhetne, azonban erre nem tart igényt. „*I don't see myself hanging out around the campfire with him and his buddies*”¹⁹ (Nem tudom elképzelni, hogy velem meg a haverjaival lógjak a tábortűznél) – mondja Chris, és ezzel a gesztussal rögzíti önmagát a liminalitás állapotában: innentől kezdve a képregény világának egyetlen társadalmához, csoportosulásához vagy baráti köréhez sem sorolható.

A Van Gennep-i gondolatokat tovább értelmező Turner szerint a liminalitásban „egy egyszerre a világi társadalom struktúráján belüli és kívüli pillanat

¹⁶ „[A]z átmeneti rítusok teljes sémája [...] tartalmazza a preliminális (elválasztó), a liminális (határhelyzeti) és a posztliminális (befogadó) rítusokat.” GENNEP, *i. m.*, 48.

¹⁷ TURNER, *i. m.*, 51.

¹⁸ BURNS, *Black Hole*, *i. m.*, 20.

¹⁹ *Uo.*, 206.

teremtődik.”²⁰ Egy ilyen pillanat létrejötte az időnek olyasfajta „feldarabolódását” jelzi, az ember hagyományos idejében való olyan törés, amely létrehozhat vagy megerősíthet egy-egy heterotópiát.²¹ Foucault „a társadalom viszonylatában és az életüket övező emberi közegben valamilyen válsághelyzetbe”²² kerülő emberek számára fenntartott kivételezett helyeket válság-heterotópiáknak, a normától eltérő (viselkedésű) emberek számára fenntartottakat pedig deviancia-heterotópiáknak nevezi. Ez a két típusú állapotban lévő ember – a válságban lévő és a normától eltérő – a *Black Hole* szereplőit tekintve összecseng Van Gennep átmenetének terminusaival: a válság helyzete a liminalitásnak, a deviancia pedig az új, addig a szereplő számára idegen csoportba integrálódásnak és az abban való (új típusú normatív, azonban az eredeti normarendszertől eltérő) létnek feleltethető meg.

A cselekmény végére Chris egyszerre időbeli és térbeli vonatkozásban is a normatív világi társadalmon kívülinek tekinthető, amennyiben a turneri értelemben azon kívüli időpillanatban létezik – ezt támasztja alá a képregény zárójelenete is. Chris itt magára maradvá először teljes erejéből addig úszik befelé a tengerbe (ami már önmagában köztességet, sehová sem tartozást jelez),²³ amíg túl nem ér a hullámtörőkhöz, a civilizáció utolsó nyúlványain. Ezután felnéz a csillagokra és önmagát az örökkévalóságban helyezi el: „*I'd stay out here forever if I could.*”²⁴ (Örökre itt kint maradnék, ha tehetném.), így megerősítést nyer a társadalmi struktúráján kívüli pillanatban való létezés is. A mondatot szerepeltető panelen már Chris sem látható, és a képregényben a hátsó borítóig már nem is tűnik fel több emberalak. Az emberi világon kívüliség csúcspontja a földi, azaz potenciálisan emberi nézőpont fokozatos elhagyása: először feltételezhetően Chris látószögéből kerül az ég ábrázolásra egy képkockán, (15. ábra) majd egy teljes oldalpárt elfoglaló csillagos ég következik, ahol mintha a rajz a keretek és panelek elhagyásával a képregény médiumának határait próbálná túllépni. (16. ábra) Végül egy galaxis jelenik meg, feltételezhetően a Földet is magában foglaló Tejútrendszer, a nézőpont tehát teljesen irányt vált és kívülről tekint a cselekmény nagyon tág értelemben vett színhelyére. (17. ábra)

²⁰ TURNER, *i. m.*, 52.

²¹ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* (ford. SUTYÁK Tibor) = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 152.

²² *Uo.*, 150.

²³ *Uo.*, 155.

²⁴ BURNS, *Black Hole*, *i. m.*, 365.

HATÁRSÉRTÉSEK: ABJEKCIÓ ÉS METALEPSZIS

A társadalom azon gyakorlata, amely testi jegyek alapján különböztet meg egyeseket, a kívülállóként, *másikként* definiált szubjektumot még inkább fizikai megjelenésével fogja egyenlőnek tekinteni; a megkülönböztetett személyek közösségből való kizárása pedig az abjekció kollektív formájaként is értelmezhető.²⁵ Így válhat a fikció világának társadalma szemében a beteg szereplő egyetlen releváns tulajdonságává, hogy testén különböző sebek és kinövések látszanak. Az egy-egy szereplő testén található sebek így kétszeresen bizonytalanítják el a karakter teste, külseje és belső szubjektuma közötti határt: egyrészt fizikailag, a kettőt elválasztani hivatott bőr felhasításával, megbontásával, másrészt a ráruházott identitás szempontjából, amennyiben a beteg identitása az egészségesek nézőpontjából a pusztta test állapotához közeledve, alapvetően csupán testiként és testén keresztül konstruálódik. A külvilág reakciója a tünetekre egységesen az undor. (18. ábra) Az (ebben az esetben konkrétan a betegség tüneteire vonatkozó, egyesével megélt) abjekció folyamatán keresztül igyekeznek az egészségesek önmagukat elhatárolni az állatitól és a halálközeltől és ezáltal definiálni saját helyzetüket.²⁶ Az egészségeseknek a sebekhez mint abjekthez való hozzáállása teremt lehetőséget Chrisnek arra, hogy önmagát először azonosítsa betegként és gondoljon bele abba, a társadalmon belül hová tartozhat majd a későbbiekben. (19. ábra) A fertőzött szereplők a fikció világának rendszerét megbontó entitások, és mint törvényen kívül állók, a bűnözőkkel sorolódnak egy kategóriába. Ahogy Kristeva írja, nem is a tisztaság vagy az egészség hiánya önmagában az, ami abjekciót vált ki, hanem a szabályrendszer és az éles, könnyen megragadható határok felbontása.²⁷ Amennyiben pedig a fertőzöttek teste valamilyen egyéni szubjektumot tár a világ elé, az egyes szereplők bensőjét teszi külsődlegessé, úgy az erre válaszként érkező abjekció értelmezhető a *Black Hole* egészséges középiskolásainak a társadalom heterogenizálódása mint az egységes rendszer megbontása iránti ellenszenvként.

A képregény narratív módszerei ugyancsak több szinten határsértők, nem alkalmazkodnak a befogadói elvárások rendszeréhez. Egyik legegyszerűbb

²⁵ EL REFAIE, *i. m.*, 72–73.

²⁶ Julia Kristeva az abjekciót mint egyfajta öndefináló jelenséget írja le: legkorábban az önmagát az anyjától elválasztó gyereknel figyeli meg, innen vezeti le az általánosabban az én és a másik opozícióját megteremtő abjekt-élményt. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (ford. Leon S. ROUDIEZ), New York, Columbia University Press, 1982, 6–7, 12–13.

²⁷ „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules.” (Tehát nem a tisztaság vagy egészség hiánya az, ami abjekciót okoz, hanem az, ami az identitást, a rendszert, a rendet zavarja. Ami nem tiszteli a határokat, a pozíciókat, a szabályokat.) KRISTEVA, *i. m.*, 4.

megjelenési formája ennek a nem lineáris történetmesélés, amit bár néhol az álmok és visszaemlékezések okozta törések indokolnak, más pontokon nem megmagyarázhatók: így például lineáris időszemlélettel nem megérthető az, hogy a levedlett bőr, amit Keith a második fejezetben talál meg, ugyanaz, mint amiből Chris a harmadik fejezetben majd kibújik.²⁸ De a pozíciók, a rend összerakásához járulnak hozzá a különböző módokon megjelenő metalepszis is, mint például Chris harmadik fejezetbeli álomjelenete, amelyben a lány belelép a lábán lévő sebből kiszedett fénykép terébe.²⁹ De nemcsak ehhez hasonló, többszörösen fiktív terek közötti átlépések történnek Burns művében. A *Black Hole* zárójelenetében jól érzékelhető az olvasó bevonása a fikció terébe; az emberi nézőpont galaktikussá tágítása a konkrét panelkeretezés elhagyásával nagyon pontosan valósítja meg a „bekeretezés határának szándékos megsértéseként”³⁰ definiálható metalepszist. (15–17. ábra)

A képregény lapjain a fejezetek előtt olyan sebábrázolások tűnnek fel, amelyek mintha a cselekményen túlmutatva, egy metaleptikus lépéssel a kezünkben tartott lapok sérülései lennének. (20–23. ábra) Ahogy egy-egy szereplő testén a sebek elbizonytalanítják a teste és belső szubjektuma közötti határt, úgy viselkednek ezek a képregény oldalain található sérülések a forma és a tartalom viszonylatában. A McLuhantól elhíresült gondolat alapján, mely szerint a médium maga az üzenet,³¹ az identitásformáló test párhuzamaként egyértelműnek látszik a képregény formai tulajdonságainak a tartalmára gyakorolt befolyásoló ereje. A képi metalepszis szintén a betegség tüneteként értelmeződhet, amennyiben eltér a képregények normatív narratív technikáitól; ez is megerősíti, hogy a teljes oldalas sebesülések a képregénytárgy fertőzöttségére utalnak – ekkor természetesen metaforikusan értve a fertőzést. Ha pedig a *Black Hole* maga is érintett a járványban, amelyet tematizál, akkor az önmaga által teremtett fiktív világ szereplőjévé is válik. Ez az önreflexív gesztus két értelmezési irányt is megnyit. Egyrészt olvasható általános reflexióként a képregény médiumának sokáig mérsékelt kutatottságára, és az irodalomtudomány vagy a képzőművészetek felől érkező, gyakran a médiumot az értékhierarchiában ez előbbiekre alárendelő bánásmódra.³² Ebben az esetben érdemes kiemelni, hogy ahogyan a cselekmény

²⁸ BURNS, *Black Hole*, i. m., 26–27, 41–43.

²⁹ *Uo.*, 36–37.

³⁰ Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig* (ford. Z. VARGA Zoltán), Pozsony, Kalligram, 2006, 11.

³¹ Marshall McLUHAN, *Understanding Media: The extensions of man*, London/New York, MIT, 1994, 7.

³² „Sequential Art has been generally ignored as a form worthy of scholarly discussion. While each

során a járvány hatására a szereplők biológiailag hibridekké válnak, úgy a képregényt is sokáig kulturálisan hibrid, pusztán a vizualitás és az irodalom közötti átmeneti műfajnak tekintették, kevésbé önálló médiumnak.³³ E tekintetben éppen az 1980-as évek során történt jelentős változás, azaz a vizuális és szöveges elemek egymásra utaltságának felismerése – olyan képregényteoretikusok segítségével, mint Will Eisner, és alkotók támogatásával, mint a már említett Julie Doucet és Mary Fleener – a hibrid műfaj purifikációjához és médiumként való elfogadásához vezetett.

A *Black Hole* önmaga szerepeltetésével és fertőzőtként való reprezentálásával ugyanakkor a tünetek kiváltotta abjekcióhoz is kapcsolódik. Bár a szereplők testéről leváló részek – például Eliza gyíkfarka – a legtipikusabban abjektként látható elemek, Kristeva elméletét követve a fertőzött karakterek teljes testükkel az egészségesek (és sokszor önmaguk) abjekciójának áldozatai lesznek: ami köztes állapotban létezik, az zavart kelt és kivetetik a rendszerből.³⁴ Mindezeket a tulajdonságokat a képregény beteg testként magára ölti, objektumként való létezése helyett abjektként tűnik fel a szemünk előtt. Az abjekt fogalma azonban eredendően egy saját testünkől ki- vagy leváló részt hivatott jelölni, amely így már se nem teljesen integrált része testünknek, se nem teljesen független attól.³⁵ Ezáltal a képregénytárgy, amikor önmagát abjektként jelöli meg, a befogadótól teljesen elkülönülő tárgyi létmódhoz képest egy lépéssel közelebb kerül olvasójához.

Így tekinthető a *Black Hole* metaképregénynek, hiszen mind saját médiumát, létezésének mikéntjét, mind pedig a konkrét képregénytárgyat tematizálja, nem elszakadva saját fiktív világának problémájától. Ugyanakkor ezek értelmében a *Black Hole* két irányból szűkíti a befogadó (teste) és a fikció világa közötti rést: a sebek metalepszise révén a kezünkben tarthatunk egy fertőzött testet, és ezt a testet abjektként, saját testünktől nem egyértelműen különböző dologként érthetjük. A beteg képregénytárggyal ilyen formán való érintkezés felveti

of the major integral elements such as design, drawing, caricature and writing, have separately found academic consideration, this unique combination has received a very minor place (if any) in either the literary or art curriculum” (A szekvenciális művészeteket általában nem tartották számon tudományos diszkussziót érdemlő formaként. Miközben minden főbb alkotóeleme [dizájn, rajzolás, karikatúra, írás] teret nyert az akadémiai gondolkodásban, ez a különleges kombináció nagyon visszafogottan jelent meg [ha egyáltalán megjelent] a művészeti vagy irodalmi kánonokban.) Will EISNER, *Comics and Sequential Art*, Florida, Poorhouse Press, 1985, 5.

³³ Tom LAMBEENS – Kris PINT, *The Interaction of Image and Text In Modern Comics = Texts, Transmissions, Receptions: Modern Approaches to Narratives*, szerk. André LARDINOIS – Sophie LEVIE – Hans HOEKEN – Christoph LÜTHY, Leiden, Brill, 2015, 240–241.

³⁴ KRISTEVA, i. m., 4.

³⁵ Uo., 1.

a befogadó megfertőződésének lehetőségét, amit a *Black Hole* abjektként való értelmezése is megalapoz. A képregénytárggyal szemben érzett abjekció és annak a befogadó potenciális vagy valaha volt testrészeként való kezelésének értelem-szerű következménye, hogy a befogadói test is a fertőzött testek közé sorolható-vá válik. A fentebb vázolt metalepszis tehát tovább terjed, és nemcsak a fikciós világot köti össze a mediális térrel, de a befogadói valóságot, a befogadó testét is a határsértés tárgyává teszi.

BIBLIOGRÁFIA

Characters, DC. <https://dccomics.com/characters>. (utolsó elérés: 2018. 11. 04.)

Explore the Marvel Universe, Marvel. <https://www.marvel.com/explore>. (utolsó elérés: 2018. 11. 04.)

Andrew D. ARNOLD, *A Trip Through a „Black Hole”*, 2005. <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1121476,00.html>. (utolsó elérés: 2018. 10. 15.)

Charles BURNS, *Black Hole*, New York, Pantheon Books, 2005.

Charles BURNS, *Black Hole*, Seattle, Fantagraphics Books, 1995–2004.

Charles BURNS, *El Borbáh*, Seattle, Fantagraphics Books, 1999.

Julie DOUCET, *My Most Secret Desire*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1995.

Will EISNER, *Comics and Sequential Art*, Florida, Poorhouse Press, 1985.

Elisabeth EL REFAIE, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.

Brian FIES, *Mom's Cancer*. 2015–2018. <https://www.gocomics.com/moms-cancer/> 2015/04/20. (utolsó elérés: 2018. 11. 04.)

Mary FLEENER, *Life of the Party: The Complete Autobiographical Collection*, Seattle, Fantagraphics Books, 1996.

Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, fordította SUTYÁK Tibor = Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 147–155.

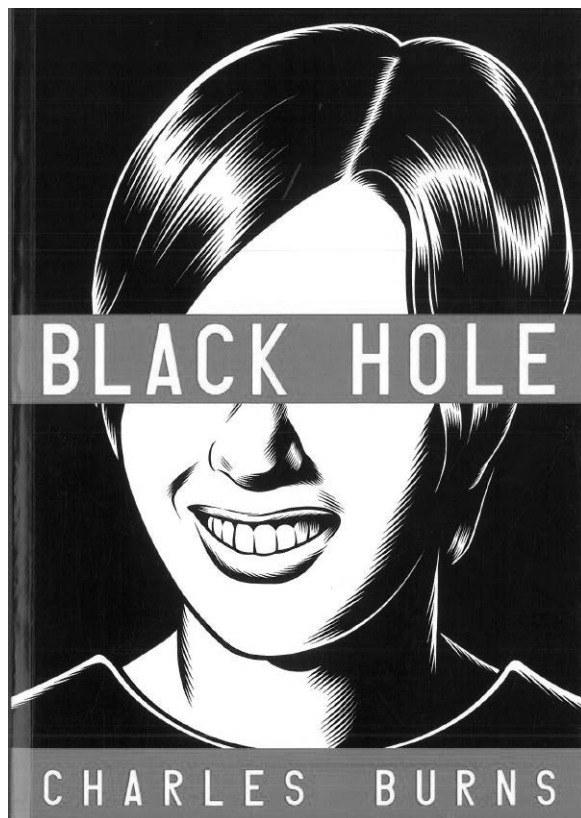
Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, fordította Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

Arnold van GENNER, *Átmeneti rítusok*, fordította VARGYAS Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.

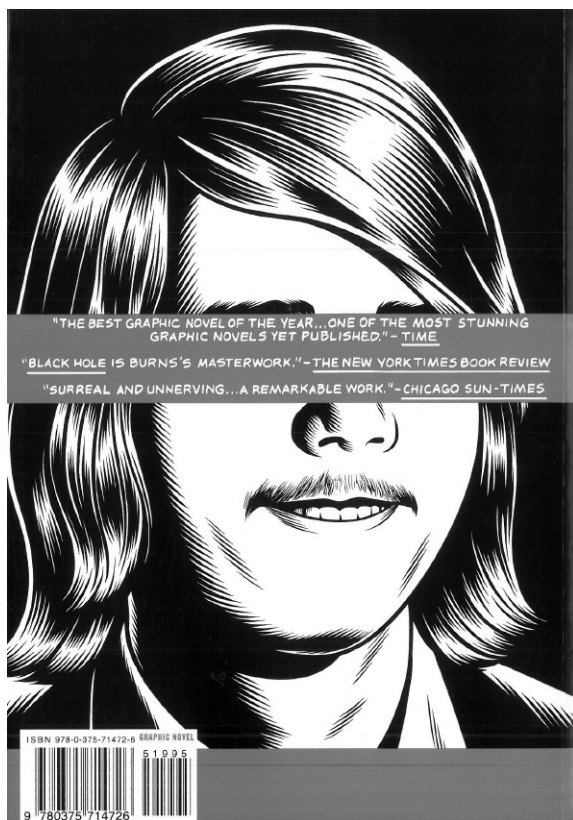
Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. ROUDIEZ, New York, Columbia University Press, 1982.

- Tom LAMBEENS – Kris PINT, “The interaction of image and text in modern comics”
= *Texts, Transmissions, Receptions Book Subtitle: Modern Approaches to Narratives*, edited by André LARDINOIS, Sophie LEVIE, Hans HOEKEN and Christoph LÜTHY, Leiden, Brill, 2015, 240–256.
- Marshall McLUHAN, *Understanding Media: The extensions of man*, London/New York, MIT, 1994.
- Heike STEINHOFF, *Transforming Bodies: Makeovers and Mostrosities in American Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- Victor TURNER, „Liminalitás és *communitas*”, fordította NAGY László = *Politikai antropológia*, szerkesztette ZENTAI Violetta, Budapest, Osiris Kiadó, 1977, 51–63.

MELLÉKLET



1. ábra: *Black Hole* (1.)



2. ábra: *Black Hole* (372.)



3. ábra: *Robot Love* (5.)



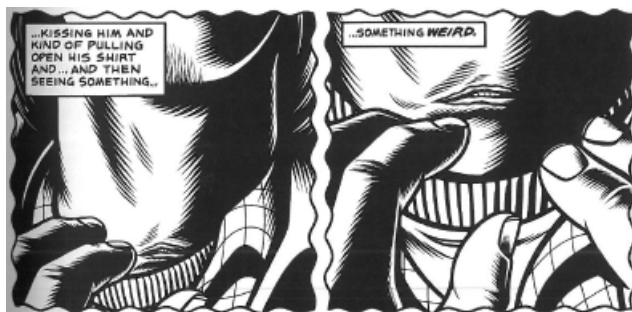
4. ábra: *Black Hole* (2-3.)



5. ábra: *Black Hole* (370–371.)



6. ábra: *Black Hole* (14.)



7. ábra: *Black Hole* (57.)

8. ábra: *Black Hole* (152–153.)9. ábra: *Black Hole* (58.)10. ábra: *Black Hole* (227.)



11. ábra: *Black Hole* (283.)



12. ábra: *Black Hole* (317.)



13. ábra: *Black Hole* (41.)



14. ábra: *Black Hole* (42.)



15. ábra: *Black Hole* (365.)



16. ábra: *Black Hole* (366–367.)



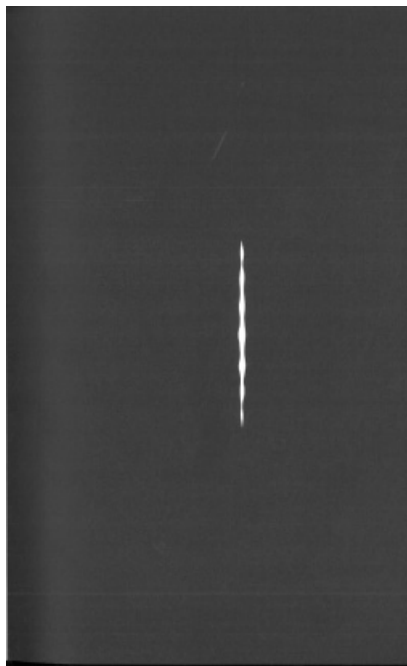
17. ábra: *Black Hole* (368–369.)



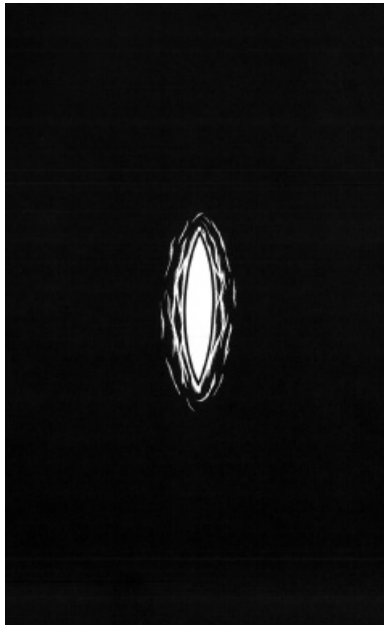
18. ábra: *Black Hole* (145.)



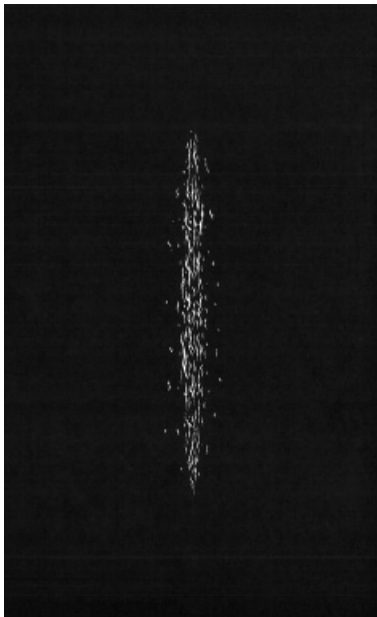
19. ábra: *Black Hole* (145.)



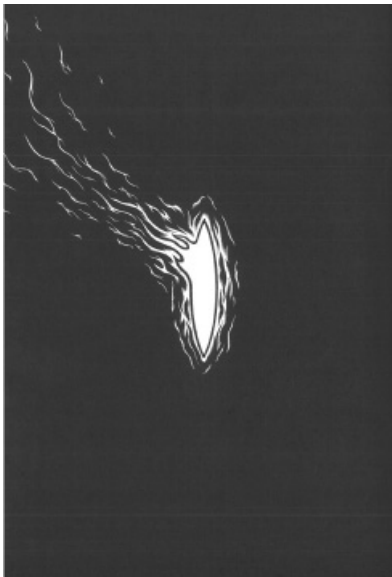
20. ábra: *Black Hole* (9.)



21. ábra: *Black Hole* (10.)



22. ábra: *Black Hole* (44.)



23. ábra: *Black Hole* (322.)

A címszereplő traumafeldolgozó eljárásai Bródy Sándor *A szerető* című darabjában

BEVEZETÉS ÉS ELMÉLETI HÁTTÉR

A Bródy Sándor drámairodalmával foglalkozó értekezések csekély számban vannak jelen a kortárs magyar irodalomelméletben. A hazai naturalizmus atyjának tartott író színpadi művei a maguk korában egymástól radikálisan eltérő fogadtatásban részesültek. Ady Endre a „bálványdöntők és a tűzgyújtók fajtájából való”-nak tartja Bródyt,¹ a Nagyváradi Napló 1902. március 4-i számában, pár nappal *A dada* vígszínházi bemutatóját követően a következőket jegyzi meg a művel kapcsolatban: „Budapest és a budapesti mintára formálódott minden magyar úri társaság szörnyülködik és kiabál. Szenny! Szenny! Szenny! Most kezd terhecsé válni az idők járása, ostromolják a régi világot, viharok készülnek, csapkodnak a sirályok.”² A közismerten polgári radikális beállítottságú *Huszedik Század* folyóirat publicistája, Wildner Ödön rendkívülinek tartja a dráma társadalmi erejét, méltányolja a szerző egyedi téma-választását, szociális érzékenységét.³

A fenti idézetekből jól rekonstruálható, hogy a szerző által „erkölcsrajz”-ként meghatározott drámák (elsősorban *A dada* és *A szerető*, de ide sorolható az értelmiségi nők helyzetével foglalkozó *A tanítónő* és a magyar zsidóság aszsimilációját a női sorsokon keresztül bemutató *Timár Liza* is) az irodalmi értelmezéseken túl a szociális kérdések vizsgálatára is lehetőséget kínáltak a korabeli értelmiség számára. Nem véletlen, hogy a huszadik század során megjelenő Bródy-reflexiók szinte kivétel nélkül valamilyen ideologikus-politikai megközelítésben elemzik a szerző műveit. A konzervatív irodalmi orgánumok vezéralakja, Herczeg Ferenc például a dekadens magyar vidéket

¹ ILLÉS Jenő, *Bródy Sándor drámái* = BRÓDY Sándor, *Színház*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 5.

² JUHÁSZ Ferencné, *Bródy Sándor*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971, 184.

³ *Uo.*, 186.

bemutató művekként tartja számon az említett darabokat, a bennük megjelenő társadalomképet erkölcsi alapon osztja ketté. Az ábrázolt nagyváros Herczeg szerint a züllést, míg a falu a gyakorló vallásosságot és az erkölcsi tisztaságot jelképezi.⁴

Az 1945 után kibontakozó hazai marxista irodalomtörténet értelemszerűen szintén a Bródy-drámák társadalmi mondanivalóját hangsúlyozza, ebből az aspektusból nézve az irányzat páratlannak tartja a Bródy-féle naturalista színdarabokat. Nagy Péter például az első igazi népdramaként definiálja *A dadát*, a szerzőt pedig a huszadik század legnagyobb drámaírójának tartja.⁵ Egyértelműen túlzásnak tekinthető az a megállapítása, miszerint Bródy mellőzöttsége Osvát Ernő kritikusi közömbösségéből fakad.⁶

A társadalmi kontextusra jóval kisebb mértékben hagyatkozó újabb irodalomelméleti művek több esetben kifogásolják a vizsgált darabok, *A dada* és *A szerető* szociografikus elemeinek gyakoriságát, a nyomor és az erkölcsi tisztaság kissé didaktikus összekapcsolását. Bodnár György *A mese lélekuvándorlása* című művében szabályosan doktrínernek nevezi *A dadát* az egyik szereplő, a vallási fanatikus Péter szájába adott monológok miatt.⁷

Bécsy Tamás a *Középfajú drámák 1902 és 1907 között* című írásában például amellett, hogy *A dada* előnyének tartja a zolai és a Claude Bernard-i testszemlélet alkalmazását, kevésbé méltányolja a szegénység és a morális tisztaság túlzottan romantikus összefüggését.⁸ A Gintli Tibor szerkesztette *Magyar irodalom* mind *A szerető*, mind *A dada* esetében alakábrázolási problémának tartja a főszereplők, az áldozati sorba sülyesztett Bolygó-Kiss Erzsébet és Eőz Anna túlzottan is tudatos egyéniségét, határozott identitását. Ugyanakkor kiemeli a művekben megjelenő groteszk jegyeket, amelyek a drámai szituációban erősítik a társadalmi kiszolgáltatottságban élő szereplők sorsának tragikusságát.⁹ Ahogyan Juhász Ferencné fogalmaz a Bródy-monográfiájában, „Bródy eszmékké stilizálja hőseit”.¹⁰

⁴ Uo., 187.

⁵ NAGY Péter, *A drámaíró Bródy Sándor*, Irodalomtörténet, 1974, 1. sz., 15–16.

⁶ Uo., 5–6.

⁷ BODNÁR György, *A drámai leírás: Bródy Sándor* = B. Gy., *A mese lélekuvándorlása*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1988, 81.

⁸ BÉCSY Tamás, *Középfajú drámák 1902 és 1907 között* = *A magyar irodalom története* (1800-tól 1919-ig), szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Budapest Gondolat Kiadó, 2007, 638–649.

⁹ *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, 830–833.

¹⁰ JUHÁSZ Ferencné, *i. m.*, 183.

A fenti megállapításokat figyelembe véve pontosan az utóbb említett groteszk stílusjegyek és a szereplők túlságosan is határozott identitása állnak a vizsgálatom középpontjában.

Tanulmányom témája Bródy Sándor *A szerető* című darabja, amelyben két viszonylag szűk társadalmi csoport, az elszegényedett dzsentri és az egyre nagyobb befolyással bíró katolikus főnemesség ellentéte jelenik meg. Az ábrázolt folyamatok vizsgálatához releváns elméleti háttérnek tartom Mark Seltzer amerikai irodalomtudós traumakultúra definícióját.¹¹ Seltzer a tanulmányában alapvető emberi reprodukciós igényként határozza meg az elszenvedett sérülések továbbadását.¹² A *dadában* a főhős, Bolygó-Kiss Erzsébet a mű végén öngyilkos lesz, gyufát iszik, *A szerető* címszereplője, Eöz Anna pedig lelővi kitartóját, Ágost főherceget. Mindkét esetben jól látható, hogy a közösség által kirekesztett egyének az erőszakos tett elkövetésekor környezetükön, elnyomóikon is bosszút állnak, korábbi traumáikat tehát a végzetes cselekedetek által reprodukálják. Az *individuális traumakultúra* a vizsgált szereplő lelki sérüléseinek halmazát jelenti. A *traumák nyilvános terének* (*Public Pathological Sphere*) azt a helyet nevezzük, ahol az individuális sebkultúra közösségi feldolgozása zajlik.¹³

A címszereplőt jellemző identitásválság és a performatív cselekvések vizsgálatakor Erika Fischer-Lichte *A dráma története*,¹⁴ Arnold van Gennep *Átmeneti rítusok*,¹⁵ Victor Turner *A rituális folyamat (struktúra és antistruktúra)*¹⁶ című munkáit használom fel. Bizonyos megállapítások idézésével Claude Lévi-Strauss *A mítoszok struktúrája* tanulmányára,¹⁷ illetve Northrop Frye *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* című írására is hagyatkozom.¹⁸

A tanulmány első szakaszában *A szerető* címszereplőjének, Eöz Annának egyéni traumafeldolgozó eljárásait ismertetem, ezt követően kerül sor a családi

¹¹ Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, October Magazine, (The MIT Press), 80(1997), tavaszi szám, 3–26.

¹² *Uo.*, 6.

¹³ *Uo.*

¹⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, (ford. KISS Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

¹⁵ Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.

¹⁶ Victor TURNER, *A rituális folyamat – Struktúra és antistruktúra*, (ford. OROSZ István), Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

¹⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája = Strukturális I.*, szerk. HANKISS Elemér, Budapest, Európa Kiadó, 1971.

¹⁸ Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = N. F., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, (ford. SZILI József), Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 113–203.

nyilvánosság terében való megnyilvánulásainak értelmezésére. Az elemzés során gyakran hivatkozom a már említett másik Bródy-darab, *A dada* címszereplőjének, Bolygó-Kiss Erzsébetnek rituális traumafeldolgozó eljárásaira. Előzetes feltevésem szerint a falusi helyszínt és a népi vallásosság elemeit alkalmazó *A dada* jobbára a szürrealista hagyományban helyezhető el, míg *A szerető* esetében inkább a groteszk és az abszurd jegyek érvényesülnek. Ide sorolható például az operett-sémára épülő tudatos keretválasztás, a főhercegi család és a református dzsentri mentalitásának parodisztikus megjelenítése. A darabok különbségét hatékonyan illusztrálják a címszereplők eltérő személyiségjegyei.

EŐZ ANNA TÁRSAS MAGÁNYA

A szerető Eőz Annája a fővárosban él. A darab kezdetén a legnagyobb traumája a hajdani családi birtok és egzisztencia elvesztése. *A dada* főszereplőjének, Bolygó-Kiss Erzsébet darabnyitó imájához¹⁹ képest Anna szólama lényegesen kevesebb önértelmezési eljárást tartalmaz, a személyiségéről elsősorban a dialógusok során elhangzó, többrétegű megszólalások árulkodnak. A két főszereplő karakterdramaturgiája meglehetősen eltér egymástól, ami a különböző szerzői attitűdön túl az ábrázolt társadalmi rétegek differenciájából is következik. Míg Erzsébet számára a szülei alvásideje jelenti a magány pillanatait, Eőz Anna az urbánus és polgári létformára utaló kutyasétáltatás időtartama alatt tud eltávolodni fizikailag a családi környezetétől. Mivel ezek az alkalmak kiesnek a darab cselekményteréből, Anna teremtett sémái, szimbólumai nem elemezhetők olyan részletesen, mint Erzsébet fohászai.

