

VERSO

Iròdòmòrèneti fòlyòirar

2024/2

# VERSO

Irodalomtörténeti folyóirat

2024/2

# Verso

Irodalomtörténeti folyóirat

Verso  
Irodalomtörténeti folyóirat  
2024/2

Szakmai védnökök

Bartók István  
Jankovits László  
Nagy Imre

Szerkesztők

Bozsoki Petra  
Kucserka Zsófia  
Laczkó András  
Pálffy Eszter  
Pap Balázs  
Szatmári Áron

Az idegen nyelvű rezümék nyelvi lektora  
Maczelka Csaba

Tördelőszerkesztő

Pap Balázs

Borítóterv

Simor Kamilla

ISSN 2630-8479

Felelős kiadó a PTE BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet  
Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi  
Tanszék vezetője (7624 Pécs, Ifjúság útja 6.)

[szerk@versofolyoirat.hu](mailto:szerk@versofolyoirat.hu)

# TARTALOM

## TUDOMÁNYOS GYŰJTEMÉNY

SZIGETI MOLNÁR DÁVID	
A <i>Balassa-kódex</i> visszafejtési kísérlete	
Észrevételek a <i>Hozzászólásokhoz</i> .....	9
MÁRTON-SIMON ANNA	
Dekadens költészet <i>A Hét</i> hasábjain és a „dekadens” jelző visszautasítása .....	43
KOVÁCS VIKTOR	
Intrikusábrázolási jellegzetességek Szigligeti Ede és Balázs Sándor <i>A strike</i> című darabjában .....	75
BÉLA BÁLINT	
„Külömbb-külömbbféle dolgoknak szemét-rakása ez”?	
Hermányi Dienes József munkáinak műfaji és kompozíciós kérdései .....	93

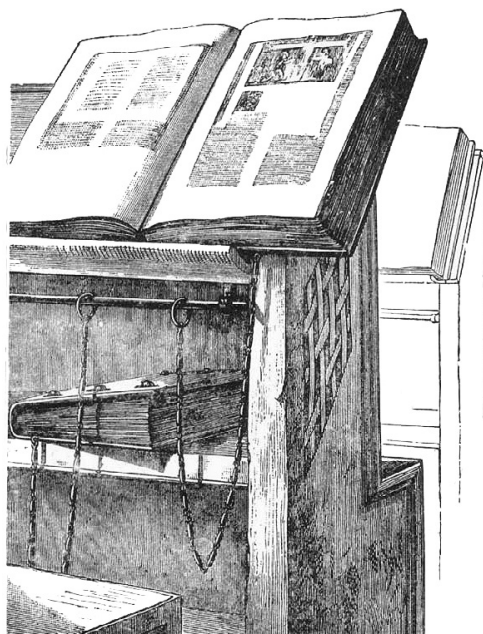
## KRITIKAI LAPOK

TÓTH ORSOLYA	
Tudományunk határai	
DÁVIDHÁZI Péter, „Mit hisz a tudós?": <i>Változatok hivatás és módszer témájára</i> , Bp., Ráció, 2023. ....	111
GOLYÁN ÁDÁM	
Reformáció újragondolva	
TÓTH Zsombor, <i>A hosszú reformáció jegyében: Vallási perzekúció és tanúságtétel a református   irodalmi hagyományban a gyászévtizedtől 1800-ig</i> , Bp., Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, 2023 (Humanizmus és Reformáció, 41). ....	117

## HASZNOS MULATSÁGOK

DEBRECZENI ATTILA	
Névjegy az irodalom asztalán	
Kazinczy Ferenc: <i>Az esthajnalhoz</i> .....	127
A tanulmányok összefoglalói / Abstracts .....	133
A lapszám szerzői .....	137

T u d o m á n y o s  
G y ű j t e m é n y .



# Szigeti Molnár Dávid

## A Balassa-kódex visszafejtési kísérlete Észrevételek a Hozzászólásokhoz<sup>1</sup>

Hogy mi a *Balassa-kódex*? Balassi „epedő múzsájának gyöngykoszorúja”.<sup>2</sup> Egy kódex, amely a költőóriás „virágénekeit, költészetének egyik legdúsabb hajtását megőrizte számunkra”.<sup>3</sup> *Balassa Bálint verseinek fragmentumi*, legteljesebb töredéke.

Hogy mi a *Balassa-kódex*? Egy kéziratos könyvecske a 17. század derekáról. El nem égett és Tiszába sem esett versek gyűjteménye. Balassi Bálinté (1554–1594), Rimay Jánosé (†1631) és az úgynevezett „mostani poétáké”, akik egyet kivéve mindnyájan anonimek és – ismeretünk jelenlegi állása szerint – csak Balassihoz képest „mostaniak”, ám mindkettőjükhöz képest „modernekk” – Pap Balázs találó kifejezésével élve: „beárazás alattiak”.

Hogy mi a *Balassa-kódex*? A magyar irodalom első többgyűjteményes kötete. A magyar *Poetae tres elegantissimi!* Modern és „ódsi”: koncepcionális előképet mintha egyenesen Párizsból nyújtottak volna neki, az egyes részek – Tinódi Sebestyén *Cronicája* (1554) után több mint fél évszázaddal! – mégis rendre olyan másolói címközleményekkel kezdődnek, mint középkorvégi kódexeink: „Úrnak nevébe kezdetik az Szent Barlámnak élete”, „Az Sz. Szilveszter élete következik”,<sup>4</sup> „Következnek Balassi Bálintnak kölem-kölemféle szerelmes éneki”.

Hogy mi a *Balassa-kódex*? Örökös rejtély, elmét „strumló” talány. „Ahányszor sikerül egy-egy problémát megoldani, annyiszor újabbak bukkannak fel.”<sup>5</sup> A legnevesebb irodalomtörténészek nyomozták: Dézsi Lajos, Varjas Béla, Bóta László, Klaniczay Tibor, Kőszeghy Péter, Horváth Iván, Vadai István... Nem is tudnám elmémet az övékkel „fárasztván futtatni”. Az utóbbi években azonban felfigyeltem

1 KLANICZAY Tibor, *Hozzászólás Balassi és Rimay verseinek kritikai kiadásához*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 11(1957), 265–338; VADAI István, *Hozzászólás a Hozzászóláshoz = A szerelem költői: Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján* (Sárospatak, 2004. május 26–29.), szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza (Bp., Universitas, 2007), 141–176.

2 THALY Kálmán, *Balassa Bálint és újon felfedezett versei*, Századok, 9(1875), 1–33, 2.

3 VARJAS Béla, *A Balassa-kódex = Balassa-kódex*, kiad. VARJAS Béla, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1944, V–XXXIV.

4 Vö. HORVÁTH János, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei: Szent Istvántól Mohácsig = H. J. Irodalomtörténeti munkái*, szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, I, Bp., Osiris, 2005 (Osiris Klasszikusok: Horváth János összegyűjtött művei), 477–705, 572–573.

5 VADAI István, *A Balassa-kódex szerkezete: Mézes kenyér és papírrepülő*, Hungarológiai Közlemények, 36(2005), 13–23, 14.

néhány dologra. Olyasmikre, amiket nem tudott egészen eltorzítani, elnyomorítani a kódex megcsonkulása. Erről szól ez a dolgozat.

Hogy mi a *Balassa-kódex*, ezúttal nem érdekel. Ám hogy hogyan és miért épp úgy készült, annál inkább! Azt a pillanatot próbálom tehát elkapni, amikor még nem „gyöngykoszorú”, kincsesládikó, a magyar *Poetae tres elegantissimi* vagy tudomiséen, mi volt, csak egy sima meló, amit valahogy el kellett végezni. Jerome J. McGann azzal kezdi egy tanulmányát, hogy „az emberek nem angyalok”.<sup>6</sup> Azt érti ezen, hogy „[a]z emberi érintkezés még a legösszetettebb és legelőrehaladottabb formáiban is – amikor az alkufolyamatok textuális eseményekként valósulnak meg – anyagi módon megy végbe”.<sup>7</sup> Ezt nem is tagadnám, mégis kukacoskodom: egy másoló számára mégiscsak „anyagibb módon”, mint egy textológus számára. S engem éppen ők izgatnak. A másolók... Milyenek voltak? Hogyan viszonyultak egymáshoz? Min meditáltak, amikor munkájukhoz láttak? Ezek a kérdéseim. Megválaszolásukhoz azonban szakítanom kell az évszázados múltra visszatekintő előítélettel: a *Balassa-kódex* másolói nem voltak kontárok – ahogy természetesen textológusok sem. Egyszerűen csak „szügyig gázoltak” a másolás rideg materialitásában: a kódex „leganyagibb szintjein”<sup>8</sup> kontempláltak, kalkuláltak, spekuláltak – itt végezték a munkájukat...

„Kódex” – írom én is, noha szívesen kerülném e szó felesleges használatát, mert a 17. század végénél előbb biztosan nem kötötték be azt a felbecsülhetetlen értékű kéziratot, amelyet ma *Balassa-kódex*nek nevezünk. Hosszú évtizedekig nem kódex volt tehát, csak torzóban maradt, félkész füzetek sora. Szolidan tornyosuló ívfüzet-halom, amelyből ez idő alatt mintha kifejezetten a teljesen vagy félig üres levélpárokat mazsolázták volna ki – egyesek számára talán ezek lehettek a legértékesebbek az egészből... A nyersanyag. Hogy közben mégsem keveredtek össze e kézirat levelei, első ránézésre csodával határos. Hisz az üres vagy nagyrészt üres lapokon még az órszavak is hiányoznak! Elhagyták őket. Egy másik kódexünk, amely ugyanezeket a rizikófaktorokat hordozza, nem így néz ki: 19. századi újrakötésekor a *Kuun-kódex* úgy összekuszálódott, hogy egészen tavalyig úgy tűnt, „helyreállíthatatlan” károsodás érte.<sup>9</sup> Bár a párhuzam talán erőltetett és sántít is, nagyon is ki kell éleznii a kérdést: vajon miért nem következett be ez a *Balassa-kódex* esetében is?

6 Jerome J. MCGANN, *Szövegek és szövegiségek*, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia 1: Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011 (Filológia, 2), 47–61, 47.

7 *Uo.*, 47.

8 A leganyagibb szintek kutatására a *Metafilológia* című kötet mellett PAP Balázs alábbi tanulmánya is inspirált: PAP Balázs, *Az Istenes Énekek margóira = Ghesaurus: Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Bp., rec.iti, 2010, 335–342.

9 VARGA Imre, [Kísérőtanulmány] = *A Kuun-kódex*, szerk. VARGA Imre, Bp., Magyar Helikon, 1979 (Bibliotheca Historica), II, 7–40, 10; PAP Balázs, *A Kuun-kódex szerkezete* = P. B., *Sztemmák: Kéziratok és nyomtatványok a 16. századi magyar protestáns költészetben*, Bp., reciti, 2023, 245–254.



## I. rész

## Az intoleranciaelmélet és az arányos munkamegosztás elmélete

## Csalóka, Lógós, Újonc és a negyedik kéz

A *Balassa-kódex* másolóinak neve a feledés homályába merült. Az őket profilozó Varjas Béla is szinte csak annyit tudott megállapítani róluk, hogy négyen voltak.<sup>10</sup> Szintén Varjas nyomán máig úgy látjuk: siettek.<sup>11</sup> Akik pedig sietnek, ha csak lehet, egyidejűleg másolnak. Ugyanannak a kéziratnak más-más füzetét. Itt azonban biztosan nem ez történt, kezeik ugyanis az ívfüzeteken belül, nem pedig a füzethatárokon váltják egymást. A *Balassa-kódex* forrása tehát be kellett hogy legyen kötve. Talán sikkos, rózsaszín bőrbbe, mint a *Leuveni kódex*... Mindenesetre az említett négy másolót kódexbeli feltűnésük sorrendjében Varjas arab számokkal különböztette meg egymástól: így lett belőlük első, második, harmadik és negyedik kéz.<sup>12</sup> A harmadikat tulajdonképp már csak átkeresztelte, előtte B-nek hívták.<sup>13</sup> Csekély vigaszt szegénynek, hogy legalább az esélye megvolt. Négyük közül talán a második a legfurább. De hogy ne legyen személytelen az egész, nevezzük most – unitárius módi szerint – Lógósnak őt. Lógós – szinte hihetetlen! – mindössze egyetlenegy lapnyit másolt az egész kódexben,<sup>14</sup> ám ettől is annyira besokallt, hogy ettől fogva úgy került a kéziratot, mint ördög a tömjént. Persze az is lehet, hogy nem is volt annyira vagány alak. Egyszerűen csak – Varjashoz hasonlóan – társai is „kezdtelegesenek”, primitívnek látták ákombákom írását,<sup>15</sup> és nem akartak többet bízni rá. Kipróbálták, nem jött be. A harmadik kéz viszont annál inkább besegített a munkájával. Szabályosan zszisegett. Mögötte sem volt azonban hosszú gyakorlat, az ő írása is „kiíratlan” még.<sup>16</sup> Viszont ő az egyetlen, aki mindig szöveghatáron lépett be a másolási folyamatba. Az első kéz csak akkor adta át neki sercegő tollát, ha végzett – még ha Lógós „vékonyan csörgedező” segítségével is. Márpedig az első kéz mindig „ugyanakkor” végzett, s ezzel visszatérő mintázatot hozott létre a kódexben. A legeslegemberibbet. Ahogy szalmaláng lelkesedésünkben holnaptól mi is 10 kört fogunk futni, legalább egy ezrest akarunk félretenni, vagy hogy egy klasszikust<sup>17</sup> idézzek: „10 rekordot csinálunk majd meg”, ő is mindig annyi verset másolt le egy ültő helyében, hogy kereken 10 számhelynyit ugorhasson előre. De csak ránézésre.

10 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XV.

11 *Uo.*, XXVII.

12 *Uo.*, XII–XIV.

13 BALASSA Bálint *Minden munkái*, szerk. DÉZSI Lajos, Bp., Genius Kiadás, 1923 (Nagy Írók – Nagy Írások), CI.

14 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XIV.

15 *Uo.*, XIV.

16 *Uo.*, XIV.

17 Klasszikuson csakis Latzkovits Miklóst érthetjük. Ezt még idegépelnem is felesleges.

Suttyomban ugyanis nagyon is szerette engedni, hogy a kézirat hiányai kikíméljék. Nincs ott a 36. ének a forrásában? Ő akkor is csak a 29-től a 39-ig másol. Ezért is nevezem őt – Eulenspiegel magyar „pendantja”<sup>18</sup> után – Csalókének.

1.	2.	3.
A kódex 1. énekétől a 10. ének közepéig másol	A 15. ének incipitjétől a 25. ének utolsó szaváig másol	A 29. ének harmadik sorától a 64. lapon levő 40. ének számozásáig másol, de biztosan nem kell beírnia a kódexbe a 36. éneket (ezt pontosítani fogom)

**Csalóka másolási egységei**  
(VARJAS, *A Balassa-kódex*, XII–XIII. alapján)

Persze ez nemcsak csalás, hanem önámítás vagy tréfás megtévesztés is lehetett a részéről. Sőt! Akár szórakozottságból vagy rutinból – a gépies másolás következményeként – is tehetette. Mindenesetre ebből is látszik, hogy a harmadik kéz Csalókéától függött. Csak akkor írhatott, ha Csalóka már kész volt azzal a munkával, amelyet saját magára szabott ki. Ha délelőtt tizenegykor, tizenegy után, ha másnap délután ötkor, azután. A harmadik kéz mindig szöveghatáron lépett be, ám sosem szöveghatáron lépett ki – épp olyan, mint egy újonc, aki az „öreg rókák” jól megszolgált cigiszünetében – hogy „ne álljon a meló” – végre-valahára kipróbálhatja a vadonatúj munkagépet, de azonnal ki is kell szállnia belőle, ahogy a többiek visszatérnek. Ezt „szarkaláb-írása”<sup>19</sup> is erősíti. Ráadásul úgy tűnik, ő és Lógós bizalmasabb viszonyban voltak Csalókéával, mert csak neki segítettek, a negyedik kéznek azonban nem. Akárhogy is, kezeik kódexbeli megoszlását Vadai István táblázattal is szemléltette. Ebben Vadai gondolatjellel – vagy ahogy ő nevezte: „vonalkával” – jelölte a kézirat azon lapjait, amelyeket azért hagytak üresen, mert a nyomtatásban (az *Istenes énekek* úgynevezett rendezetlen kiadásában) is megjelent énekeket később is lemásolhatták rájuk – mikor a kölcsönkért kéziratot forrást már visszaadták tulajdonosának. Táblázatában soronként 10-10 kódexoldalt láthatunk:<sup>20</sup>

18 GYÖRGY Lajos, *Eulenspiegel magyar nyomai*, Erdélyi Múzeum, 36(1931), 355–390, 390.

19 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XIV.

20 VADAI István, *A Balassa-kódexről = Balassa-kódex*, I (faksimile kiadás), kiad. KŐSZEGHY Péter; II (forráskiadás), szerk. VADAI István, Bp., Balassi, 1994, II, I–XI, XI. Vadai forráskiadására és annak jegyzeteire a továbbiakban így hivatkozom: *Balassa-kódex* (VADAI).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	3
2	3	3	3	3	3	3	3	3	1	1
3	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
4	1	1	1	1	1	3	3	3	3	1
5	1	1	1	1	1	–	1	1	1	1
6	1	1	1	3	3	4	4	4	4	4
7	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
8	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
9	4	4	4	4	4	4	4	–	4	–
10	4	4	–	–	–	–	–	–	–	–
11	–	–	–	–	–	–	4	4	4	4
12	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
13	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
14	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
15	1	1	1	1	1	1	1	–	1	1
16	1	4	4	4	4	4	4	–	–	–
17	–	–	4	4	4	4	4	4	4	4
18	–	–	–	–						

A másoló kezek megoszlása (Vadai István táblázata)

Jelmagyarázat: 1 = első kéz; 2 = második kéz; 3 = harmadik kéz; 4 = negyedik kéz; – = üres;  
szürke = tévesen üres

Az üres lapok Vadai szerint az alábbiak: 56., 98., 100., 103–116., 158., 168–172. és 181–184. Ezek túlnyomó többsége – közvetlenül a másolás befejeztével – csakugyan egészen üres, a 158. és a 181. viszont nem – még ha csak egy-egy versszaknyi szöveg „darvadozik” is rajtuk. Éppen annyi, mint a 99., 102., 144. és 160. oldalakon, amelyek Vadainál ennek ellenére mégsem üresek. Eszerint tehát – vesd össze a félig tele, félig üres pohár problémájával – nem egységesen járt el. Táblázata azonban még így is egy nagyon-nagyon érdekes gondolatot sugall: a kezek mintha mindig laphatáron váltanak egymást. És valóban! Kilencből négy esetben így is van, további kettőben pedig a laphatárhoz nagyon közel: kettő, illetőleg négy sorra tőle. Márpedig ennek hatalmas jelentősége lehet, amit csak akkor érezhetünk át, ha azt is tudatosítjuk, hogy bár a másolók szövegátáron is ugyanennyiszor veszik át egymástól a tollat, e kézváltásokból kettő laphatárra, egy pedig laphatárhoz közel esik.

	Lapszám	Szöveghatár?	Laphatár?	Váltókéz
1. kézváltás	18. lap	–	+ (2 sorra tőle)	2. kéz (Lógós)
2. kézváltás	19. lap	+	+	3. kéz (Újonc)
3. kézváltás	28. lap	+ (2 sorra tőle)	+	1. kéz (Csalóka)
4. kézváltás	45. lap	+	–	3. kéz (Újonc)
5. kézváltás	49. lap	–	–	1. kéz (Csalóka)
6. kézváltás	64. lap	+ (1 sorra tőle)	–	3. kéz (Újonc)
7. kézváltás	65. lap	–	+	4. kéz
8. kézváltás	140. lap	–	+	1. kéz (Csalóka)
9. kézváltás	162. lap	+	+ (4 sorra tőle)	4. kéz

Tisztán szöveghatáron tehát mindössze kétszer kezdik a másolást, s – mint említettem – mindkétszer Újonc segít másolni Csalókának. Mindezek alapján pedig egyáltalán nem lenne ésszerűtlen az a következtetés, hogy a másolók – mint a mai iskolások – alapvetően nem szöveg-, hanem oldalmennyiségben gondolkodtak. Bár nagyon jó precedens lenne erre a Vat I/1. jelzetű Janus Pannonius-kézirat,<sup>21</sup> de lehetne ezt a feltevést vajon igazolni is? Igen, Vadai táblázatával! A következtetés ugyanis akkor helyes, ha az egymástól független kezek, a „főmásolók” kezeinek megoszlása – Csalókéé és a negyedik kézé – egyenlő részekre bontja a kódexet, hiszen az iskolások is azért gondolkodnak így, mert ezzel látják leginkább biztosítotttnak, hogy ugyanannyit kell majd körmölniük, mint a többieknek. Mégis ki akarna többet robotolni másoknál?

A táblázatban ki is rajzolódik – ha nem is élesen – két-két, páronként hasonló terjedelmű rész, két nagyobb (1–65. és 66–140. lap) és két kisebb (141–162,5. és 162,5–181. lap). Ezek 65 és 75, illetőleg 21,5 és 19,5 oldalnyiak,<sup>22</sup> ám ezekből még ki kell vonnunk az üres lapokat. S ezzel ismét a félig tele, félig üres pohárhoz jutottunk. Mi legyen hát az üres? Minthogy azokat az oldalakat, amelyekre csak 4–5 sort írtak, véletlenszerűen (vagy ha úgy tetszik: csak örömmünkben) látjuk üresnek, s ezért nehéz számolni velük (lásd Vadait vagy a kézirat beíratlan lapjait a 17. század második felében Zrínyi műveivel teleíró kezét),<sup>23</sup> csak az legyen üres, amin csakugyan nincs semmi. Az arány így 64:59, illetve 21,5:14,5 lesz. Figyelembe kell vennünk azonban a kézirat csonkaságát is, ugyanis hiányokat fedeztek fel benne a 128., a 144. és a 172. oldal után (valamint a kódex végén is). Ezeket Vadai, majd nyomában Bíró Gyöngyi és Tóth Tünde rekonstruálta,<sup>24</sup> akik szerint a 128. lap után 4, a 144. után 6,

21 CSAPODI Csaba, *A Janus Pannonius-szöveg hagyomány*, Bp., Akadémiai, 1981 (Humanizmus és Reformáció, 10), 8.

22 Azért a fél, mert itt nem laphatáron, hanem a laphatártól egy versszaknyira váltják egymást a kezek.

23 Vesd össze a *Balassa-kódex* faksimiléjében a 154. és 158. lapokat.

24 VADAI, *A Balassa-kódexről*, i. m., II, V; BÍRÓ Gyöngyi, TÓTH Tünde, *Balassi versgyűjteményének rekonstrukciója*, Iskolakultúra, 6(1996), 9. sz., 49–57.

a 172. után pedig valószínűleg 8 (esetleg 12) oldalnyi hiányt kell feltételeznünk.<sup>25</sup> Az arány pedig ezzel (hacsak nem üres lapokat pótlunk vissza) 64:63 és 27,5:22,5 (vagy 27,5:26,5) lesz. Hajszál híja tehát, hogy nem egy az egyhez az arány mindkét esetben, s ha a 162. oldalt nem felezem el Csalóka és a negyedik kéz között (hisz az előbbi egyébként is csak 4 sort írt ide), már-már helyre is áll: 64:63 = 27:27. Ehhez viszont az I ívfüzetet nem 12, hanem 16 levelesként kell rekonstruálnom, vagy egy 8 leveles I és egy elveszett 4 leveles ívfüzetet („x-füzetet”) kell feltételeznem. Bíró Gyöngyiék szerint mindhárom „éppolyan valószínű”.<sup>26</sup> Így latolgatják az eshetőségeket:

„Ha nem feltételezünk szövegelőtti csonkulást, és ha a legvalószínűbb rekonstrukciós megoldásnak azt tekintjük, amelyik *a lehető legkevesebb levél pótlásával az elképzelhető legnagyobb hiányt* rekonstruálja az adott helyen (a 172. és a 173. lapok között), akkor a hiányzó ívfüzet feltételezése tűnik a legvalószínűbbnek. Nem tudjuk azonban megmondani azt, hogy a másoló mikor kezdte folytatni a másolást a kihagyott lapokon, azaz volt-e szöveg az esetleg létező x4 ívfüzetben. Ha nem, hiánya érthető – létezése kevésbé. Ha pedig azt tekintjük a legjobb rekonstrukciónak, amelyik *a legkevesebb rekonstrukciós mozzanattal* oldja meg a problémát, akkor azt kell valószínűnek tartanunk, hogy az I ívfüzet eredetileg tizenkétleveles ívfüzet volt.”<sup>27</sup>

És igen, szerintük is ismét az üres lapok problémájával kellene vívódnom... Ráadásul feszélyez, hogy Bíró Gyöngyiék tanulmánya óta Vadai mindig k16-os és 112-es ívfüzetrel rekonstruálta szívesen a kódexet. Utolsó szalmaszálként azonban van még mibe kapaszkodnom. Talán volt, aki felfigyelt rá: egy szám szilárdan és konzekvensen kitartott mellettünk. Ez pedig a 64-es. A végig dacoló 64-es! A 64-est pedig azért kedveljük – mit kedveljük, szeretjük! –, mert a *Balassa-kódex* negyedét és többségében 8 leveles, azaz 16 oldalas füzetekből áll, a 64 pedig mindháromnak, a 16-nak, s így a 4-nek és a 8-nak is többszöröse. Rögtön belém is hasít a felismerés: azért nem vettük eddig észre, ami majd kiszúrja a szemünket, mert Vadai táblázata optikailag csal. Pótoljuk hát vissza a lapokat (de csak azokat, amelyeket Vadai is visszapótolt volna), és ne 10 oldalt szerepeltessünk egy sorban, mint ő, hanem csak 8-at, majd színezzük pirosra Csalóka, kékre pedig a negyedik kéz „felségterületét”. A látvány szerintem ígéző:

25 Bíró, Tóth, *i. m.*, 51–53.

26 *Uo.*, 53.

27 *Uo.*; kiemelés az eredetiben.

a4	1	2	3	4	5	6	7	8
b8	9	10	11	12	13	14	15	16
	17	18	19	20	21	22	23	24
c8	25	26	27	28	29	30	31	32
	33	34	35	36	37	38	39	40
d8	41	42	43	44	45	46	47	48
	49	50	51	52	53	54	55	56
e8	57	58	59	60	61	62	63	64
	65	66	67	68	69	70	71	72
f8	73	74	75	76	77	78	79	80
	81	82	83	84	85	86	87	88
g12	89	90	91	92	93	94	95	96
	97	98	99	100	101	102	103	104
	105	106	107	108	109	110	111	112
h8	113	114	115	116	117	118	119	120
	121	122	123	124	125	126	127	128
i12	I	II	III	IV	129	130	131	132
	133	134	135	136	137	138	139	140
	141	142	143	144	V	VI	VII	VIII
k16	IX	X	145	146	147	148	149	150
	151	152	153	154	155	156	157	158
	159	160	161	162	163	164	165	166
	167	168	169	170	171	172	XI	XII
l12	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	173	174
	175	176	177	178	179	180	181	182
	183	184	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV

#### A főmásolók kezeinek megoszlása

Jelmagyarázat: piros = Csalókái; kék = a negyedik kéz

És ezért vissza is fogunk térni ide.

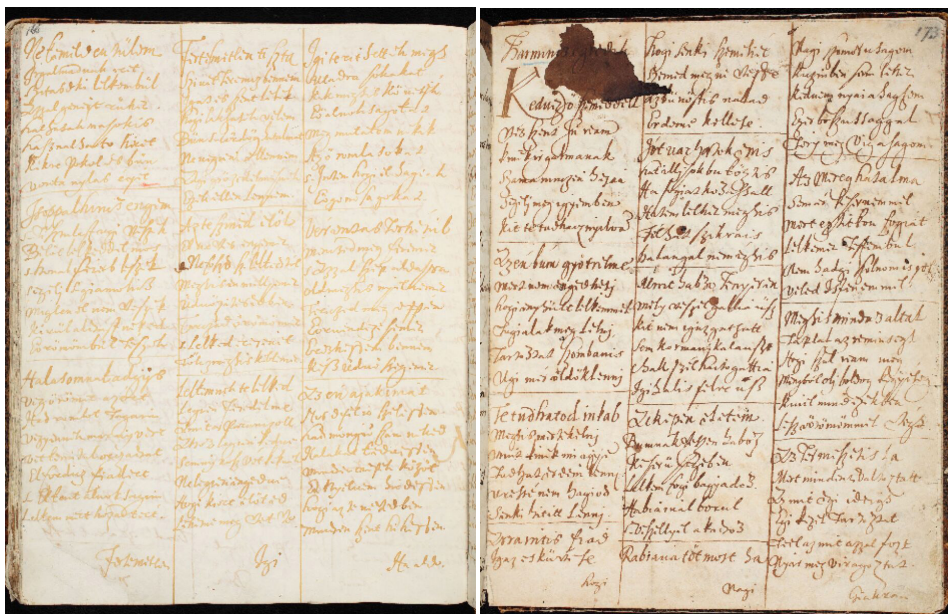
#### Okosívfüzet

Eckhardt Sándor volt az első, aki nemcsak látni akarta, hanem láthatta is a *Balassa-kódex* papírját, a Nap vakító fénye felé fordíthatta, és ujjával tapinthatta azt, így ő állapíthatta meg, hogy a kéziratot kétféle papirosra írták: egy „finom puha fehérre” és egy „durvább sárgásra”.<sup>28</sup> Finom a 172. lapig, durva innentől a kódex végéig.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> BALASSI Bálint *Összes művei*, kiad. ECKHARDT Sándor, I, Bp., Akadémiai, 1951, 25.

<sup>29</sup> *Uo.*, 24.

A 173. oldaltól talán épp emiatt nem olyan a tinta színe, mint előtte – ami szerintem nincs regisztrálva.



A Balassa-kódex 166., illetve 173. lapja<sup>30</sup>

Ezt majd tintaszakértőnek kell tisztáznia, mert még az is lehet, hogy a másolók nem ugyanabban a rögtönzött (?) szkriptóriumban fejezték be az írást, ahol elkezdték, hanem ahol még valami ócska papiroost előkotorhattak. Mindenesetre amikor a nagy munkához készülve megolvasták, hogy egyáltalán hány ropogós ívpapír áll majd a rendelkezésükre, s mindössze 23-at számoltak össze (a „finom puha fehérből”), azal is tisztába kellett jönniük, hogy a végén még papírhíánnyal (is) kell küzdeniük, vagy legalábbis papiroost kell váltaniuk, de azért gyermeteg naivitással a végsőkig bizakodtak. Arra, hogy bizakodtak, abból lehet következtetni, hogy csaknem a kódex végéig lazán, szellősen írtak, a „vészforgatókönyvre” pedig csak az utolsó előtti pillanatban (a 162. lapon) tértek át. Arra pedig, hogy már az elején megszámlálták az ívpapírokat, az ívfüzetezéséből. Ezt megmagyarázom.

A Balassa-kódex ívfüzetezését nagyon slamposnak szokták tartani. A rekonstruált kézirat ugyanis pontosan 208 lap, így a kódexnek – ha egy cseppet is elegánsan lenne megformálva – 13 db ugyanolyan 8 leveles, azaz 16 lapos füzetből kellene állnia ( $13 \times 16 = 208$ ). Normális esetben ennek szerintem is így kellene lennie. Ignorálják azonban, hogy a másolók valahol a 172. és a 173. oldalak között (lásd az előző

<sup>30</sup> A kézirat jelenlegi őrzési helye: Evangélikus Országos Gyűjtemény – Evangélikus Országos Könyvtár. Jelzete: R 1.662., <https://medit.lutheran.hu/site/konyv/3875>.

táblázatot), minden valószínűség szerint épp a 172. lappal bezárólag elhasználták a finomabb papirosból, ami csak a rendelkezésükre állt, vagyis az utolsó füzet, amelynek a kialakításához még biztosan használhatták, a XII. oldalon végződik. Hány lap van hát a XII. oldalig? 184! A 184 pedig nagyon csökönyös: nem osztható 16-tal. Ha viszont az elején kivonok belőle 8-at, azaz azon melegeben létrehozok egy 4 leveles füzetet, kihúszom a méregfogát, hisz a különbség 176 lesz, amely már osztható 16-tal. Hogy a másolók is ugyanígy gondolkodhattak, és bizony nagyon is „meg akartak felelni” a 20–21. századi filológusok elvárásainak, annak nemcsak az a4-es füzet a fényes bizonyítéka, hanem az is, hogy utána 5 db 8 leveles füzet következik: b8, c8, d8, e8 és f8.

a4	1	2	3	4	5	6	7	8
b8	9	10	11	12	13	14	15	16
	17	18	19	20	21	22	23	24
c8	25	26	27	28	29	30	31	32
	33	34	35	36	37	38	39	40
d8	41	42	43	44	45	46	47	48
	49	50	51	52	53	54	55	56
e8	57	58	59	60	61	62	63	64
	65	66	67	68	69	70	71	72
f8	73	74	75	76	77	78	79	80
	81	82	83	84	85	86	87	88
g12	89	90	91	92	93	94	95	96
	97	98	99	100	101	102	103	104
	105	106	107	108	109	110	111	112
h8	113	114	115	116	117	118	119	120
	121	122	123	124	125	126	127	128
i12	I	II	III	IV	129	130	131	132
	133	134	135	136	137	138	139	140
	141	142	143	144	V	VI	VII	VIII
k16	IX	X	145	146	147	148	149	150
	151	152	153	154	155	156	157	158
	159	160	161	162	163	164	165	166
	167	168	169	170	171	172	XI	XII
l12	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	173	174
	175	176	177	178	179	180	181	182
	183	184	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV

#### A Balassa-kódex ívfüzetézése

Jelmagyarázat: szürke = nem 8 leveles ívfüzet; fehér = 8 leveles ívfüzet; piros = ívfüzetatharra vagy esetleges ívfüzetatharra eső üres lapok; sárga = biztosan „durvább sárgás” papír



A g füzet azonban valamiért már nem 8, hanem 12 leveles. „Egygel” vastagabb... Hogy miért? Azért, mert a kézirat lapjainak és füzeteinek sorrendjét – egészen a bekötésig – csakis az őrszó biztosítja, a következő 8 leveles füzetnek a végén viszont a tervek szerint nem lenne őrszó. A 104. oldalt ugyanis üresen akarják hagyni. Muszáj tehát a másolóknak a 8 leveles füzet helyett 12 vagy 16 leveleset hajtogatniuk (ha nem akarják, hogy kéziratuk a *Kuun-kódex* sorsán osztozzon), s ők valamiért az előbbit választják. Ez azonban 24 lap. A 24 pedig szintén nem osztható 16-tal. Minél előbb kell tehát egy másik 12 leveles füzet nekik, amely párba áll majd vele (hiszen a 48 már osztható 16-tal). Ez lesz az i12, amelyet a „Behemót” követ. Ennek, azaz a k füzetnek azért kell 16 levelesnek lennie, mert egy 8 leveles megint csak őrszó nélküli oldallal záródna (158. lap), egy 12 leveles után pedig 4 levelesnek kellene következnie, ami dühítően értelmetlenné tenné az a4-es füzetet. Mindez hihetően is hangzik, ellenérvként viszont fel kell hoznom, hogy jelenleg is vannak olyan füzetek a kódexben, amelyek üres lappal zárulnak. Ráadásul két ilyen is van: az 56. és a 112. Ezek azonban nem mondanak ellent nekünk, csupán arra sarkallnak minket, hogy váltsunk dimenziót.

Jó nyomon indultunk el tehát: az üres oldalak miatt, ha alkalmilag is, de csakugyan az ívfüzetezésnek kell betöltenie az őrszók funkcióját: ennek kell őriznie a kézirat füzeteinek teljességét és ugyanezen füzetek, valamint a levélpárok helyes sorrendjét is. Egy levélpár azonban két levélből, azaz négy lapból áll. Most képzeljük el, hogy egy fantázia szülte kézirat olyan kicsúszott levélpárját szeretnénk visszahelyezni az eredeti helyére, amelynek az első lapja pávakék, a második paprikapiros, a harmadik okkersárga, a negyedik pedig fekete, ám ezt csak akkor fektethetjük rá egy másik levélpárra, például egy ívfüzet közepére, ha színeiben azonos vele. Ebben az esetben a füzet közepének szintén pávakéknek és feketének kell lennie, viszont az mindegy, hogy a hátulsó lapjai milyen színűek. Előfordulhat azonban, hogy ugyanezt a levélpárt nem egy ívfüzet közepére, hanem egy közbülső füzet külsejére kell helyeznünk. Ebben az esetben pedig nemcsak az adott füzet első lapja paprikapiros és az utolsó okkersárga, hanem a levélpár még a megelőző füzet utolsó és a következő füzet első lapjához is illeszkedik: az előbbi pávakék, az utóbbi pedig fekete. Egy levélpár elé tehát valamennyi szomszédos lapja feltételt szabhat. Ha szab ilyet, a lap intoleráns, ha pedig nem, toleráns. Egy verso lap akkor toleráns, ha (1) egészen üres, vagy az alján nagyrészt üres, és nincs rajta őrszó, egy recto pedig akkor, ha (1) egészen üres, vagy (2) csak olyan szöveget találunk rajta, amely rajta is kezdődik. Végül intoleráns a lap, ha van rajta őrszó, ami óvja a levélpárok sorrendjét. Ahhoz pedig, hogy ez a sorrend ne boruljon fel, egyetlen intoleráns lap is elég. Hiába toleráns például a kódexben a d füzet utolsó és az e füzet első oldala, az 56. és az 57. (az előbbi üres, az utóbbin pedig a lap- és szöveghatár egybeesik), a c füzet utolsó oldalának, a 40. oldalnak az őrszava nem fogja tűrni, hogy egy oda nem illő levélpár a d füzet szélére keveredjen. Mindezek alapján pedig a másolók legnagyobb mumusa a toleráns levélpár volt. Például egy teljesen üres. Ha ugyanis egy ilyen kihullik a kéziratból, nem (nagyon) lehet visszatenni az eredeti helyére – hisz nincs rajta semmilyen jelzés ezt illetően.<sup>31</sup> Ráadásul egy toleráns

31 A közbülső lapok kicsúszására elvileg precedens lehetett nekik a kis crux, így talán ez tehetta őket érzékennyé a probléma iránt.

levélpár egy másik toleráns levélpárt is jól visel, ha az mellé téved. Similis simili gaudet. Úgy vélem, ez a magyarázata annak, hogy a g füzet miért 12 leveles, nem pedig 8 vagy 16.<sup>32</sup>

g <sup>18</sup>	89	90	91	92	93	94	95	96
	97	98	99	100	101	102	103	104
g <sup>28</sup>	105	106	107	108	109	110	111	112
	113	114	115	116	117	118	119	120

2 db 8 leveles füzet esetén 2 üres levélpár is lenne

g <sup>12</sup>	89	90	91	92	93	94	95	96
	97	98	99	100	101	102	103	104
	105	106	107	108	109	110	111	112

12 leveles g füzet esetén nincs üres levélpár

g <sup>16</sup>	89	90	91	92	93	94	95	96
	97	98	99	100	101	102	103	104
	105	106	107	108	109	110	111	112
	113	114	115	116	117	118	119	120

16 leveles g füzet esetén 1 üres levélpár lenne  
Jelmagyarázat: szürke = beírt lap; fehér = üres lap

S valószínűleg ugyanezért kezelik eltérően a másolók az 56. és a 158. oldalt is: az előbbi esetében a megelőző ívfüzet utolsó oldala intoleráns, az utóbbi esetében viszont nem. A VIII. lapon tehát szerintem nincs órszó. Vagy azért, mert egészen üres, vagy pedig azért, mert nincs teljesen beírva.

De vonjuk le inkább a következtetéseket! Pro primo: a *Balassa-kódex* ívfüzetézése a kényszerű papírváltás és minden valószínűség szerint a toleráns lap- és levélpárok elkerülése érdekében olyan, amilyen, s a lehetőségekhez képest ez egy nagyon is elegáns változat. Pro secundo: az, hogy a kódex 4 leveles füzetel kezdődik (amit talán azért rühellnek, mert unos-untalan kikötkenténé őket a másolásból), bizonyítja, hogy a másolók – mint említettem – már az elején megszámlolták az ívpapírokat, s tisztába kerültek azzal, hogy papírszűkében vannak, vagy legalábbis papírt kell váltaniuk. Mindennek kapcsán persze fel kell tennünk a kérdést, még ha megválaszolni

32 Ezzel persze semmiképp sem szeretném azt a gondolatot sugalmazni, hogy a másolók figyelme általában is túlerjedt azon a füzetben, amelyet épp hajtogattak, itt azonban speciális esetről beszélünk: az a sok-sok lap következik, amely miatt a munkafolyamat legelején előkötörték és leporolták az *Istenes énekek* rendezetlen kiadását, hogy aztán ebben számozzák meg azokat a verseket, amelyeket később innen akartak bemásolni a kéziratba.

nem is tudjuk, hogy a másolók miért ívfüzetetéssel akarták megőrizni a teljességet, miért nem lapszámozással. Talán, mert nem volt evidens a korban? Vagy talán azért, mert a *Balassa-kódex* csak egy félkész kézirat volt? Esetleg pótolni remélték a forrásból is hiányzó szövegeket? Ki tudja?

### A mókus erszényit!

A *Balassa-kódex* ívfüzetézése talán most már körültekintőnek látszik inkább, mintsem slamposnak, pusztán a küllemével azonban még valószínűleg így is elbújhat forrása mellett. Erről ugyanis Vadai mindig is feltételezte, hogy egységes, 8 leveles füzetekből állt – ahogy a nagykönyvben meg van írva.<sup>33</sup> És ismerjük el: e hipotézise sok mindenre magyarázattal tudott és tud szolgálni. Működik. Épp ezért azt is megvizsgáltam, milyen következményt vonna maga után, ha elfogadnám. Egy egészen érdekeset. Ha ugyanis a kódex lapról lapra hajaz az azóta elveszett, 8 leveles füzetekből álló forrására, azaz úgynevezett tükörmásolással készült, a három kézváltásunk közül az első kettő lényegében ívfüzetetárra esne ebben a forrásban. Hát így lehetne csak igazán játszi könnyedséggel osztozkodni!

- Te, csak a Balassik legyenek meg, a többi meg majd lesz valahogy...
- És akkor megszámoltad, hány füzet Balassi van?
- Kilenc... A következő már vegyes.
- Akkor fifti-fifti? Négy és fél, négy és fél?
- Nem, nem! Nekem lesz egy üres füzetem!
- Üres füzeted? Hogyhogy? Olyan sok vers megvan?
- Vagy kilenc is!
- Hát akkor... az enyém négy, a tiéd meg öt.
- A mókus erszényit! Hát, ha így egyenlő...

Most pedig fehérrítsük ki azokat a cellákat a két nagyobb részben, amelyek teljesen üres oldalak a kódexben.

a4	1	2	3	4	5	6	7	8
b8	9	10	11	12	13	14	15	16
	17	18	19	20	21	22	23	24
c8	25	26	27	28	29	30	31	32
	33	34	35	36	37	38	39	40
d8	41	42	43	44	45	46	47	48
	49	50	51	52	53	54	55	56
e8	57	58	59	60	61	62	63	64
	65	66	67	68	69	70	71	72

33 VADAI, *A Balassa-kódex szerkezete, i. m.*, 18–19.

f8	73	74	75	76	77	78	79	80
	81	82	83	84	85	86	87	88
g12	89	90	91	92	93	94	95	96
	97	98	99	100	101	102	103	104
	105	106	107	108	109	110	111	112
h8	113	114	115	116	117	118	119	120
	121	122	123	124	125	126	127	128
i12	I	II	III	IV	129	130	131	132
	133	134	135	136	137	138	139	140

A főmásolók territóriumai a két nagyobb részben  
 Jelmagyarázat: piros = Csalókáé; kék = a negyedik kézé

Így lesz 64:63 az arány. De még milyen 64:63! És még Csalókáékat is meg kell követnem... Szinte már ciki az az ügybuzgalom, az a megfelelési kényszer, amellyel üres oldalakat később ledolgozzák. Mégis ki csinál ilyet? Mintha penzumot adtak volna fel nekik! Olyan nincs, hogy ez nem valami...

Épp ezért sajnálatos, hogy ugyanezt a „valamit” feltételezések nélkül nem lehet kimutatni a kisebb részekben. Mint már említettem ugyanis, Bíró Gyöngyi és Tóth Tünde – a kényszerű papírváltást ignorálva – meglobogtatja előttünk egy elveszett 4, valamint egy 16 leveles I füzetnek is a lehetőségét.<sup>34</sup> Annak dacára tehát, amit Vadai táblázatai általában sugallanak, a 172. és a 173. oldalak közé nemcsak 8, hanem akár 12 lapot is visszapótolhatunk, ám nem tudhatjuk, hogy ezek üresek lesznek-e, vagy sem. Mindenesetre ez a 8 vagy 12 oldal – 5 öket megelőző üres lappal együtt – alkotja a kódex Rimay-részének összesen 13 vagy 17 oldalnyi nagy cruxát, azaz egy olyan másolási hibát, mulasztást, „melynek kijavítása biztonsággal nem lehetséges”: csak mered elének az űr, amit kitölteni nem tudunk.<sup>35</sup> Voltak azért persze, akik megpróbálták. Mint a többek kételkedő állásfoglalását is kifejező tanulmányában Sinka Zsófia írja: „Horváth Iván és Tóth Tünde [...] *Rimay János ifjúkori versgyűjteményének rekonstrukciója* c. cikkükben publikálnak egy elméletet, s megoldottnak tekintik a problémát. Szerintük a fent említett [...] helyen Rimaynak a Balassi Bálint halálát megékesítő gyász költeménye, az *Epicidium* állt.”<sup>36</sup> Hogy ez igaz, vagy sem, eldönthetetlen tehát, de minthogy más elméletről nincs tudomásom, átmenetileg tegyük fel, hogy igaz. Külön jót tesz gondolat kísérletünknek, hogy ebben az esetben akárhány lapnyi helyet kapunk, (legalábbis túlnyomó többségükben) ezek biztosan üresek lesznek, hisz az *Epicidium* énekei ki voltak adva. „Külön jón” azt értem, hogy az üres oldalak mindig több problémát vetnek fel, mint a beírtak. Nem biztos azonban,

<sup>34</sup> BÍRÓ, TÓTH, *i. m.*, 52–53.

<sup>35</sup> *Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Bp., Universitas, 2003<sup>3</sup>, 423 (*Fogalommagyarázat*).

<sup>36</sup> SINKA Zsófia, *Felvételek bozótjában: A Balassa-kódex Rimay-részéről*, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum*, 29(2006), 231–238, 231.

hogy mindegyikük üres volt. Horváth Ivánék ugyanis úgy szűrték le következtetésüket, hogy figyelmen kívül hagyták, a 13 vagy 17 üres lap közül kettő eleve az *Epicedium*ot megelőző vers, az *Udvar s irigy tiszték* befejezésére „kell(ett volna)”.<sup>37</sup> Ha ezzel is kalkuláltak volna, úgy vélem, talán inkább arra jutnak, hogy az *Epicedium* 11 oldalra nem fér ki, 15 oldalt pedig nem feltétlenül (!) tölt meg. Mert hány versszak is?

Incipit	Terjedelem
<i>Bocsásd Szentlelkedet...</i>	28 versszak
<i>Hadvezérlő Pallás...</i>	10 versszak
<i>Ihon, édes hazám...</i>	30 versszak
<i>Pallás nem nyughaték...</i>	9 versszak
<i>Délos szigetéből...</i>	21 versszak
<i>Kérdded e koporsót...</i>	10 versszak
<i>Csodálható nagy dolog...</i>	21 versszak
<i>Rettenetes rút gyászt...</i>	2 versszak
Összesen	131 versszak

131! Ezt pedig 10-zel (130), 11-gyel (132) vagy 12-vel (132) – vagy ha sok a strófába „átváltandó” paratextus (sorszám, argumentum stb.), esetleg 9-cel – célszerű elosztani, hiszen egy sorokat sűrítő, háromhasábos másolásnál laphatáron kell végződnie ahhoz, hogy a szöveg utólag biztosan ne tolódjon el. Ezt is magyarázom.