Érdekes vizsgálati alap viszont – az időbeli linearitás alapján történő elemzéstől elvonatkoztatva – *A szerető* negyedik felvonásának első jelenete, ahol Eőz Anna már mint Ágost főherceg szeretője éli mindennapjait, állandó társaságát Boris, a

¹⁹ „»Jézusnak anyja, boldogságos szűz szent Mária, lilomtrónusodról mosolyogj szívesen szegény Erzsébetre is, és szegény kicsiny magzatjára, Bolygó-Kiss Kálárra is. Ámen.« A darabnyitó fohász kezdősora ez, ami frappáns módon tárja a befogadó elé a főszereplő lelki bizonytalanságát. A kétségekkel és sorsfélelemmel teli gondolatmenet sorra reprezentálja a keresztény kultúrkörből származó szimbólumokat, majd egy a népmesék és a népi mondókák világát idéző sorral zárul (»Amott-e a macska, gyer ide, hozd vissza!«). A patetikus hangvételű könyörgés után Erzsébet a könnyed, játékos sorok bevonásával próbálja a nincstelenség mindennapokra rávetülő traumáját leplezni – csakis ez az abszurdításba forduló nyelvi világ biztosítja Erzsébetnek a gondokkal terhelt valóságtól való ideiglenes gondolati eltávolodást. – Kovács Dominik, *Rituális traumafeldolgozó elemek Bródy Sándor A dada című darabjában* = *Adsumus XVII., Tanulmányok a XIX. Eötvös Konferencia előadásából*, szerk. FARKAS Flóra – JUHÁSZ Daniella – SZÜCS Bernadett, Budapest, ELTE Eötvös József Collegium, 2019, 39.

cseléből lett társalkodónő jelenti. Boris titoktartási kötelezettségének köszönhetően a jelenet folyamán Anna teljes nyíltsággal beszél a magánéleti kétségeiről. A nagybirtokos arisztokrácia szokásaihoz igazodva nem is vesz tudomást Boris jelenlétéről, gyakran kezd beszélni csak magának monológyszerűen, ezt egy helyen a szerzői instrukció is jelzi: „*mintha magának mondaná*”.²⁰

Anna nem akar tudomást venni az Ágosttal szembeni alárendelt helyzetéről sem, a vagyoni-társadalmi különbségek ellenére is a katolikus főnemes úrnőjeként, elérhetetlen eszményeként próbálja önmagát definiálni, ugyanakkor gyakran keveredik ellentmondásba önmagával. Rossz érzés fogja el, hogyha a tükörbe néz („*Nekem úgy tetszik, ha a tükörbe nézem magam, nem vagyok olyan, amilyen voltam*”).²¹ Találkozunk tehát a magányos Anna identitásának kétségeivel. A lánynak terhére van a saját traumatizált személyisége, áhítja a kilépés lehetőségét. Ahogyan az ezt követő gondolatmenet („*A fejem fáj, itt maradok, nem kell ruha*”) ²² és a hozzátoldott szerzői instrukció is tanúsítja („*A nyelvét kinyújtja, [...] hirtelen önérzettel elfordul a tükörtől*”),²³ a lelki sebkultúra fizikai teherre válik a számára.

Anna ezt követően az anyjával folytat párbeszédet, amelyben szintén ez a lelkiállapot jelenik meg („*Miért nem jöttél föl, magamra hagytál egészen. Vannak napok, még nekem is voltak, amikor egészen egyedül voltam; egymagam. Olyan súlyos magának az ember, alig tudja elbírní*”).²⁴

Bár *A dada* főszereplője, Bolygó-Kiss Erzsébet nem tesz erre utaló kijelentést, apró mozzanataiból, illetve a fenti jegyzetben elemzett imarészlet hangvételéből is kiderül, hogy a fiatalasszony fél a szüleitől, hiszen az öregek tulajdonképpen az Erzsébetet kizáró közösség tagjainak számítanak. A privát szféra kialakításának igénye tehát ebből következően jelenik meg Erzsébetben, ilyenformán is igazolást nyer az ima rítusának korábban vélelmezett traumafeldolgozó jellege. Eőz Anna Erzsébettel szemben csak hirdeti az önnön eltávolodási hajlandóságát, valójában súlyos kétségek gyötrik, amelyek megoldásában a szülei segítségére számít.

A negyedik felvonás során a lány hosszú idő után újra találkozik az apjával, a jelenet során a fiatalasszony a szülei iránti ragaszkodását nyomatékosító kijelentést tesz („*Nekem mindegy, nincs senkim, csak ti*”).²⁵ Anna jóval

²⁰ BRÓDY Sándor, *A szerető* = B. S., Színház, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 490.

²¹ *Uo.*

²² *Uo.*

²³ *Uo.*

²⁴ *Uo.*, 491.

²⁵ *Uo.*, 493.

szerényebb mértékű tapasztalattal rendelkezik az önfenntartás terén, mint Erzsébet – ez az a tulajdonsága, ami a kettejük sorsát különbözővé teszi. Míg Erzsébet a házasságon kívül született gyermek ténye miatti csalódásában meggyűlöli a csábítóját, Viktort, és határozottan elutasítja a férfi közeledését, addig Anna a férfival szembeni nyílt távolságtartása ellenére is vonzódik Ágosthoz („*Alapjában véve derék ember rossz szokásokkal...*”).²⁶ Kettejük intim viszonyában valamiféle irányító-anyai szerepet szán magának, át akarja formálni a felelőtlen ifjú arisztokrata mentalitását („*Azon az estén volt, amikor eljött velem, otthagya a családját, szakított az apjával, az anyjával [...], a mellemhez bújtt, mint egy beteg gyerek, fölém emelkedett, mint egy nagyerejű férfi, aki ezeréves köteléket szakított össze egy pillanat alatt*”).²⁷

Az idézetből is kiderül tehát, hogy bizonyos pillanataiban Anna a saját személyiségét, a személyes identitását a főnemesi szülők befolyásával tartja azonos erejűnek, azonban emellett a marcangoló öngyűlölet is részét képezi a fiatal nő egyéniségének.

EŐZ ANNA ÉS A DZSETRICSALÁD HAGYOMÁNYRENDSZERE

Eőz Anna az első színpadi megjelenése során a családi nyilvánosság szférájába érkezik, amikor a magányos sétájából hazatér szüleihez. A szerzői instrukció a következőképp jellemzi a lányt: „...születni lehet ilyen elegánsnak, nincs a pénz, amiért meg lehet szerezni”.²⁸ Azt már Anna első megszólalásai nyilvánvalóvá teszik, hogy a nő által képviselt személyiség egy a családi hagyomány útján felépített identitás, a századforduló protestáns kisnemesének szerepe öröklődik az Eőz családban. Az elszegényedés kollektív traumájának feldolgozási helyszíne tehát egyértelműen a családi nyilvánosság tere. Anna egy többjelentésű traumával tér haza. Megkísérelte eladni a dédanyja portréját, de a vásárlóknak csak a keret kellett. Az apjához intézett gondolatmenetéből világossá válik, hogy csak a rendi társadalom keretein belül képes értelmezni önmagát („*Az én nevem a te neved, és vagyok olyan büszke rá, mint te*”).²⁹ Sérelemként éli meg, hogy a család hajdanvolt vagyona híján a társadalomból való kiemelkedés esélye nélkül kell élnie egy átalakult környezetben („*Huszonkét éves vagyok, és még nem értem el semmit*”).³⁰

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 492–493.

²⁸ Uo., 439.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo., 441.

Ebből is látható, hogy Eöz Anna a nincstelenség traumáját Bolygó-Kiss Erzsébethez hasonlóan szintén egy harcos, a közösségi tér ítéletével nem foglalkozó identitás felvételének segítségével próbálja leküzdeni. A kettejük közötti alapvető különbség, hogy Erzsébetet a katolikus zsellérfaluban a lányanyaság ténye teszi periférikus helyzetűvé, a közössége szerint a fiatalasszony felelősségéből következik a teljes Bolygó család deklasszálódása. Ezzel szemben Eöz Anna öröklött sérelmeket hordoz. Az öreg Eöz az ősi identitásjegyeinek fokozott, már-már fanatikus felmutatásával küzd a Monarchia nemesi közösségeit egységesíteni kívánó főarisztokrata akarattal szemben. A szerzői instrukció a következőképp írja le a férfit: „...Egy tönkrement protestáns úr még ebben az állapotban is úr”.³¹ A darab legalapvetőbb traumáját előhívó ok, Anna büszkesége tehát folyamatosan erősödik az apja hatására. A kettejük párbeszéde során többször tapasztalható a kollektív fájdalomtudatra és az együttes traumafeldolgozásra szólító megjegyzés. Eözné egy alkalommal a következőket jegyzi meg a férjével és a lányával kapcsolatban: „Ti kelletek egymásnak, a két leggőgösebb ember a világon”.³²

Ennek ellenére egyikük sincs tisztában azzal, hogy eredetileg vallott értékrendjük összeegyeztethetlenné válik a leginkább az anyagi helyzetük jobbítása érdekében tett cselekedeteikkel. Sértésként értelmezik a dédnagymama portréjának semmibevételét, holott előzőleg ők bocsájtják áruba a családi ereklyét. Ez a folyamat nem más, mint amiről Almási Miklós ír *A drámafejlődés útjai* című kötetében. Almási a polgári dráma kialakulását pontosan a cselekvés és a hősi értékrend szétválásában látja, melynek következményeként a tett leválik az egyéniségről, a hős nem tud azonosulni a tetteivel.³³

A nemesi múlt felidézése csak rövidéletű egyetértést eredményez Anna és az apja között. Amikor az öreg Eöz szembesül a lánya és Ágost főherceg bontakozó viszonyával, a nyilvános traumamegélés helyett egyfajta remete-identitás felvételével fejezi ki a csalódottságát. Az idős férfi elhagyja a társadalmi normák rendszerét, ahogyan Anna a negyedik felvonásban az anyjával történő párbeszéd során utal apja viselkedésére: „Tudom hogy milyen nehezen csaltátok le, és hónapokon át még veled is szakított, a csöszünknél lakott, cselédkenyéren élt”.³⁴

Claude Lévi-Strauss *A mítoszok struktúrája* című munkájában arra, hogy miért van ilyen sok hasonlóság a világ mítoszai között, a következő választ adja: a mítosz

³¹ Uo., 433.

³² Uo., 440.

³³ ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969, 43.

³⁴ BRÓDY, i. m., 492.

szubsztanciája nem a stílusban és az elbeszélésmódban van, hanem magában a történetben, amelyet elbeszél, illetve a hősben, akit definiál.³⁵ A *szeretőben* megjelenő önértelmező monológok (csakúgy, mint A *dadában*) gyakran jelentenek egyet az önálló mítoszteremtéssel. Az Eőz család tagjait még a legforróbb indulati heveségükben is meghatározza a protestáns vallási hagyomány. Az öregek folyamatosan egyfajta messianisztikus szerepben említik a lányukat, aki felszabadítja őket a nyomor terhe alól, visszaszerzi a család elveszett dicsőségét („EÖZNÉ: *Korai tél lesz. ÖREG EŐZ: Majd csak megsegít... EÖZNÉ: Az Isten. ÖREG EŐZ: Az Isten. A lányunk*”).³⁶ A lány teljes mértékig azonosul a szülei szerepértelmezésével, a szinte már szakrális megalapozottságú felsőbbrendűséggel. Ahogyan az az első felvonásból kiderül, a predesztináció elve szerint saját törvényrendszert alkot magának: „*Ha kell lopni is fogok, ha kell ölni is fogok. [...] A mi bibliánk írva vagyon... bajban: emelt fővel*”.³⁷ Ebből a megszólalásából kiderül, hogy Eőz Anna nem csak az anyagi deklasszáció miatt képtelen pozicionálni az identitását a számára új társadalmi körülmények között. A törvényekhez való alkalmazkodás megtagadásával önki-rekesztést ír elő magának, saját jogán akar kivonulni a társadalomból.

Northrop Frye a korábban említett írásában, melyben az egyes irodalmi műfajok analogikus képvilágát elemzi, jellegzetesen a meséket meghatározó románcos stíluskészlet elemének tartja a nyár-tél ellentétpárt, amely gyakran jelenik meg az Eőz család kommunikációjában. A romantikus képvilágban még a felső mimetikus bázisnál is erőteljesebben reprezentálódik a keresztény szakrális hagyományból származtatható kétértékűség elve: a föld-menny ellentétpár, a jó és a rossz küzdelme.³⁸ Magától értetődik, hogy a tél fizikai és egzisztenciális fenyegetettséget jelent a nyomorgó Eőz család számára. Ágost főherceg udvarmestere, Kostitz, miután tájékoztatja a szülőket az ura Anna iránti érdeklődéséről, a zsarolás eszközeként alkalmazza a tél felemlítését („*Jön a tél, a borzasztó tél. [...] A tél kérdése meg volna oldva*”³⁹). Amennyiben tehát engedélyezik, hogy a lányuk a herceg szeretője legyen, megmenekülnek a pusztulás veszélyétől, amit a tél jelent. Ezzel szemben a nyár mint a valamikori jó mód szimbóluma jelenik meg Annánál („*A patakot akarom. A rétet akarom. A dűlőutat, amiben epéztem. [...] A búzaföldeket*”⁴⁰).

³⁵ LÉVI-STRAUSS, i. m., 138.

³⁶ BRÓDY, i. m., 439.

³⁷ Uo., 442–443.

³⁸ FRYE, i. m., 159.

³⁹ BRÓDY, i. m., 438.

⁴⁰ Uo., 441.

A családi emlékezethez való ragaszkodása ellenére Anna több alkalommal fordul szembe a nyomorúságos társadalmi pozícióból a nemesi büszkeség miatt elmozdulni nem tudó szülei akaratával („*Ti mindig a múltban éltek meg a levegőben, én pedig a földön és a jövőben*”⁴¹). Ez a belső feszültség vezet el a társadalmi nyilvánosság terében bekövetkező identitásváltásig, amikor a nyakas kálvinista lányból az osztrák főherceg szeretője lesz. A kétféle traumafeldolgozási igény (a társadalmi deklasszáció megszüntetése és a szuverén egyéniség megőrzése) azonban a továbbiakban is összeegyeztethetetlen marad.

Eőz Anna *A szerető* egyik végső cselekményelemeként lelövi az őt hitegető Ágost herceget. Anna korábbi megnyilvánulásából egyértelműen kiderül, hogy, bár a gyilkosság ugyan hirtelen felindulás eredménye, Ágost életének kioltása már korábban is a kapcsolat lehetséges lezárásaként jelenik meg a címszereplő előtt. Ahogy korábban idéztem, az első felvonásban a szüleivel való beszélgetése során a fiatal nő lehetséges jövőképként vázolja fel a rablógyilkosságot („*Ha kell: lopni is fogok; ha kell: ölni is fogok*”).⁴² A gyilkosság előrevetítésére egy újabb példa a második felvonás estélyi jelenete, amikor Anna a társadalmi nyilvánosság terében kést szegez Ágostra. A traumatizált valóság atmoszférájában identitásképviseelő gesztus mindez. Ágost Annához lépne, hogy megcsókolja a nőt. Az erőszakos közeledés ugyanakkor a férfi részéről is csak egy mimetizált cselekvéssor, nem az alaptermészete késztetéséből fakad. Az estélyen Ágost barátai is jelen vannak, a maszkulin viselkedési normának tartott erőszakos attitűdöt a nekik való megfelelés motiválja. A kísérlet azonban megszegyenüléssel zárul a férfi részéről. Anna hirtelen dühvel kést ragad, nemcsak Ágostot fenyegeti az életének kioltásával, hanem a társaságot képező De Rotta grófot és az angol herceget is. A cselekvéssor fenyegető jellegét a verbalitás által is nyomatékosítja („*Egy mozdulatot felém, és szeme nincs! Nem hercegek maguk, hanem gyáva kocsisok, szolgák és gyávák, maga, a barátai mind*”).⁴³ A számukra ijesztő és egyszersmind megalázó helyzet elmarasztaló véleményét szül a lányról Ágost barátai körében. A jelenetben szereplő férfiak az arisztokratikus felsőbbrendűség hirdetésével próbálnak megszabadulni a kiszolgáltatottság traumájától. De Rotta barbár lánynak minősíti Annát, az angol pedig magát az országot illeti megjegyzésekkel a nő viselkedése miatt.

A herceg rituális meggyilkolása voltaképpen egy dominanciaharc eredménye, a tébolyult fiatal nő vágya beteljesedik: előtte fekszik kiterítve a neki alárendelődött, levadászott és leölt áldozat.

⁴¹ *Uo.*

⁴² BRÓDY, *A szerető*, 442.

⁴³ *Uo.*, 465.

ÖSSZEFOGLALÁS

A fentiek alapján érvényesnek tartom azt a megállapítást, hogy a vizsgált darabokban megjelenő rítusként értelmezhető cselekedetek és a szakrális nyelvi elemek traumafeldolgozó funkciót látnak el. Ahogy korábban írtam, *A dada* és *A szerető* (Bródy klasszikusához, *A tanítónőhöz* képest) ritkábban jelennek meg a hazai színpadokon. A mellőzés fő oka lehet, hogy a szakirodalom az erkölcsrajzként meghatározott színműveket ugyanúgy a korai realizmus és a naturalizmus irodalmi közegébe helyezi, ahogyan a Bródy-életmű további darabjait. A traumakultúra vizsgálata szempontjából fontos melodramatikus tónusú monológok, a szereplők túlzással megalkotott karakterjegyei azonban nehezen kezelhetők ebben a kritikai keretben, voltaképpen szürreális, sőt abszurd és groteszk jegyekként értelmezhetők.

A szerető az operettes fordulatokban gazdag cselekményszövésével, a társadalmi státuszok parodisztikus és stilizált megjelenítésével, a túlzás és a kifordítás eszközének gyakori alkalmazásával az abszurd és a groteszk drámai irányzatokkal mutat rokonságot.

Bízom benne, hogy a tanulmányban elemzett lélektani folyamatok és az ezek ábrázolásában megjelenő, a korban feltétlenül újszerűnek számító stíluselemek által hangsúlyosabbá válik az erkölcsrajzok irodalom- és drámatörténeti jelentősége – akár a modern magyar drámával összefüggésben.

BIBLIOGRÁFIA

- ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.
- BÉCSY Tamás, *Középfajú drámák 1902 és 1907 között = A magyar irodalom története (1800-tól 1919-ig)*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 638–649.
- BODNÁR György, *A drámai leírás: Bródy Sándor* = B. Gy., *A mese lélekvándorlása*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1988.
- BRÓDY Sándor, *A dada* = B. S., *Színház*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 24–93.
- BRÓDY Sándor, *A szerető* = B. S., *Színház*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 431–505.
- Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, (ford. KISS Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

- Mark, SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* = *October Magazine*, (The MIT Press), 80. évf. (1997), tavaszi szám, 3–26.
- Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = F. N.: *A kritika anatómiája (négy esszé)*, (ford. SZILI József), Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 113–203.
- ILLÉS Jenő, *Bródy Sándor drámái* = BRÓDY Sándor, *Színház*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 5–23.
- JUHÁSZ Ferencné, *Bródy Sándor*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.
- Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája* = *Strukturalizmus I.*, szerk. HANKISS Elemér, Budapest, Európa Kiadó, 1971, 134–148.
- Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010.
- NAGY Péter, *A drámaíró Bródy Sándor*, Irodalomtörténet, 65. évf., 1. szám, 1974, 3–39.
- Victor TURNER, *A rituális folyamat – Struktúra és antistruktúra*, (ford. OROSZ István), Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.

Reneszánsz dramaturgiai jellemzők és implicit instrukciórendszer Balassi Bálint *Szép Magyar Komédia* című drámájában

BEVEZETÉS

Balassi Bálint *Szép Magyar Komédia* című műve két forrásból maradt fent. Egyik forrásunk a Fanchali Jób Kódexben¹ fellelhető kéziratos másolat, a másik pedig négy levél nyomtatványtöredék, melyek 1610 körül keletkeztek. A dráma megírásának ideje nem tisztázott, Pirnát Antal² 1589 elejére, míg Kőszeghy Péter³ 1588 tavaszára teszi azt.

A dráma előadásáról azonban még a megjelenésnél is kevesebbet tudunk. Klazniczay Tibor⁴ és Szabó András⁵ is lehetségesnek tartja, hogy a komédiát Bicsén, Thurzó Borbála esküvőjén adták elő. Erre a feltételezésre ad okot az, hogy maga kódexet író Fanchali Jób János ehhez az udvari körhöz tartozott, illetve hogy Szenci Molnár Albert naplójában ír egy az esküvő előestéjén előadott komédiáról. Kőszeghy⁶ ezzel szemben úgy gondolja, hogy a Szenci által említett komédia semmiképpen sem lehet ez a Balassi-darab.

¹ A kódexet Ján Mišianik 1958-ban fedezte fel a bécsi nemzeti könyvtárban. Első teljes kiadása: *Balassi Bálint Szép magyar komédiája: A Fanchaly Jób-kódex magyar és szlovák versei*, szerk. Ján Mišianik – ECKHARDT Sándor – KLANICZAY Tibor, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959.

² PIRNÁT Antal, *A magyar reneszánsz dráma poétikája*, Bp., MTA Irodalomtud. Int., 1969., 527–556.

³ idézi: LATZKOVICS Miklós, 1550: *Az első magyar nyelvű dráma = A magyar irodalom története: A kezdetektől 1800-ig*, szerk. JANKOVITS László – ORLOVSZKY Géza, Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 261.

⁴ idézi: LATZKOVICS, i. m., 263.

⁵ SZABÓ András, *Új megfontolások a fanchali jób-kódexről, avagy a szép magyar komédia másolója*, ItK, 113(2009), 807–825

⁶ idézi: LATZKOVICS, i. m., 263

Néhány feldolgozást leszámítva⁷ manapság sem túl gyakran színpadra vitt szövegről van szó. Ezek az adaptációk meghagyták az eredeti, XVI. századi nyelvezetet és a hagyományos vásári komédiákból kiinduló előadások voltak. Azonban mindez nagyban eltávolító jellegű, nehezíti a megértést, befogadási problémákat vet fel.

MAGYAR DRÁMA KEZDETEI

A magyar dráma megjelenése a XVI. századra tehető. Pirnát Antal⁸ szerint összesen 12 magyar nyelvű reneszánsz drámáról tudunk (beleszámítva a töredékeket és művekre való utalásokat). A korszak drámairodalmát elsősorban a vallásos témájú színjátékok jelentik, ezek jellemzően vallási propagandisztikus vagy nevelő célzatúak. Elterjedt műfaj például az iskoladráma, amely egy olyan bibliai színjáték, amit diákok adtak elő. Az iskoladrámák felekezetenként változók: különböző jezsuita, pálos, ferences darabok jelentek meg a korszakban. Népszerű műfaj továbbá a hitvitázó dráma, amely vallásos kérdések fejtegetését írja le dialógusos formában. Fennmaradt hitvitázó dráma például Sztárai Mihály *A papok házassága* című műve. Kettő dráma emelkedik ki különösen a korszakból, az egyik Bornemissza Péter *Magyar Elektrája*, a másik Balassi Bálint *Szép Magyar Komédiája*. Bornemissza Péter *Magyar Elektra* című drámája Szophoklész *Electra* című tragédiájának átfordítása és magyarítása, utóbbi alatt értve a történet krisztianizálását, társadalomkritikai gondolatok beemelését, a cselekmény bővítését. Erre az eljárásra Bornemissza az előszóban reflektál is: „*Nagiob rezre fordítatot, es az kerezeneknek erkoeczöknek iobitasokra peldaul szepen iateknak mogia szerint rendeltetet.*”⁹ Ez a dráma a mai napig játszott darab. A legfrissebb előadást 2018 februárjától játsszák a Pécsi Nemzeti Színházban Rázga Miklós rendezésében. Az előadás gyakoriságának szempontjából fontos megjegyezni, hogy a *Magyar Elektrát* többször megújították, átírták a könnyebb befogadhatóság végett. Átiratokat készített belőle például Németh Ákos¹⁰ és Háy János¹¹ is.

⁷ Márkó Eszter, József Attila Színház, 2013.; Török Viola, Spectrum Színház, 2016., Uő., Tamási Áron Színház, 2005. Egyik előadás sem ért el különösebb sikereket, a kritikai illetve bárminemű recepció ennek függvényében kevés.

⁸ PIRNÁT, i. m.

⁹ *Régi Magyar Drámái Emlékek*, szerk. KARDOS Tibor – DÖMÖTÖR Tekla, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960, 791.

¹⁰ A 2018-as Pécsi Nemzeti Színházban bemutatott, Rázga Miklós rendezte előadás szövegét Németh Ákos írta át.

¹¹ 2014-ben a kaposvári Csiky Gergely színházban Háy János Bornemissza-szövegéből készült előadás Horváth Csaba rendezésében.

AZ OLASZ PÁSZTORJÁTÉK

Hasonlóan a *Magyar Elektrához*, Balassi is egy már létező külföldi művet dolgozott át. A *Szép Magyar Komédia* alapja Cristoforo Castelli *Amarilli* című pásztortjátéka. Patrice Pavis szerint a pásztortjáték egy „pásztorélet egyszerűségét magasztaló színmű, amelyben a pásztor a régi idők szeplőtelenül tiszta emberének nosztalgikus, utópikus sztereotípiája”.¹² A pásztortjáték gyakorlatilag a pásztorköltészet színpadra emelése. Ez az itáliai humanisták idejében lesz népszerű udvari műfaj, kastélyszínjátszás keretein belül adják elő. A cinquecento hercegi udvaraiban a színházi előadás kiemelten fontos esemény, amelynek nem kizárólag művészi, hanem nagyban presztízserő is volt. Nem az összes társadalmi réteg megszólítása volt a cél, hanem egy szűkebb kör kielégítése, látvánnyal való elámitása. A korban népszerű Gian Giorgio Trissino, illetve Sperone Speroni antik mintát követő drámái, melyek látványelemekben gazdagok, így felszerelt és költséges színpadtechnikát igényelnek. Sárközy Péter¹³ erre vezeti vissza a pásztortvilágot idéző mesejátékok hirtelen térnyerésének okát: jóval egyszerűbbek, kevés szereplővel és könnyű megoldásokkal operálnak. Mindemellett azonban mégis szabadon lehet élni bármilyen atmoszférateremtő eszközzel, például tűzijáték, táncbetétek, melyek udvaronként változóak. Gian Giorgio Trissino¹⁴ 1529-ben megjelent *Poetica* című írásában¹⁵ a pastorale-t a komédiával összevetve úgy írja le mint komédiában megjelenőknél is alacsonyabb rendű személyekről (középszerű városiakok helyett parasztokról) szóló, városi élettől távoli világban játszódó, csak jellemre, beszédmódra, egyszerű, fordulatoktól mentes meseszövegre támaszkodó műfaj. Szereplőik jellemzően pásztorok és nimfák, görög mitológiai nőalakok, fő témája a szerelem és a sóvárgás a vágyott személy iránt. A korszak jelentős pásztortjátékai Tasso 1572-ben írt *Aminta* című drámája, vagy például Guarini műve, az *Il pastor fido*, amely 1590-ben jelent meg.

Castelletti háromszor írta meg a Balassi-szöveg alapjául szolgáló *Amarillit*, az első kiadás 1580-ban látott napvilágot. Ezek az újraírások a korizléshez való alkalmazkodást szolgálták, így az egyes változatok egyre patetikusabbak,

¹² Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, Bp., L'Harmattan Kiadó, 2006, 327.

¹³ SÁRKÖZY Péter, *Itália vonzásában*, Nap Kiadó, Bp., 2014.

¹⁴ Idézi, illetve fordítja: SZEGEDI Eszter, *Olasz pásztortjátékból magyar komédia: Balassi Szép Magyar Komédiájának és Castelletti Amarillijének összehasonlító elemzése*, Bp., 2012.

¹⁵ Trissino *Poetica*-ja nagyrészt az arisztotelészi elveket fogalmazza újra és helyezi kortárs keretek közé.

komorabbak lettek. Waldapfel József¹⁶ szerint Balassi az 1587-es harmadik kiadásból dolgozott, az alapján írta meg saját magyarított verzióját.

A fordítás lehetősége, a szöveg magyarba átültetése itt egyértelműen elvethető, mindeközben önálló műről sem feltétlenül beszélhetünk. Szegedi Eszter¹⁷ erre alapozott tanulmányában összegyűjti az Amarilli és a *Szép Magyar Komédia* különbségeit. Balassi nagy változtatásokat hajtott végre Castelletti művén és lényegesen eltér az eredetitől, csakúgy, mint Bornemissza az eredeti Szophoklész műtől. Ilyen változtatás az ajánló a dráma elején, az argumentum, illetve a mű prológusa. Eltérő jelenetszámozást vezet be, mivel több jelenetet kihagy, amik az eredetiben még megvannak, oka bizonyos motívumok illetve karakterek háttérbe szorítása (például a pásztor Dienes sokkal kevésbé jelentős karakter Balassinál, a hangsúly a nemesekre kerül). Ezen kívül jelentősen rövidülnek a bukolikus körülírások is, sokszor kihagyja vagy egyszerűsíti őket. Balassi magyarít olyan értelemben is, hogy magyar közmondások, közbeszédi elemek kerülnek bele a drámába. A „pastor” szó helyett a „juhász” vagy „juhászlegény” kifejezést használja, a „nimfa” pedig inkább „asszony”-ként kerül fordításra. Sőt, még az állatfajtákat is a magyar környezethez adaptálja. Ezen kívül jelentős formai változtatást is végrehajt: az eredetivel szemben Balassi műve prózai.

A MAGYAR RENESZÁNSZ KOMÉDIÁK JELLEMZŐI ÉS EZEK MEGJELENÉSE A *SZÉP MAGYAR KOMÉDIÁBAN*

Pirnát Antal tanulmányában¹⁸ a fennmaradt drámák alapján hat olyan jellemzőt állapított meg, melyek a magyar reneszánsz drámákra általánosságban igaz. Ezek a következők:

Ezeknek a műveknek mindenképpen reális, elképzelhető cselekménye van. A *Szép Magyar Komédia* esetén ez ott figyelhető meg, hogy nem szerepelnek benne az olasz eredetiben még jelenlévő nimfák. Ennek azonban kicsit ellentmond, hogy Ekho tündéraszonnyként van megnevezve. A tündéraszonyság ellenére a drámának nem egy teljesértékű szereplője, hiszen csak visszhang, nincsenek tényleges önálló megszólalásai, hanem mint természeti jelenség van jelen. A harmadik szín második jelenetében „*Sylvanus énekelve beszél az tündéraszonnyal, Echóval*”. Echo válasza itt egyszerre útmutató irányú Sylvanus

¹⁶ idézi: SZEGEDI, *i. m.*

¹⁷ SZEGEDI, *i. m.*

¹⁸ PIRNÁT, *i. m.*

számára, transzcendens igazként hisz a visszhang válaszaiban („*Ki felele nékem? / Távul az erdőben lőn ugyan valami szó, / Talám egyik tündér jár itt valamiért [...]*”), miközben maga a vers azzal játszik, hogy a Sylvanus által kimondott szavékeket visszaadva dialógus jön létre az ember és a természeti jelenség közt. Echo emberfelettként való tisztelete abban is megmutatkozik, hogy a vele beszélő felértékelődik, hiszen Echo őt válaszra érdemesnek tartja. Briseida a második szín második jelenetében azzal dicséri Credulust Júliának, hogy Echo beszélni hajlandó a férfival („*de még Echo is, noha tündérasszon, megfelel néha verseire mikor valamiről szól neki; s ezt nem szereted ám te?*”). Echo alakja ezek alapján kettős. Egyrészt nem evilági, és mégis reális, így őt a kettő határán mozognak tekinthetjük. A nem földöntúli világ másik megjelenési formája Credulus szerelmének, Júliának tündérhez való hasonlítása (pl.: Actus I. scena III.: Credulus: „*...láttad-é valahol az én tündérasszonyomat, az ki az én szívemet ellopta?*”), vagy még a tündérvilághoz képest is felülemeli (Actus II. scena IV.: „*Látd-é, minénők ennek az szemei, s mivel szebb akármely tündérasszonnál is.*”) Így Júlia alakja sokkal misztikusabbá válik. Azt érdemes megemlíteni, hogy az egész drámát végigkísérő keresztény világlátás, az Isten megemlézése nem tartozik a realitáson túlmutató dolgok közé, hiszen a XVI. században Isten jelenléte a világban evidens, így ez a valóságos világ berkein belül kezelendő.

A korszak drámáihoz hasonlóan Balassi műve is öt felvonásos. A színeket Actus, a jeleneteket Scena jelzéssel látta el. Az első szín négy felvonásból áll, amit Credulus monológja indít és Sylvanus szerelmes verse zár. Ebben a színben ismerjük meg Credulust és a háttértörténetét, továbbá Lícidát, Dienest és Sylvanust. Ezen kívül Júlia színre lépése is megalapozódik, mind a négy színben megemlíti a szereplők. Az első Actusban alapozódnak meg a viszonyok. A második Actusban az első megszólaló Júlia, monológiájából megtudjuk kilétének titkát. Itt még nem kerül kimondásra, hogy ő Angelica, de szembetűnő a párhuzam a két sors között. Megismerjük Briseidát és Galateát. A harmadik Actus Credulus szerelmi vallomásával indít, majd Sylvanus és Echo tündérasszony dialógusával folytatódik. Ezen a ponton már minden szereplőt ismerünk, megismerjük pontosan a viszonyokat, és megtudjuk, ki hogyan kötődik a szerelmi háromszöghöz. A negyedik Actus Credulus és Sylvanus vitájával indul, ekkor állnak egymással először szemtől szembe. A szín Credulus monológiájával zárul, illetve a rövid verssel, amit felvés a fára. Az ötödik Actus az öngyilkossági kísérlettel indul, ami a tetőpont, és ez a szín tartalmazza a megoldást is, mindenki számára boldogan fejeződik be a darab.

A címek általában műfajmegjelölést tartalmaznak, ez pontosan illik a *Szép Magyar Komédiára* is. Szenczi Molnár Albert szótára szerint a komédia „melyben bizonyos személyek, ez világon mindenféle rendeknek erkölcsököt, szokásokat, mint egy tükörben elő mutatták”.¹⁹ Ez a definíció Pirnát²⁰ szerint Aelius Donatus Terentius-kommentárján alapul, amely nagyban befolyásolta a humanista poétikát, az általa megadott latin komédia-definíció pedig Cicerótól származik, így közvetve tőle ered a magyar komédia-felfogás is. A XVI. századi elgondolás szerint a komédia lényege, hogy jól végződik. Pintér Márta Zsuzsanna²¹ szerint így lehetséges, hogy több jezsuita passió is a „comoedia” nevet viseli. Hogy a *Szép Magyar Komédia* a mai értelemben vett komédiaként is olvasható, vitatott, több különböző értelmezése létezik. Kőszeghy²² szerint egy vidám, gyakran nevetséges vígjáték, Pirnát²³ szerint a humanista felfogás szerinti jó befejezésen van a hangsúly, a mai komédia-értelmezést nem említi, Amadeo Di Francesco pedig egy manierista, nem evilági zárást támogat, hogy a befejezés már ember számára nem elérhető helyen történik, hanem egy mesevilágban, ezáltal tragikus jelleget tulajdonít neki.

A magyar reneszánsz drámákat további jellemzője, hogy van prologusuk és argumentumuk, az eseményeket röviden leíró summájuk, illetve gyakran a művet záró epilógusuk. A *Szép Magyar Komédia* elején szereplő prologusban megfogalmazódik Balassi szerelemfilozófiája. Amadeo Di Francesco szerint „jelentős hasonlóságok fedezhetők fel Balassi irodalmi programja és Baldesar Castiglione *Cortegianója*, illetve Pietro Bembo *Prose della volgarlingua* című művének egyes részei között. Valószínűleg reminiscenciákról, emlékezetretegekről és fokozatosan felgyülemlett irodalmi hordalékról van szó.”²⁴ Az első két mondatról továbbá azt állítja, hogy biztosan fordítás, Castelletti *I torti amorosi* című komédiájából. A prologust követi az argumentum, az összefoglaló: „Ez komédia miről vagy, annak az summája”. A darab epilógusa pedig Dienes rövid kiszólása a közönségnek, amit Castelletti darabzáró soraival ellentétben Balassi elválaszt a darab többi részétől.²⁵

¹⁹ idézi: PIRNÁT, i. m., 532.

²⁰ idézi: PIRNÁT, i. m.

²¹ PINTÉR Márta Zsuzsanna, „Szerzetes játékok” avagy költött komédiák, Új Forrás, 36 (2004), 88–97.

²² idézi: LATZKOVICS, i. m.

²³ PIRNÁT, i. m.

²⁴ Amadeo Di FRANCESCO, Átírás és újírás: olasz művek a reneszánsz és barokk kori magyar irodalomból, Létünk, 38 (2008), 41–53.

²⁵ SZEGEDI Eszter, i. m.

A korabeli drámák prózai művek. Ez valószínűleg azzal van összefüggésben, hogy nincsenek kardalok, így nem kell feltétlen a verses formához ragaszkodni. Ugyan míg az *Amarilli* verses, Balassi műve már prózai, ez alól kivételt képez Sylvanus két verse, illetve Credulus egy monológja, mely prózai az elején, majd verses befejezése van.

A magyar reneszánsz drámákból továbbá hiányzik az interludium, azaz a közjáték, amely Pavis leírása szerint „tágabb értelemben véve minden olyan közbeékelte szöveg vagy pantomimjáték, mely a színpadi cselekményt megszakítja.”²⁶ Ez Balassi művéből is hiányzik.

A SZÉP MAGYAR KOMÉDIA DRAMATURGIÁJA, A DRÁMAI SZÖVEG ELEMZÉSE

A szöveg dramaturgiája követi az olasz pasztorál tipikus dramaturgiáját: egy múltban rejtőző titok felkavarja a jelent. Az olvasók egy múltbeli cselekmény és a jelen kapcsolatának vizsgálatában vesznek részt, így a *Szép Magyar Komédiára* Bécsey Tamás²⁷ terminusával analitikus drámaként is tekinthetünk. Az analitikus dráma²⁸ dramaturgiai technikájának lényege, hogy a múltbeli események fokozatosan tárulnak fel az olvasók és a szereplők előtt is. A drámában a konfliktus forrása, hogy Credulus és Júlia nem tudják egymásról, hogy egymás régi szerelmesei. Az analitikus dramaturgia legfőbb eszköze a késleltetés, így a konfliktus, amely egyetlen beszélgetésben feloldható lenne, csak a dráma végén oldódik fel. A konfliktus késleltetése figyelhető meg például abban, hogy Júliát, az egyik kulcsfontosságú szereplőt csak a második színben ismerjük meg, a színre lépése kitolódik. További ilyen eszköz a félreértés és az információhiány. Ezek az elemek alakítják ki a különböző konfliktusokat. Még mielőtt Júlia először színre lép, Credulusnak Dienes azt mondja, hogy Júlia Sylvanus szeretője. Ezzel ellentétes információt mond neki Briseida. A szerelmi vallomás sikertelensége után arra jut, Dienesnek van igaza. Így a negyedik színben már elkerülhetetlen lesz Credulus és Sylvanus konfliktusa. Miközben ők Júlia érzéseiről még mindig nem tudnak semmit, az olvasó a második színben megtudta Júlia visszautasító viselkedésének okát, az információhiány feszültsége okozza a dráma izgalmát. Az analitikus drámát továbbá jellemzi, hogy a konfliktus megoldását epikus elemek, elbeszélő részek és úgynevezett *flashback*ek viszik

²⁶ PAVIS, i. m., 253.

²⁷ Bécsey Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Akadémiai, Budapest, 1974.

²⁸ Bécsey mellett PAVIS is részletesen leírja a fogalmat.

előre. Erre példa a *Credulus* háttértörténetét ismertető dialógus az első szín második jelenetében, vagy Júlia múltjának felfejtése a második szín első és második jelenetében. A teljes megoldás pedig csak az ötödik szín negyedik jelenetében jön el, mikor *Credulus* véletlenül, korábbi életére való visszaemlékezésként megemlíti *Angelicát*. Innentől mindkét szereplő – visszafejtve a múlt eseményeit – feloldja a konfliktust, hiszen kiderül az igazság.

INSTRUKCIÓK KÉRDÉSE

Tehát adott egy drámaszöveg, aminek színházi lenyomata a saját korából nem létezik, nincs bizonyíték rá, nincs olyan színházfilológiai munka, ami ennek az előadásnak a rekonstruálását megtette volna. A kérdésem nem a történeti jellegű, nem a – vagy megvalósult, vagy nem megvalósult – előadására vonatkozik, hanem arra, hogy egy adott drámaszöveg, amelynek színpadi érintkezéséről nem tudunk, milyen viszonyt állít fel mégis egy lehetséges színpadi adaptációval. A színrevitel olyan színpadi jelek megalkotását teszi szükségessé, amely valamilyen módon kapcsolódik a szöveghez, azzal viszonyt létesít. Azokat a fix kapcsolódási pontokat keresem tehát, amit a szöveg a színpadnak kikötésként tesz meg.

Alapvető, régről ismert drámadefiníció, hogy a dráma a név, dialógus és instrukció szövegeössze.²⁹ Ezek közül az instrukció lenne a szövegből közvetlen a színpadra vonatkozó, szcenikai jellé változó elem, amely a drámát a színházhoz köti. Az instrukció szituálja a dialógust, ami a névvel jelölt karakterek között folyik. Az instrukció lenne az a pont, ahol a szerző beleszól az adaptációba, a szerzői intenciónak engedelmessé a reprezentáció úgy megy végbe, hogy a szerzőt reprezentálja. Ehhez szükséges nyilván egy adott csoport, a reprezentálók csoportja, aki ennek engedelmessé. Ezt a megállapítást egy olyan környezetben tehetjük meg, ahol a szerző mindenható erővel bír a saját műve fölött. Épp ezért a posztdramatikus színházat kikerülve állapítom meg ezt, a hagyományos értelmezéseket irányadóként tekintve, amelyek az instrukció betartását feltételezik.

Balassi *Szép Magyar Komédiája* nem tartalmaz instrukciót. Nem is indokolt a használata, mivel a korban a szöveg általában egy színdarab szöveggönyve. Gyakran a rendező és a szerző, vagy a rendező, a szerző és az adott társulat színésze egy és ugyanaz az ember. Erre prototipikus példa Shakespeare munkamódszere: sokkal később, már más dráma-elvárásrendszerben élő szerkesztők instrukciókat illesztettek Shakespeare szövegébe, így például először egy

²⁹ BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Akadémiai Kiadó, 1987.

1740-es kiadás jelezte, hogy Hamlet legelső megszólalását („Több, mint rokonság, s nem éppen rokonszenv.”) félre mondja.³⁰ Másrészt nem is szokás, hiszen Balassi drámája egy olyan drámahagyományba íródik bele, ahol a szöveg első-sorban dikcióalapú: a korban a legjellemzőbb forma a hitvitázó dráma.

Az *Amarilli* azonban tartalmaz instrukcióknak tekinthető szövegelemeket. Kettő ilyen elem jelenik meg, mind a kettő a természetfeletti esemény megjelenítéséhez köthető: a varázslat színpadi megjelenését segíti. Az első a harmadik szín harmadik jelenetében, mikor is Cavicchio fává változik, illetve a negyedik szín negyedik jelenetében, mikor visszaváltozik emberré. Ezek megjelenése indokolt lehet, mivel maradandó változást jelentenek a színpadon – innentől Cavicchio csak a fából kifelé beszélve tud megszólalni, ezt később egy jelenet elején álló argumentum is jelöli.

Az ilyen átváltozás a Balassi-szövegben azonban nem lehetséges: fontos megjegyezni, hogy Balassi a mű magyarázatokkor nagyban megváltoztatja a cselekményt, krisztianizálja azt, így a varázslat és a varázsvilág megjelenítése összeférhetetlen az ő drámájával. Épp ezért – lévén, hogy ennek a két instrukciónak a megjelenése szükségtelen a magyar szövegben – ez a szál teljesen kimarad. Balassi drámája is alkalmaz helyzetek szituálására vonatkozó szövegelemeket. Ezek egyrészt a dialógusokba épülve jelennek meg, implicit módon, körülírva a szereplők helyzetét segítik a néző képzeletének irányítását, de mindazonáltal szcenikai jellé formálódhatnak. Ilyen például az első szín második jelenetében Licida első megszólalása. Mivel az első szín *Credulus* monológja, amely felvázolja a dráma egyik alapproblémáját, a második színben Licida azal indítja a jelenetet, hogy mindezt egy konkrétabb helyhez és szituációhoz köti: „*Mi dolog, társ, Credule, hogy itten keröl mind az te siralmiddal zengenek szélllyel az vadon erdők?*”

A dialógusokon kívül a dráma tartalmaz egy másik szcenikai jellé formálható szövegelemet is. Ezek ugyanúgy a szövegtest részeinek tekinthetők, mivel besorolódnak a jelenetszámozás alá, azonban magukon a replikákon kívül állnak, és nem a színpadi szöveg részei.

Latzkovits Miklós úgy utal ezekre a szövegelemekre mint argumentumokra. Ez a megnevezés olyan szempontból problematikus, hogy az argumentum – ugyancsak az ő szóhasználata alapján – annak a szövegrésznek a megnevezése is lenne, amely összefoglalja a cselekményt a dráma elején. Ez a Balassi-szövegben azonban nem más, mint a dráma elején álló summa („*Ez komédia miről vagyon, annak az summája*”).

³⁰ P. MÜLLER Péter, (A) *Hamlet alak/változásai az angol kritikában*, Jelenkor, 6 (2002) 665–685.

Az egyes jelenetek elején álló, ugyancsak argumentumoknak nevezett szövegelemek legtöbbször csak a jelenetben szereplő személyek megnevezésére kéne szorítkozzanak. Balassinál ezek a szövegelemek jóval többet is elárulnak. Tehát az argumentum fogalma nem csak ködössége miatt nem elég precíz a *Szép Magyar Komédia* ezen elemeinek megnevezésére – hiszen két dologra is vonatkozik a szó –, de a drámaszövegben betöltött szerepük is más, mint ebben az esetben.

Azonban mégsem tekinthetők mondjuk foglalatnak, ami a későbbiekben például az epikában használatos kifejezés. A foglalat a cselekményt pontosan összefoglalja, így a foglalat után következő szövegrész – egy dráma esetén mondjuk a replikák – csak a formai megvalósulásukban válnak érdekessékké. Ehhez képest a Balassi-szövegrészek azonban keveset mondanak el.

Ezek a szövegelemek a Castelletti darabban ugyancsak a nevek felsorolására szorítkoznak. Kivételek azok a szövegek, amelyek a néven túl a névlistában már megjelent jellemzéseket is újra feltüntetik, mint például az első felvonás második színében: „*Cavicchio Villano, capraio di Selvaggio, Credulo*” (*Cavicchio Villano, kecskepásztor a Selvaggionak; Credulo*). Tehát ebben a szövegelemben megtudunk róla egy, a pusztán névhez mérten többletinformációt. Azonban Cavicchio a dráma elején álló szereplőlistában szó szerint ugyanígy szerepel: „*Cavicchio Villano, capraio di Selvaggio*”. Így Cavicchio Villano foglalkozása nem többletinformáció, hanem újrabemutatás.

Két további kivétel található ezen kívül még az *Amarilliben*. Az egyik esetben Cavicchio egy tárggyal jelenik meg, a második felvonás harmadik színében: „*Cavicchio, con la capra in ispalla. Checca contadina, moglie di Pelicchia*” (*Cavicchio kecskével a vállán, Checca parasztnő, felesége Pelicchiának*). Itt a szereplők belépésekor Cavicchio egy tárggyal, az előadás szempontjából új kellékkal jelenik meg. Illetve Checca esetén is új elem kerül bemutatásra: egy konkrét viszonyfeltüntetés, mivel a névlistában még csak házasként („*sua moglie*”) van feltüntetve.

A negyedik felvonás harmadik színének elején szereplő szövegelem is tartalmaz többletinformációt („*Zempilla, Pelliccia, Cavicchio, nell'albero, Checca*”). Mivel Cavicchio fává változott, a drámaszöveg feltünteti, hogy hogyan képes mégis megszólalni, hogyan kell elképzelni a megszólalást, hogyan lehetséges a színpadi adaptációnak ezt a megszólalást megjelenítenie.

A SZÉP MAGYAR KOMÉDIÁBAN MEGJELENŐ JELENET ELEJI SZÖVEGELEMEK FUNKCIÓ SZERINTI BESOROLÁSA

A *Szép Magyar Komédiában* betöltött funkciójukat tekintve ezek az elemek öt kategóriába sorolhatók. A beszédsszituáció ismertetésére vonatkozó szövegelem megjelöli, hogy dialógusról vagy monológrol van-e szó. Például: „*Credulus szól ömagában a Hajnalnak.*” (I/I),³¹ „*Credulus szól egy barátjával, Licidával.*” (I/II). Jelölheti a beszédmódot, hogy az adott szöveg énekes-verses vagy prózai előadásban jelenik meg, például: „*Sylvanus énekelve beszél az tündéresszonnal, Echóval.*” (III/II).

Azonban az a szempont is fontos lehet, amire Marco de Marinis³² hívja fel a figyelmet, hogy bizonyos információ hiánya azért is lehetséges, mert az adott dolog a meglévő közös tudásbázis része. Tehát felesleges volna bizonyos információk, jelen esetben az instrukciók hiányát számon kérni a szövegen, mert a játékhagyomány eleve feltételez bizonyos elvárásokat a színpadi adaptáció felé. Ezt – mivel az adott tudásnak minden előadást készítő és néző személy ismeretében van – felesleges volna lejegyezni a szövegbe. A korszak drámáinak strukturális elképzelését Donatus Terentius-kommentárja és Euanthius műfajelmélete alapján alakították ki, ezek meghatározzák a 16–17. századi drámaírási gyakorlatot.³³ Erre példa: a korszak drámáinak strukturális elképzelései szerint kötött szabály, hogy a jelenetváltás szereplőváltással jár, így olyan színpadi utasítás, ami a szereplők színpadról való lejövetelét jelezné, teljesen felesleges, mivel a jelenethatár egyértelműen jelzi, hogy a színpadon lévő szereplők száma változik. A szereplő megjelenése néha ki is van mondatva a másik szereplő által (pl. „*jő Dienes*”, I/III). Bizonyos jelenet eleji szövegelemek azonban megemlítenek színpadi mozgására vagy elhelyezkedésre vonatkozó információt. Az ötödik felvonás harmadik színében az argumentum szerint „*Dienes magában szól*”, elindul a jelenet, majd a felénél belép Sylvanus: „*Ahol jő Sylvanus, az gazdám!*” Mozgásra és elhelyezkedésre vonatkozó szövegelem jelenik meg a negyedik felvonás második színében: „*Briseida szól Júliával, Credulus egy bokor megett hallgatja.*” Ez az információ olyan, mint a *Hamlet*-beli *félre*, ami a dialógusban nem szerepel, de hiányában a jelenet teljesen máshogy volna értelmezhető, sőt, esetünkben nem volna érthető, hiszen Credulus szabadon beleszól a nők beszélgetésébe, de ők közben mégsem hallják. További példa

³¹ Dolgozatomban az idézetek helyét a következő formában jelölöm: actus/szín.

³² Marco de MARINIS, *Történelem és történetírás = Színház-szemiotográfia*, szerk.: DEMCSÁK Katalin – Kiss Attila, Szeged, JATE Press, 1999.

³³ LATZKOVITS, i. m.

az ötödik felvonás első színe, amelyben „*Sylvanus szól Credulussal, megragadván a kést kezében, meg ne ölje magát.*” Ezáltal két ellentétes szándék, illetve egy ahhoz kapcsolódó, szövegben ki nem mondott mozdulat jelenik meg.

Bizonyos elemek viszonyfeltüntetésre és ismertetésre szolgálnak. Hasonlóan az *Amarilli*hez, a szereplők felsorolásánál már leírt jellemzésből idéznek, ezáltal nem többletinformáció átadására, hanem újrabemutatásra szolgálnak. Ilyen elemek a következők: „*Credulus szól egy barátjával, Ligidával.*” (I/II); „*Dienes, az Sylvanus juhásza szól Credulussal.*” (I/III); „*Sylvanussal az régi szeretője, Galatea szól.*” (II/III); „*Sylvanus énekelve beszél az tündéresszonnal, Echóval.*” (III/II)

Érzelmi háttér, a benső állapot megmutatása is megjelenik ezekben az elemekben, például: „*Credulus, mint reméltelen, elbúsult ember, magában szól egyedül, meg akarván bújában magát ölni.*” (IV/IV) Ezeket az állapotokat azonban a replikákban is megmutatják a szereplők, így ugyan megjelenik előre, mégsem feltétlenül szükséges az információ a dialógusokhoz.

A fentebb felsorolt funkciók tehát egyrészt a drámaszöveg olvasását segítik, másrészt pedig a megvalósuló színpadi előadásra vonatkoznak. Tehát a fent említett szövegelemek szituálják a replikákat, scenikai elemekre és jelekre vonatkozó megköttést tartalmaznak, tehát befolyásolják, irányítják a színpadi előadást, így instrukciókként is olvashatók.

PARATEXTUS KÉRDÉSE

További lehetséges megnevezése ezeknek a szövegelemeknek a paratextus. Nagy Gabriella³⁴ Thomasseau-t idézve a paratextust mint dialóguson kívüli szövegösszest állapítja meg, melyek nem a szereplők hangjaihoz, hanem a szerzői hanghoz köthetők, és akár teljesen hiányozhatnak is. Thomasseau felállít egy olyan kétpólusú rendszert, ami a drámát tehát pusztán dialógus és paratextus mentén értelmezi. Mivel a paratextus akár hiányozhat is, így a dialógus értelmezhető a drámák kizárólagos textusaként. Ha azonban a csupasz dialógus a dráma, hangsúly kerül a replikákban található szituatív kontextus elemeire.

Fischer-Lichte is ezekre az elemekre hívja fel a figyelmet. A *The Show and the Gaze of Theatre*³⁵ egyik fejezetében a drámai szöveg irodalom és színház felől való megközelítését vizsgálja Paul Koch és Wolf Oesterreich alapján.

³⁴ NAGY Gabriella Ágnes, *A drámai instrukció és a dialógus: kísérlet egy dichotómia fölszámolására*, Theatron, 1 (2001), 3–18.

³⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *The Show and the Gaze of Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.

A drámaszöveget kettébontja elsődleges (primary) és másodlagos szövegre (secondary text). Az elsődleges szöveg a karakter által kimondottakból épül fel, a másodlagos pedig azokból az információkból, melyek a hangsúlyra, mimetikára és egyéb gesztusokra vonatkoznak. A jelentés azonban nem az egyiken vagy a másikon múlik, hanem a kettejük átfedésében jön létre. Kiemeli, hogy a naturalista dráma megjelenéséig a dráma elsődleges szövege érvényesül, tehát a jelentés a közös halmazról az egyesre tolódik. A változást az okozza, hogy a naturalista drámában a másodlagos szöveg gyakorta ellentmond az elsődleges szövegnek. Ez azt feltételezi, hogy az elsődleges szöveget, tehát a dialógust belső, rejtett tartalmak befolyásolják, melyek a másodlagos szövegben jelennek meg. Tehát a kimondott szavak hazugságok vagy nem adekvátak, képtelenek kifejezni a belső tartalmat.

Ezzel oppozícióba állítva a naturalista dráma előtti szövegek dialógusai más-hogy működnek. Ezekben a drámákban a benső tartalmat a beszéd tökéletesen ki kell fejezze. A benső mindenképp egyenlő a kifelé mutatott érzelmi világgal, a tett és a kimondott szavak is az egyénből egyenesen fakadnak. Mindez azért szükséges, mert a másodlagos szöveg, így például az instrukció hiányában az értelmezés nem a drámaszöveghez illeszkedően jön létre.

A cselekmény alapvetően konfliktusból épül. Itt a benső történések lelkiállapotot kifejező instrukció hiányában a cselekedetben, a cselekedet pedig mozgásra utaló instrukció nélkül a beszédben valósul meg. A drámai akció pedig változást hoz a viszonyban. A két szereplő a cselekedeteikkel kölcsönösen lelkiállapotot indukál a másikban, amely újabb akciót indukál, mely ugyanúgy dikcióban fejeződik ki. Tehát a lelkiállapot változása analogikus viszonyban áll a cselekvéssel és a beszéddel, a három egymásnak nem mondhat ellent. Egyértelműnek kell lennie az olvasó vagy néző számára a hős állapotának, a figurák pszichológiai megjelenítése egységes és fix értelmezéseket generál, hogy az adaptáció vagy olvasás esetén ne legyenek félreértelmezések.

Ezért az instrukciók hiányában minden kimondásra kerül. A jellemek távolabb állnak a valódi ember lélekrajzától, inkább egysíkúakká válnak. Az önmagunkról alkotott vélemény és mások iránt érzett dolgok válnak központi témává a szövegben, hiszen a vallomások tudják előre vinni a cselekményt. Ezek az információk hős-bizalmas felosztásban derülnek ki (*Szép Magyar Komédiában* ez pl. Licida-Credulus, Julia-Briseida) vagy a monológok során (pl. Julia kilétét egy monológban fedi fel). Fontos szerepet játszik továbbá az információ elcsúszása, hogy adott szereplő a másik szereplőről nem tud valamit, amit a néző azonban igen, ez generálhat a dialógusban félreértéseket.

REPLIKA ÉS SZÍNPAD

A cselekvésre és lelkiállapotra utaló szövegrészek mellett megjelennek az olyan dialógusrészek is, melyek a tárgyakra és díszletekre vonatkoztathatók. Azonban ezeknek sem feltétlenül kell megjelenennie konkrét fizikai formájukban a színpadon, hanem jelként vannak jelen.

A polgári dráma atmoszferikusságra való igénye előtt helyszínrajzot nem tartalmaznak a drámák, a párbeszéd értesít a fontosabb helyekről, irányítva a befogadó fantáziáját, pl. Sylvanus: „*De majd ez kösziklának panaszkodom énekemmel*” (III/II), Sylvanus „...*valahol megláthatom itt az tengerszakadék mellett*” (I/IV).

A szövegben megjelennek tárgyak, amelyek jellé formálódása alapkérdése a színpadi adaptációnak, hiszen konfliktusokat gerjesztenek, változásokat motiválnak. Ilyen a kés, a fa és az abba vésett felirat, az eper és az ing, amik egy jelenet konfliktusát adják.

Illetve a külső jellemzés is befolyásolja a cselekményt. Credulus változása és felismerhetetlensége egy többször említett külső jegy lévén van. Ez a szakáll, ami miatt Julia nem tudja ki ő: „*Talám azt hiszed, hogy rút véle, hogy ilyen szakállas?*”

Mindezek mellett pedig a dialógus is tartalmaz mozgásra és elhelyezkedésre vonatkozó megszólalásokat. A jelenetközi mozgás is kimondottá válik néhol, pl. Credulus: „*Hallád, Dienes, Dienes! Elmegyik. Csak kár.*” (I/III) Vagy Dienes már említett, ugyanezen színen belüli, a Donatus Terentius-kommentárjának ellentmondó, a színpadon jelenlévő személyek változását jelző megszólalása: „*Ahol jó Sylvanus, az gazdám!*”

ÖSSZEGZÉS

Balassi Bálint *Szép Magyar Komédiája* egyedülálló a maga nemében. Fordítás változtatásokkal, magyar közízlésnek való átalakítás. Mégis sok mindenben elüt a magyar reneszánsz drámáktól. Balassi idejében még nem volt bevett gyakorlat az instrukció alkalmazása mint a drámaszöveget nagyban befolyásoló, ahhoz szervesen tartozó, replikákon kívül álló textus használata. Azonban megállapítható, hogy a dráma mégis tartalmaz olyan elemeket, amelyek a szövegből kimutatva a színpadi adaptációra vonatkozó megkötések tartalmazznak. Ezek egyrészt a replikák előtt álló rövid szövegelemben jelennek meg. Az így megjelenő információk többet árulnak el a befogadónak, mint hagyományos argumentum, mégsem foglatatok. Tekinthetőek lennének paratextusnak is,

azonban mégis szervesen befolyásolják a dialógus értelmezését. Ezek többféle funkciót töltenek be: a beszédsszituációt és -módot, a mozgást és elhelyezkedést, a viszonyokat, az érzelmi állapotokat befolyásolják. Mindemellett a replikák is tartalmaznak olyan utalásokat, amelyek a befogadót irányítják a megértésben, illetve színpadi jellé formálандók. Ezek az implicit információk a helyszínekkel, az elhelyezkedéssel, a tárgyakkal és külső jegyekkel kapcsolatosak. Ezekből az információkból nem lehet rekonstruálni egy előadást. Azonban kiderül, hogy egy instrukciók létezése előtti dráma milyen módon befolyásolhatja a létrejövő színpadi adaptációt.

BIBLIOGRÁFIA

- BÉCSY Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma*, Bp., Akadémiai, 1974.
- BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Bp., Akadémiai, 1987.
- Balassi Bálint Szép magyar komédiája: *A Fanchaly Jób-kódex magyar és szlovák versei*, szerk. ECKHARTD Sándor – KLANICZAY Tibor – MIŠIANIK, Ján, Bp., 1959.
- Erika FISCHER-LICHTE, *The Show and the Gaze of Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.
- Amedeo Di FRANCESCO, *Átírás és újraírás: olasz művek a reneszánsz és barokk kori magyar irodalomból*, *Létünk*, 38 (2008), 41–53.
- Régi Magyar Drámai Emlékek*, szerk. KARDOS Tibor – DÖMÖTÖR Tekla, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960.
- LATZKOVICS Miklós, *1550: Az első magyar nyelvű dráma = A magyar irodalom története: A kezdetektől 1800-ig*, szerk.: JANKOVITS László – ORLOVSZKY Géza, Bp., Gondolat Kiadó, 2007.
- Marco de MARINIS, *Történelem és történetírás = Színház-szemiográfia*, szerk. DEMCSÁK Katalin – Kiss Attila, Szeged, JATE Press, 1999.
- NAGY Gabriella Ágnes, *A drámai instrukció és a dialógus: kísérlet egy dichotómia fölszámolására*, *Theatron*, 1 (2001), 3–18.
- Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, Bp., L'Harmattan Kiadó, 2006.
- PINTÉS Márta Zuzsanna, „Szerzetes játékok” avagy költött komédiák, *Új Forrás*, 36 (2004), 88–97.

- PIRNÁT Antal, *A magyar reneszánsz dráma poétikája*, Bp., MTA Irodalomtud. Int., 1969.
- P. MÜLLER Péter, *(A) Hamlet alak/változásai az angol kritikában*, Jelenkor, 6 (2002) 665–685.
- SÁRKÖZY Péter, *Itália vonzásában*, Bp., Nap Kiadó, 2014.
- SZABÓ András, *Új megfontolások a fanchali jób-kódexről, avagy a szép magyar komédia másolója*, ItK, 113 (2009), 807–825.
- SZEGEDI Eszter, *Olasz pásztorjátékból magyar komédia: Balassi Szép Magyar Komédiájának és Castelletti Amarillijének összehasonlító elemzése*, Bp., 2012.

Szembesülés a „kis művel” – irodalomértési alakzatok a *Hajnali háztetők* recepciójában

A SZUPERLATÍVUSZ MINT IRODALOMÉRTÉSI ÉS SZERVEZÉSI FORMA

„Ottlik Géza írói jelentősége azzal magyarázható, hogy az *Iskola a határon* a huszadik század közepének legjelentősebb magyarul írott elbeszélő művei közé tartozik.”¹– Szegedy-Maszák Mihály tételmondatának igazságtartalmát minden bizonnyal senki nem vitathatja. Valószínűleg az *Iskola* az egyik legtöbbet hivatkozott referencia az Ottlikot követő (posztmodern) írónemzedék számára.² Saját határain belül nemigen lehet kétségbe vonni az állítás érvényességét. Viszont, ha a mondat mögött rejlő szemléletet helyezzük egy tágabb kontextusba, akkor az irodalomértés egyes problémáiba ütközhetünk. Mi más lehetne ez a tágabb kontextus, mint a recepciótörténet, a kultikus szemlélet, a kanonizáció és az irodalomértés alakzatainak vizsgálata? És melyek vajon az „egyes problémák”, ha nem a szuperlatívuszok mögötti értelmezési sablonokat termelő diskurzusok?

Mi tulajdonképpen egy szuperlatívusz, az irodalmi mű(vek)ről felsőfokban beszélés? Véleményem szerint a szuperlatívuszokon alapuló beszédtechnika egyfajta véglegesség, lezárttság, hierarchia elismerése szűken vett értelemben egy életműben, tágan vett értelemben pedig az irodalomtörténetben. A szuperlatívuszok olyannyira az irodalomértésünk mélyére hatoltak, hogy úgy tűnik, beláthatatlan nagyságú diskurzusvilág létrehozását eredményezték, és

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 9.

² Vö.: „Ünnepi nyilatkozó oda nyilatkozik, hogy ő az Iskolá-t az egyik legjobb m. regénynek tartja, illetve, ezt nem is kellene ilyen visszafogottan, a legjobbnak tartja, de hogy ebben nem volna semmi kirekesztőleges, mert hisz több legjobb magyar regény van, de hogy ez nem volna valami nem tudom én milyen nagy állítás, mert egyrészt könnyű rájönni, másrészt elég sokan gondolják így.” ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtökéletesebb szerkezete = Ottlik Géza (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Bp., Pesti Szalon Kiadó, 1996, 181.

az irodalomról való beszéd szinte egyeduralkodó aspektusává váltak. Mindez nem féltetlenül baj, hiszen a legkiemelkedőbb szövegekből összerakott kánon esztétikai és kulturális értékfolytonosságot őriz. A szuperlatívusz akkor lehet „veszélyes”, ha olyan sablonként szilárdul meg, amely a befogadó és a konkrét szöveg közé tornyosul, és megnehezíti ezzel a szöveghez vagy a szövegből álló életműhöz ezen „mankók” nélküli viszonyulás lehetőségét – mint ahogy az a *Hajnali háztetők* recepciótörténetében is megfigyelhető.

A szuperlatívusz értékhierarchiát állít fel: több szöveg egymáshoz való minőségbeli viszonyíthatóságát feltételezi. A minőségbeli viszonyíthatóság mértéke pedig elsősorban a hatástörténet és a folytonosságra épülő irodalomfelfogás horizontján megy végbe. Így jönnek létre olyan narratívák, melyek a minőségbeli különbségek leírását propagálják: a minőségben kiemelkedő szövegek egymásutánisága, a minőségbeli *kiemelkedés* ismétlődő aktusa kerül a középpontba mint a történetiséget leíró narratíva legfőbb szála. A minőségbeli kiemelkedés mértékét pedig a hagyományok innovatív újraírása és az ebből származó folytathatóság határozhatja meg – azaz a korszerűség és a haladás képzelete. Ezáltal fonódik egybe a minőség és a kontinuitás, így termeli ki önmagát újra és újra a szuperlatívusz-központú irodalomszemlélet, illetve valamilyen szinten már maga az irodalom is.

Ottlik esetében a következőképpen néz ki ez a képlet: az ottliki életműben az *Iskola a határon* veszi fel a „nagy mű” értékpozícióját, amely egy intertextuális kontinuitásban értelemszerűen a „kapocs”, a „híd” szerepét jelenti. („Örökösse egy nagy hagyománynak és ösztönzője irodalmunk megújulásának”).³ Érdekes együttállás, hogy az intertextuális kontinuitás mellett kultusztörténeti kontinuitás is megfigyelhető, amennyiben az ottliki gerinccesség, az *Iskola* „morális túlélőcsomag” jellege, a szövegekben detektált rendszerrel szembe forduló szabadságharcos figurája be tudja tölteni a kultikus szemlélhetőség funkcióit.⁴

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 177.

⁴ Továbbá érdemes Hansági Ágnes megállapítását is ideolvasni, mivel valószínűleg analógia lehet a posztulált és aktív kánon, és a műimmanens és kultikus szemlélet fogalomparjai között: „A posztulált kánonhoz azok a szerzők és művek tartoznak, amelyeknek ismerete, olvasása a közösség tagjaira nézve kötelező érvényű, de legalábbis előírászerű vagy kívánatos. (...) Ezzel szemben az aktív kánonba azokat a szerzőket és műveket sorolja [Rüdriing Zymner – beszúrás Sz. Cs.], amelyeket az ember ténylegesen, nap mint nap valóban olvas és/vagy ismer. (...) Az *Iskola a határon* olyan regény, amely egyszerre vált részévé a posztulált és az aktív kánonnak, az elmúlt félszázadban mindkét kánonformáció stabil elemének bizonyult, ami, különösen a magyar próza-kánon, a posztulált prózakánon csomópontjain végigtekintve, csak alig néhány regényről mondható el.” Ld. HANSÁGI Ágnes, *A magyar prózahagyomány iskolája = »Próza az, amit kinyomtatnak« / Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS, HANSÁGI – HORVÁTH, PALKÓ – WERNITZER, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 50–51.

Az *Iskola* szuperlatívuszban definiáltsága létrehozza az életművön belüli hierarchiát, a „nagy mű – kis mű” megkülönböztetést is, ami azt eredményezi, hogy az *Iskola* köztudatban élő értelmezése nagyban befolyásolja a többi Ottlik-szöveg értelmezhetőségét. Mindez rámutathat az irodalomértésünkben közrejátszó mechanizmusok, automatizmusok működésére.