Amikor korábban a másolók egymás után sok-sok lapot hagytak üresen (eredetileg ezt nevezik egyébként a Balassi-rész – mára már összetöppedt – nagy crucának), ezeken az oldalakon – saját munkájuk megkönnyítése érdekében – igyekeztek egy az egyben lekoppintani a forrás megfelelő lapjait: megközelítőleg ugyanúgy szántották a sorokat és ugyanúgy bontották meg őket, mint elődjeik. „Tükörmásoltak” tehát. Igen ám, de miután visszaadták a forrást, vajon honnan tudták, hogy hogyan kell kitölteniük az üres oldalakat. Nem azt, hogy mivel, hanem azt, hogy hogyan. Hát úgy, hogy a nyomtatványban a forrás alapján „vonalkákat” húztak: ettől eddig ki kell férnie majd a 103. lapra, ettől eddig a 104.-re, és így tovább. A mi esetünkben azonban ezt nem teheték meg. A negyedik másoló ugyanis – mint említettem – háromhasábosan, sőt a sorokat sűrítve másolt, ez pedig nem tükrözött semmit, márpedig így legfeljebb csak megbecsülni tudta volna, hová kell a „vonalkákat” húznia a nyomtatványban. Agyrém!<sup>38</sup> Ebben az esetben tehát laphatáron kell záródnia a le nem másolt szövegszakasz(ok)nak, hisz ha nem így lenne, egy adott oldalon belül kellene a másolónak megsaccolnia, hogy hol kezdjen el újra írni, és előre látná: lepra lesz az egész (vesd össze: két irányból csempézés). Tehát laphatáron kell befejeznie. Laphatáron befejezni pedig úgy tudja, ha az adott szakaszban összeadja a versszakokat (átváltva esetleg versszakokra a paratextusokat is), majd a lehető

<sup>37</sup> *Uo.*, 236.

<sup>38</sup> Hisz még csak el sem választhatja a szavakat!

legegyenlőbb részekre bontja őket. És bár egy Balassi-strófa és egy négysarkú felező tizenkettes háromhasábosan hozzávetőleg ugyanannyi sor (9 és 8), az esetleges formai változatosság még így is őrületbe fogja kergetni őt.

Tehát 9, 10, 11 vagy 12. Az utóbbi azonban nem nagyon lehet, mert a negyedik kéznek egyszer sem sikerült 11-nél több versszakot bezsűfolnia egyetlen lapra. A 12 egyszerűen – még a legkurtább paratextusokkal együtt is – túl kockázatos lett volna neki. Ha viszont 11-gyel vagy 10-zel oszt, akár 2-3 oldal maradéka is lehet, ami sok mindenre elég. Talán az *Epicidium* (egyes) paratextusaira vagy épp arra a 2-3 versre, amelyeket azért hiányoltak Horváth Ivánék rekonstrukciójából, mert a nagy cruxban – az énekek számozása alapján – kereken 10 versnek kell lennie, az *Epicidiumot* pedig csak 7-8-nak szokták tartani. Végül a 9 – négystrófányi szöveg híján – teljesen kitöltötte volna az űrt. Akárhogy is, a visszapótoló lapok egy elveszett 4, illetőleg 12 és 16 leveles I füzet esetén is üres levélpárokat alkottak volna.

k16	IX	X	145	146	147	148	149	150
	151	152	153	154	155	156	157	158
	159	160	161	162	163	164	165	166
	167	168	169	170	171	172	XI	XII
l12	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	173	174
	175	176	177	178	179	180	181	182
	183	184	XIX	XX	XXI	XII	XXIII	XXIV

#### Üres és beírt lapok a k16-os és az l12-es ívfüzetben

Jelmagyarázat: szürke = beírt lap; fehér = üres lap; narancs = nem tudjuk, hogy üres vagy beírt lap; sárga = valószínűleg üres lap; piros szám = háromhasábos lap

De hát nem éppen az ilyeneket akarják elkerülni a másolók? Dehogynem! Itt azonban ezt – minthogy a k füzet vége is csaknem üres – ívfüzetéssel egyébként sem tudták volna. Egyszerű papírváltással viszont igen: ehhez pedig épp a XII. oldal után kellett volna papirozt cserélniük (ahogy ezt minden valószínűség szerint meg is tették). Így ha el is keveredtek volna az üres levélpárok, már a papír tapintása (és utána egyébként a vízjel) alapján rögtön tudják, hogy a kódex végén a helyük (amit az ott lévő őrszavak, a versszámozás és a „finis”-ek pontosan ki is jelölnek – mindössze néhány variációt kell kipróbálniuk).

#### Az x-füzet

Most ugorjunk valamennyivel visszább, s képzeljük el úgy a kódexünket, akár l12-es, akár l16-os ívfüzetrel rekonstruáljuk is, hogy tele van írva. Bármivel. Ebben az esetben valamennyi lapon, amelyet három hasábra osztottak be a másolók, körülbelül fél oldalt nyertek. Ez l12-es füzet esetén picivel több mint 11 lap (22×0,5),<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Az l12-es füzetnek 22 háromhasábos lapja lenne.

116-os esetén pedig picivel több mint 13 lap ( $26 \times 0,5$ )<sup>40</sup> – összesen. Úgy tűnik tehát, jól jártak. Csakhogy: az 112-es füzetem végében csaknem 10, az 116-os végében pedig csaknem 14 oldal üres! Miért „nyomorították meg” akkor a kódexet? Erre két válasz adható. Vagy nem tudták a másolók a 162. lapon, hogy lesz-e elegendő papírjuk, vagy az elveszett 4 leveles ívfüzet, az „x-füzet” hipotézisét kellene elfogadnunk. Minthogy azonban főként a tintaszínen fog majd megfordulni a dolog, s ennek most egyébként sincs különösebb jelentősége, állapítsuk meg inkább a beírt oldalak arányát a kisebb részekben.

## A Valami

Bár a két kisebb rész esetében már az egyik kiindulási arány is sikerrel kecsegtet (27:27), a végén csak kritikus értékeket tudok majd meghatározni. Ennek két fő oka van. Az egyik, hogy több a szöveghiány, mint a Balassi-részben, a másik pedig, hogy a negyedik kéz itt – mint sokat emlegettem – lényegében háromhasábosan másol.

Mindenesetre a két kisebb rész közül az elsőben eleve 21 (21,5) olyan lap van, amin találunk valamit. Közvetlenül a 144. oldal mögé pedig ehhez rekonstruáltak még hatot (V–X).<sup>41</sup> E hat közül az első biztosan üres, a második pedig biztosan nem az. A 144. lapon kezdődő *Ferendum et sperandum*nak ugyanis csak az első versszakát másolták le. Márpedig ennek 19 strófája van, így a 144. oldal után következő, első rekonstruált lapot (V.) is egészen kitöltötte volna. Valahol a másodikon (VI.) azonban új versnek kellett kezdődnie, amelyre a másolóknak muszáj volt legalább az incipitjével utalniuk. Erről az énekről viszont már nem tudjuk, hány versszakból állt, s azt sem, hogy megjelent-e már nyomtatásban, így bizonytalan, hogy a többi visszapótoló oldal (VII–X.) üres volt-e, vagy sem. Csalókának tehát legalább 22, legfeljebb pedig 26,5 beírt lapja volt. De vajon mennyi lehetett a negyedik a kéznek?

A második rész a 162.-től a 175. lapig – rekonstrukciótól függően – 22 vagy 26 oldalon át háromhasábos. Mint említettem is, eredetileg azt feltételeztem (és ebben nem is tévedtem sokat), hogy a negyedik kéz ezzel fél lapot „nyert” oldalanként, azaz két átellenes lapra három forrásoldalt zsúfolt be. Ez azért tűnt számomra észszerűnek, mert biztosította volna, hogy ne tévedjen el furtonfurt a másoló szeme. Felfigyeltem azonban arra, hogy ekkor már nem lapokban gondolkodott, hanem versszakokban (amit egyébként vízszintes vonalai is erősítenek). És mindenáron 9 versszakot akart egy oldalra. Az első három lapon majd megszakadt ennek érdekében, az egyik oldalra – ez az egyetlen ilyen az üres lapok előtt – 10 strófát is bemásolt. De mégis miért? Ennek csak akkor van értelme, ha szakaszokat tudott elkülöníteni a forrásában, ha valami „kimetsz” neki valamit. Olyan számot keresünk tehát, ami vagy a 9 többszöröse ( $9x$ ), vagy a 9 többszöröse, plusz egy ( $9x+1$ ). Minthogy mást aligha tehetünk, számoljuk össze a versszakokat az üres oldalakig!

40 A 116-os füzetnek 26 háromhasábos lapja lenne.

41 BÍRÓ, TÓTH, i. m., 51.

A vers sorsszáma	Incipit	Lapszám	Terjedelem
16.	<i>Vitézség embernek...</i>	162. lap	12 versszak
17.	<i>Hogy feletkezik el...</i>	163. lap	7 versszak
18.	<i>Tarts meg, Uram, engem...</i>	164. lap	11 versszak
19.	<i>Könyörülj énrajtam...</i>	165. lap	20 versszak
20.	<i>Udvar s irigy tiszték...</i>	167. lap	3 versszak
Összesen			53 versszak

Ez 53. Sem nem  $9x$ , sem nem  $9x+1$ . Tudjuk viszont, hogy az utolsó vers, amelynek a strófáit még láthatjuk és silabizálhatjuk, nem véget ér, csupán megszakad: kerekén 20 versszaka hiányzik a kódexből.  $53+20$  pedig 73. Mi történt tehát? A másoló is összeszámolta ezeket a strófákat, majd felismerte, hogy bár a 73 prímszám, a 72 több számmal is osztható. 2-vel, 3-mal, 4-gyel... 36-tal. Ezek közül – a kis maradék (1) miatt – a 9 és a 12 tetszett neki (még a nagy *crux* előtt vagyunk). Úgy kalkulált, körülbelül ennyi versszak férhet ki egy lapra. Végül a négyzetszámot választotta közülük, ám még ezzel is kockáztatnak tette ki magát: első oldalából Csalóka már eleve egy versszaknyit lecsípett, ráadásul egy plusz strófája is volt: a 73. (vagy ha úgy tetszik: az 55.). Az elején izzad, küszködik: sorok maradnak el, az őrszavak pedig – mint korábban sosem – már a lap alján „strázsálnak”, egyiküket később le is vágják.<sup>42</sup> Első oldalára nem is sikerül begyömöszölnie 9 versszakot,<sup>43</sup> a második végén azonban már ledolgozza azt a hátrányt, amivel Csalóka miatt indult,<sup>44</sup> a harmadikon pedig a plusz strófát is bemásolja.<sup>45</sup> Elégedett, innentől 9-9 versszak jut egy-egy lapra, az utolsó versig mégsem nyugszik meg. Biztosra megy. A *Könyörülj énrajtam* után ezért még lemásolja az *Udvar s irigy tiszték* majdnem 3 strófáját. Mindezzel viszont Varjas szerint a negyedik kéz ismét csak „következetlenséget [...] követett el”, mert megint „megfeledkezett utána nézni annak, hogy egyik-másik ének megtalálható-e a kinyomtatottak között”.<sup>46</sup> Varjas azonban téved. Mert melyek is azok az énekek, amelyeket nem kellett volna leírnia a negyedik kéznek? „[A] *Nincs már hová lennem* kezdetű Balassa-ének s a *Könyörülj énrajtam* és a *Vitézség embernek* kezdetű Rimay-vers.”<sup>47</sup> Ezek közül viszont az utóbbi kettőt azért muszáj a negyedik kéznek teljes egészében lemásolnia, mert háromhasábosan sűríti a sorokat, s így nem tudja hajszálpontosan megsaccolni az énekek terjedelmét. De most már határozzuk meg inkább a kritikus érték(ek)et! Ha a háromhasábos másolással a negyedik kéz laponként csak fél oldalt „nyert” is, akkor azokkal az oldalakkal együtt, amelyeket nem

42 *Balassa-kódex* (VADAI), 162.

43 Vesd össze a faksimile 162. lapjával!

44 *Uo.*, 163.

45 *Uo.*, 164.

46 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XXVIII.

47 *Uo.*, XXVII.



osztott be hasábokra, legalább 19,5 (9 + 4,5 + 6) lap esett volna rá. Úgy becsülöm azonban, hogy a 9 (8,5) háromhasábos oldal a forrásban nem 13,5 (12,75), hanem 14,5 lap lehetett,<sup>48</sup> így a negyedik kéznek összesen 20,5 oldal jutott.

		16.	17.	18.
A.	Argumentum	+	+	+
B.	Incipit	<i>Vitézség embernek...</i>	<i>Hogy feletkezik el...</i>	<i>Tarts meg, Uram, engem...</i>
C.	Versforma	a12(6,6), a12(6,6), a6, a12(6,6)	a6, a6, b7, c6, c6, b7, d6, d6, b7	a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6)
D.	Terjedelem	12 versszak	7 versszak	11 versszak
E.	Feltehetően hány sorból áll egy versszak?	4	3	4
F.	A paratextus terjedelme	2 teljes sor	5 sor	3 sor
G.	Osztó (a versszakokat osztom)	5	7,5	5
H.	Hány oldal lehetett a forrásban?	2	1	2
I.	Maradék	2 versszak + argumentum	–	1 versszak + argumentum

	19.	20.	31.	32.
A.	+	+	–	+
B.	<i>Könyörülj énrajtam...</i>	<i>Udvar s irigy tisztetek...</i>	<i>Kedvező szemekkel...</i>	<i>Szűz Mária lakozván...</i>
C.	a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6)	a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6)	a12(6,6), a12(6,6), a12(6,6)	a11(4,7), a11(4,7), a11(4,7), a11(4,7)
D.	20 versszak	3 versszak	17 versszak	11 versszak
E.	4	4	3	4
F.	3 sor	2 sor	1 sor	6 sor
G.	5	5	7,5	5
H.	4	0,5	2	2
I.	argumentum	–	2 versszak	1 versszak + argumentum

Összesen: ~ 14,5 oldal (13,5 oldal + 4 db 4 soros versszak + 2 db 3 soros versszak + 4 db argumentum)

Nagy a kísértés, hogy ehhez még további 2,5 lapot hozzáadjak, hisz úgy tűnik, mint-ha ugyanez a kéz eredetileg úgy számolt volna, hogy a végéig le fogja majd másolni az *Udvar s irigy tiszteteket*, egyébként – tőle szokatlanul – nem csak a harmadik versszaknál szakította volna meg annak szövegét. Bóta László viszont óva int ettől: „Az *Udvar s irigy tisztetek* kezdetű Rimay-versből a másoló szokásától eltérően azért írt le 21 sort, mert az előtte fekvő bártfai kiadásból a második strófa (9–16. s.) hiányzott, s ezt pótolni akarta.”<sup>49</sup> Ez egyúttal azt a kérdést is tisztázza, hogy a negyedik kéz mi

48 Azért nem több, mert a 173. laptól már nem spórolni akartak, csak egységesen befejezni a Rimay-részt.

49 BÓTA László, *A Balassi–Rimay-versek első kiadásának keletkezéséhez*, ItK, 87(1983), 173–188, 179.

alapján különítette el másolási egységén belül az első szakaszt, azaz miért a 73-as szám: nem akarta lemásolni az *Udvar s irigy tiszteket*. Ahhoz tehát, hogy a beírt oldalakat jobban arányba hozzassuk, vagy a VII–X. lapoknak kell üresnek lennie, vagy a Rimay-rész nagy cruxában kell még valaminek lennie. Az előbbit azonnal ki is zárhatjuk: egy ötoldalas (VI–X.) vers fehér holló lenne a kódex többi éneke közt. Ez nem tetszik. Lehetett-e akkor valami a nagy cruxban? A dolgozatnak ezen a pontján, sajnos, ezt is ki kell zárnom. A crux utáni első ének ugyanis laphatáron kezdődik. Háromhasábos másolásnál ez pedig egyértelműen arra utal, hogy épp előtte zárult le egy olyan nemmásolási szakasz, amely egyúttal Ockham borotváját is megfeni: ha valaminek az eleje nagyon üres (170–172.) és a vége is üres (XVIII.), a közepe is az lesz. De ugyanezt jelzi egyébként a Balassi-rész nagy cruxa is – írjuk is le ezt!

A Balassi-crux minket érdeklő szakasza (101–116.) előtt a negyedik kéz először teljes egészében lemásol egy olyan költeményt, amely a rendezetlen kiadásokban megjelent (*Nincs már hová lennem*), amiért Varjas szigorú „megrovásban részesíti”, majd a következő énekekre (*Az én jó Istenem*), minthogy ez is megvan a rendezetlen kiadásokban, már csak a kezdetével utal, hogy aztán nagy űrt hagyjon maga után.

Nézzük, mi történik ehhez képest a Rimay-cruxban!

A negyedik kéz először teljes egészében lemásol egy olyan költeményt, amely a rendezetlen kiadásokban megjelent (*Könyörülj énrajtam*), amiért Varjas szigorú „megrovásban részesíti”, majd a következő énekekre (*Udvar s irigy tiszteket*), minthogy ez is megvan a rendezetlen kiadásokban, már csak a kezdetével utal, hogy aztán nagy űrt hagyjon maga után.

Hát ez ugyanaz! Mintha csak valamiféle „másolási kulcsot” rejtettek volna el a kéziratban... Márpedig, ha ezeknek a kulcsoknak a taraja ugyanolyan, a száruk sem nagyon különbözhet: mindkét cruxnak üresnek kell lennie. Ez pedig azt a számomra meglehetősen kellemetlen következményt vonja maga után, hogy Csalókéának – az üres levélpárokat is elkerülendő – legalább 23, legfeljebb pedig 26,5, a negyedik kéznek pedig 20,5 beírt oldal fog jutni.

i12	141	142	143	144	V	VI	VII	VIII
k16	IX	X	145	146	147	148	149	150
	151	152	153	154	155	156	157	158
	159	160	161	162	163	164	165	166
	167	168	169	170	171	172	XI	XII
i12	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	173	174
	175	176	177	178	179	180	181	182
	183	184	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV

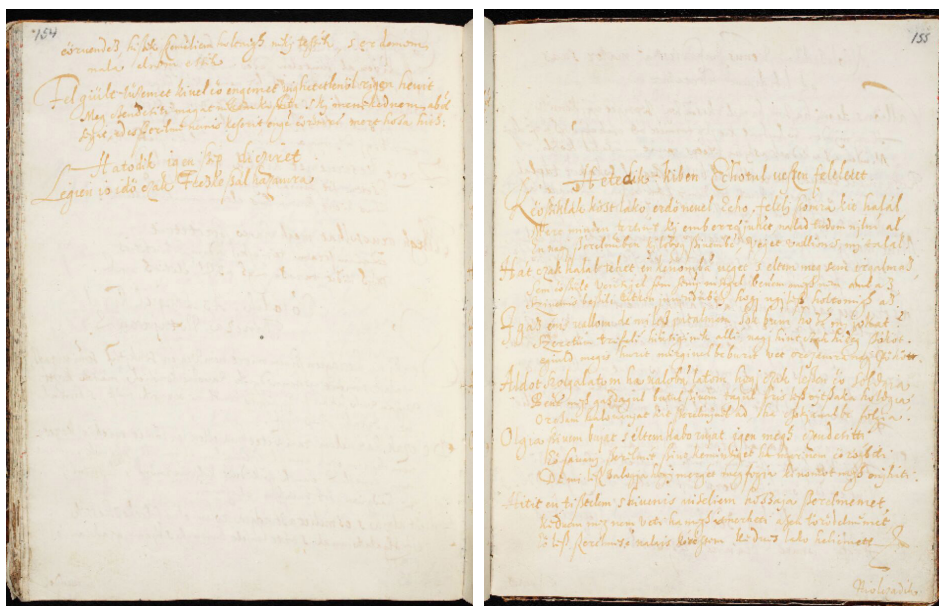
A főmásolók territóriumai a két kisebb részben

Jelmagyarázat: piros = Csalóké; kék = a negyedik kézé; fehér = üres lap;  
narancs = nem tudjuk, hogy üres vagy beírt lap

Félreértés ne essék: ezek a számok még így is annyira közel esnek egymáshoz, hogy a nagyobb részek beírt lapjainak tökéletes aránya miatt nem nagyon lehet ignorálni őket semmilyen rekonstrukciónak, mégisincs köztük átfedés. Nem lehetnek egyenlők soha.

Egyetlen esetet kivéve.

Emlékszünk még rá, mit csináltak Csalókákék a nagyobb részben, amikor üres lapba botlottak? Az ívfüzet természetes határát (a közepét) átlépve ledolgozták. Meg is mosolyogtam őket érte. Azaz, ha most is találnánk Csalókánál 3 üres oldalt, ismét visszavethetnénk, visszatessékelhetnénk őt a füzet közepéig – megfelelési kényszerével együtt. Egy biztosan van. Az V. lap. Talán a 154. és 155. lapok valamelyikét is üresnek láthatta, ezek ugyanis beírtság szempontjából egymás inverzei, ám ezt nem tudhatjuk.



A Balassa-kódex 154., illetve 155. lapja<sup>50</sup>

Végül minden esély megvan rá, hogy a VII., VIII., IX. és X. oldalak között is legyen 1–2 üres; mint korábban utaltam is rá, nagy a valószínűsége, hogy a VIII. az. De mégis mekkora az a „minden esély”? Hát ekkora:

<sup>50</sup> A kézirat jelenlegi őrzési helye: Evangélikus Országos Gyűjtemény – Evangélikus Országos Könyvtár. Jelzete: R 1.662., <https://medit.lutheran.hu/site/konyv/3875>.

141	142	143	144	V	VI	VII	VIII
IX	X	145	146	147	148	149	150
151	152	153	154	155	156	157	158
159	160	161	162	163	+	164	165
+	166	167	+	+1	168	169	+
170	171	+	172	XI	+	XII	XIII
+	XIV	XV	+	XVI	XVII	+	XVIII
173	+	174	175	+	176	177	178
179	180	181					

#### A Balassa-kódex vége hasábolás nélkül

Vigyázat! A táblázat többi részével ellentétben a nagy cruxot nem rekonstruáltuk, csak egy másfeles szorzóval illusztráltuk. Nem tudjuk azonban, mekkora a valódi szorzó.

Jelmagyarázat: piros = Csalókáé; kék = a negyedik kézé; fehér = üres lap;  
narancs = nem tudjuk, hogy üres vagy beírt lap

Úgy látjuk most a *Balassa-kódex* végét, mintha a negyedik kéz nem háromhasábosan, hanem hagyományosan másolta volna. A szövegeltolódás miatt természetesen nem tudom mindezt tökéletesen szemléltetni. Biztosan van tehát benne némi csalás, ám nem sok. És most már tulajdonképp mindegy is, hisz nem kell tovább hajkurásznunk a tökéletes arányt: visszafejtettük a *Balassa-kódexet*. Elmondjam, hogyan készült? Így:

- Te, csak a Balassik legyenek meg, a többi meg majd lesz valahogy...
- Hány füzetnyit másoljak le?
- Négyet. Én is annyit fogok.
- És mi lesz a többivel?
- Az is fifti-fifti. Másfél a tiéd, másfél az enyém.

Nem ez az érdekes. Az érdekes az az, hogy hogyan számolják ki a négyet és a másfelet. A *Balassa-kódex* forrása (elméletileg?) körülbelül 13 ívfüzetből áll, a Balassi-rész ebből 9, a többi körülbelül 4 füzetnyi. Amikor a negyedik kéz ezt megállapítja, nem tesz mást, csak kivon egyet-egyet mindkettőből, majd a két különbséget elfelezi. No, de miért von ki egy-egy füzetnyit? Azért, mert másolástechnikailag mindkét nagy crux ennyi. A Balassi-crux picivel több, mint 15 oldal, a Rímay-crux pedig a meglévő üres lapokkal együtt 13 vagy 17. Mindössze egyetlen nagyobb számítás kell tehát végeznie: (a versszakok összeszámlálásával és elosztásával, vagy egy másfeles osztóval) meg kell becsülnie a Rímay-crux terjedelmét. A többi adja magát. És hogy milyen következményt von ez maga után a dolgozatom szempontjából? Az, amit mindvégig hajsoltam, az nem a Valami, csak annak tünete volt – nem kell tehát hajszálpontos egyenlőségnek lennie.

## Konzekvenciák

A konzekvenciát magamra nézve levontam. Másokra nézve csak a következő részben fogom. Arra terelném inkább a szót, hogy Varjas kritikai kiadásának nagy hatású bevezetője nélkül valószínűleg sosem tudtam volna megkülönböztetni egymástól a négy másoló kézírását. Csak az vigasztalt, hogy Dézsi és Varjas előtt mások sem tudták igazán. Hogy lehetnek ezek ennyire, de ennyire hasonlók, már-már szakasztott másai egymásnak? Minthogy viszonylag sokat bíbelődöm régi kéziratokkal, ezt kissé furcsálltam. Szembetűnőbben el kellene ütniük. És ezek közül kettő vajon miért annyira kezdetleges, primitív? Egyre csak az jutott eszembe, amit Varjas írt: „A 2. kéz [...] a szavak után gyakran – minden ok nélkül – pontot vagy vesszőt tesz.”<sup>51</sup> Ott volt tehát a hasonlóság, meg ez a kezdetlegesség, majd felfigyeltem arra is, hogy a másolók nem szövegekben, hanem lapmennyiségben és füzetekben gondolkodnak, vagy hogy Csalóka úgy ír, mint aki penzumot végez. Ha ehhez még a másolók tekintélyes számát, a papírhiánnyal való küszködést és a puritán kivitelezést<sup>52</sup> is hozzáveszem, már meg merem fogalmazni a sejtést: a *Balassa-kódex* nem egy nemesi udvarban, hanem egy iskolában készült.<sup>53</sup> Ez mindent megmagyarázna. A negyedik kéz az iskolamester, Mr. Origami. A kényes füzetek mindig az övéi, nagy körültekintéssel hajtogat. Olyan ívfüzetezési technikája van, hogy én máshol is gőzerővel keresném a kézírását... Csalóka talán egy jeles rendű, öregebb diákja lehet. Lógós és Újonc pedig a „kicsik”. Ezzel azonban a legkevésbé sem szeretném azt állítani, hogy a reprezentatív munkának aligha tekinthető *Balassa-kódexet* nem egy „nemesúr”<sup>54</sup> számára készítették. Egyelőre minden jel erre mutat. Hogy aztán e nemesúr olvasta-e valaha e kéziratát, s ha igen, hogyan, nem tudjuk. Én mindenestre feltétlenül regisztrálnám – még ha megszokott dolog is a korban –, hogy a *Balassa-kódexnek* nincs incipitmutatója, mert ez talán önkéntelenül is befolyásol(t) minket a korpusz értelmezésében.

51 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XIV.

52 A háromhasábos másolást vagy épp a cifrázatlan iniciálékat.

53 Jankovits László arra is felhívta a figyelmem, hogy a kódex 52. oldalán egy olyan lapszéli jegyzet utal az ének egyik forrására, Ovidiusra („Ovid.”), amelyet akár egy öntudatos diák is írhatott.

54 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XXVII.

## II. rész

### Az intoleranciaelméletnek és az arányos munkamegosztás elméletének textológiai következményei

Hevenyészett dolgozatom első részében arról írtam, hogy a *Balassa-kódex* „főmásolói”, Csalóka és Mr. Origami úgy másolták le máig kimeríthetetlen forrásukat, hogy előtte – az arányos munkamegosztás érdekében – hozzávetőlegesen egyenlő részekre bontották azt. Ezt az elméletet azért dolgoztam ki, hogy szinte hajszálpontosan eltalálhassuk majd, hogy a kódex római számos, azaz feltételezett (vagy ha úgy tetszik: rekonstruált) lapjai közül melyek lehettek hajdanában beírtak, és melyek nem. Számoljunk hát most már a gyakorlati következményekkel is, hisz, ha az emberek nem is angyalok, a puding próbája attól még az evés.

#### Nulladik következmény

*Az arányos munkamegosztás elmélete megerősíti, hogy Vadai István, Bíró Gyöngyi és Tóth Tünde – káprázatos technikával – hibátlanul rekonstruálta a kódexet.*

#### Első következmény

*Az elmélet – Vadaihoz hasonlóan – kizárja az úgynevezett kettős lapozás lehetőségét, amely a kódex Balassi-részének kis cruxát szerette volna magyarázni. A kis cruxot a kódex 55. lapján találjuk, ahol Balassi három éneke úgy „csúszik össze”, ahogy az egymás felé sodródó jégtáblák szoktak. E másolási hibát szerintem szintén Vadai írta le a legérthetőbben, ezért őt idézem: „Itt a 'Harmincadik' ének megszakad. A következő sorok már a nyomtatványból ismert 'Áldj meg minket Úristen' kezdetű 'Harminckettedik' vers zárószövegei, tehát hiányzik a teljes 'Harmincegyedik'. Ezt a helyet hívja a Balassi-filológia a kódex kis cruxának.”<sup>55</sup> E kis cruxot háromféleképp magyarázták eddig:*

1. vagy Csalóka kettőt lapozott a forrásában,<sup>56</sup>
2. vagy a forrás ívfüzetének közepéről kihullott egy levélpár,<sup>57</sup>
3. vagy pedig a forrás eleve csonka volt.<sup>58</sup>

Ezek közül Vadai a második lehetőséget valószínűsítette:

<sup>55</sup> *Balassa-kódex* (VADAI), 55.

<sup>56</sup> VARJAS, *A Balassa-kódex*, XXVII.

<sup>57</sup> *Balassa-kódex* (VADAI), 55.

<sup>58</sup> VARJAS, *A Balassa-kódex*, XXVII.

„Ha mézes kenyeret reggelizek, és ragacsos marad a kezem, előfordulhat, hogy a forráskézirat két levele összeragad. Ilyenkor kétlapnyi szöveg tűnik el, egy *verso* és egy *recto*. Ha azonban papírrepülőt van kedvem hajtogatni, és e célból kitepek a számtanfuzetem közepéből egy levélpárt, akkor négylapnyi szöveg tűnik el, két *recto* és két *verso*. Nos, a *kis crux* szöveghiányát megbecsülve világos, hogy itt nem a mézes kenyér, hanem a papírrepülő esetéről van szó.”<sup>59</sup>

54. lap (verso)					55. lap (recto)
XXX/23	XXX	XXX	XXXI	XXXI	→
XXX/24	XXX	XXX	XXXI	XXXI	XXXII/4
XXX/25	XXX	XXX	XXXI	XXXI	Paratextusok
XXX/26	XXX	XXX	XXXI	XXXII/1	XXXIII/1
XXX/27	XXX	Paratextusok	XXXI	XXXII/2	XXXIII/2
XXX/28 →	XXX	XXXI	XXXI	XXXII/3	XXXIII/3

#### A *kis crux* Vadai-féle megoldásának illusztrációja

Jelmagyarázat: római szám = énekszám; arab szám = a versszakok sorszáma

E megoldását annak ellenére sem tartom sikerületlennek,

- hogy Vadai elmulasztotta felhívni a figyelmet arra, hogy mindehhez egy versszaknak el kell tolódnia másolás közben (a 30. ének „utolsó” strófája ugyanis eszerint a forrásban még *verso* oldalra esett);
- hogy ignorálta, hogy az 55. lap forrásoldala még a „no” indulatszóval (vagy ha úgy tetszik: töltelékszóval) kezdődött,<sup>60</sup> ami „megoldása” számára nem épp „életbiztosítás”,<sup>61</sup>
- hogy becslésének semmilyen alapja sem volt (míg a 30. ének több mint 28, addig a 32. mindössze 4 versszakos);
- hogy ő volt, aki végleg összemosta a második és harmadik magyarázatot;
- végül, hogy a fő kézváltások elhelyezkedése inkább az utóbbit (azaz a harmadik magyarázatot) teszi hihetőbbé.

#### Második következmény

Vadai „gyufásskatulya-teremtényére” a Balassa-kódex *nem lehet precedens*. Vadai a *kis crux* „megoldása” címén visszapótolta az előbbi fejezetben említett kihullott levélpárt a forrásba, s miután ezzel eltolta a *crux* utáni szövegeket is, a *Balassa-kódexre*

<sup>59</sup> VADAI, *A Balassa-kódex szerkezete, i. m.*, 19.

<sup>60</sup> Az említett versszak csak lemásolásakor tolódik majd elé.

<sup>61</sup> Értsd: simán folytatódhatna ezzel a szóval a megszakadt 30. ének, és akkor néhány lapon belül órszóismétlődés lenne a forrásban.

hivatkozva bevallottan úgy „ravaszkodott” az ívfüzetek terjedelmével, hogy Balassi istenes énekeinek, az úgynevezett *Más könyvnek*<sup>62</sup> – mintha egy másolat másfajta és ki tudja, hányadik másolatának valamiféle ősforrást kellene tükröznie – új füzetet nyithasson, azaz a *Más könyvet* „fizikai valójában” is érzékeink elé tárhassa.<sup>63</sup> Mint írja: „Ez az eljárás nem szabálytalan, hiszen a ránk maradt *Balassa-kódexben* is van három darab 12-leveles [!] ívfüzet, és rögtön a legelső füzet 4 levélből áll.”<sup>64</sup> Csakhogy, amint dolgozatom első részében bizonyítani igyekeztem, a *Balassa-kódex* ívfüzetetése valószínűleg a kényszerű papírváltás és a toleráns lap- és levélpárok elkerülése érdekében olyan, amilyen.

### Harmadik „következmény”

*A kódex Balassi-részének végére bemásolt kétes hitelű énekeket a 17. században sem vélték feltétlenül Balassi-verseknek.* Ez is csak Vadai feltevése volt, aki szerint „erre utal az a tény is, hogy a Rimay-rész végén egyetlen idegen verset sem találunk”.<sup>65</sup> De hát persze, hogy nem találunk! 1610 körül még nincsenek Rimay-epigonok, és később se sok! Vadai érve tehát komolytalan, vagy legalábbis számomra annak hat, kívánalma pedig Horváth Iván szerint „túlzó” is: „Vadai elvárná, hogy az 1610 körüli szerkesztő beszámoljon arról, ha saját gyűjtésű versekkel egészítette ki a törzsanyagot. Szerintem ez az igény el van túlozva.”<sup>66</sup>

Horváth Iván azonban igazából nem érvel, csak saját, ősmásolót „likvidáló” hipotézisét propagálja. Erre nem is szeretnék reagálni: nem tudjuk, hogy volt. Viszont az nem kicsit érdekes, hogy a *Balassa-kódex* másolói 2 lap híján eltalálták a hiteles Balassi-rész végét (a 138. helyett a 140. oldalnál lyukadnak ki). Mégis hogy lehetséges ez? Én ezt a forrás feltételezett ívfüzetetéséből vezetném le szívesen. Ugyanakkor ez arra is felhívja a figyelmet, hogy a kódex a 141. oldalon egy olyan éneket hoz, amely egyszer már szerepelt a forrásban (ez ugyanis szinte „azonos” a Balassi-rész második énekével). Márpedig nem kellett ahhoz senkinek „műveltnek” lennie vagy „irodalmi érzékkel” rendelkeznie, hogy ezt lemásolva arra a következtetésre jusson, hogy Balassi – „haj, szegény” – nem lehetett annyira szenilis, hogy kétszer írja be ugyanazt a verset könyvecskéjébe, a *Maga kezével írt könyvnek* tehát (annak, amit a 17. században annak vélhettek) valahol itt kell végződnie. Lényegében ugyanezt állította egyébként Varjas is, csak Klaniczay (és a *Saját kezű versfüzér*) miatt mintha teljesen elfelejtkeztek volna róla:

„A nyolc vers között újra szerepel némi szövegeltéréssel a *Cupido szí-  
vemben sok tüzes szikrákkal* kezdetű költemény is, melyet a kódex máso-

62 KŐSZEGHY Péter, *A Balassi-szövegahagyomány néhány kérdéséről*, ItK, 89(1985), 76–89.

63 VADAI, *A Balassa-kódex szerkezete*, i. m., 20.

64 *Uo.*

65 *Uo.*, 17.

66 HORVÁTH Iván, *Balassi Bálint verseinek fragmentumi = Magyar irodalomtörténet*, szerk. HORVÁTH Iván, BALÁZS Mihály, BARTÓK Zsófia Ágnes, MARGÓCSY István, Bp., Gépeskönyv, 2020–2022, <https://f-book.com/mi/index.php?chapter=0901HORVBALA>.



dik énekeként egyszer már bejegyzett a másoló; utolsónak pedig a IV. és V. Coelia-énekből összetákolt egyveleg, amelyet nyilván nem Balassa, hanem valaki más szerkesztett így egybe. E két utóbbi költemény is azt bizonyítja, hogy az ősmásolatnak ez a része már nem a költő »maga kezével írt könyvé«-ből való, mert Balassa aligha írta le gyűjteményébe kétszer ugyanazt az éneket s az sem valószínű, hogy két énekből egy harmadikat szerkesztve, azt újra bejegyezte szerzeményei közé.”<sup>67</sup>

Ráadásul Balassi versei a kódexben mindig ciklussá állnak össze, és a kétes hitelűekkel ellentétben majd mindannyiszor számozást is kapnak (azaz optikailag is mások). Az utóbbiak azonban még csak össze sem függenek.

### Negyedik következmény

*A kétes hitelű darabok között a Ferendum et sperandumon kívül legalább 1, ám legfeljebb 2 olyan versnek kell még lennie, amely legalább 2 lapot tölt ki, és nyomtatásban is megjelent.*

### Ötödik következmény

*A Rimay-részben lévő nagy crux lapjainak vagy teljes egészében üresnek kell lenniük, vagy legfeljebb annyira lehetnek beírtak, hogy még egybefüggő űrnek tetszenek, s ide alapvetően olyan énekeknek kell kerülnie, amelyek megjelentek: „isteneseknek”.<sup>68</sup> Mindezt – egyebek között persze<sup>69</sup> – a nagy számok törvénye is erősíti: a Balassa-kódexen kívül épp ilyen ifjúkori „zsengék” maradtak fenn. Azt is meg lehet határozni, hogy a crux – beírtságtól függetlenül – hozzávetőleg legalább 99, legfeljebb pedig 165 versszak terjedelmű (11 lap × 9 versszak, 15 lap × 11 versszak), Horváth Iván és Tóth Tünde szemfüles figyelme pedig még azt is észrevette, hogy a cruxban kezdődő első szövegre még csak az incipitjével sem utaltak.<sup>70</sup> Minthogy pedig a kódexben sosem fordul elő olyan eset, hogy a másolók úgy hagynak üres helyet egy versnek vagy verscsokornak, hogy arra sehogy sem „mutatnak rá”, ezt csak kétféleképp lehet magyarázni.*

Az egyik magyarázat az, hogy az utalás közvetlenül az üres lapok előtt, kizárólag az említett „másolási kulccsal” történik, a másik pedig az, hogy a Rimay-rész címközleményének legvége is az utalás része. Akárhogy is, végül mindkettő az *Istenes énekek* rendezetlen kiadásaihoz utasít minket, ugyanis a 17. századtól ebben hagyományozódik az az *Epicedium* is, amelyet a címirat alapján Rimaynak „a több

67 VARJAS, A *Balassa-kódex*, XXII.

68 Az *Istenes énekek*-kiadásokhoz hasonlóan tágabb értelemben veszem a kifejezést.

69 Például, hogy a forráskézirat lemásolásakor üresen hagyott lapokra valaki még kiférni látta Zrínyi műveit, legalábbis jelentős részüket.

70 HORVÁTH IVÁN, TÓTH TÜNDE, *Rimay János ifjúkori versgyűjteményének rekonstrukciója = Ámor, álom és mámor: A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete: Tudományos konferencia, Sátoraljaújhely, 1999. május 26–29.*, szerk. SZENTMÁRTON SZABÓ GÉZA, Bp., Universitas, 2002, 457–469, 461.

éneki után helyeztett”-ek.<sup>71</sup> Lényegében ezen alapul Horváth Iván és Tóth Tünde egyesek szerint délibábos, mások szerint azonban tetszetős elmélete is, amely szerint a crux helyén eredetileg Rimaynak e Balassi halálát „megékesítő” gyászversciklusa állt.<sup>72</sup> 1610 tájékán viszont ez semmiképp sem kerülhetett abból a nyomtatványból a *Balassa-kódex* forrásába, amelyből a 17. század derekán a *Balassa-kódex*be utólag bemásolták volna, az *Istenes énekek* ugyanis 1632-ben látott először napvilágot. „Ősforrása” tehát vagy az *Epicidium* 1596-os önálló vizsolyi kiadása (RMNy 787), vagy valamilyen kézirat lehetett volna csak. Ezt félre szokták érteni, s ott számolni, ahol csupán számozni lenne szabad. Persze az nagyon beszédes számomra, hogy Horváth Ivánék teóriájával például az általam rendkívül tisztelt Bene Sándor sem ért egyet,<sup>73</sup> ám perdöntő ellenérvet – ezt azért mégiscsak valljuk be – eddig senki sem hozott fel:

- mert bár igaz, hogy Horváth Ivánék „a több éneki” kifejezést egyáltalán nem szabatosan értelmezték,<sup>74</sup> ám ez pongyola fogalmazás is lehet: nem várhatjuk el a *Balassa-kódex* forrásának összeállítójától, hogy hajszálpontosan fejezze ki magát (például így: „mely írását a 20. és a 31. énekek közé helyeztettük”), az *Epicidium*ot lényegében így is Rimay többi éneke után, a Rimay-rész „végén” találunk;
- mert bár igaz, hogy a crux helyén „tíz számhelynyi költemény hiányzik”,<sup>75</sup> az *Epicidium*ot pedig csak „7 versnek szoktuk számozni”,<sup>76</sup> de a 17. században ez még felfogás dolga: ugyanúgy lehet 10, ahogy 8, 9 vagy épp 11 ének is;
- mert bár igaz, hogy az *Epicidium* beillesztése miatt a forrás szerkesztőjének legalább két verset át kellett számoznia, ami talán csakugyan olyan fokú „tudatosságra” vall, ami kevés másolót jellemez,<sup>77</sup> ám nem tudjuk, hogy Rimay ezen gyűjteménye pontosan kinek a gyűjtése, és hogyan állt össze;
- mert bár igaz, hogy a Rimay-rész 24. éneke Balassi-ének lenne,<sup>78</sup> de a *Végtelen irgalmút* már a saját korában is hajlamosak voltak Rimaynak tulajdonítani.

71 *Balassa-kódex* (VADAI), 148.

72 HORVÁTH, TÓTH, *i. m.*, 463.

73 BENE SÁNDOR, *Rimay műzsája*, ItK, 115(2011), 271–339, 323.

74 SINKA, *i. m.*, 234–235.

75 HORVÁTH, TÓTH, *i. m.*, 463.

76 *Uo.*, 465.

77 SINKA, *i. m.*, 231–233.

78 BALÁZS Mihály, *Észrevételek Balassi Bálint zsoltárparafrázisainak forrásairól*, ItK, 126(2022), 563–608, 585–596; SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Balassi LI. zsoltárparafrázisának hiányzó strófái = Balázs 75: Tanulmányok Balázs Mihály 75. születésnapjára*, szerk. Béla Bálint, LATZKOVITS Miklós, MAJOROS Viktória, Bp., reciti, 2024, 417–427, <https://www.reciti.hu/2024/8447>.

Ráadásul Horváth Ivánék teóriájában a kódex Rimay-részének azok a versei, amelyek később majd az *Istenes énekek* rendezetlen kiadásában kinyomtatásra kerülnek, ugyanezen kiadások blokkrendjében követik egymást:

Az adott ének száma a <i>Balassa-kódex</i> Rimay-részében	Incipit	Az adott ének az <i>Istenes énekek</i> rendezetlen kiadásainak melyik blokkjához tartozik	Az adott ének száma az <i>Istenes énekek</i> rendezetlen kiadásában
6.	<i>Legyen jó idő csak...</i>	Első Rimay- vagy B-blokk	7.
10.	<i>Óh, szegény megromlott...</i>	Második Rimay- vagy D-blokk	41.
12.	<i>Katonák hadnagya...</i>		39.
16.	<i>Vitézség embernek...</i>		35.
19.	<i>Könyörülj énrajtam...</i>		28.
20.	<i>Udvar s irigy tiszték...</i>		38.
21.	<i>Bocsásd Szentlekedet...</i>	Harmadik Rimay- vagy „E-blokk”	43.
22.	<i>Hadvezérlő Pallás...</i>		44.
23.	<i>Ihon, édes hazám...</i>		45.
24.	<i>Végtelen irgalmú...</i>		46.
25.	<i>Mint ágyúgolyóbis...</i>		47.
26.	<i>Pallás nem nyughaték...</i>		49.
27.	<i>Délos szigetéből...</i>		50.
28.	<i>Kérdhedd e koporsót...</i>		51.
29.	<i>Csodálható nagy dolog...</i>		52.
30.	<i>Rettenetes rüt gyászt...</i>		53.

Ez persze ugyanúgy lehet merő véletlen, mint ahogy az is, hogy a Rimay-rész második felében majdhogynem egy tömböt alkotnak azok a versek, amelyek a rendezetlen kiadásokban megjelentek:

16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.
✓	X	X	✓	✓	✓	✓	✓	✓
25.	26.	27.	28.	29.	30.	31.	32.	
✓	✓	✓	✓	✓	✓	X	X	

Ha viszont nem hiszünk a véletlenekben, akkor ez utóbbi arra is utalhat, hogy az ide kerülő énekek eredetileg is nyomtatott vagy – a *Más könyvhöz* hasonlóan – (nyomda)kész tömböt képeztek valahol.<sup>79</sup> Meggondolkodtató körülmény az is,

<sup>79</sup> Vö. KŐSZEGHY, *A Balassi-szöveghagyomány..., i. m.* Egy ilyen tömb a Rimay-rész eleje szempontjából természetesen akár ismétlődéseket is tartalmazhatott, és/vagy talán meg is csonkulhatott, mire a forráskézirat összeállítójához jutott.

hogy az elmélet következményeként a Rimay-rész végén egy egészen rendezettnék tűnő csoportot alkotnának azok a versek, amelyeket expressis verbis „más kérésére csinált” a poéta.<sup>80</sup> Persze tisztában vagyok azzal, hogy ezek firlefáncok, bájos apróságok, Horváth Ivánék teóriáját mégsem ejthetjük el egykönnyen miattuk: a Rimay-rész tehát akár a költő korai verseinek nagyon hiányos gyűjteménye is lehet.

De próbáljuk ki a másik magyarázatot is. Ehhez ki kell válogatnunk az *Istenes énekek* rendezetlen kiadásaiból azokat az 1610 előtti és 1610 körüli Rimay-verseket, amelyek nem az *Epicidium* részei, ami felveti azt a problémát, hogy vajon helyesen határozták-e meg e szövegek korát. E problémát azonban szintén csak megkerülni tudom: Klaniczay 1957-es kronológiájára bízom magam.<sup>81</sup> Ennél nincs áttekinthetőbb, így más kutatók könnyen ellenőrizhetnek, és esetleg pontosíthatnak majd. Akárhogy is, ha Klaniczay helyesen datálta és állította időrendbe Rimay énekeit, akkor a crux helyére legfeljebb 8 verset tudnék állítani.<sup>82</sup>

	Incipit	A szöveg kora Klaniczay szerint	Terjedelem
1.	8. Ó, ki későn futok...	1616 előtt	7 versszak
2.	11. Ó, kegyelmes Isten...	1618 előtt	5 versszak
3.	12. Jöjj, mellém, szent Isten...	1595	8 versszak
4.	13. Egyedül tebenned...	1618 előtt	9 versszak
5.	27. Nem lehet szebb dolog...	1600 előtt	14 versszak
6.	42. No, nem kesergetlek...	1601–1606	1 versszak
7.	48. Mert ki megtér... (→ Reménségem vagyok nekem...)	1600 előtt	1 versszak
8.	54. Oh, szép drága zálag...	1600 előtt	20 versszak (de ezek terjedelmesebbek a megszo- kottnál)
Terjedelem összesen:			65 versszak

Bevallom, többre számítottam, ám ez sem kevés. A hiányzó 34 versszak pedig nagyon is lehet épp 2 éneknyi. Ez 4 beírt lap lenne – egy csaknem optimális osztandóval (34 a 36 helyett). Ezek a versek persze ebben a konstellációban csakis a Klaniczay-galaxisban jelennek meg, a megoldási lehetőségek ugyanis nemcsak az egyes énekek datálásától függenek, hanem attól is, hogy:

80 Balassi halálára („kérven”), Káthay Mária Magdolnának (akrosztichon) és az azonosítatlan „pápista főasszonnak” („kérésére”) írta ezeket. A *Katonák hadnagyát* ebből a szempontból azért ignorálok, mert kódexbéli változata előtt nem találunk olyan argumentumot, amely szerint Rimay ezt az éneket Homonnai István számára írta volna. Vö. ECKHARDT Sándor, *Egy ismeretlen Balassi-kiadás*, ItK, 71(1955), 118–121, 120.

81 KLANICZAY, *Hozzászólás...*, i. m., 327–328.

82 Klaniczayval együtt átsiklunk azon a kényes kérdésemre, hogy a *Virtus, lelki jóság* összemosható-e, s ha igen, hogyan az *Itt egy asztalt látunkkal*.

- Rimay költői technikáját figyelembe véve megengedünk-e olyan elszüllyedt szövegváltozatokat, amelyek a kései versekbe illesztve maradtak ránk;<sup>83</sup>
- hogy megengedjük-e, hogy a másolóknak más nyomtatott könyvük is legyen az *Istenes énekek* valamelyik rendezetlen kiadásán kívül, hisz vannak még Rimaynak olyan énekei, amelyek a *Balassa-kódex* másolása előtt megjelentek (ilyen *Az jó hitű embernek*, az *Ó, ki későn futok* vagy a *Mennyekben lakozó*);<sup>84</sup>
- végül azon is megfordulhat a dolog, hogy mit is tartunk Rimay-verseknek.<sup>85</sup>

Ezek miatt szerintem (így) sosem fogjuk megoldani a cruxot, ám szerencsére nekem nem is kell. Nekem ugyanis csak azt kell kiderítenem, hogy elég-e az *Istenes énekek* rendezetlen kiadása az *Epicedium* nélkül az üresség kitöltésére, s ezek alapján úgy tűnik, hogy ezt a lehetőséget – amelynek eredményeképp a Rimay-rész a költő korai verseinek nagyon gazdag gyűjteménye lenne – annak ellenére sem zárhatjuk ki nyugodt szívvel, hogy nagyon szűkösen tűnik.

Ráadásul van egy harmadik út is, amit nem könnyű észrevenni. Azért nem könnyű észrevenni, mert az űrben nem terjed a hang. A legangyalibb ének és a legdühösebb üvöltés is ugyanolyan hangtalan itt, mint a síri csend vagy a hallgatásba burkolódzás. És épp ez a megtévesztő... Hisz csakugyan lehet, hogy azért nincsenek 1610 tájánál későbbi versek a *Balassa-kódex*ben, mert a forráskézirat forrása(i) az 1610-es években lezárult(ak), ám az is lehet, hogy azért, mert e versek megjelentek, és ezért a kódex űrjében, a nagy cruxban száguldanak. Ezt a gondolatot már Varjas is megpendítette, csak azon melegében el is hessegette magától, mert a Rimay-részt annak ellenére is ifjúkori versfüzérnek látta, hogy több mint egyharmada (a 32-ből 12 ének) „elveszett”.<sup>86</sup> Ugyanígy vélekedett egyébként Vadai is, aki biztosra vette, hogy „a forrásul szolgáló Rimay-gyűjtemény lezárul 1610 körül”.<sup>87</sup> Ebből azonban – mint ő maga is felhívta rá a figyelmet – nem szabad arra következtetnünk, hogy a kódex forráskéziratának összeállítása is ekkor történt.<sup>88</sup> Ennek a kéziratnak a keletkezési idejét ezért 1610 és 1632 közé tette (éspedig azért, mert Rimay 1631 végén halt meg).<sup>89</sup> Én viszont nem ezt állítom. Én azt állítom, hogy az 1610 körüli időpont

83 Lásd az előbbi lábjegyzetet!

84 Az utóbbi énekre Horváth Margaréta hívta fel a figyelmem, amit ezúton is köszönök neki. HORVÁTH Margaréta, *Az Istenes énekek rendezetlen kiadásai*, kézirat, Pécs, 2022, 36. A szakdolgozat „tanulmányváltozata”: HORVÁTH Margaréta, *Újabb problémafelvetések az Istenes énekek kiadástörténetéhez*, Verso, 6(2023), 1. sz., 29–50, [https://versofolyoirat.hu/verso2023\\_1.pdf](https://versofolyoirat.hu/verso2023_1.pdf).

85 PAP Balázs, *Rimay János: Adj már csendességet*, Verso, 1(2018), 1. sz., 101–112, [https://versofolyoirat.hu/verso2018\\_1.pdf](https://versofolyoirat.hu/verso2018_1.pdf).

86 VARJAS, *A Balassa-kódex*, XXVI.

87 VADAI, *Hozzászólás...*, i. m., 159.

88 *Uo.*

89 *Uo.* Itt azonban fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy Jankovits László – szerintem egyébként helyesen – ebben ellentmond Vadainak, szerinte a Rimay-rész címközleménye „mintha

alighanem már a Rimay-rész forrásának vagy forrásainak is ugyanolyan terminus post quemje, azaz a cruxban akár jóval 1610 utáni versek is lehetnek. Óriási különbség! Amíg ugyanis Vadai állítása szinte semmiféle következménnyel nem jár, addig az enyém még igazolatlanul is kellemetlenül érinti a keltezhetetlen énekeket 1610 előttre datáló filológusokat, hisz eszerint a Rimay-rész a poéta különböző korszakaiból származó és a nagy crux vonatkozásában legalábbis talán eredetileg is valamiféle tömböt képező verseinek viszonylag gazdag gyűjteménye lenne. Ebből a szempontból meggondolkodtató körülmény, hogy Rimay kódexbeli „istenes” énekei – egy kivétellel – a rendezetlen kiadásoknak éppen abba a blokkjába esnek, amelyet más forrásból is ismerünk: a D-be.<sup>90</sup> Emiatt pedig ez az elmélet számomra épp annyira tetszetős, mint Horváth Ivánéké, választani viszont csak akkor szabad majd a három közül, ha már megfontolt és végleges döntést tudunk hozni.

## Konzekvenciák II

Dolgozatom összességében happy enddel végződik, az intolerancia-elmélet és főként az arányos munkamegosztás elmélete alapján ugyanis *az eredeti Balassa-kódexhez képest – a 128. lap utáni 4 oldalt kivéve – nem kell súlyos szövegvesztéssel számolnunk*: kis híján „minden megvan”, még ha olykor nem is tudjuk, pontosan hogyan. Ez egyúttal persze azt is jelenti, hogy a kódex pótolhatatlan veszteségeit aligha a mi másolóink okozták. Azért is hangsúlyozom ezt, mert mindig ők a bűnbakok. Az ő textológiai érzékük tompa, az ő műveltségük hiányos, s még véletlenül sem azé, aki alig tudta elolvasni Balassi kézírását. Félreértés ne essék, nem akarom eltúlozni érdemeiket, ám vitatni sem akarom azokat: úgy hozta ugyanis a véletlen, hogy végül e kisebb technikai bravúrokat is megcsillogtató másolók lettek azok, akik megóvták a pusztító fagytól Zrínyi előtti költészetünk legzöldellőbb, „legdúsabb hajtásait”.

olyasvalakiről szólna, akinek élete, de legalábbis életműve lezárult, s ennél a gyűjteménynél több aligha várható tőle”. Emiatt nálam nem Rimay halála, hanem az első rendezetlen kiadás megjelenése a forráskézirat keletkezésének terminus ante quemje. JANKOVITS László, *Rimay János szerelmes versei*, Pécs, Verso, megjelenés alatt.

<sup>90</sup> RIMAY János *Munkái a Radvánszky- és a Sajókazai codexek szövege szerint*, kiad. RADVÁNSZKY Béla, Bp., M. Tud. Akadémia, 1904, 309–325; RIMAY János *Összes művei*, kiad. ECKHARDT Sándor, Budapest, Akadémiai, 1955, 171.

## Melléklet

„A *Vat I/1*. nyolc különböző kéz írása, humanista rotunda és humanista kurzív könyvírás vegyesen. A fol. 12–13 egy kéz írása, a többi foliót mindig más-más kéz írta, de a kézváltás többnyire nem egy-egy elégia elején kezdődik. Így tehát nem 8 különböző darab utólagos egybekötéséről van szó. Legföljebb három ilyen részről lehetne szó: fol. 12–16, 17, 18–20. Valószínűbb, hogy az egész egybemásolás, de a másolók sűrűn váltakoztak.”

CSAPODI Csaba, *A Janus Pannonius-szöveghagyomány*,  
Bp., Akadémiai, 1981 (Humanizmus és Reformáció, 10).

„A bekötéskor a kézirat második felének leveleit összekeverték. Minthogy a kéziratnak ebben a részében a másoló a lapok aljára nem írt órszót, és egyéb körülmények (iniciálé megléte, illetőleg hiánya, az énekkezdetek és a lapszámok egybeesése) nem nyújtanak biztos támpontot, a lapok eredeti rendjének teljes helyreállítása lehetetlen.”

*A Kuun-kódex*, szerk., tan. VARGA Imre,  
Bp., Magyar Helikon 1979 (Bibliotheca Historica), II, 10.

„Az évszámokban való hit – tényleg hit.”

PAP Balázs (Pécs, 2024. október 17.)

Márton-Simon Anna

## Dekadens költészet *A Hét* hasábjain és a „dekadens” jelző visszautasítása

A századvégi magyar dekadens(ként értékelt) líra létezését önmagában is bizonyíthatja a hozzá kapcsolódó kritikai nyelv megléte. Különösen, ha a dekadenciát megosztó értékfogalomként, ideologémaként fogjuk fel,<sup>1</sup> Matei Călinescua alapozva alkotói perspektívaként, poétikai következményekkel is járó világlátásként tekintünk rá, vagyis elfogadható vagy elutasítható szemléletként, nem pedig egységes, rögzíthető ízlésvilágú irányzatként vagy stíluskorszakként.<sup>2</sup> Fuchs Anna doktori disszertációjában a dekadenciát egyszerre tekinti hagyománynak (szemléletnek), irodalomtörténeti korszaknak (hiszen a 19. század végén fokozott jelentősége van) és mozgalomnak (hiszen lapok és írói csoportosulások kapcsolódnak hozzá).<sup>3</sup> Bár mindhárom megközelítésnek van jogosultsága, jelen tanulmány a dekadenciára elsősorban szemléletként, a modernség egy jellemző perspektívájaként tekint.<sup>4</sup> Ahelyett, hogy a Kiss József által szerkesztett *A Hétben* (1890–1921) közölt versek dekadens vonásainak „katalógusát” nyújtanám, esetleg motivikus vagy poétikai párhuzamokat keresnék magyar- és világirodalmi művek között, a fókusz a dekadens líráról szóló korabeli kritikai és sajtódiskurzusra helyezem. A tanulmány a kritikai nyelv működésére, a „dekadens” jelző használatára és mellőzésének okaira kérdez rá, tehát nem hatástörténeti érdeklődésű,<sup>5</sup> vagyis nem a nyugati, francia „de-

1 Hasonlóan ahhoz, ahogyan Lengyel András értelmezésében az „urbánus” irányzatjelölő vagy Asztalos Veronka Örsike olvasatában a „kozmpolita” jelző működik a századfordulón, amelyek – meglátásom szerint – szorosan kapcsolódnak a századvégen használt „dekadens” jelzőhöz. LENGYEL András, *Az „urbánus” irányzatjelölő elnevezés kialakulása* = L. A., *Utak és csapdák*, Bp., Tekintet, 1994, 103–166; illetve ASZTALOS Veronka Örsike, *Az Élet és a kozmpolita-vád*, It, 2024/3, 287–310.

2 Matei CĂLINESCU, *Versions of Decadence* = M. C., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, 151–157.

3 FUCHS Anna, *A dekadencia mint irodalomtörténeti konvenció*, doktori disszertáció, Bp., ELTE BTK, 2012, 36.

4 Korszak, stílus és irányzat kategóriáinak összetettségéről: HANSÁGI Ágnes, *A korszak mint konstrukció és mint időtapasztalat, információ, kommunikáció* = H. Á., *Klasszikus-korszak-kánon: Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Bp., Akadémiai, 2003 (Philosophiae Doctores, 18), 19–34.

5 A magyar dekadenciáról legújabbban Tötös Dorottya írt. Tanulmányában arra a kérdésre keresi a választ, létezik-e „magyar dekadencia”, s ha igen, milyen értelemben beszélhetünk róla. Az általa vizsgált korpusz elsősorban a magyar dekadens prózára szorítkozik. A huysmans-i irodalmi dekadencia magyar honosításával egy Justh Zsigmond életművét elemző esettanulmány



kadens” költészet magyar recepcióját és annak a századvégi magyar költészetre gyakorolt hatását kívánja feltérképezni. Négy, egymással szorosan összefüggő, egymást kiegészítő kérdéssel foglalkozom. Elsőként egy jellemző szerkesztői üzenet kapcsán mutatom be, miként határolódott el *A Hét* szerkesztősége a főszerkesztő szólamának tolmácsolásában a dekadens költészettől – anélkül, hogy teljesen visszautasította volna azt. Másodsorban a dekadenciához kapcsolódó értékekkel és ítéletekkel foglalkozom, főként arra a kérdésre keresve a választ, hogyan ismerhető fel az erről szóló diskurzus akkor is, ha a századvégi cikkíró mellőzi a „dekadencia” szót. Harmadrészt azt vizsgálom, hogyan (és miért) határolódtak el a századvégi szépírók és kritikusok a dekadenciához kötődő irányzatoktól. A tanulmány zárórészében pedig a „dekadens” jelző visszautasításának lehetséges okairól és annak a századvégen különösen *A Hét* szerzői által használt alternatíváiról lesz szó.

### Nincs magyar dekadencia

1890. október 5-én Kiss József *A Hét* szerkesztői üzenetek rovatában, a „Heti postá”-ban a következőképpen válaszolt egy beküldött versre:

„A költői volapük azon fajtájából való ez a vers, amelyet Arany híres »Recipé«-jében parodizál. Van ebben minden, csak értelem nincs benne. Raul Chelard »La Hongrie Contemporaine« című ép most megjelent jóra való munkájában kiemeli, hogy nálunk nem létezik decadenes iskola az irodalomban. Úgy látszik az ön verseit nem olvasta.”<sup>6</sup>

Az üzenet stílusát és funkcióját tekintve jellemző példája azoknak a szerkesztői válaszoknak, amelyeket Kiss József a „Heti posta” nevű rovatban közölt: egy jellegű üzenetre válaszol, az olvasóközönség szórakoztatására a beküldött rossz verseken élcelődik, illetve egy konkrét, bár rendszerint visszakereshetetlen címzetthez szólva általános poétikai elvárásokat és ítéletet fogalmaz meg, rámutatva a lap által várt és támogatott, modernként elképzelt líra ars poeticájára.<sup>7</sup>

Arany János „Recipéjét”, vagyis az 1853-as *Poétai recept* című verset<sup>8</sup> gyakran hivatkozták századvégi irodalmi lapokban. A „poétai recept” szófordulat a dilettáns költészet alapvonásainak köznapi metaforájává vált. A sokak számára nyilvánvaló intertextus egy komplex kritikai álláspont zanzásításaként működött: a „recept” alapján írt versek fantáziátlan utánzatok, a sémákat jól láthatóan alkalmazzák és

keretei között foglalkozik. Tóth Dorottya, „Csudálkozik, hogy ismerik nevét nálunk”: *Huysmans À rebours című regényének korai magyar recepciója = Nézőpontok: Fiatal kutatók friss kutatási eredményei a kolozsvári Hungarológia Doktori Iskolából*, szerk. NAGY Emese Ingrid, RAPA Annamária, SZMUTKU Melinda, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 2023 (Egyetemi füzetek, 55), 73–102.

<sup>6</sup> [Kiss József], *Budapest. „Dalolj, dalolj!”*, *A Hét*, 1890/40, 224.

<sup>7</sup> A „Heti posta” rovat működéséről bővebben: MÁRTON-SIMON Anna, *A Hét verseinek modernsége: Mit árul el Kiss József szerkesztési gyakorlatáról és ars poétikájáról a „Heti posta” rovat?*, *Tempevölgy*, 2023/2, 27–57.

<sup>8</sup> Első megjelenés: ARANY János, *Poétai recept*, *Szépirodalmi Lapok*, 1853. febr. 15.

művésztlenül keverik, legyen szó kanonikus elődöktől vagy divatos kortársaktól származó mintákról. Ezt a rövidítést Kiss és *A Hét* más szerzői is előszeretettel használták.<sup>9</sup> A főszerkesztő legtöbb üzenetében kifejezetten a költői beidegződések és normák ellen küzdött, kritikai megjegyzéseinek kedvelt retorikai fogása volt a „recept” metafora használata: „A most beküldötteknél még erősen a poétai recepthez tartja magát, pedig a »Körágyon« című arra vall, hogy van érzése s van érzéke is a költeménynek azon kellékei iránt is, melyekről a verstanok nem szólnak semmit.”<sup>10</sup> A „poétai recept” kifejezés oximoronként működik, a költőietlen költészetre utal. Egyrészt profanizálja a versírást, hiszen annak függvényében, hogyan értjük a „recept” szót, vegyészethez vagy főzéshez hasonlítja; munkaként és nem teremtő aktusként írja le. Ugyanakkor a köznapiság okait is regisztrálja: szabálykövető, imitatív és iteratív. A „recept szerint” írt vers képzeete összeegyeztethetetlen az egyéniséget, egyediséget és újdonságot központi értékeként felmutató poétikával.

Arany János hivatkozott travesztíája plasztikusan mutat rá arra, hogyan válnak a pár évtizeddel korábban, saját kontextusukban szuggesztív képek giccsé. Éppen az ismerős, ám össze nem illő trópusok és alakzatok egymásmellettsége teszi humorossá a szöveget. A vers a megszokottá vált költészeti megoldások újratermelését, elkorcsosulását, új technikákkal, például a szinesztéziával való keveredését viszi színre és forgatja ki. Tarjányi Eszter olvasatában a *Poétai recept* olyan sajátos kísérleti terepként működik, amely a parodisztikus hangnemnek köszönhetően megengedi, hogy Arany kipróbálhassa a magyar nyelven még szokatlan, újszerű költői megoldásokat. Tarjányi a *Poétai recept* „Adj hozzá, ha tetszik, mintegy fölöslegül, / Holdsugárt, amelynek *illatja* hegedül” sorait Baudelaire „egymásba csendül a szín és a hang s az illat” sorához hasonlítja – értelmezése szerint a kettő kizárólag a versek hangütése miatt hat másképp.<sup>11</sup> Nyilván egyszerűsítő és túlzó a *Correspondances* (Szabó Lőrinc fordításában *Kapcsolatok*) és a *Poétai recept* szinesztéziáinak azonosítása, hiszen éppen a kontextus az, ami alapján funkciót kapnak az alakzatok. Arany verse pontosan azzal játszik, hogy az önmagukban akár jól működő stilémákból működésképtelen montázst hoz létre. A költői „recept” metaforikája szerint az alakzatok és trópusok itt „összetevők”, amelyek lehetnek bár önmagukban érdekesek, kombinációjuk nem bír esztétikai értékkel. Kétségtelen, hogy Arany János „receptje” az almanachlúra

9 Pár évvel később, 1893-ban *A Hét*-ben más kontextusban is előkerül az „írói/költői recept” kifejezés, Gyulai Pál aktualizáló Arany-parafrazisának apropóján. Gyulai versének eredeti megjelenési helye: GYULAI Pál, *Írói recept. Ad notam: Poétai recept*, Budapesti Szemle, 76. köt., 1893/202, [126]. Erre reagál a *Budapesti Hírlap*: -ő, *Költőnői vény. Válasz Gyulai Pálnak*, Budapesti Hírlap, 1893. okt. 8, 1–2. Hasonlóan *A Hét*-ben is közölnek válaszverset, de az eredeti szöveggel együtt, azzal párbeszédben: GYULAI Pál, *Írói recept. Ad notam: Poétai recept*, *A Hét*, 1893/41, 237; illetve ORTHOLOGUS, *Írói recept II.*, *A Hét*, 1893/41, 237. Minderről lásd a kritikai kiadás jegyzetét: ARANY János, *Kisebbségi költemények*, szerk., jegyz. BARTA János, kiad. VOINOVICH Géza, Bp., Akadémiai, 1951 (Arany János összes művei, 1), 461, <https://szovegtar.iti.mta.hu/hu/muvek/kisebb-k%C3%B6ltem%C3%A9nyek/>.

10 [Kiss József], *Budapest. R. E.*, *A Hét*, 1891/30, 488.

11 TARJÁNYI Eszter, *Irodalmi viaskodások: Arany János és az 1850-es évek költői csoportosulásai*, ItK, 2004/3, 292–333, 295.

giccse vált sémái mellett<sup>12</sup> számos olyan költői megoldásra is rájátszik, amelyek a francia szimbolisták/dekadensek költészetéből lehetnek ismerősek. Mégsem magának a „franciás” stílusnak a paródiájáról van szó. A vers fokozáson és túlzáson alapszik: az első szakaszban leírt alapreceptet, vagyis a szokványos, giccse vált képek felsorolását (például „szélvész”, „déliab”, „menny”, „pokol”) egészíti ki a második és harmadik szakaszban a „fölslegül” hozzáadott *franciás* pózok sora: a már említett szinesztézia, a szimbólumalkotást parodizáló vizuális kiemelés („És fond *lángostor*rá, mint *esőszalakat*.”), a hiperbola, a zavaros metaforák („remény húrjából” kitépett „ezüst szakállakat”), a hipallagé stb. Majd az utolsó szakaszban, „...ha ez mind nem elég”, egy maníros pasztorál kellékeit sorakoztatja fel (a bundán fekvő férfi, aki tilinkót fúj, „csalfán” tekint a lányra), mitológiai utalással fűszerezve („kenje meg Apolló fürteidet.....”). A vers ellipszissel zárul, a mitológiai kontextus alapján valószínűsíthető zárszó (ambróziával) helyett a rím- és ritmusképlet, valamint a kihagyást jelző pontok száma<sup>13</sup> a profán „hájjal” rímet kívánja,<sup>14</sup> ami rámutat a travesztia által kigúnyolt versek formai és ritmikai kiszámíthatóságára, dilettantizmusára és hétköznapiságára: a forma esetlen használata és a regiszterek keverése groteszkbe hajló költőietlenséget eredményez. A fokozás, halmozás és stíluskeverés tetőpontja ez a zárószakasz, amelyben az eklektikus pasztorál groteskségét tovább fokozzák a vizuálisan kiemelt, kurzivált szavak: a férfi nem egyszerűen fekszik a bundán, hanem kiemelten *hasal*, nem hangfestő igével pillant vagy néz, hanem a szó poliszemiája miatt akár félre is olvasható módon *pislant*, ráadásul *laposat*, valamint „*szedtevevítés* [káromkodáshoz szokott] szájjal” tilinkózik. Az így létrejött montázsban egymás mellé kerül és érvényteleníti egymást az álnépies esztétika (a pasztorál kellékeivel) és a közhelyesen klasszicizáló emelkedettség (a mitológiai utalással), de a kurzivált szedés, amely általában a konnotatív jelentés fontosságát vagy a kiemelt szavak motivikus jelentőségét jelzi, s éppen ezért kedvelt megoldása a szimbolistáknak, itt egy esetlenül pajzán szóhálót emel ki, vagyis egy vulgarizáló, depoetizált szótárt hoz működésbe. A *Poétai recept* tehát nem kizárólag a szimbolista, dekadens versek travesztija s Kiss hivatkozási rendjében ezek kritikája, és nem is egyszerűen a népies stílus kiüresedését sugallja, ahogy a verset a kritikai kiadás vonatkozó jegyzete értelmezi.<sup>15</sup> Arany verse inkább a különféle hagyományok keverésével, az össze nem illő trópusok és alakzatok kompilációjával játszik. Kiss József is hasonlóan olvashatta, hiszen kritikájában a *Poétai recept* olyan „költői volapük” paródiája, amelyre éppen az egymást kioltó trópusok sokasága, a jelentést eltoló nyelvi maximalizmus

12 A kritikai kiadás vonatkozó jegyzete az ettől való távolságtartást hangsúlyozza. ARANY, *Kisebb költemények*, i. m., 461.

13 Sem a kritikai kiadásban, sem az Osiris gondozásában megjelent *Összes költeményekben* megjelent szövegváltozat nem őrizte meg a hat ponttal jelzett ellipszist. *Uo.*, 169; illetve ARANY János *Összes költeményei*, szerk. SZILÁGYI Márton, Bp., Osiris, 2006 (Osiris klasszikusok), I, 241. Hat ponttal olvasható például itt: ARANY János, *Poétai recept* = A. J. *Kisebb költeményei*, Pest, Ráth Mór, 1867, I, 279–280.

14 Ezt a rímkiegészítést javasolja (a rímhívó szó alapján) Szilágyi Márton is. ARANY *Összes költeményei*, i. m., I, 1110.

15 ARANY, *Kisebb költemények*, i. m., 461.

jellemző: „Van ebben minden, csak értelem nincs benne.”<sup>16</sup> Vagyis a „poétai recept” szerint dolgozó ambiciózus költőjelölt nem képes termékeny párbeszédbe lépni a különböző költészeti hagyományokkal: túl nagyot akar mondani, s a megcélzott pátosz helyett a komikum és a giccs területén köt ki.

Kiss „volapüknek” nevezi a beküldött verset. A szóválasztást érdemes alaposabban körüljárni. A századvégen és a századfordulón egyre nagyobb lendületet kapott a mesterséges nyelvek iránti érdeklődés, ezek közül a legismertebbek az eszperantó, az ido és a volapük voltak. 1887-ben jelent meg az első eszperantó tankönyv, amelyben Ludwik L. Zamenhof egy nemzetfüggetlen, transznacionális közvetítőnyelv, a Lingvo Internacia létrehozásával és terjesztésével kísérletezett, s amely az eszperantó mozgalmat elindította. Louis Couturat 1907-ben ido néven alkotta újra és tökéletesítette Zamenhof nagy hatású modelljét. Ezeknek elődje és nyilvánvaló mintája volt a Johann Martin Schleyer által kidolgozott volapük.<sup>17</sup> Roberto Garvía a mesterséges nyelvek elterjedését a 19. század végére jellemző sajátos nyelvi öntudat („linguistic conscience”) kifejlődésével, illetve a nemzetköziség eszményének terjedésével magyarázza. A mesterséges nyelvi mozgalmak célja a latinnak – mint hajdani közös nyelvnek – a pótlása volt: az új segédnyelvekkel egy vonatkozathatatlant, vagyis nemzetfüggetlen alternatívát kívántak létrehozni, amely segíthetne áthidalni a fokozódó globalizáció hatására egyre nyilvánvalóbbá váló társadalmi (kommunikációs) szakadékokat.<sup>18</sup> A volapük volt az első olyan mesterséges segédnyelv, amely széles követő- és felhasználókörrrel rendelkezett. Garvía forrásai alapján a kilencvenes években 15 volapük folyóirat és 257 volapük nyelvklub létezett; a volapük-jelenség egész Európában elterjedt.<sup>19</sup> Ez alapján világos, hogy a „költői volapük” egyszerűre implikált mesterségességet, nemzetköziséget (kifejezetten: kozmopolitizmust) és érthetlenséget.<sup>20</sup> A *Hétben* és más lapokban is előszeretettel használták a „vola-

16 [Kiss], *Budapest. „Dalolj...”, i. m.*

17 Az első magyar eszperantó tankönyv: BARABÁS Ábel, *Esperanto világnyelv: Gyakorlati és elméleti módszer a Zamenhof-féle világnyelv néhány nap alatt való megtanulására*, Kolozsvár, Barabás Ábel kiadása, 1898. Az ido nyelv lehetőségét először felvető kiadvány: L. COUTURAT, *Pour la langue internationale*, Coullomiers, Imprimerie Paul Brodard, 1906. Az első volapük tankönyv: Johann Martin SCHLEYER, *Volapük: die Weltsprache, Entwurf einer Universalsprache für alle Gebildete der ganzen Erde*, Sigmaringen, 1880. Fontos megjegyezni, hogy a volapük előtt is léteztek mesterséges nyelvek, de csak a 19. század végén terjedt el egész Európában a könnyen elsajátítható, nemzetfüggetlen segédnyelvek iránti érdeklődés. A mesterséges nyelvekről általában és az itt tárgyaltakról konkrétan: Umberto ECO, *A nemzetközi segédnyelvek = U. E., A tökéletes nyelv keresése*, ford. GÁL Judit, KELEMEN János, Bp., Atlantisz, 1998 (Európa születése), 301–318. Magyar irodalomtörténeti kontextusban a volapük-jelenséggel legutóbb Fülöp Dorottya foglalkozott, Jókai Csalavére kapcsán. FÜLÖP Dorottya, *Jókai, a kísérletező: Egy dramatizált elbeszélés vizsgálatának tanulságai = „Nekem is van egy hőstetem, amivel dicsekedni lehet”: Dráma, adaptáció és teatralitás a Jókai-jelenlétben*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Tempevölgy, 2023, 109–144, különösen: 133–140.

18 Roberto GARVÍA, *Esperanto and Its Rivals: The Struggle for an International Language*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015, 7–9.

19 *Uo.*, 24–25.

20 A „költői volapük” oximoron az univerzális (vagyis szimplifikált) nyelv és a költői (vagyis komplex jelentés létrehozására képes) nyelv összeférhetlenségét is jelzi: egy olyan költészetfel-

pük” szót ezek kifejezésére.<sup>21</sup> Kiss kritikájában a beküldött vers „dekadens”. Ebben a konstellációban tehát, a „költői volapük” és a „poétai recept” keresztmetszetében a dekadens költészet idegen, anorganikus, nemzetietlen, kozmopolita, maximalista, sematikus, montázszerű, dilettáns és homályos értelmű. Mint azt a későbbiekben látni fogjuk, ez az értékelés igencsak közel áll a dekadencia önleírásainak és kritikáinak definícióihoz.

A szerkesztői üzenet csattanója szerint a beküldő *egymagában* képviselhetné a teljes magyar dekadens iskolát, vagyis 1890-ben nincs magyar dekadencia (hiszen egyetlen személy nem tekinthető iskolának). Ennek alátámasztására Raoul Chéland frissen megjelent könyvére hivatkozik. A könyv egyetlen bekezdés erejéig foglalkozik a kortárs magyar költészettel.<sup>22</sup> Szinte szó szerint szerepel benne a Kiss által hivatkozott mondat: nincs magyar dekadens iskola/nem létezik a magyar dekadens költő típusa („Notons que le genre du poète décadent n'existe pas en Hongrie”).<sup>23</sup> Nem indokolatlan azt feltételezni, hogy Kiss azért csempészte be ezt a hivatkozást a szerkesztői üzenet szövegébe, mert Chéland a kiemelkedő tehetségű kortárs költők névsorában elsőként őt említette.<sup>24</sup> Ezzel Kiss saját költői és kritikus presztízsére mutatott rá: mint a nemzetközi standardok szerint is legelső kortárs magyar költő joggal ítélkezhetett az új nemzedék alkotásai felett. Chéland említése úgy is felfogható, hogy Kiss magyar nézőpont helyett egy francia diplomata-hungarológust idézett, aki kívülről látott rá a magyar helyzetre, így elfogulatlan lehetett; ráadásul francia perspektívából beszélt, így a véleménye megbízhatóbbnak számított a francia eredetűnek tartott dekadens költészet kérdésében. Ami igazán érdekessé teszi ezt az üzenetet, az a „dekadens” jelző visszautasításának módja. Kiss két tekintélyre is hivatkozott: egy megkerülhetetlen, kanonikus magyar költő és egy aktuális jelentőségű francia tudós tekintélyére; erre a szimbolikus tőkére építve indirekt módon tett állítást a dekadenciáról. Ha ezt összevetjük *A Hét* egyik riválisa, a *Magyar Szemle*

fogást implikál és ítél el, amely nem tekinti elsődlegesnek a nyelvet. Kozmopolitizmus és költői nyelv konfliktusáról ír ebben a megvilágításban (Arany János nyelvszemlélete kapcsán) Eise-mann György. EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Bp., Ráció, 2010, különösen: 92–94. Őt idézi a „kozmpolita” jelző jelentésváltozásáról értekezve: ASZTALOS, *i. m.*

21 Lásd *A káromkodás története* című „Kronikát”, amelyben Tóth Béla a magyar élőnyelv és a leértékelt dialektusok védelmében, azok lefordíthatatlanságáról és emfatikus jellegéről értekezve jegyzi meg: „És isten ne bocsássa ránk egyhamar azt az időt, mikor mink, urak, majd mindnyájan európai műveltségű Horánszky Nándorok [1897-ben a Nemzeti Párt elnöke] leszünk és előkelő utálattal fordulunk el a parasztszédétől. Mert akkor nyelvünk volapükké fagy, gondolkodásunk pedig könnyomossá merevedik.” JAÁK [TÓTH Béla], *A káromkodás története*, *A Hét*, 1897/9, 129–130. A volapük itt nyilvánvalóan mesterséges, élettelen jelent (ezért „fagyos”, „könyomatos”). Máshol a budapesti éjszaka hangtájában a bécsi szleng mint „a nagyvárosi zsargonauták volapükje” jelenik meg. Itt a volapük nyilvánvalóan idegent és kozmopolitát jelent. Y., *Budapest chez nuit: Éjjeli tanulmányok*, *A Hét*, 1890/14, 222.

22 Raoul CHÉLAND, *La Hongrie Contemporaine*, Paris, J. Kugelmann, 1891, 188.

23 Kiss szokatlan, eseten szóhasználat („nálunk nem létezik decadens iskola” a „nálunk nincs dekadens iskola” helyett) nyilvánvalóan a nyersfordítás eredménye.

24 A teljes névsor: Kiss József, Reviczky Gyula, Dalmady Viktor, Komócsy József, Rudnyánszky Gyula, (ifj.) Ábrányi Emil, Varga Gyula, Dömötör Pál, Kozma Andor és Váradi Antal.

szerkesztői üzeneteinek direktségével (például: „A tárgy ellen nincs kifogásunk, ámbár a modern drámának a maga elfajulásában, tehát az Ibsen hiperrealisztikus borzalmasságainak sem vagyunk barátai, ép úgy mint a francia decadence poétáit utáljuk és megvetjük”),<sup>25</sup> akkor egyértelműen látszik, hogy *A Hét* távolságtartása korántsem elutasítás. Elhatárolódik a dekadenciától, de játékos, ironikus, többszörösen tükröző retorikai szerkezetben beszél: aktuális és kanonikus utalásokkal teltűzdel, billegő értékű kijelentéseket tesz.

### Mégis van magyar dekadencia

A „dekadens” jelzőhöz fűződő ambivalens viszony megértéséhez figyelembe kell vennünk, hogy a kilencvenes években *A Hetet* gyakran „vádolták” dekadenciával vagy az ennek olykor szinonimájaként használt kozmopolitizmussal, „századvégiséggel”.<sup>26</sup> Az idézett katolikus értékrendű *Magyar Szemle* például rendszeresen nevezte dekadensnek a lapot és annak szerzőit. Az érvelés követhetősége és feszessége érdekében kontrasztanyagként a továbbiakban kizárólag a *Magyar Szemle* cikkeiből szemlézek, bár számos további lapra hivatkozhattam volna.<sup>27</sup> A *Magyar Szemle*ben rengeteg cikk foglalkozott *A Hét*ben közölt szépirodalmi szövegekkel, a dekadencia jegyeit keresve rajtuk. A lap rendszeresen utalt a magyar dekadensek „csoportjára”. A kritikák szerint a századvég budapesti lapjaiban „a dekadensek, az érzékeknek írogatók, a szenzációsak, a magyartalanok és a többiek űzve-űzik mesterségüket”;<sup>28</sup> az új nemzedék tagjai „elárasztják a magyar lapokat dekadens munkássággal”.<sup>29</sup> Ugyan konkrét szerzőket alig említenek,<sup>30</sup> a „dekadensek”, a magyar irodalom beszenyvezői, megrontói nyilvánvalóan *A Hétre* és *A Hét* köré csoportosuló írókra (is) vonatkozott. Ez az ítélet már nem sokkal *A Hét* indulása után felbukkant a *Magyar Szemle* hasábjain.<sup>31</sup> 1892-ben, *A Hét* fennállásának harmadik évében a *Magyar Szemle*

25 [Név nélkül], *B. B. F. Hangony*, *Magyar Szemle*, 1889/43, 521.

26 A „kozmpolitizmus” vádjának századvégi implikációiról lásd: ASZTALOS, *i. m.* A századvég itt nem kizárólag korszakhatár előtti időszakot jelent. Nem minden századvégen alkotó művészt minősítettek „századvéginek”, csak azokat, akiknek műveit áthatotta a dekadens perspektíva, vagy akikre apokaliptikus beszédmód jellemző. A századforduló korszakproblémáiról, dekadencia és századvég kapcsolatáról: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A korszak retorikája: A korszak és a századforduló mint értelmezési stratégia*, *Literatura*, 1996/2, 127–143, 134–136.

27 Például a Benedek Elek által szerkesztett *Magyar Kritikát*, a Katona Lajos szerkesztette *Életet* vagy akár a *Budapesti Szemlét* is használhattam volna. Mindhárom (irodalomszemléletükhez igazodva) más-más szempontból fogalmazott meg kritikát *A Héttel* szemben.

28 (–), *Korkép a jelenből*, *Magyar Szemle*, 1897/6, 61.

29 [Név nélkül], *Mikszáth Kálmán új könyve*, *Magyar Szemle*, 1895/46, 549.

30 A *Magyar Szemle* kritikusai dekadens epikusnak tartják többek között *A Hét*ben is gyakran publikáló Mikszáth Kálmánt (*Uo.*), Pekár Gyulát ([Név nélkül], *Délen és éjszagon*, *Magyar Szemle*, 1898/6, 70.) és *A Hét* belső munkatársát, Szomaházy Istvánt (–r., *Négy elbeszélő*, *Magyar Szemle*, 1899/15, 179.), de a „dekadens költőket” nem említik név szerint.

31 Már *A Hét* mutatóványszámának megjelenése után „franciáskodó” hangúnak (vagyis dekadensnek) nevezték a lapot. [Név nélkül], *M. Gy. Budapest*, *Magyar Szemle*, 1889/51, 621.

Constantinus álnevű<sup>32</sup> munkatársa „az összes epigónok Parnasszusaként” írta le a rivális lapot. Az *Epigónok* című cikk szerzője hanyatló korszakként regisztrálta saját jelenét, amelyben az előző nemzedék óriásaihoz képest csak közepes tehetségű utánczók élnek.<sup>33</sup> Ez a korszaktudat jellemző kortársi önértelmezési modell volt.<sup>34</sup> A 19. század második felére az „óriások vállán álló törpék” (Chartres-i Bernát metaforája) az egyik legegységesebb modernséghez kapcsolódó képzetté vált.<sup>35</sup> Eszerint az új kor szülöttei fejlettebbek, több tudás, több erőforrás áll rendelkezésükre – azonban az elődökhöz képest saját teljesítményük elenyésző, így sikerük meg nem érdemelt, eredményeik nem a sajátjaik. Haladás (progresszió) és hanyatlás (dekadencia)<sup>36</sup> így válik ugyanazon jelenség két egymással ellentétes, egymást kiegészítő vetületévé.<sup>37</sup> A kettő olyan szorosán összekapcsolódott, hogy a századvég dekadencialeírásaiban a haladás gyakran hanyatlásként, a dekadencia pedig progresszióként jelenik meg.<sup>38</sup> A dekadensek mindennemű modernizációt eleve csalódásként regisztrálnak. Bár a dekadens irodalom annak ellenzői szerint a hanyatló kor öntudatlan terméke és a hanyatlás esetleges művészi manifesztációja, a magát dekadensnek valló művészetre éppen a hanyatlás *tudatosítása* jellemző. A századvégi dekadencia így a haladásként felfogott modernség kritikája (természetesen csak *egyike* a korabeli haladáskritikáknak):<sup>39</sup> egyszerre önértékes és önkritikus, ironikus és önironikus pozíció. Matei Călinescu szerint a dekadencia nem egy elkülöníthető struktúra, sokkal inkább tendencia vagy perspektíva.<sup>40</sup>

A *Magyar Szemle* cikke alapján az új nemzedék tagjai nem egyszerűen eltörpülnek a korábbiakhoz képest: a cikk vámpírokként jeleníti meg őket, akik „idegen véren táplálkoznak”, a nyugati, elsősorban a francia irodalom „különben elég vérbő” nagyjainak véren.<sup>41</sup> A cikk vámpír/szörnyeteg metaforája szerint a dekadens ifjak más szerzők életerejéből, értsd művészetéből táplálkozó paraziták, ráadásul egész tömegeket, vagyis nagy olvasó- és rajongótáborot bekebelező „emberfalók” is. „Tuczat-

32 A cikk zárlata szerint az álnév ebben az esetben feloldhatatlan, ez védi a szerzőt az „intirikus” epigonoktól, akik „[h]a megfognak, nyomban meglinchelnek!” CONSTANTINUS, *Epigónok*, *Magyar Szemle*, 1892/25, 294–295, 295. A *Magyar Szemle*ben a Constantinus név a főszerkesztő Kaposi Józsefnek az állandó álneve volt. Lásd GULYÁS PÁL, *Magyar írói álnév lexikon: A magyarországi írók álnevei és egyéb jegyei*, Bp., Akadémiai, 1956, 101.

33 CONSTANTINUS, *i. m.*, 294.

34 A korszaktudatról és a „korszakhoz tartozás” jelenbeli tapasztalatáról lásd: FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Korszak és retorika*, Helikon, 2000/3, 293–302.

35 Ez a modernséghez kapcsolódó képzet Călinescu (könnyen igazolható) értelmezése szerint nem 19. századi, hanem a felvilágosodás óta széles körben osztott felfogás volt, amely a 19. század végére különös jelentőségre tett szert. Matei CĂLINESCU, *Modern Dwarfs on the Shoulders of Ancient Giants* = M. C., *Five Faces...*, *i. m.*, 13–18.

36 A „hanyatlás” jelentésű „dekadencia” is azon metaforikus megjelölések közé sorolható, amelyek olyannyira bejárattottá váltak, hogy gyakran nem is észleljük metaforaként őket. A jelenséggel Jochen Schlobachra hivatkozva foglalkozott HANSÁGI, *i. m.*, 21–23.

37 CĂLINESCU, *Modern Dwarfs...*, *i. m.*, 16.

38 CĂLINESCU, *Versions...*, *i. m.*, 155.

39 *Uo.*, 156; illetve FUCHS, *i. m.*, 4–12.

40 CĂLINESCU, *Versions...*, *i. m.*, 155.

41 CONSTANTINUS, *i. m.*, 294.

jával existálnak”, egyformák, felcserélhetőek (ezt a többes számú személynevek is jelzik: „Bródyk”, „Herczegek” és „Ambrusok”),<sup>42</sup> táborokba szerveződnek, és mesterséges, önmaguk dicséretével, önreklámmal elért halhatatlanságra törekednek.<sup>43</sup> A meglehetősen antiszemita cikk szerint ennek a szörnyeteginvázióknak „a lipótvárosi haute voleé [előkelő társaság] szakközlönye”,<sup>44</sup> vagyis *A Hét* volt a központja és szentesítője. Eszerint *A Hét* szerkesztőségi tagjai a századvég rögeszmés betegei, „jelszavuk és égíszük” a fin-de-siècle.<sup>45</sup> Mindannyian saját óriás-törpeségük tudatában alkotó „ideges grafománok”, akik csak „a jelen szükségletét fedezik”.<sup>46</sup> Saját maguk igyekeznek önértéküket legitimálni: kinyilatkoztatják, felnagyítják saját tehetségüket, egymás munkáit dicsérik, a népszerűség kijelentésével hozzák létre a hírnevet.<sup>47</sup>

Az *Epigónok* tipikus dekadenciakritika. Nemcsak téziseiben, de retorikájában is létező mintákat követ. Állításai: 1. A jelen művészete rosszabb, mint a korábbi koroké; 2. alantas, hiszen az óriásokat utánzó törpék munkája; 3. mesterséges, hiszen külföldről hozza referenciáit (anorganikus); 4. közönségét is mesterségesen toborozza, saját maga felértékelésével/túlértékelésével, a siker látszatának megteremtésével; 5. a jelen művészei csoportokba, iskolákba tömörülnek, mert önmagukban nem tudnának érvényesülni; 6. művészetük a társadalmi hanyatlás terméke és bizonyítéka. A cikk magát a dekadens stílust is definiálja, bár nem használja rá a „dekadens” jelzőt: a modern irodalomra „[a]z exotikum, a barokk izlés, a könnyved fölületesség, a bizar szellemeskedés, az aktuális efemérség” jellemző.<sup>48</sup>

Hasonlítsuk össze a modern (vagyis dekadens) stílusnak ezt a leírását az antiromantikus, konzervatív francia kritikus, Désiré Nisard fél évszázaddal korábbi dekadenciaképzetével. A témával foglalkozó szakirodalom jelentős része, nagyrészt Călinescu alapozva, Nisard vonatkozó esszéit<sup>49</sup> a dekadens irodalmi stílus egyik első leírásainak tartja.<sup>50</sup> Tekintve, hogy a hanyatlás mítosza nem 19. századi, ha-

42 Bár az előző példához hasonlóan ez a cikk is kizárólag a prózaírókat nevesíti, ítélete nyilvánvalóan a költészetre is kiterjed: a dekadens ízlés „riporterből poétát” farag, felkarolja „a vidéki poétácskákat”. *Uo.* A név elhallgatása, a „poéta” szó használata a „költő” helyett és a kicsinyítőképző mind a dilettánsnak ítélt dekadens költők tömeges jelenlétére utal.

43 *Uo.*

44 *Uo.*

45 A „századvégiséget” és a dekadenciát más *Magyar Szemlé*ben közölt cikkeken is szinonimaként használják. Például: Sz. J., *Az Orsz. Pázmány Egyesület, Magyar Szemle*, 1899/6, [61].

46 CONSTANTINUS, *i. m.*, 295.

47 Ugyanez a gondolat fogalmazódik meg itt: -r. -s., *Látszat az irodalomban*, *Magyar Szemle*, 1892/14, 157. A cikk szerzője az új tehetségek „felfedezését” a dekadencia tüneteként értelmezi: „Különös tünete a dekadenciának a fölfedezés művészete. Lényegében ez sem egyéb, mint látszat s ezt nemcsak e lapnál [*A Hét*nél], hanem máshol is észlelhetni, ahol a vezérszót a dekadencia viszi.”

48 CONSTANTINUS, *i. m.*, 294.

49 Désiré NISARD, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Bruxelles, Louis Hauman et Comp., 1834; illetve Uő, *M. Victor Hugo en 1836* = D. N., *Essais sur l'école romantique*, Paris, C. Lévy, 1891, 233–283.

50 Matei CĂLINESCU, *From „Decadence” to the „Style of Decadence”* = M. C., *Five Faces...*, *i. m.*, 157–171, 157. Bár Călinescu hatására vált általánosan elfogadottá ez az irodalomtörténeti narratíva, már korábban, tőle függetlenül is Nisard dekadenciakritikájától eredeztetik a dekadens



nem az antikvitás óta létező gondolat, a dekadencia sem szűkíthető egy adott történelmi korra vagy egy szorosan értett művészeti csoportra.<sup>51</sup> Nisard első esszéiben sem saját kortársai, hanem a késő Római Birodalom költői kapcsán foglalkozott az irodalmi hanyatlás és a dekadens stílus kérdésével.<sup>52</sup> A kötet azonban számos, a romantikusokra vonatkozó áthallást tartalmaz, s Nisard a kilencvenes években Victor Hugóra is kiterjesztette a korábban a hanyatló Róma költőire vonatkoztatott megállapításait. Szerinte a dekadens stílus: csábító, magával ragadó, megtévesztő; a részletekre figyelve feláldozza az egységet, a képzeletért a rációt, a felületért (látszátért) a mélységet, az újdonságért a hagyományt.<sup>53</sup> A dekadens stílus későbbi leírásai mind örökliek ezeket a hol negatívumként, hol pozitívumként felfogott ítéleteket: Bourget-től a rá alapozó Nietzscheig, Gautier-től Bajuig (ezekre még visszatérek). Ugyanezeket ismerhetjük fel az idézett *Magyar Szemle*-cikkekben is.

A *Hétnek* ugyan voltak olyan előfizetési felhívásai és hirdetései, amelyek a lapot mint egy alternatív művészeti irány képviselőjét prezentálták, de nem közölt irány-cikkeket. Nem volt olyan programszövege, mint a *Nyugatot* nyitó *Kelet népe*,<sup>54</sup> vagy mint az „irányzatos” lapok bemutatkozó írásai, például Jean Moréas szimbolista manifestuma<sup>55</sup> vagy Anatole Baju szerkesztői nyitócikke a *Le Décadent* című kis-

irodalmi stílus leírását. Például Ian FLETCHER, *Decadence in Later Nineteenth Century England* = I. F., *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, 1979, 15–29, 17; vagy Erwin KOPPEN, *Untersuchungen zu Geschichte und Bedeutung des Terminus „Décadence-Literatur”* = E. K., *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1973, 7–68, 20–25.