„ÖRÖKÖSE EGY NAGY HAGYOMÁNYNAK...” – AZ ÉRTELMEZÉSI HAGYOMÁNYOK FOLYTATHATÓSÁGA

Vaderna Gábor *A költészet születése* című kötetében arra a módszertani hibára hívja fel a figyelmet, hogy a 18-19. század irodalmi folyamataira hajlamosak vagyunk egyfajta utólagos eszmerendszer paradigmáit ráolvasni, így a korszakról folyó diskurzus eltávolodik az empirikus szemlélettől. Az empiriától való eltávolodás pedig könnyen okozhatja a használt fogalmaink pontatlanságát és a diskurzusról diskurálást, a konkrét anyag kihagyását.⁵ Szegedy-Maszák Mihály szerint is tudatában kell lennünk a narratívák olvasásakor az értelmezés történetiségével, ezért nem szabad abba a hibába esni, hogy nem kezeljük kritikával saját előfeltevéseinket.⁶

Véleményem szerint hasonlóság fedezhető fel a fenti eljárások és a „nagy mű – kis mű” megkülönböztetés között, mivel a szuperlatívusz-központú irodalomértés bizonyíthatósága kimerül a minőségben kiemelkedő szövegek kontinuitásának felállításában. Az egyes korszakokon vagy életműveken belüli szövegek szuperlatívuszra emelése általában „csak” valamilyen hatástörténeti narratíva, szövegekben kimutatható poétikai tendencia viszonylatában nyer értelmet. Az *Iskola* szuperlatívuszát a többszólamúság, az újírás, az elbeszélhetőség stb. jelenti, mivel az irodalom későbbi alakulásában (az ún. posztmodern

⁵ „Az előző fejezetben azt mutattam be, hogy e korszak [18. század – Sz. Cs.] miért került sajátos helyzetbe az irodalomtörténeti leírásokban: 1) olykor a korszak és egyén közötti diszharmónia érzékeltetésével (Toldy Ferenc), 2) olykor a korszaknak az egyéni teljesítmények való igazításával (például Kazinczy-kor), 3) olykor egymást váltó stílusirányzatok ütközőpontjaként (klasszika és romantika között), 4) olykor csak egy egyre szélesedő művészettörténeti stíluskategóriákban feloldódva (biedermeier). A módszertani nehézséget nyilvánvalóan az jelenti ezek után, hogy amennyiben lemondunk a nagy korszakfogalmakról, azok nagy és általános eszmetörténeti keretrendszeréről, akkor e gyenge sugallat hatására az irodalomtörténeti narratívák kártyavárként omlanak össze.” VADERNA GÁBOR, *A költészet születése: A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*, Bp., Universitas, 2017, 48.

⁶ „Ahogy valamely festmény értelmezése nem oldható meg ikonográfiájának »maradéktalan földerítésével«, mert a képet nem »eredeti állapotában« látjuk, hanem ahogyan ránk hagyományozódott, ugyanúgy valamely költemény, regény, színmű üzenete mindig a hatástörténet függvénye.” SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 2008, 100.

prózában) ezen prózapoétikai jegyek lettek termékenyek – tegyük hozzá: egy politikai ideológiától mentes irodalomértelmezés keretei között.

Azonban mintha elfelejtenénk, hogy egy ilyen szemlélet is egyfajta konstrukció, amely saját határain belül tekinthető leíróképes gyakorlatnak. A szuperlatívusz eljárása megkérdőjeleződik, ha a köré épített viszonyrendszer eltűnik, vagy meginogni látszik.⁷ A „nagy mű – kis mű” megkülönböztetés hasonló eljárást követ a ráolvasás és a sztereotípiagyártás felől nézve: a szuperlatívusz-központú irodalomértés eszmerendszere elnyomja az adott szöveg alá rangsorolt szövegeket, ezáltal azt a képzetet hinti el, hogy a „nagy mű” a valóban értékes, a „kis mű” pedig kevésbé.

Felmerül a kérdés fordított esetben is: hogyan ellenőrizhető/bizonyítható az értékpozíció negatívuma annak tagadásán kívül; mi indokolja a „kis mű” „nagyságát”? Az irodalomtörténet-írás gyakorlatában általában az a szöveg kerül ki győztesként az objektív megítélésből, amelyik jobban beleillik a folytonosság narratívájába. A folytonosságon kívül kerülés – ami kérdéses, hogy ugyanazt jelenti-e, mint a megszakítottság – azt eredményezi, hogy az adott szerző/szöveg kánonbeli helye és tendenciákba sorolása bizonytalanná válik: azért válhat(ott) például Juhász Ferenc életműve egy olyan problémává, amelyet „a magyar irodalmi és kritikai élet már jó ideje csak távolról szemlél: sem kiköpni, sem lenyelni nem tudja”⁸, mert a Juhász-féle én-felfogás nemcsak terméketlen maradt a ’70-es, ’80-as években, hanem emellett az Illyés-Nagy-Juhász hármashoz kapcsolt váteszszerep lett az Orbán-Tandori-Petri hármashoz kapcsolt poétikai megújulás és folytonosság negatív referenciapontja, amellyel *szemben* tehető láthatóvá egyfajta narratívaalkotás az irodalom mozgásáról, változásáról.⁹ Az objektív ítékezés így megszabadul a konkrét szövegek

⁷ Az utóbbira jó példa a 2000-es évek kánonváltozása, amely miatt megbolygatta az *Iskola* egyeduralmát, és több kutató figyelme is a holdudvarban elhelyezkedő kisebb művekre irányult. Erről később írok részletesen.

⁸ MARGÓCSY István, *Krisztus levétele a keresztről: Nagyon komoly játékok*, Budapest, Pesti Szalon, 1996., 76.

⁹ „Sokkal fontosabbak ennél az új poétikai törekvések, melyek természetesen kiváltói is voltak az imént vázolt hol csak óvatos, hol kifejezetten akadályokat görgető döntéseknek és eseményeknek. Látnunk kell ugyanis, hogy az új generáció legjava Juhász Ferenc, Nagy László és mindenek előtt Illyés Gyula ekkor már és még vitathatatlan költői tekintélyét is megkérdőjelezte. A hatvanas évek második felének lírai köznyelvét úgyszólván uraló költészet-modellek ugyanis hangsúlyosan a közéleti, nyilvános beszéd műfajának tekintették a verset, tudatosan vállalva a költőszerep képviselési jellegét, a váteszi hagyományok továbbvitelével együtt, ami Tandoritól és a fentebb már kiemelt jelentős pályatársaitól eleve távol állt.” Bedecs László, *Beszélni nehéz: Költői magatartásformák Tandori Dezső lírájában* (doktori disszertáció), Miskolc, 2005, 19. Online forrás = http://www.uni-miskolc.hu/~bolphd/letolt/PhD_diss_bedecs.pdf Utolsó elérés: 2020. 01. 06.

minősége fölötti pálcátöréstől, és helyette a szövegek között felállított poétikai tendenciák aktualitása, azaz a kortárs irodalomhoz mért folytonosság szerint osztályozza a különböző szövegeket. Vaderna Gábor arra hívja fel a figyelmet Toldy Ferenc kapcsán, hogy az egyik legáltalánosabb narratívaalkotási gyakorlat a mindenkori kortárs irodalom felőli minősítés, amely a megelőző szövegeket úgy állítja be, hogy azok mindig a kortársba torkolljanak: „(...) a legtöbb összefüggő irodalomtörténeti narratíva, legalábbis a historizmus óta, a kortárs irodalom megalapozásaként is értelmezhető, egy olyan folyamat rajzaként, melynek során hullámvölgyekkel és átmeneti felindulásokkal, de mégiscsak saját kora irodalmi kultúrájának magaslataihoz érkezik egy folyamatosan emelkedő történet.”¹⁰ Sári B. László egy Esterházy-interjút elemezve ír le hasonló tendenciát: „Esterházy ebben a beszélgetésben Ottlik nyolcvanas évekbeli aktualitásának *mibenléte*re csak utalásszerűen tér ki. Egyrészt az »elbeszélés nehézségei« ekkorra már túlmutatnak az elbeszélő »szituáltságán« és történetének megértetésén, s a prózában az adott történeti szituációban gyökerező általános helyzetét tükrözik (...). A kultusz tehát Ottlikot és az *Iskola a határon* az irodalom aktuális helyzetének fényében és függvényében értékeli és értelmezi, saját kérdéseire keresve bennük válaszlehetőségeket.”¹¹

Ugyanakkor éppen az aktualitás természetéből adódó változékonyság vet fel kételyeket a szuperlatívuszok hierarchiákat építő gyakorlatáról. Úgy nyerhet ugyanis lehetőséget a „kis mű” saját „nagyságának” igazolására, ha a „kis műve” minősítő narratívát is egy történetileg beágyazott konstrukciónak ismerjük el, amelyet egy másik nézőpont követ(het), ahonnan egy új narratíva bontakozhat ki. A *Hajnali háztetők* esetében Szegedy-Maszák Mihály Ottlik-monográfiájának nyitó paragrafus a jó alkalom a fenti problémák bemutatására:

*Ottlik Géza írói jelentősége azzal magyarázható, hogy az Iskola a határon a huszadik század közepének legjelentősebb magyarul írott elbeszélő művei közé tartozik. Ehhez a könyvhöz képest minden egyéb megjelent alkotása inkább magas színvonalú műhelytanulmány vagy függelék, mintsem teljes értékű regény vagy elbeszélés, ezért az irodalmárnak elsősorban az – egyébként kis terjedelmű, mindössze néhány kötetnyi – életmű központi magjával kell foglalkoznia. Munkám hét fejezete közül három az Iskola többszöri újra-olvasásának eredménye.*¹²

¹⁰ VADERNA, i. m., 19.

¹¹ SÁRI B. LÁSZLÓ, *Test és politika: Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében* = *Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Eszter – TAKÁTS József – TVERDOTA György, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015, 185.

¹² SZEGEDY-MASZÁK, Ottlik Géza..., i. m., 9.

Szegedy-Maszák horizontjában a „nagy mű–kis mű” megkülönböztetés dominál az ottliki életmű értékelésében – habár éppen az ő meglátásai lesznek a *Hajnali háztetők* újraolvasásának, felfedezésének fontos elindítói. Érdeemes megfigyelni Szegedy-Maszák szóhasználatát: „műhelytanulmány”, „függelék”, „teljes értékű regény vagy elbeszélés”. A műhelytanulmányként és függelékként definiálás alapvető jellemzője az ottliki életmű félreolvashatósági struktúrájának.

E félreolvashatóság abból indul ki, hogy a szövegek intertextuális viszonyát a szuperlatívusz-központú irodalomértés hierarchiájába rendezi. Elsősorban a *Hajnali háztetők*, az *Iskola a határon* és a *Buda* viszonyát érinti ez az eljárás, mivel ebben a három regényben a legnagyobb a tematikai együttállás, szereplő-, tér- és időállandóság, egymást értelmező szöveghelyek kapcsolata, az életművön belüli intertextuális háló. Ez azt jelenti, hogy az *Iskola* kerül szuperlatívuszba, amelyhez képest a *Hajnali háztetők* „előrevetíti az utóbb befejezett, összehasonlíthatatlanul jelentősebb könyvet, s ennyiben az alig két évvel később megjelent *Iskola a határon* közvetlen előmunkálatának tekinthető”,¹³ illetve „[a] *Hajnali háztetők* az *Iskola a határon* laboratóriuma. Számptalan összetevő együtt van már az utóbbi narrációs eljárásához. Ha kissé eltúlzott, nyers állapotban is, de együtt van (...) Érintettségé már van. Kikérdezettége még nincs”,¹⁴ azaz elnyeri az előszóban használt „műhelytanulmány” funkciót. Ebben a hierarchiában látható legjobban, hogy a „nagy mű” mennyire „rátelepszik” a „kis művek” életműbeli elhelyezésére, mennyire meghatározza a recepciótörténetet, illetve milyen nagy gátakat szab a „kis művek” olvashatóságának, mivel az Ottlik-életmű hierarchiájáról kialakult képzet kifejezetten termékenynek, önmagát újratermelőnek bizonyult. Az így felállított hierarchia továbbá ki is jelöli, sőt mintegy – a hierarchiából fakadó – szükségletként határozza meg az értelmező munkájának irányultságát: „irodalmárnak első-sorban az (...) életmű központi magjával *kell* foglalkoznia” [kiemelés tőlem]. Ez az imperatívusz magában hordozza a szuperlatívuszokon és dichotómiákon alapuló irodalomértés azon elemeit, amelyek, habár a hierarchia csúcsára állított szöveg megértésének egy lehetséges keretét adják, a többi szöveg félreolvasásának sablonjait vetítik előre és termelik ki. Tágabb perspektívából nézve nemcsak a kevésbé értékesnek nyilvánított művek rovására történik mindez,

¹³ SZEGEDY-MASZÁK, *Uo.* 79.

¹⁴ HÉVÍZI Ottó, *Utánaszámlálás = Ottlik-vedutta*, szerk. JAKUS Ildikó – HÉVÍZI Ottó, Pozsony, Kalligram, 2005., 85–140. 106. Idézi: VARGA Betti, „Tudatos hibák” Ottlik Géza Hajnali háztetők című kisregényében = „Próza az, amit kinyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum. 2013, 274.

hanem az egész életmű retrospektív szemlélhetőségén is csorba esik. A próza-technikai hasonlóságok ellenére ugyanis az említett három műben más-más poétika fogalmazódik meg, amelyek semmiképpen sem állíthatók hierarchikus viszonyba egymással. A hierarchikus viszonyokat elvető irodalomszemlélet a széttartás alakzatait preferálja, az életmű egységes vizsgálatát kétellyel kezeli, mivel az egységként értelmezés nagy eséllyel fordul át a szuperlatívusz elvét érvényesítő felfogásába, ahol minden egyes szöveg egy olyan viszonyrendszer részeként vesz fel helyiértéket, amelynek rögzítettsége miatt az egyes szöveg nehezen mozdítható ki az adott paradigma által kijelölt szerepből. Az egység tagadása tehát az értékbeli determinálás tagadását jelenti, hiszen az értéktulajdonítás elsősorban a kontinuitás mértéke szerint történik, amelynek bizonyíthatósága csak a narratíván belül képzelhető el. Mindez provokatív kérdéseket vet fel a narratívaalkotás és az irodalomtörténet-írás gyakorlataiban: mindenekelőtt, hogy mennyire érintkezhetnek egymással az irodalmat narratívákba rendező diskurzusok, illetve, hogy a narratívák értéktelítettsége mennyire van összefüggésben a folytonosságot ráolvasó kortárs befogadással, azaz hogy nem maga a folytonosságot kiolvasó recepció-e a mindenkori narratíva, az irodalomértés elsődleges alakzata. A *Hajnali háztetők* mindenesetre „egy nagy hagyomány” örökösének mondhatja magát: a szuperlatívusz alapú irodalomszemléletben olvasott narratíváját, azon belül pedig a „kis mű” pozícióját elszenvető szöveg szerepét talán azért kapta örökségül, hogy ez a felfogás az ottlik életműben kristályosodjon ki legtisztábban.

A szuperlatívusz-alapú szemlélet és az abból következő „nagy mű – kis mű” kettősség vizsgálata után a továbbiakban a *Hajnali háztetők* recepciótörténetében beállt fordulattal foglalkozom Szegedy-Maszák Mihály 1994-es monográfiájából kiindulva. E fordulat segítségével mutatom be azt az új nézőpontot, diskurzust, amelyben a kisregény saját, nem pedig az *Iskola* viszonylatában értelmeződhet.

A KÉPI FORDULAT – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY ÉS KORDA ESZTER

Habár Szegedy-Maszák Mihály Ottlik-monográfiájának a *Hajnali háztetők* helyéről alkotott elképzelése a „nagy mű – kis mű” kettősség szemléletén kívül nem feltétlenül fogadható el érvényesnek, ez korántsem jelenti azt, hogy ne éppen Szegedy-Maszák egyik kulcsmondata legyen a kisregény újraolvashatóságának iránykijelölője. Ez a kulcsmondat Szegedy-Maszák Mihály azon megállapítása, miszerint a kisregény címét adó *Hajnali háztetők* című festményt „a történet metaforájának lehet tekinteni”, mivel „a festmény (...) címe külső

kényszer eredménye, s ebből azt lehet sejteni, hogy a kisregény voltaképpen úgy is olvasható, mint saját címének magyarázata.¹⁵ A festmény narratológiai szerepének hangsúlyozása nyitotta meg az utat a képek, a képiség komolyabb, átfogóbb vizsgálata felé. Mondhatni, a *Hajnali háztetők* is átesett egy képi fordulaton, amely a szöveg termékeny újraértelmezését, felfedezését vonta maga után – így fordult a figyelem fokozatosan Bébé festői genealógiája és írói funkciója, majd a narráció vizuális vonásai, a festői perspektíva, a szöveg mediális aspektusai (fénykép, film), szöveg és kép szembenállása felé.

Szegedy-Maszák Mihály azért gondolja a festmény *címét* „a történet metaforájának”, mert arra a jelenetre¹⁶ hivatkozva, amikor az ablakpárkányon végigaraszoló Halász Péter leírja a látványt, amit persze nem láthatott, szerinte „(...) a kisregény címe itt kap magyarázatot. A »hajnali háztetők« színekdoché jellegű kifejezés: olyan részalkotót nevez meg, amelyik egész helyett áll. Ez az egész olyan látvány, amelyik többszörös áttétellel kapcsolódik az úgynevezett »valóság«-hoz. Bébé, a festő elképzelte azt, amit Halász Péter, a másik festő láthatott volna a magasból, ha körülnézhetett volna. A kisregény tehát a művészet kitaláltságáról szól.”¹⁷ E szerint a címadás azt helyezi előtérbe, amikor egy fikció (a hajnali háztetők elképzelt látványa) a művészet révén elnyeri valóságértékét. Szegedy-Maszák erre a narratívára építi az elbeszélés további elemeinek értelmezését, mint például Bébé íróvá válását, aki azután, hogy a világ valóság-hű leírhatóságának utópiájával vág neki a festmény történetének elmesélésének,¹⁸ amint nem tudja ezt az objektivitást kimenteni a mesélés fikciógyártásából, illetve a többféle képpen egyszerre létező történetek, értelmezések lehetőségéből, kénytelen szembesülni a tények megfoghatatlanságával.¹⁹ Szegedy-Maszák Bébé ezen dilemmáit az *Iskolában* felmerülő Medve kézírata és Bébé megjegyzései által implikált dilemma előzményeként aposztrofálja,²⁰ illetve kiemeli azokat a részeket, amelyek az *Iskola a határonban* is előfordulnak, és a szövegváltozatokat összevetve szintén a többféle elbeszélhetőség lehetőségét elemzi.²¹ Rámutat emellett olyan fontos poétikai eszközökre is, mint a regény öntükröző motívumai: a festmény, a fénykép, öntükröző történetek,

¹⁵ SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza...*, i. m., 59.

¹⁶ OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők = Hajnali háztetők: Minden megvan*, Budapest, Európa, 1994, 96–98.

¹⁷ SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 75.

¹⁸ OTTLIK, i. m., 14–15.

¹⁹ SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 75–76.

²⁰ *Uo.*, 79.

²¹ *Uo.*, 69.

Wagner *Bolygó Hollandija*, illetve utalás szintjén említi W. S. Maugham *Sör és Perc* című regényét.

Hasonló nyomvonalakon indul el Korda Eszter is az *Ecset és toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja* című kötetében, amelynek már a címe is mutatja az új értelmezési szempontot, arról nem is beszélve, hogy Korda csak elenyésző mennyiségben foglalkozik az *Iskola a határon*nal, könyvének nagy része a „kis műveken” keresztül mutatja be a vizuális narrációt – ezzel is hangsúlyozódik, hogy prózapoétikailag erősen elkülönülnek a „nagy műtől”. Korda – Szegedy-Maszák gondolatmenetét folytatva – önemblémának tekinti a *Hajnali háztetők* című festményt mivel „a festmény integrálja a többi elemzési szempontot”: „(...) önembléma az a magára a műre utaló metafora, amely a mű értelmezéséhez ad kulcsot, kicsiben tükrözve azt”.²² Korda is kulcsfontosságúnak értelmezi az elbeszélés címét viselő festmény mélyebb elemzését, és szintén kiemeli a szöveg öntükröző technikáinak központi szerepét. A metaforikus-ság, önemblematicusság, öntükrözés előtérbe állítása mint a *Hajnali háztetők* prózapoétikai jellemzői azt a befogadói tapasztalatot fogalmazzák meg, hogy az elbeszélés többletjelentéssel telített, az elbeszélés többletjelentések létrehozásában érdekelt: a műimmanens és a szövegen kívüli többféleképpen olvashatóság miatt megfigyelhető egyfajta önkioldó tendencia. Ez az önkioldás létrejön mind az immanens, mind az Ottlik-kultusz, azaz az *Iskola a határon* egyeduralma miatt meghonosodott poétika felőli értelmezés során. Korda Eszter a festmény önemblematicusságát azért gondolja kulcsnak, mert a festmény reprezentálja a szereplők viszonyrendszerét, Bébé narrátori szerepkörét, a festői perspektivikusságot, a nézőponthoz kötöttség hangsúlyozott szerepét és a fikтивitást elfedő fikтивitást (azaz azt, hogy Bébé festménye egy nem látott képet ábrázol, és ezt éppen egy nem látott kép – Halász Pétertől származó – leírásának címe jelöli).

Meg kell említeni továbbá Korda Eszter kötetének a jelenlegi elemzési szempontok szerint releváns célját: a kötet az eddig felsoroltak mellett arra törekszik, hogy Ottlik Gézárt kiemelje azon irodalomtörténeti narratívából, miszerint Ottlik a *Nyugat* harmadik nemzedékének tagja közé sorolható:

Ottlik nyugatosságának hangsúlyozása egyrészt önlegitimációs gesztus. Azok a kezdő írók tehát, akik Ottlikot jelölik ki irodalmi elődüknek, rajta keresztül a Nyugathoz kapcsolódnak. Ottlik szerepe ezért közvetítő szerep. Emiatt mondja tréfás önironiával egy interjújában, hogy »féltekennyen óvom az irodalomtörténeti skatulyában a helyemet, mint »a Nyugat harmadik nemzedékéhez

²² KORDA Eszter, *Ecset és Toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Bp., Fekete Sas, 2005, 108.

tartozó elbeszélő” «. Ottlik számára ez az értékmegőrző magatartás kifejezője: átmenteni valami fontosat. Hogy mit? A művészet autonóm esztétikai értékét, amely erkölcsi értéket is jelent adott politikai helyzetekben.²³

Korda Ottlik a Nyugat-kultuszban betöltött pozíciója mellett arra hívja fel a figyelmet, hogy „az ottliki prózapoétika az újholdasok objektív lírájának epikai megfelelője.”²⁴ Az Ottlikról szóló kultuszbeli és a műimmanens diskurzus más irányba mutat Ottlik megítélését illetően. Minden bizonnyal egy ilyen kultikus olvasat hagyományában jöhetett létre a „nagy mű – kis mű” megkülönböztetés az ottliki életműben. Ebben viszont az időbeliség is közrejátszott: a *Hajnali háztetők* még nem, a *Buda* pedig már nem az *Iskola* szintje egy utólagos nézőpontból – de az *Iskolának* szüksége volt a megjelenése utáni évekre, hogy kultuszt lehessen köré építeni – a *Buda* eme kultusz elvárásrendszerébe ütközött posztumusz megjelenésekor.²⁵ Ez a tény még inkább hangsúlyozza a hierarchia problémáját, és megnyitja az utat az értékítéletek kritikai felülvizsgálatára, átrendezésére.

AZ ISKOLA ÁRNYÉKÁBÓL KILÉPVÉ

Összességében logikusnak látszik, hogy miért a '90-es évek közepétől mutatkozik fordulat az Ottlik-életmű hierarchikus viszonyainak megítélésében. Csak részben tartom kielégítő válasznak azt a megállapítást, miszerint a rendszerváltozással eltűnt az az oldal, amellyel szemben határozta meg magát az irodalom, ezért az olyan művek, amelyek esztétikai értékének megítélésében a kultikus szerep is erősen közrejátszott – mint az „ellenállás-kultusz”, a „kettős beszéd” értelmezések egyik ősatya, az *Iskola a határon* esetében –, kánonbeli rangja törvényszerűen megingott. Az Ottlik-életműben a *Hajnali háztetők* beilleszthető volt a rendszerkritikus ellenbeszéd diskurzusába. Elég csak Dömölky János „adaptációját” megnézni: az 1987-es *Hajnali háztetők* című film teljesen az Ottlik-kultusz felől

²³ *Uo.*, 261.

²⁴ *Uo.*, 263.

²⁵ Korda Eszter a következőképpen csoportosítja a *Buda* recepcióját: „Az *Iskola* determinálja a *Buda* recepciójának megértési horizontját: mintegy az *Iskola* felől olvassák a Budát. Bár ugyanazokat a strukturális jegyeket elemzik, mint amelyeket ez a tanulmány is, mégsem jön létre a horizontösszeolvadás, azaz a megértés: ugyanis az ellenállás miatt *ab ovo* nem tetszik a kortársaknak a *Buda*. Ez háromféle lehetséges viszonyuláshoz vezet: az egyik az elemzés nélküli, avagy felszínesen elemző-értelmező dicshimnusz és hálaének, a másik a szubjektív alapon elutasítása bizonyos szerkezeti elemeknek (ennek hátterében a *Buda*, nem *Iskola* volta áll mint ősbűn), illetve a kultuszba tartoznak a bálványdöntögetők is, akik visszamenőleg az egész életmű, főleg az *Iskola* nagyszerűségét vonják kétségbe.” *Uo.*, 254–255.

értelmezi a kisregényt, amelyből az *Iskola* „gerincnemesítő tanfolyam”, „derékségkódex”, „házi patika” (Tandori Dezső kifejezéseivel élve) értelmezésének súlykolásán kívül nemigen marad más, ami a *Hajnali háztetők*re hasonlítana, mint ahogy azt Sággy Miklós kimutatta az *Ottlik-adaptáció a kultusz jegyében* című tanulmányában.²⁶ Valamennyire természetesen mégis jogosnak tekinthető az ilyen értelmezés: 1956 mint a kerettörténet referenciája, Halász Péter az álcázás céljából festett propagandafestményeinek megsemmisülése, Bébé kívülálló magatartása stb. alapot szolgáltatott a politikai kontextusban olvasásnak.

A „kis művek” felértékelődésében, és így a kánonbeli átrendeződésben azonban inkább a *Buda* 1993-as megjelenése játszott közre. A rejtegetett, várva várt, éveken át íródó, de töredékben maradt kézirat posztumusz publikálása váltotta ki azokat a vitákat, amelyekről Korda Eszter számol be a *Buda* megítélése kapcsán.²⁷ A *Buda* miatti csalódottság vetette fel az Ottlik körüli legnagyobb kérdést: tényleg csak egy „egykönyves” szerzőről beszélhetünk? Tényleg csak az *Iskola* van, a többi szöveg „műhelymunka” és „függelék”? Hasonló kétélyek nyomán elindult egy újraolvasó diskurzus a szakmai berkeken belül a 2000-es évek közepétől, amely rámutatott az „egykönyves” Ottlik-mítosz problematikusságára, mivel az újabb, főleg a szövegek medialitás-poétikai aspektusaira fókuszáló tudományos diskurzusok kontextusában a *Hajnali háztetők*, a *Buda*,²⁸ a novellák vagy akár A *Valencia-rejtély*²⁹ termékenyen újraolvashatóknak bizonyult.

²⁶ Csak egy példát emelek ki a sok adaptációs eljárás közül, amit Sággy felsorakoztat a kultikus értelmezés elvei között: „(...) a Dömölky-filmben mintha éppen annak bemutatására esne a fő hangsúly, hogy milyen módon befolyásolja, esetleg némitja el a művészi tevékenységet az ötvenes évek kommunista diktatúrája, s hogy milyen válaszlépésekre kényszeríti ez a szigorú elnyomás a művészeket. A mindennapokat befolyásoló politikai kényszerek bemutatása mögött a filmben majdhogynem jelentéktelenné szűrkül az a szerelmi négyesség, ami a regénynek mégiscsak fő történetzsalát adja, jelesül Bébé, Adriani Alisz, Karácsonyi Lili és Halász Péter érzelmi viszonyainak részletes ábrázolása.” SÁGGY Miklós, *Ottlik-adaptáció a kultusz jegyében* = „Próza az, amit kinyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézárol*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 260.

²⁷ Lásd: 25-ös lábjegyzet.

²⁸ VÁSÁRI Melinda, *A médiumok versengése: Kép, matematika, hang és nyelv(ek) Ottlik Géza Buda című művében* = „Próza az, amit kinyomtatnak” / *Tanulmányok Ottlik Gézárol*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 314–334.

²⁹ BALLAGÓ Márton, *Hát legyen Dzéta: Műfajiság és értelemadás problematikája Ottlik Géza A Valencia-rejtély című művében* = *Juvenília négy-öt*, szerk. HAVASI Zsuzsanna – KAZSIMÉR Soma Balázs, Bp., Eötvös József Collegium, 2018. Online forrás = <http://honlap.eotvos.elte.hu/wp-content/uploads/2016/02/juven%C3%A1lia.pdf> Utolsó elérés: 2020. 01. 06.

A befejezetlen kézirat, a *Buda* megjelenése két irányba terelte a kritikát a „nagy mű – kis mű” dichotómia ügyében: az egyik a dichotomikus gondolkodás megerősítése, a másik pedig felülvizsgálása felé vette az irányt. A *Hajnali háztetők*-ket újraolvasó vonal *Budából* származását Korda Eszter könyve mellett Sággy Miklós *A fotók és a festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében* című tanulmánya³⁰ is bizonyíthatja. Vásári Melinda is Sággyhoz hasonlóan vázolja fel a megközelítési keretet a *Festmény, fotográfia és elbeszélés a Hajnali háztetőkben* című összefoglaló tanulmányában: „a *Hajnali háztetők*ket elsősorban abból a szempontból vizsgálom, hogy miként reflektál a regény a festmény, a fotográfia és az elbeszélő próza médiumára, mit vár el tőlük, vagyis milyen potencialitást lát bennük, és hogyan jeleníti meg őket nemcsak az elbeszélői szólam, hanem a szöveg szintjén is.”³¹ A medialitás vizsgálata mentén indul el Milián Orsolya is, annyi különbséggel, hogy ő elsősorban nem a vizuális, audiovizuális médiumokat veszi figyelembe, hanem inkább a nyelv és a kép médiumát elemzi. *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* című írásában emellett az lesz a legérdekesebb, hogy Milián a kisregény 1956-os referenciális olvashatóságát is beilleszti a poétikai elemzésbe, így a narratológia és a medialitás vizsgálata egyfajta politikai diskurzus kontextusába is beágyazódik:

A fentiekben érintett vizuális és intermediális praxisok kapcsán pedig az a kérdés is joggal fogalmazódhat meg, hogy vajon a képek az Ottlik-kisregényben, némaságuk ellenére, pontosabban szöveggel való felruházottságuk, beszédbe, diszkurzív és különböző csere-aktusokba hozottságuk által nem valamiféle önálló diszkurzusra tesznek-e szert, olyan, első megközelítésben néma, majd nagyon is hallható morajlást teremtvé, amely nemcsak az őket közvetítő médiummal, de a kurrens hatalmi ideológiával is szembeszegül?

*(...) A Hajnali háztetők kétségkívül szól a festményről, a figurák történetéről, az elbeszélhetőségről, a művészetről, de véleményem szerint legalább ennyire szól, vagy inkább beszédesen hallgat 1956-ról, a kimondhatatlan kimondásáról, a láthatatlan láthatóvá tételéről valamint az ironia, a kettős beszéd szubverzív, ideológiakritikai és/vagy protestáló működéséről.*³²

³⁰ SÁGGY Miklós, *A fotók és festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében* = „...ami biztosan van...”, szerk. FINTA GÁBOR – FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 213–222.

³¹ VÁSÁRI Melinda, „Pillanatfelvétel a recehártán”: *Festmény, fotográfia és elbeszélés a Hajnali háztetőkben*, 2000, 2017/7. Online forrás = <http://ketezer.hu/2018/09/vasari-melinda-pillanatfelvétel-recehartyan/> Utolsó elérés: 2020. 01. 06.

³² MILIÁN Orsolya, *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben*, Tiszatáj, 2008/9., 91. Online forrás = http://epa.oszk.hu/00700/00713/00205/pdf/tiszataj_EPA00713_2008_09_084-091.pdf Utolsó elérés: 2020. 01. 06.

Milián tanulmánya a Dömölky János-féle értelmezések adósságát törleszti, amikor a szöveg politikai/referenciális olvashatóságára egy mondhatni „kultuszon kívüli”, szoros olvasással bizonyított választ ad – ezzel közelebb hozva a mű politikai/hatalmi diskurzusát egy objektív, szövegű értelmezéshez.

A mediális vizsgálódások mellett kísérletet tesz a recepció az elhibázott, csiszolatlan, kiforratlan mű képzetének eltörlésére azzal, hogy a *Hajnali háztetők* hibásnak gondolt részeit tudatos poétikai változtatásoként és eljárásoként értelmezi. Az 1944-es *Magyar Csillag*ban közölt szövegváltozatot hasonlítja össze az 1957-es kiadással Jakus Ildikó, hogy rámutasson a kisregény átírásának motiváltságára.³³ Varga Betti ugyanezen „tudatos hibákat” elemezi (ezúttal már csak a végső szövegváltozatban) azzal a céllal, hogy „(...) a kisregényt narratológiai szempontból vizsgálva az elbeszélő technika problematikusnak látszó elemei esetében rámutassak arra, hogy mindazt, ami miatt máig szokás »leértékelni« a művet, a kisregény egészének értelmezésével szorosan össze-függő, motivált, tudatos eljárásokként is interpretálhatjuk.”³⁴

Gyakran visszatérő elemzési szempont továbbá Bébé festői és írói funkciójának, látásmódjának kettőssége. Bébé festőként hivatkozik magára, viszont egy (regény) írói pozícióba kell belehelyezkednie, ami idegennek, ismeretlen terepnek tűnik számára. Ebből a belehelyezkedésből indul ki Kovács Gábor, aki szerint az elbeszélői nyelv megalkotása és az íróvá válás érhető tetten a szövegben.³⁵ Varga Betti is ehhez a képzethez nyúl vissza, amikor azt írja, hogy „[a] kép médiumát Bébé már ismeri, tapasztalt festőként tisztában van annak korlátaival, tökéletlen valóság-ábrázoló lehetőségeivel. Ezért fordul egy számára *idegen*, és ezen idegenség miatt *félreismert* médiumhoz, a nyelvhez, amitől – *tapasztalatlansága* miatt tévesen, túlzott önbizalommal – azt várja, hogy annak a segítségével érje el a »valóság« lehető legtokéletesebb reprezentációját [kiemelések tőlem].”³⁶ A későbbiekben visszatérek Varga Betti megállapításaihoz, mivel úgy gondolom, félreviszi az értelmezést, ha Ottlikról mint szerzőről áttesszük a tapasztalatlanság, gyakorlatlanság képzeteket Bébére mint (a szerző által megalkotott) elbeszélőre.

³³ JAKUS Ildikó, *Egy átírás tanulságai – a „Hajnali háztetők” változatairól = Ottlik Géza (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI Géza, Pesti Szalon Kiadó, Bp., 1996, 77–91.

³⁴ VARGA Betti, *Tudatos „hibák” Ottlik Géza Hajnali háztetők című kisregényében = „Próza az, amit kinyomtatnak”*. Tanulmányok Ottlik Gézáról, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 276.

³⁵ KOVÁCS Gábor, *Metafora- és történetképzés Ottlik Géza Hajnali háztetők című regényében = Szó – Elbeszélés – Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Bp., Kijarat, 2003, 144–176.

³⁶ VARGA Betti, *i. m.*, 290.

A festői/írói látásmódok szembeállításán túl Sággy Miklós kérdésfelvetését is érdemes megfontolni: „(...) amennyiben a tények rögzítésére törekszik a narrátor, akkor miért nem inkább egy fotósról szól a regény, aki a kommentálás és elfogult magyarázatok helyett valóban csak rögzít, dokumentál és tetten ér? Egyszerűbben: miért festő Bébé?”³⁷ Sággy nem az írói és a festői kettősség természetét faggatja, hanem fotográfia és festmény különbségeit elemezve próbál választ találni ezen médiumok az elbeszélői technikákba való integrálhatóságának kérdésére.

ÖNTÜKRÖZÉS ÉS ÖNKIOLDÁS

A *Hajnali háztetők* recepciójában az uralkodó formát a „nagy mű – kis mű” megkülönböztetés jelenti azon kísérletek ellenére, amelyek próbálják kiszakítani az *Iskola* vonzásköréből egy műimmanens értelmezés révén. Fel lehet azonban tenni az ilyen gyakorlatra reflektáló kérdéseket: cél-e a kanonizáció, lehetséges-e az ottliki életmű hierarchiájának felszámolása, és ha igen, miben mérhető ez az eredmény; illetve ha nem, mik azok a jellemzői a *Hajnali háztetők*nek, amelyek a megkülönböztetés működőképességét biztosítják – azaz mely elemek férnek meg a hierarchia értékrendszerében.

Az első kérdésre legjobban az Ottlik-művek olvasottságát felmérő statisztikával lehetne válaszolni. Nem gondolom célnak a „kis művek” kanonizálását, mert az szintén hierarchiában gondolkodás lenne, csak éppen megcserélt szövegekkel. Helyette sokkal inkább a hierarchikus irodalomértési konstrukciók felszámolását tartom célnak, irányvonalnak, és ennek megvalósítására használható fel a „kis művekként” megbélyegzett szövegek hierarchián kívüli olvasása. Eredménynek pedig azt vélem, ha láthatóvá tette és teszi magát az áttekintett újraolvasó diskurzus.

Ezzel látszólag kiterünk a nemleges válaszok esetén felmerülő kérdésektől, hiszen magának a diskurzusnak a létrejötte a fenti kutatási célkitűzések keretében könnyen meg tud valósulni. Értelemszerűen ettől nagyobb eredmény akkor lenne elvárható, ha az ilyen diskurzusok nagyobb számban csöpgögnének le a tágabb értelemben vett irodalmi nyilvánosságba: tankönyvek, tanórák, monográfiák, emlékkönyvek, recenziók stb. Azonban a változás irányának tudta, azaz a kortárs Ottlik-kép statisztikai elemzése nélkül is érdemes megvizsgálni, hogy miért nem *sikerült* kitörnie a „kis mű” kategóriából a szövegnek – hiszen ehhez ott van a már meglévő Ottlik-diskurzus mint korpusz.

³⁷ SÁGGY Miklós, *A fotók és festmények szerepe Ottlik Géza műveiben*, Holmi, 2011/5, 646.

A recepció áttekintése után erősen látszik, hogy fejtörést okozott a *Hajnali háztetők* értelmezése. A legegyszerűbb egy huszárvágással megoldani a problémát, és műhelytanulmánynak minősíteni a szöveget – de talán ez példázza legjobban a tanácstalanság mértékét is. A műhelytanulmány skatulya a „kis-regény” és a „nagyregény” filológiai közelsége és tematikai azonossága miatt valóban indokoltnak tűnik, azonban már problémásabb a *Hajnali háztetők* és az *Iskola a határon* elbeszélés-technikáját, poétikáját egy „gyakorlótér” képzete mentén rokonítani, ugyanis egyáltalán nem elhanyagolható a leglátványosabb mediális különbség: a *Hajnali háztetők*ben festmény és szöveg, az *Iskolában* szöveg és szöveg korrelációja figyelhető meg. Ez a mediális eltolódás pedig nem marad nyomtalan a narrációban és a szövegek poétikájában. A *Hajnali háztetők* több évtizeden keresztül – tegyük hozzá: az Ottlik-kultusz virágzásának kellős közepén – nem tudott kibújni a nagy mű árnyékából. S habár ez a felszabadulás valamennyire megtörtént egy új irodalomtudományi nézőpont (vizualitás, medialitás) felől, ahonnan az említett mediális különbségek váltak a reflexió tárgyává, éppen az új nézőpont miatt a szöveg egyes jelentésrétegei háttérbe szorultak. A legfőbb ilyen jelentésrétegnek a történelmi tapasztalatokkal szembenező (II. világháború, német és szovjet megszállás, 1956, stb.) és a társadalmi reprezentativitással számoló (felső réteg, értelmiségi lét)³⁸ olvasatot gondolom, amelynek integrálására a kultuszon kívülről érkező, próza-poétikából kiinduló Milián-féle olvasat törekszik.

A *Hajnali háztetők* egy elég széles skálán értelmeződött a Halász Péter és Bébé személyiségpár pszichoanalitikus olvasatától kezdve, a polgári világ dekadenciáját felfedező,³⁹ vagy az Ottlik-kultusz felől közelítő magyarázatokon keresztül a kittleri média- és archívumelméletekre épülő interpretációkig. Az „elrontott mű” képzetét erősítette a két szövegváltozat, és az *Iskolában* is megtalálható szövegrészek szintén azt sugalmazták, hogy egyfajta próbáról van szó. A *Hajnali háztetők* egyik legjellemzőbb prózapoétikai vonása az önkiodás technikája: a kezdeti narratívák, kitűzött célok, irodalmi kódok lebontása. Ehhez a technikához, úgy vélem, nagyban hozzájárul az öntükrözés motívuma is, mivel az ilyen tükrözések (mű a műben, kép a képen, író a festőben, intertextusok, stílusimitáció, allúziók, stb.)⁴⁰ értelmezési stratégiák keretezéseként

³⁸ KORDA, i. m., 143.

³⁹ KORDA, i. m., 142.

⁴⁰ „A mise en abyme kifejezésben az öntükrözés a mélység, a szakadék képzetével kapcsolódik össze, mintha egy végtelen tükröződési folyamatról lenne szó. A *Hajnali háztetők*ben sem csak az elbeszélés és a kép tükrözik egymást (homályosan), hanem a Wagner-opera is mise en abyme-ja az elbeszélésnek, közvetve pedig a festménynek. Ezenkívül a fénykép, a hangszalag, a mozi, a szín-

szolgálnak. Viszont ezen stratégiák nem az összezáras, hanem sokkal inkább a széttartás felé mutatnak – jelentéstúlburjánzáshoz vezetnek, ami a recepció tapogatózó bizonytalanságában jól megmutatkozik. A műimmanens elemzésből származó bizonytalanságok pedig az Ottlik-kultusszal vegyülve még jobban megnehezítik a *Hajnali háztetők*ről való beszédet. Ám éppen ezen nehézségek miatt nem szabad megengedni azt a fényűzést, hogy ne tudjunk mit kezdeni a *Hajnali háztetőkkel*.⁴¹

BIBLIOGRÁFIA

- BALLAGÓ Márton, *Hát legyen Dzéta: Műfajiség és értelemdadás problematikája Ottlik Géza A Valencia-rejtély című művében = Juvenália négy-öt*, szerk. HAVASI Zsuzsanna – KAZSIMÉR Soma Balázs, Bp., Eötvös József Collegium, 2018, 40–57. (Online forrás = <http://honlap.eotvos.elte.hu/wp-content/uploads/2016/02/juven%C3%A1lia.pdf>) Utolsó elérés: 2020. 01. 06.)
- Bedecs László, *Beszélni nehéz: Költői magatartásformák Tandori Dezső lírájában* (doktori disszertáció), Miskolc, 2005. (Online forrás = http://www.uni-miskolc.hu/~bolphd/letolt/PhD_diss_bedecs.pdf) Utolsó elérés: 2020. 01. 06.)
- ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete = Ottlik Géza (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI Géza., Bp., Pesti Szalon Kiadó, 1996, 181–187.
- HANSÁGI Ágnes, *A magyar prózahagyomány iskolája = „Próza az, amit ki nyomtatnak” / Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS – HANSÁGI – HORVÁTH – PALKÓ – WERNITZER, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013., 50–68.
- JAKUS Ildikó, *Egy átírás tanulságai – a „Hajnali háztetők” változatairól = Ottlik Géza (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI Géza. Bp., Pesti Szalon Kiadó, 1996, 77–91.
- KORDA Eszter, *Ecset és Toll: Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Bp., Fekete Sas, 2005.

darab és a hegedűjáték is ide tartozik.” KORDA, *i. m.*, 150.

⁴¹ Vö.: „A magyar szellemi életnek azt a fényűzését, hogy nem tudott mit kezdeni Ottlik Gézával, még sokat fogják magyarázni.” Ld. LENGYEL Péter, *Adósság = Ottlik Géza (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Bp., Pesti Szalon Kiadó, 1996, 221.

- KOVÁCS Gábor, *Metafora- és történetképzés Ottlik Géza Hajnali háztetők című regényében = Szó – Elbeszélés – Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Bp., Kijárat, 2003, 144–176.
- LENGYEL Péter, *Adósság = Ottlik Géza (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Bp., Pesti Szalon Kiadó, 1996, 221–243.
- MARGÓCSY István, *Krisztus levétele a keresztről = M. I., Nagyön komoly játékok*, Bp., Pesti Szalon, 1996.
- MILIÁN Rózsola, *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetők-ben*, Tiszatáj, 2008/9, 84–91. (Online forrás = http://epa.oszk.hu/00700/00713/00205/pdf/tiszataj_EPA00713_2008_09_084-091.pdf Utolsó elérés: 2020. 01. 06.)
- OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők = Hajnali háztetők: Minden megvan*, Budapest, Európa, 1994.
- SÁGHY Miklós, *A fotók és festmények szerepe Ottlik Géza műveiben*, Holmi, 2011/5., 640–652.
- SÁGHY Miklós, *A fotók és festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében = „...ami biztosan van...”*, szerk. FINTA Gábor – FÜZFÁ Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 213–222.
- SÁGHY Miklós, *Ottlik-adaptáció a kultusz jegyében = „Próza az, amit kinyomtatnak”*. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – HANSÁGI ÁGNES – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013., 256–274.
- SÁRI B. László, *Test és politika: Homoszociális viszonyok Ottlik Géza Iskola a határon című regényében = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLA Eszter – TAKÁTS József – TVERDOTA György, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2015, 182–211.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 2008.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994.
- VADERNA GÁBOR, *A költészet születése: A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*, Bp., Universitas, 2017.

- VARGA Betti, *Tudatos „hibák” Ottlik Géza Hajnali háztetők című kisregényében* = „Próza az, amit kinyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 274–300.
- VÁSÁRI Melinda, „*Pillanatfelvétel a recehártyán*”: *Festmény, fotográfia és elbeszélés a Hajnali háztetőkben*. 2000, 2017/7, 56–78. (Online forrás = <http://ketezer.hu/2018/09/vasari-melinda-pillanatfelvetel-recehartyan/> Utolsó elérés: 2020. 01. 06.)
- VÁSÁRI Melinda, *A médiumok versengése: Kép, matematika, hang és nyelv(ek) Ottlik Géza Buda című művében* = „Próza az, amit kinyomtatnak” / *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Júlia, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 314–334.

Módszertani kérdések egy hibrid műfaj feltárásához. Gondolatok a századfordulón elterjedt tárcairodalom irodalmi és kulturális értékének tudományos megragadásához

A századfordulón a szórakoztató „gyorsirodalom” mintapéldája volt a tárcairodalom. Ez a zsurnalisztikai környezetben megjelent poétikus anyag értékes szépirodalmi és kulturális ízlésvilágot rejt magában. Széles skálát vonultat fel a korabeli közepszerű vagy éppen bulvár sajtótémák, ugyanakkor a rövidebb novellák, anekdoták és színikritikák sokaságából is. A tárca a XIX. század második felétől az I. világháborúig meghatározó szerepet játszott a közízlés és a populáris tömegkultúra alakulásában. Széleskörű formái és tartalmi interdiszciplináris megközelítéseknek engednek teret az irodalom-, a kultúra- és a médiatudomány számára.

Jelen tanulmány célkitűzése rámutatni azokra a problémákra, amelyek egy ilyen változékony és eklektikus anyag tudományos feltárása során felvetődnek. A motiváló hipotézis azon a feltételezésen alapszik, mely szerint a napilap valamennyi tárcájában a korabeli kollektív polgári identitás egy lehetséges olvasata fedezhető fel. Így a dolgozat a századforduló budapesti társas élet mindennapjaiból is egy bizonyos szegmensre koncentrál: kifejezetten a nyári időszakban megjelent, nyári tematikájú cikkekre. A tárcák ilyen jellegű tematikus elemzéséből a nyári kultúrára vonatkozó szövegrészek vizsgálata során alapvetően rekonstruálható a korabeli napi aktualitású polgári önábrázolás. Másrészt a tárca hibrid jellege abból adódik, hogy egyszerre értünk alatta konkrét műfajt és sajátos, több műfajt magába foglaló diszkurzív helyszínt is. Vagyis a századfordulóra már demokratizált nyaralási, üdülési szokások, trendek tematizálódnak a napilapokban, legyen szó ismeretterjesztő jellegű vagy éppen szatirikus kritikáról.

Ennek a komplexitásnak fényében a jelen kutatás kettős módszert alkalmaz, hogy a budapesti polgári nyári tapasztalatot 1890 és 1914 között alaposan

feltárhassa. Egyrészt diskurzusokat analizál, másrészt az anyaggyűjtésben a fővárosi német nyelvű kis- és középpolgárság körében igen elterjedt napilapra,¹ a *Neues Pester Journal*ra (1870–1925) összpontosít. A vizsgált napilap fennállása első tíz évében elérte a 10 000 előfizetőt, így csaknem konkurensévé vált a legjelentősebb német nyelvű magyar gazdasági lapnak, a *Pester Lloyd*nak. A feltörekvő sikerét olvasóinak, a német ajkú közép-, és kispolgárságnak köszönhette, amely az 1880-as évek óta a modern Budapest gazdaságilag és kulturálisan erősödő rétegeit alkotta. A lap Bródy Zsigmond tulajdonában volt, politikailag pártatlan és hivatásának tekintette olvasói szórakoztatását. Családbarát tartalom, szórakoztató olvasmányok, mint például tárcák, folytatásos regények és színházkritikák jellemezték.² A lap tudományos feltárása eddig csak részben valósult meg.³

A TÁRCA: IRODALMI-ZSURNALISZTIKAI KÉPESLAP A MÚLTBÓL

Jelen kutatásban a történelmi tárcákat a mindennapi diskurzus szegmenseinek tekintem. A „vonat alatt”⁴ egy olyan közvetítő hely található, amely a tárca heterogén jellegéből adódik, különböző tartalmakat különböző formákban közvetítve. A tárca egyrészt maga a rovat: a komoly, politikai tartalmú címlap cikk alatt elhelyezkedő könnyedebb írások gyűjtőhelye, másrészt egy stílus, a fesztelen csevegés attitűdjének szépirodalmi megnyilvánulása, amely esztétikai és stilisztikai elemekkel rendelkezik: egyaránt megtalálható benne a publicisztikában fontos referenciális funkció és a különböző stilisztikai elemek poétikussága. Az osztrák tárcakutató Hildegard Kernmayer a tárca esztétikai elvéről ír, ami magát a „tárcaszerűséget” határozza meg. Ennek aspektusai a fikcionalitás, a szubjektivitás, az individuális elbeszélői hangnem, a csevegő stílus, a tema-

¹ A *Neues Pester Journal* átlagosan vett havi példányszámai: 1890: 28 500, 1906: 34 000, 1910: 34 000. Összehasonlításképp a *Pester Lloyd*, a Monarchia egyik vezető lapjának értékei: 1890: 15 000, 1906: 18 000, 1910: 15 000. Ld. BUZINKAY Géza, *Kis Magyar Sajtótörténet*, Bp., Haza és Haladás Alapítvány, 1993, 56. <http://mek.oszk.hu/03100/03157/03157.pdf> (Utolsó elérés: 2019. 08. 15.)

² UJVÁRI Hedvig, *Die Verknüpfung von Literatur und Journalismus im deutschsprachigen Pressewesen Ungarns vom Ausgleich (1867) bis zur Jahrhundertwende = Germanistik ohne Grenzen. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, szerk. JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, Nagyvárad, Partium, 2007, 349–361.

³ UJVÁRI Hedvig, *Das Neue Pester Journal. Die Geschichte des Blattes von den Anfängen bis 1878*, Magyar Könyvszemle, 2003/2, 241–252.; UJVÁRI Hedvig, *Deutschsprachige Presse in der östlichen Hälfte der Habsburgermonarchie: Deutschsprachige Medien und ihre Rolle als Literaturvermittler in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Herne, Gabriele Schäfer, 2012.

⁴ A francia hagyományt követve a tárca a címlap alsó egyharmadában található, egy vonallal elválasztva a felette található, általában politikai tartalmú cikktől.

tizált alanyok és tárgyak játékos perspektívásba helyezése, funkciója pedig az aktuális pillanat, a modern, elszálló érzés, az urbánus életkép esztétikájának megragadása. Kernmayer a flâneur bolyongó világtapasztalatával hasonlítja össze a tárcák narratíváját. A kószáló nézelődő két síkon halad a nagyváros forgatagában. A térben előrehaladó mozgása egy horizontális paradigmának felel meg, amelyben a körülötte levő világot érzékeli, látja, hallja. Az ingerek hatására reakciók lépnek fel benne, empátikus, ironikus vagy kritikus gondolatok, amelyek lassan elszakadnak a jelentől, és akár teljesen idegen témákra terelődnek. Ezt a gondolati síkot Kernmayer vertikális paradigmának nevezi, amely kapcsolatban van az adott jelennel, de ugyanakkor autonóm, spontán és személyes. Kernmayer értelmezése fényében a tárcák így két síkon elemezhetők: az aktuális, tapasztalati síkon és az ezáltal aktivált gondolati síkon. Ennek nyomán érdekes megismerési módok ábrázolásai fedezhetők fel a „vonal alatt”. Említésre méltó viszont az tendencia is, hogy a szórakoztató élménybeszámolók marketingcéllal tematizálják a különböző lokális szórakozóhelyeket vagy színházi előadásokat – egyrészt reklámként, másrészt egy-egy jó honorárium okán.⁵ A tárca könnyű formája lehetőséget kínál a modern valóság megváltozott körülményeinek esztétikai megközelítésére.⁶ Ez a nézet a történelmi jelenhez kapcsolódik, és utólagosan visszatekintve úgy értelmezhető, mint egy kukucskáló a nagyváros akkori empirikus világban. Ennek fényében releváns az a felfogás, mely szerint a tárcarovatban egy „képzeletbeli emlékezeti teret” találhatunk, ahol az aktuális történelmi események lokalkoloritban, a helyi, kollektív hétköznapi tudás részeként mutatkoznak meg.⁷ Másképpen fogalmazva: a tárcákban a szerzők Európa-szerte terjedő gondolatokat, eszméket, stílusirányzatokat vagy akár külföldi eseményeket ágyaznak be a jellegzetes lokális sajtóvilágba.⁸

A KUTATÁS KULTÚRTÖRTÉNETI KERETE, A FÜRDŐKULTÚRA

A nyárral, nyári szokásokkal és hagyományokkal kapcsolatos diskurzusok középpontjában a nyaralás és a fürdőlátogatás, az utazás, illetve a nagyváros,

⁵ Hildegard KERNMAYER, *Zur Frage: Was ist ein Feuilleton? = Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*, szerk. H. K., S. JUNG, Bielefeld, Transcript, 51–64.

⁶ Hildegard KERNMAYER, *Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons*, Zeitschrift für Germanistik 2012/3, 509–523.

⁷ Günther OESTERLE, *Unter dem Strich. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im 19. Jahrhundert* = *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra*, szerk. BARKHOFF J. et al., Tübingen, 2000, 229–250.

⁸ *Uo.*, 231.

Budapest élménye áll. Ezeken belül kultúrtörténeti szempontból tipikus motívumok határozhatók meg, amelyek a korabeli nyári hétköznapiak elemei voltak: a (gyógy)fürdő mint heterotópia, a mobilitás: a vonat, a bicikli, testiség (gyógyulás vagy betegség, illetve erotika), tipikus figurák (gavallér, szalma-özvegy), az „otthonmaradás” témái tárulnak a szemünk elé. A továbbiakban olvasható kultúrtörténeti kitérő arra szolgál, hogy a tárcák elemzése során rendelkezésre álljanak azok az információk, amelyek a kortárs olvasó számára egyértelműek, nyilvánvalók volt, de a mai olvasónak esetleg értelmezésre szorulhatnak, hiszen egy regénnyel vagy verssel ellentétben a tárcák elsősorban nem az utókornak lettek komponálva, nem kerültek külön kiadásra: a tömegsajtó egy napi tiszavirágjai voltak.

A XIX. század második felében a fürdőbe járás divatos szokás lett, sőt, presztízskérdés volt. Egy-egy fürdőhely, tengerparti halászfalu vagy szanatórium látogatása a polgári hétköznapiak szerves részévé vált. Aki csak tehetett, utazott, aki pedig otthon maradt, nagy szeretettel fogyasztotta az utazásos regényeket, illusztrált lapokat és az utazó ismerősök által postázott képeslapokat. 1900 körül a fejlett nyugati világban már beszélhetünk munkaidő és szabadidő dichotómiájáról, arról, hogy az élet minden percét már nem a túlélésnek és a munkának kell szentelni, hanem a modern életviszonyoknak köszönhetően az ember bizonyos időszakokban szabadon rendelkezhet saját idejével.⁹ A századforduló körül több állami munkahelyen bevezették a nyári szünetet, ami összhangban volt a fürdővárosok szezonális nyári nyitvatartási idejével (május 1-től vagy 15-től egészen szeptember 15-ig).¹⁰ Az infrastruktúra (vasútrendszer) kiépítése és a kommunikáció felgyorsult áramlása (gyorssajtó, telegráf) is serkentette az újszerű, tömeges fürdőlátogatási divat kibontakozását.¹¹ A fürdő- és üdülővárosok látogatása tipikus kulturális jelenséggé nőtt ki magát a Monarchiában. Fontos kiemelni, hogy nemcsak egészségügyi okok motiválták a látogatásokat. A természetből származó termálvizek, iszapok és a hegyi friss levegő fontos elemévé vált a korabeli egészséges életmódnak, amelyek gyógyulást és lazítást jelentettek a nagyvárosi neurotikusok, reumás betegek és tüdő-, emésztési- és szívbetegségek számára.¹² Előírt szokás

⁹ Kósa László, *Fürdőélet a Monarchiában*, Bp., Holnap, 1999, 17–22.

¹⁰ Uo., 90.

¹¹ Hans-Christian LIPPMANN, *Sommerfrische als Symbol- und Erlebnisraum bürgerlichen Lebensstils. Zur gesellschaftlichen Konstruktion touristischer ländlicher Räume*, Berlin, Technische Universität, 2016, 8. depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/5952/4/lippmann_hans_christian.pdf (Utolsó elérés: 2019. 08. 15.)

¹² FARKAS Reinhard, „Lebensreform” als Antwort auf den sozialen Wandel = *Die Habsburger*

volt az utazás előtt konzultálni a háziorvossal és a panaszok alapján kiválasztani a tartózkodási helyet.¹³ A fürdővárosok a gyógyulás mellett szociális funkcióval is rendelkeztek. Azáltal, hogy a nagyvárosi hétköznapiakból vidékre látogató polgárság több hetet is eltöltött egy-egy üdülőn, magával hozta sajátos be rendezkedéseit, intézményeit. Az újjgazdagok körében például a városból volt ismert a szociális presztízs növelése a promenádokon való magamutogatás formájában. A szürke hétköznapiakból kiránduló, szórakoztató utazás már nem csak az arisztokrácia privilégiuma volt, hanem egy új trend. A nagypolgárság körében kedvelt fürdő volt Karlsbad és Marienbad, illetve Abbazia és a császári család által kedvelt Bad Ischl is. A közép- és kispolgárság előszeretettel utazott többek között Tatra- és Balatonfüdre, Búziás- és Herkulesfürdőre, valamint Borszékre.¹⁴

A fürdőváros foucault-i értelemben heterotópiaként olyan nyilvános, strukturált térként értelmezhető, amelyben egyszerre érvényesülnek ellentmondásos szokások és rutinok, mint a gyógyulás és pihenés sajátos programjai.¹⁵ Ugyanakkor a szociális élet olyan speciális tere, ahol, ellentétben a város mindennapjaival, sokkal szabadabb környezetben kerülhetek közelebb egymáshoz az emberek. A vendégek egyszerre páciensek és turisták, betegek és udvarlók. A fürdőhely építészeti kialakítása is sugallja ezt a kettősséget: a gyógyvizet kút, a park és a sétányok, a fürdőház és a szalon egyszerre a terápia és a közösségi élet színterei.¹⁶ Ez a harmonikus összhang egy hétköznapi környezetben kevésbé összeegyeztethető. A fürdőélet ritmusát egyrészt a fürdőorvos által előírt terápia, másrészt az ismerkedés a többi, már érkezéskor ott levő fürdővendéggel, illetve az újonnan érkezők „beavatása” a helyi szokásokba, pletykákba határozza meg.¹⁷

Egy adott fürdő aktuális vendégeiről a fürdőlisták adtak információt. Ezek tanúskodtak a hírességek által kedvelt utazási célokról, illetve arról, hogy mely

Monarchie 1848–1918. Band IX. Soziale Strukturen. Teilband ½. Von der Stände zur Klassengesellschaft, szerk. RUMPLER Helmut – URBANITSCH Peter., Wien, 2010, 1349–1369.

¹³ SZABÓNÉ Nogáll Janka – BEXHEFT Ármán, *Szórakozás, nyaralás, sport = A magyar család aranykönyve II*, szerk. B. Á., Budapest, 1910, 616.

¹⁴ KÓSA, i. m., 43–60.

¹⁵ TÓTH Adrienn Vera, *A gyógyulás és rekreáció „eltérő terei”. A fürdőhelyek sajátos kultúrája a 19. század Közép-Európájában = Utak és kalauzok. Változatok az Osztrák-Magyar Monarchia topográfiájára*, szerk. FENYVES Miklós – KERÉKES Amália – KOVÁCS Bálint – OROSZ Magdolna, Bp., Gondolat, 2012, 99–115.

¹⁶ KÓSA, i. m., 128.

¹⁷ TÓTH, i. m., 113.

társadalmi réteg képviselteti leginkább magát az adott helyen. Több helyen is olvasható, hogy ezekben a listákban nem lehetett teljesen megbízni, mivel nem tükrözték a vendégek valódi identitását. Nem volt ritka, hogy hírességek álnéven utaztak, hogy elkerülhessék a feltűnést, vagy éppen svindlerok adták ki magukat titokzatos arisztokratáknak. A fürdővendégek egyrészt páciensek, másrészt azonban a társadalmi élet különböző szerepeit töltötték be. A fürdő különös fontossággal bírt a polgári család életében, ugyanis a párválasztás divatos és gyakori helyeként létezett a köztudatban. Ennek fényében Kósa László néprajzkutató tipikus fürdői alaknak tekinti az eladósorban levő lányokat, a fiatal gavallérokat és hozományvadászokat, de megemlíti a „fürdők pletykagyárait” és a törzsvendégeit is.¹⁸ Az eladósorban levő, jó polgári családból származó lányok létfontosságú feladata volt egy megbízható, tehető férj találása. Annak érdekében pedig, hogy ez ne kudarccal és stigmatizált vénkisasszonyi sorssal végződjön, szokás volt nem a véletlenre bízni a szerelem és házasság sorsát. Az ismerkedésre, kapcsolatok létrehozására pedig a hagyományos februári farsangi szezon és a népszerű nyári üdülőszezon adott lehetőséget. Kósa szerint igen erősen élt a fiatal lányok és édesanyák képzeletvilágában az az álom, mely szerint „az igazi” egy romantikus fürdői flörtölés következtében még ugyanazon a helyszínen eljegyezi és feleségül veszi a szerencsés leányt.¹⁹ Így, ahogy a *Der Kur-Flirt*²⁰ tárcában olvasható, a fürdő vize nem csak gyógyító, hanem afrodiziákum hatású is. Izgalmasnak számított a titkos összenézés, a derékátkarolás és testközelség – a szerző költői képekkel sejteti a többszörösére felerősödött testiséget és erotikát, kiszabadítva a lányokat a hétköznapi szabályok fűzőjéből. De nem mulasztja el az explicitebb tartalmakra való utalást sem, mint például a nászutasok szomszédjai körében jelentkező reggeli álmatlanság okának humorisztikus említését.

KALEIDOSZKÓPSZERŰ BETEKINTÉS A BOLDOG BÉKEIDŐK NYÁRI NAPJAIBA

A kutatási anyag gyűjtése során az 1890 és 1914 közötti periódusra, ezen belül is az adott év május-szeptember között megjelent, nyári tematikájú tárcáira koncentráltam, így összesen 193 szöveg került regisztrálásra. A tárcák tematikusan hat csoportba oszthatók, az eklektikusságuk miatt néhány szöveg több

¹⁸ KÓSA, i. m., 166.

¹⁹ KÓSA, i. m., 167.

²⁰ DOMINO, *Der Kur-Flirt*, NPJ, 1902/204, 1–3.

kategóriában is szerepel: „Sommerfrische” (40); nyaralás, kirándulás (110); tipikus figurák (12); vonat, utazás (12); Budapest nyáron (12); esszészzerű tárcák, jelenetek, novellák (35). Jelen dolgozatban a terjedelemre való tekintettel csak az egyik tematikus kategóriát, a tipikus figurák csoportját fogom részletesebben bemutatni.

A szövegekben két nagyobb visszatérő téma fedezhető fel: a hirtelen fellángolások, testi vágyak problémája és a tudatos, előre tervező és anyagi alapokra építő élettárskeresés jelensége, általában egy divatosabb fürdőhely kulisszái között. A szerelem két különböző, de bizonyos tekintetben mégis hasonló típusáról van szó: az első ösztönös, a második kitervelt, de mindkettő egyfajta érzékszaladás, hiszen hamis valóságot teremt a résztvevők számára, amely csak az adott helyen és időben, a hétköznapiól eltérő fürdő világában bontakozhat ki problémamentesen. A tárcaszövegekben nem található részletes, „pszichanalitikus” jellemrajz, az adott narrátor inkább a társadalmi szokásokra hívja fel a figyelmet, így kritizálva az unalom és természeti vonzerő okozta meg gondolatlan flörtölést.

Hogy a flört hogyan is alakul ki az „unalmas fürdői világban”, a *Die Sünden des Sommers*²¹ (*A nyár bűnei*) című tárca mutatja be:

*A [flört a fürdőben] egy pillanat alatt alakul ki, nem is tudni, hogyan. A hölgyek indítványozzák más okokat figyelmen kívül hagyva, gyakran csak szó-rakozásképpen a nyári monoton fürdőélet során [...]. Semmittevő hölgyek és urak, a magányban éhezett szívek szerelemre vágynak, és a lehetőség csapdát állít nekik. Ott van a közös fürdő, ott vannak a magányos séták az erdőben és az árnyékos pihenőhelyek, ahol semmit sem hallani a világról [...].*²²

A divatos fürdőkben születő afférok, szezonális szerelmek jobb esetben házassággal végződnek, de az nem feltétlen lesz boldog – gondolva arra, hogy a két fél a flört során a legjobb, legkacérabb oldalát mutatta és önmaga is elvakult a játék során. Így már csak otthon, szeptember közepén eszmélnek rá a másik igazi mivoltára, amikor már késő. A megnevezett tárcában a fenti gondolat szellemes általánosító tárgyalása után a szerző egy konkrét példát mutat be egy házaspárról, amely boldognak és az ilyen jellegű elvakult varázslattól

²¹ DOMINO, *Die Sünden des Sommers* (*A nyár bűnei*), NPJ, 1901/177, 1–3.

²² „Der [Flirt im Bade] entwickelt sich im Handumdrehen, man weiß nicht wie. Die Damen unternehmen ihn, von anderen Gründen ganz abgesehen, oft nur zur Zerstreuung in den sommerlich eintönigen Badesein; [...] Damen und Herren haben nichts zu thun, die in der Einsamkeit ausgehungerten Herzen sind liebebedürftig, und die Gelegenheit stellt ihnen Fallen. Da ist das gemeinsame Bad, da sind die einsamen Spaziergänge im Walde mit den schattigen Ruheplätzen im Dickicht, wo man von der Welt nichts hört [...]” (Uo.) A főszövegbeli idézeteket saját fordításban közlöm.

mentesnek gondolja magát, ám a férj hetekkel a házasságkötés után egy véletlen beszélgetés során szembesül azzal, hogy felesége nemcsak egyszerűen tolerálja a szivarozását, hanem ő maga is, nő léte, dohányzik.