51 David Weir bevezető jellegű könyve például a dekadencia esztétikai, eszmei és világnézeti jelentőségét azzal a kompozíciós megoldással érzékelteti, hogy időben és térben kijelöli a művészeti dekadencia néhány ikonikus állomását: a hanyatló Róma; Baudelaire, majd Huysmans Párizsa; London Wilde és Walter Pater idején; a századfordulós Bécs; Berlin a weimari köztársaság idején. A sort egészen Michel Houellebecq Goncourt-díjas *Behódolás* című regényéig folytatja, amelyet kortárs dekadens regényként olvas (a kapcsolódást megkönnyíti a regényben található számtalan Huysmans-utalás). David WEIR, *Decadence: A very short introduction*, Oxford–New York, Oxford University Press, 2018.

52 Az esszékötetnek volt korabeli magyar recepciója, de tudomásom szerint a „dekadens” jelzőt nem vették át. CSATÓ Pál, *A' francia szépliteratura 1835ben: A' France littéraire után*, Tudománytár, 1836/2, 231–245, 245.

53 NISARD, M. *Victor Hugo...*, i. m., 235–236. Nisard-nak a dekadens stílusról szóló passzusait elemzi: CĂLINESCU, *From „Decadence”...*, i. m., 160–162.

54 IGNOTUS, *Kelet népe*, *Nyugat*, 1908/1, 1–3. A *Nyugat* szerkesztősége (Fenyő Miksa tolmácsolásában) utólag szintén tagadta, hogy programmal indult: „[A]mikor nekiindultunk, ezt nem egy szépen szabályosan kicirkalmazott irodalmi Programm alapján tettük, hanem valami ösztön által annak a megérezésétől hajtva, hogy így nem maradhat, és nem lehet az, hogy Vörösmarty, Petőfi, Arany geniejének hármas gránittömbje elzárja a magyar irodalmi fejlődés útját”. FENYŐ Miksa, *A Nyugat húsz éve: Felolvasás a Nyugat jubileumi estjén*, *Nyugat*, 1927/1, 6–10, 6–7.

55 Jean MORÉAS, *Un Manifeste Littéraire: Le Symbolisme*, *Le Figaro*, Supplément littéraire du dimanche, 1886. szept. 18., 150. A Moréas szerkesztette *Le Symboliste* első lapszáma ugyanezen év október 14-én jelent meg. A *Szimbolista Kiáltványt* nem közölte újra, de a lapszám egésze programadó cikkekből állt a változáshoz szükséges rombolást hirdető, „L'objectif n'est que pur semblant, qu'apparence vaine qu'il dépend de moi de varier, de transmuier et d'anéantir à mon gré” mondattal záruló „Krónikától” a sajtó és a szimbolizmus kapcsolatát elemző *La Presse et le Symbolisme* című cikket át az Anatole France-nak írt válaszig (*Un Réponse*), amelyben Moréas a *Szimbolista Kiáltványt* ért kritikákra válaszol.

lapban.<sup>56</sup> A *Hét* előfizetési felhívása szerint a lap a „míveltebb közönségre” számított, vagyis nem kívánt univerzálisan befogadható lenni. Olvasóközönsége nem volt azonos a családi lapok szövegeinek odaértett olvasóival. Ez az állítás akár reklámként is olvasható, implikációi szerint csak az számít műveltnak, aki olvassa A *Hetet*. Kiss a beköszöntő szöveget „intimebb természetű nyilatkozatnak” nevezte, amelyhez hasonlót, „ha politikai lapok pártállásuk szempontjából adják, programosnak szokták mondani. Lapom nem politikai lap s az amit most írok, nem program, legfőlegb [!] egy kis tájékoztató”.<sup>57</sup> A *Hét* tehát úgy közölt programszöveget, hogy tagadta annak programadó jellegét, arra hivatkozva, hogy pártpolitikától független, ami itt olvasható úgy is, hogy független minden fennálló, irodalomlegitimációs hatalommal bíró intézmény befolyásától: vagyis elfogulatlan és „szabad” kíván lenni. A *Hét* napilapokkal és olyan magukat irodalminak nevező lapokkal szemben határozta meg önmagát, amelyekben ítélete szerint az olvasóvá nevelés és az olvasók toborzása a „tisztán irodalmi” szempontok elé került. Kiss előfizetési felhívása szerint az összes többi lap „selejtes irodalmi tartalommal” és „illusztrációk által kíván hatni a közönségre”. Szerinte egy irodalmi lapnak „*egyedül* tartalmának előkelősége, ízlésének választékossága” révén kell hatnia [kiemelés az eredetiben]. Olyan lapot kívánt létrehozni, amely fókuszát tekintve aktuális és „forma tekintetében revue számba megy”.<sup>58</sup> Vagyis, amely alkalmas valós időben, szinte azonnal reagálva értelmezni a modern művészet alakulását, ezzel ízlésformáló szerepre vállalkozva. A *Hét* szándéka szerint „érdekes, modern, eleven heti szemle” kívánt lenni, amely egyszerre könnyed és komoly, pártatlan, éles szemű, gyors (követi az irodalom és színház „legfrissebb mozgalmait”). Hirdeti a „szellem szabadságát” és küzd a „petrifikált ósdiság”

56 Az 1886-ban (április 10-én) induló lap három évfolyamot élt meg. Az első lapszám egy olvasóknak címzett rövid szöveggel indul. A szöveg érvelése szerint értelmetlen lenne leplezni a jelen korszak hanyatlását, amelybe a modern ember belefáradt, megcsömörlött, amelyben eluralkodott a luxus és az élvezetek hajhászása, a neurózis, a hisztéria, a morfinizmus, a tudományos sarlatánság, az eltűzött schopenhauerizmus. Mivel a társadalmi hanyatlás Bajú szerint először nyelvileg érzékelhető, új nyelv kell, amely képes ezzel szembenézni. Vagyis a dekadens irodalom feladata a hanyatló világ komplex tapasztalatának kifejezése. A programszöveg állítása szerint az irodalmi dekadenciának tartózkodnia kell az aktuálpolitikától, a művészet nem választhat pártot magának („L'art n'a pas de parti : il est le seul point de ralliement”). A Bajú-féle dekadens irodalmi mozgalom az ideális/tökéletes irodalom („littérature idéale”) megteremtésére törekedett, amely képes felülrni a klasszicizmus, romantika és naturalizmus esztétikai szabályait, és a bizonytalanságot, a megdöbbentő merészséget, a „gyilkos” újítást és az összeférhetlenséget („aux innovations tuantes, aux audaces stupéfiantes, aux incohérences à atmosphères”) értéknek tekintve kiutat mutathat az általános hanyatlásból. LA RÉDACTION [Anatole BAJÚ], *Aux Lecteurs!*, Le Décadent Littéraire & Artistique, 1886/1, [1].

57 Kiss József, *Előfizetési felhívás és gyűjtőív*, A *Hét*, Mutatványszám, 1889, [20].

58 Uo. Az 1889-es irodalmi sajtót szemlélve nyilvánvaló, hogy A *Hét* indulásakor részben olyan hetilapokkal szemben pozicionálta magát, mint a *Képes Családi Lapok*, a *Vasárnapi Ujság*, az *Ország-Világ*. Emellett érvel LIPTÁK Dorottya, *A családi lapoktól a társasági lapokig*, Budapesti Negyed, 1997/16–17, 45–70; illetve DERSI Tamás, *A kilencvenes évek hetilapjai és irodalmi folyóiratai* = D. T., *Századvégi üzenet*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 120–154. Részben pedig olyan irodalmi- és revülapokkal szemben, mint az egyébként gazdagon illusztrált *Magyar Salon* vagy a konzervatív szemléletű *Magyar Szemle*. A rivalizálásra példa: MÁRTON-SIMON Anna, *A Hét költészeti ideálja és a hangulat századvégi fogalma*, It, 2024/2, 132–162, 146; illetve UŐ, *A Hét verseinek...*, i. m., 28–30.

és a „click-szellem ellen”.<sup>59</sup> Ez a leírás a lap központi értékeiként az újdonságot, a jelenre irányított figyelmet (innen a „modern” jelző) és a „jó ízlést” mutatja fel, de konkrét irányt nem szab, vagyis nincs határozott jövőképe. Kijelöli a lap helyét a sajtópiacon, elhatárolódik a létező intézményektől,<sup>60</sup> de ekkor még nem kíván ezek intézményes alternatívája lenni. *A Hét* szerkesztősége a lap tulajdonképpeni irányát az előfizetési felhívás mellett az első néhány lapszámban közölt cikkek és esszék, valamint a szépirodalmi válogatás segítségével körvonalazta. Luca Somigli a manifesztum műfajkategóriáját kiterjeszti minden olyan szövegre, illetve műalkotásra, amely az iránykijelölés és értékszintézis funkciójával bír; függetlenül attól, hogy kiáltványként definiálja-e önmagát, kimondott célja-e a programadás.<sup>61</sup> Így képes manifesztumként működni Gautier előszava, amelyet Baudelaire *Les Fleurs du Mal* kötetéhez írt,<sup>62</sup> vagy akár Verlaine *Langueur* (Szabó Lőrinc fordításában *Fáradtság*) című verse,<sup>63</sup> amelyet a mai napig a dekadencia egyik legjelentősebb lírai szintézisének tekintenek.<sup>64</sup> *A Hét* első lapszámaiban közölt esszék hasonló módon olvashatók programszöveggé, hiszen éppen a lap irányát, irodalmi elveit és világnézeti alapját hivatottak bemutatni. Kiemelten fontos ezek között Alexander Bernátnak a legelső lapszámban publikált *Irodalmi bajaink* című írása. A cikk olyan színvonalas irodalmi sajtótermékek szükségessége mellett érvel, amelyek képesek hídként összekötni a „minőségi” irodalom alkotóit és befogadóit; tehát az egyik legjelentősebb magyar századvégi esztéta-filozófus tolmácsolásában megismétli, kifejti és indokolja az előfizetési felhívásban megfogalmazott célkitűzéseket.<sup>65</sup>

Alexander cikke mellett az egyik legelső programadó esszé a pár hónappal *A Hét* indulása előtt elhunyt Reviczky Gyula hagyatékából származik, vagyis nem a lap számára íródott, de itt jelent meg először. Ezt az alcím is jelezte: *A modern magyar lyra hatásáról (Reviczky Gyula hagyatékából)*.<sup>66</sup> Reviczky, bár nem érte meg

59 Kiss, *Előfizetési...*, i. m.

60 A „click-szellem” egyértelműen *A Hét* Akadémia- és Kisfaludy Társaság-ellenes pozíciójára utal, erre az első lapszámok számtalan bizonyítékkal szolgálnak. Például: Dóczy Lajos, *Egy napig akadémikus*, *A Hét*, Mutatványszám, 1889, 3–6; [Név nélkül], *Perdita*, *A Hét*, 1890/3, 38, lábjegyzet; NEMO, *Budapesti farsang*, *A Hét*, 1890/3, 48–49, 49; MIKSAETH Kálmán, *A főúri szalonokról (Levél Kiss Józsefhez)*, *A Hét*, 1890/5, 72; [Név nélkül], *Az Akadémia*, *A Hét*, 1890/6, 97; [Név nélkül], *Akadémiai értesítő*, *A Hét*, 1890/7, 115–116; MASQUE [AMBRUS Zoltán], *Krónika – február 15.*, *A Hét*, 1890/7, 113.

61 Luca SOMIGLI, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915*, Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2003, 24–25.

62 Théophile GAUTIER, *Charles Baudelaire = Charles BAUDELAIRE, Les Fleurs du Mal*, Paris, Calmann-Lévy, 1857, 1–75.

63 Első megjelenése: Paul VERLAINE, *Vers à la manière de plusieurs II: Langueur*, *Le Chat Noir*, 1883/72, [77.] *A Langueur* előtt is közöltek dekadensnek mondható verseket a *Chat Noir*-ban, mégis ez a szöveg számít iránykijelölőnek. Erről bővebben: Philip STEPHAN, *Decadent Poetry in Le Chat Noir before Verlaine’s „Langueur”*, *Modern Language Quarterly*, 1969/4, 535–544.

64 Matei CĂLINESCU, *The Decadent Euphoria = M. C., Five Faces...*, i. m., 171–178, 171; David WEIR, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, 98–99.

65 ALEXANDER Bernát, *Irodalmi bajaink*, *A Hét*, 1890/1, 12–13.

66 REVICZKY Gyula, *A modern magyar lyra hatásáról*, *A Hét*, 1890/8, 130.

a lapindulást, egyike volt *A Hét* vállalt irodalmi ikonjainak. Személyesen is kötődött a főszerkesztőhöz, s rajta keresztül a lap egészéhez. Kiss kiemelt szerepet játszott a Reviczky-émlékezet korai alakulásában: a Petőfi Társaság képviseletében ő ment el a halottasházba, majd ő indítványozta a temetéshez és a síremlék állításához szükséges pénzgyűjtést, illetve az ezzel kapcsolatos szervezési munkálatokat is ő intézte.<sup>67</sup> A kéziratot hagyaték jelentős részét magához vette. A hagyaték később valószínűleg Koroda Pálhoz került.<sup>68</sup> Kiss több kéziratban maradt Reviczky-szöveget közölt éppen induló lapjában. Az első lapszámban Reviczky egyik utolsó versét, a kézirat faksimiléjét és díszbetűs átiratát,<sup>69</sup> majd a harmadik lapszámban a mindaddig publikálatlan *Perdita* ciklus első két versét adta közre, egy féloldalas szerkesztői jegyzet kíséretében. A jegyzet datálja a verseket és ismerteti a korábbi közlés elmaradásának körülményeit: „A Kisfaludy Társaság azonban, melynek aegise alatt a »Magány« megjelent, a *Perdita*-cyclus kihagyását követelte – ő tudja miért? – s az a kötetben meg nem jelenhetett.”<sup>70</sup> A kísérőszöveg egyrészt a hagyaték anyagának első, exkluzív közlőjeként aposztrofálja *A Hetet*, másrészt egyértelműen állást foglal a Kisfaludy Társaság esztétikai és morális ítéletével (és cenzúrájával!) szemben. A jegyzet a visszautasító kritika szó szerinti idézésével<sup>71</sup> és az ezt követő *Eppur si muove* [És mégis mozog a Föld] szállóigével zárul,<sup>72</sup> ezzel is jelezve, hogy *A Hét* szerkesztősége hamisnak és tarthatatlannak ítéli a Kisfaludy Társaság értékelését. *A Hét* tehát már az első lapszámokban elköteleződött Reviczky költészete, pontosabban életművének a kritika fősodra által elutasított szegmense mellett. Ezek után a nyolcadik lapszámban, tehát szűk két hónappal *A Hét* indulása után megjelenő esszé<sup>73</sup> már azzal az előfeltevéssel olvashatták a kortárs befogadók, hogy a szerkesztőség szimpatizál a korán elhunyt költő lírájával és ars poeticájával. Ha összeolvassuk Kiss Józsefnek a „Heti postá”-ban megfogalmazott nézeteit Reviczky szövegének állításaival, egyértelműnek tűnik, hogy a kiadatlan versek mellett miért éppen ennek a dolgozatnak a publikálásával emlékeztek a költőtársra. Reviczky esszéje segítheti Kiss költészetideáljának és *A Hét* irodalmi programjának pontosabb megértését, hiszen részletező, elidőző érvelésre ad lehetőséget, amely az előfizetési felhívásokban vagy a „Heti postá”-ban terjedelmi korlátok és a jellemző szövegtípus – reklám, nyílt levél és rövid üzenet – adottságai miatt elképzelhetetlen lenne.

67 Ezt igazolják Császtvay Tündének a *Szépen fognak eltemetni* című Reviczky-vershez írt jegyzetei. REVICZKY Gyula *Összes verse: Kritikai kiadás*, szerk., bev. Császtvay Tünde, Bp., Argumentum–OSZK, 2007, II, 792. Reviczky síremlékéről Ambrus Zoltán írt *A Hét* „Irodalom” rovatában: AMBRUS Zoltán, *Sírkő*, *A Hét*, 1891/25, 406.

68 Császtvay Tünde, *Bevezető = REVICZKY Összes verse...*, i. m., 31.

69 REVICZKY Gyula, *Ágyban párnák közt...*, *A Hét*, 1890/1, 4.

70 REVICZKY Gyula, *Perdita*, *A Hét*, 1890/3, 38.

71 „Az egyik bírálat zársorai is így hangzanak: »Mi e költemények kiadását illeti: ha a Kisfaludy-társaságnak alaptörvénye és szokása engedik, hogy jelesebb költőink műveitől elmaradó még egy-két mainak munkáinál is gyöngébb, de némi értékkel mégis bírós jövőre jó reményt gerjesztő költeményeket kiadjon: ez esetben ezeket némi javítás föltétele mellett kiadhatóknak tartom és nyilatkoztatom.«” *Uo.*

72 A szállóigének sajátosan magyar referencialitást kölcsönöz Jókai azonos című, 1872–1873-as regénye.

73 REVICZKY, *A modern magyar...*, i. m., 130.

Az esszé a költészet hanyatlásának, vagyis a negatívan értett irodalmi dekadenciának a gondolatával vitatkozik. Bevezetőjében ennek a hanyatlásnak két-féle, általánosan elfogadott magyarázatát kivonatolja. Egyrészt azt a nézetet említi, amely szerint a modern tudományos gondolkozás kora „nem kedvez a költészetnek”. Darwin és Schopenhauer után, tehát a pozitivista és pesszimista szemlélet által uralt, célt, eszmét és morált nélkülöző korban a költészet, amely „a dolgok pusztta megjelenését ismerő, érzékeny lélek” termése, nem bír világmagyarázó, megvilágító erővel.<sup>74</sup> A második állítás ismerős lehet a korábban tárgyalt dekadenciama­gyarázatokból: eszerint a modern költészet kifogyott a témákból, ebből fakadóan hatástalan; az elődök kezében „lezárult” az irodalom, már megvalósult mindaz, amire a költészet képes lehet, így az újak csupán a nagy mesterek utánzó­i lehetnek (törpék az óriások vállain).

Reviczky mindkét diagnózissal vitába száll: „Azt hiszem, sohasem volt a poézis világának oly dúsan trágyázott földje, mint épen a mi isten- és szépségtagadó századunkban.”<sup>75</sup> Szerinte a költészet alapvető feladata a boldogság utáni vágy kifejezése, pontosabban a hiány érzékelése és az ezáltal létrejövő vágy, az ebből fakadó feszültség megragadása: „S nem az-e a költészet legigazabb tárgya, a mi boldogságunkból hiányzik?” A vágy és a hiány mint a költészet alapja Kissnél is gyakran visszatérő téma volt, amelyet leginkább a „hangulat” fogalmán keresztül artikulált.<sup>76</sup> Reviczky a modern kort minden korábbinál alkalmasabbnak tekintette a költészet kibontakozására, hiszen minden korábbinál talajvesztettebb; a modern ember saját hiányosságainak teljes tudatában él, ami forrása lehet a lírai művészetnek, amely éppen a hiányból építkezik. A másik állítással szemben – amely szerint a modern költészet képtelen meghaladni az előző nemzedékek nagyjainak művészetét – Reviczky a műveltség színvonalának általános emelkedésével érvel, az óriások vállán álló törpék metaforáját pozitívan, a haladásra koncentrálna beszéli el. A korszakalkotó, unikális költői hangok hiányát nem veszteségként, hanem az irodalom nagykorúsodásának jeleként értelmezi (vö. dekadens „érettség” és „túlfinomodás”): „A patak is zajosan, sebesen rohan pályája kezdetén; de mentül mélyebb lesz, annál csendesebben és lassabban hömpölyög.” Hasonlóan, a költészet is „intensivebb, mélyebb és általánosabb, mert a műveltség terjedésével szaporodnak azok is, a kik a dal iránt fogékonyak”.<sup>77</sup> Ez az érv párhuzamba állítható Kiss József szerkesztői üzeneteinek állításaival: „költészetünk, ha olyan titáni képviselői nem akadtak is mint az előző évtizedekben, mégis hatalmas lendületet nyert, fejlődött. Egészben véve a mostani írói nemzedék magasabb színvonalon áll és mindenek fölött szorosabban simul a modern európai irodalmakhoz.”<sup>78</sup> A kimagasló költői teljesítmények hiányát mindketten pozitív jelként értelmezték, amely az irodalmi „termés” színvonalának általános, „egészben” vett növekedését, illetve egy igénye-

<sup>74</sup> Uo.

<sup>75</sup> Uo.

<sup>76</sup> Erről bővebben: MÁRTON-SIMON, *A Hét költészeti...*, i. m.

<sup>77</sup> REVICZKY, *A modern magyar...*, i. m., 131.

<sup>78</sup> [Kiss József], *Eperjes, A Hét*, 1890/9, 148.

sebb olvasói attitűd, kifinomultabb polgári ízlés kialakulását bizonyította. Ami a *Magyar Szemle* korábban idézett érvelésében egyformaság, tömegesedés és hanyatlás volt, itt az irodalom győzelmeként jelenik meg: egy-két kiemelkedő költő helyett az irodalom általános színvonala emelkedett. Amit a dekadensek kritikusai „túlfinomodásként” vagy idegességként értelmeztek, az itt pozitív konnotációt kap, erényként tételeződik, mint kikristályosodott ízlés és érzékenység. A *felület* felértékelése a *mélységhez* képest Reviczky szerint a líra alapvető vonása, hiszen a lélek mindig csak a dolgok „puszta megjelenését” (látszatát, felületét) ismeri. Felület és mélység itt szinte felcserélődik – a felület válik mélységgé és a mélység, mivel csak torzítva érzékelhető, felületté.

Kisshez hasonlóan Reviczky sem várja a lírától, hogy objektív, akkurátus és aktuális társadalmi leírást nyújtson:

„Semmi sem oly érdekes a lyrikusnál, mint énje, egyénisége. Ez nála a »hic Rhodus hic salta« [tanú/szükséges és elégséges bizonyíték]. A külvilágban csak arról vesz tudomást, a mi egyénileg, közvetlenül érinti. A világ bánatát saját bánatában, örömét saját örömében érzi. Nem tények és eszmék kifejezője, hanem a hangulaté, melyet azok lelkében ébresztenek. Persze, ha egyénisége köznapi és sekély, akkor az untilig elúnt lyrai receptet fogjuk tőle hallani, mely azonban nem azért hatástalan, mert régi, hiszen a philosophia is régi, hanem mert hangulatai nem elég megkapók és közvetlenek, kedélye nem elég mély és gyöngéd, nem mélyebb és gyöngédebb a közönséges olvasóénál. A mint hogy a lyrának egészen más szótára van, mint a többi irodalmi műfajnak, úgy egészen más világ az, melyben a lyrikus mozog.”<sup>79</sup>

Az érvelés alapfogalmai az *egyéniség* és a *hangulat*. Reviczkyhez hasonlóan Kiss is a lírai beszédmód alapvető feltételének tekintette az egyéni megszólalói pozíciót. Ugyanakkor ritkaságként regisztrálta azt, éppen a költők megsokasodása miatt: „A költészetben az egyéniség lett a jelszó. Voltaképpen minden időkből az volt; de értékét sohasem helyezték oly magasra, mint korunkban, midőn ritkábban találkozunk vele.”<sup>80</sup> Az egyéniség tehát nem mindenki számára adott, de nem is azonos a romantikus „zseni” képzetével – Kiss és Reviczky szóhasználatában inkább egy sajátos, de tanulható és fejleszthető művészi észlelést, a külvilág interiorizálását és a hangulat egyedi érzékelését jelenti. A költészet mindkettejük szerint a (pillanatnyi, egyéni) tapasztalat univerzális érvényű kifejeződése (hangulat).<sup>81</sup> Ez alapján a líra éppen azért képes bármely korban érvényes maradni, mert nem az aktuális társadalmi valóságot regisztrálja, hanem a megszólaló ehhez való viszonyát nyelvisíti. Nem eszmék kifejezésére szolgál, hanem az egyéni észlelésnek, az egyszeri megfigyelői és megszólalói pozíciónak az érvényre jutása. Reviczky szerint az egyéniség-

79 REVICZKY, *A modern magyar...*, i. m., 131.

80 [KISS], *Eperjes*, i. m.

81 Erről bővebben: MÁRTON-SIMON, *A Hét költészeti...*, i. m., 136–142.

nek köszönhetően tud túllépni valaki az „untig elúnt lyrai recepten”<sup>82</sup> (vesd össze a tanulmány elején idézett „poétai recepttel”). Reviczky és Kiss József álláspontja szerint az irodalom nagykorúsodásának feltétele egyrészt a művelt olvasóréteg kiszélesedése, másrészt az egyéniséget (értsd egyszeri észlelést) középpontba állító műnem, a líra felértékelődése. Az esszé tulajdonképpen dekadens érvelés: elfogadja az óriás-törpéséget, a kifinomultságot, a töredékességet, a felületességet, a pillanatnyiságot, az efemerséget – de értéknek tekinti ezeket. Olyan művészetet szorgalmaz, amely a hanyatló világnak nem diagnózisát vagy alternatíváját kínálja, ahogy azt a tudomány, a filozófia vagy az epikus irodalom tehetné. Ehelyett az önmegfigyelésre, az egyéniségre és a világhoz való viszonyra, vagyis a hangulatra fókuszál. A modern lírikus a jelennek ír a jelenről és önmagáról, miközben tisztában van azzal, hogy a hanyatló világ részeseként, belülről nem tudja annak tökéletes leírását adni.

Kiss József ironikus szerkesztői üzenetei, a *Magyar Szemlének A Hétre* vonatkoztatott dekadenciakritikája és Reviczky Gyula programszöveggént olvasható esszéje alapján úgy tűnik, az 1890-es évek elején az az ellentmondásos helyzet állt elő, hogy míg *A Hetet* kritikusan dekadensnek tartották, addig a lap maga, vagyis Kiss József *A Hét* nevében elhatárolódott a jelzőtől; mindeközben azonban irányadó programszöveggént egy dekadens érvelésű esszét választott, amelynek érveit gyakran ismételte a lap poétikáját közvetítő „Heti posta” rovatban. Nincs *A Hétben önmagát* dekadensnek nevező költészet, de igenis van dekadens perspektíva.

### „Leszünk – szükségből – Wagneriánusok”: századvégi irányzatosság

Mint láttuk, a „dekadenshez” hasonló jelzők és ideologémák sok esetben kívülről érkező, kritikaként megfogalmazott, pejoratív minősítései egy adott csoport vagy csoportként értelmezett egyének ideológiájának. Éppen ezért a századvégi „izmusok” képviselőire vagy az irányzatjelölők elutasítása, vagy azok elfogadása és a védekezőpóz, vagy a folyamatos ironikus „billegés” jellemző. A „dekadens” jelző esetében (függetlenül attól, hogy a dekadencia nem tekinthető a naturalizmushoz vagy szimbolizmushoz hasonló irányzatnak)<sup>83</sup> mindháromra könnyű példát találni: míg az ötvenes években Baudelaire elutasítja,<sup>84</sup> a nyolcvanas években Verlaine komolyan veszi azt, és azonosul vele,<sup>85</sup> majd a kilencvenes években Wilde folyama-

82 REVICZKY, *A modern magyar...*, i. m., 131.

83 Wolfdietrich Rasch is amellet érvel, hogy nem érdemes a dekadenciát sem irányzatnak, sem stíluskorszaknak tekinteni. Éppen ezért a századforduló dekadenciaképzeteivel foglalkozó monográfiájában olyan metaforákat vizsgál, amelyeket a korban az osztályadalmi válság és általános hanyatlás kifejezésére használtak – akár egymástól egészen eltérő „izmusokhoz” kapcsolódó, egészen eltérő stílusban alkotó művészek is. Wolfdietrich RASCH, *Die literarische Décadence um 1900*, München, Verlag C. H. Beck, 1986, 10–11, 21–36.

84 Nemcsak elutasítja, de kifejezetten az akadémikusokra alkalmazza. CĂLINESCU, *From „Decadence”...*, i. m., 165.

85 Lásd például a dekadensek védelmében írt versét: *Ballade en faveur des dénommés décadents et symbolistes* (Szabó Magda fordításában *Ballada az úgynevezett dekadensek és szimbolisták védelmében*). Viszont ő is kerüli a „décadence” szót, helyette a Baju által bevezetett „décadisme” kifejezést részesíti előnyben. CĂLINESCU, *The Decadent Euphoria*, i. m., 176.

tosan paradoxonokban beszél róla, állandóan visszavonja korábbi állításait, ironikusan nyilatkozik.<sup>86</sup> A rövid életű dekadens mozgalom vezetője, Anatole Baju éppen azért választotta a „décadence” szó helyett a „décadisme”-ot a *Le Décadent* hasábjain, hogy ezzel is hangsúlyozza az öndefiníció jogát: egy gúnynév utólagos megszelídítése, adaptációja helyett létrehozta annak unikális variációját,<sup>87</sup> illetve vállaltan irányzatként tekintett a dekadens mozgalomra (az „-isme” suffixum is erre utal). Hasonló módon jött létre a spanyol „modernismo” kategóriája, amelyet Rubén Darío éppen az egyedi, egyszeri, sajátosan spanyol modernség megnevezésére vezetett be, így próbálva kiküszöbölni, hogy a spanyol modernnek („modernistas”) a francia dekadensek vagy szimbolisták utánzóinak tűnjenek.<sup>88</sup> Németül is különvált a „hanyatló” kortársak pejoratív megnevezéseként használt „Dekadenz” és a franciás helyesírású „Décadence”, amelyet a francia „történeti dekadenciára”, Baudelaire és kortársai költészetére, esetleg Verlaine vagy Valéry kapcsán használtak.<sup>89</sup> A német sajtónyelvben olykor nem is a „Dekadenz”, hanem a herderi áthallású „Verfall” szót használták<sup>90</sup> – hasonlóan ahhoz, ahogyan magyarul „hanyatlókról” vagy „bukottakról” beszéltek.<sup>91</sup>

A század legvégén *A Hét* „Heti posta” rovatában egyre határozottabban utasították el a 19. század második felének nagy „izmusait”: „Ha a szimbolizmus barátait keresi nálunk, akkor rossz ajtón méltóztatott kopogtatni”;<sup>92</sup> „[a] realizmusnak ezt a fajtáját csak igen, igen fiatal emberek kultiválják, akiknek még nincs fogalmuk arról, amiről irnak.”<sup>93</sup> A *Hetet* olvasva nyilvánvaló, hogy a kritika itt is az utánzás, reflektálatlan stíluskövetés, valamint az anakronisztikusság ellen szól, és nem feltétlenül a szimbolizmus vagy realizmus egésze ellen – bár kétségtelen, hogy sokkal nyilvánvalóbb elutasításról van itt szó, mint a tanulmány elején idézett játékos üze-

86 Dennis DENISOFF, *Decadence and aestheticism = The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Marshall GAIL, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 31–52, 39.

87 CĂLINESCU, *The Decadent Euphoria*, i. m., 172–176.

88 Matei CĂLINESCU, *Literary and Other Modernisms = M. C., Five Faces...*, i. m., 68–86, 69–70.

89 Roger BAUER, *Décadence und Dekadenz = Die Lektüre der Welt: Zur Theorie, Geschichte und Soziologie kultureller Praxis – Worlds of Reading: On Theory, History and Sociology of Cultural Practice: Festschrift for Walter Veit*, hg. Helmut HEINZE, Christiane WELLER, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004, 195–202; illetve Roger BAUER, *Der Unpolitische und die Décadence = Wagner – Nietzsche – Thomas Mann: Festschrift für Eckhart Heftrich*, hg. Michael NEUMANN, Ruprecht WIMMER, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1993, 279–297.

90 Dieter KAFITZ, *Theodor Fontanes Roman Der Stechlin aus der Perspektive des Décadence-Diskurses der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts = „Die Dekadence ist da”: Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende*, hg. Gabriele RADECKE, München, Koenigshausen & Neumann, 2002, 9–32, 12–14.

91 A sokat idézett *Magyar Szemle* rendszeresen beszél „hanyatló magyar típusokról”. Például BOTOND, *Künn a pusztán*, Magyar Szemle, 1897/36, [421].

92 [Szerkesztő], *M. T.*, *A Hét*, 1899/29, 480. A „Heti posta” más üzeneteiből kiderül, hogy ezt a választ nem Kiss József írta: „Szerkesztőnk ez idő szerint a, levéllel is, megközelíthetetlen távolban üdül”. [Szerkesztő], *K. E.*, *A Hét*, 1899/29, 480.

93 [Szerkesztő], *Fiatalok*, *A Hét*, 1899/31, 512. Az előző üzenethez hasonlóan itt is bizonytalan a megszólaló személye. Az 1899-es évfolyam „Heti posta” rovatának beszélőjéről részletesebben: MÁRTON-SIMON, *A Hét verseinek...*, i. m., 51–55.



netben. Szemléletesen példázza *A Hét* szerkesztőségének az irányzatokhoz fűződő „billegő” ítéletét a Verlaine halálakor, névalírás nélkül publikált nekrológ. Az „Irodalom” rovatot teljesen kitöltő szöveg nem kifejezetten a költőről szól, ehelyett személyes hangvételi, vallomások kijelentésekből áll, az egyes szám első személyben megszólaló (de névtelen) beszélőnek a dekadens és szimbolista költészethez fűződő viszonyát taglalja:

„Volt idő, mikor tele voltam előítélettel minden szimbolizmus, allegorizálás és dekadencia ellen. Erről lettem, s belátom, hogy igenis vannak dolgok ég és föld között, amit a mi emberi értelmünk csak sejt, de át nem hatol rajtuk, amit világosan és határozottan szavakban és fogalmakban kifejezni nem lehet, csak jelekkel lehet tolmácsolni, mint ahogy a tudományban elfér minden, a művészetből sem lesz szabad kizárni semmit, s a helyén való szimbolizmusnak nem kisebb a jogosultsága, mint akár a realizmusnak, akár az idealizmusnak s ezer egyéb izmusnak.”<sup>94</sup>

A nekrológ állítása szerint minden „izmus” legitim. A *Magyar Szemle* és más lapok által határozottan ellenzett és *A Hét*ben is inkább hallgatólagosan elfogadott művészi dekadenciát, vagyis a dekadens mozgalmat („décadisme”) ez a cikk vállaltan támogatja. Sőt, a beszélő kifejezetten *visszavonja* korábbi, az anonimitás miatt visszakereshetetlen negatív ítéletét. A szöveg zárólata Verlaine-t úgy jellemzi, mint aki „epigon művésze egy epigon kornak”,<sup>95</sup> ahol az „epigonság” formaművészetet és a „felület” felértékelését, a formának a tartalom elé helyezését jelenti.<sup>96</sup> A vallomások beszédmódja és az anonimitás együtthatására a cikk egyszerre szubjektív, egyéni hangvételi, így intenzív érzelmi töltetű, ugyanakkor a szerkesztőség egészének álláspontját képviseli.<sup>97</sup>

Kiss József *A Hét*ben általában nem egy-egy modern irányzat egészét támadta: „A divat, ha nem több ennél, előbb-utóbb úgyis csak lejárja magát. De, hogy ez a divat az uralkodó irodalmi irány egy elfajulása, még nem jelenti azt, hogy ez az irodalom is mindenestül egy kalap alá fogható az ő kinövésével.”<sup>98</sup> Kiss tehát nem maguktól a modern irányzatoktól, hanem egy-egy stílus, művészcsoport vagy poétika divattossá válásától, utánzásától és szükségszerű értékvesztésétől tartott. Hasonlóan: a „dekadens” jelző visszautasítása nem jelenti azt, hogy ne támogatta volna az általa tehetségesnek ítélt költőket, akik az irodalmi dekadencia jellegzetes képzőművészei, akik az irodalmi dekadencia jellegzetes képzőművészei, akik az irodalmi dekadencia jellegzetes képzőművészei,

94 [Név nélkül], *Verlaine, A Hét*, 1896/4, 63.

95 *Uo.*

96 *A Hét* formafogalmáról: MÁRTON-SIMON, *A Hét költészeti...*, i. m., 142–150.

97 A rendelkezésemre álló források alapján nem bizonyítható, de a cikk feltehetően Ignóty munkája. Az ő tollából származik az 1896-os évfolyam „Irodalom” rovatában közölt kritikák jelentős része, illetve a nekrológ stílusa és retorikája is az ő szerzőségét valószínűsíti. A mostani érvelés szempontjából a szerző kiléte mellékes információ.

98 [Kiss József], *Budapest, P. I.*, *A Hét*, 1891/22, 360.

sajátos téma- és motívumvilágával, esztétikájával kísérleteztek. Ez logikus következménye annak a költészeti felfogásnak, ami a „Heti posta” mentori üzeneteiből kirajzolódik. Kiss normatív poétika helyett az „egyéni hang” keresését szorgalmazta, amelybe belefért az irodalmi irányzatokkal s azok „elfajulásaival” (erre még visszatérek) szembeni nyitottság és az ezekhez kötődő kísérletezés is. „Tiszteld a tehetséget!”, volt *A Hét* jelszava tíz évvel az indulása után, „[m]inden formájában és ha nem érted meg mindjárt, légy azon, hogy megértsd. Tiszteld a tehetséget ellenségeidben is és aberrációiban is”.<sup>99</sup> Kiss József *A Hét* szerkesztői üzeneteiben nem a létrehozni kívánt modern költészet irányát akarta megszabni. A lapon keresztül inkább infrastruktúrát, nyilvánosságot, szociális hálót kívánt biztosítani ahhoz, hogy valami újszerű hang kifejlődhessen, és megtalálhassa saját közönségét. Az irodalmi divatok idézett kritikája, amelyben egy aggodalmát kifejező olvasó levelére válaszolt, így folytatódik:

„Azok a kiváló modern szellemek, kiket ön baktériumoknak nevez, baktériumoknak talán mégis egy kicsit nagyok és in ultimo analysi, ezek nem a betegség (haugyan betegség?) okozói, hanem *productumai*. Arról, hogy a mi korunkban nincsenek többé troubadourok, nem lehet filozofálni, ezt csak konstatálni lehet. Ibsen, Echegey, Tolstoj és a legnagyobb bünös – Zola bizony nem esküdtek előre össze, hogy egy új irányt teremtsenek, hanem a kor felfogása, szelleme ellenállhatatlanul bele kényszerítette őket ebbe az irányba.”<sup>100</sup>

Kiss itt az „egészséges” és a „beteg” irodalom szembeállításával él. A „baktérium” mint metafora nagyon elterjedt volt a századvegi sajtónyelvben. *A Hét*ben is számos olyan aktuálpolitikai vagy szépirodalmi elemzést közöltek, amelynek alapmetaforája a bakteriális fertőzés.<sup>101</sup> Robert Koch posztulátumai után, a kilencvenes években már mindenki számára egyértelmű volt, hogy a század utolsó évtizedében pusztító influenza és az 1891–1892-es, egész Európát sújtó kolerajárvány bakteriális fertőzés útján terjedt. A baktérium lett a legközérthetőbb aktualizáló metaforája minden gyorsan, transznacionálisan terjedő irányzatnak, mozgalomnak és divatjelenségnek. Az itt idézett szövegben a „betegség” („a kor felfogása, szelleme”) állítólagos okozói, terjesztői a Zolához, Ibsenhez és José Echegaray y Eizaguirréhez<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Kiss József, *Egy lapról, egy évfordulóról és egy szerkesztőről*, *A Hét*, 1899/52, 845.

<sup>100</sup> [Kiss], *Budapest, P. I., i. m.*; kiemelés az eredetiben.

<sup>101</sup> Elég csak *A Hét* legelső „Krónikájára” gondolnunk, amely az „Influenza-hírek nyugtalanítják a világot...” mondattal indul, majd a gombákról, baktériumokról és a „mikroszkopikus világ” más lényeiről elmélkedve fokozatosan egyre tágítja a jelentéskört, minden „ragályosan” terjedő jelenségre kiterjesztve azt. LUCIUS [KESZLER József], *Krónika: Budapest decz. végén*, *A Hét*, 1890/1, [1].

<sup>102</sup> Echegaray *A nagy Galeotto* című drámáját 1890-ben mutatták be magyarul. *A Hét*ben Ambrus Zoltán írt az ősbemutatóról elismerő, lelkes kritikát (egyenesen Shakespeare-hez hasonlította, a „homályos” Ibsenhez képest a színpadot jól ismerő, kiváló dramaturgiai érzékű szerzőnek tartotta). A korabeli magyar Echegaray-recepciónak fontos mozzanata volt Ambrus színikritikája. Y. [AMBRUS Zoltán], *Nemzeti színház (A nagy Galeotto. Dráma, 4 felvonásban, írta Echegaray. – Első előadása a nemzeti színházban 1890. február 28-án.)*, *A Hét*, 1890/9, 144–145.

hasonló modern szerzők. Kiss érvelése nem egyszerűen megfordította az implikált ok-okozati viszonyt, de magára a metaforára és általában a biologikus értelmezés megalapozottságára is rákérdezett („haugyan betegség?”). A modern irodalmat nem irányzatossá képzelte el, az irányzatokat preskriptívnek és emiatt korlátozó hatásúnak tekintette. Számára az új irodalom a radikálisan megváltozott világ egyértelmű „produktuma”. Nem foglalt ugyan állást a regény- és drámai irodalom alakulásával kapcsolatban, de azért, hogy „kiváló modern szellemeknek” nevezte ezeket a szerzőket, mégis tartózkodott a negatív ítélettől. Rendszerszintű krach idejéig, sőt univerzális válságkorszakként, vagyis tulajdonképpen dekadens korszakként értékelte saját jelenét, amelyhez csak az igazi „modern szellem” képes reflektáltan igazodni. A modern kor lírikusait pedig óva intette attól, hogy az epikus műfajok által dominált „izmusokat” kövessék (a jelenben „nincsenek többé troubadourok”), hasonló okból, mint amivel Reviczky is érvelt idézett esszéjében. Hiszen a líra mint műnem szerintük nem alkalmas a rendszerszintű, társadalmi szintű jelenségek leírására, csak és kizárólag az egyént és az egyénnek a világhoz fűződő, folyamatosan változó viszonyát képes érzékeltetni. Kiss szerkesztői válasza a következőképpen zárul: „[A]zokra a lány szerelmi dalokra, melyeket Zolának kellett *volna* megírnia, nem vagyunk kíváncsiak.”<sup>103</sup> A feltételes mód (Zola nem lírikus, de ha az lenne, nem lenne jó lírikus) is azt jelzi, hogy Kiss az epikának és a lírának a Reviczky által leírt módon eltérő feladatot és „szótárat” tulajdonít.

Kiss József egyszerre volt elődje és kortársa a századvég költőinek: balladáinak köszönhetően valamelyest igazodott a Kisfaludy Társaság által preferált irodalmi ízléshez, míg lírai verseivel, illetve verses elbeszéléseivel el is határolódott attól. Őt is rendszeresen nevezték modernnek, dekadensnek, kozmopolitának. Ami azonban bírálói szerint esetlen verselés, ügyetlenség, hiba, sőt „magyartalanság”, az az őt és *A Hetet* olvasva nevelkedő új költői nemzedék számára már a kísérletezés jelének tűnt. Saját köteteinek összeállításakor és *A Hét* szerkesztésekor érzékenyen követte, hogyan változik és hogyan tud változni a magyar költészet. 1897-ben balladáit és lírai verseit még mindig képesek voltak újszerűen hatni. A Bécsben tomboló szecesszióval egy időben a magyar közönség számára szokatlan ösztönművészeti vállalkozásba fogott: az ekkor induló Nagybányai Művésztelep fiatal alkotóival közösen kiállítást szervezett, és legismertebb verseinek illusztrált díszkiadását tervezte.<sup>104</sup> A kö-

103 [Kiss], *Budapest, P. I., i. m.*; kiemelés tőlem – M.-S. A.

104 Az album: Kiss József *Költeményei*, Bp., Révai, 1897. A Nagybányai Művésztelep alkotóinak levelei közül több is tanúskodik a közös munkáról. Ezek alapján a projekt 1896 júliusában indult, kifutását októberre tervezték, Hollósy kezdetben nagy lelkesedéssel fogadta a lehetőséget: „Ez [Kiss és a kiadvállalat látogatása] a legimpozánsabb momentum a mi itt léteünknek.” HOLLÓSY Simon, *Morvay Győzőhöz, Nagybánya, 1896. júl. 25.* = *Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből II: Válogatás a nagybányai művészek leveleiből 1893–1944*, szerk. ANDRÁS Edit, BERNÁTH Mária, Miskolc, MissionArt Galéria, 1997 (Nagybánya könyvek, 8), 30. 1897-re az illusztrációk nagy része elkészült, csak Hollósy négy további festményére vártak. Uő, *Özv. Tóth Lászlónéhoz, München 1897. jan. 27.* = *Uo.*, 36. Hollósy a kötet megjelenése után még egyszer újrifestette az egyik illusztrációt (*Az ár ellent*), 1900-ban is foglalkoztatta a téma. Uő, *Réti Istvánhoz, H. n., München, 1900. márc. 20.* = *Uo.*, 89. Később, 1915–1916-ban a koprodukciós projektben részt vevő Réti István festette meg (állami megrendelésre) Kiss József portróját. FERENCZY Károly, *Réti Istvánhoz, H. n., d. n. (postabélyegző: 1916. júl. 2.)* = *Uo.*, 240–241.

tet megjelenésekor Kiss úgy beszélt az albumról,<sup>105</sup> mint amelyben nincs hierarchia kép és szöveg között, ahol az illusztráció nem alárendeltje a szövegnek,<sup>106</sup> hanem a vers hangja „színekre váltva”, a költő fantáziája „egy más törvénynek hódoló fantázia eszközeivel reprodukálva”.<sup>107</sup> A díszkiadás megjelenése után az *Uj Idők* közölte Bródy Sándor portrécikkét Kiss Józsefről.<sup>108</sup> Bródy európai színvonalú lírikusnak nevezi őt, aki maga is „haragszik a balladák hangos sikerére”, amely teljesen „elvonja a figyelmet a lírai verseitől”. Saját helyzetét tisztán látó „öregként”<sup>109</sup> írja le az ekkor ötvenöt éves költőt, aki tisztában van költői érdemeivel és hiányosságaival, a magyar líra aktuális helyzetével. A portré nem a költő pályáját vagy költészetének általános vonásait ismerteti, hanem egy közösen töltött délutánt és éjszakába nyúló beszélgetést mesél el. Kiss József szecessziós ízlés szerint berendezett, ékszerdobozra emlékeztető dolgozószobájában,<sup>110</sup> a mesterséges szépség bűvöletében és a villanyfény ragyogásában ülve, vagyis egy tökéletesen dekadens miliőben majdani, még el nem készült versekről beszélgetnek. „Én egészen fiatalnak és modernnek érzem magamat és a verseimet mégis elválasztja valami a modernségtől. Vajon mi az?” – kérdezi az elbeszélésben szereplő Kiss.<sup>111</sup> Majd a Bródy saját hangjaként megjelenő elbeszélői hang válaszol: ami Kiss József költészetét még mindig köti egy modernség előtti világhoz, az a magyar költészeti hagyomány öröksége. „A melódia, édes öregem, az ős melódia! Az ami nekünk már nem jutott, próbáljuk, keressük, hiába. Leszünk tehát – szükségből – Wagneriánusok, ecsettel festő muzsikuskok és verstannal a kezünkben, skandálva költő discipólusok [tanítványok].”<sup>112</sup>

Schein Gábor ezt a passzust úgy értelmezi, mint amely „a nemzeti klasszicista kánon által uralt kor és hagyománytudat kiúttalanságáról tanúskodik”, s amely-

105 Léteztek hasonló formátumú kiadványok a 19. század végi magyar könyvpiacra, de ezeknek sokkal konzervatívabb volt az ornamentikája, mint a Kiss-féle díszkiadásnak. Míg a Reviczky által szerkesztett, 1891-ben újrakiadott *Költők lugasa* gazdagon díszített, de zsebkönyv méretű volt, addig a Lampel kiadónál megjelent *Költők albuma* már Kiss József díszkiadásához hasonlóan monumentális formátumú (37 cm magas) volt. Mindkettő biedermeier ízlés szerint volt illusztrálva. *Költők lugasa*, szerk. REVICZKY Gyula, Bp., Méhner Vilmos, 1891. *Költők albuma: jelenkori magyar költők verseiből: harminczöt magyar festőművész képeivel*, szerk. RADÓ Antal, Bp., Lampel, 1898<sup>3</sup>.

106 Hasonló multi- és intermediális projektről van szó, mint amilyenre Ady verseinek illusztrálásakor Nagy Sándor vállalkozott. Erről lásd MÉSZÁROS Márton, *Lírai képirás: Egy „ismeretlen” Ady-illusztráció nyomában = „Ha feltámadnak mind az álmok, ha fölkeresnek mind az árnyak”: Egy életmű utóéletének első száz éve: Tanulmányok Ady Endre halálának századik évfordulójára*, szerk. HANSÁGI Ágnes, MÉSZÁROS Márton, Balatonfüred, Tempevölgy, 2023, 119–133.