A túlfűtött, impulzív afférok mellett a *Kurflirt*²³ (*Kúraflört*) című tárcában olvashatunk azokról a polgári anyukákról és eladó lányaikról, akik nagy konkurenciát látnak a kalandor, kétes származású, kéméletlen és tapintatlan vagyonvadászó nőkben. A fő probléma érthetően a hódítási stratégiában fedezhető fel: míg a polgári család lánya szemérmesen és gyermeki naivitással igyekszik a célzott férfi érdeklődését és szimpátiáját elnyerni, addig a talpraesettebb és merészebb nők sokkal több sikert aratnak vadabb kacérkodásaikkal. Sőt elképzelhető, – írja a szöveg – hogy ezek a nők, akik általában a városban a színház és a művészek stúdióinak falai között élnek és ritkábban jelennek meg olyan nyilvánosan tereken, mint a fürdőhely, a testiséget liberálisabban felfogó közegben olyan hatalomra tehetnek szert, amellyel akár az uralkodó divatot is diktálhatják. A szerző a szöveget biztatóan egy olyan anekdotával zárja, amelyből világossá válik, hogy egy igazi *gentleman* ugyan kész szerelemből feleségül venni a pár hete megismert hölgyet, de amint kiderítette választottja kétes múltját, diszkréten el is távolodik tőle, mivel a szürke hétköznapiakban nem bizonyulna elfogadható, ígéretes feleségnek. A tárca általánosító végki-csengése a gyakoribb csalódásról és becsapásról szól, nem pedig egy mesébe illő *happy end*-ről.

A *Wasserprobe*²⁴ (*A vízpróba*) című tárcában egy kispolgári család nyaralásába tekinthetünk bele. A szülők nem aggódnak lányuk jó hírve miatt, sőt kifejezetten támogatják a férj utáni „vadászatát”. A választék két rokon, az idősebb cégtulajdonos és fiatalabb unokaöccse alakjában jelenik meg, akik a szállóban a család szomszédjai. A lány mindkettővel külön időpontokban ugyanazt a csínym próbálja ki: csónakázás közben „véletlenül” beleesik az aligha mély vízbe, és úgy tesz, mintha megfulladna, pedig igen jó úszó – jegyzi meg a szöveg. Az idősebb férfi másokat fizet meg, hogy kisegítsék a lányt, a fiatalabbik pedig teljes erejét firtatva utána ugrik. Másnap már megtörténik a lánykérés és annak elfogadása: a lány a megbízható, fizetőképese, de unalmas férfit választja, jelezvén a szüleinek, hogy ennek ellenére egy affér az impulzívabb unokaöccsel sem kizárt. Az apa kevésbé az üzleti jellegű döntésen haborodik fel, mint inkább a várható erkölcstelenség veszélyeitől fél, amivel kapcsolatban az anya végül sajátos logika alapján megnyugtatja. Ezen a ponton a tárcza a korra

²³ DOMINO, *Der Kur-Flirt (Kúra flört)*, NPJ, 1902/204, 1–3.

²⁴ Julius von LUDASSY, *Die Wasserprobe (A vízpróba)*, NPJ, 321903/215., 1–3.

jellemző kettős erkölcsi mércét érinti: az aktuális házassági lehetőség egy potenciálisan hosszútávú, komfortos jövő érdekében fontosabb, mint a várakozás a szerelemre, hiszen a korabeli köpönyegforgató életfelfogást tekintve később is adódhat majd mód a különböző vágyak diszkrét csillapítására.

Végezetül az *Abgebrannt*²⁵ (*Leégett*) című tárca említendő, amelyben a szerző a barnulást ironikusan toposzá emeli. A napozás okozta barnulás ugyanis elmentéses érzelmeket ébreszt a hölgyekben és az urakban. A szövegben hosszas leírás olvasható arról, ahogyan a jó módú polgári hölgyek mi mindent meg nem tesznek a hófehér bőrük makulátlanságának megőrzése érdekében. Kalapokkal, napernyőkkel, kesztyűkkel és kendőkkel vértetik fel magukat, ennek ellenére nem kerülhetik el a barnulást, így néhányan igazi kíváncsi *ashantee* nőre hasonlítanak – csipkelődik előzékenyen a megfigyelő a szövegben. *Ashanteenak* az 1896-ban rendezett bécsi népkiallítás (Völkerschau) az afrikai bennszülött nőket nevezték, akikről Peter Altenberg azonos című karcolatgyűjteménye tesz többször említést.²⁶ A tárca kontextusában ez az intertextuális játék nyomán kibontakozó összeköttetés a magas szinten civilizált polgári hölgyek és a „vad” afrikai nők között megjelenik a férfiakat tematizáló részben is, azonban ez esetben a regényes indiánokhoz hasonlítva őket. Míg a napsugarak a hölgyekre erotikus hatással vannak, addig az urakban az erőt hangsúlyozzák:

Összel, visszatérve irodáinkba és műhelyeinkbe és ismét a színházak kulisszái mögött bolyongva [...] hamar ismét a gondolatok sápadtsága fedi nemes arcunkat. Akkor ismét mindannyian sápadtarcúak leszünk, mint azok, akiket egykor az amerikai indiánok előszeretettel skalpoltak [...]. De vidéken rögtön elhagyjuk különleges népszerűségünk jelét a régi és új világban. Természetből barnított fiziognómiát mutatunk, és ennek birtoklásának tudata egy bizonyos szuggesztív hatással van a testi jóllétünkre.²⁷

A sápadtarcú nagyvárosiak az erő és egészség illúziójának adják ki magukat, még maga az elbeszélő én is a nagyvárosi intellektuális urak csoportjának tagjai közé sorolja magát. A vad indiánokkal való hasonlat aligha lehet véletlen,

²⁵ DOMINO, *Abgebrannt*., NPJ, 1900/199, 1.

²⁶ Peter ALTENBERG, *Ashantee*, Berlin, S. Fischer, 1897.

²⁷ „Kehren wir im Herbst wieder in die Bureaus und Werkstätten zurück, treiben wir uns wieder in den Theaterfoyers und hinter den Coulissen herum [...] so überzieht gar bald von neuem des Gedankes Blässe unser edles Antlitz. Dann werden wir Alle wieder Bleichgesichter, wie sie einst von den Indianern in Amerika mit Wollust skalpiert wurden [...] Aber auf dem Lande verlieren wir im Handumdrehen das Abzeichnen unserer besonderer Beliebtheit in der alten und neuen Welt. Wir zeigen wettergebräunte Physiognomien, und das Bewußtsein ihres Besitzes ist von einer gewissen suggestiven Wirkung auf unser körperliches Wohlbefinden.” DOMINO, *Abgebrannt*., NPJ, 1900/199, 1.

hiszen Karl May és mások indiánregényei igen közkedvelté váltak a századfordulón. A híres irodalmi művekre való implicit intertextuális utalások a tárcát a korabeli irodalmi diskurzusba emelik. A nagyváros figurái, az irodai férfiak és a védett, fehér bőrű nők egyaránt izgalmas karaktervonásokat nyernek, kiszakadva a kézenfekvő hétköznapiok helyszíneiből maguk is kalandos figurákká válnak nyaralásuk miliójében. A tárca végül a nyári házasságok bökkenőjének említésével köszön el olvasóitól. A meleg okozta szerelmi illúziók ugyanis – a szövegben maga az „Anyatermészet” – felgyorsítják a felforrósodott vérű hölgyek és urak közti vonzalmak kialakulását, a kacérkodás és gáláns udvarlás folyamatát. A narrátor nem mulasztja el a barnára „zománcozott”, férjvadász hölgyek hamis szépségének ironikus leleplezését: „Amint a kis barnaság rendszeren kisápad a városban, meglepődik majd a lovag.”²⁸

ÖSSZEFOGLALÁS ÉS KITEKINTÉS

A bemutatott szövegek alapján látható, hogy a fürdővilág a gyógyítás és a pihenés mellett sorsdöntő párvalasztási helyszínként is funkcionált a századforduló Monarchiájában. Komoly polgári családok eladó lányai, elszegényedett nemesi sorból származó fiatalemberek és titokzatos művésznők fordultak meg a városoktól távol eső üdülőhelyeken, hogy a szórakozás mellett olyan kapcsolatokat létesítsenek, amelyek anyagilag biztosabb jövőt ígérhetnek. A hozományvadász alakjának alapos rekonstrukciója több irodalmi és történelmi szöveg alapján izgalmas kultúrtörténeti ismereteket ígér. Természetesen a tárcák nem mentesek az iróniától és szarkazmustól. A társadalomkritika, az otthon maradt olvasóközönség szórakoztatása és esetleg némi tanító szándék is felfedezhető a szövegekben.

Ennek fényében a napilapok tárcarovatai fontos adalékként szolgálhatnak a korabeli polgári társadalmakban fellépő modernizáló folyamatok feltárásához. A tárcarovatban érdekes „kettős történetiség”²⁹ fedezhető fel. Egyrészt műfaji szempontból különböző publicisztikai és szépprózai műfajok összeolvadását tapasztalhatjuk, másrészt pedig érdekes interdiskurzus-szerű kapcsolat mutatkozik meg az akkori tudomány és a hétköznapiok, illetve a nemzetközi és a helyi események között. Érdekes, hogy a kutatás során vizsgált, a fürdőhelyi szociokulturális közegéről szóló tárcák többsége egyazon szerzőtől származik:

²⁸ „Ist die kleine Braune erst in der Stadt wieder gründlich ausgebleicht, so wird erst dem Ritter ab und zu grün und blau vor den Augen.” Uo.

²⁹ Frank GUSTAV – SCHERER Stefan: *Zeit-Texte. Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort des Feuilletons*, Zeitschrift für Germanistik 2012/3, 524–539.

Hugo Klein szegedi születésű, zsidó származású, a *Neues Pester Journal* hű munkatársától és kezdetektől haláláig termékeny írójától, aki Domino és F. Waldenser álneveken publikált.³⁰ Klein munkásságának feltérképezése új megvilágításba helyezheti a monarchiabeli elegáns világ nyári hétköznapijairól alkotott képünket.

A különböző korabeli nyári témák ilyen dinamikája kiváltképp szembevető a Monarchia idején, hiszen a világvárossá fejlett fővárost szükségszerűen más divatos nagyvárosok kulturális és politikai körülményei határozták meg.³¹ A fentiek értelmében a korabeli budapesti napisajtó tárcarovatainak összehasonlítása olyan a korszakra jellemző motívumokat tartalmazhat, amelyek sokat ígérő irodalomtörténeti betekintést nyújtanak az akkori kulturális diskurzusokba.³²

 „**AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA UNKP-18-3 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT**”

A Pályázat keretében támogatott kutatás címe: A *Neues Pester Journal* c. napilap 1890 és 1914 között megjelent nyári hétköznapi tematikájú tárcaszövegeinek narratívája

³⁰ 1853, Szeged – 1915, Karlsbad. Az *Ungarisches Lloyd*, *Neuen Pester Journals*, *Neue Freie Presse* tárcairója, szerkesztője. vö. *Österreichische Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 3 (Lfg. 14, 1964), 380. http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Klein_Hugo_1853_1915.xml (Utolsó elérés: 2019. 08. 15.)

³¹ SZABÓ János, *Satirische Feuilletons aus der untergehenden österreichisch-ungarischen Monarchie*, *Zeitschrift für Germanistik* 4(1983), 179–183.

³² GULES Christiana, *Városi és polgári képek az Osztrák-Magyar Monarchia idején megjelenő fővárosi napilapok tárcarovataiban = Eötvözet V. : Az Eötvös József Collegium és az Eötvös Loránd Kollégium V. közös konferenciáján elhangzott előadások*, szerk. IMRE Nóra – KUTUS Bence – RÓZSA Katinka, Szeged, SZTE Eötvös Loránd Kollégium, 2016, 7–13.

BIBLIOGRÁFIA

- ALTENBERG Peter, *Ashantee*, Berlin, S. Fischer, 1897.
- BUZINKAY Géza, *Kis Magyar Sajátörténet*, Bp., Haza és Haladás Alapítvány, 1993.
vmek.oszk.hu/03100/03157/03157.htm (Utolsó elérés: 2019. 08. 15.)
- DOMINO, *Abgebrannt.*, NPJ, 1900/ 199, 1.
- DOMINO, *Die Sünden des Sommers*, NPJ, 1901/177, 1–3.
- DOMINO, *Der Kur-Flirt*, NPJ, 1902/ 204, 1–3.
- FARKAS Reinhard, „*Lebensreform*” als Antwort auf den sozialen Wandel = *Die Habsburger Monarchie 1848–1918. Band IX. Soziale Strukturen. Teilband ½. Von der Stände zur Klassengesellschaft*, szerk. RUMPLER Helmut – URBANITSCH Peter, Wien, 2010, 1349–1369.
- KERNMAYER Hildegard, *Zur Frage: Was ist ein Feuilleton? = Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*, szerk. K. H., S. JUNG, Bielefeld, Transcript, 51–64.
- KERNMAYER Hildegard, *Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons* = *Zeitschrift für Germanistik* 2012/3, 509–523.
- KÓSA László, *Fürdőélet a Monarchiában*, Bp., Holnap, 1999.
- LIPPMANN Hans-Christian, *Sommerfrische als Symbol- und Erlebnisraum bürgerlichen Lebensstils. Zur gesellschaftlichen Konstruktion touristischer ländlicher Räume*, Berlin, 2016.depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/5952/4/lippmann_hans_christian.pdf (Utolsó elérés: 2019. 08. 15.)
- Julius von LUDASSY, *Die Wasserprobe* NPJ, 1903/215., 1–3.
- Günther OESTERLE, *Unter dem Strich. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im 19. Jahrhundert* = *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra*, szerk. BARKHOFF J. et al., Tübingen, 2000, 229–250.
- Frank GUSTAV – SCHERER Stefan, *Zeit-Texte. Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort des Feuilletons*, *Zeitschrift für Germanistik* 2012/3, 524–539.
- SZABÓNÉ Nogáll Janka – BEXHEFT Ármin, *Szórakozás, nyaralás, sport = A magyar család aranykönyve II.*, szerk. B. Á., Budapest, Athenaeum, 1910.

- TÓTH Adrienn Vera, *A gyógyulás és rekreáció „eltérő terei”. A fürdőhelyek sajátos kultúrája a 19. század Közép-Európájában = Utak és kalauzok. Változatok az Osztrák-Magyar Monarchia topográfiájára*, szerk. FENYVES Miklós – KERESKES Amália – KOVÁCS Bálint – OROSZ Magdolna, Bp., Gondolat, 2012, 99–115.
- UJVÁRI Hedvig, *Die Verknüpfung von Literatur und Journalismus im deutschsprachigen Pressewesen Ungarns vom Ausgleich (1867) bis zur Jahrhundertwende = Germanistik ohne Grenzen. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, szerk. JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, Nagyvárad, Partium, 2007, 349–361.
- UJVÁRI Hedvig, *Das Neue Pester Journal. Die Geschichte des Blattes von den Anfängen bis 1878*, Magyar Könyvszemle, 2003/2, 241–252.
- UJVÁRI Hedvig, *Deutschsprachige Presse in der östlichen Hälfte der Habsburgermonarchie: Deutschsprachige Medien und ihre Rolle als Literaturvermittler in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Herne, Gabriele Schäfer, 2012.

A Csongor és Tünde Mirígyével párhuzamos szerep-analógiák a Vörösmarty korát meghatározó világ-irodalomban

A VARÁZSFUVOLA HAZAI RECEPCIÓJA ÉS A CSONGOR ÉS TÜNDEVEL VALÓ ÖSSZEFÜGGÉSEI

Martinkó András *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* című munkájában a föld–menny ellentétpár ábrázolásaként definiálja a *Csongor és Tündét*, ilyenformán két miliőt határoz meg és különít el élesen a dráma közegében: a mulandók közösségét, illetve azokat, akik misztikus többlettudásuk révén birtokában vannak az örök életnek.¹ A kutatás alapjának ezt a tézist tekintem, s Mirígyet mint a földi világ szülöttét elemzem, aki a boldogságkereső főhőshöz, Csongorhoz hasonlóan az eszményített világba próbál bejutni. Megállapításom szerint a két szereplő közötti hasonlóságok egy tudatos dramaturgiai eljárás, a szerepkettőzés (*hüposztasizis*) eredményei.

Jelen tanulmányomban Vörösmarty színművének és Emmanuel Schikaneder *A varázsfuvola* című tündérjátékának ugyanezen szempontrendszer alapján történő elemzésére kerül sor. Mivel a Schikaneder-szöveg dramaturgiai struktúrájában (szerepkettőzések, többosztatú drámatér, szimbolikus elemek) meglehetősen hasonlít Vörösmarty drámájára, érdemesnek találok összevetését egy hosszabb gondolatmenet keretében a darabok intrikusait illetően. Amellett, hogy Mirígy több szempontból is hasonlóságot mutat az Éj királynőjének karakterével, a *Die Zauberflöte* emberi származású intrikusával, Monostatossal is rokoníthatónak gondolom az alakját. Pukánszkyné Kádár Jolán *A Varázsfuvola első magyar fordítása* című munkájában részletesen ismerteti az 1791. szeptember 30-án bemutatott daljáték európai recepciójának történetét. Említést

¹ MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = M. A., *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 208.

tesz azokról a világirodalmi hatásokról, amelyek Emmanuel Schikanedert, a szövegkönyv íróját megihlették. Ahogyan Pukánszky né fogalmaz: „A műfaj, melyet képvisel, a ma használt terminológia szerint tündérbohózat, [...] helyesen bécsi népszínmű, amelyeket az egymással konkuráló vállalatok versenye termel ki.”²

Emmanuel Schikaneder a *Theater an der Wien* igazgatójaként elsődleges műsorpolitikai szempontnak tartotta a látványosság elvét, ő maga fejlesztette ki a *Zugstück* műfaját, ami tulajdonképpen a népszínmű csodás elemekkel tarkított változata. A *varázsfuvola* zajos sikere előtt már volt része kedvező fogadtatásban a *Zugstück* jegyében keletkező daraboknak, például a szintén Schikaneder tollából származó *Das Sonnenfest des Brahminen* (ami Ignaz von Born *Über die Mysterien der Ägypten* című, a szabadkőműves-páholyok motívumait elemző írásán alapul) kiemelkedő népszerűségnek örvendett a bécsi közönség körében.³ Pukánszky né a szövegkönyv fordulataival kapcsolatban a következőket jegyzi meg: „Alkotás közben a mese lassan elhagyja a sablon útját. A jóságos tündérből az Éj királynője lett, a sötétség és az elmaradottság földalatti hatalmainak képviselője, ki divatjamúlt koloratúrákban énekel, a gonosz varázslóból Sarastro, az emelkedett és felvilágosodott emberiség jóságos képviselője, a tipikus komikus figurából Papageno, a primitív ösztönember, ki felelőtlen, mint a madár. A darab tengelye már nem Pamina megszabadítása: a lényeg az ifjú pár lelki felemelkedése és megtisztulása.”⁴ Pest-Budán különösen nagy híre volt a *Theater an der Wien* új darabjának. A bécsi bemutatót követően elsőként hangverseny formájában ismerhette meg a közönség a művet. Az ilyen keretek között történő bemutatkozás hátterében a hazai közönség türelmetlensége állt: a Rondella-színház és a budai Várszínház látogatói képtelenek voltak kivárni, amíg elkészülnek a pazar látványvilágot ígérő *Singspiel* díszletei. Pest-Buda több európai várost is megelőzött *A varázsfuvola*-premierek sorában: így Frankfurtot, Weimart, Drezdát és Berlint is.⁵

A szövegkönyv lefordításának a kor három nagy magyar költője is nekikezdett: Batsányi János, Verseghy Ferenc és Csokonai Vitéz Mihály. Mivel valószínűleg mindhárman látták a pest-budai előadást, és nagy hatást gyakorolt rájuk a mozarti muzsika, elsősorban a dalok magyarra való átültetése volt a céljuk,

² PUKÁNSZKY NÉ Kádár Jolán, *A Varázsfuvola első magyar fordítása = Zenetörténeti Tanulmányok V. – Wolfgang Amadeus Mozart emlékére*, szerk., SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes, Bp., Akadémiai, 1957, 441.

³ *Uo.*, 444.

⁴ *Uo.*, 446.

⁵ *Uo.*, 447.

kevesebb figyelmet fordítottak a dialógusokra, prózai részletekre. Csokonai vélhetően 1795-re készült el *A varázsfuvola* egyes részeinek lefordításával, amelyet a későbbiekben *Boszorkánysíp* címmel ismerhetett meg az olvasóközönség. Batsányi János 1794–95 között *A varázsfuvola* kilenc zeneszámának szövegét publikálta hazai nyelven. A teljes librettó végül 1804-ben jelent meg először magyarul Sebestyén László munkájának eredményeként *A Tündér-síp. Egy nagy dall-játék, két Fel-vonásban* címmel. A Máramarosy Gottlieb Antal váci nyomdakiadójának gondozásában megjelentetett szövegkönyv aztán nemcsak a szűk színházi szakmán belül, hanem a diákság és a polgári értelmiség köreibben is feltétlen népszerűsége tette szert, az előadások után például mindkét pest-budai teátrum árusította a lefordított librettót.⁶ A mű keletkezés- és hatástörténetének e rövid összefoglalása alapján feltételezhető, hogy Vörösmarty Mihály (aki a *Csongor és Tünde* megírásának idején már tagja az éppen születő Magyar Tudós Társaságnak, a legfontosabb irodalmi és művészeti lapok munkatársa, tehát ismeretében van a kort Európa-szerte meghatározó kulturális hatásoknak) is találkozott *A varázsfuvola* mind hazai, mind nemzetközi értelemben vett sikerével.⁷ Szauder József szerint a *Csongor és Tünde* és a *Die Zauberflöte* összefüggései mögött a kor népszerű Zauberpöze-szerzőjének, a *Szentivánéji álom* németre fordítójának, Wielandnak a Magyarországon is ismert munkái állnak. Fried István a Wieland-hatást nem tartja egyértelműnek, szerint inkább párhuzamos fejlődésről lehet szó. Bár ugyanazok a kulturális hatások (Shakespeare, Schikaneder, nemzetközi meseirodalom) figyelhetők meg a két szerző esetében, mindkettejük másképp viszonyul a hagyományhoz. Wielandnál több az ironia és a didaxis, Vörösmarty inkább a jellemeket, a hősi motivációt teszi összetettebbé.⁸

William Edgar Yates az osztrák komikus színházi tradícióról szóló tanulmányában a 19. századi filozofikus mesedráma létrejöttét és európai népszerűségét az ún. *organikus tradíció* elvével magyarázza. Nem arról van szó, hogy ezek az újszerű darabok kivégezték volna a korábbiakban érvényesülő történetvezetési struktúrákat, hanem hogy mélyebb jelentéssíkokkal bővültek a korábbi toposzokban gazdag történetek, a népszínházi eredetű *Zauberpöze* műfaja tehát lehetőséget kapott, hogy részévé váljon a kor elvárásainak megfelelő irodalmi kánonnak.⁹ Míg Ferdinand Raimund, Adolf Bäuerle és Johann

⁶ *Uo.*, 449.

⁷ FRIED István, *A Csongor és Tünde forrásvidékéhez*, It, 1990/2–4., 342.

⁸ FRIED István, *Vörösmarty Mihály és az Oberon*, It, 2009/1., 11.

⁹ W. E. YATES., *Hoffmanstahl and Austrian comic tradition*, *Colloquia Germanica*, 1982/1–2, 75.

von Nestroy korának tündérbohózat-szereplői eszményi célokat kergetnek, és ezáltal igazi hősökké fejlődnek, addig a kései Zauberpösse-irodalom (melynek legmeghatározóbb szerzője alighanem Hugo von Hoffmannstahl) emberi származású alakjai (Csongorhoz hasonlóan) általában kudarcral zárják az eszményi világ iránti törekvéseiket, a hőssé válás folyamatát. A mennyei boldogság helyett leginkább csak az emberi szféra keretein belül realizálódhat a céljuk.¹⁰ E szempont szerint Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* a hazai példája lehet a megújuló *Zauberpösse* műfajának. Nemcsak a főhős kudarcral végződő boldogságkereső útja támasztja alá ezt az elméletet, hanem a rendhagyó intrikusábrázolás is, amelyet a következőkben a Vörösmarty-mű Mirigyének és *A varázsfuvola* negatív szereplőinek összevetésével igazolok.

A *Csongor és Tünde* romantikus jellegét a legegértelműbben az támasztja alá, hogy a mű dramatikus szerkezetében látványosan átértelmeződik a felvilágosodás (hazánkban is kiemelt fontosságú) struktúra-elmélete, a hármas egység elve.¹¹ Vörösmarty Mihály nem tekinthető a Kazinczy-hagyomány egyértelmű folytatójának, valamennyi drámai munkájában tetten érhető az újítás szándéka.¹² A *varázsfuvola* mélyebb jelentésrétege nagymértékben származtatható a szabadkőműves hagyományból. Corinna Schumann a műben megjelenő mitikus számok (3, 18, 30, 33) mellett *A varázsfuvola* boldog befejezésében, a két eltérő szférába tartozó szerelmespár (Pamina és Tamino, Papagena és Papageno) örömteli egymásra találásában is a szabadkőműves mozgalom „filantróp és nagylelkű törekvései”-nek, a „kölcsönös bátorítás és a testvéri egyenlőség alapelvei”-nek érvényesülését látja.¹³ Mivel Vörösmarty drámája eltekint a szabadkőműves motívumok közvetlen áttemelésétől, s *A varázsfuvolát* meghatározó keleti és egyiptomi egzotikum sem jelenik meg a darab miliójében (egyedül a Kalmár monológjának egy-egy részlete, valamint a *Csongor és Tünde* cselekményidejét behatároló *A pogány kúnok idejéből* megjegyzés utal ilyesmire) valószínűleg a már elemzett népszínműi-tündérbohózati forrás az, amely a közös jegyeket meghatározza. Adottak a tiszta udvari viszonyt megjelenítő, egy magasztosabb érzelmi összetartozást megelő szerelmesek (Csongor–Tünde, Tamino–Pamina), és egy alacsonyabb társadalmi szinthez tartozó, az életet ösztöni örömeiben

¹⁰ Uo., 77.

¹¹ CSETRI Lajos – TARNAI Andor, *Rendszerek – A kezdetektől a romantikáig*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 313.

¹² FRIED, A *Csongor és Tünde* forrásvidékéhez, 341.

¹³ CORINNA SCHUMANN, *Die Symbolik der Freimaurer in Mozarts Die Zauberflöte*, München, GRIN Verlag, 2005, 5.

élő páros is, ami a *Csongor és Tündé*ben Ilma és Balga, *A varázsfuvolá*ban Papageno és Papagena alakjában reprezentálódik.

A hármas szám előfordulása – bár Schumann szerint *A varázsfuvolá*ban való jelenléte egyértelműen a szabadkőműves hagyománynak köszönhető – szintén a népmesei-népszínműi műfaj jellemzőjeként szerepel a két darabban.¹⁴ Az allegorikus alakhármas a *Csongor és Tündé*ben is feltűnik, a vándorló hős, Csongor számára tájékozódási pontot jelent a hármas út helyszíne: az egyik irányból az anyagi örömeket megtestesítő Kalmár, a másik irányból a korlátlan hatalomra vágyakozó Fejedelem, míg a harmadik irányból az elvont eszmék és ideák bűvöletében élő Tudós érkezik. Mindhárman a fanatizmusukat próbálják közvetíteni az ábrándos fiatalember felé, hogy meggyőzzék: csakis az általuk ajánlott létforma jelentheti Üdlik elérését, az eszményi boldogságot. *A varázsfuvolá*hoz hasonlóan a hármas számnak a *Csongor és Tünde* démonikus világában is meghatározó szerepe van. Hárman vannak az ördögfiak, Kurrah, Berreh és Duzzog – drámai jelenlétük éppúgy komikus jelleget kölcsönöz az intrikus funkciónak, ahogyan ez *A varázsfuvola* udvarhölgyeinek párbeszédei során tapasztalható. Korábban már említésre került, hogy a *Csongor és Tünde* drámai világképében központi jelentőséggel bír a tündérkert aranyalmafája, az „ifjúságnak drága fája”, amire Mirígy közvetlen és Csongor némileg elvontabb vágya irányul. *A varázsfuvolá*ban ez a szimbólum a hétszeres Napkör, Sarastro főpap szentélyének éke, amelyet a néhai király, Pamina apja hagyományozott a papokra. Ugyanakkor ez a napkorong nem csak az örök boldogság mitikus szimbóluma. *A varázsfuvola* előzményének tekinthető mesében, Jacob Liebeskind *Lulu oder die Zauberflöte* című művében Perifirime tündér a hatalmának zálogaként, tisztaságának jelképeként definiálja az „aranyozott napsugarat”, amelyet egy gonosz varázsló rabol el tőle.¹⁵ *A varázsfuvola* napkorongja tehát analogikus összefüggést mutat Tünde aranyhajával, amelyből pedig Mirígy vág le egy fűrtöt, megzavarva ezzel Tünde nyugalma az emberi szférában.

A Schikaneder-darab címében szereplő fuvolának, illetve a tartozékként kapott csengettyűnek, tehát a hősöket segítő varázseszközöknek szintén vannak párhuzamai a *Csongor és Tündé*ben. Ahogy korábban írtam, Csongor az emberi felfutás segítségével felülkerekedik a démonikus szinthez tartozó ördögfiakon (egyszersmind szövetséget is köt velük), és megszerzi atyai örökségüket, a transzcendens határátlépés eszközeit: az ostort, a bocskort és a palástot.

¹⁴ Uo., 14.

¹⁵ Jan ASSMANN, *A varázsfuvola – Opera és misztérium*, ford. TATÁR Sándor, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 2005, 259–260.

Tamino és Papageno szintén a mű démonikus szinthez tartozó szereplőinek köszönhetően jut hozzá a mágikus hangszerekhez: az Éj királynőjének három udvarhölgye adja át azokat nekik, hogy a segítségükre legyenek az akadályok legyőzésében („Ó, vedd e flótát, drága herceg, / Az úrnőnk küldi néked ezt, / E tündér flóta őrzi lépted, / Míg hangja szól, nem ér baj téged”).¹⁶

Mind a *Csongor és Tünde*, mind a *Varázsfuvola* cselekménye leírható a szimbolikus fény–sötétség ellentétpárral. Sarastro és az Éj királynője megfeleltethetők az Éj és a Hajnal (Világosság) dichotómiájának. E két szereplő a darabot alapvetően meghatározó románcos stíluskészlet ellenére meglehetősen sok felső mimetikus jeggyel rendelkezik, sajátos szakralitás jellemzi őket. Az már az eltérések sorába tartozik, hogy a fény és a sötétség más értékrendszerek mentén különül el egymástól a *Varázsfuvola*-ban és a *Csongor és Tündében*. Míg Sarastro az erkölcsi tisztaságot, a tudást közvetíti a világosság szimbólumaival, az Éj királynője pedig a baljós képek felett uralkodik sötétség-birodalmában, addig a Vörösmarty-műben az Éj és a Hajnal egyaránt kiszámíthatatlan, szeszélyes felsőbb hatalmak, egyikük részéről sem várható az észérvű, a bölcsességet alapelveként alkalmazó uralkodói magatartás.

Fontos különbség a *Csongor és Tünde* és a *Varázsfuvola* alakábrázolási technikája között, hogy a két főhős, Csongor és Tamino eszményi világ iránti motivációja meglehetősen eltér egymástól. Bár mindketten ellenállhatatlan vágyat éreznek az általuk istenített nőalak iránt, Tamino az első felvonás első jelenetében egy festett képet lát Pamináról, és itt a látvány, nem pedig a közvetlen találkozás élménye motiválja a vándorútja megtételére. Csongor ezzel szemben már egy beteljesedett szerelmet veszít el a *Csongor és Tünde* elején. Tünde elérése ráadásul hierarchikus előrelépést jelentene Csongor számára, hangsúlyosabb tehát a főszereplő ember mivolta, alacsonyrendűsége az eszményi világból érkező női főszereplővel szemben. Ehhez képest Tamino ugyancsak uralkodói leszármazott, az Éj királynője pedig Pamina kezén túl nem ígéri neki „Üdlakot”, az örök boldogság és jólét lehetőségét. A két szereplő végső úti céljának meghatározásában is található különbség. „Üdlak”, Sarastro birodalmával ellentétben nem a végtelen bölcsesség és erkölcsi tisztaság szentélye, sokkal inkább a földöntúli öröm *locus amoenus*a, ahol a szerelmesek, amellet, hogy akadályok nélkül élhetnek, korlátlan hatalmat és szabadságot is kapnak, és az Üdlak felé törekvés hatalmi ambíció is Csongor részéről (hasonlóan Mirigyhez), ami a naiv Taminót semmiképp sem jellemzi.

¹⁶ Emmanuel SCHIKANEDER, *A varázsfuvola*, Bp., Zeneműkiadó Vállalat, 1959, 14. (ford. HARSÁNYI Zsolt) Németül: *O Prinz! nimm dies Geschenk von mir, / dies sendet unsre Fürstin dir. / Die Zauberflöte wird dich schützen, / im größten Unglück unterstützen.* = W. A. MOZART, *Die Zauberflöte*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2012, 95–96.

NŐI INTRIKUSOK: MIRÍGY ÉS AZ ÉJ KIRÁLYNŐJE – UGYANAZ A FUNKCIÓ?

A *varázsfuvolában* megjelenő Éj királynőjének alakját figyelembe véve könnyen felállítható egy több szempontból hiteles analógia a *Csongor és Tünde* Mirígye és az Éj királynője között. Ahogyan Csongor Mirígy szavain felbuzdulva indul el a boldogságkereső útjára, úgy a sértett anya szerepében tetszelgő királynő is hatást tud gyakorolni Taminóra Pamina arcképével: a herceg elhatározza, hogy felkutatja a lányt. A darab előzetes cselekménysora az Éj királynője interpretációjában tárul fel a királyfi előtt – ugyanezt tapasztalja Csongor is a fához kötözött Mirígy meséjét hallgatva. Azonban már a történetmesélés gesztusában és azt megelőzően is kimutatható az analógiák közötti különbség. Mennydörgés jelzi az Éj királynőjének érkezését, ennek hatására a három udvarhölgy összerezzen. Mirígy – ahogyan az elemzés korábbi szakaszában már megállapítást nyert – nem rendelkezik társadalmi és transzcendens tekintéllyel, s bár az ötödik felvonásban elriasztja a tündérfa körül táncoló nemtőket, a riadalmat elsősorban külleme, fizikai rútsága idézi elő, semmint túlvilági hatalma (*Nemtőkirály: Hah! mi jó, mely fürtelem*).¹⁷

Kezdetben mindkét alak kiszolgáltatottja a főszereplőnek. Mirígy a láncai eloldásáért könyörög Csongornak, az Éj királynője pedig hatalmi ambícióinak lehetséges megvalósulását látja Taminóban. Mirígy – a riasztó képek sokaságában – az igazságot fogalmazza meg az aranyalmafa ültetéséről és Tünde rendszeres látogatásáról, azonban az Éj királynője egy fiktív keretbe foglalja Pamina eltávolodását az anyjától, ráadásul a három hölgy személyében szövetségesei, tanúi is vannak ebben a helyzetben, míg Mirígy egyértelműen magára van utalva a meggyőzés során. Jan Assmann idézi Schikaneder kortársának, Georg Nikolaus von Nissennek a sorait: „Ki ne ismerné föl mindjárt első áriájában a ravasz léprecsalót, aki először a félelem, majd a sóhajok és könnyek, végül a legtüremletlenebb felszólítás eszközéhez folyamodva nyeri meg tervének a tapasztalatlan ifjút? E költői kérdésre a válasz természetesen így hangzik: Tamino az, és dramaturgiailag hatásosabb, ha fellépésével Taminón kívül a nézőket is rászedi a Királynő [...]”¹⁸

A *varázsfuvolában* tehát a női intrikus és a főhős találkozása némiképp másképp alakul, mint a *Csongor és Tündében*. Csongor ellenségesen és támadón közelíti meg Mirígyet, Tamino megalázkodó és kenetteljes a királynővel

¹⁷ VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde* = Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 9. Drámák, IV., szerk., FEHÉR Géza – STAUD Géza – TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai, 1989, 170.