107 Kiss József, *Az én könyvemről*, A Hét, 1897/48, 771.

108 BRÓDY Sándor, *Kiss József*, *Uj Idők*, 1898/51, 541–542.

109 Játékosan kiforgatott elismeréssel vezeti be Kiss Józsefet, az „»öregkét«, aki mellelleg a legnagyobb élő poétája a hazának”. *Uo.*, 541.

110 A szerkesztőség rendszeres gyülekezőhelyeként is funkcionáló dolgozószoba szecessziós ízléséről és a benne található iparművészeti és képzőművészeti gyűjteményről lásd NÁDAI Pál, *A költő és kerevete = Kiss József és kerek asztala: A költő prózai írásai és kortársainak visszaemlékezése*, szerk. Kiss Géza, Bp., Kiss József prózai munkáinak kiadóvállalata, 1934, 175–179.

111 BRÓDY, *i. m.*, 541.

112 *Uo.*, 542.

ben Bródy elhatárolódik a „régiektől”, köztük Kiss Józseftől is.<sup>113</sup> S bár itt valóban a hagyományhoz való viszony a központi téma, ez az értelmezés a cikk két nagyon fontos mozzanatát figyelmen kívül hagyja. Az egyik a Kiss József kérdésében megfogalmazott önkép, amely szerint saját magát is modernnek tartja, mégis úgy érzi, valami „elválasztja” ettől. Ezt hiányosságként éli meg, vagyis a modernség itt Kiss József számára is pozitív értéként tűnik fel. A másik a gondolatjelek közé szűrt, s így kiemelt „szükségből” szó, amely Bródy válaszában a legnagyobb retorikai szerepet kapja. Ahelyett, hogy szembeállítanánk a Gyulai Páltól Szász Károlyon át Kiss Józsefиг mindenkit homogenizáló „régieket” a Bródytól Adyig tartó „újakkal”, érdemes foglalkozni a korabeli viszonyok komplexitásával. Bródy retorikája szerint ugyanis az „ős melódia” elvesztése, vagyis a korábbi költészeti hagyományokhoz való autentikusként megélt kapcsolódás lehetetlensége: sajnálatos veszteség. Ezért „keresik”, „próbálják” valahogyan visszaszerezni, s ha ez nem megy, akkor „szükségből” pótolni azt. Bródy arról a válsághelyzetről beszél, amit maga Kiss is pontosan érzékelt és gyakran hangoztatott: a század végére kiüresedett, hitelét veszítette, „elfogyott” a magyar költői nyelv. Az elkerülhetetlen megújulást *A Hét* szerkesztősége is gyakran hirdette és a változáshoz szükséges kísérletezést támogatta: legyen az dekadens („Wagneriánus”), szimbolista („ecsettel festő muzsikusk”) vagy a parnaszista/esztétista ideál szerint alkotó formaművész/„epigon” („verstannal skandáló discipulus”). Még ha divatszertű és átmeneti is ez a kísérletezés, Kiss József számára és *A Hét* egész szerkesztőségének nyilvánvaló volt, hogy a korábban hiteles megszólalásmódokat konzerválni már nem lehet. Bródy cikke szerint a kényszer, a szükség oka, ami miatt a századvég szerzői az „izmusokhoz” fordultak, éppen ez a válsághelyzet volt: az óriás-törpe tudat,<sup>114</sup> a hanyatlás érzékelése, az „autentikusság”, „organikusság” érzésének elvesztése és az ebből fakadó, nosztalgiával kevert távolságtartás az elődöktől.

A „Wagneriánus” jelző külön figyelmet érdemel. Ahhoz, hogy értsük Richard Wagner és a dekadencia kapcsolatát, át kell tekinteni párat annak legbefolyásosabb leírásai közül. A már említett Nisard-esszék mellett a leggyakrabban idézett dekadencialeírás Bourget-re vezethető vissza. A magyar közönség számára „pszichológiai” regényeiről és elbeszéléseiről,<sup>115</sup> illetve *A Hét*ben verseiről is<sup>116</sup> ismert Paul

113 SCHEIN Gábor, *Az irodalmi modernizáció pillanatfelvétele a Nyugat megindulásakor* = SCH. G., *Traditio: folytatás és áruulás*, Pozsony, Kalligram, 2008, 22–40, 25.

114 A törpe metaforája Kiss József egyik kései, a kortársak által gyakran hivatkozott versének is alapmotívuma (*A gnóm*). Az óriás-törpe szembeállítást nyilvánvalóan a 20. század elejének költészete is örökli, elég csak Ady *A muszáj Herkules* vagy *A törpék napja* című verseire gondolnunk.

115 *A Hét* első tíz évfolyamában: Paul BOURGET, *Viple úr testvére*, *A Hét*, 1891/34, 543–546; Uő, *Maurice Olivier*, ford. Y., *A Hét*, 1891, 558–560, 574–676, 592–395, 608–610, 622–625, 639–642; Uő, *Régi arczkép*, *A Hét*, 1892/3, 41–42; Uő, *Szaida*, *A Hét*, 1893/41, 230–233; Uő, *Aline*, *A Hét*, 1895, 29–32, 47–48; Uő, *A szerelem kora*, ford. FLANEUR, *A Hét*, 1896, 71–74, 87–90; Uő, *Apja fia*, ford. EMMA, FÁY Béla, *A Hét*, 1897, 249–253, 267–269, 282–285.

116 Például Paul BOURGET, *Régi emlék*, ford. RADÓ Antal, *A Hét*, 1890/3, 41; Uő, *Lázadás*, ford. ENDRÓDI Sándor, *A Hét*, 1891/43, 682; Uő, *Halál*, ford. RADÓ Antal, *A Hét*, 1891/44, 698; Uő, *Este*, ford. SZALAY Fruzina, *A Hét*, 1893/46, 306; Uő, *Tears, Idle Tears*, ford. RADÓ Antal, *A Hét*, 1899/52, 875.

Bourget-től származik a dekadens stílusnak az a leírása, amelyet Nietzsche szóról szóra idéz, ám hivatkozás nélkül *Der Fall Wagner (Wagner esete)* című, a dekadens művészettel is foglalkozó esszéjében. Bourget 1881-es, Baudelaire-ről szóló elemzése<sup>117</sup> összefoglalja a dekadencia és a „dekadensként” értékelt stílus jegyeit. Organikus metaforája szerint a dekadens társadalomban a „sejtek”, vagyis az egyének uralkodnak, akik energiájukat nem rendelik alá a „szervezet”, vagyis a társadalom közös céljainak: ez vezet általános hanyatláshoz. A nyelvet is hasonló törvényszerűségek által uralt organizmusként írja le, ítélete szerint a dekadens stílus éppen ennek az általános szétesésnek a tüneteit viseli magán: az oldal függetlenedik a könyv egészétől, a mondat az oldal egységétől, a szó a mondatétól.<sup>118</sup> Nisard-hoz hasonlóan Bourget is a Római Birodalom bukásának analógiájára képzelel el a 19. századi társadalmi valóságot. A dekadens irodalomnak szerinte nincs jövője, hiszen olyan, kizárólag aktuális referencialitással rendelkező, hagyomány nélküli nyelvet teremt, amelyet az eljövendő nemzedékek már nem fognak tudni értelmezni.<sup>119</sup> Ezt azonban Bourget nem egyértelmű veszteségként írja le. Érvelése szerint a csak a beavatottak számára érthető dekadens nyelv valódi bensőségeséget, személyességet eredményez:<sup>120</sup> Baudelaire költészetének is ez az érdeme.<sup>121</sup>

Bourget stílusleírását veszi át szóról szóra Nietzsche az 1888-as *Wagner esete*-ben.<sup>122</sup> Nietzsche élete során többször is írt Wagnerről, akivel személyes kapcsolatot is ápolt, a róla szóló írásait egy 1889-es antológiában maga gyűjtötte össze – ez volt az utolsó életében megjelent munkája.<sup>123</sup> A *Wagner esete* érvelését azzal a vallomással kezdi, hogy tulajdonképpen ő maga is Wagner-rajongó volt („én voltam az egyik

117 Később az 1883-as *Essais de psychologie contemporaine* című kötetében jelent meg, és a 19. század végén számos újrakiadást megélt. Eredeti megjelenés: Paul BOURGET, *Psychologie Contemporaine: Charles Baudelaire*, La Nouvelle Revue, 1881/13, [398]–416. Kötetes közlés: Uő, *Charles Baudelaire* = P. B., *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883, [3]–32. Az idézetek és hivatkozások ez utóbbi kiadásból származnak.

118 BOURGET, *Charles Baudelaire*, 25.

119 *Uo.*, 28.

120 *Uo.*, 29–30.

121 Ez az ítélet (bár nem idézi, de) Gautier előszavára alapoz. Eszerint Baudelaire testesíti meg azt a tökéletessé finomodott, éretté vált művészt, aki az előregedő (hanyatló) civilizáció utolsó pillanatait művészileg ábrázolni tudja. Gautier értelmezésében a dekadens stílusra az összetettség, túlfinomodás, a nyelv határainak feszegetése, a különböző nyelvváltozatok keverése, korábban nem hallott szókapcsolások alkotása, a kifejezhetetlennek, a homályosnak és a mulandónak a nyelvi megidézése jellemző. A dekadens líra szerinte a neurózis költészete, amely minden határt átlép, minden túlzást vállal, a klasszikus stílustól eltérően teret hagy az árnyaknak, a borzalomnak, a félelemnek és az idegességnek: a hanyatló kor legautentikusabb érzésvilágának. GAUTIER, *i. m.*, 16–17.

122 Friedrich NIETZSCHE, *Wagner esete (zenész-probléma)* = F. N., *Wagnerről és Schopenhauer-ről*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 2001, 6–42.

123 Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner: Aktenstücke eines Psychologen*, Leipzig, Verlag von C. G. Neumann, 1889. Nietzsche és Wagner kapcsolatáról, Nietzsche Wagnerhez kapcsolódó szövegeiről lásd *Nietzsche's The Case of Wagner and Nietzsche Contra Wagner: A Critical Introduction and Guide*, eds. Ryan HARVEY, Aaron RIDLEY, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022 (Edinburgh Critical Guides to Nietzsche).

legromlottabb wagnerista”),<sup>124</sup> így fenntartásait és kritikáit az elfogult, elragadtattott, majd csalódott befogadó álláspontjából fogalmazza meg. Szerinte Wagner „korának gyermeke”, egy beteg kor szülötte: Wagner (akárcsak Schopenhauer) beteg, és maga a Wagner-rajongás is betegség.<sup>125</sup> Wagnerből „a modernitás legbensősége-sebb nyelve beszél”, művészete „brutális”, „mesterkelt”, ugyanakkor „ártatlan”, „gonosz, kifinomult, végzetszerű”, „gazdag és pontos”.<sup>126</sup> Nietzsche „vén varázslónak” és „okos csörgőkígyónak” nevezi Wagnert: „forradalom-ideológusnak”, aki hadat üzen a „szerződéseknek”, vagyis a hagyománynak és a morálnak, többek között és kiemelten: egyenjogúsítja a nőt a „szabad szerelem szentségében”, „az utódok reménye nélkül”.<sup>127</sup> Nietzsche narratívája szerint Wagner művészetére „zátonyként” hatott a schopenhaueri filozófiával való találkozás, hiszen az életmű jelentős részében Wagner ezzel próbál harcba szállni, egyfajta „alantas optimizmust” képviselve.<sup>128</sup> Schopenhauer, vagyis a „décadence filozófusa adta meg először a decadence művészenek igazi énjét”, az ő hatására lett Wagner „tipikus decadent, aki szükségképpen érzi magát romlott ízlésűnek”, aki „romlottságát törvényként, haladásként, beteljesítésként képes érvényre juttatni”.<sup>129</sup> Hasonlít az „európai”, vagyis a francia dekadensekhez, mert nem érzi magát dekadensnek, de művészete beteg, ahogyan ő maga is beteg („*Wagner est un nerveux*” [az eredeti szövegben is franciául és kiemelve szerepel]). Ez a „túlhajtott érzékenység ízlése, amelynek mindig erősebb fűszerekre volt szüksége”.<sup>130</sup> Wagner „a gigantikust szépnek látja”, nincs benne gondolat, csak sejtelem – erre épül a dekadens stílus: a gondolatot megelőző állapot, az eljövendő gondolatok ígérete egy olyan próféta szájából, aki „a szabad akarat” nevében folyamatosan megváltoztatja a véleményét. Bourget-t idézve a wagneri stílus az „irodalmi decadence” stílusa, amelyet Nietzsche „az atomok anarchiájaként”, „részművészetként” ír le, s amelyben az eszme és a tárgy helyett a motívum lesz a lényeg: a rész felülkerekedik az egészen. Nietzsche szerint Wagner és a dekadens művészek általában „miniaturisták”, akiknek a művészetében „az egész nem egész immár” – részekre szedték és mesterségesen összerakták.<sup>131</sup> Nietzsche ebben az esszében – és a *Nietzsche contra Wagner* antológiában – nem kizárólag a wagneri drámára vagy a Gesamtkunstwerk poétikájára reflektál, de Richard Wagner elméleti írásaira is. Wagner művészete és esszéi egyaránt nagy hatással voltak a 19. század művészeire és a korabeli kritikai diskurzusra. Különösen az 1849-es *Művészet és forradalom* és az 1860-as *A jövő zenéje* passzusai köszönnek vissza rendszeresen a század második felének – és a 20. század elejének – kritikai nyelvén.<sup>132</sup>

124 NIETZSCHE, *Wagner esete...*, i. m., 10.

125 *Uo.*, 5–6.

126 *Uo.*, 8.

127 *Uo.*, 13.

128 *Uo.*, 14. Az esszében használt pesszimizmus- és optimizmusfogalomról lásd *Nietzsche's The Case of Wagner...*, i. m., 55–61.

129 NIETZSCHE, *Wagner esete...*, i. m., 15.

130 *Uo.*, 16.

131 *Uo.*, 18–19.

132 A *Művészet és forradalom l'art pour l'art* (és vitalista) érvelése szerint a modern művészet egyetlen célja az öncél, vagyis az alkotás öröme lehet, mert másként újra és újra alárendelődik:

Nietzsche esszéje szerint Wagner nem önmagában „káros”, „beteges” művész. Ahogy az érveléséhez fűzött második utószó is jelzi: Wagner dekadens művésze nem okozója, hanem következménye annak a hanyatló korszaknak, amelyben élt és alkotott. Az esszéhez fűzött utószóban nem is Wagnert, hanem a „wagneristákat”, vagyis az iránta rajongó, őt reflektálatlanul követő „epigonokat” ítéli el.<sup>133</sup> A „wagneristák” ebben a kontextusban tehát „utánzők”, vagyis azok, akik Wagner művészetét és elveit irányadónak, követendőnek tekintették, akik iskolába, irányzatba tömörültek.<sup>134</sup> Bizonyos értelemben Nietzsche okkal tartott a rajongástól és irányzatosságtól – amely nem korlátozódott a zene és a színház területére. A 19. század második felében rengeteg „wagnerista”, „wagneriánus” csoport létesült, a mozgalom leglátványosabb példájaként „wagnerista” lap is indult.<sup>135</sup> A csoportosulások tagjai a Gesamtkunstwerk szellemében valamennyi művészeti ág területén Richard Wagner követőjének vallották magukat. Ha Wagner számít a „valódi décadent”-nak, akkor a „wagneriánusok” a dekadens művészet képviselői. Azok számára is, akik Nietzscht úgyan nem olvastak, de ismerték az európai, különösen a német és francia sajtónyelvet, Wagner utánzóit dekadensként értelmezni kézenfekvő és evidens képzet volt. *A Hét és az Új Idők*, amelyek szerkesztősége nyugat-európai lapokból (is) tájékozódott,<sup>136</sup> gyakran vette át ezek referenciáit és nyelvhasználatát.<sup>137</sup> Bródy Sándor tollából a „wagneriánus” jelző így vonatkozhat a kortársak számára érthető módon: modern, irányzatos és dekadens költőre.<sup>138</sup>

korábban a kereszténység, majd a feudális hatalom, míg végül a piac uralmának. Ahhoz, hogy a művészet virágozhasson, „forradalomra” és nem „restaurációra” van szükség. „A művészet újra konzervatív lesz, de valódi virágzó és állandó erejével önmagát fogja fenntartani, nem pedig rajta kívül fekvő ok miatt fenntartását követelni, mert látjátok: ez a művészet nem pénzért lesz.” Richard WAGNER, *Művészet és forradalom* = R. W., *Művészet és forradalom*, ford. GY. ALEXANDER ERZSI, RADVÁNY Ernő, Bp., Seneca, 1995, 31–61, különösen: 55; kiemelés az eredetiben.

133 Meyer-Sickendiek éppen Nietzsche Wagner-esszéjére alapozva érvel amellett, hogy az idézés, intertextus és parafrázis kétféle változata a dekadensként értékelt művészet kontextusában válik el egymástól: a „dekadens” idézés vállaltan mutat rá saját forrásaira, a hagyományra, amellyel párbeszédbe lép, míg az „epigon” idézés úgy kíván belesimulni a meglévő hagyományba, hogy nem teszi explicitté a kapcsolódást. Míg az epigonesztétika értékmegőrzéssel és -helyreállítással próbálkozik, addig a dekadens esztétika (például az elidegenítés és a paródia eszközeivel) a hagyomány elutasítására, meghaladására törekszik. Burkhard MEYER-SICKENDIEK, *Die Ästhetik der Epigonalität: Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*, Tübingen–Basel, Francke, 2001, 18–19.

134 Wagnernek a 19. századi dekadens irodalom alakulására gyakorolt hatását elemzi: Erwin KOPPEN, *Einführung in den europäischen Wagnerismus* = E. K., *Dekadenter Wagnerismus...*, i. m., 69–88.

135 Az 1882-ben alapított *Revue Wagnérienne*. Erről lásd *Uo.*, 74–78.

136 DEDE Franciska, „*Szerzők a lámpa előtt*”: *A Hét és az Új Idők szerzői 1895–1900*, ItK, 2005/2–3, 287–312, 295–298.

137 *A Hét* ugyanolyan gyakorisággal tudósított a Francia Tudományos Akadémia üléseiről, mint a Kisfaludy Társaságról vagy a Magyar Tudományos Akadémiáról. Zola, Flaubert, Bourget, Anatole France állandó szereplője volt nemcsak az irodalmi, de a közéleti rovatoknak is. A korabeli német sajtót is nyilvánvalóan hivatkozták. *A Hét*-ben közölt cikkek olyan mintaolvasót implikálnak, aki a magyar, német és francia lapokat valós időben olvassa, eleve tud az aktuális nyugat-európai sajtódiskurzusról, amelyről *A Hét* nem tudósít, hanem párbeszédbe lép vele.

138 A 19. század végi magyar költészet „wagneri” vonásainak gondolata Glatz Károly 1904-es, Kiss Józsefről és kortársairól írt elemzésében is előkerül. Glatz genealógiájában a francia



A *Hét*ben például Ignotus használja a „wagneriánus” jelzőt irodalomkritikai kontextusban Czóbel Minka *Maya* című 1893-as kötetéről írt kritikájában.<sup>139</sup> Szerinte a „high life nervozus pesszimizmusán túl” Czóbel Minka költészetének spiritualitásán („indus hókuszpókusz”) leginkább a francia szimbolizmus és a dekadencia hatása érezhető. Ignotus itt elsősorban miszticista csoportokra utal, különösen Sár Péladan<sup>140</sup> követőire. Péladant „fésületlen” bolondnak, „indo-schopenhauerisztikus” elvekre hivatkozó nőgyűlölőnek nevezi, aki ráadásul „mindezenfelül wagneriánus”.<sup>141</sup> A „wagneriánus” itt nyilvánvalóan dekadentst jelent, hiszen Péladan nem volt „Wagner-epigon”, viszont haladás- és tudományellenes, elitista „antimodern” volt, nézeteit a századvégi Európa hanyatlásának gondolatára építette.<sup>142</sup> Ignotus ezt az orientalista spiritualizmust „maszknak”, felvett póznak tekinti, Czóbel Minka költészetének azon vonásait marasztalja el, amelyek túlságosan felismerhető módon valamely irányzathoz kötik, vagy ahol „indus hétköznapi filozófia” kedvéért feláldozza a líraiságot, amit kritikájában láthatóan ő is, akárcsak Kiss vagy Reviczky, a bensőségesség, egyéniség és hangulat keretei között képzel el: eszerint Czóbel Minka költészete éppen ott siklik ki, ahol az „idegen” gondolatosság hatására elfojtja „saját sok és érdekes mondanivalóját”, megtagadja „az igaz és nagy művészi lelkét”.<sup>143</sup> A „wagneriánus” jelző csupán egy azok közül a zsurnalizmusok közül, amelyeket a dekadens szemléletre épülő irodalmi kísérletezés megnevezésére alkalmaztak, de már ez a példa is jól szemlélteti, hogyan használták pejoratív értelemben, egymással felcserélhető módon ezeket az irányzatjelölőket a 19. század végének sajtónyelvében.

### Entartung: a „dekadens” jelző elutasításának lehetséges okai

A kilencvenes évek egyik egész Európában zajló vitája a modern irodalmi iskolák káros/építő társadalmi hatásáról szólt. Ebbe a transznacionális sajtódiskurzusba ágyazódott *A Hét* kritikai hangja is; kritikusai és főszerkesztője bevallottan olyan „szabados” (értsd dekadens) költészet hatása német közvetítéssel jut el a magyar közönséghez, a közvetítők között Wagner az egyetlen, aki nem költő. „A hetvenes és nyolcvanas években hatalmas felcsapó francia szabados költészet, mely az egész európai irodalmat egyszerre elborítja, a Goethe, Byron, Poe Edgár, Heine és Wagner Richard hatása alatt kap életre és fejlődik hatalommá.” GLATZ Károly, Kiss József: *Irodalmi tanulmány*, Bp., Politzer Zsigmond és fia, 1904, 17.

139 IGNOTUS, *Czóbel Minka: Maya. Budapest, 1893. Singer és Wolfner, A Hét, 1893/1, 15–16.*

140 Valódi nevén Joséphin Péladan, római katolikus kritikus és regényíró, antipozitivist, okkult szalonok vezetője, az *Amphithéâtre des sciences mortes: L’Occulte catholique* (Paris, Chamuel, 1892) szerzője. Elitista művészetfelfogása szerint a tömegeknek szóló (pozitivist szellemiségű) naturalizmus helyett a „helyes” művészeti irány tudományellenes, elitista, csak az ideál, hagyomány és hierarchia értékmátrixában képzelhető el. Péladanról bővebben: Maria E. DI PASQUAL, *Joséphin Péladan: Occultism, Catholicism, and Science in the Fin de Siècle*, *Revue d’art canadienne / Canadian Art Review*, 2009/1, 53–61. Mivel Czóbel Minka költészete sem katolikus, sem okkultista irányúnak nem mondható, Ignotus valószínűleg aktualitása miatt hivatkozik éppen Péladanra (akinek főműve egy évvel korábban jelent meg), példaként használva őt a divatossá vált tudományellenes, irányzatos spiritualizmusra.

141 IGNOTUS, *Czóbel..., i. m., 15.*

142 DI PASQUAL, *i. m., 54–55.*

143 IGNOTUS, *Czóbel..., i. m., 16.*

modern líra lehetőségeit kereste, amelyen nem felismerhető egyik irányzat esztétikája és ideológiája sem. Ahogy a tanulmány elején elemzett szerkesztői üzenetben Kiss a „decadens iskola” ellen tiltakozott, Ignotus idézett kritikája is az irányzatosság ellen szólal fel: az epigonizmustól tartva mindennemű nyilvánvaló csoporthoz tartozást és explicitté tett esztétikai programot veszélyesnek tekintettek – ugyanakkor nem vitatták el egy-egy irodalmi mozgalomhoz tartozó költő *egyéni* teljesítményét. Ignotus is kiemelt tehetségű költőnek tartotta Czóbel Minkát, akinek verseskötetébe egyenesen „szerelmes” lett.<sup>144</sup> Mint Reviczky és Kiss lírára vonatkozó, többek által osztott elvei alapján láthattuk, más volt a líra és a lírikus viszonyának korabeli megítélése, mint ahogyan a dráma és a drámaszerző vagy a regény és a regényíró viszonyáról gondolkodtak. A lírát alanyi költészetként értették: lehet instabil, változó a világ, sőt az egyén is változhat, de a lírai vers mégis egy személyiség, egy szubjektum pillanatnyi állapotának tükröződése. Vagyis a lírai költő a legtöbb esetben nem tud távolságot tartani a vers alanyától, szükségszerűen azonosítják azzal. Ez azt a sajátos befogadói módot eredményezte, hogy míg az Huysmans-, D’Annunzio-, Wilde-regények (vagy a Malonyai-, Pekár-, Bródy-regények<sup>145</sup>) hőseinek tetteit és nézeteit el tudták választani a szerzők személyétől,<sup>146</sup> a lírai versben megszólaló hangot a költő saját hangjaként olvasták. Ez onnan is látszik, hogy a verseskötetekre vonatkozó kritikák gyakori formulája szerint egy-egy lírai versben a költő „valódi énje” szólal meg „őszintén”. Így a dekadens költő: dekadens személy. Mivel eszerint a felfogás szerint a lírának előfeltétele a benne-lét és az azonosulás/azonosság, a versek normaszegését a szubjektum normaszegéseként értelmezték. Vagyis a „beteges” irodalom csak „beteg” személy tollából származhat.

A korban Európa-szerre ismerték és széles körben osztották a „modern”, „dekadens”, „századvégi” irodalmat deviánsnak tekintő nézetet. A pesti származású Max Nordau (korabeli magyar forrásokban Nordau Miksa)<sup>147</sup> *Entartung* című 1892-es nagy tanulmánya<sup>148</sup> az általános degeneráció, egy mindenre kiterjedő társadalmi, testi és pszichológiai patológia tüneteiként értékelte a dekadencia művészi teljesítményeit. Nordau könyve a századvég legmeghatározóbb irodalmi dekadens-

144 *Uo.*, 16.

145 Bródy Sándor a *Nyomor* előszavában (tíz évvel a kötet első megjelenése után) saját könyvét úttörőnek tekinti, amely „magyar nyelven először hirdette a naturalizmus tanait”, viszont azonnal finomítja az állítást: „csak a tanait”, „inkább elvben” (vagyis nem gyakorlatban) követte az irányzatot. Azonnal távolságot tart az elbeszélések fikciós világától. BRÓDY Sándor, *Előszó* = B. S., *Nyomor*, Bp., Singer és Wolfner, 1893, 3.

146 Már ameddig, lásd a Wilde-perek esetét, amelyek során Oscar Wilde szépirodalmi írásait bizonyítékokként használták „morális züllésének” igazolására. A perekről: Lewis PERICLES, *Trials of Modernity* = L. P., *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 37–56; illetve *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ed. Stephano-Maria EVANGELISTA, New York, Continuum, 2010.

147 Nordau kritikusi munkásságáról, többek között budapesti német lapoknál betöltött szemléletalakító szerepéről lásd Hedvig UJVÁRI, *Dekadenzkritik aus der „Provinzstadt“: Max Nordaus Pester Publizistik*, Bp., Argumentum, 2007, különösen: 193–213 (*Nordau als Kritiker*).

148 Max NORDAU, *Entartung*, Berlin, Carl Duncker, 1892–1893. A továbbiakban a korabeli angol kiadást hivatkozom: Max NORDAU, *Degeneration*, London, William Heinemann, 1898.

ciával foglalkozó szövege lett, hiszen nemcsak a dekadens művészettől idegenkedők kezébe adott tudományosnak tűnő, pszichológiai megalapozású elméletet, de a magukat dekadensnek nevező vagy mások által annak tartott művészeket is vitára készítette.<sup>149</sup> Nordaut *A Hét* szerkesztősége és közönsége is egészen biztosan ismerte és olvasta. A fiatal Kiss József személyes kapcsolatot is ápolott vele Budapestre költözése előtt – és változó intenzitással azután is.<sup>150</sup> Nordau és Kiss kapcsolatának megosztó megítélését jól példázza Ady Endre anekdotája, amely szerint egyedül azért változtatta meg a negatív véleményét „Nordau Miksáról”, mert egyszer az íróasztalán látta „nyitva és megjелеzve” Kiss József egyik verseskötetét.<sup>151</sup> Vagyis a kortársak számára evidens volt ugyan kettejük kapcsolata, de ez nem hatott ki a költő-főszerkesztő megítélésére, sőt éppen fordítva: a Nordauról alkotott képet is képes volt „megszelídíteni”. Arról, hogy Kiss hogyan vélekedett az *Entartung*ról és szerzőjéről, vagy hogy a szerkesztőség hogyan viszonyult a kötethez, nehéz lenne egyértelmű kijelentéseket tenni.<sup>152</sup> A tanulmány szókincse és retorikája mindenestre beépült *A Hét* nyelvhasználatába, bár egyértelműen ironikusan viszonyultak hozzá. Ignotus például több helyen is használja a Nordaura visszavezethető „degenerátus századvégi” kifejezést, előfordul, hogy önmagára vonatkoztatva: „...engem, enervált, degenerátus századvégi embert.”<sup>153</sup>

Nordau Cesare Lombrosónak ajánlja a könyvét, a turini egyetem pszichiáterének, aki Bénédict Augustin Morel munkáira építve elsőként írta le a „degeneráció” pszichopatológiáját. Lombroso a bűnözőket fiziológiai, pszichológiai és frenológiai szempontok alapján elkülöníthető antropológiai csoportnak tekintette.<sup>154</sup> Az ő módszertanát követve Nordau a deviáns művészekre is kiterjesztette az elméletet.

149 Murray G. H. PITTOCK, *Walter Pater and the French connection* = M. G. H. P., *Spectrum of Decadence*, London, Routledge, 1993, 15–52, 50–52; Wolfdiétrich RASCH, *Einleitung* = W. R., *Die literarische...*, i. m., 9–10; Jenny BOURNE TAYLOR, *Psychology at the fin de siècle* = *The Cambridge Companion...*, i. m., 13–30, 13–18; Mary GLUCK, *Decadence and the „Second Modernity”* = *The Cambridge History of Modern European Thought*, eds. Warren BRECKMAN, Peter E. GORDON, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, I, 353–371, 354–355; Josephine M. GUY, *Introduction* = *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature, Culture and the Arts*, ed. J. M. G., Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, 1–22, 3–5.

150 Erről lásd UJVÁRI Hedvig, „Csak bátorság, kitartás és akarat!”: Adalékok Kiss József vándoréveihez a Max Nordaувal folytatott levelezés alapján”, *ItK*, 2021/1, 83–102; illetve Uő, „Az Ön iránti érzéseim soha nem változnak”: Max Nordau és Kiss József szakmai-baráti kapcsolata újságírói pályafutásuk kezdetén, *MKsz*, 2023/2, 233–248.

151 ADY Endre, *Kiss József*, Budapesti Napló, 1907. dec. 15.

152 Nem érdemes a korai *A Hét* ideológiáját és irodalomszemléletét megfeleltetni az 1910-es évekbeli *A Hét* szemléletével. Így a „Nordau Miksa” hatvanadik születésnapjára írt, 1910-es közzöntés pozícióját sem tekinthetjük retrospektív módon és általánosan érvényesnek. A köszöntő cikk megléte és ünnepi beszédmódja viszont igazolja, hogy Nordau a magyar olvasóközönség számára releváns közszereplő és kulturális ágens volt. A jubileumi portrécikk nyelvhasználata a sajtónyelv radikalizálódására is jó példa. A szöveg a cionista mozgalom kiemelt alakjaként, diplomataként ünnepli Nordaut, akinek ugyanakkor legnagyobb érdeme „fajfölötti szelleme”, s aki megtestesíti a „nemzeti szinezet nélküli tiszta kultúrát”, egy olyan Párizsban élve, amely „egyre inkább elkozmpopolitásodik”. Sz. Z. [Szász Zoltán], *Nordau Miksa*, *A Hét*, 1910/3, 38–39.

153 IGNOTUS, *Utravaló*, *A Hét*, 1893/25, 394–395.

Diagnózisa szerint a modern művészet alkotóit és fogyasztóit tömeges, társadalmi szintű degeneráció és hisztéria vezérli.<sup>155</sup> Az *Entartung* szerint a művészek „mentális degenerációjának” tünete együttese a következő: a morális érzék teljes hiánya, egoizmus, impulzivitás, emocionális túlfűtöttség, pesszimizmusban megnyilvánuló mentális gyengeség, figyelemzavar, állandó tehetetlenségérzet, a miszticizmus iránti vonzalom, önrombolás. Nordau a művészi degenerációnak mint mentális betegségnek a tünetei között említi a csoportba tömörülés, iskolaalapítás kényszerét is.<sup>156</sup> Mindennek az okozójaként, a tünete együttes gyökerénél a nagyvárosi miliót látja: a túlságosan sok inger hatására a városlakókban általános kimerültség, közöny, életundor és tehetetlenségérzet alakul ki, ennek következtében pedig fogékonyá válnak a művészi degenerációra.<sup>157</sup> A kétkötetnyi terjedelmű tanulmány nagy része azokat a csoportokat és „izmusokat” veszi sorra, amelyekre Nordau érvényesnek látja a művészi degeneráció elméletét: a miszticisták, vagyis a preraffaeliták és a szimbolisták, a „tolsztojiánusok” és a „wagneriánusok”, a parnasszisták és a sátánisták (itt Baudelaire „démonikus” verseire utal, és az őt követő kevésbé ismert költőkre), a dekadensek és az esztétisták, „ibsenisták”, „nietzscheiánusok”, Zola követői, a Junges Deutschland költői. Egy-egy iskola leglátványosabb képviselőit frenológiai szempontok alapján is vizsgálja. Hosszan elemzi Ibsen vagy Verlaine fejformáját, elmeállapotukra vonatkozó következtetéseket vonva le,<sup>158</sup> a „dekadens” stílus szakadozottóságát, a rész-egész, felület-mélység viszonyának relativizálódását a pszichikai és fiziológiai elfajulás tüneteiként értelmezi.<sup>159</sup> Az ismétlés és a szokatlan szóképzés Nordau értelmezésében afázia, a korrespondencia és a szinesztézia pedig neurológiai zavar eredménye.<sup>160</sup>

Az olyan jelzőkkel tehát, mint a „dekadens”, „szimbolista”, „parnasszista”, „miszticista”, „wagnerista”, „ibsenista”, „tolsztojiánus”, amelyeknek Nordau külön-külön fejezetet szentelt, okkal bántak óvatosan a századvég magyar művészei és kritikusai: a címkék elfogadásával nem csak egy már létező nyugati irodalmi irányzat epigonjainak tűntek volna, hanem a társadalmi degeneráció büszke képviselőinek is. Dekadens költőnek lenni Nordau után felért egy elmebaj-diagnózissal. A jelzőt tehát több okból is visszautasítják: az öndefinícióhoz való jog nevében, az egyéniség (versus irányzatosság) nevében, valamint a patologizálástól és kriminalizálástól tartva. Igenis van és nagyon is népszerű a kilencvenes években a dekadens szemléletű, modern témavilágú és poétikájú magyar líra, de a „dekadens” jelző olyannyi-

154 Peter RIGBY, Az „r/K szelekció”: Lombroso és a rasszizmus kapitalista „tudománya” = *Rasszizmus a tudományban*, szerk. KENDE Anna, VAJDA Róza, Bp., Napvilág, 2008, 135–146; VERMES Miklós, *A kriminológia kialakulása* = V. M., *A kriminológia alapkérdései*, Bp., Akadémiai, 1971, 9–40, 26–31; HORNYÁK Szabolcs, *A büntetőjog-tudomány története = Magyar büntetőjog: Általános rész*, szerk. BALOGH Ágnes, TÓTH Mihály, Bp., Osiris, 2010 (Osiris tankönyvek), 40–46.

155 NORDAU, *Degeneration, i. m.*, 40 (*The Diagnosis* című fejezet).

156 *Uo.*, 11–15 (*The Symptoms*) és 18–32 (*The Diagnosis*).

157 *Uo.*, 35–43 (*The Diagnosis*).

158 *Uo.*, 116–124 (*Symbolism*) és 355–357 (*Ibsenism*).

159 *Uo.*, 300–308 (*Decadents and Aesthetes*).

160 Hosszan elemzi Verlaine költészetét, költői nyelvhasználatának jellegzetességeit a neurológia és az afázia tüneteiként olvassa. *Uo.*, 121–129 (*Symbolism*).

ra terhelte, hogy a legtöbb esetben utalások, félmondatok, körülírások helyettesítik azt.<sup>161</sup> Éppen ezért *A Hétnél* dekadencia helyett modernségről, „századvégiségről”, sok esetben városi irodalomról beszélnek. Mindhárom jelző, a „modern”, a „századvégi” és a „városi” is, a „dekadens” és az „elfajult” szinonimájaként működik Nordau könyvében.

*A Hét* óvatos nyelvhasználatát jól szemlélteti a lap legtöbbet foglalkoztatott lírikusának, Telekes Bélának az esete. Első kötetét recenzálva Ignotus úgy ír róla, mint Baudelaire hatása alatt álló tehetséges kamaszról (ekkor huszonkét éves).<sup>162</sup> Mivel Baudelaire neve automatikusan mozgásba hozza a szimbolizmus-dekadencia jelentéskörét, a hozzá kapcsolódó negatív és veszélyes melléközöngékkal együtt, Ignotus a kritika zárlatában „megvédi” Telekest a degeneráció lehetséges vádjától: „az egyénisége a nyárspolgárságtól épp oly távol áll, mint az örültségtől [...] Nincs őneki egyéb betegsége, mint az ifjúság, s ebből, sajnos, hamar kigyógyul az ember.”<sup>163</sup> Második verseskötetét már úgy olvassák *A Hétnél*, mint amiben „az igazi város nagy szubjektivitása” kap lírai formát, s Telekes költészetét úgy értékelik, mint ami „csak két nagy hatás alul nem tudott szabadulni. A Vajda János és a Kiss József hatása alól”.<sup>164</sup> Vagyis „anorganikus”, külföldről hozott referenciák helyett immár „organikus”, sőt *A Héthez* köthető mintát követ. „Városi”, ugyanakkor „szubjektív” költő: tehát mentes minden irányzatosságtól, minden irodalmi „betegségtől”.

\*

A jelző megvonása, tudatos kerülése nem jelenti azt, hogy ne lehetne a lapban közölt költők verseit dekadensként olvasni. *A Hét* visszatérő költői, Czöbel Minka, Ignotus, Telekes Béla, Makai Emil,<sup>165</sup> Szalay Fruzina, Jékey Aladár, Zempléni Árpád vagy maga Kiss József lírája értelmezhető a dekadencia keretei között, akár motivikusan,<sup>166</sup> akár a nyelvhez való viszonyukat, stílusukat tekintve. Mint láthattuk, a „dekadens” jelző hiánya nem jelenti a dekadens szemléletű művészet hiányát. Ráadásul a kritikai és sajtónyelv öcenzúráját figyelembe véve az is érthető, miért kezdenek

161 Hasonló „névmegvonásról” van szó, mint ami a „romantika” esetében történt: a „romantika” szó helyett magyar kontextusban inkább „reformkorról” beszélnek, a magyar romantika egyfajta „üres helyként” tételeződik az európai romantika viszonylatában. HANSÁGI Ágnes, *A hiány metaforái: a romantika (korszak)fogalma* = H. Á., *Klasszikus-korszak-kánon...*, i. m., 12–18.

162 P. P. [PATÓ Pál = IGNOTUS], *Telekes Béla (Káprázatok. Budapest, 1895. Grill. Ára 1 frt. 20 kr.)*, *A Hét*, 1895/23, 370–371. A cikk organikus metaforája szerint Baudelaire az a „buja virág”, amelynek „szétszórt himpora” egész Európa levegőjét belengte, s amely egy emberöltővel később a skandináv népektől Németországon át immár az új magyar költői nemzedék költészetét is „megtermékenyítette”. *Uo.*, 371.

163 *Uo.*

164 CH. [CHOLNOKY Viktor?], *Telekes Béla könyve*, *A Hét*, 1906/29, 492.

165 Sebők Lajos 1948-as elemzésében *A Hét* főszerkesztő-helyettesét, Makai Emilt emeli ki mint a magyar dekadens költészet legrelevánsabb képviselőjét, akit Hofmannsthalhoz mérve vizsgál. SEBŐK Lajos, *Fejezetek a dekadens irodalom történetéhez*, Szeged, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó R. T., 1948, 25–36.

166 Wolfdietrich Rasch mintáját követve: RASCH, *Die literarische...*, i. m.

saját irányzatjelölőkkel kísérletezni; hogyan válik alkalmassá többek között a „szadvégi”, a „városi”, az „urbánus” és a „modern” jelző a lap poétikájának leírására; hogyan kezdik azokat a jelentéseket, amelyek a medikalizált és kriminalizált „dekadens” jelzőben benne voltak, *átfordítani* egy új, kevésbé terhelt szótár fogalomkészletére,<sup>167</sup> amely nem kapcsolódik explicit módon a nyugat-európai „izmusokhoz”, és amelyet kifejezetten csak a korabeli magyar irodalmi lapok befogadói érthettek. Tulajdonképpen a dekadenciára vonatkozó kritikai nyelvvel is az történt, amit Bourget a dekadens stílus sajtóságaként azonosított: egy speciális, csak a beavatottak által beszélt és értett szókinccset hozott létre, amelynek használati módjai és a korban evidens, aktuális referenciái a jövő nemzedékei számára már nehezen hozzáférhetők.

167 Ahogyan azt Lengyel András vonatkozó tanulmánya is bizonyítja, a kezdetben értéksemleges „városi”, majd az ennek a helyébe lépő „urbánus” irányzatjelölők is rövid időn belül ugyanolyan terheltté válnak, mint az itt vizsgált „dekadens” jelző. LENGYEL, *i. m.*

Kovács Viktor

## Intrikusábrázolási jellegzetességek Szigligeti Ede és Balázs Sándor *A strike* című darabjában\*

A Nemzeti Színház 1871. január 1-jén drámaírói pályázatot hirdetett, amelynek kiírása szerint népszínművek beérkezését várták, határidőként pedig az év augusztus 16-i napját jelölték meg. Az Orczy Bódog, Gyulai Pál, Deák Farkas, Feleki Miklós és Paulay Ede alkotta bizottság tizenkét pályaművet kapott, amelyek között Szigligeti Ede és Balázs Sándor<sup>1</sup> *A strike* című „eredeti népszínmű”-ként definiált alkotása is szerepelt.<sup>2</sup> Ez év szeptemberében a *Magyar Polgár* elkeseredett hangon tájékoztat az egyes darabok minőségéről. Elsősorban a műfaj keretéről, belső szerkezetéről szerzett ismeretek hiányát rója fel a szerzőknek, s a tizenkét munka közül mindössze hármat tart említésre méltónak, ezek közül pedig első helyen nevezi meg *A strike*-ot, s főképp annak első felvonását.<sup>3</sup> A tudósítás terjedelmesebben ismerteti a bírálóbizottság véleményét. A Balázs–Szigligeti-darab korszerűségét és „ügyes szerkezetét” méltatják, valamint kiemelik a benne rejlő színpadi hatás lehetőségét.<sup>4</sup>

Jelen tanulmányom középpontjában *A strike* intrikusábrázolása és recepciótörténete áll. Az egyes reflexiók szóhasználata és a darab értelmezése során alkalmazott kritikai keretrendszere nem csupán a Balázs Sándor–Szigligeti Ede-mű esztétikai alapú megközelítéséről, hanem a kor irodalomban reprezentált társadalomképéről is árulkodik, amely az írásom második szakaszát képező szövegelemzéshez is támpontokat nyújthat. A két fejezet tehát az alábbi kérdésekre keresi a választ: hogyan

\* A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Balázs Sándor író Kolozsvárott született 1830. december 26-án, és Budapesten halt meg 1887. augusztus 1-jén. Drámaírói munkásságában helyet kaptak a korban aktuális társadalmi folyamatokra vonatkozó reflexiók, például a nőemancipáció, amely az *Égben* című vígjátékában válik témává (karikatúraszerű hangvétellel). Ebből adódóan az is valószínűnek látszik, hogy a korabeli nemzetközi irodalommal aktív kapcsolatot tartott, vélhetően *A strike* alapjául szolgáló Coppée-szöveggel is ő találkozott először. Ezt erősíti az a tény is, hogy Balázs később Peterdi néven a Nemzeti Színház könyvtárosa lett, gyűjtötte és kategorizálta azokat a magyar és idegen nyelvű darabokat, amelyek gyakorlati vagy reprezentatív okokból a színházhoz kerültek. (Balázs Sándor = *Magyar Színművészeti Lexikon: A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, I, *Aágh Endre – Faust*, Bp., Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929, 99.)

2 *Hírharang*, Magyar Polgár, 1871. augusztus 22., 189. szám, 580.

3 *Hírharang*, Magyar Polgár, 1871. szeptember 2., 199. szám, 610.

4 *Hírharang*, Magyar Polgár, 1871. szeptember 7., 203. szám, 621–622, 622.

élt tovább a reformkor első és második műsorrétegének jellemző szereptípusa,<sup>5</sup> a cselszövő a népszínmű kései példájában? Milyen mértékben befolyásolta az alakbrázolást a mind *A strike* cselekményterét, mind pedig a mű keletkezési és reprezentációs korát meghatározó városiasodás? Újraértelmeződnek-e ebből kifolyólag az intrikus szerepsajátosságok? Kialakul-e esetleg valamiféle meghatározó tendencia az intrikusok társadalmi hátterére vonatkozóan?

### A mű előadás- és recepciótörténete

Az elbírálók által méltányolt *A strike* az év második felében, 1871. október 29-én színpadra is került, azonban sokkal összetettebb fogadtatásban részesült, mint azt előzőleg sejteni lehetett. A konzervatív-liberális politikai irányzathoz kötődő *A Hon* folyóirat publicistája<sup>6</sup> legalábbis meglehetősen csalódott hangnemben tudósított a premierről. „A mű maga nem felelt meg a közönség várakozásának, s kivált nem annak a várakozásnak, melyet Szigligeti, a magyar népszínmű tulajdonképi megteremtőjéhez szoktunk kötni.”<sup>7</sup> A cikk szerint a darabban ábrázolt társadalmi mozgalmak „elnyelik a cselekményt”, és utóbb nemcsak a „szereplők közt teremtenek anarchiát”, hanem a színpadon, az összképet tekintve is. Emellett megjelenik a magyar népszínmű műfajával való szembehelyezkedés is; a szerző kifogásolja, hogy *A strike* főbb alakjai a magyar társadalom még nemigen reprezentáns társadalmi osztályához, az ipari munkássághoz tartoznak. A tárca „átplántált üvegházi növény”-nek nevezi a darabot, s rámutat, hogy szüzséje François Coppée-től származik.<sup>8</sup>

Az önmagát utólagosan a „sovinizta magyar kultúrpolitikának pártoktól független orgánuma”-ként definiáló<sup>9</sup> *Fővárosi Lapok* szintén tudósít az október 29-i bemutatóról. Bár a publicista állásfoglalása eleinte kedvezőbbnek látszik *A Hon* szerzőjének véleményénél, e cikk összegzése ugyancsak ellenszenv *A strike* összhatásával, úgy véli, hogy Balázs és Szigligeti új alkotása sem „költői”, sem pedig „irányműként” nem értelmezhető. A tudósítás kifogásolja, hogy Szigligeti és Balázs nem szerepeltetnek a nézőnek igazán rokonszenves figurákat, továbbá a lázadó munkások nem kapják meg tettükért méltó büntetésüket, ezáltal a várt példaadás

5 A magyar nyelvű színház 19. századi intézményesüléséről, a műsorrétegek és az ezekhez kapcsolódó „majdnem-típusok” megjelenéséről lásd bővebben: Uő, *A régi magyar színpadon (1790–1849)*, Bp., Magvető, 1981, 214–215; KERÉNYI Ferenc, *Valóság és dramaturgia: A régi Pest-Buda a reformkori színművek tükrében*, Holmi, 2005/9, 1088–1101.

6 *A Hon* társadalmi szerepéről és mérsékelt radikalizmusáról például Szabó Csilla ír; szerinte *A Hon* elsősorban a Balközép Párt irányát és állásfoglalásait közvetítette, amely a (korabeli értelemben) szélsőbaloldali 48-as párttal szemben jellemzően mérsékelt álláspontot, „egyértelműbb alkotmányos tisztaság”-ot képviselt. (SZABÓ Csilla, *Kisajátítható-e a baloldal? Ellenzéki politikai taktikák az 1872. évi országgyűlési választások küszöbén, Irányi Dániel és Kossuth Lajos levélváltásában*, Levéltári Szemle, 1999/4, 22–28, 27.)

7 *A Hon tárczája: A strike*, *A Hon*, 1871. október 30., 250. szám, 1.

8 Uo.

9 *A „Fővárosi Lapok” története*, *Fővárosi Lapok*, 1896. március 29., 88. szám, 1–7, 1.



is elmarad.<sup>10</sup> Ennél is szigorúbb a *Magyar Ujság* -s alkotói nevű szerzője, aki csúnya bukást emleget, kifogásolja az előadás érdektelen helyzetét, a vezéreszme hiányát.<sup>11</sup>

„Mindent összevéve tehát a Stricke megbukott, és óhajtandó, hogy a halottak álmát ne zavarja többé a repertoire-készítő bizottság. Az intendans csak vegye elő azokat a régi jó népszínműveket, igazíttassa át a zenei részeket, egészíttesse ki jó népdalokkal, és ha még egyszer népszínműi pályázatot hirdet, pályabírákul kérjen föl másokat, s ne a Stricke aranyozóit.”<sup>12</sup>

A klasszikus liberális Deák-párthoz közel álló<sup>13</sup> *Pesti Napló* tárcája szintén bíráló attitűdöt képvisel a művel kapcsolatban, de egészen más szempontok alapján teszi, mint a korábban elemzett cikkek. Elsősorban a szerkezeti felépítés hiányosságaira hívja fel a figyelmet, elmarasztalja a darab következtelen cselekményvezetését, illetve a megvalósuló előadás esetében is az aránytalanságokra, Blaha Lujza már-már unalmassá növesztett kultuszára hívja fel a figyelmet.<sup>14</sup> A *magyar irodalomtörténet bibliográfiája* által Molnár Antalként azonosított Nemo álnevű szerző<sup>15</sup> a *Magyarország és a Nagyvilág* (amelynek egyébként Balázs Sándor is szerkesztője volt) oldalain „életképes”-nek tartja a darabot; a bukás okát inkább abban látja, hogy a szerzők túlságosan is ragaszkodnak Coppée költeményéhez, annak ellenére, hogy a gyári társadalom s annak mozgalmasszintű megnyilvánulása a hazai társadalmi életben nem igazán van jelen.<sup>16</sup>

„Pedig a darabból jó népszínmű válhatott volna, ha több függetlenséggel és ízléssel kezelték volna a háladatos tárgyat, és ha úgyszólván, magától hagyták volna menni a dolgot. Ha gyáros és munkás kibékül, ha a párok, melyek egymást szeretik, egymáséi lesznek, sat. Még a hoppon maradt Szikráné asszonyom búján is lehetett volna segíteni: tán azzal, hogy a német munkást fogja maga mellé férjnek, hogy megmagyarítsa.”<sup>17</sup>

A kolozsvári *Magyar Polgár* 1872 márciusában az ottani bemutatóról írja, hogy a végeredmény itt sem lépett túl a pesti előadás hibáin. A lap publicistája a hiányos-

10 *Nemzeti Színház*, Fővárosi Lapok, 1871. október 31., 250. szám, 1142.

11 -s, *A Magyar Ujság tárcája: A strike*, Magyar Ujság, 1871. október 31., 250. szám, 1.

12 *Uo.*

13 A *Pesti Napló* társadalmi szerepéről és politikai kapcsolatairól lásd bővebben VÁRADY Géza, *A „48-as alap” kérdése = A magyar sajtó története II/1: 1848–1867*, főszerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1985, 559–566, 564.

14 A *Pesti Napló tárcája*, *Pesti Napló*, 1871. október 30., 250. szám, 1.

15 *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája*, III, szerk. KÓKAY György, V. WINDISCH Éva, Bp., Akadémiai, 1990, 525.

16 NEMO, *Nemzeti Színház*, Magyarország és a Nagyvilág, 1871. november 5., 45. szám, 591.

17 *Uo.*

ságokért egyértelműen a darab szerzőit okolja, akik a hatás hajhászása érdekében elfelejtkeztek a logikus cselekményvezetéstől. Külön figyelmet szentel az intrikus jellemvonásokkal felruházott, iszákos Lajtos megjelenítő Mátray Betegh Béla alakításának, aki az értékelés szerint eltávolodott a korhely archetipikus ábrázolásától, a figurát rútabbnak, torzabbnak festette le a kelleténél. Ennek ellenére kiemel néhány hatásos jelenetet, amelyekben a színész kárpótolhatta a közönséget az okozott csalódásokért.<sup>18</sup>

Ugyanezen év májusában a lap rövidhírt tesz közzé, miszerint a debreceni színtársulat Nagyváradra érkezett, és a nyári idényt *A strike*-kal kezdi. „Elég rossz választás bíz’ a, mert *A strike* ellen *strike*-kal tüntet mindenütt a közönség.”<sup>19</sup> Nárally Éva 1981-ben megjelent tanulmányában Gyulai Pál Szigligeti-kritikáit foglalja össze, s említést tesz az irodalomtörténésznek *A strike*-ról alkotott véleményéről. Gyulai meglátása szerint a népszínmű kései válfajának kifejlődése egy hajdan értékesebbnek látszó műfaj bukásának tekinthető, s az elemzett darab esetében – a további elemzői megállapításoknak ellentmondva – érdemesnek látja a szokásostól eltérő téma- és miliőválasztást. Ugyanakkor ő is hangsúlyozza, hogy a gyári munkásosztály nem alkot hazánkban reprezentatív társadalmi réteget, s e tény mellett a dráma cselekménye elnagyolt, a szereplők felépítése következetlen.<sup>20</sup> „*A strike* és *Amerikai* annyiban egészen a régi népszínművekre emlékeztetnek, amennyiben a komikai és tragikai elemet nem jól vegyítik, s az énekes részek háttérbe szorítják a cselekvény és a jellemrajz drámai fejlődését.”<sup>21</sup>

Annak ellenére, hogy a korabeli sajtóvisszajelzések az ország minden pontján negatív hangvétellel szóltak Szigligeti és Balázs közös drámájáról, a darab nem merült feledésbe a következő években. 1875 augusztusában például a *Pesti Napló* kellemes hangulatú színházi estéről számol be, amely során a darab a felépítésbeli hiányosságok ellenére a közönség kedvencévé vált, elsősorban az erőteljes alakításoknak köszönhetően.<sup>22</sup> 1882-ben a *Fővárosi Lapok* a New York-i magyar műkedvelői társulat előadásáról közöl rövid híradást, Szigligeti Ede darabja tehát tizenegy évvel később a tengerentúlon is bemutatkozott.<sup>23</sup> 1896-ban a Fővárosi Iparosok Köre szintén előadja *A strike*-ot.<sup>24</sup>

Feltűnő, hogy az utóbbi két esetben műkedvelői környezetben mutatkozik be a darab, ami két jelenségről árulkodhat. Elképzelhető, hogy *A strike* eddigre klasszikussá válik, s kikerülve a hivatalos színjátszás közegeből (mint sok más népszínmű ekkortájt) a korban amatőrként, műkedvelőként meghatározott társulatok kedvelt darabja lesz. Arra is gondolhatunk azonban, hogy mind az amerikai magyarság körében, mind pedig a millenniumi Budapesten ekkor vált igazán aktuálissá

18 *Nemzeti Színház*, Magyar Polgár, 1872. március 27., 70. szám, 3.

19 *Irodalom és művészet*, Magyar Polgár, 1872. május 17., 112. szám, 3.

20 NÁRALY Éva, *Gyulai Pál Szigligeti-kritikái*, A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei, 1981/1, 567–576, 567.

21 GYULAI Pál, *Szigligeti és újabb színművei*, Budapesti Szemle, 1873/6, 381–407, 405.

22 *Színház és művészet*, Pesti Napló, 1875. augusztus 17., 187. szám, 3.

23 *Külföld*, Fővárosi Lapok, 1882. február 8., 31. szám, 203–204, 204.

24 *Egyletek*, Fővárosi Lapok, 1896. december 8., 338. szám, 11.

*A strike.* Amint azt Gyáni Gábor írja, a korabeli fővárosi tömegkultúrát nagyfokú heterogenitás jellemezte.

„Egymás mellett és egymástól szinte tökéletesen elszigetelve élt a törzsökös pest-budai német kispolgárság városi kultúrája, a bevándorló magyar kispolgárság és munkásság vidékies magyar kultúrája, az ugyancsak bevándorló idegen ajkú, esetleg külföldi eredetű ipari munkásság németes vagy szlávok kultúrája és nem utolsósorban a tömegesen beáramló zsidó kispolgárság jiddis nyelvhez kötött egyéni kultúrája. Ebben a közegben jutott szerephez a magyaros, egyúttal aszimiláló erejű tömegkultúra is, amelynek egy jellemző megnyilvánulása a nagyvárosi népies műzene.”<sup>25</sup>

Kolta Magdolna a népszínművet is e sajátos folyamat eredményeképp definiálja. Egyértelműen városi műfajnak tartja, amely az értelmiség szellemi terméke, és amely ugyanakkor jellemzően vasárnapi darabtípusként a szélesebb néptömegek szórakoztatására is alkalmas.<sup>26</sup> A társadalom sokszínűsége, az etnikai és kulturális különbségek kérdése *A strike* cselekményében is különösen hangsúlyos szerephez jut. Elképzelhető, hogy a századforduló idején a darabban bemutatott ipari falu, a gyár hierarchikus rendszere a főváros metaforájaként jelent meg. Ezt az értelmezést erősíti Kerényi Ferenc meglátása is, aki már a korai népszínmű és Szigligeti indulásának vonatkozásában is megjegyzi, hogy a darabokban ábrázolt milió nem szűkül a paraszti társadalomra, hanem reprezentálja a városi iparostársadalmat, a kereskedői réteget vagy éppen a nemességet. A drámatípus popularizációjával azonban kétségtelenül elsődlegessé válik a falu alaphelyszíneként való választása, így valószínűsíthető, hogy mire Szigligeti késeinek számító darabja megjelenik, a vidéki környezet már-már műfaji kritériumnak számított.<sup>27</sup>

1901-ben a *Nagykároly és Vidéke* ugyancsak egy helyi műkedvelői előadásról számol be, amely osztatlanul nagy sikert aratott a városi közönség körében. A cikk szerzője „drámai jelenetekben gazdag darab”-ként jellemzi Szigligeti és Balázs alkotását, amely „még hivatásos színészeknek erejét is próbára teszi”.<sup>28</sup> Két évvel később a *Szatmári Friss Ujság* is beszámol egy helyi előadásról, amely csupán félházzal ment, s „már maga a darab is valami rémes népdrama inkább, mint népszínmű”.<sup>29</sup> A feltevést, miszerint *A strike* újbóli feltűnését és sikereit elsősorban annak köszönhetette, hogy az akadémikusnak számító színjátszás intézményei helyett a műkedvelők adták elő többször, nemcsak az utóbbi satmári példa gyengíti, hanem a *Magyar Színpad* egy-egy közlése is. Amint az itt közreadott egyik színlapból kiderül, a

25 GYÁNI Gábor, *Az egyesített főváros nagyvárossá fejlődése* = Gy. G., *Budapest – túl jön és rozszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Bp., Napvilág, 2008, 23–51, 50.

26 KOLTA Magdolna, *Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben* = *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HOFER Tamás, Bp., Magyarságkutató Intézet, 1991, 51–56, 51.

27 KERÉNYI, *A régi...*, i. m., 442–455.

28 *Hírek*, Nagykároly és Vidéke, 1901. április 25., 17. szám, 3–4, 3.

29 *Színház*, *Szatmári Friss Ujság*, 1903. január 26., 26. szám, 5.

Várszínházban a kor legnagyobb művészeinek alakításában adták elő *A strike*-ot.<sup>30</sup> A lapszám rövid elemzést is tartalmaz a darab szövegéről, amelyben annak sikerét elsősorban az egyre aktuálisabbá váló társadalmi mondanivalóban látja.

„Nemcsak, hogy *A strike* el nem avul, de sőt egyre frissebb és frissebb benyomást kelt a nézőben, mit a darab szociális tendenciája magyaráz meg. Most, a mikor ugyszólván, a sztrájkok korát éljük, Szigligeti darabja úgy fog hatni, mintha tegnap került volna szerzője tolla alól.”<sup>31</sup>

Az egyes teátrumok korabeli repertoárjának teljes ismerete nélkül állítható, hogy *A strike* harminc éven keresztül jelen volt a hazai színpadokon, s a népszínmű alkonyán a műfaj reprezentáns példája lett. 1924-ben a *Dunántúl* a pécsi színház magyarrá válásának történetében említi a művet, amely az 1872-ben igazgatóvá kinevezett Aradi Gerő első bemutatója volt.<sup>32</sup>

Érdemes azt is megvizsgálni, miképp jelenik meg a darab a második világháborút követő diskurzusokban, tekintve, hogy a cselekmény – amint azt a cím is egyértelműsíti – erőteljesen kapcsolódik a munkástársadalom aktivizmusához. Tamás Ernő 1951-ben a szociális tartalma miatt mellőzött műként hivatkozik rá, s a hazai gyári sztrájkmozgalom hiteles krónikájaként említi Szigligeti darabját.<sup>33</sup> Nem tér ki a darab állítólagos anakronizmusára, a munkástársadalom 1870-es évekbeli kis létszámú hazai jelenlétére.<sup>34</sup> Meglátása szerint *A strike* egyfajta szolidaritási nyilatkozat a párizsi kommün harcosai és a megtorlás során kivégzett mártírjai mellett. Az előadástörténet áttekintésekor megemlíti, hogy a Nemzeti Színház 1902-ben felújította a darabot, akkor viszont már kizárólag Blaháné sztárkultuszát szolgálta.<sup>35</sup>

30 Magyar Színpad, 1903. február 4., 35. szám, 1.

31 Uo., 6.

32 FEJES György, *Hogyan lett magyarrá a pécsi német színház? Adatok a pécsi színészet múltjából*, *Dunántúl*, 1924. április 20., 92. szám, 22–23, 23.

33 TAMÁS Ernő, *A sztrájk – először magyar színpadon*, Kis Ujság, 1951. szeptember 1., 203. szám, 4.

34 A reprezentáció szintjén valóban atipikus falukép érvényesül, s mint arra a *Magyar néprajz* vonatkozó fejezete rámutat, a darab keletkezésének idején anakronisztikus is. A felmérések szerint az 1850–60-as években a gyáripari munkásság a termelőtevékenységet folytató népesség 2%-át sem tette ki (PALÁDI-KOVÁCS Attila, *Az ipari munkásság = Magyar néprajz VIII.: Társadalom*, szerk. SÁRKÁNY Mihály, SZILÁGYI Miklós, Bp., Akadémiai, 2000, 239–309, 244.). Ezzel szemben *A strike* olyan munkásfigurát állít középpontba István bácsi személyében, aki élete nagy részét a gyárban töltötte, a kovácsmunkával hosszú évtizedek óta szolgálja Somvári üzemét. Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a lendületes és gyors fejlődést, amelynek eredményeképp 1910-ben a felvidéki országrésznek már 30%-a iparból és bányászatból él, jelentőssé válik a vasércbányászat, illetve a vasgyártás, „az egyes szénmedencékben a régi kis falucskák népes »bányászfalvakká« alakulnak át”. (Uo., 247.) Emellett fontos megjegyeznünk, hogy a 19. század második felében – ha nem is az ipari megélhetést biztosító körzetekben – Magyarországon is gyakorivá, országos hírűvé váltak a sztrájkok, különösképpen az aratósztrájkok. Szabó Ferenc kutatása szerint az első kollektív munkamegtagadás 1853-ban Orosházán volt, s a későbbi évtizedek megmozdulásai közül kiemelkedik az 1871-es (tehát a vizsgált darab díjazásának és bemutatásának évében zajló) tömeges aratósztrájk (SZABÓ Ferenc, *Korai aratósztrájkok Békés megyében 1853-ban*, *Békési Élet*, 1971/1–3, 476–483, 476.).

35 TAMÁS, *A sztrájk...*, i. m., 4.

Geréb László 1961-ben közölt tanulmányában a munkásság hazai irodalomban való megjelenését vizsgálja, s ebben a kritikai mezőben értelmezi *A strike*-ot. Állásfoglalása szerint a történet hiteltelenül, csupán Blaháné nótázásának keretét szolgáltatva ábrázolja a munkásközeget. Ugyanakkor a mű vitathatatlan érdeme, hogy rámutat az eleven társadalom kérdésére, kritikusan közelíti meg az „elnyomó nemesi és polgári osztályt”.<sup>36</sup> Nacsády József ezzel szemben népdramakísérletként értelmezi *A strike*-ot, és a népszínmű hagyománytörő, értékesebb alkotásaihoz sorolja.<sup>37</sup> Katona Imre Pollák Zsigmond festményével, a *Kovácsok sztrájkjával* kapcsolatban jegyzi meg, hogy a kép, ellentétben a további szakirodalom állításaival, sokkal inkább tükrözi a Coppée-történet hazai színpadi adaptációját, mint magát az elbeszélő költeményt, erre utal a szereplők magyaros öltözete.<sup>38</sup>

Ugyancsak a munkásmozgalom hazai története felől közelíti meg a darabot Czobor László, aki az 1873-as soproni bemutató körülményeit rekonstruálja. Megemlíti a korabeli helytörténeti vonatkozásokat is. Feltevése szerint Szigligeti darabja azért bizonyulhatott aktuálisabbnak Sopronban, mert az idejekorán elfojtott pesti nyomdász-, pék- és szabósztrájkot követően ebben a városban tört ki lázadás a szabóságok közt. A cikk az *Oedenburger Nachrichten* tudósítására hivatkozik, amely felháborodva emlegeti az európai lázadásokat. Czobor a népszínmű (és az alapjául szolgáló francia elbeszélő költemény) szerzőit egyaránt a burzsoázia értékrendi képviselőinek tartja, ennek ellenére méltányolja az alkotásban, hogy – a „romantika dramatikus köntöse”-ben ugyan, de – megjeleníti az alacsonyabb néptömegek követelését, az osztályegyenlőtlenség okozta konfliktusokat.<sup>39</sup> Póth István meglátása szerint *A strike* különleges népszerűségnek örvendett szerb nyelvterületen, 1878. október 28-án például a belgrádi Nemzeti Színház századik előadásának alkalmából mutatták be a darabot, s később tizennyolcszor került helyütt színpadra, ami Póth értelmezésében jó előadásszámnak tekinthető a korban. Ezzel szemben *A strike*-ról megszülető kritika „nagyon rossz darab”-nak nevezi Szigligeti és Balázs alkotását.<sup>40</sup>

*A Magyar színháztörténet* kevésbé sikerült, de mindenképpen figyelemre méltó népdramakísérletként definiálja Szigligeti és Balázs darabját.<sup>41</sup> Később, a műfaj megújulásának taglalásakor szintén kitér a darab megszokottól eltérő téma- és környezetválasztására.

36 GERÉB László, *A munkásság és a munkásügy ábrázolása irodalmunkban 1832–1872* = G. L., *A munkásügy irodalmunkban 1832–1907*, Bp., Akadémiai, 1961, 7–94, 93.

37 NACSÁDY József, *Az irodalmi népiesség 1867 utáni problémáihoz*, It, 1961/4, 394–405, 398.

38 KATONA Imre, „Kovácsok sztrájkja”: *Megjegyzések az első magyar sztrájkábrázoláshoz*, Művészet, 1961/11, 6–9, 7.

39 CZOBOR László, *Az első munkásábrázolás a soproni színpadon*, Soproni Szemle, 1963/3, 249–254, 249–250.

40 PÓTH István, *A magyar népszínmű a szerb színpadon*, Bp., Akadémiai, 1981 (Modern filológiai füzetek, 33), 64–65.

41 *Magyar színháztörténet I. (1790–1873)*, szerk. SZÉKELY György, KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 408.

„[Szigligeti] többször kísérletezett ének és zene nélküli, a tragédia felé hajló népszínművek írásával, erre példa *A lelenc* című darabja. *A debreceni bíró* című munkájában pedig Gyulai Pál a magyar operett első fecskéjét üdvözölte. Szigligeti az 1870-es években aktuális társadalmi kérdéseket (a gyári munkások helyzete és a kivándorlás) is érintett népszínműveiben, mint például *A strike*-ban [A sztrájk] és *Az amerikaiban*.<sup>42</sup>

### Lumpok, lázadók, kizsákmányolók: *A strike* intrikusai

*A strike* cselekménye a kéziratként definiált 1871-es kiadás szerint „falun és gyárban” játszódik, szereplői tehát úgy válnak ipari munkássá, hogy földrajzi értelemben nem távolodnak el szülőföldjüktől, falusi emberként alkalmazkodnak a városi életformához.<sup>43</sup> A történet középpontjában a gyárban nagy népszerűségnek és tiszteletnek örvendő munkásházaspár, István és Eszter áll, akik súlyos terhet cipelnek. Iszákos és zuhlott vejük, Lajtós, a halálba kergette lányukat, aminek következtében az árván maradt négy unokát nekik kell felnevelniük. Közülük Gyula és Ágnes már felnőttkorúak, az előbbi művezető a gyárban, a hajadon pedig Pesten szolgál. Jellemző tehát, hogy a női munkavállalás terében ez a szokatlan társadalmi környezet sem biztosít lehetőséget a korábbi szerepmintáktól való eltávolodásra; Ágnes nem lesz az üzem alkalmazottja – amiképpen nagyanyja, Eszter sem –, hanem a szegényparaszti családokból származó lányok hagyományos útját járja be.<sup>44</sup> A család egységét megtöri, hogy eltérően viszonyulnak Lajtóshoz. Ágnes rendszeres korhelykedése ellenére sem távolodik el apjától, Gyula ezzel szemben nem bízik a férjében, inkább józan távolságtartást képvisel végig a cselekmény során.

A gyárban kirobbanó munkáslázadás a személyközi kapcsolatok terén is befolyásolja István és Eszter familiáját. Ágnes udvarlója, Kovács Jenő a mozgalom oldalára áll, Gyula pedig a gyártulajdonos Somvári bizalmasaként (és leánya, Angyalka hódolójaként) értelemszerűen a békére törekszik. Egy félreértés folytán a bölcs István bácsi is konfliktusba kerül főnökével, s a második szakasz végén, amikor tévedését belátva az üzembe rohan, hirtelen felindulásában végzetes ütést mér a szélhámós Kovács Jenőre, megpecsételve ezzel unokája, Ágnes, s teljes családja későbbi életét. A fiatal nő tébolyodott lesz, egy szakadékba zuhan, az idős Eszter a gyilkosság hírének hallatára szörnyethal, és az öreg családfő sem tudja elviselni a neki jutó sorsot. Egyedül Gyula története végződik a körülményekhez képest pozitívan: mi-

42 *Magyar színháztörténet II. (1873–1920)*, szerk. SZÉKELY György, GAJDÓ Tamás, Bp., Akadémiai, 2001, 116.

43 SZIGLIGETI Ede, BALÁZS Sándor, *A strike*, Pest, Pfeifer Ferdinánd kiadása, 1871, 1. (A továbbiakban a darab összes részletét ebből a kiadásból hivatkozom.)

44 Gyáni Gábor meglátása szerint a fővárosban cselédként szolgáló lányok, fiatalasszonyok zöme vidéki szegényparaszti családból származott, s tevékenységük általában ideiglenes státuszt jelentett az életükben, nem tudtak a polgári társadalom részévé válni. (GYÁNI Gábor, *Munka és magánélet – cselédéletmód Budapesten*, Történelmi Szemle, 1986/1, 94–115, 115.)

után a sztrájk okozta tűzvészéből kimentí Somvári családját, a gyárvezető úgy érzi, a fiatal férfi kiérdemelte lánya kezét, s áldását adja a művezető és Angyalka frigyére.

A történetnek négy antagonisztikus figurája van: Lajtós, a tönkrejutott takács, Kovács Jenő, a gyár munkása, Anzelm, a gyáron belüli elégedetlenkedők vezére, illetve Anasztázia, Somvári tulajdonos úrhatnám és zsarnoki felesége. A szereplők motivációjának ismeretében elmondható, hogy a darabban reprezentált társadalom egyetlen rétege és érdekközössége sem mentes a cselszövői indulatoktól. Ugyanakkor mégis vannak olyan, a szociális háttérhez kapcsolódó vonások, amelyek összekötik egymással a négy karaktert.

Közülük Lajtóst ismerjük meg először, aki már az első felvonás első jelenetében színre lép. A szerzői instrukció szerint „vadregényes, sziklás vidéken” járunk, s a színpad bal oldalán emeletes kocsmá helyezkedik el ülőhelyekkel, asztalokkal. A tönkrejutott takács éppen Szikránéval, a kocsmárosnéval alkudozik, a dalbetétekkel, nótákkal teletűzdelt párbeszéd eleinte idealizált helyzetet teremt, komikus hatást eredményez. Éppen annak a folyamatnak a tükréként értelmezhető, amelyről Bayer József beszél *A magyar drámairodalom története* című munkájában: „A Szigligeti által inkább csak divatosá tett, meghonosított, mint megteremtett népszínművet az ötvenes évek elejével sem Szigligeti, sem követői nem fejlesztették oly irányban, hogy annak jogosultságát kétségbe vonni ne merészelték volna.”<sup>45</sup> Azaz a népdramai témafelvetés és alakbrázolás egyre jobban háttérbe szorult, s a darabtípus a későbbiekben csakis a könnyed szórakoztatás céljából került színpadra. Ez az eljárás szöveg ellentétben áll azzal a tematikai célkitűzéssel, amely François Coppée eredeti költeményét, *A strike* alapjául szolgáló *A kovácsok sztrájkját* (*La Grève des forgerons*) meghatározta. A monológként is értelmezhető elbeszélő költeményben az öreg kovácsmester megrázó vallomását halljuk a bírák előtt; a Coppée-szövegben nyoma sincs az ironikus hangvételnek vagy az idillnek, annak az idealizált miliónek, amelyet Szigligeti és Balázs a darabjukban láttatnak.<sup>46</sup>

*A strike* nyitójelenetében válik egyértelművé, hogy Lajtós alakjában a felesége és gyerekei életét megkeserítő önző zsarnok figuráját látjuk. „Ifj’asszony – hát csakugyan éhen és szomjan akar megölni?” – fordul a kocsmárosnéhoz, majd megalázó és udvarló formulák sora követi egymást, hol egy „messzely sligoviczát”

45 BAYER József, *A magyar drámairodalom története: A legrégebb nyomokon 1867-ig*, Bp., MTA, 1897, II, 284.

46 GALAMB Sándor, *A magyar dráma története 1867-től 1892-ig*, Bp., MTA, 1994, 115. E helyütt fontos megjegyezni, hogy a hazai szakirodalom rekonstrukciója szerint Coppée műve sem sorolható a sztrájkot mint eszményt, követendő példát tematizáló művek közé. Az elbeszélő költemény főszereplője, Jean apó szintén azzal a szándékkal megy a lázadók közé, hogy csillapítsa az indulatokat, s ekkor „egy nyurga vörös hajú férfi” gyávanak nevezi őt. A hirtelen és végzetes csapásra is sor kerül, azonban ezt megelőzi egy párbajjelenet, amelyet a felek két kalapáccsal vívnak, Jean apó ugyanis e módon szeretné védeni becsületét. A vörös hajú férfi beismeri vereségét, könyörögni kezd, az öregember azonban nem kegyelmez neki, agyonűjtja. A lelki békétlenség, a megbocsátásra való képtelenség komolyabbá és gyarlóbbá teszi Coppée öreg munkásfiguráját a Szigligeti-féle alteregójánál, akit a családi erkölcs védelme, a jogos igazságérzet vezérel (KATONA Imre, *Munkácsy Sztrájk című képe = A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Évkönyve*, szerk. HOLLÓS Alfréd, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988, 197–234, 203–204.).

kér, hol pedig „gyomorerősítőt”. (3.) Monológjában közli tönkrejutásának történetét, a hitelezői mindent elköveteltek tőle, csak „virtusa” maradt meg számára. Szikráné teljesebb képet fest a férfi múltjáról és jelleméről. „Az ám, a lustaság, korhelykodás – az a maga virtusa!” (4.) Az asszony rövidesen rátér a férfi lelkiismeretét terhelő súlyos tragédiákra, felesége halálára, akit Lajtos mértéktelen pazarlása, duhaj életformája kísért a sírba.

A családi körülmények részletezésekor Lajtos tiszteletre méltó apósa és anyósa is szóba kerül, a férfi mindegyikükről negatívan nyilatkozik. Gyula erényeit elismeri, egyszersmind saját magáénak tulajdonítva őket. „Rám ütött, hiszen az én fiam.” (6.) Szikráné ezúttal is cáfol: a szorgalmas öreg munkásember, István érdemének tudja be a fiatal férfi sikerét, társadalmi felemelkedését. Rövidesen Gyula húga, Ágnes kerül elő a párbeszédben: a kocsmárosné meggyőződése, hogy Lajtos rossz apa volt, semmit sem tett meg leszármazottjai boldogulásáért. Ez a nyílt kritika látszólag nem töri meg Lajtos önérzetét, sőt, felbátorodik: kifejti, hogy ha már Szikráné ennyire szereti a gyerekeit, szeresse őt magát is – és szolgálja ki mihamarabb. Aztán ismét védekezni kezd, újabb érveket hoz fel „lump élete” magyarázatául. „Tudja, az én legnagyobb malőröm az, hogy nem takácsnak születtem; az én jó istenem engem – amint azt álomban egy égi jelenség kijelentette – engem az isten is kocsmárosnak teremtett.” (6–7.) A rossz munkaerkölcs, a hivatástudatban való elégedetlenség tehát esetében együtt jár a jellem romlottságával, egyik szüli a másikat, s ez később, a dráma más pontjain is beigazolódni látszik. Ehelyütt fontos megemlíteni, hogy a forradalmat nemkívánatos zűrzavarként realizáló narratíva a 18–19. század fordulóján olyan jelentős történelmi folyamatokra való visszatekintéskor is jelen volt, mint például az 1514-es Dózsa-féle parasztfelkelés. Szilágyi Márton értelmezése szerint „azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a Dózsára vonatkozó korabeli (azaz tágan felfogva, XVIII. század végi, XIX. század eleji) említések inkább azt mutatják, hogy személyét nem korszakot befolyásoló figurának, hanem csupán nagyszabású gonosztevőnek tekintették”.<sup>47</sup>

Ugyanakkor a népszínmű esztétikájában bizonyos jellemhibák – így például a korhelység – nem jelentenek egyértelmű intrikuszi pozíciót, sőt, bizonyos helyzetekben éppen az életformájuk miatt a társadalom peremére szorult figurák válnak a cselekmény főalakjaivá, erkölcsi fölényük diadalmaskodik a felsőbb rétegekhez tartozó szereplők álszentségével szemben. Ahogy Kerényi Ferenc fogalmaz *A magyar irodalom története*iben:

„Szigligeti népfogalma megegyezett a liberális érdekegyesítő politikával: az idetartozást nem vagyoni, származási vagy osztályszempontok szabták meg, hanem kizárólag a polgári nemzetté válás javára végzett munka, teljesítmény. [...] Színpadra lépett és elénekelte kedvenc dalait

47 SZILÁGYI Márton, *Megváltás és katasztrófa: Eötvös József: Magyarország 1514-ben*, It, 2004/4, 433–453, 434.



Sobri, a híres betyár; a vármegyei tömlöcben öreg lóköttők tanították hazudni a kis tolvajt, eljátszva a kisvárosi törvényszék paródiáját [...].<sup>248</sup>

„A szereplők emberi gyengéi megakadályozzák idealizálásukat” – írja Kerényi másutt a *Csikós* kapcsán.<sup>49</sup> A népszínműi jellemábrázolás emblematisztikus példájaként Tóth Ede *A falurossza* című 1875-ös darabjának főszereplője, Göndör Sándor említhető, aki még egy gyilkossági kísérletet is elkövet a nyílt színen, s ennek ellenére a történet igazságot képviselő alakjává tud válni.<sup>50</sup> Ami Lajtost egyértelműen megkülönbözteti ettől az alakhagyománytól, az a hazugság és az önámítás gesztusa, ugyanis soha egyetlen pillanatig sem hajlandó megvallani maga előtt a vétkeit.

Az első felvonás hetedik jelenetében Lajtos újra találkozik Pestről hazatérő lányával, aki naiv szeretettel fordul felé. Mikor Ágnes elmondja Szikránénak, hogy van némi félretett pénze, egy aranygyűrűje, illetve egy ládányi ruhája, a haszonleső Lajtos máris saját számítását helyezi előtérbe: azt reméli, hogy ezek a javadalmak majd megmentik őt a teljes elszegényedéstől. Ágnes faggatózására álszent panaszkodásban tör ki. „Hát hogy lennék ebben a siralomvölgyében? Egyedül, elhagyatva, gyermekeimtől megfosztva, az istentelen rossz emberektől üldözötve, csupán a jó isten véghetetlen irgalmasságában bízva – hát csak úgy tengődöm, böjtölök és imádkozom.” (12.)

A férfi könyörgése groteszk szituációt teremt a cselekményben, szinte gyermeki pozíciót vesz fel lányával szemben. A jelenlevő István nem tűri veje manipulatív viselkedését, próbálja megszakítani az önsajnálító szóáradatot. „Elhordja innen magát! Ezt a szegény lányt is ki akarja fosztani!” – mondja a vejének. István Ágneshez szóló monológjából kiderül, hogy Lajtos tönkrement szövőszékét fia, Gyula már kétszer is helyrehozatta, nem ezen múlik, hogy a férfi képtelen a becsületes munkavégzésre. (12.) Mikor a fiatalember ismerteti a tényt a lánytestvérével, Lajtos ismét alakoskodni kezd, a mártír apa pozíciójába helyezkedik, s ezzel gyakorol hatást Ágnesre. „El akarsz választani tulajdon leányomtól? Háládatlan fiú!” (12–13.)

A második felvonásban bekövetkezik, amitől István bácsi az unokáját féltette. Ágnes pénze Lajtos kezébe kerül, s az apa mindenéből kiforgatja a lányt. (36.) Később a sztrájkolókhöz csapódva látjuk viszont a züllött férfit: a mozgalom egyik lehangosabb alakjává válik. A tizennegyedik jelenetben például kalapáccsal, doronggal a kezében lép a színre, tajtékozva követeli a béremelést. (47.) Szemléletes, amit utólagosan Gyula fogalmaz meg a lázadókkal, a tulajdon apja közösségével szemben. Csavargóknak, naplopóknak nevezi őket, akiknek fő célja a rablás, s ennek érdekében még a gyűjtogatástól sem riadnak vissza. (54.) A történet végén a főbíró szintén csöcselékként hivatkozik a tömegre, Somvári pedig konkrétan megnevezi Lajtost mint a gyűjtogatás egyik fő értelmi szerzőjét. „Azalatt a kőfalon soha nem

48 KERÉNYI Ferenc, *A magyar népszínmű = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 234–243, 235.

49 KERÉNYI, *A régi magyar...*, i. m., 449.

50 TÓTH Ede, *A falurossza = Népszínművek*, szerk. TARJÁN Tamás, Bp., Unikornis, 2003 (A Magyar Dráma Gyöngyszemei, 14), 265–341.

látott arcok – szörnyű emberek – ugráltak be kívülről; az a nyomorult részeges Lajtos izgatta; megismertem a hangját – Mindjárt is gyujtogatni kezdtek – de nem a munkások voltak.” (54.)

A történet végén Szikráné elbeszéléséből derül ki, hogy Lajtos szörnyethalt, ő talált rá a fal mellett vérben fekvő férfira. „Lajtos? – no, azért nem nagy kár” – foglalja össze a történeteket a főbíró, s ezzel arra is választ ad, hogy a falusi munkásközeg miképp gondolkodik Lajtosról. (54.)

A korhely archetipikus alakja azonban nemcsak Lajtoston keresztül épül a cselekménybe, hanem ebbe a sorba illeszkedik Kovács Jenő, Ágnes udvarlója is. A párhuzam nem véletlen, valószínűleg tudatos szerzői alakkettőzés eredménye, hogy a fiatalember, aki iránt a jóhiszemű cseléd lány szerelmet érez, számos tulajdonságban hasonlít a lány apjára. A hajadon az első felvonás hetedik jelenetében érdeklődik először Kovács után, testvérét, Gyulát faggatja, itt dolgozik-e még a gyárban. A kérdészködés az exozíció része, hatásosan vezeti fel a megnyerő stílusú intrikusfigurát, aki kezdeti gesztusai alapján szabályos hősszerelmesnek tűnik, s ebből a látszattól elsősorban komikus megnyilvánulásai vezetnek ki. A tönkrement takácshoz hasonlóan ő is Szikránéval folytat párbeszédet, szerelmes tónusú megnyilvánulásait a *Pántlikás kalapom fújdogálja a szél* és a *Tíz pár csókot egy végből* című nóták tetézik. (59.) (Az utóbbi dal Petőfi Sándor azonos című versének<sup>51</sup> zenés feldolgozása.)

Szikráné elutasítja Kovács Jenő udvarlását, inkább a gyári események felől érdeklődik. A fiatalember cselekedeteik magyarázatául – merthogy ő is a megmozdulás szervezői közé tartozik – a következőt mondja: „Meggzűntetjük a munkát!” (15.) A figura társadalmi háttérét figyelembe véve azonban megkérdőjeleződik a munkások ügyében való tényleges érintettség, az őszinte segítő szándék. A feladatok végrehajtásának megtagadása, az üzemtől való távolmaradás sokkal inkább saját lustaságával magyarázható. Ugyanis Kovács Jenőre is jellemző, ami a darab több intrikusa esetében is érvényesül: eredeti pozíciója, származása nem azonos a környezettel, ahová az érdekei szerint tartozni akar. „Én nem szorultam rá, én csak passióból vándorlok, meg az apám is akarja; – nekem hazulról is küldenek pénzt.” (16.) Az anyagi és szociális stabilitása felől nézve tehát Kovács aktivizmusa öncélú zavarkeltés, úri hóbort. „Tudom, a maga neve úrfi” – feleli Szikráné. Ugyanakkor ez a feszültséggel és a korabeli politikai tartalommal teli dialógus sem mozdul ki a népszínmű szabta keretrendszerből. Újra közös nótázás következik, Jenő felkészül rá, hogy a gyár bezárásával elköltözik a faluból. Esetében tehát valójában semmi tétje nincs a forradalmi tevékenységnek.

Amint arra korábban utaltam már, a Szigligeti és Balázs ábrázolta községben éppúgy egy furfangos kocsmárosné bonyolítja a cselekmény szálait, akár a többi kései népszínmű helyszínén; a szereplők dalra fakadnak, szerelmek szövődnek köztük. Szikráné dramaturgiai szerepe és a cselekményben elfoglalt pozíciója – akárcsak *A falu rossza* Finum Rózsijáé – a történet számos pontján

51 PETŐFI Sándor, *Tíz pár csókot egyvégből...* = P. S. *Összes költeményei (1847): Kritikai kiadás*, kiad. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 2008 (Petőfi Sándor Összes Művei, 5), 184–185.

indokolatlannak látszik, ugyanakkor szinte valamennyi esetben rezonőri funkciót tölt be.<sup>52</sup> Egy alkalommal például a lázadó munkásokhoz fordul, és példázatokkal szemlélteti, hogy az általános egyenlőség elve nem kivitelezhető. (18.) Egy pillanatra Kovács Jenőt is sikerül elbizonytalanítania, akinek a tevékenysége a későbbiekben is összefügg Szikráné ténykedésével. Miután Ágnest kisémmizte apja, a fiatalember is felbontja vele az eljegyzését a kedvezőbb hozomány érdekében. (36.) Később, miután Gyula elutasítja Szikráné közeledését, a kocsmárosné bosszúsán odaveti az ifjúnak, hogy ez esetben Kovács Jenő udvarlását fogadja. Kettejük dialógusának Ágnes is fültanúja, aki a kijelentés hallatán féltékenyen összehúzódik, s Szikráné számára ekkor egyértelművé válik a hajadon Kovács iránt érzett szerelme s csalódottsága. A népszínmű hagyományos dramaturgiájának megfelelően a jótékony asszony ekkor egyből Ágnes segítőjévé válik, lemond saját céljairól. Kovács Jenő kétségtelenül ellentmondásos figurája a történetnek. A munkáslázadásban betöltött szerepe során sem egyértelmű az állásfoglalása. Konfliktusba kerül például az indulatokat gerjesztő Anzelmmel és a lázadókhöz a rendbontás kedvéért csatlakozó Lajtossal. (48.) Szikránéval folytatott utolsó párbeszédéből derül ki a fiatal férfi bűnös múltja. Az asszony heves szidalmakat intéz a fiatalemberhez, monológja közben kitér Kovács Jenő származására is: ne higgye magát a kínai császár fiának csak amiatt, mert kalapot hord. Emellett fogadalmat tesz neki: ha a férfi tartja a szavát, hajlandó az idősek helyett kiházásítani Ágnest. Ennek hatására Kovács Jenőben végül az a döntés születik meg, hogy feleségül kéri a fiatal lányt.

A tizenegyedik jelenetben a háborgó munkások, köztük Lajtós és István kalapáccsal, doronggal a kezükben érkeznek, egyre hevesebben követelik a béremelést. A bölcs és megfontolt István bácsi ekkor bejelenti a mozgalomból való kilépését, nem hajlandó tovább folytatni a demonstrációt, el kell tartania a családját. E kijelentések végzetes konfliktushoz vezetnek, Kovács Jenő ugyanis ekkor árulónak nevezi az öreget, aki hirtelen felindulásában leüti őt. Halála előtt István jogosnak nevezi a tragikus tettet. (52.) Mikor István a harmadik szakaszban próbál magyarázatot adni arra, hogy voltaképpen kioltotta Jenő életét, jellemzően intrikusfiguraként festi le az áldozatát:

„S az a hetyke úrfi! – minden szava fulánk volt, – ott feszengett egy széken – s hogy nézett rám! [...] Az a naplopó, aki kesztyűvel fogta meg a kalapáccsot, s egyéb dolga sem volt, mint a szegény leányokat elcsábítani, s azután elhagyni – De meglakolt! Ők akartak koldússá tenni – s az a nyomorult, engem koldúsnak mert nevezni.” (56.)

A már elemzett intrikusfigurák, Lajtós és Kovács Jenő egyaránt társadalmi deklaszálódás eredményeképp kerülnek a cselekményterbe. Az előbbi a régi céhes jellegű

52 Finum Rózsi alakjáról és dramaturgiai szerepéről lásd bővebben: Kovács Viktor, „Ó, hát csakugyan a legutolsó vagyok?": Azonosságok a Csongor és Tünde, illetve A falu rossza intrikusábrázolása között = *Adsumus XIX.: Tanulmányok a XXI. Eötvös konferencia előadásából*, szerk. CsíGÓ Ábel, RÉMAI Martin, Bp., ELTE Eötvös József Collegium, 2021, 205–225.

ipar egyik tekintélyét vesztett, magát eltartani képtelen figurája, az utóbbi pedig a hajdan előjogokkal és kiváltságokkal rendelkező nemesi középosztályé. Ezzel szemben Anzelm, a munkáslázadás lehangosabb tagja, és Anasztázia, Somvári gyáros felesége egyaránt idegen kultúrából érkező és a felemelkedés, a kiemelkedés irányába törekvő (ezt más-más eszközökkel elérni kívánó) egyéniség. Anzelm anyanyelve a német, törve beszél a magyart, akárcsak *A tolonc* Mrawcsák Johannja, akinek figurájában Tóth Ede az Osztrák–Magyar Monarchia polgárságának soknyelvűségét és nemzeti identitásbeli variabilitását pellengérez ki.<sup>53</sup>

A *strike* Anzelmje a német nyelvű munkás típusát és korabeli társadalmi pozícióját mutatja be meglehetősen szarkasztikus módon. A folyamatosan lázító, nyugtalan természetű férfi a forradalmi internacionalizmus jelképe, a marxizmus terminusait használva magyaráz, érvel, szónokol; fix és méltányos bérért harcol, ugyanakkor fölényes is munkatársaival, gyakran kulturális többlettudására hivatkozik. „Ti nem vanni Cultur-Staat, ti nem tudni civilisátión! Akarni mind enni pecsenye, nemcsak a fabrikanten und kapitalisten!” (17.) Megszólalásában a párizsi kommün eseményére is utal: szeretné itt is véghez vinni, ami amott sikerült. E megnyilvánulásra buzdul fel Szikráné, és kezd bele a már említett okfejtésébe a társadalmi egyenlőtlenség megszüntethetlenségéről.

Katus László a pest-budai német lakosság történetével és asszimilációjával kapcsolatban megjegyzi, hogy a fővárosi német ajkú munkásság az 1860-as évektől kezdve bizonyos társadalmi aktivitást képviselve fokozatosan hozta létre saját társadalmi intézményeit, egyesületeit. A helyi munkásmozgalom kezdeti kommunikációja német nyelven zajlott, az újságok és a szervezetek szintjén egyaránt.<sup>54</sup> A *strike* szerzői egy faluba helyezik Anzelm figuráját, meglátásom szerint azonban a német munkásság ekkoriban inkább a nagyvárosi környezetben volt jelen.

A gazdáihoz lojális, megfontolt, mérsékelt gesztusrendszerű Gyula az első szakasz tizedik jelenetében a lázadó munkások közé tér, és egyből Anzelmet nevezi meg lehetséges bujtogatóként. „Jól vigyázz magadra! Úgyis tudom, te bujtogattad fel...” (19.) Az Anzelm befolyása alá esett dolgozók közössége ekkor összezár, s egy személyként jelentik ki, hogy őket senkinek sem kellett felbujtania. Szóba kerül István bácsi, Gyula nagyapja, aki rangidős pozíciója miatt tiszteletnek örvend a munkások körében, s akinek együttműködésével valószínűleg az ő mozgalmuk is sikeresebb lenne. Anzelm természetesen ellenséges ezzel az ötlettel, mondván, István bácsi bizonyosan az unokájának, Gyulának adna igazat. (20.)

Nem véletlen, hogy a cselekmény előrehaladtával a lánnglelkű szónok egyre inkább az öncélú zavarkeltés figurájává lényegül át, a második felvonás tizenegyedik jelenetében a már elemzett lumpenproletár Lajtossal alkot egy közösséget, amikor a további lázadókkal, Fridrikkel és Kovács Jenővel kerülnek szembe. Amint arra ko-

53 Kovács Viktor, *Intrikus-ábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéje és Tóth Ede két népszínműve között*, Theatron, 2021/3, 15–26, 23.

54 KATUS László, *Budapest népessége, népesedése és társadalma a 19–20. század fordulóján = A világváros Budapest – Két századfordulón*, szerk. BARTA Györgyi, KERESZTÉLY Krisztina, SIPOS András, Bp., Napvilág, 2010, 247–287, 272.

rábban már utaltam, Anzelm is tagja annak a csoportosulásnak, amely kalapáccsal, fegyverrel és doronggal a kezében követeli magának a béremelést. Ez önmagában természetesen még nem jelentené a cselszövői alkat kibontakozását, a darab vilásképe felől nézve azonban a konfrontációt kereső, a hatékony munkavégzést meghíúsító férfi egyértelműen nemkívánatos alakként értelmeződik. „Kik e szerencsétlen mozgalmat kezdték, maguk sem tudták, hol fog végződni” – mondja Gyula a lázadókkal kapcsolatban. (54.)

A darabban szerepel egy női intrikus is, aki nemén kívül társadalmi beosztásánál fogva is különbözik az eddig vizsgált alakoktól. Anasztázia Somvári gyáros felesége. A falu leggazdagabb családjának számító üzemtulajdonos dinasztiában két gyermek nevelkedik, az elkényeztetett, főúri allűröket hajszoló Max, illetve Angyalka, aki később Gyula kedvese lesz. A család nem tekint vissza nemesi felmenőkre, Somvári egyszerű kovácmesterként kezdte pályáját, hosszú évek kitartó munkájával vált dúsgazdag mágnássá. A Somvári família modellje lényegében megfeleltethető a polgári szomorújáték által kínált szerepmintáknak. A józan és becsületes apa, a tiszta erkölcsű lány és az erkölcsileg eltévelyedett anya hármasa (amely tematikai elem Erika Fischer-Lichte szerint először a polgári szomorújáték jegyeként válik az európai drámairodalom meghatározó motívumává) ezúttal kiegészül a haszontalan, tékozló fiú alakjával.<sup>55</sup>

Anasztázia az úrhatnáság megszállottja, minden gesztusával azt próbálja elősegíteni, hogy leszármazottjai főúri famíliákba házasodjanak. Első színpadi jelenlétekor Somvári, Max, Angyalka és Gyula társaságában látható, éppen ebédelnek, s az asztalnál ül még egy öreg földbirtokos, annak felesége és három lánya. Max arról mesél, hogy udvarlása révén végre bekerült a helyi bárói családba; már első gesztusain is észrevehető az anyjának való megfelelés szándéka. Somvári talán alacsony származásából és önérzetéből fakadóan nem riad vissza a nyers megnyilvánulásoktól sem. Fiát például „ágrólszakadt majom”-nak nevezi, aki véleménye szerint hiába milliomos, a rang és az arisztokraták etikettjének ismerete híján mindig periférikus marad a főúri környezetben. (22.) A szituáció szerint ráadásul éppen a báróval kötnek szerződést, aki engedélyezi számukra, hogy a gyár bővítése céljából használatba vegyék földjeit. „Látja, domine spectabilis, ez a mi sorsunk! Egy egész életen át fáradunk, szerzünk; meggazdagodunk, meghalunk – aztán egy ilyen üres fejű Szél Pál szélnek ereszti, mintha csak polyva lenne.” (23.)