¹⁸ ASSMANN, i. m., 84–85.

szemben. „*Valóság ez, amit láttam?*” – kérdezi, miután az Éj királynője tova-tűnt.¹⁹ Az Éj királynője a legfelsőbb hatalom egyik ágát képviseli a műben, míg Mirigy az első jelenetben tett megnyilatkozásai egyértelműen a népből, az emberi szférából való származás tényét támasztják alá.

Érdemes megvizsgálni a két szereplő megjelenésmódját és cselekményterét is. Az Éj királynője *A varázsfuvola* első felvonásának első képében a szerzői instrukció szerint *megjelenik*, majd *eltűnik*. Ezzel szemben a nála alacsonyabb rendbe tartozó udvarhölgyek *távoznak*.²⁰ A királynő az emblematisz bosszú-áriáját megelőzően is *megjelenik*, hogy elűzze Monostatost, aki az álmában akarja megrontani Paminát. A lányához szóló áriája végeztével ismét *eltűnik*.²¹ Utolsó eltűnése végzetesnek bizonyul: hölgyeivel és Monostatossal be akar törni Sarastro és a főpapjai birodalmába, azonban a föld megnyílik alattuk, ők pedig dörgés és villámlás közepette elsüllyednek. A királynő jelenléte tehát nem folyamatos, tulajdonképpen epizodikus: három aktív megnyilvánulásával (az első felvonásbeli anyai áriájával, majd a Paminát fenyegető dörgedelmes bosszúénekével, végül pedig szertartásszerű, attraktív elmúlásával) mintegy keretbe foglalja *A varázsfuvola* rítusszerű mozzanatokon alapuló cselekményét. Ezzel szemben Mirigy a dráma terében való közlekedése során semmiben nem tér el a *Csongor és Tünde* emberi szférájának további alakjaitól. Egy fához kötözve, a szabadságának reményében kényszerül Csongor megszólítására. Vándorútja során meglehetősen sokszor hivatkozik fizikai elesettségére és fáradt állapotára (*S én, behintve bár redőkkel, / Még javadra élhetek tán...* – mondja Ledérnek).²² Miután Csongor a láncoktól való eloldását követően elzavarja, Mirigy fenyegetőn sziszegi: *Nem megyek, míg büszkeséged / Szarva nem jut körmeimbe*.²³

Jan Assmann a következőképp jellemzi az Éj királynőjének mozgásterét: „Az Éj Királynője tulajdonképpen nem fellép, hanem megpillanthatóvá válik. A helyéről el nem mozdulva válik láthatóvá, mint amikor fölszakad a felhő-takaró, és láthatóvá lesz a hold.”²⁴ Ameddig tehát az Éj királynője a drámai jelenlét rövidségével, a földi szférát a magasságból szemléléssel, a pillanatnyi beavatkozásaival próbál hatást gyakorolni a darab szereplőire, addig Mirigy

¹⁹ SCHIKANEDER, *i. m.*, 12. Németül: „Ist's denn auch Wirklichkeit, was ich sah?” = MOZART, *i. m.*, 89.

²⁰ SCHIKANEDER, *i. m.*, 12–13.

²¹ *Uo.*, 37.

²² VÖRÖSMARTY, *i. m.*, 101.

²³ *Uo.*, 13.

²⁴ ASSMANN, *i. m.*, 80.

az emberi eredetből következően pontosan az állandó jelenlétével igyekszik ugyanezt tenni: a vándorlás által képez akadályt a szerelmesek valamennyi lehetséges találkozási helyszínén. Az emberi Mirígynek tehát jóval nagyobb megterhelést jelent az intrikái véghezvitele, a darabbeli közegére való hatásgyakorlás, mint a transzcendens és társadalmi fölényrel is rendelkező királynőnek *A varázsfuvola*ban.

A két szereplő közt fennálló hierarchikus különbség a közegek eltérő reakciójából derül ki leginkább. Szintén Assmann mutat rá, hogy a királynő darabbeli cselekedetrendszere tulajdonképpen nem is közvetlen megnyilvánulásai, hanem a többi szereplő hozzá való viszonyulása által megy végbe. Fodor Géza *A varázsfuvoláról* szóló tanulmányában idézi Walter Felsenstein gondolatait, aki szerint „az Éj királynője nem intrikus. Ő egy princípium. Nem bűnös a morális világban, hanem maga az amorális világ.”²⁵

A királynő első felvonásbeli feltűnését megelőzi a híre: a szolgai státuszú udvarhölgyek, illetve a náluknál is alsóbb társadalmi rétegbe tartozó Papageno vezeti fel, mint *Csillagfényű királykisasszonyt*.²⁶ A madarász utal a királynő természetfeletti hátterére is, mikor Tamino rákérdez: „*Mondd csak, vidám ember, láttad-e már ezt a csillagfényű királyasszonyt szemtől-szembe?*” Papageno erre teljes megrökönyödéssel válaszol: „*Látni? Látni a csillagfényű királyasszonyt? Vajjon melyik halandó láthatta világeletében?*”²⁷

Az Éj királynőjének pozíciója leginkább Tündéével azonos, hiszen ő az, aki *tündér szép leányzóként*, majd az előzetes felvezetést követően alászáll az égből, hogy kapcsolatot teremtsen a földi szférába tartozókkal. Mirígy emberi pozíciója *A varázsfuvola* első jelenetének vizsgálata által is alátámasztást nyer: az alsó mimetikus szinthez tartozó, fecsegő Papageno funkcióját képviseli a *Csongor és Tünde* darabnyitó párbeszédében, amikor még nem egyértelmű az intrikusi szerep. Az öregasszony éppen olyan távolságtartással és csodálattal beszél az éjjelente érkező tündérlányról, akit ő nem láthat, mint a királyasszony udvartartásában élő, ám azzal soha nem találkozó madarász. Ha a *Csongor és Tünde* egésze során nem is, de a jelenetben egyértelmű a Mirígy–Papageno szerepanalógia. Ameddig Mirígy az igazmondásáért cserébe nyeri el a láncoktól való szabadságát, addig Papageno a hazugságai miatt kap lakatot a szájára:

²⁵ FODOR Géza: *A Varázsfuvola* = F. G.: *A Mozart-opera vilásképe*, Bp., Typotex Kiadó, 2012, 388.

²⁶ SCHIKANEDER, i. m., 9. Németül: „*Sternflammende Königin*” = MOZART, i. m., 73.

²⁷ SCHIKANEDER, i. m., 8–9. Németül: TAMINO: „*Sag mir, guter Freund! warst du schon so glücklich, diese Göttin der Nacht zu sehen?*” PAPAGENO: „*Sehen? Die sternflammende Königin zu sehen? Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben?*” = MOZART, i. m., 73.

miután azzal hencseg, hogy ő ölte meg a Tamino herceget fenyegető kígyót, a három hölgy – akik a szörnyeteg valódi gyilkosai – ilyen módon áll bosszút a nagyotmondón.

Az Éj királynője–Mirigy összefüggés hátterét a mindkét szereplő eredet-történetében megtalálható mitológiai alakok adják. Az Árgirus-históriában a görög mitológiai motívumok mellett a misztériumvallásként terjedő Ízisz-kultusz elemei is megtalálhatók: Kardos Tibor szerint a női főhős és a női intrikus szereplők a sokarcú Ízisz egy-egy személyiségét képviselik a műben.²⁸ Jan Assmann az Éj királynőjének szerepértelmezésekor szintén Ízisz istennőt fedezi fel, mint ősképet – mely a „késő XVIII. század »egyiptomániájának« szempontja” alapján reprezentálódik a műben.²⁹ „Hallottuk [a királynő] panasztát elrabolt lányáért; ekkor második Déméterként mutatkozott meg előttünk [...], amint Hádészról elrabolt leányát, Perszephonét siratja. A görögök Démétért azonosították az egyiptomi Ízisszel [...]. Az Éj királynője [...] az első képekben félreismerhetetlenül Ízisz-szerű vonásokat hordoz. Ízisz legegyszerelműbb ikonográfiai azonosító jegyéről, az Ég, illetve a Menny Királynőjének [...] holdsarlójáról a szöveggönyv külön nem ejt szót, e holdsarló azonban már a legelső színpadkép-tervekben megjelenik.”³⁰

Habár a *Csongor és Tünde* előzményében, az *Árgirus-históriában* egyértelműen kimutatható az Ízisz-kultusszal való összefüggés, azonban a *Csongor és Tünde* alakábrázolása jóval összetettebb annál, hogy az Ízisz-elméletet az emberi intrikus, Mirigy alakjára vonatkoztassuk (noha nem zárható ki, hogy közvetett módon ezzel a mitologikus ikonnal is vannak azonosságai). Az Íziszt meghatározó isteni jegyek: az újjászületésben való bizonyosság, a teremtés és a pusztítás korlátlan joga sokkal inkább feltételezhető az égből érkező királynőről, mint a saját lábán bolyongó öregasszonyról, Mirigyről. Amíg az Éj királynőjének anyai fájdalma csupán imitációja az emberi érzelmvilágnak, addig Mirigy fájdalomtudata nagyon is valódi a gyermeke halála miatt.

A Tünde és az Éj királynője közötti analogikus összetartozás elméletét erősíti, hogy a tündérlány éjszakánként érkezik az aranyalfához, tehát sokkal közvetlenebb kapcsolata van az éjszakával, mint a folyton elalvó, az éji napszakot minden titokzatosságával együtt idegenként megélő Mirigynek. Tünde keresi fel az Éj gyászasszonyát, akinek az ötödik felvonás elején való jelenléte egyszerűen kizárja a Mirigy és az Éj királynője közötti szerepanalógia lehetőségét.

²⁸ KARDOS Tibor, *Az Árgirus-széphistória*, Bp., Akadémiai, 1967, 187.

²⁹ ASSMANN, i. m., 24.

³⁰ Uo., 86. (A közbevetés tőlem.)

Bár a *Csongor és Tünde*-ben felbukkanó Éj a szerepkör hagyományos értelmezése szerint nem intrikus, hiszen döntésével hozzájárul Csongor és Tünde földi szférán belüli boldogságához, Ilma és Tünde reflexiói egy nagyhatalmú, szeszélyes, kegyetlen uralkodó képét vázolják fel (*Várákózzunk, mert boszúja, / Véghetetlen és sulyos, / Éri azt, ki háborítja*).³¹ Az Éj öndefiníciója („Sötét és semmi voltak: én valék, / Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj [...]”) ³² ugyancsak a magányos, ámde hatalmas természetfeletti jelenlétet igazolja. Tündéhez intézett szavai által pedig ugyanaz a kirekesztő, fenyegetőző érzelmvilág prezentálódik, mint ami az Éj királynőjének a leányával, Paminával folytatott dialógusát határozza meg. *Olyan sötétté teszek, mint az árny, / Hogy rózsaberkeből a szerelem / Irtózva nézzen, mint iszonyra rád, / S illat helyett gyötörjön vad tövis. / Menj, menj, mert amit mondtam, megteszem* – így szól az Éj irgalmatlan gyászasszonya Tündéhez.³³ Mit mond az Éj királynője Paminának? „Mert minden átkom visszaszállna rád, [...] / Én eltaszítlak téged, én megtagadlak téged, / Az átkom sújtsa téged, / Soha lányom nem vagy már...”³⁴ A kitagadás, a közös hatalmi térből való kirekesztés gesztusa, valamint az azonos szimbolikus világ (éjszaka, sötétség, a mulandóság, a pusztulás képei) erősebbnek bizonyulnak valamennyi korábban feltételezett analógiánál.

Az Éj fátylának megérintése, amelyet Tünde és Ilma a tényleges igazság megismerése céljából tesz meg, feltételezhető kapcsolatot teremt a romantika egyik kelet-orientációjú toposzával, a Májá fátylának mítoszával. Jan Assmann *A varázsfuvola* transzcendens világához is hozzárendeli az Ízisz-kultusból következő fátyol-misztikumot: „A csillaglángolású Királynőt Papageno révén láthatatlanként ismerjük meg; a madarász szavai félreérthetetlenül Ízisz szavaira, a szaiszi szentély lefátyolozott szobrának feliratára utalnak: »Soha még senki halandó nem lebbentette föl a fátylamat.«”³⁵

Amellett tehát, hogy fennáll egy Éj királynője–Mirígy párhuzam, a „gonosz, kaján anyó” figurája (elsősorban az alsó mimetikus jegyei miatt) nemcsak a királynő motívumait viseli magán.

³¹ VÖRÖSMARTY, i. m., 150.

³² Uo.

³³ Uo., 153.

³⁴ SCHIKANEDER, i. m., 37. Németül: „...Verstossen sey auf ewig und verlassen, / Zertrümmert alle Bande der Natur, / Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!...” = MOZART, i. m., 226–228.

³⁵ ASSMANN, i. m., 86.

MIRÍGY ÉS MONOSTATOS

A *Varázsfuvola*ban megjelenő, emberi szférából származó intrikus, Monostatos mind megszólalásaiban és cselekedeteiben, mind pedig darabbeli pozíciójában rokonságot mutat a *Csongor és Tünde* Mirigyével, mi több, első színpadi megjelenése egyenesen Csongorral hozza analogikus összefüggésbe. Monostatos a rabszolgák irányítójaként jelenik meg az első felvonás második képében. Stílusa egészen hasonló Csongornak a már említett attitűdjéhez, amellyel a rendi viszonyrendszerben neki alárendelt egyénekkel szemben lép fel, például a Balgának szánt sértések és a vén Miriggyel való goromba párbeszéd is ide sorolhatók. Mivel olvasatomban Csongor és Mirigy egy szerepkettőzés által különül el egymástól, Monostatosnak Csongorral való összehasonlítása Mirigy alakjához is közelebb hozza A *varázsfuvola* intrikusát.

Monostatos Schikaneder darabjában a férfi főhős, Tamino ellentéte, negatív párja: amíg Tamino többnyire türelmes a neki alárendelt Papagenóval, addig Monostatos minden lehetőséget megragad, hogy a Sarastro udvarán belüli csekély fölényt éreztesse a tőle függő rabszolgákkal szemben. Tamino őszinte személyiség, a szerelméről, az érzéseiről, a gondolatairól már azoknak a megfogadásakor beszélni kezd – Monostatos titkokat őriz. A hagyományos mesei esztétikának megfelelően Tamino herceg gyönyörű ifjú. Az Éj királynőjének udvarhölgyei a következőképp jellemzik: „ELSŐ HÖLGY: Mily bájos ifjú, ó be szép! MÁSODIK HÖLGY: Ily szépet én nem láttam még! Harmadik hölgy: Az, az bizony, mint égi kép!”³⁶ Monostatos ezzel szemben a nyugvó Pamina fölött a következőket panaszolja a saját megítéléséről: „Másnak bezzeg szép az élet, / Csókol, suttog, édeleg! / Én meg, sínylem, árva lélek, / Csúnya tinta színemet.”³⁷ Ugyanerre a keserűséggel teli önmegítélésre, frusztrációra utal, ahogyan Paminához szól a jelenet későbbi alakulása során: „Mondd, miért reszketsz? A fekete színem miatt, vagy a gyilkos szándékom miatt?”³⁸ Monostatos tehát ugyanannyira tisztában van a maga fizikai hátrányával, hiányosságaival, mint Mirigy.

³⁶ SCHIKANEDER, i. m., 5. Németül: „ERSTE DAME: Ein holder Jüngling, sanft und schön. ZWEITE DAME: So schön, als ich noch nie gesehen. DRITTE DAME: Ja, ja! gewiß zum Mahlen schön.” = MOZART, i. m., 46–48.

³⁷ SCHIKANEDER, i. m., 36. „Alles fühlt der Liebe Freuden, / Schnäbelt, tändelt, herzet, küßt; / Und ich soll die Liebe meiden, / Weil ein Schwarzer häßlich ist!” = MOZART, i. m., 220–221.

³⁸ SCHIKANEDER, i. m., 37. Németül: „Warum zitterst du? vor meiner schwarzen Farbe, oder vor dem ausgedachten Mord?” = MOZART, i. m., 232.

A két szereplő közötti párhuzam elméletét az is erősíti, hogy Mirígy szintén álmában ront Tündére, s vágja le az aranyfürtöt a lány hajából. Monostatos pedig az alvó Paminától akarja megszerezni az ártatlanságát. Mind a két szereplő a szüzesség értékét próbálja eltulajdonolni a női főhőstől: Mirígy azért, hogy ezt az attribútumszerű jegyet a leányára ruházva eltérítse az útvjáról Csongort, Monostatos pedig azért, hogy Pamina ártatlansága által a saját kínzó önképe, a folyamatos kisebbségi-tudata enyhülésre találjon. Ilyenformán ő is érintkezni akar a nem a saját világához tartozó szépséggel és erkölcsi tisztasággal.

Jan Assmann szerint Monostatos titkai felérnek az Éj királynőjének rejtélyességével. Ez a *Szöktetés a szerájból* című Mozart-opera Osminjához hasonlító figura hozzátartozik a leányrablás és megmentés-szűzséjű történetekhez, Assmann állítása szerint *A varázsfuvola*t is ilyennek szánták.³⁹ Az örködés mint tevékenység szintén hidat képez a *Csongor és Tünde* Mirígy-személyisége és Monostatos alakja között. Az aranyalmafához kötözött Mirígy, akinek feladata, hogy jelentse a rangban felette állóknak, ki szedi le az almákat éjjelente, ugyanabban a pozícióban van, mint a Pamina őreként alkalmazott mór. Mindkettejük esetében tapasztalható, hogy a feladat egyszersmind jogokkal is felruhazza őket, a birtokukban levő többlettudás lehetőséget ad nekik a zsarolásra. Ugyanakkor szolgai státuszú intrikusok ők, ahogyan Mirígyet, úgy Monostatos is – a már említett küllembeli hátrányokra való gyakori utalás mellett – meghatározza a társadalmi szempontból felette állók gyűlölete. Nem véletlen, hogy akkor dönt a gazdája, Sarastro elárulása mellett, amikor Sarastro elűzi őt Pamina közeléből, előzőleg pedig a Paminával és Papagenóval szemben tanúsított önbíráskodó viselkedése következményeképp a nagyhatalmú főpap megkorbácsolatja a mórt. A hatalommal szembeni megsemmisülés mind Mirígy, mind Monostatos esetében alapot szolgáltat az alvilági erővel való szövetségre lépés melletti döntésnek. Úgy próbálják ugyanis mindketten megakadályozni a szerelmesek boldogságát, a jó diadalát, hogy valamiféle túlvilági kapcsolatot teremtenek maguknak: Mirígy az ördögfiakkal, illetve a démonikus világ vezetőjével lép szövetségre, Monostatos pedig az Éj királynőjének válik szolgájává, mégpedig azért, hogy a királynőnek tett szívességéért cserébe megkaphassa Pamina kezét. Monostatoshoz hasonlóan Mirígyet is egy hatalmi rendelkezés zárja ki a darab cselekményteréből. Ahogy már említettem, a szerecsen Sarastro intésére dörgés és villámlás közepette a föld alá zuhan. Mirígyet az ördögfiak kötözik meg és cövekelik hársfalyukba, ahol további napjait kell leélnie. Ahogyan Csongor Mirígygel ellentétben végül, habár a földi létezés keretein

³⁹ ASSMANN, i. m., 102.

belül, de megtapasztalja az áhított szerelem boldogságát, úgy Tamino is diadalmat arat az eszményi boldogság felé rossz eszközökkel törekvő Monostatos felett. A mór elbukik, az örök éjszaka rabja lesz, míg a hercegnek megadatik, hogy belépjen a tiszták birodalmába, és elnyerje Pamina kezét.

A Mirígy–Monostatos párhuzam is erősítheti a *Csongor és Tünde* intrikusa-nak emberi pozícióját. Ahogyan az már az Árgirus-széphistóriában szereplő előképek elemzéséből is kiderül, alakja világirodalom-szerte ismert archetipikus karakterekkel mutat összefüggést, a kutatásom további szakaszaiban ezt az analógiarendszert szándékozom feltérképezni.

BIBLIOGRÁFIA

- JAN ASSMANN, *A varázsfuvola – Opera és misztérium*, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2005. (ford. TATÁR Sándor)
- CSETRI Lajos – TARNAI Andor, *Rendszerek – A kezdetektől a romantikáig*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- FRIED István, *A Csongor és Tünde forrásvidékéhez*, It., 1990/2-4., 328–347.
- FRIED István, „S a ki álmaimban él...” (Részlet a *Csongor és Tünde* elemzéséből), *Tiszatáj*, 2000/12., 79–93.
- FRIED István, *Vörösmarty Mihály és az Oberon*, It., 2009/1., 3–18.
- FODOR Géza, *A Varázsfuvola = F. G.: A Mozart-opera világgépe*, Bp., Typotex, 2012, 371–425.
- KARDOS Tibor, *Az Árgirus-széphistória*, Bp., Akadémiai, 1967.
- MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében = M. A., Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 172–221.
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2012.
- PUKÁNSZKY Kádár Jolán, *A Varázsfuvola első magyar fordítása = Zenetörténeti Tanulmányok V. – Wolfgang Amadeus Mozart emlékére*, szerk., BARTHA Dénes – SZABOLCSI Bence, Bp., Akadémiai, 1957, 441–465.
- EMMANUEL SCHIKANEDER, *A varázsfuvola*, Bp., Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959. (ford. HARSÁNYI Zsolt)
- CORINNA SCHUMANN, *Die Symbolik der Freimaurer in Mozarts Die Zauberflöte*, München, GRIN Verlag, 2005.

VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde* = *Vörösmarty Mihály Összes Művei*,
9. *Drámák*, IV., szerk., FEHÉR Géza - STAUD Géza - TAXNER-TÓTH Ernő,
Bp., Akadémiai, 1989, 5–192.

W. E. YATES, *Hoffmanstahl and Austrian comic tradition*, *Colloquia Germanica*,
1982/1-2., 73–83.

Gyergyai Albert és „a budapesti Swann” – Egy levélváltás kontextusa

1932-ben a magyar Külügyminisztérium közvetett támogatásával létrejött egy összetett profilú, új folyóirat, az 1931-ben megszűnt *Revue de Hongrie* hagyományait részben folytató, részben pedig megújító *Nouvelle Revue de Hongrie*. A folyóirat köré szervezett társaság, a Société de la Nouvelle Revue de Hongrie döntése értelmében a főszerkesztő Ottlik György lett, az ügyvivő szerkesztő pedig Balogh József, akinek fordítói, tudományos és szerkesztői tevékenysége a magyar kultúra- és tudománytörténet méltatlanul elfeledett értékei közé tartozik.

Mivel a *Nouvelle Revue de Hongrie* (azaz az *NRH*) alapításának egyik célja az előzmény, a *Revue de Hongrie* meghaladása volt, Ottlik és Balogh teljesen új alapokra helyezte a lap tevékenységét, és olyan munkatársakat vontak be a folyóirat körüli teendőkhöz, akik nemcsak kiemelkedő szaktudással rendelkeztek, de saját területükön az aktuális viszonyrendszereket is behatóan ismerték. Így került Gyergyai Albert Eötvös kollégiumi tanár, a *Nyugat* esszéírója Balogh József látókörébe. A nagyobb részt gazdasági, politikai témakörökkel foglalkozó *NRH* ugyanis Bethlen István külpolitikai elveivel összhangban igen nagy hangsúlyt fektetett a kultúrdiplomácia ápolására és alakítására, pontosabban arra, hogy a francia ajkú olvasók kedvező képet kapjanak a magyarországi kulturális életéről és a magyar értelmiség franciás tájékozottságáról.

E vonatkozásban Balogh József egyébként is kimeríthetetlen forrásnak számító levelezésében kiemelt helyet foglalnak el a Gyergyai Alberttel váltott levelek. Ezek az 1932 és 1941 között kelt levelek elsősorban azt bizonyítják, hogy Gyergyai nem annyira szerzőként, mint inkább afféle külső munkatársként, tanácsadóként segítette az *NRH* szerkesztését, tehát elsősorban a lap irodalmi kapcsolatrendszerét ápolta. Műveltsége, kritikai érzéke és az a tény, hogy nem csupán a korabeli francia irodalmat ismerte, de a francia művészet életkapcsolathálóját, az irodalmi döntéshozók viszonyrendszerét is, Gyergyait

Balogh nélkülözhetetlen segítőjévé tette. Ő szavaltotta az irodalmi közlések színvonalát, s így annak lehetőségét, hogy az *NRH* az irodalmi kapcsolatok terén is betölthesse kultúrdiplomáciai szerepét. Ahhoz azonban, hogy megérthessük, miképpen illeszkedett Proust fordítójának munkája a lap profiljába, ismernünk kell a *Nouvelle Revue de Hongrie* elvi alapjait és legfőképpen a lap kultúrdiplomáciai céljait.

MŰVELŐDÉSTÖRTÉNETI VAGY PROPAGANDALAP?

– AZ *NRH* KULTÚRDIPLOMÁCIAI HÁTTERE

Ha meg akarjuk érteni, hogy az irodalom és a művészet miféle szerepet játszott a *Nouvelle Revue de Hongrie*-ban, abból az alapvetésből kell kiindulnunk, hogy Balogh József lapja nem „művelődéspolitikai és kulturális szemle”¹ volt, hanem egy revizionista színezetű, „nagyobb propagandagép része”.² Ez a propaganda-gépezet, amelynek távlati célja a trianoni szerződés feltételeinek újratárgyalása és mindenekelőtt az országhatárok korrekciója volt, a klebersbergi „kultúr-főlény” gondolatán alapult, amely Bethlen István külpolitikájának meghatározó eleme volt, és amely a két világháború közötti kül- és belföldi sajtóban, a közbeszédben és a közgondolkodásban markánsan jelen volt. Fogalmilag legegyszerűbben, legvilágosabban talán Romsics Ignác definícióján keresztül ragadhatjuk meg, aki szerint „A »kultúr-főlény« gondolata és jelszava azt jelentette és azt hirdette, hogy a magyarság csak akkor és úgy lesz képes komoly történelmi erő kifejtésre, s az elszakított magyarságot is csak akkor és úgy tudja tartósan magához láncolni, ha az európai kultúra eredményeit magába szívja az egész emberiség előtt dokumentálja, hogy Magyarországon nemcsak az állami rend, a gazdasági és a szociális helyzet, hanem a szellemi élet is magasabb színvonalon áll, mint szomszédjainál.”³

Természetesen egy ilyen ambíziózus vállaláshoz olyan lapokra is szükség volt, amelyek a külföldi olvasóközönséget és a magyarországi elitet egyaránt képesek megszólítani. Ilyen folyóirat volt az angol anyanyelvű olvasóközönségnek szóló *Hungarian Quarterly* és a francia olvasókat megcélzó *Nouvelle Revue de Hongrie*.

¹ FARKAS Mária, *A Nouvelle Revue de Hongrie mint kultúraközvetítő folyóirat*, Budapest, Gondolat, 2004, 76.

² „[T]he domestic component of a larger propaganda machine” Matthew CAPLES, *Et in Hungaria ego: Trianon, revisionism and the journal Magyar Szemle (1927–1944)*, *Hungarian Studies*, 2005/1., 69.

³ ROMSICS Ignác, *A konzervatív reformpolitika és a revízió megalapozásának útján* = R. I., *A Horthy-korszak*, Budapest, Helikon, 2018, 149.

Mindkét lap szerkesztője Balogh József, „Szent Ágoston fordítója, kimeríthetetlen publicista és üzletember”⁴ volt, és mindkét orgánus elsődleges célja a külhoni közvélemény, a Nyugat-Európában Magyarországról kialakult kép befolyásolása volt. Mindez nem számított példa nélkülinek az első világháború utáni Európában: a területi változások nyertesei ugyancsak igyekeztek a kultúrdiplomácia, a nemzetközi propaganda eszközeivel befolyásolni a nyugati nagyhatalmakat,⁵ Magyarországnak tehát alapvető érdeke volt, hogy e téren is lépést tartson a szomszédos országokkal, és kitörjön a háború utáni diplomáciai elszigeteltségből.⁶

A nyilvánvalóan propagandisztikus, szélesebb közönséget megcélzó orgánusok azonban nem szolgálhatták hatékonyan ezt a célt. A tényleges diplomáciai eredményekhez olyan kiadványokra volt szükség, amelyek színvonala megfelelt a nyugat-európai elit kulturális mércéjének, és amelyek mindemellett képesek voltak felkelteni azt a képzetet, hogy véleményformáló törekvéseik nem pusztán a magyar diplomáciai érdekeket szolgálják. A Balogh József által szerkesztett lapokban mindezt neves, a tudományos életben is elismert külföldi szerzők cikkeinek közlésével érték el,⁷ ami elsősorban Balogh páratlan szervezőkészségének és nemzetközi viszonylatban is kiterjedt kapcsolati tőkéjének volt köszönhető.

Természetesen a legfőbb szerkesztői szempontnak, a kultúrdiplomáciai érdekek képviseletének a művészeti, irodalmi tárgyú közleményeknek éppúgy meg kellett felelniük, mint a gazdasági vagy politikaelméleti tárgyú cikkeknek, e mindenek fölött álló kitélt azonban Balogh az irodalmi közlemények esetében is egy magasabb színvonal megtartása mellett kívánta érvényesíteni. Levélváltásuk tanúsága szerint e téren, az elemzésre, fordításra, közlésre érdemes irodalmi művek kiválasztásában volt segítségére Gyergyai Albert, aki nemcsak a legújabb magyar irodalom szereplőit és trendjeit ismerte alaposan, de a francia irodalmi közegekben is otthonosan mozgott, s így a *Nouvelle Revue de Hongrie* nemcsak kiváló irodalmi ízlésére és tájékozottságára számíthatott, de franciaországi és svájci ismeretségeire is.

⁴ „[T]raducteur de Saint Augustin, publiciste infatigable et homme d'affaires”, Henri DE MONTET, *Tentatives de rapprochement franco-allemand. La question franco-allemande à la Nouvelle Revue de Hongrie (juin 1932 – décembre 1934)*, Hungarian Studies, 2018/2. 283.

⁵ NAGY Zsolt, *Great Expectations and Interwar Realities. Hungarian Cultural Diplomacy 1918–1941*. Budapest–New York, Central European University Press, 2017, 137–140.

⁶ „The situation was made more difficult by the country's diplomatic isolation.” NAGY, *i. m.*, 140.; „The country's difficult position was further compounded by the nearly complete diplomatic isolation in which she founded herself after Trinaon.” CAPLES, *i. m.*, 54.

⁷ NAGY, *i. m.*, 144.

BALOGH JÓZSEF, „A BUDAPESTI SWANN”

Balogh József, akinek életét és halálának körülményeit is legendák övezik,⁸ kifejezetten megosztó figurája volt a korabeli kulturális életnek, és Gyergyai Albert is ekképp ábrázolta *A várostól a világig* című memoárjában. Az érintett szövegrészben Gyergyai egész pontosan arról ír, hogy hogyan lett az előkelő francia író, Louise de Vilmorin magyartanára, aki Baloghgal is jó viszonyt ápolt. E történetet Gyergyai rá jellemző módon egy talányos Proust-utalással nyitja:

*B. úr, a budapesti Swann, az arisztokrácia és az értelmiség akkori kedvelt közvetítője, éppen engem ajánlott, aki munkatársa voltam az ő francia nyelvű s a külföldnek szóló folyóiratának. Ez a B. úr, akit 44-ben a németek hatalmas és sok számú védői ellenére elhurcoltak, s nyomtalanul eltüntettek valahol, megérdemelné, hogy regényben, vagy akár csak krónikában örökítsék meg az emlékét. Tipikus pesti s két háború közti jelenség volt, hol mindenhol s mindenkinek nélkülözhetetlenül szükséges, szimpatikus, majdnem szeretetre méltó, hol torz, enyhén mulatságos s fontoskodó, vagy ha jobban tetszik, közép-európai és értelmiségi parazita.*⁹

E tömör és igen erőteljes kifejezésekkel operáló jellemzést első olvasásra nem könnyű értelmezni – vagy legalábbis könnyű lehet félreértelmezni –, de mind az „értelmiségi parazita”, mind a „budapesti Swann” titulus világossá és érthetővé válik, ha figyelembe vesszük, hogy Balogh a felsőbb társadalmi körökben rendkívül kiterjedt kapcsolati hálóval rendelkezett, melynek egy jó részét apjától, Balogh Ármintól örökölte. Balogh Ármin ugyanis az Országos Rabbiképző Intézetben előkelő családok gyermekeit tanította magyarra, többek közt a később komoly befolyással bíró báró Kornfeld Móric apját is.¹⁰

A „budapesti Swann” kifejezés tehát egyfelől utalhat Balogh zsidó származására, másfelől pedig arra, hogy kapcsolatait Proust regényalakjához hasonlóan rendkívüli tudatossággal építette, olyannyira, hogy lazább szálakkal ugyan, de még a Horthy-családdal is összeköttetésben állt, sőt a kiugrási kísérletben

⁸ Lásd: PASSUTH László, *Balogh József (1894–1944)* = „S két szó között a hallgatás...” *Magyar mártír írók antológiája*, szerk. KERESZTURY Dezső, Sík Csaba, Budapest, Magvető, 1970, 100–104.; HAFNER Zoltán: *Beszélgetés Hubay Miklóssal Balogh Józsefről* = „Nem súlyed az emberiség!”... *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára* szerk. JANKOVICS József, Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007, 931–938.

⁹ GYERGYAI Albert, „*A szép kertész*” = Gy. A., *A várostól a világig*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 166.