Arra vonatkozóan, hogy Anasztázia a konzervatív rendi értékrend vallója, egyértelmű bizonyíték a lányához való viszonyulása. Somvári ugyanis sokkal többre becsüli Angyalkát, mint a léha hozományvadászt, Maxot. Az apa úgy érzi, Angyalka az, aki a későbbiekben alkalmas lesz a gyár vezetésére, mivel a fiatal lány mindig csak az üzembről gondolkodik. Anasztázia ellenzi ezt, megszólalásaiból kiderül, hogy bárdolatlanságnak, az arisztokrata női szerepekkel összeegyeztethetetlennek tartja, hogy egy fiatal lány gyárvezetői státuszról álmodozzon. Megkéri a férjét, hogy ne dicsérje túlságosan Angyalkát, mert a lány az apai elfogultság hatásá-

<sup>55</sup> A polgári dráma családmmodelljéről lásd bővebben: Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 303–330.

ra egyre kevésbé kötelességtudó, gyakran mellőzi a zongoraórát. A munkáslázadás hírére adott reakciói nyilvánvalóvá teszik, hogy a gyár társadalmát is rendi-hűbéri jellegű közegként értelmezi, hallani sem akar róla, hogy férje szóba álljon a követelőkkel. Mikor észleli, hogy Somvári párbeszédet kezdeményez Istvánval, az asszony egyből haragossá válik.

A második felvonás első jelenetében Anasztázia arra akarja rábeszélteni a férjét, hogy legyen kíméletlen a sztrájkolókkal szemben. „Előre mondom, Tóni, ha engedni akarsz, én nem engedek, s meg nem engedem, hogy engedj.” (24.) A munkások teljesítményének hiánya az anyagi deklasszálódás veszélyét jelenti az asszony számára, akinek a legfontosabb Max jövője, és az, hogy a báró szeme előtt továbbra is fenntartsák a jómód látszatát. Anasztázia követelőzni kezd, saját kocsi szeretne vásároltatni fiának, aki nem járhat omnibusszal, hiszen akkor társasága rangon alulinak találja majd. Az ebből kibontakozó veszekedés során hangzik el, hogy Anasztázia már az ebédhez is új ruhát vesz fel, a divat követésében a bárónét is meghaladja. Somvári felháborodásának ad hangot, amikor kiderül, hogy Max eladósodott, és egyszersemind párbajra hívták ki. A törlesztés egyetlen lehetséges módjának azt tartja, ha a semmihez nem értő fiú kitanulja a kovácmesterséget, beáll a munkások közé. Az úrhatnám gyárosné felháborodik az eshetőség hallatán, saját származására hivatkozik, őseire, akik ezáltal meggyaláztatnak. Elmondása szerint neki már a nagyanyja is nemesasszony volt. Somvári erre adott válasza szerint Anasztázia valójában egy szabó lánya, éppen úgy a köznép sorából emelkedett ki, ahogyan férje. (25–26.)

A fikcionált vagy irreálisan felnagyított nemesi származás, illetve az ezzel szembehelyezett iparosi múlt olyan attribútumszerű jegyek, amelyek szorosan kapcsolódnak a századforduló Budapestjének egyik legfontosabb társadalmi folyamatához, az asszimilációhoz. Noha a szövegben ez explicit módon nem kerül elő, a Somvári család számos olyan vonást visel, amelyet a korabeli, önmagát tősgyökeresnek valló pest-budai lakosság előítéletesen a zsidó vagy más, számukra idegen eredetűnek ítélt polgárokhoz rendelt. Gyáni Gábor a 20. század elején kibontakozó nacionalista diskurzusokat jellemezve írja: „A nacionalista érzelmek és diskurzusok 20. század eleji burjánzása abból a sokakban gyökeret vert, félelemérzettel vegyes aggodalomból táplálkozott, amelyet a szláv és zsidó »idegenek« irritáló jelenléte keltett bennük.”<sup>56</sup>

Az előzményekkel kapcsolatban az átrétegződés folyamatát emeli ki, ami a 19. század utolsó évtizedeiben a főváros hierarchikus rendszerében végbement.

„Az elit körében szembetűnő a hagyományos, zömében németajkú pesti és budai vagyonos polgárság városeyesítést követő deklasszálódása. Az ő helyüket lépésről lépésre újsütetű (parvenü) polgári-vagyoni elit foglalta el, gyakorta zsidó származású vagy más bevándoroltak.”<sup>57</sup>

56 GYÁNI Gábor, *Modernitás, modernizmus és identitásválság a 19–20. század fordulóján* = Gy. G., *Budapest...*, i. m., 59–73, 68.

57 GYÁNI, *Az egyesített főváros...*, i. m., 44.

Mint azt már említettem, vizsgálatom során nem találkoztam olyan konkrét szövegrészlettel, amely egyértelműen alátámasztotta volna a Somvári család kulturális, felekezeti vagy etnikai értelemben vett asszimiláns mivoltát, az viszont bizonyos, hogy a familia tagjai a darab világképe szerint az újjgazdag elit jó és rossz példáit alkotják. Somvári és lánya az eredetüket felvállaló liberális polgárság nézeteit jelenítik meg, akik például a férfi–női szerepekről is másképp gondolkodnak, mint a korrendi értelemben vett elitje. Anasztázia és fia ezzel szemben az utóbbi társadalmi csoport követőiként kifejezetten ellenségei a haladásnak, és annak a párbeszédlehetőségnek, amely esetleg békét teremthetne a munkások és a gyár vezetői közt.

Az eredetét megtagadó mágnásfeleség a későbbi évtizedekben több színmű fontos szereplőjévé válik; a darab bemutatóját követően negyvenhárom évvel például Bródy Sándor *Tímár Liza* című erkölcsrajzában bukkan fel újra. A cselekmény középpontjában egy kikeresztelkedett zsidó nagypolgári család áll. Tímárné, hogy szabaduljon az arisztokratikus környezetben rájuk vetülő kirekesztő reakcióktól, s lánya férjhezmenetelét ebben a körben elősegítse, fiktív eredettörténetet teremt a címszereplő számára, amelyben a valós apa személye megkérdőjeleződik, s helyébe egy katolikus olasz herceg lép.<sup>58</sup> A tanulmányom ezzel természetesen nem azt akarja állítani, hogy az „úrhatnám feleség” mint majdnem-típus *A strike* nyomán és közvetítésével vált volna a századforduló drámairodalmának részévé. Ez a karakter már az első és a második műsorréteg szüzséiben is felbukkant, a Kelemen László vezette társulat első Rondella-beli előadásának, az *Igazházi, egy kegyes jó atyának* a történetében is hangsúlyos szerepet kapott.<sup>59</sup> A társadalmi keret azonban eddigre átalakult, a státusz és a motiváció megváltozása, a múlt eltitkolásának célja a polgárosodás, a társadalmi felzárkózás és a rendi eredetű felsőközéposztályhoz való asszimiláció szándékának tükré lett.

*A strike* zárójelenetében István és Gyula mentik meg Anasztáziát és Angyalkát a munkáslázadás eredményeképp az otthonukat sújtó tűztől. Az asszony a hőstett után sem mutat egyértelmű enyhülést a fiatalember irányába: mikor Szikráné szóvá teszi, hogy az ifjú művezető a cselekedetével kiérdemelte a családba való nőülés jogát, az asszony vonakodik („No hisz majd meggondoljuk”). Somvári határozott szava kell ahhoz, hogy a fiatal pár boldogsága az őket ért tragédiák ellenére beteljesedjen. (60–61.)

## Összegzés

Szigligeti Ede és Balázs Sándor közösen írt és 1871-ben bemutatott *A strike* című darabja rendhagyó eljárásban, külföldi szöveg adaptációjával próbálja megújítani a népszínmű immár hagyományossá váló dramaturgiai eszközeit és tartalmi keretét. Előzetes kérdésfelvetésem az volt, hogy ez a megújítási kísérlet kiterjedt-e a darab

58 Lásd bővebben: Kovács Dominik, *Fikció, elhallgatás és traumakultúra Bródy Sándor Tímár Liza című drámájában*, Theatron, 2021/3, 27–37.

59 BAYER József, *A nemzeti játékszín története*, Bp., Hornyánszky Viktor akadémiai könyvkereskedése, 1887, 314.

intrikusábrázolási folyamataira. Ahogyan a fentiekben idézett szakirodalom is alátámasztja, *A strike* egy éppen változó társadalom látképe szándékozott lenni, amihez a cselekmény antagonistikus alakjai is igazodtak. A történet epikus, szerteágazó jellegéből kifolyólag nem beszélhetünk egy, az egész történeten átívelő intrikus tevékenységről, a darabban megjelenő valamennyi helyszínnek és társadalmi térnek megvan az e pozícióhoz rendelhető intrikusfigurája. A szereplők nem öncélúan kártekönyak, mint *A falu rossza* baktere vagy Finum Rózsija; inkább a korra jellemző szociális jelenségek szimbolikus megtestesülései.

Lajtos, a valamikori takácsmester a tékozlásnak, a tehetség feláldozásának és a deklasszáldásnak a mintaképe. Amellett, hogy a könnyelmű apa kortalan szereptípusát képviseli, alakjában felfedezhető a céhes ipar hanyatlásának folyamata is. Immár nem a sikeres individualistát, a büszke mestert látjuk a színpadon, hanem a megkeseredett lézengőt, aki képtelen feltalálni magát a dinamikusan fejlődő világban. Anzelm azáltal válik különlegessé a népszínmű-intrikusok sorában, hogy egyedülálló módon egy eszme nevében lesz gonosztevő. Hogy valóban fanatikusa-e nézeteinek, vagy csupán a zavarkeltés útján megszerezhető hatalomszerzési és kiemelkedési lehetőség motiválja, nem derül ki egyértelműen a szövegből, verbális megnyilvánulásai alapján mindkét esetre gondolhatunk. Kovács Jenő a szélhámos megtestesítője, egy házasságszédelő, akinek munkaköre és társadalmi pozíciója nem illeszkedik belső identitásához, és a lázadásba való menekülése is csupán felelőtlen játszadozás az idővel és az őt körülvevő emberekkel. A gyáros felesége, Anasztázia a darabban bemutatott hierarchikus rendszer legfelső fokához tartozik, és éppen azáltal válik negatív szereplővé, hogy megtagadja státuszát. Nem elégszik meg a neki kijutó parvenü gazdagsággal, az arisztokrácia vélt életformáját próbálja utánózni, s ennek nevében alkalmaz kirekesztő gesztusokat a darab férfi főszereplőjével, Gyulával szemben.

*A strike* intrikusainak közös vonása tehát, hogy a társadalmi változások közepe a maguk személyes státuszváltozását újfajta identitásképző kommunikációval kezelik, s ezen keresztül próbálnak érvényesülni az új szabályok szerint működő közösségben. Szigligeti témaválasztása és karakterológiai újítása meglátásom szerint hatástörténeti értelemben két későbbi iránnyal hozható összefüggésbe. Párhuzamokat mutat egyfelől a Csiky Gergely nevéhez köthető magyar társadalmi vígjátékok alakkultúrájával, másrészt rokoníthatónak látszik a hazánkban a századforduló tájékán csak kísérleti jelleggel érvényesülő, az elsősorban a Bródy Sándor-féle életképek, „erkölcsrajz”-ok által közvetített népdramai esztétikával is. Az alakábrázolás és a cselekményvezetés emellett nemcsak a mű irodalmon belüli tárgy történeti kapcsolatairól árulkodik, hanem utal a darab kontextusára, a keletkezési idejére is: az uralkodó iránti hűséget, az önuralmat, a lázadás mértékletességét a rendi normák által meghatározott korszellem az ideális munkaerkölcs és a polgári erény részének tekintette.



## Béla Bálint

### „Külömbb-külömbbféle dolgoknak szemét-rakása ez”? Hermányi Dienes József munkáinak műfaji és kompozíciós kérdései

„Külömbb-külömbbféle dolgoknak szemét-rakása ez” – írja Hermányi Dienes József (1699–1763) nagyenyedi református prédikátor felnőttkori jegyzetkönyvének elején található, *Édes Posteritásim...* kezdetű paratextusában.<sup>1</sup> Hermányi több helyen reflektál hasonlóképp saját szövegeire, elbeszélte történeteire, a szerzővel foglalkozó szakirodalom azonban nem emelte a kutatás középpontjába ezeknek a reflexióknak a közelebbi vizsgálatát, és Hermányi szerzői intencióiról, esetleges irodalmi programjáról is csak a különféle szövegkiadások kísérő tanulmányaiban olvashatunk szűkszavú kijelentéseket.<sup>2</sup> Legutóbb Balázs Mihály emelte ki tanulmányában, hogy az ilyen jellegű vizsgálódások – tehát a Hermányi-szövegek paratextusokra és reflexiókra érzékeny újraolvasása – új eredményeket hozhatnak. S. Sárdi Margit 2011-ben,<sup>3</sup> Hermányi jegyzetkönyvének kiadásakor úgy ítélte meg, hogy a szerző szövegeinek jelentős része nem a műalkotás szándékával keletkezett, azok inkább vegyes feljegyzések, és csak néhány munkája, leginkább a hosszabb szövegei (*Emlékirat, Nagyenyedi Demokritus*) tekinthetők műalkotásnak. Ezzel a megállapítással többé-kevésbé egyet lehet érteni, de szöveg helyekre utaló érvelés, részletes elemzés nem támasztja alá. Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy Hermányi paratextusainak és reflexióinak vizsgálatával a szerző intencióiról, szövegeinek műfajáról és kompozíciós kérdéseiről fogalmazzak meg megállapításokat.<sup>4</sup>

1 OSZK, Kézirattár, Quart. Hung. 4443., 1. Modern kiadásban: HERMÁNYI DIENES József *Jegyzetkönyve*, szerk., bev. S. SÁRDI Margit, Máriabesnyő, Attraktor Kiadó, 2011 (*Scriptores rerum Hungaricarum*, 6), 14.

2 HERMÁNYI DIENES József, *Nagyenyedi Demokritus*, kiad., utószó KLANICZAY Tibor, Bp., Magvető, 1960 (Magyar Könyvtár); HERMÁNYI DIENES József *Szépprózai munkái*, kiad., bev. S. SÁRDI Margit, Bp., Akadémiai–Balassi, 1992 (Régi Magyar Prózai Emlékek, 9).

3 S. SÁRDI Margit, *Előszó* = HERMÁNYI DIENES, *Jegyzetkönyve*, i. m., 5–13, 9–10.

4 Ezt a munkát részben már megkezdtem a szakdolgozatomban és a Hermányi Dienes forráshasználatával foglalkozó írásomban: BÉLA Bálint, *Hermányi Dienes József irodalmi programja és felekezeti anekdotái (szakdolgozat)*, Szeged, 2022, 9–11; BÉLA Bálint, *Jegyzetek, jegyzőkönyvek és anekdoták: Hermányi Dienes József forráshasználatára = Balázs 75: Tanulmányok Balázs Mihály 75. születésnapjára*, szerk. BÉLA Bálint, LATZKOVITS Miklós, MAJOROS Viktória, Bp., reciti, 2024, 149–170, 150–152, <https://www.reciti.hu/2024/8447>.

## A vizsgált korpusz

Hermányi Dienes szövegeit műfaji-szövegtipológiai szempontból négy csoportba sorolhatjuk: (1) prédikációk, (2) szépprózai szövegek, (3) vegyes témájú feljegyzések, (4) fordítások.<sup>5</sup> Az irodalomtörténet-írás és dolgozatom szempontjából a szépprózai szövegek és a vegyes témájú feljegyzések vizsgálata releváns, hiszen a prédikációk esetében nem kérdéses a műfaj meghatározása, a fordításokat pedig kevésbé tekinthetjük önálló alkotásnak, habár Hermányi esetében ismert, hogy fordítás (és másolás) közben gyakran átalakította az adott forrásszöveget.<sup>6</sup> A szépprózai szövegek és a vegyes témájú feljegyzések témájukat tekintve sokban hasonlítanak egymásra, de érdemes ezt a két csoportot alaposabb vizsgálat tárgyává tenni, hiszen kompozíciójukat tekintve eltérnek.

A dolgozatomban elemzett korpuszt egyrészt az OSZK Kézirattárának Quart. Hung. 4443. jelzetű kézirata, Hermányi egyik felnőttkori jegyzetkönyve adja, melyből S. Sárdi Margit 2011-ben készítette el a fentebb említett, szemelvényes szövegkiadást.<sup>7</sup> Ennek párjaként tekinthetünk a *Miscellanea* néven emlegetett diákkori jegyzetanyagra, mely hasonlóságokat mutat a felnőttkori jegyzetkönyv struktúrájával.<sup>8</sup> Az 1992-ben elkészített kritikai kiadás az akkor szépprózainak vélt szövegeket tartalmazza Hermányitól (*Emlékirat; Nagyenyedi Demokritus; Püspökök élete; A nagyenyedi vener. tractus leg régibb Protocolumából 1752-ben; E biographia Nicolai Betlen; Continuatio gyanánt holmi elegy-belegy, de igaz, historiai Observatiok*); e művek elemzésekor erre a kiadásra támaszkodom.<sup>9</sup> Néhány megállapításhoz Hermányi prédikációit is figyelembe vettem.

## A diákkori és a felnőttkori jegyzetkönyv

A szakirodalom Hermányi Dienes vejének, Mohai Jánosnak Hermányi halálára írt epitáfiumából veszi át azt a megállapítást, hogy Hermányi élete végére 158 kötetnyi kéziratot alkotott. S. Sárdi Margit a fennmaradt korpusz alapján valószínűsíti, hogy az elveszett anyag jelentős része vegyes jellegű feljegyzésekből állhatott, és csak elenyésző részét képezték Hermányi műveinek a szépprózai szempontból is értékelhető, irodalmi alkotások, mint például az *Emlékirat* vagy a *Nagyenyedi Demokritus*.<sup>10</sup>

5 Hermányi Dienes szövegeit a megkomponáltság szempontja alapján korábban három csoportba soroltam: BÉLA, *Jegyzetek, jegyzőkönyvek...*, i. m., 150–151.

6 TÓTH Zsombor, *Hugenották és hosszú reformáció Erdélyben: Pierre Du Bosc prédikációjának magyar fordítása és másolata 1754-ből*, ItK, 125(2021), 156–188, 156–157; PÓCSI Katalin, *Hermányi Dienes József kiadatlan Talmud-kompendiumáról*, ItK, 99(1995), 524–532.

7 HERMÁNYI DIENES, *Jegyzetkönyve*, i. m.

8 Nagyenyedi Bethlen Gábor Dokumentációs Könyvtár, 112. sz. kézirat. A továbbiakban: *Miscellanea*.

9 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m.

10 S. SÁRDI Margit, *Hermányi Dienes József 1699–1763* = HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 7–28, 24.

A fennmaradt korpuszban Hermányi diák- és felnőttkori jegyzetkönyveiből is megtalálható egy-egy példány, vagyis a két, általam vizsgálandó kézirat. A két jegyzetkönyv kompozícióját tekintve hasonló egymáshoz, előszószzerű paratextusokat tartalmaznak, ezért a szépprózai művek szempontjából is érdemes ezeket a vegyes feljegyzéseket tartalmazó kéziratokat röviden ismertetni, hiszen a Hermányival foglalkozó szakirodalom egyik központi problémája a megkomponáltság, illetve a töredezettség kérdése.

Hermányi diákkori jegyzeteit felnőttként köttette egybe, ekkor készíthetett címlapot, illetve előszót a nagyenyedi tanulmányok idején, 1720–1727 között keletkezett feljegyzésekhez.<sup>11</sup> Hermányi a címlapon a *Miscellanea* címet adta gyűjteményének, melybe nagyrészt különféle teológiai, illetve prédikációelméleti munkákat másolt, de a diákként hallgatott prédikációkból is tartalmaz néhányat a gyűjtemény. Témáját tekintve kivételt jelent Kaposi Sámuel *Geographiájának* másolata, valamint Johann Christoph Becmann *Historia orbis terrarum, geographica et civilis...* című munkájának excerptája.<sup>12</sup> A kivonat készítés Hermányi másik jegyzetkönyvét is jellemzi.

Eddig kevésbé reflektált a szakirodalom a *Miscellanea* előszavára, egyedül Gyenis Vilmos idézi az 1960-as Klaniczay-féle Hermányi-kiadásról írt recenziójában az első mondatát,<sup>13</sup> de elemzés tárgyává ő sem teszi a szöveget. Mivel ez az előszó jelenleg csak kéziratban érhető el, érdemes teljes egészében közölni:

„Valaki vagy, Atyámfia! a' ki ez gyülevész, egy-szeri másszori Irásra akadsz, ne itélj-meg, hogy hibákkal rakva látod. Enyedi novitius Deák-koromban kezdettem én ezt irogatni, s novitiusstól vallyon mit várhatsz egyebet tsekély munkánál? A' hibákat én nem tagadom; de te sem tagadhatod hogy volt szorgalmatosságom: beteges és erőtlen voltam, de rest és tunya ifjunak soha nem tartattam; Söt másokat is serénységre indítottam. Az Enyedi Collegiumban a' Raptitatio (a mint hívjuk) én kezdettem, jo ideig egyedül követtem, de azután, mind e mái napig is sokan követtek engem: elsőbben nevettek ros barátim, végre tsudáltak; betsültek; kivált látván, hogy a Melchiorison által hasznos Profestióit a Tiszt. Teologia Professornak le-irtam, a' mint pennámmal utánna lehettem; melly Irást most is tartok.”<sup>14</sup>

Habár csak vegyes feljegyzésekről van szó, Hermányi számít valamiféle olvasóközönségre, hiszen a jövőbeli olvasót szólítja meg előszava elején. Kéri a jövőbeli olvasó elnézését, amiért diákkori írásában hibákat lehet fellelni, majd saját erényeit kezdi el felsorolni, leginkább szorgalmát, illetve azt, hogy a tanárai előadásait lejegyezte, amennyire pontosan csak tudta (raptitatio).

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> Johann Christoph BECMANN, *Historia orbis terrarum, geographica et civilis, de variis negotiis nostri potiss. & superioris seculi, aliisve rebus selectioribus*, Francofurti ad Oderam, 1680.

<sup>13</sup> GYENIS Vilmos, *Hermányi Dienes József: Nagyenyedi Demokritus*, ItK, 65(1961), 226–230.

<sup>14</sup> *Miscellanea*.

A kompozíciós igény nem Hermányi diákkorában, hanem enyedi lelkipásztori tevékenysége közben keletkezhetett, hiszen ekkor készített címlapot, tartalomjegyzéket és előszót diákkori jegyzeteihez. A gyűjtemény a vegyes tematika ellenére rendezettséget mutat, jól elkülöníthető egységekre tagolható, melyeket nem szakítanak meg a témához nem illő vendégszövegek, máshonnan származó vegyes jegyzetek.

Hasonlóképpen szerkesztette Hermányi a vizsgált felnőttkori jegyzetkönyvét is,<sup>15</sup> itt azonban nem készített címlapot, hanem az *Édes Posteritásim...* kezdetű, más kolligátumokból már ismert, levélszerű előszó vezet be a kötetet. Erről a szövegről a jegyzetkönyv 2003-as előkerüléséig úgy gondolta a Hermányival foglalkozó szakirodalom, hogy a *Püspökök élete* előszaváról beszélhetünk. Problémát okozott azonban az a paradox jelenség, hogy az előszó reflektál a *Püspökök élete* körül keletkezett vitákra, ami azonban lehetetlen, ha ez a szöveg szerzői intenció szerint a *Püspökök élete* eredeti előszavaként funkcionál.<sup>16</sup> S. Sárdi Margit a jegyzetkönyv felbukkanásával magyarázni tudta ezt a textológiai problémát, illetve a *Püspökök élete* datálási kérdései is megoldódtak. A jegyzetkönyv alapján az *Édes Posteritásim...* nem a *Püspökök életét*, hanem az egész jegyzetkönyvet vezet be, Hermányi vitája Bod Péterrel a valóságábrázolásról<sup>17</sup> minden bizonnyal szóban zajlott, Hermányi pedig az *Édes Posteritásim...*-ban reflektál Bod nézeteire. A datálási problémákat tekintve: mivel az *Édes Posteritásim...* 1752 decemberére datált, és említi a *Püspökök életét*, ezért a *Püspökök élete* keletkezését 1752 decembere elé kell tennünk a korábban feltételezett 1752–1759-es időintervallum helyett.<sup>18</sup>

S. Sárdi a felnőttkori jegyzetkönyv tanulságai alapján úgy véli, hogy a *Püspökök élete* és az *Édes Posteritásim...* nem képeznek egyetlen kompozíciót: utóbbi csak az éves jegyzetkönyvet bevezető levél. Szerinte Hermányi írásművészetére nemigen jellemző a komponáltság igénye, akár a különféle szövegegységek közötti kapcsolatról beszélünk, akár arról, hogy műveinek jelentős része a töredezettség miatt inkább tekinthető feljegyzésnek, mintsem megkomponált alkotásnak, leszámítva nagyobb alkotásait.<sup>19</sup> Az *Édes Posteritásim...* valóban a jegyzetkönyv egészéről szól, nem kizárólag a *Püspökök életéről*, azonban a jegyzetkönyvnek mégiscsak keretet ad, itt is számít Hermányi a jövőbeli olvasóra s annak figyelmes olvasására, még akkor is, ha „talám csak külömbb-külobbféle dolgoknak szemét-rakása ez”.<sup>20</sup> S. Sárdi az előszó levélnek titulálásával próbálja eltávolítani az *Édes Posteritásim...*-at az előszó műfajától, de ugyanúgy előszóként, bevezetőként funkcionál, mint a *Miscellanea*-kötet élen álló levél.

A felnőttkori jegyzetkönyv segítségünkre lehet annak elkülönítésében, hogy mely alkotásokat tekinthetjük irodalmi szempontból is műalkotásnak, és melyeket

15 OSZK, Kézirattár, Quart. Hung. 4443.

16 GYENIS Vilmos, *Hermányi Dienes József (1699–1763)*, kiad. S. SÁRDI Margit, Bp., Akadémiai, 1991 (Irodalomtörténeti füzetek, 124), 98–102, 108–122.

17 Bővebben erről, de a helyes keletkezési dátumot még nem ismerve: GYENIS Vilmos, *Bod Péter és Hermányi Dienes József: Ismeretlen vitájuk a valóságábrázolásról*, ItK, 74(1970), 703–712.

18 S. SÁRDI, *Előszó*, i. m., 10–12.

19 *Uo.*, 9–10.

20 HERMÁNYI DIENES, *Jegyzetkönyve*, i. m., 14.

inkább vegyes feljegyzésnek. A jegyzetkönyv alapján kiderül, hogy a nagyenyedi egyházmegye jegyzőkönyvéből kiírt, korábban irodalmi alkotásnak ítélt érdekességek inkább a vegyes feljegyzések csoportjába sorolhatók, hiszen azokat Hermányi nem szervezi egyetlen kompozícióba, a jegyzetkönyvben megszakítja a feljegyzéseket más szövegekkel. Ez az eljárás az egész jegyzetkönyvre igaz: több szövegegységet megszakítanak rövidebb levelek, feljegyzések.

A jegyzetkönyvben a *Püspökök élete* olyan változatban fordul elő, amelyet nem szakítanak meg másféle feljegyzések (179–212. lapok között), ami megkülönbözteti például a nagyenyedi protocollumból készített feljegyzésektől, melyek esetében erős töredezettséget figyelhetünk meg. Hermányi maga is külön kiemeli az *Édes Posteritásim...*-ban, hogy „Utól a’ mi Püspökjeinket úgy irtam le, hogy azokból őket jobban meg-esmérhetitek”,<sup>21</sup> mintha különálló alkotásként tekintene saját írására. Lehetséges, hogy Hermányi kezdetben nem összefüggő műalkotásnak, hanem egyháztörténeti tárgyú feljegyzéseknek szánta püspökportréit, azonban az utókor összefüggő műként kezelte azt, és elképzelhető, hogy Hermányi maga is készített tisztázatot a jegyzetkönyvben található töredezett szövegből, ilyen kéziratot azonban nem ismerünk.

Hermányi két jegyzetkönyve arra mutat rá, hogy a szerző számít az olvasóközönségre, előszószerű paratextusokkal látja el még vegyes feljegyzéseit is, bár a szövegek jellege miatt inkább a kéziratosságra gondolhatott, nem pedig kéziratának kinyomtatására. Ennek láthatóan tudatában is van, amikor szemétrakásnak nevezi felnőttkori jegyzeteit, maga is érzékeli annak vegyes, töredezett jellegét. A két jegyzetkönyv arra is rávilágít, hogy a töredezettség ellenére is érdemes Hermányi szövegei esetében a kompozíció igényének nyomait keresni, hiszen a paratextusok, de a szövegek is rendre (ön)reflexiókat tartalmazhatnak, melyből az írói intenciókra következtethetünk.

### **Műfajjelölő kifejezések Hermányi Dienes műveiben?**

Tanulmányom második felében arra vállalkozom, hogy Hermányi Dienes „nagyobb munkáiban” – az *Emlékiratban*, a *Nagyenyedi Demokritusban* és a *Püspökök életében* – a megkomponáltság igényére keressek nyomokat a különféle szerzői reflexiók és a szövegkompozíciós eljárások alapján, illetve hogy Hermányi szövegeinek műfajáról tegyek megállapításokat. Ehhez olyan szövegegységeket és kifejezéseket gyűjtöttem ki, melyek az éppen elbeszélte történetet próbálják valamiképpen megnevezni, majd elemezve azok kontextusát arra próbáltam következtetni, hogy Hermányi milyen értelemben használhatja az adott kifejezést.

Előljáróban azt érdemes kikötni a reflexiók vizsgálatának tanulságai alapján, hogy Hermányit nem jellemzi a műfaji tudatosság, reflexióiban nem használja következetesen a műfajokra utaló kifejezéseket. Egy dolgot tehát többféleképp is megnevez, és egy kifejezést különböző műfajú szövegekre is alkalmaz. Reflexiói

21 Uo.

leginkább az éppen leírt valóságelemeket próbálják megnevezni, kategorizálni, és ezeket a kifejezéseket – néhány kivétellel – Hermányi nem irodalmi terminus technicusként használja.

### *A Püspökök élete* kompozíciója és műfaji kérdései

*A Püspökök élete* kompozíciójáról fentebb már írtam, itt azt érdemes kiemelni, hogy az *Édes Posteritásim...* az egész jegyzetkönyvet és a *Püspökök életét* is bevezeti. Hermányi a jegyzetkönyvét „Írás”-nak nevezi, kompozícióját tekintve „szemét-rakás”-nak titulálja,<sup>22</sup> amiből arra következtethetünk, hogy tudatában van írása töredezettségének.

*A Püspökök élete* Tofeus Mihálytól Borosnyai Jánosig beszél el érdekességeket az erdélyi református püspökök életéből, műfajukat tekintve azonban ezek nem életrajzok, hanem inkább püspökportrék.<sup>23</sup> Nem a teljesség elbeszélésére törekszik, hanem az érdekesebb, a püspökök emberi oldalát bemutató epizódok, jellemzők bemutatására, ahogyan azt az *Édes Posteritásim...*-ban is kiemeli. A kompozíció igényére vall, hogy Hermányi mindig megnevezi, alcímszerűen ki is emeli az autográfban, hogy éppen melyik püspökről mond el történeteket, továbbá az is, hogy a jegyzetkönyv más szövegeitől eltérően ezt a szöveget nem szakítja meg egyéb feljegyzés. Adott szövegegységen belül azt figyelhetjük meg, hogy Hermányi leginkább a megtörtént „dolgok” – ahogyan az éppen elbeszélte történetet a legtöbbször nevezi – leírására törekszik, ám azokat nem mindig rendszerezi logikusan, többször csak felsorolja az éppen eszébe jutó történéseket.

Az elbeszélte történeteket leggyakrabban tehát a „dolgok” kifejezéssel nevezi meg, amit a „tréfás”, „léhás”, „nagy”, „irreguláris sok”, „régibb”, „szomorú” jelzőkkel bővít.<sup>24</sup> Jól érzékelhető, hogy ilyenkor nem műfajjelölő terminusokról beszélhetünk, hanem a szerző az éppen elbeszélte valóságelemet próbálja kategorizálni tartalma alapján. Hasonlóképpen jár el, amikor az elbeszélte történetet „historia”-ként nevezi meg.<sup>25</sup> Itt is arra utal, hogy valamiféle megtörtént dolgot jegyez le, tehát inkább valóságelemre reflektál, mintsem irodalmi műfajra. Több alkalommal említi, hogy tréfát ír le, vagy valaki tréfából cselekedett valamit.<sup>26</sup> A tréfa a legtöbb esetben valamilyen humoros megnyilatkozásra, cselekedetre vonatkozik, például Deáki József így nyilatkozik: „Itt mondja vala ezt a tréfát is, minthogy éppen akkor jö vala a Háromszéki visitatoról: Valék Angyaloson: nem Angyalos, hanem Ördögös.”<sup>27</sup> Ugyancsak „tréfából vagy serio” mondta Deáki püspök, hogy fütyülni nem tud, „kurva haját” nem viselt soha.<sup>28</sup> Ezekben az esetekben sem autoreflexió történik, vagyis Hermányi nem a saját szövegének műfajáról beszél, hanem csak a megtörtént esemény humoros voltára utal; a történetegységeket megnevezni próbáló kifejezéseit tehát nem irodalmi műfajjelölőként használja.

22 *Uo.*

23 GYENIS, *Hermányi... (1699–1763)*, i. m., 99–102.

24 HERMÁNYI DIENES, *Jegyzetkönyve*, i. m., 16, 19, 22, 25, 31, 37.

25 *Uo.*, 23, 29, 31, 32, 37.

26 *Uo.*, 27, 28–29.

27 *Uo.*, 28.

28 *Uo.*, 29.

### Az *Emlékirat* kompozíciója és műfaji kérdései

Hermányi Dienes *Emlékirat*ának kompozíciós kérdéseivel többen is foglalkoztak, leginkább abból a nézőpontból, hogy a monumentális barokk emlékirat-irodalom nagy narratíváihoz képest Hermányi munkája mozaikszerűbb, töredezettebb, szövegszervező eljárásait tekintve pedig nem törekszik nagy elbeszélés létrehozására, illetve nem jut végig élettörténetén. Javarészt édesapjáról és édesanyjáról ír, saját életét csak a diákévekig tárgyalja. Ennek okát a Hermányival foglalkozó szakírók leginkább a korszak eseménytelenségében látják, amely nem tette lehetővé az összefüggő narratíva kidolgozását, s úgy vélik, Hermányi a megírás közben szembe-sülhetett ezzel a ténnyel, ezért sem fejezte be művét.<sup>29</sup> Tanulmányomnak nem célja annak felderítése, hogy Hermányi miért írt nagy elbeszélés helyett anekdotázó, elkalandozó, töredezett emlékiratot – annak ellenére, hogy ismerte mind Kemény János, mind Bethlen Miklós önéletírását –, de a töredezettség irodalmon kívüli tényezőkkal történő magyarázata leegyszerűsítőnek tűnik, s a jövőbeli kutatásnak érdemes a belső okok felől megközelíteni ezt a problémát.

Hermányi művét *Emlékirat* címen említi a szakirodalom, azonban fontos hangsúlyozni, hogy ő maga sosem illette alkotását ezzel a címmel: autográfjában a „HERMÁNYI DIENES JOSEF. NAGY ENYEDI ELSŐ PAP Edes SZÜLÉIRŐL 'S MAGÁROL. 1758.” paratextust használja.<sup>30</sup> Ha nem az emlékirat műfajából eredő preconcepciók felől közelítünk írásához, hanem Hermányi címadására tekintünk, akkor azt látjuk, hogy Hermányi végső soron azt a feladatot végezte el, amelyet a címben megjelölt: írt a szüleiéről – közel a szöveg kétharmadában –, és mellette valamennyit magáról.

Az *Emlékirat* első bekezdésében Hermányi nagyobb tervekkel futott neki vállalkozásának ahhoz képest, amit végül megvalósított:

„Minthogy már életemnek hatvanodik Esztendejébe bé-léptem, 's Enyedi Deákságomnak első esztendőitől fogva is egészséges ember nem voltam; már pedig az idő mellé járult a' köszvény, lábamnak ki-orbántzosodása 's egyebek; nem halasztom tovább le-irni Életemet, 's abban mind a' jót, mind a' gonoszt, mellyek eddig én reám jöttek Is-tentől.”<sup>31</sup>

A hatvanadik életévébe lépő, betegségekkel küzdő szerző elérkezettnek látta az időt arra, hogy leírja saját életét, méghozzá annak kedvező és kedvezőtlenebb jelenségeit egyaránt. Élete leírásáról beszél, ami azt tükrözi, hogy Hermányi intencióját tekintve az emlékirat-irodalom hagyományához szeretett volna kapcsolódni, s amennyire lehetséges, minél több mindenről megemlékezni.

29 HERMÁNYI DIENES, *Nagyenyedi Demokritus, i. m.*, 416–417; GYENIS Vilmos, *Emlékirat és anekdota*, ItK, 74(1970), 305–321, 316–321; S. SÁRDI, *Hermányi Dienes..., i. m.*, 16–17.

30 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái, i. m.*, 112.

31 *Uo.*

Nem tudjuk pontosan, hogy Hermányi Kemény János és Bethlen Miklós önéletírásán kívül milyen más, hasonló műfajú szövegekkel találkozhatott, mindenesetre voltak előtte elődszövegek, amelyek megkomponáltak beszélnek el egy adott személy élettörténetét. Az említett két önéletírás is tartalmaz kitérőket, anekdotikus betéteket, ami a műfaj sajátja, de nem olyan mértékben töredeztettek, mint Hermányi *Emlékirata*.<sup>32</sup> Talán az első bekezdésben megfogalmazott totalitás iránti igény és Hermányi mesélő kedve lehetett az egyik oka annak, hogy az *Emlékirat* töredezett, kitérőkkel teli. Amikor édesanyjára és annak családjára tér ki, akkor így ír: „De minthogy már az édes Anyámat egynehányszor említém, vétkezném ha Anyai ágon való Eleimről, Nagy Atyámrol ’s Nagy Anyámrol és az édes Anyámrol is bővebben nem emlékezném.”<sup>33</sup> Ez az emlékező kedv, a megörökítési szándék munkál az *Emlékirat* egészében, illetve a *Nagyenyedi Demokritusban* is. Gyenis Vilmos is felfigyelt arra, hogy Hermányi felhasználja az emlékiratokra jellemző narratív vázat, de sokszor elkalandozik, olykor viszont fegyelmezi tollát,<sup>34</sup> például, hogy „térjünk vissza az édes Szüleimnek Patakfalvi lakásokra”.<sup>35</sup> Amikor Hermányi megemlíti egy történetet, és azzal összefüggésben nem a családjához tartozó személyeket, akkor mindig elbeszél ezekről a személyekről pár érdekességet, anekdotát, rövid, rájuk jellemző történetet. Ez az emlékező és megörökítési vágy, hogy minden, látóterébe kerülő szereplőről megemlítsen néhány érdekességet, nehezen teszi lehetővé, hogy családja és saját életéről összeszedetten tudjon megemlékezni. Az asszociatív szövegszervezési eljárások végső soron a töredezettség érzetét keltik, de Hermányi koncepciója az *Emlékirat* első bekezdése alapján a mindenről való megemlékezés volt, melynek ez a forma is lehet tud tenni.

Hermányi *Emlékiratát* váratlanul félbehagyja, és úgy nyilatkozik, hogy „De ezután való dolgaimat más Könyvbe irom: a’ következő paginak maradjanak holmi Toldalékoknak”.<sup>36</sup> Ezt követően „TOLDALÉK. Holmi olly dolgokról, mellyek tova feljebb el-maradtanak”<sup>37</sup> paratextussal kezdve Hermányi az *Emlékiratból* kihagyott, saját gyerekkori emlékeiből ír le néhányat, továbbá az anyai családfáról készít rövid vázlatot. A toldalékok végén Hermányi a következőképpen nyilatkozik:

32 Vincze Hanna Orsolya és Balázs Mihály is foglalkozott a kérdéssel, hogy Hermányi hogyan hasznosította Kemény János és Bethlen Miklós önéletírását: VINCZE Hanna Orsolya, *Hermányi Dienes József Bethlen- és Kemény-olvasata*, Látó, 12(2001), 3. sz., 78–83; BALÁZS Mihály, *A kultúra és az irodalom intézményei a felekezeti korszak utolsó évtizedeiben = Magyar irodalomtörténet*, szerk. HORVÁTH Iván, BALÁZS Mihály, BARTÓK Zsófia Ágnes, MARGÓCSY István, Bp., Gépeskönyv, 2022, <https://f-book.com/mi/index.php?book=14AKULTURA>. Őket érdemes két észrevétellel kiegészíteni. Hermányi nem kizárólag anekdotákat gyűjtött ki a két önéletírásból, hanem olyan történeteket, amelyek a nagy történelmi események mögött megbúvó részletekre, titkokra világítottak rá (melyek között értelemszerűen sok anekdota is szerepelt). Másfelől Hermányi portréfestése, jellemzése, leírásai a teljes életművét tekintve jelentősen hasonlítanak a két önéletírásban megfigyelhető technikákhoz.

33 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 129.

34 GYENIS, *Emlékirat és anekdota*, i. m., 317.

35 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 134.

36 Uo., 171.

37 Uo.



„Ki-fogyván a’ papirosbol, mellyet e’ Könyvbe köttettem, sok következő dolgaim innen ki-rekedtenek; de talám enged az Isten időt, hogy azokról is jegyzéseket tégyek magam, nem levén nékem Fiam, a’ ki az Eletemet le-írhasssa. ha pedig semmit nem találnék írni, az en Életemnek Historiája, légyenek azok az en M[anu] Scriptumim, mellyeknek száma már is fel-ment CXXVIII darabokra, ’s állanak bé-kötve a’ Thékámban.”<sup>38</sup>

Gyenis Vilmos szerint Hermányi az *Emlékirat* folytatásaként – ahhoz hasonló szelvényben – a *Nagyenyedi Demokritus* készítette el.<sup>39</sup> Balázs Mihály ezzel szemben úgy véli, hogy a papírhiánnyal mentegetőző Hermányi – amennyiben komolyan vehetjük ezt a mentegetőzést – olyan narratívát képzelhetett el folytatásaként, ahogyan ő is megemlékezett saját apja életéről az *Emlékirat*ban.<sup>40</sup> Nem tudjuk pontosan, hogy Hermányi elkallódott kéziratai között volt-e az *Emlékirat* közvetlen folytatásaként értelmezhető munka. Ám abból kiindulva, hogy a *Nagyenyedi Demokritus* az *Emlékirat* több történetét újból felidézi, nemigen tekinthető az *Emlékirat* folytatásának, legalábbis nem olyan formában, ahogyan azt Hermányi reflexióiból, szándékaiból kiolvashatjuk, hiszen a *Nagyenyedi Demokritus* semmilyen narratív keretet nem alkalmaz.

Az *Emlékirat*ban is találhatunk néhány műfajjelölő kifejezést, amelyeket Hermányi az egész műre vagy nagyobb egységeire vonatkoztat. Az első bekezdésben élete leírásáról beszél, egy helyütt pedig egy régi szőnyegről emlékezik meg, amelyen éppen írja „ezt a Historiát”,<sup>41</sup> mely kifejezést ’történet’ értelemben használja a szerző. Az *Emlékirat* végén „toldalékok”-nak nevezi azokat a szövegegységeket – leginkább gyerek- és diákkori emlékeit –, amelyeket be lehetne illeszteni az *Emlékirat* narratívájába, de kimaradtak a szövegből. Gyenis is megjegyzi, hogy a „toldalék” mint műfaj a későbbiekben is jelöl rövid, érdekes történeteket, hasonlóan azokhoz a történetekhez, amelyeket Hermányi a toldalékok alatt sorakoztat fel.<sup>42</sup>

Amikor Hermányi elbeszél egy-egy történetet az *Emlékirat*ban, hasonlóképpen a *Püspökök életében* tapasztalt eljárásokhoz, többször megpróbálkozik azzal, hogy a szövegegységeket valamiféleképpen megnevezze, kategorizálja. Itt is sokszor beszél el „(holmi) dolgokat”, „tréfákat”, „holmi aprólékosokat”,<sup>43</sup> melyek a humorosabb vagy komolyabb történeteket jelentik, de itt sem az adott szövegegység műfajának meghatározására törekszik a szerző, csupán a hangulatát, valóságértékét kívánja hangsúlyozni. Többször utal „joco-serium”-ra,<sup>44</sup> amellyel Hermányi olyan történeteket jelöl meg, amelyek humorosak, de valamiféle tanulságot le lehet vonni belől-

38 Uo., 181

39 GYENIS, *Hermányi... (1699–1763)*, i. m., 7.

40 BALÁZS, *A kultúra és az irodalom...*, i. m.

41 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 134.

42 GYENIS, *Hermányi... (1699–1763)*, i. m., 7.

43 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 112–113, 116, 118, 120–121, 130–131, 135–136, 138.

lük. Például megemlékezik édesapja unitáriusokkal való tréfázkodásáról is, amikor Hermányi édesapja kérdezte útitársától, hogy tudja-e most az unitáriusok Istene, hogy hol fognak éjszaka hálgni, és ha nem, estére meg tudja-e mondani.<sup>45</sup> Az idézett történet tréfásan beszél el az unitárius és a református tanok közötti ellentétet, azaz humoros, de mégis lehet tanulni belőle valamit.

Az *Emlékirat* kompozícióját és műfaját tekintve megállapíthatjuk, hogy Hermányi a reflexiói alapján tisztában van azzal, hogy emlékiratot készít, olvasmányai alapján tudjuk, hogy találkozott hasonló műfajú szövegekkel, szövegszerkezési eljárásait azonban az asszociációs viszonyok jellemzik, s az (ön)életrajzi vázat könnyedebben kezeli elődeinél. Igényt formál arra, hogy minél több eseményről megemlékezzen, ennek azonban az a következménye, hogy írása töredezetté, mozaikszerűvé válik. A folyamatosan vegyes jegyzeteket készítő Hermányinak valószínűleg nem jelentett problémát ez a töredezettség, hiszen már a legelején kitérőkkel gazdagította szövegét, s nem tudni, hogy szándékosan-e, de *Emlékirata* legvégén a lehetséges folytatást is „jegyzés”-ként emlegette, amely a lazább szövegszerkezési eljárásokra is utalhat.

### A *Nagyenyedi Demokritus* kompozíciója és műfaji kérdései

Hermányi Dienes legismertebb munkája a *Nagyenyedi Demokritus*, amelyet a legtöbb helyen anekdotagyűjteményként szoktak emlegetni. Érdemes azonban tekintetbe venni, hogy Hermányi gyűjteményének nem minden történetét nevezhetjük anekdotának, amennyiben az anekdotát rövid, humoros, csattanóra hangolt történetként értelmezzük,<sup>46</sup> hiszen nem minden története felel meg teljes mértékben még ennek a néhány kritériumnak sem. Hermányi – néhány kivétellel – egy adott személyhez kötött intimitást, titkot, pletykát, humoros eseményt, emlékezetre méltó jelenséget örökít meg gyűjteményében, de felidéz verseket, leveleket is, mely szövegeket nehéz lenne egyetlen műfaj keretei közé szorítani. Végző soron vegyes műfajú gyűjteményről kell beszélnünk a *Nagyenyedi Demokritus* esetében.

Hermányi több története mai értelemben vett anekdota, de megtalálhatók közöttük a prokopioszi *historia secreta* jegyeit mutató elbeszélések és az apophthegma műfajára hasonlító, különböző személyek elmés, humoros mondásait megörökítő szövegek is. Történeteinek jelentős része azonban nem feltétlen humoros, inkább kevésbé ismert, a szerző által megtörténtnek láttatott eseményt rögzít, a nagy elbeszélésekhez képest rövidebb formában, tehát rövid történetként is értelmezhetők. Annyi bizonyos, hogy Hermányi az *anekdota* kifejezést sosem használta saját történeteire, és a *Demokritus*ban, illetve a többi szövegében található reflexiók alapján az ő esetében műfaji tudatosságról nemigen beszélhetünk.