¹⁰ FARKAS, i. m., 38–39.

is része lehetett.¹¹ A társadalmi érintkezésekben való járatosságát leginkább a *Magyar Szemle*, majd a *Nouvelle Revue de Hongrie* és a *Hungarian Quarterly* szerkesztőjeként kamatoztatta, de nem pusztán akkurátus szerkesztői tevékenysége, hanem fordítói, tudományos életműve alapján is méltó lenne az utókor elismerő emlékezetére. Klasszika-filológiai eredményei közül hazai viszonylatban Szent Ágoston-fordítását szokás kiemelni, ugyanakkor például az írás és olvasás mechanizálódásáról szóló elmélete az angol–amerikai tudományosságban még a nyolcvanas–kilencvenes években is komoly elismerésre talált.¹²

Azt, hogy Gyergyai Albert pontosan hogyan ismerte meg Balogh Józsefet, a megfelelő források, visszaemlékezések hiányában ma már lehetetlen rekonstruálni, ugyanakkor mivel Balogh kapcsolatai a művészetek, az irodalom területére is kiterjedtek, feltehetően valamiféle ajánlás útján figyelhetett fel Gyergyaira. Ez az ajánlás egyaránt érkezhett az Eötvös Collegiumból és a *Nyugat* szerkesztőségéből, esetleg Babitstól, akinek Dante-füzete és *Amor Sanctus* című himnuszfordítás-gyűjteménye a Magyar Szemle Társaság titkáráként és szerkesztőjeként tevékenykedő Balogh jóvoltából jelenhetett meg.¹³

Gyergyai és Balogh kapcsolatát illetően tehát egyetlen fogódzónk lehet: gondosan megőrzött levelezésük, amelyből többek közt azt is megtudhatjuk, hogy nem volt köztük olyan bizalmi viszony, mint amelyet Gyergyai például Babitscsal ápolt.¹⁴ A rendre visszatérő „Mélyen tisztelt Szerkesztő Ur” megszólítás, Gyergyai állandó szabadkozása a kitolódó határidők miatt és a leveleiből kitűnő, kissé túlzott alázat azt sugallja, hogy bár kettejük együttműködése rendszeres és eredményes volt, mégsem volt köztük valódi partneri viszony. A legékezebb s egyben legmegrázóbb példa erre az a levél, amelyben Gyergyai kifejti Balognak, hogy a zsidótörvények életbe lépése után úgy vélte, személye és származása kellemetlen lehet Balogh és a *Nouvelle Revue de Hongrie* számára, ezért nem remélte, hogy további megbízásokra számíthat.¹⁵

¹¹ HAFNER, i. m., 934.

¹² FRANK TIBOR, *A patrisztikától a politikáig: Balogh József (1893–1944)* = szerk. NAGY BALÁZS, *A történelem szövedéke. Történelmi tanulmányok Székely György tiszteletére*, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum – ELTE BTK Középkori és Kora Újkori Egyetemes Történeti Tanszék, 2004, 394.

¹³ FARKAS, i. m., 40.

¹⁴ Ezzel kapcsolatban lásd Gyergyai Albert és Babits Mihály levelezését: OSZK Kézirattár Fond III/527.

¹⁵ „Ezelőtt egy-két hónappal Keresztury barátom maga említette meg, kérdezésem nélkül, hogy az én közreműködésemből, ugylátszik, nem lesz már semmi, mivel az eme vonatkozású megbízásokat Főszerkesztő Ur távollétében szétküldözték s az én nevemet, ugyancsak Főszerkesztő Ur távollétében, a meghívottak listájáról törölték. Keresztury barátom tapintatos hallgatása miatt ennyit és csak

Mindez nem csupán azért különös, mert Balogh zsidó származása széles körben ismert volt – és 1944-ben tisztázatlan körülmények között a Gestapo ölte meg –, de azért is, mert a levelezés során Balogh mindvégig biztosította Gyergyait arról, hogy hasznos munkát végez a folyóirat számára, és bár telefonos és személyes beszélgetéseik tartalmát nem ismerjük, a levelek szerint Balogh Gyergyai-ba vetett bizalma egyáltalán nem ingott meg.

GYERGYAI ALBERT, *A NOUVELLE REVUE DE HONGRIE* MUNKA-TÁRSA

Gyergyai Albert az *NRH* számára igen sokrétű munkát végzett: szerzőként, tartalmi tanácsadóként és ismeretségei révén afféle társasági összekötő személyként is jelen volt a folyóirat életében, és bár hajlamos volt a határidők laza kezelésére, Balogh József megbecsült munkatársként tartotta számon.

Minthogy azonban tevékenységének leglényegesebb eleme az *NRH* irodalmi és kulturális kapcsolatainak építése és ápolása volt, a fenti feladatkörök közül mindenekelőtt ezt érdemes kiemelni. A levelek tanúsága szerint Balogh József számára is elsősorban ebből a szempontból volt fontos Gyergyai működése, ami abból is látszik, hogy míg tematikus javaslatait és a folyóirat népszerűsítéséért tett erőfeszítéseit Balogh mindig hálásan és elégedetten fogadta, addig Gyergyai saját írásai esetében kivétel nélkül jelentős rövidítések, átalakítások elvégzését látta szükségesnek.¹⁶ Előfordult továbbá olyan eset is, amikor egy adott szöveg hosszas előkészítés és egyeztetés után sem jelenhetett meg a *Nouvelle Revue de Hongrie*-ban, valószínűleg azért, mert Gyergyai egyfelől igen akkurátus, másfelől kissé körülményes, időigényes munkastílusa miatt a cikk elkészítése túlságosan elhúzódott, Balogh szerkesztői koncepciója pedig időközben megváltozott. Ez történt például Gyergyai Kosztolányi-cikkével, amelyet 1933 februárjára ígért,¹⁷ s amely helyett az *NRH* a következő évben végül Halász Gábor azonos témájú ismertetőjét közölte.¹⁸

ennyit tudok a dologról s az egészet akkor is, ma is inkább a II. évi zsidótörvény hatásának, mintsem személyes dolognak próbáltam tulajdonítani. Mindezek után, természetesen, bele kellett nyugodnom abba, hogy a NR de H s a vele kapcsolatos vállalkozások ajtaja végleg bezárult előttem.” OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12466, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1939. május 6.

¹⁶ Lásd például: OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12424, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, [dátum nélkül]; fol. 12428, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1933. február 9.; fol. 12439, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1934. október 30.

¹⁷ Lásd: OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12427, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1933. február 6.

¹⁸ Lásd: Gabriel HALÁSZ, *Désiré Kosztolányi*, *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1934/4., 381–384.

Cikkeinél tehát – amelyek közt Babitsról, Márai Sándorról, Ambrus Zoltánról szóló áttekintést egyaránt találhatunk – többet mondanak, a lap koncepciója szempontjából fontosabbak Gyergyai témajavaslatai, amelyeket a *Les livres* rovat kapcsán tett. Az első könyvlistát, amelyet Gyergyai Balogh József figyelmébe ajánlott, pontosabban az azt tartalmazó, 1932. december 14-én kelt levelet¹⁹ Józán Ildikó egy 2015-ben kelt tanulmányában részben már ismertette – Babits *Amor Sanctus*-át, Móricz Zsigmond *Rokonok* című regényét, Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetét és a listán szereplő francia szerzők, Jean Mistler, Georges Roux, Henry de Jouvenel műveit is megemlítve – a lista összetételéből levont következtetése azonban nemcsak e korai levél esetében állja meg a helyét, hanem Balogh és Gyergyai levelezésének későbbi szakaszára is alkalmazható: „Gyergyait a válogatásban a tematikus szempontokat különféleképpen metsző nézőpontok is befolyásolják, melyek jóval túlmutatnak a kiválasztott mű tudományos igényének és minőségének kérdésén: nemcsak olvasókat akar nyerni a műveknek, hanem a művek ismertetésével a szerzők, a politikai és szellemi élet prominenseinek figyelmét is irányunkba szeretné fordítani.”²⁰

Ennek tudható be, hogy bár Gyergyai az általa felsorolt művek közül többről is szívesen írt volna – főképp a *Rokonokról*, Szabó Lőrinc kötetéről, Márai *Csutora* című regényéről, az *Ábel a rengetegben*ről vagy Péterfy Jenő tanulmányairól – ajánlásai közül Balogh az egykori magyarországi francia kulturális attasé, Jean Mistler²¹ regényét választotta, ennek ismertetésére kérte fel Gyergyait. E döntés háttérében az állhatott, hogy Mistler személye nemcsak irodalmi szempontból lehetett érdekes a *Nouvelle Revue de Hongrie* olvasói számára, hanem a magyar és francia kulturális kapcsolatok terén végzett munkája, külügyminisztériumi pozíciója kapcsán is. Néhány éves budapesti tartózkodása alatt ugyanis elsősorban a francia kultúra hazai ismertetésével foglalkozott, emellett pedig egy Magyarország társadalmáról szóló satirikus regényt is írt *Etelka* címmel.²²

Hasonló okból lehetett fontos a *Nouvelle Revue de Hongrie* számára az 1934-ben a budapesti egyetemre érkező és francia kulturális attaséként is tevékenykedő

¹⁹ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12422, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1932. december 14.

²⁰ JÓZÁN Ildikó, *Francia–magyar fordítás, irodalom és politika a két világháború között*, szerk. SZÁVAI Dorottya – SZÁVAI János, *Kegyelmet a klasszikusoknak. Írások Gyergyai Albertről*, Pozsony–Budapest, Kalligram, 2015, 86.

²¹ Jean Mistler magyarországi oktatói és kultúrdiplomáciai tevékenységéről lásd bővebben: Aurélien SAUVAGEOT, *Magyarországi életutam*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 26–28.

²² SAUVAGEOT, *i. m.*, 57.

Georges Deshusses-szel kialakított kapcsolat is, Balogh ugyanis abban bízott, hogy pozíciója folytán Deshusses hathatósan léphet majd fel a *Nouvelle Revue de Hongrie* érdekében.²³ A vele kialakított – és Balogh levelei szerint igen kedvezően alakuló²⁴ – kapcsolat részben Gyergyai érdeme, de neki köszönhető a pályakezdő Denis de Rougemont-nal és a *Nyugat*-ban rendszeresen publikáló és Babitscsal igen jó viszont ápoló Vernont Duckworth Barkerrel²⁵ kialakított munkakapcsolat is.

Gyergyai tehát fontos összekötő kapocs volt a lap életében, aki Eötvös collegiumi tanárként és a *Nyugat* szerzőjeként kiváló műveket ajánlott fordításra és francia nyelvű közlésre a *Nouvelle Revue de Hongrie*-nak, ugyanakkor a legfontosabb francia irodalmi körökkel is jó kapcsolatot ápol. Ebben komoly szerepet játszott az a körülmény, hogy Gyergyai a harmincas években nyaranta gyakran tartózkodott Franciaországban, és egy-egy ilyen utazás alkalmával nem mulasztotta el felkeresni a korszak egyik legfontosabb francia irodalmi műhelyét, a *Nouvelle Revue Française* szerkesztőségét. Azt, hogy e szerkesztőség milyen lényegi szerepet töltött be Gyergyai életében, leginkább memoárjából tudhatjuk, ahol „a magány, az elszigeteltség, az elveszettség érzése ellen” óvó „mentsvárának” nevezi az NRF székhelyét,²⁶ és ahol a lap főszerkesztőivel kialakított barátságairól is beszámol. Jean Paulhanhoz fűződő viszonyáról például a következőképpen emlékezik meg:

*Paulhan elhalmozott bizalma és rokonszenve minden meg nem érdemelt jegyével, amelyeket még ma is titokzatosnak érzek egy idegen tanár iránt, akiről csak annyit tudott, hogy fordította az NRF majdnem minden szerzőjét, s régi olvasója volt lapjának.*²⁷

Paulhan kitüntető rokonszenve, amely elsősorban Gyergyainak, a magánembernek és literátornak szólt, a *Nouvelle Revue de Hongrie* számára is előnyös volt, Gyergyai ugyanis ezt az értékes kapcsolatot a folyóirat népszerűsítésére is felhasználta. Egy alkalommal Paulhan még azt is megígérte, hogy az NRF

²³ JÓZAN, i. m., 89.

²⁴ OSZK Kézirattár, Fond. 1/1288, fol. 12436, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1934. szeptember 20.; fol. 12439, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1934. október 30.

²⁵ Vernon Duckworth Barker-ről – aki az Eötvös Collegium angol lektora és az ENSZ alapító tagja is volt – lásd bővebben: SHERWOOD, Peter, *Vernon Duckworth Barker, a Nyugat elfelejtett angol munkatársa*. Korunk, 2018, 9. sz. 98–100.

²⁶ GYERGYAI Albert, *Jean Paulhan és az NRF*. In *A várostól a világig*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 190.

²⁷ *Uo.*, 191–192.

Revue des revues című rovatában említést tesz majd Balogh József lapjáról. Mindez egy 1935. július 12-én kelt levélből tudható, amelyben Gyergyai egy, a *Nouvelle Revue Française* szerkesztőségében tett látogatásról számol be, eleget téve Balogh azon kérésének, hogy párizsi tartózkodása alatt is járjon közben a lap érdekében:

Kezdem azzal, hogy megkaptam és hálásan köszönöm a NR de H júliusi számát a Márai-cikkkel – s nem annyira hiúságból, inkább csak biztonság kedvéért szeretném tudni, megfélelt-e Szerkesztő Úr és a lap intencióinak? Akik itt olvasták, azoknak tetszett, Paulhan, a NRF szerkesztője meg is dicsért, csak a novellát találta ő is, mások is »trop littéraire«-nek. Mit csináljak? Az én bűnöm is, de hát ha nem találhattunk tőle jobbat! S irodalom dolgában ezeket az úrat a magukén kívül (ami érthető) inkább csak az angolszász s némileg a nemlétező német s új-orosz érdekli. Viszont Paulhan megígérte, hogy akár ezzel, akár a Benda-számmal kapcsolatban meg fogja említeni a lapot a Revue des Revues rovatban; kíváncsian várom, bár tudom, hogy egy-kétszer még emlékeztetnem kell az ígéreterre.²⁸

E sorokból nem csupán az derül ki, hogy Gyergyai valóban remek franciaországi kapcsolatokkal rendelkezett, hanem az is világosan látszik, hogy e kapcsolatokat a tőle telhető legnagyobb hatékonysággal használta fel az *NRH* érdekében. Ebbéli tevékenysége pedig nem merült ki pusztán a potenciális külhoni szerzők felkutatásában, de találkozók, összeköttetések reményével is kecsegtették Balogh Józsefet, aki minden ilyen irányú kezdeményezést örömmel fogadott, legyen szó a fiatal Babits-tisztelő, Vernon Duckworth Barker látogatásairól, Julien Benda – valószínűleg meg nem valósult – magyarországi útjáról²⁹ vagy olyan, kevésbé jelentős alkotókról, akik politikai szempontból értékes vagy érdekes ismeretségekkel rendelkeztek.

E sokszor csupán felszínes vagy valós mélységében ma már nehezen feltárható külhoni ismeretségek mellett Gyergyai másik erős bázisa a *Nyugat* szerkesztőségéhez és az Eötvös Collegiumhoz való kötődése volt. Az Eötvös Collegium tanárait, növendékeit elsősorban szerkesztői feladatok, kisebb megbízások kapcsán ajánlotta Balogh figyelmébe, a *Nyugat* szerzőinek műveit viszont fordításra, elemzésre is ajánlotta az *NRH* számára. Közülük különös figyelmet szentelt Babits

²⁸ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12442, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1935. július 12.

²⁹ Uo.

Mihály munkásságának, feltehetően nem pusztán Babits pozíciója és munkássága, de az 1920-as évek végétől elmélyülő barátságuk okán is.

GYERGYAI ALBERT SZEREPE AZ *NRH* BABITS-KÖZLEMÉNYEI KAPCSÁN

A *Nouvelle Revue de Hongrie* számos alkalommal tisztelgett Babits Mihály munkássága előtt, ami részben Gyergyai Albert közreműködésének is köszönhető. 1932-ben az *NRH* egy négy és fél oldalas, Gyergyai által írt Babits-portrét³⁰ közölte, 1933 márciusában pedig a *Les livres* rovatban ugyancsak Gyergyai ismertette Babits *Amor Sanctus* című himnuszfordítás-gyűjteményét.³¹ Bő másfél évvel később, 1934 decemberében Gyergyai *Az európai irodalom történetéről* írt átfogó elemzést³² az *NRH* számára, 1937 októberétől kezdve pedig a következő évben megjelenő Babits-szám³³ előkészületeiben segédkezett. Balogh József és Gyergyai levelezésében ez utóbbi két momentum kapott kiemelt szerepet, ez alapján következtethetünk arra, hogy az *NRH* által közvetített Babits-kép milyensége Gyergyai szempontjából sem volt mellékes. Főként azért nem, mert szorosabb értelemben vett szellemi közege a *Nyugat* szerkesztősége volt, az *NRH*-ban megjelent, Babitsról szóló cikkek révén pedig lehetősége nyílt arra, hogy növelje a *Nyugat* – és persze Babits – európai ismertségét. Az már más kérdés, hogy egy olyan propagandalapon keresztül, amelyben nem az irodalomé volt a központi szerep, erre csak korlátozott mértékben nyílhatott módja.

Gyergyai mindenesetre az *NRH* lapjain is ugyanolyan kitüntetett figyelemmel és elismeréssel illette Babits műveit, mint a *Nyugat* hasábjain, sőt, mivel itt elsősorban Babits és a kortárs magyar irodalom népszerűsítésére törekedett, e francia nyelvű írásokban megbecsülésének még erőteljesebb formában adott hangot. Az 1934-ben megjelent, Babits irodalomtörténetéről szóló recenzió azonban ebből a szempontból bizonyos fokig kivételnek számít, hisz e szövegben Gyergyai néhány kifogást is megfogalmazott Babits művével szemben. Ez az írás ugyanis – amely Babits irodalomtörténetének első kötetéről szólt – Gyergyai *Nyugat*-ban közölt recenziójának minimálisan lerövidített, franciára fordított változata, s így eredeti célja nem Babits külhoni népszerűsítése volt, hanem egy viszonylag tárgyilagos elemzés a *Nyugat* szerkesztőjének irodalom-

³⁰ GYERGYAI Albert, *Michel Babits*, *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1932/7., 46–50.

³¹ GYERGYAI, Albert, *Amor Sanctus*, *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1933/3., 312–314.

³² GYERGYAI, Albert, *L'histoire de la littérature européenne de Michel Babits*, *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1934, 12. sz., 549–552.

³³ *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1938, 6. sz.

történetétől. E szöveg kapcsán azt is fontos megjegyezni, hogy az *NRH* eredetileg a kötet francia vonatkozású fejezetének fordítását közölte volna, Balogh József azonban Gyergyai egy levelére válaszolva inkább egy áttekintő cikk közlése mellett döntött.

1934. június 14-i levelében Balogh ezt a döntést azzal indokolta, hogy „a külföld számára” nem tartja „nagyon érdekesnek a könyvet”,³⁴ ami nagyjából azt jelenthette, hogy a közvetlen francia vonatkozások marginális szerepe miatt Babits irodalomtörténete nem lehetett vonzó a francia ajkú olvasók számára. Erre a következtetésre Balogh valószínűleg Gyergyai azon kijelentése nyomán jutott, amely szerint *Az európai irodalom történetének* francia vonatkozású szakaszai még Babits szerint sem sikerültek jól, így ezek helyett érdemesebb lenne a kötet egy másik fejezetét közölni. Ezzel kapcsolatos javaslatait Gyergyai Babits álláspontjára támaszkodva, a következőképpen vezette fel:

Mélyen tisztelt Szerkesztő Úr,

Elutazása előtt Babits felhívott telefonon s megkért, hogy könyvével, illetve Szerkesztő Úr fordítási ajánlatával kapcsolatban próbáljak értekezni Szerkesztő Urral. Tegnap hívtam is háromszor a M. Sz.³⁵ telefonját, de eredménytelenül; viszont nem mertem Szerkesztő Urat magántelefonján zavarni. Így hát levélben írom meg, hogy Babits szerint könyvének fordításra legmértöbb fejezetei nem éppen a francia fejezetek lennének, hanem:

- a) a bevezetés;*
- b) egyik középkori, talán az Ágoston – vagy a himnusz-fejezet (Amor Sanctus);*
- c) a két Shakespeare-fejezet (amelyeket ő a legmerészebbeknek, tehát a legeredetibbeknek tart a könyvben)*
- d) esetleg a Homerosról vagy a Vergiliusról szóló fejezet.³⁶*

Az, hogy Babits fenti javaslatait Balogh miért nem látta az *NRH* céljaira megfelelőnek, könnyen belátható: a *Nouvelle Revue de Hongrie* számára ugyanis nem az volt az elsődleges szempont, hogy a fordításban közölt fejezetek akár tudományos, akár esztétikai szempontból magas színvonalúak legyenek, hanem az, hogy kifejezetten a francia olvasókat megszólító, őket közvetlenül érintő szövegrészeket keresztil

³⁴ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12434, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1934. június 14.

³⁵ *Magyar Szemle*.

³⁶ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12433, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1934. június 6.

mutassák be Babits nézeteit. Ha pedig Balogh ezúttal kivételt tett volna, és a Babits-féle irodalomtörténet bevezetőjét, esetleg a középkori irodalomról szóló fejezeteit vagy Shakespeare-ismertetőjét közölte volna, azzal azt sugallta volna, hogy Babits az angolokat, sőt a névtelen középkori himnuszköltőket is többre tartja, mint a 19. század előtti francia irodalom legnagyobbjait. A fordítás helyett megjelenő, Gyergyai által írt recenzió ehhez képest annyival jobban megfelelt a lap intencióinak, hogy a francia irodalomról szóló fejezetek kapcsán inkább azok sikerületlenségére hívta fel a figyelmet, nem pedig arra, hogy a babitsi irodalomkép szerint a középkori és 18. századi francia művek kisebb jelentőségűek.

Ugyanakkor Gyergyai ezt az összefüggést csak részben ismerhette fel, hisz benne egyáltalán nem merült fel az a lehetőség, hogy az ígért fordítás helyett inkább egy recenzió jelenjen meg a lapban. Mindez a levél folytatásából derül ki, amely már nem Babits álláspontját, hanem Gyergyai személyes véleményét ismerteti:

Ami az én véleményemet illeti, a könyvet még csak futtában néztem át, de én se hinném, hogy a francia fejezetek volnának a legalkalmasabbak idegen közönség előtt való bemutatásra ugyanis hidegebbek, közönyösebbek, kevésbé elmélyedők és megértők, mint pl az antik, a középkori, vagy a Shakespeare-fejezetek (úgyhogy a róluk szóló cikkben kénytelen leszek polemizálni is velük). Másfelől a francia közönséget az ókori, a középkori és a Shakespeare-fejezetek újságuk, eredetiségük és egyetemes szempontjaik révén bizonynyal éppugy, ha nem jobban érdekelnék, mint a francia fejezetek, amelyek B-nak nem tetszenek annyira s amelyek közül pl a Pascalról szólóval nincs is megelégedve, s egy új kiadásban szeretné átdolgozni. Volna egy áthidaló megoldás is: Babits mostan dolgozik tovább könyve folytatásán, a XIX–XX. századon, s hamarosan megírja pl a Baudelaire-ról, vagy később Proustról szóló fejezetet – s ezek csakugyan mindenképpen s előreláthatólag megfelelnének. Ha tehát, mondjuk, kora őszig méltóztatnék várni a NRH számára, akkor legkésőbb szeptemberre biztosan meglenne a cikk, tehát a fordítás és a róla, B-ról és könyvéről szóló kritika is. Viszont, ha sürgősebb a dolog, akkor a kész fejezetekből kéne választani.

Szerkesztő úr döntését – mind a fordításra, mind a cikkekre vonatkozólag – igen kíváncsian várja (B-nak, természetesen, mindenről referálnék) s Szerkesztő Urat őszinte tisztelettel köszönti

lekötelezett híve

Gyergyai Albert.³⁷

³⁷ Uo.

Balogh József végül nem várta meg, hogy az „áthidaló megoldás”-ként javasolt Baudelaire- és Proust-fejezetek is elkészüljenek, ami részben azzal magyarázható, hogy semmi sem szavatolta, hogy e fejezetek kora őszig valóban kész lesznek, részben pedig azzal, hogy a főszerkesztő szerint *a külföldet kevésbé érdekli Babits irodalomtörténeti felfogása*,³⁸ a műveiből készült fordítás pedig *a Magyarországgal foglalkozó külföldi publikumot kizárólag mint művelődési és művészi életünk egy bizonyítéka érdekli*.³⁹

Ez azonban nem jelenti azt, hogy Balogh ne lett volna tisztában Babits jelentőségével és a korabeli íróársadalomban betöltött kulcsszerepével. Azt, hogy pályájának, életének alakulását az *NRH* főszerkesztője nyomon követte, és a lap szempontjából is fontosnak tartotta, abból is kitérünk, hogy amikor Babits egészségi állapota 1937-ben rosszabbra fordult, Balogh arra kérte Gyergyait, hogy a levélváltásban többször említett Vernon Duckworth Barkerrel írasson egy 2500–3000 szavas cikket a *Nyugat* szerkesztőjének munkásságáról. Az erről szóló levélből az is kiderül, hogy Balogh – bár ezt nem mondta ki nyíltan – attól tartott, hogy Babits már nem sokáig fog élni, egy esetleges hirtelen halálhírré pedig az *NRH* nem lesz képes illően reagálni:

*[S]zegény Babits, mint több helyről hallom, ismét rosszabbul van és ilyenkor a szerkesztő mindenféleképpen gondol, – munkája egoistájaként elsősorban arra, hogy kész tanulmányának kellene lennie a kiváló íróról.*⁴⁰

Joggal feltételezhető, hogy ebből a megérzésből következett az 1938 júniusában kiadott Babits-szám ötlete, noha a különszám bevezetője épp arról ad számot, hogy Babits súlyos betegség után ismét egészséges, az *NRH* pedig összes műveinek megjelenésén túl gyógyulását is üdvözlí.⁴¹ Az ünnepi lapszám szerzői közt Balogh szándékai szerint Gyergyai is szerepelt volna, ő viszont készülő Proust-fordítására hivatkozva nem vállalta a Babitsról szóló cikk elkészítését.⁴² A szerzői névsor összeállításában azonban aktívan közreműködött, rajta

³⁸ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12452, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. december 23.

³⁹ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12425, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. január 14.

⁴⁰ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12448, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. október 6.

⁴¹ [Név nélkül], *Hommage à Babits*, Nouvelle Revue de Hongrie, 1938, 6. sz. 499.

⁴² OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12451, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1937. december 21.

keresztül történt Denis de Rougemont felkérése,⁴³ aki egy Esztergomban tett látogatásáról számolt be. Ugyancsak Gyergyainak köszönhető, hogy az *NRH* egy korábbi szerzője, az Eötvös kollégista Kerecsényi Dezső két szöveggel is képviseltette magát a Babits-számban, melyek közül az első az esszéíró, a második pedig a műfordító Babitsról szólt. Utóbbi témát szánta volna Balogh Gyergyainak, ő viszont a szintén Eötvös kollégista Barta Jánost és Kerecsényi Dezsőt ajánlotta maga helyett.⁴⁴ Barta pedig végül azért maradt ki a Babits-szám szerzőinek sorából, mert Balogh *még nem egészen ismeretes nevét* nem szerette volna az ekkor már jóval nevesebb *Illyés–Szerb–Cs. Szabó-triász mellé állítani*,⁴⁵ akik szintén írtak az *NRH* Babits-számába. Gyergyai ajánlásai közül így csupán a filozófus Gabriel Marcel nem tett eleget a felkérésnek, noha Gyergyai egy levele alapján úgy tűnik, hogy eleinte nem zárkózott el attól, hogy ő írja a Babits-szám bevezetőjét.⁴⁶

Az 1938. júniusi lapszám szerzői névsora azonban még így is igen impozáns volt, és kis túlzással akár Gyergyai *NRH* számára végzett munkájának szimbólumát, összegzését is láthatjuk benne. A Babits-szám ugyanis Gyergyai kapcsolatrendszerének, szellemi irányainak mindhárom fontos pillérét együtt reprezentálta: az Eötvös Collegiumot Kerecsényi Dezső, a *Nyugatot* Illyés Gyula, Szerb Antal és maga Babits, a korabeli francia irodalmi életet pedig Denis de Rougemont képviselte, így akár azt is állíthatjuk, hogy Gyergyai kultúra- és irodalomközvetítő tevékenysége az *NRH*-nál épp Babits személye kapcsán teljesedett ki.

ÖSSZEGZÉS

Balogh József és Gyergyai Albert levelezése és a *Nouvelle Revue de Hongrie*-ban megjelent, Gyergyai által írt, fordított vagy javasolt szövegek sora alapján kijelenthető, hogy Gyergyai valóban hasznos szolgálatot tett Balogh lapjának, az 1941-ig tartó együttműködésből pedig ő maga is profitált. Az *NRH* körüli teendők ugyanis segíthették őt abban, hogy elmélyítse, professzionalizálja

⁴³ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12451; fol. 12452, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. december 23.; fol. 12453, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1937. december 30.; fol. 12454, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1938. január 3.

⁴⁴ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12451; fol. 12453, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1937. december 30.

⁴⁵ OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12454, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1938. január 3.

⁴⁶ OSZK Kézirattár, Fond. 1/1288, fol. 12456, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1938. január 10.

külhoni kapcsolatait, de még ennél is fontosabb, hogy alkalma nyílt a modern magyar irodalom franciaországi népszerűsítésére. Gyergyai ugyanis egész életművét a közvetítés gyakorlatára építette fel, műfordítóként, esszéíróként és tanárként olyan hidat képezett a francia és a magyar kultúra és irodalom között, amely jelentőségéből mindmáig nem veszített. A Balogh Józseffel váltott levelek a Gyergyai-életmű kapcsán azért számíthatnak igazodási pontnak, mert bármely ismert forrásnál nagyobb betekintést nyújtanak a Gyergyai által végzett kulturális háttértevékenységekbe, és számos olyan elemet is tartalmaznak, amelyekről Gyergyai hosszú pályája során sehol, még a memoárjában sem tett említést.

Ezt a képet árnyalhatják, építhetik a Gyergyai és Babits, illetve Babits és Balogh József által váltott levelek is, hisz tudható, hogy mindhárman kapcsolatban álltak egymással. E levelek áttekintése pedig nemcsak a *Nyugat* franciás kapcsolatairól kialakított képünket árnyalhatná, de Balogh József szerkesztői, kulturális működésének feltárását is előmozdíthatná. Mindez irodalomtörténeti és társadalomtörténeti szempontból egyaránt új eredményeket szolgáltathat, és további szempontokkal gazdagíthatja a Gyergyai és Balogh József kapcsolatával összefüggő ismereteinket is.

BIBLIOGRÁFIA

- MATTHEW CAPLES, *Et in Hungaria ego: Trianon, revisionism and the journal Magyar Szemle (1927–1944)*, Hungarian Studies, 2005/1., 51–104.
- FARKAS MÁRIA, *A Nouvelle Revue de Hongrie mint kultúráközvetítő folyóirat*, Budapest, Gondolat, 2004.
- FRANK TIBOR, *A patrisztikától a politikáig: Balogh József (1893–1944)* = szerk. NAGY BALÁZS, *A történelem szövedéke. Történelmi tanulmányok Székely György tiszteletére*, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum – ELTE BTK Középkori és Kora Újkori Egyetemes Történeti Tanszék, 2004, 391–404.
- GYERGYAI, ALBERT, *Amor Sanctus*, Nouvelle Revue de Hongrie, 1933/3., 312–314.
- GYERGYAI ALBERT, „A szép kertésznő” = Gy. A., *A várostól a viláig*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 163–184.
- GYERGYAI ALBERT, *Jean Paulhan és az NRF* = Gy. A., *A várostól a viláig*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 185–193.
- GYERGYAI, ALBERT, *L’histoire de la littérature européenne de Michel Babits*, Nouvelle Revue de Hongrie, 1934/12., 549–552.

GYERGYAI, Albert, *Michel Babits*, Nouvelle Revue de Hongrie, 1932/7., 46–50.

HAFNER Zoltán, *Beszélgetés Hubay Miklóssal Balogh Józsefről* = „Nem süllyed az emberiség!”... *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára* szerk. JANKOVICS József, Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007, 931–938.

Gabriel HALÁSZ, *Désiré Kosztolányi*, Nouvelle Revue de Hongrie, 1934/4., 381–384.

[Név nélkül], *Hommage à Babits*, Nouvelle Revue de Hongrie, 1938/6., 499.

JÓZAN Ildikó, *Francia–magyar fordítás, irodalom és politika a két világháború között*, szerk. SZÁVAI Dorottya – SZÁVAI János, *Kegyelmet a klasszikusoknak. Írások Gyergyai Albertről*, Pozsony–Budapest, Kalligram, 2015, 84–95.

Henri DE MONTETY *Tentatives de rapprochement franco-allemand. La question franco-allemande à la Nouvelle Revue de Hongrie (juin 1932 – décembre 1934)*, Hungarian Studies, 2018/2., 283–290.

NAGY Zsolt, *Great Expectations and Interwar Realities. Hungarian Cultural Diplomacy 1918–1941*, Budapest–New York, Central European University Press, 2017.

PASSUTH László, *Balogh József (1894–1944)* = „S két szó között a hallgatás...” *Magyar mártír írók antológiája*, szerk. KERESZTURY Dezső, SÍK Csaba, Budapest, Magvető, 1970, 100–104.

ROMSICS Ignác, *A konzervatív reformpolitika és a revízió megalapozásának útján* = R. I., *A Horthy-korszak*, Budapest, Helikon, 2018, 140–165.

Aurélien SAUVAGEOT, *Magyarországi életutam*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

Peter SHERWOOD, *Vernon Duckworth Barker, a Nyugat elfelejtett angol munkatársa*. Korunk, 2018/9., 98–100.

KÉZIRATOS FORRÁSOK

OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12422, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1932. december 14.

OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12424, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, [dátum nélkül]

- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12425, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. január 14.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12428, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1933. február 9.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12433, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1934. június 6.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12434, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1934. június 14.
- OSZK Kézirattár, Fond. 1/1288, fol. 12436, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1934. szeptember 20.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12439, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1934. október 30.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12442, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1935. július 12.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12448, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. október 6.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12451, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1937. december 21.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12452, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1937. december 23.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12453, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1937. december 30.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12454, Balogh József levele Gyergyai Albertnek, 1938. január 3.
- OSZK Kézirattár Fond 1/1288, fol. 12466, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1939. május 6.
- OSZK Kézirattár, Fond. 1/1288, fol. 12456, Gyergyai Albert levele Balogh Józsefnek, 1938. január 10.