Balázs Mihály hívta fel legutóbb a figyelmet arra, hogy Hermányi műveinek szövegközpontú, reflexiókra érzékeny vizsgálata a Hermányi-kutatás egyik adós-

44 *Uo.*, 151–152, 159.

45 *Uo.*, 152–153.

46 *Anekdota = Magyar irodalmi lexikon*, kiad. BENEDEK Marcell, I, Bp., Akadémiai, 1963, 34.

sága. Tanulmányában kitér a *Nagyenyedi Demokritus* reflexióira is, melyek alapján a szórakoztató szövegek közé helyezi Hermányi gyűjteményét.<sup>47</sup> Dolgozatomban azokat a szöveghelyeket elemzem – részben Balázs Mihály megállapításaira alapozva –, amelyek alapján úgy ítélnék, Hermányi *Demokritusa* nem a vegyes jegyzetelgetések sorába tartozik, hanem a szerző megkomponálta azt.<sup>48</sup>

A *Nagyenyedi Demokritus* abban különbözik Hermányi többi szövegétől, hogy önálló címe van. A „Nagy Enyedi siró Heráklitus, és – Hól mosolygó ’s hól kacagó Demokritus” címadás irodalmi hagyományhoz való kapcsolódást jelöl, hiszen a rövid, olykor humoros történeteket tartalmazó gyűjteményeket többször illették a *Demokritus* címmel.<sup>49</sup> Nem tudjuk pontosan, Hermányinak voltak-e ilyen jellegű olvasmányai, de az, hogy a címadásában ehhez a hagyományhoz kapcsolódik, feltételezi, hogy legalább a hagyomány meglétével tisztában volt.

A komponáltság felé mutat a címadáson kívül, hogy Hermányi előszót ír műve elé, melyet két verses mottóval is bevezet.<sup>50</sup> A mottó használata Hermányi egyetlen más ismert szövegére sem jellemző, ebből is arra következtethetünk, hogy valamiféle műalkotást szeretett volna létrehozni. Az előszót az ismert Hermányi-korpuszon belül csak a *Demokritus* esetében nevezi a szerző „praefatio”-nak, máshol, például a jegyzetkönyvek elé írt paratextusokban nem használja ezt a kifejezést.

Az előszóban Hermányi több helyen reflektál a *Demokritus* szövegére. Az *Édes Posteritásim...*-hoz hasonlóan a *Demokritust* is „sok dib dáb dolgoknak төvel hegyyel, éllel fokkal, ággal boggal összehányt szemét dombjá”-nak nevezi,<sup>51</sup> ezzel is utalva a gyűjtemény vegyes jellegére. Számít valamiféle olvasóközönségre is, hiszen az „Olvasó”-t szólítja meg, az életművön belül talán a legartikuláltabban.

Irodalmi programját tekintve kapcsolódik a horatiusi *utile et dulce* elvéhez: hasznosnak gondolja ezt az írást, mert annak ellenére, hogy sok bűnt ír le benne, mégis lehet belőle tanulni valamit („holmi haszon csak származhatik ebből; mint a’ vad almát addig sanyargatja a’ dér, hogy hideg vízbe hányják, ’s a’ fagya kimenvén eddegelik a parasztok”), másfelől az Osterwaldra való hivatkozással a szórakoztató olvasmányok közé helyezi művét (ez értelmezhető a *dulce*, a gyönyörködtetés egyfajta változatának), aki művében egy egész fejezetet szentel a léha, világi olvasmányok károsságának.<sup>52</sup>

A főszövegen belül is találhatunk olyan jeleket, reflexiókat, amelyek a szöveg megkomponáltságára utalnak. Hermányi sorszámokkal látta el történeteit, ez pedig leginkább azt mutatja, hogy valamiféle szerkezetet képzelt el munkájának. Más jegyzeteinél nem találkozunk a sorszámozás technikájával. A szövegben több alka-

47 BALÁZS, *A kultúra és az irodalom...*, i. m.

48 Erre vonatkozóan néhány megállapítást már tartalmaz a korábban idézett szakdolgozatomban: BÉLA, *Hermányi Dienes...*, i. m., 9–11.

49 GYENIS, *Hermányi...* (1699–1763), i. m., 12–13. A kutatásnak további feladata annak feltárása, hogy Hermányi kezében járt-e olyan szöveg, amelynek címében mind Hérakleitosz, mind Démokritosz neve megjelenik.

50 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 182.

51 Uo. Kiemelés tőlem – B. B.

52 BALÁZS, *A kultúra és az irodalom...*, i. m.

lommal is említi Démokritosz és Hérakleitosz nevét, így a főszövegben is kapcsolódik a címben megjelölt szereplőkhöz.<sup>53</sup>

A Hermányival foglalkozó szakirodalom is felfigyelt arra, hogy két alkalommal mintha a szerző szerette volna abbahagyni az írást. A 123. történet végén, amelyben Hermányi a szöveg keletkezésének apropójáról ír, úgy zárja a történetét, hogy „e' félékkel nem engedem fólyni tovább az Időt”.<sup>54</sup> Az „e' félék” kifejezéssel a rövid történeteit jelöli meg, az idő folyására való hivatkozás pedig az idő hasznos eltöltésére való utalásként jelenik meg. *Emlékiratában*, amikor édesapjáról ír, megemlékezik arról, hogy „idő töltö elmés könyveket is olvas vala mulatságból”,<sup>55</sup> tehát az időtöltés Hermányi szerint szórakozással is eltelhet, de fő a mértékletesség, s ezért érezhette a 123. történet után, hogy elég ezekből a humoros, de tanulságos történetekből, és inkább valami hasznosabbal kellene foglalkoznia. Gyűjteményét azonban mégsem hagyja itt abba, hanem egy paratextussal jelzi, mintha egy új fejezet vagy kötet kezdődne, hogy „Ismét kezd nevetkezni DÉMOCRITUS, – és sirni HERÁCLITUS!”.<sup>56</sup>

A 310. történet után Hermányi egy verses paratextust helyezett el, melyet S. Sárdi is töréspontként regisztrált, mintha itt is szerette volna befejezni az írást. Balázs Mihály azonban a vers előszóval való összefüggéseire hívta fel a figyelmet.<sup>57</sup>

Légyen vége itt az időtöltésnek,  
Jóbb dolgokra kel el kelni az Időnek;  
De lám búrjánt is kel teremni mezőnek,  
Disznó szar Varjúnak, széna kel Ökőrnek.<sup>58</sup>

Látható, hogy itt is, mint a 123. történet végén, a hasznos időtöltésre (tehát a szórakozás abbahagyására) hivatkozva hagyná abba az írást, azonban ebben a versben, az előszóhoz hasonlóan, mégiscsak legitimálja a szövegét. A „kel” igével kihangsúlyozza, hogy a hasznos, tudós dolgok mellett a „burjánra”, a szórakozásra is szükség van, ez pedig összecseng az előszóban kirajzolódó irodalmi programmal. Balázs Mihály is érzékeli a párhuzamot az előszó és a vers között: az előszóból az értéktelen vadalma párhuzamba állítható az ugyancsak értéktelen burjánnal és a szénával a versből, s nem tudni, hogy a varjú és az ökör megjelenése a versben, illetve a parasztnak emlegetése az előszóban az olvasóközönségre való gúnyos utalásként értelmezhető-e.<sup>59</sup> Annyi azonban bizonyos, hogy a vers és az előszó párhuzamai szintén valamiféle szövegösszetartó erőként jelennek meg.

A szerzői reflexiókból, paratextusokból olyan irodalmi program rajzolódik ki, amely valóban a szórakoztató, időtöltő, elmés olvasmányokhoz közelíti Hermányi *Demokritusát* azzal a kitételrel, hogy a szerző tanítani is szeretne velük. Az előszó

53 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 200, 201, 297.

54 *Uo.*, 297.

55 *Uo.*, 153.

56 *Uo.*, 297.

57 S. SÁRDI, *Hermányi Dienes...*, i. m., 19; BALÁZS, *A kultúra és az irodalom...*, i. m.

58 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái*, i. m., 457.

59 BALÁZS, *A kultúra és az irodalom...*, i. m.

egyik mottójában és a végén ugyanis egy Horatius-idézet beemelésével is hangsúlyozza, hogy „Más hibájából okul a bölcs”, illetve „Olykor bölcs a bolondozás”.<sup>60</sup>

A *Nagyenyedi Demokritusról* az az elsődleges benyomása az olvasónak, hogy nem nagyon tartja össze kompozíciós logika, a történetek esetlegesen következnek egymás után, és amint már említettem, műfaját tekintve sem homogén darabokat tartalmaz a gyűjtemény. Mégis érdemes azt Hermányi többi szövegéhez képest pozicionálnunk, hiszen akkor azt láthatjuk, hogy a vegyes feljegyzésekhez képest itt alapvetően egynemű szövegek, rövid történetek egymásutánját olvassuk, és azokat nem szakítják meg vegyes feljegyzések, könyvfejezetek, prédikációk, tehát nem valamiféle jegyzetkönyvről, hanem a szerző által is külön kezelt alkotásról van szó. A történetek egymásutánját tekintve valóban nem rajzolódik ki narratíva, azonban érzékelhető az, hogy Hermányi nagyon sok esetben asszociációk mentén jut el egyik szövegről a másikra: ez megnyilvánul úgy is, hogy egy személyről több történetet mond el egymás után, de sokszor az egyik történetben megjelenő motívum, tárgy, cselekménysor juttat a szerző eszébe egy másik, hasonló történetet.<sup>61</sup>

Elöljáróban már szoltam Hermányi gyűjteményének műfaji problémáiról, azonban azt is érdemes megvizsgálni, hogy a szerző reflexióiban megjelennek-e olyan kifejezések, amelyeket esetlegesen műfajjelölőként értelmezhetünk. Az esetek jelentős részében hasonló eljárásokat figyelhetünk meg, mint a *Püspökök élete* vagy az *Emlékirat* esetében, azzal a kivétellel, hogy a *Nagyenyedi Demokritus* egészét – az előszót kivéve – nem nevezi meg egyetlen helyen sem. Kisebbszövegegyeségeket itt is megpróbál kategorizálni, gyakran beszél el „tréfát”, „nevetségre valót”, „dolgot”, „facétiát”.<sup>62</sup> Ezekben az esetekben nem az éppen leírt szövegre hivatkozik, hanem az elbeszél valóságalelemre, tehát nem irodalmi műfajként használja ezeket a kifejezéseket. Újdonság többi munkájához képest, hogy „hírt”, „újságot”<sup>63</sup> is elbeszél, ez rokon a „historia” kifejezés használatával is: mindkét esetben megtörtént dolgok megnevezésére használja e terminusokat.

A szöveg két pontján érzékelhető, hogy egy-egy hallott történetet próbál megnevezni, kategorizálni, tehát egyértelműen műfaji terminust keres. A 102. és 103. történet elején két, Toroczkai Péternétől hallott történetre mondja, hogy az asszony „Historiát vagy Példabeszédet” mondott neki.<sup>64</sup> Dolgozatomban csak a 102. történet tanulságait emelem ki műfaji szempontból: Hermányi Toroczkai Péternével beszélgetett, majd azt mondta neki tréfából, hogy valami vén úrhoz még férjhez mehetne. A beszélgetés e pontján Toroczkai Péterné elmesélte azt az anekdotát, amelyben egy vénasszonyt kértek meg, inkább a pénzéért, mint magáért, s amelyben az cseles módon elutasította a kérőket.

Hajdu Péter veti fel, hogy az anekdota alapvetően orális műfaj, és a csattanója egy dialógusban a végszóra adott válaszként jelenik meg, tehát funkcióját tekintve

60 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái, i. m.*, 182.

61 Erre a megállapításra jut S. SÁRDI Margit is: S. SÁRDI, *Hermányi Dienes..., i. m.*, 21.

62 Vö. HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái, i. m.*, 183, 186, 193, 235.

63 Vö. *uo.*, 279, 294.

64 *Uo.*, 277–278.

akkor jelenik meg egy beszélgetésben, amikor a beszélgetés maga elakadna, egyfajta hídszerepet töltve be.<sup>65</sup> Ha ezt az anekdota-meghatározást vesszük most alapul, akkor Hermányi a 102. (és a 103.) történetben klasszikus anekdotameselési szituációt ír le: amikor Hermányi provokálta a patrónuscsalád tagját, Toroczkai Péternét azzal, hogy menjen férjhez, Toroczkai Péterné a beszélgetésbeli elakadást – humorosan – egy anekdotával hidalta át. Ebből két dologra következtethetünk: Hermányi gyűjteményében valóban vannak anekdoták, hiszen Toroczkainé története több anekdotafogalomnak is megfelel; másfelől azonban Hermányi nem tudja pontosan megnevezni, hogy mit is hallott, hiszen bizonytalanságában azt írja, hogy „Historiát vagy Példabeszédet” mondtak neki.

Közelebb kerülhetünk Hermányi terminushasználatához, anekdotákhoz való viszonyához, ha megvizsgáljuk, a korpuszban másutt Hermányi használja-e ezeket a kifejezéseket, és ha igen, akkor milyen értelemben. A „historia” Hermányinál alapvetően történetet jelent, és kifejezetten az olyan események elbeszélésekor használja, amelyeket megtörténtként próbál láttatni, tehát igaz történet is egyben. A „példabeszéd” kifejezést Hermányi – az idézettekén kívül – egy esetben, a 189. történetben használja, amelyben a magyar szólások és közmondások eredetéről értekeznek.<sup>66</sup> Úgy véli, hogy például a *Te sem vagy jobb a Deákné vásznánál* „Magyar Példabeszéd” valamilyen humoros történetből származik, eredete azonban elhomályosult az idők során, és csak a „csattanó” maradt fenn szólás formájában. Ebben az értelemben tehát a példabeszéd a szólást jelenti, amelynek eredete valamilyen példázatszerű történet, ám azt is érdemes hozzátennünk, hogy ezek megtörténtét nem tudjuk hitelesíteni, s ezt Hermányi is érzékeli. A „példabeszéd” végső soron Hermányinál olyan példázatszerű történet (exemplum), amelynek valóságértéke nem hitelesíthető, szemben a „historiával”, amely megtörtént dolog.

Az eddig feldolgozatlan Hermányi-prédikációkorpuszt vizsgálva is találkozunk a valóságérték mentén történő distinkcióval. A legtöbb esetben a fabulát állítja szembe a historiával, előbbi olykor humoros, de lehetséges, hogy kitalált történet, melyből tanulni is lehet. A példabeszéd és a fabula közös említésére egy szöveghelyet találunk: Hermányi egyik prédikációjában megemlíti, hogy „ilyen nevetséges példabeszédet adott elő az imperatornak”, majd a marginálián megjegyzi, hogy „ez a fabula ki-maradhat, nem illy szomorú materiába való”.<sup>67</sup> Hermányi a fabula és a példabeszéd között teremt ennél a szöveghelynél kapcsolatot, de jól érzékelhető itt is az a különbségtétel, amely már a *Demokritusban* is megállapítható volt a megtörtént, hiteles dolgok és a kevésbé hihető, humoros, komolytalan történetek között.

Ha Hermányi intenciójára vagyunk kíváncsiak, azt vehetjük észre, hogy történeteit mindig próbálja valamiféleképp hitelesíteni, megtörténtségüket bizonyítani (nevek, helyszínek megemlékezésével vagy a hiteles forrás megjelölésével), viszont

65 HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2005 (deKON KÖNYVEK), 191–226, különösen: 217–218.

66 HERMÁNYI DIENES, *Szépprózai munkái, i. m.*, 353.

67 Nagyenyedi Bethlen Gábor Dokumentációs Könyvtár, 32. sz. kézirat [*Torockószentgyörgyi prédikációk*], 307.

azokban az esetekben, amikor nem biztos az elbeszélrt történet hihetőségében, azt valamiféleképp jelöli. Így tett a Toroczkai Péternétől hallott történet esetében is: megemlíti, hogy tőle hallotta, bár bizonytalan volt abban, hogy ez „historia” vagy csak „példabeszéd”. Hermányi történeteinek jelentős része megtörtént jelenség, ezt a szerző is érzékelteti a hitelesítő mozzanatokkal. A jövőbeli kutatásnak érdemes lesz elemeznie a történeteket abból a szempontból, hogy rokonságot mutatnak-e más, fiktív történetekkel, vándormotívumokkal, hiszen lehetséges, hogy a hitelesítő mozzanatok bizonyos része éppen azt próbálja elfedni, hogy az elbeszélrt történet csak „példabeszéd” vagy olvasmányélmény.

A *Nagyenyedi Demokritus* esetében láthatjuk, hogy nem vegyes jegyzetelgetésről, hanem koncepció eredményéről van szó. A gyűjtemény szövegszervező eljárásaiban, leírási technikájában rokonságot mutat az emlékirat-irodalommal is, de narratív keretet nem alkalmaz a történetek elbeszéléséhez. Érdemes utolsóként megemlíteni azt is, hogy Hermányi a *Demokritus*-ban felidéz olyan történeteket, amelyeket az *Emlékirat* vagy a *Püspökök élete* már tartalmazott, azonban elbeszélésmódját tekintve ezek humorra hangoltabbak, tehát valamiféleképp az anekdota műfaja felé közelítenek a korpuszon belül.

# KRITIKAI LAPOK





Tóth Orsolya

## Tudományunk határai

DÁVIDHÁZI Péter, „Mit hisz a tudós?": *Változatok hivatás és módszer témájára*, Bp., Ráció, 2023.

Dávidházi Péter könyvének főcíme Arany János *Honnan és hová?* című, kései filozófiai költeményét idézi. A kötet előszavában a szerző felrajzolja a versbéli tudós alakját: eszerint a tudós hivatását Arany megfosztja az önteltség jogától, és a később lelepleződő tévedés örök lehetőségére figyelmeztet. A vers egyik alapkérdése, hogy hit nélkül az alkalmazott módszerek képesek lennének-e biztosan megalapozni a tudós állításait. A kötet alcíme a vershez kapcsolódva arra is utal, hogy a tudós hite szorosan kötődik a tudósi hivatás elveihez, módszereihez és szemléleti előfeltevéseihez. (9–10.)

Az alcím szerkezete Dávidházi korábbi (*Per passivam resistentiam* című) tanulmánygyűjteményét<sup>1</sup> is eszünkbe juttathatja. Akkor változatokat olvashattunk hatalom és írás témájára, most a hivatás és módszer jelenti a rendezőelvet. Az előbbi kötet tíz év anyagából válogatott, a mostani sokkal tágabb időszakot, közel ötven esztendőöt ölel fel. Időrendben az első a Gyulai Pál történelemszemléletét vizsgáló 1972-es *ItK*-tanulmány, amelynek háttéréről a Toldy-díj átvételekor elhangzott és most először publikált beszédből tudhatunk meg többet. A Gyulai-dolgozat ugyanis Dávidházi egyik mestere, Németh G. Béla biztatására jelent meg, s az épp csak húszas éveit elején járó szerző kezdetben elhárította a lehetőséget, mondván: hatvanéves kora után szeretné majd megírni főművét, elvégre Kant is így tett egykor. (613.) E kedves, öniróniával teljes visszaemlékezésben olvashatunk Németh G. Béla tapintatos reagálásáról, ami tudósi kvalitásán túl a pedagógiai érzékét is dicséri. Ám e történet sokat elmond a kötet szerzőjéről is. Eszünkbe juttathatja a tudatos építkezéstről árulkodó kiváló monográfiák sorozatát, s egyik javaslatom szerint érdemes ezek alapkérdéseit, módszertani problémáit megelőlegező vagy azokat éppen továbbbíró szövegekként olvasni a tanulmányokat.

A kötet keretes szerkezetű, amelyben kiemelt szerepet kap a nyitó- és a zárótanulmány. Az első írás annak elemzése, hogy mit árul el Aranyról a kolerajárvány idején tett fogadalma. Ennek részletesen bemutatott bibliai ősmintája és kontextusa arra utal, hogy Arany visszakapott életéért Istennek tartozott munkái véghez-

<sup>1</sup> DÁVIDHÁZI Péter, *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum, 1998.

vitelével. Mindez átértelmezi a *Toldi szerelme* végén olvasható sort („Csak ez egy munkámmal igazán tartoztam”), azt sejtve, hogy a megfelelés igyekezete nem egyes kortársaknak vagy a nemzeti költő mandátumának szól. Kötelességtudatát nem az emberfélelem súlyosbította, hanem a fogadalmával elszámoltató istenfélelem. (35.) A záróesszé egyetlen bibliai mondat (Józs 1,8) fordítástörténetéből bontja ki kétféle magatartás, a tanórzo és a tanmagyarázó különbségét. Az egyik recitálja (felolvassa vagy mondja) a szöveget, azonosul vele és teljesen alárendelődik neki. A másik medít rla, azaz valamennyire eltávolodik tle, megvizsgálja és értelmezi. A két szellemi alapmagatartás megfelelője lehet az irodalomtudományon belül a hiteles szöveg közreadásáért felelős textológia, illetve a korszerű értelmezéshez kapcsolódó hermeneutika. Dávidházi azonban arra is figyelmeztet, hogy mindkettre szükségünk van, alapvetően egymásra vannak utalva. (650.) A két kulcspozícióban lévő szöveg a bibliai minták érzékeny elemzése révén Dávidházi 2017-es „*Vagy jöni fog*”: *Bibliai minták nemzetiesítése a magyar költészetben*<sup>2</sup> című kötete felől is megszólítható, a záróírás elméleti fejtegetése viszont a *Mi, filológusok* vitához hozzászóló szöveg továbbbírásaként is értelmezhető.

A kötet egyes fejezetei nem kaptak címet, csupán római számokkal jelöltek. Ez a megoldás jelzi a tanulmányok heterogenitását, ám mégis sejtet egyfajta rendező- elvet, ugyanakkor a kapcsolódások feltárását az olvasóra bizza. A második fejezet az én olvasatomban elsősorban az (irodalom)történeti elbeszélés módszertani problémáit érinti. A Toldy-könyv folytatásaként is felfogható az *Éjszaka fölriadni: Toldy jegyzete, Heidegger és az irodalomtörténeti hivatás* című tanulmány, amelynek forrása egy rövid feljegyzés, amely szerint az idősödő tudós az átfogó irodalomtörténeti mű megírását részesíti előnyben, azzal is számolva, hogy esetleg két, befejezésre váró műve is félbemard. A második, nem kevésbé szórakoztató írás azt vizsgálja, hogy hová és miért tűnt el az erotika a „jólnevelt irodalomtörténetből”. (68.) Horváth János műveit olvasva Dávidházi alapkérdése arra vonatkozik, hogy lehetséges-e elfogultságoktól mentes (irodalom)történeti elbeszélés. Az *Egy nagy tudós utolsó önarcképe: Előszó Thienemann Tivadar hazaérkezett emlékirataihoz* aligha függetleníthető teljesen a Thienemann-előadások egykori anyagától,<sup>3</sup> amelyben Dávidházi az irodalom ősfarmájának tekinthető sírfelirat jellegzetességeit tárta fel. Az alfejezetet záró Kerényi-tanulmány, amely a görög mitológia nem görög elbeszélőjének beavatási rítusát mutatja fel, a Toldy-könyv<sup>4</sup> hasonló kérdésfelvetésére emlékeztet: a többes szám első személyű birtokviszony olyan képviseleti beszédmódot tesz lehetővé, amely hasonlít a magyar irodalomtörténet-írásban meghonosodott nemzetképviseleti megszólalás eredetközösségi beszédmódjára, mégsem azonos vele, s inkább hagyományközösséginek nevezhető. (127.)

2 DÁVIDHÁZI Péter, „*Vagy jöni fog*”: *Bibliai minták nemzetiesítése a magyar költészetben*, Bp., Ráció, 2017.

3 DÁVIDHÁZI Péter, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*, Pécs, Pro Pannonia, 2009.

4 DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai, 2004.

Talán a kritikusi szerep és világnézet lehet a harmadik fejezetben olvasható írások közös nevezője. Az „*Ez már nagyon merész inversio*”: Arany János poétai osztálya és az emberség iskolája című írás olyan, mintha a *Hunyt mesterünk*<sup>5</sup> új fejezetét olvasnánk. A tanulmány azt vizsgálja részletesen, hogy Arany, egyik diákjának fordítását értékelve, hogyan viselkedik kritikusként és tanárként egyszerre. A „*bevégezett tények*” felülbírálása: A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867 azt feltételezi, hogy a szabadságharc és a kiegyezés közötti időszaknak létezik egy olyan egyneműsítő mozzanata, amelyet a tényfelülbírálás attitűdjének nevezhetünk, s amelynek lényege, hogy bár gondosan számba veszi, de mindig fenntartással fogadja a valóságot. Vagyis a létező megismerendő, de nem jóváhagyandó is egyben. (156.) A fejezet két nagy Erdélyi-tanulmánya és az Erdélyi János filozófiai és esztétikai írásainak kritikai kiadásáról írott recenzió akár kismonográfiaként is megállná a helyét. Az első Erdélyi irodalomkritikai normakészletének és ismeretelméleti előfeltevéseinek szembesítése, ezt követi az Erdélyi kritikusi világnézetét elemző írás. A *Mintaművek fénye és árnyéka* Gyulai Pál Vörösmarty-, Riedl Frigyes Arany- és Horváth János Petőfi-könyvét elemezve a monográfia műfaji hagyományával vet számot, s ennyiben ismét a Toldy-könyv folytatásának tekinthetjük. A korai írások közé sorolhatjuk a *Kritikátörténet és filológia* című, amely *A magyar kritika évszázadaiból* című szöveggyűjtemény tanulmányértékű kritikája. A Döbrentei Gábor életművének újraértékelése és „az irodalom reszpublikája” kapcsán olvasható érvelés (276–282.) később beépült az Arany-könyvbe, ennél is fontosabb azonban, hogy 1984-ben nagyrészt készen állt az a kritikátörténeti és -elméleti szótár, amely Dávidházi Arany-könyvét és a Shakespeare-kultuszt feldolgozó<sup>6</sup> kötetet is meghatározta.

A negyedik fejezet azt a virtuális címet kaphatná: *Ha*. A Csokonai-tanulmány a költő épp csak elkezdett eposza kapcsán azt tárgyalja, hogyan jelenik meg az irodalomtörténet-írásban a „mi lett volna, ha” feltételeessége, s a latolgtatás eredménye mikortól számít komolyan vehető tudásnak. (305.) Ezt követően Dávidházi az elmúlt három évtized Shakespeare-szakirodalmában vizsgálja e jelenséget: hogyan jelenik meg egy olyan új beszédmód, amely rehabilitálja a bizonytalan tudás méltóságát. (350.) A hipotézisalkotás hasznáról és káráról olvashatunk a *Hagyományfrissítés* sorozat első kötetéhez írt előszóban, amely ezúttal Kölcsey írásait elemzi részletesen, nem feledkezve meg arról sem, hogy Kölcsey szövegeinek utóélete is ki van téve a „hipotézisük bűvöletébe feledkező olvasatok veszélyeinek”. (362.)

A *Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya* című vitairat e fejezet kontextusában szinte elveszíti polemikus élet, tétje sokkal inkább az irodalomtudós bizonyosságvágya és a valószínűsíthetőség problémája. A fejezet utolsó írása a Debreczeni Attila Kazinczy-kiadásáról írt alapos bírálat, mely egyszerre érinti a filológus munkáját meghatározó előfeltevéseket, valamint a szöveg fogalmával kapcsolatos bizonytalanságokat.

5 DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*, Bp., Argumentum, 1994.

6 DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszülettte*”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.

Az ötödik fejezet első írása az egyik legjelentősebb mester, Németh G. Béla pozitívizmustanulmányainak részletes elemzése, majd ezt követi két pályatárs, Szegedy-Maszák Mihály és Bojtár Endre műveivel való olykor polemikus, az irodalomtudomány szempontjából termékeny szembenézés.

A hatodik fejezet a filológia és a kritikátörténet kérdéseire fókuszál. Központi alakja egy másik mester, René Wellek. Az ő életművéről, kritikátörténeti gondolkodásáról írott tanulmány, illetve *A filológia kihívása az amerikai kritikaelméletben* című írás részletei felfedezhetők az Arany-monográfiában.

A 18–19. századi magyar irodalom felől érkező olvasók számára különösen izgalmas lehet a hetedik fejezet, amely Dávidházi másik, természetesen az elsőhöz sok szállal kapcsolódó kutatási területét érinti, az anglisztikát. A „*Hogy miket tud ez, a Sekszpír Villiam*” az alcím szerint tisztelgés a 450 éve született drámaíró előtt, s a Shakespeare-kultusz történetét feldolgozó kötethez kapcsolható. A „*Shakespeare után*” nemcsak a szerző magyarországi fogadtatását tekintve tanulságos, hanem rámutat a magyar anglisztika egykori elszigeteltségére is. Bulcsu Károly *A költészet korai* című versének már Arany is sejtette shakespeare-i forrását, később azonban az anglisták és a magyar irodalomtörténet kutatói a Shakespeare-drámákból ismert dramaturgia szerint kerülték el egymást, hogy végül e 2005-ös Dávidházi-tanulmányban találkozzon a két szál. Az ezt követő írásban visszaköszön a Bulcsu-vers befogadástörténete, miközben egy másik elszigeteltséget is sejtet. Többek között arra kérdez rá, hogy milyen szerepmintát feltételez az a jelenség, hogy az angol szakos egyetemi hallgatók szakdolgozatai és PhD-dolgozatai szinte teljes mértékben negligálják a magyar szakirodalmat, s elvetik bármiféle párbeszéd lehetőségét a magyar kultúrával. (565.) A Ruttkay Kálmán és Fest Sándor írásairól szóló elemzés legalább annyira kötődik a magyar anglisztika útkereséséhez, mint a feltételeesség és a valószínűség korábban felvázolt módszertanához.

Az utolsó fejezet a köszönet és a tiszteletadásé. Felbukkannak benne az egykori mesterek: Ruttkay Kálmán, Mezei Márta, Németh G. Béla, Tarnai Andor. A finoman megrajzolt, árnyalt tudósportrék éppoly tanulságos hozzászólások a hivatás és módszer témájához, mint a korábban bemutatott szaktanulmányok.

A kötet előszavában arról olvashatunk, hogy az egykori írások szerzőjében (most szerkesztőjében) váratlan identitásproblémát vetett fel az újraolvasás: „Helyenként azért nehéz azonosulnom velük, mert az egykori, esetenként fél évszázaddal korábbi énem, ha szakmailag ugyanabban hitt is, mint a mai, nem ugyanazt tudta, és nem úgy adta elő, amit tudott.” (15.) Mégis, e különbségek ellenére is feltűnik hasonlóság: a nyitottság és igény a filozófiai kérdésfelvetésre, amely már a Gyulai-ról és Erdélyiről írott tanulmányokat is jellemzi. Dávidházi számára az irodalomtörténet-írás klasszikus szerzői mellett a kezdetektől inspiráló forrás Wittgenstein, Heidegger, Nietzsche vagy éppen Immanuel Kant filozófiája.

Mint láthattuk, a műfajt tekintve az írások többsége szaktanulmány, de vita-irat, kritika, kiállításmegnyitó, megemlékezés is található közöttük. Ám mindegyik írásra igaz, amit Dávidházi az ötödik fejezetben Németh G. Béla esszéiről írt: „az előzetesen kritikailag megszürt és irreleváns mozzanataitól gondosan megtisztí-

tott anyag világos gondolatvezetésű, ökonomikus csoportosítása.” (459.) Mesterével ellentétben azonban nem óvakodik a metaforáktól, bár óvatosan bánik velük, s lépten-nyomon a nyelv alapvető, metaforikus természetére figyelmeztet. Írásain a személyes kíváncsiság mellett átsejlik a biográfiai értelemben is felfogható személyesség, legyen szó a szobafestő dédnagyapáról (17.) vagy a szögbefúrás (belövés!) lakótelepi sajátosságáról. (381–382.) De másutt is van mód megpihenni a komoly figyelmet igénylő tanulmányok olvasása során: az írások közös jellemzője a mértékkel alkalmazott humor, amellyel például akkor találkozunk, ha tudni szeretnénk, hogy mit keres az „elefánt a közép- és kelet-európai porcelánboltban”, és melyek „a magyar irodalom kényes portékái”. (490.)

Többször esett szó a kötet időrendben első tanulmányáról, legyen most még szó az utolsóról. A kötetnyitó pozícióban lévő Arany-dolgozat az időrend szerint az utolsó tanulmány is lehetne: 2020-ban jelent meg a *Vigiliában*. Ennél látszólag későbbi az *Újrdefiniált tudás: Eredmény és feltételeesség bimbózó viszonya a Shakespeare-kutatásban* című, amely először 2022-ben, *A tények utáni világ mítosza* című tanulmánykötetben volt olvasható.<sup>7</sup> A kérdés eldöntését azonban megnehezíti, hogy az utóbbi írás 2013-ban már megjelent angolul *Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies* címmel. Nem szeretném most részletesen vizsgálni az itt felvetődő filológiai-kronológiai problémát, s már csak azért is eltekintenek ettől, mert az én olvasatom szerint az utolsó esszé valójában nem is szerepel ebben a kötetben, mégis több szállal kötődik hozzá. 2024 júniusában jelent meg Dávidházi Péter *Ősi szavak egy csecsemő fölött* című megrendítő írása az *Élet és Irodalomban*, amely így kezdődik:

„Szavaink sohasem rázhatják le származásukat, állította a nyelvfilozófus J. L. Austin, nem feledkezhetnek meg eredetükről és kialakulásukról, mert jelentésük minden újabb változása közepette magukban hordják a régit, ugyanaz a hajdani cselekvésmodell irányítja fejlődésüket, s ha más nyelvből jöttek, múltjukat onnan is etimológiai felhők-ként húzzák magukkal, korábbi életük emlékei követik őket minden-hová. Ha szavaink így viselkednek, akkor roppant nagy a tétje annak, hogy minek nevezzük mindazt, ami nyolcvan éve, 1944 nyarán történt, és azokat, akikkel megtörtént.”<sup>8</sup>

Az ezt követő történet fájdalmas és személyes, mégis (a Babits-szonett szavait kölcsönvéve) „takart seb” lesz: a belőle kibomló esszé átgondolt, érvekkel alátámasztott, elegáns felépítésű írás, amelynek tanulságai messze túlmutatnak személyes tétjén. A tanulmánykötet olvasói számára ismerős lehet, ahogyan a szerző forrásként használja Ó- és Újszövetség szorosán összefüggő együttesét, felfedve a csecsemő fölött

<sup>7</sup> *A tények utáni világ mítosza*, szerk. PLÉH Csaba, NYÍRI Kristóf, Bp., Gondolat, 2022.

<sup>8</sup> DÁVIDHÁZI Péter, *Ősi szavak egy csecsemő fölött*, *Élet és Irodalom*, 2024. július 5., <https://www.es.hu/cikk/2024-07-05/davidhazi-peter/osi-szavak-egy-csecsemo-folott.html>.

elmondott áldás bibliai ősmintáját, vagy ahogyan a Kerényi-tanulmányhoz és a Toldy-könyvhöz hasonlóan az identitás, a névváltás, névválasztás kérdéseit érinti. De nemcsak ezért gondolom ezt az írást szorosan a kötethez tartozónak, hanem azért is, mert az (irodalom)történeti hivatás és módszer alapvető kérdéseiben is elgondolkodtat: a történeti kutatás során meddig, milyen módon tehető zárójelbe az életrajzi meghatározottság, működőképes-e az elfogulatlanság eszménye, hol kezdődik és végződik egy vizsgálódás személyes tétje, szükséges-e a hűvös távolságtartás az elmúlt kor és a sajátunk között, a történetírás tárgyává tehető-e saját (család)történetünk? Van-e bármiféle határ, amire azt mondhatjuk: „Eddig jój, és ne tovább”. (Jób 38,11)

# Golyán Ádám

## Reformáció újragondolva

TÓTH Zsombor, *A hosszú reformáció jegyében: Vallási perzekúció és tanúságtétel a református irodalmi hagyományban a gyászévtizedtől 1800-ig*, Bp., Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, 2023 (Humanizmus és Reformáció, 41).

2023-ban jelent meg a nagy múltra visszatekintő Humanizmus és Reformáció könyvsorozat 41. kötete *A hosszú reformáció jegyében* címmel. A szerző, Tóth Zsombor már a mű elkészülte előtt jelentkezett a témát érintő publikációkkal, melyekben ismertette újszerű gondolatait a magyarországi reformáció történetét illetően. Jelen kötetében a Hosszú reformáció Kelet-Európában (1500–1800) MTA BTK Lendület projekt keretében elért eredményeinek egy részét szintetizálja és mutatja be.

Tóth műve nem akar korszakmonográfia lenni, célja az, hogy a magyar reformációtörténet kutatásába bevezesse a hosszú reformációt mint korszakalakzatot. Ennek a kutatásba beemelni kívánt új korszakfelfogásnak az idő- és térbeli koordinátáit az első fejezetben rögzíti. Az új éra határait a megszokottakkal ellentétben meglehetősen kiszélesíti, ugyanis kezdőpontját 1500-ra teszi, és előzményeként feltételez egy úgynevezett protoreformációt, melyet német területeken már a 15. század elején kibontakozni lát. A korszakalakzat fordulópontját és egyben origóját is a gyászévtizedben (1671–1681) jelöli ki. Bár bevallottan nem célja a periodizáció, az 1772-es korszakhatárt elveti, mert úgy látja, annak megalkotói nem vették figyelembe sem a társadalom-, sem a vallás-, sem pedig az egyháztörténeti kontextusokat. A szerző korszakfelfogásának fundamentuma nem más, mint a reformáció, melyet egy hosszú, háromszáz évig tartó történeti jelenségként értelmez. Ezen hosszú periódusnak a felvilágosodás vet véget, melynek előzménye egy, a szerző által profelvilágosodásnak nevezett korszak, amelyet egy-egy adott nemzet hagyományainak függvényében 1648 és 1800 között bárhová elhelyezhetünk. Úgy gondolja, hogy az eddigi magyar irodalomtörténet-írás a felvilágosodást csupán a modernitás szükségszerű előzményeként tárgyalta, az 1650–1750 közti időszakot pedig a felvilágosodás előzményeként kezelte. Véleménye szerint azonban ezt a folyamatot igen problémás időkeretek közé szorítani: nem lehet figyelmen kívül hagyni a református ortodoxia jelenlétét, amivel szemben nem volt hatásos ellenzékiesség sem Magyarországon, sem pedig az Erdélyi Fejedelemségben, ahol ráadásul a református egyház a fejedelmek támogatását élvezte, így csak a katolikus egyházzal szemben volt elképzelhető bármiféle ellenállás.

Ha a korszak végére tekintünk, és a felvilágosodás problémáját vesszük szemügyre, felvetődik a kérdés, hogy ki számít „előfelvilágosultnak”. Tóth elvetendőnek tartja a korábbi szakirodalom téziseit, miszerint a peregrinusok között találjuk meg őket. Nem tartja hihetőnek és elfogadhatónak, hogy ezeknek a külföldi egyetemeket megjárta és ott a későbbi tevékenységükhöz alapot kapó szerzőknek ez a néhány év határozta volna meg az egész későbbi munkásságát. A felvetett kérdésre a választ azok között a szerzők között kell keresnünk – véli Tóth –, akiket korábban a szekuláris felvilágosodás hatása alatt állóknak gondoltak, mint például Dési Lázár György, id. Zágoni Aranka György vagy Hermányi Dienes József. A későbbiekben hármuk munkásságát, tágabban a 18. századi magyar szerzők által folytatott ortodox református teológiai diskurzust annak a hosszú reformációnak a részeként értelmezi, amely magába foglalja az általuk képviselt vallási felvilágosodást. A fejezet további részében az 1772-es évszám a Szent Bertalan-éj 200. évfordulójaként kap kiemelt figyelmet, mely eseménynek a magyar szöveg hagyományban való továbbélését két példán keresztül szemlélteti.

A második fejezetben a szerző a hosszú reformáció fogalmát tisztázza, további szempontokat szolgáltatva annak értelmezéséhez – amihez elengedhetetlen, hogy egy többirányú és többidejű reformációt feltételezzon. Felvetését azzal indítja, hogy a magyar szakirodalom eddig nem használta a hosszú reformáció fogalmát, a nemzetközi szakirodalomban azonban már az 1990-es évektől bevett terminusnak számít. Az átvétel hiányának okát abban látja, hogy a magyar szakirodalom e tekintetben a németet követi, de véleménye szerint az onnan átvett konfesszionalizáció modellje nem alkalmazható a magyar viszonyokra. Tóth új közelítésmódot javasol, amivel két témára irányítja a figyelmet: egyrészt az egyházak egymással való politikai és teológiai konfliktusaira és a kialakult kompromisszumokra, másrészt pedig a vallási perzekúcióra és annak reprezentációira. A korszak időhatárait itt igyekezik pontosítani a magyar viszonyokhoz mérve, így kezdetét az 1520-as évekre teszi (ekkor jelenik meg a reformáció a történeti forrásokban), a végét pedig a türelmi rendelet országgyűlési elfogadásához és a század végéhez, tehát az 1791/1800-as dátumhoz igazítja. Ebben az intervallumban a centrális elem nem más, mint a perzekúció tapasztalata, melynek magyar vonatkozásban a gyászévtized eseményei feleltethetők meg. Tóth úgy látja, hogy a gyászévtizedig elenyésző az európai mártírológiai diskurzusok recepciója, a magyarral pedig nem foglalkoznak eléggé. Például mivel Erdélyben jelentősen kisebb a perzekúció, mint Magyarországon, ott megnövekszik az érdeklődés az úgynevezett mártíridentitás iránt. Az erről szóló műveket azonban nem nyomtatják ki, hanem kéziratos formában terjednek, ezért a kötet szerzője újabb terminust emel be: a kéziratos nyilvánosság fogalmát. Erről a jelenségről Tóth már korábban közölt tanulmányokat,<sup>1</sup> de jelen kötetben is részletesen szól róla. An-

<sup>1</sup> TÓTH Zsombor, *Hosszú reformáció Magyarországon és Erdélyben I.: Konfesszionalizációk és irodalmi kultúrák a kora újkorban (1500–1800) (Módszertani megjegyzések egy folyamatban lévő kutatáshoz)*, ItK, 123(2019), 719–739; Uő, *Hosszú reformáció, konfesszionális pluralitás és felekezet(köz)iség (módszertani előtanulmány) = Interkonfesszionális és irodalom a kora újkorban*, szerk. MÓRÉ Tünde, TASI Réka, Bp., reciti, 2020 (Reciti konferenciakötetek, 8), 11–50; Uő, *Understanding Long Refor-*



nak ellenére, hogy a szerző újra kívánja strukturálni a magyar reformáció történetét, bevallása szerint nem tekinti könyve céljának a magyar reformáció történetének megírását, csupán módszertani és historiográfiai szempontból szeretné elemezni azokat a recepciótörténeti folyamatokat, melyek a reformációt lehetővé tették. Ezért a kötetben valóban nem a magyar reformációtörténet újragondolt kronologikus leírását kapjuk, hanem Tóth bizonyos szövegek és műfordítások előtérbe helyezésével ad új perspektívát annak tanulmányozásához. Ám az egyes szövegek kiemelésével és kontextusba helyezésével néhány esetben mégis arra kényszerül, hogy a magyarországi reformáció történetének részleteit átdolgozva adja közre.

A könyv következő részében a szerző a vallási perzekúció politikai és teológiai reprezentációjáról ad tájékoztatást. Álláspontja szerint a magyar protestáns mártírológiai szövegkorpusz csak a 17. század végén alakul ki, melyet az a tény indokol, hogy addig sem a Magyar Királyság, sem pedig az Erdélyi Fejedelemség területén nincs üldözés, amely ezt a típusú irodalmat életre hívná. Mindezek mellett az Európában megszülető, témájukat tekintve egyező művek recepciója is szegényes, mivel nem készül hozzájuk népnyelvű fordítás. Ebben a folyamatban a gyászévtized hoz fordulatot, ugyanis az események után az abból szerzett tapasztalatok elbeszélése megy végbe. A vallási perzekúció tapasztalatainak megnyilvánulási formáit taglalva a Wesselényi-összeesküvést és annak politikai következményeit vázolja, majd a bujdosók szerepvállalását és a gályarabper eleveníti fel. Úgy véli, a gályarabper áldozatai által átélt perzekúciós tapasztalatot a kortársak mártíriumként értékelték, és erről maguk az áldozatok sem vélekedtek másképp. Erre példaként Beregszászi István és Köpeczi Balázs leveleit említi, valamint Kocsi Csergő Bálint emlékiratát. (Ezt részletesen a IV. fejezetben fejti ki.) A hosszú reformációként értett korszak koherenciáját Tóth szerint három mű biztosítja. Az első szöveg Heltai 1570-ben megjelent *Hálója*, melyben igyekszik a mártírológiai irodalom ismeretének nyomaira bukanni: a mű jelentősége abban is rejlik, hogy a későbbi magyar nyelvű mártírológiai diskurzus előzményét biztosítja. A második ilyen írás az 1675-ben napvilágot látott Szőnyi Nagy István-féle *Mártýrok Coronája*, amely az első magyar nyelven megjelent mártírológiai jellegű mű volt, és kiemelt figyelmet érdemel, ugyanis a szerző nemcsak mártírológiai programot ad közre benne, hanem azt illusztrálandó – a hasonló magyar nyelvű alkotások közül elsőként – saját élettörténetét is lejegyzí. Ez az eljárás azért érdemel figyelmet, mert később mintául szolgált a hasonló témákban alkotó szerzőknek. A harmadik pillérnek Szikszai György 1789-es *Mártýrok Oszlopa* című, szintén azonos tárgyú művét tekinti: ezen keresztül mutatja be Szőnyi Nagy paradigmaváltó voltát, aki a református teológia mártíriumot kifejező terminológiáját azokkal az irodalmi szövegekkel kapcsolta össze, melyek a vallási perzekúció tapasztalatainak leírását kísérlék meg.

*mation in Eastern Europe: The Case of Hungarian Puritanism Revisited*, Journal of Early Modern Christianity, 7(2020), 319–341, <https://doi.org/10.1515/jemc-2020-2028>; Uő, *Religious Persecution, Exile and the Making of the Long Reformation (1500–1800) in Royal Hungary*, Philobiblon, 25(2020), 205–225, <https://doi.org/10.26424/philobib.2020.25.2.01>.

Tóth ezt követően a kora újkori magyar emlékirat-irodalmat veszi górcső alá, melyről megállapítja, hogy nagy hatást gyakorolt rá a mártírológiai tradíció, amely nemcsak identitásmintát, de narrációs modellt is szolgáltatott az ilyen jellegű művekhez. A magyar diskurzus sajátosságaként kiemeli Tertullianus hatását is, amely végigkíséri mind Tóth értelmezéseit, mind pedig a kora újkori emlékirat-irodalmat. A tertullianusi gondolatok leginkább azokon a pontokon jelennek meg, ahol a szerzők arról értekeznek, hogy a testi-lelki megpróbáltatásokat (*afflictionis*) zúgolódás nélkül, következetes és állhatatos (*constantia*) türelemmel (*patientia*) kell elviselni. Ez az apologetikai hatás kétféle módon artikulálódik, mégpedig a börtön és a száműzés irodalmában (ezekről Tóth a VI. és a VII. fejezetben értekezik részletesen).

Mindezek mellett – a hosszú reformáció megértéséhez elengedhetetlennek gondolva – a szerző említést tesz a vértelen ellenreformáció, vagyis a *persecutio incruenta* fogalmáról, majd annak etimológiáját és lehetséges jelentéseit veszi számba. Ezen historiográfiai terminus III. Károly és Mária Terézia regnálásának időszakára vonatkozik, amikor az adminisztráció már nem nyúlt ugyan erőszakos eszközökhöz a protestáns felekezetek visszaszorítása érdekében, de talált más módszereket, melyekkel diszkriminálni tudta azokat – egészen a türelmi rendeletig. A fogalom használatát sem a katolikus, sem a protestáns egyháztörténet-írás nem tartja helyénvalónak. A katolikus oldal az ellenreformáció kifejezéssel szemben fogalmaz meg bírálatot, ugyanis az nem a korszak szóhasználatát tükrözi, hanem későbbi, mesterségesen létrehozott terminus technicus. A protestáns kritika a kifejezés vértelen részét tartja kifogásolhatónak, mivel eufemisztikusan írja le a gyászévtized és a türelmi rendelet közti időszakot. Tóth ezzel az inkább egyháztörténeti nézettel nem vitatkozik, de új jelentéssíkot rendel a kifejezéshez, mégpedig teológiai értelemben. Ehhez a gyászévtized utáni teológiai diskurzussal megjelenő mártírológiai hagyományt és az abból kinövő magyar patriotizmust, valamint a „nemzeti önszemlélet kálvinista dominanciájú regisztereit” veszi alapul. (204.)

A kötet hatodik fejezetében érkezünk el a felvázolt témák közül a perzekúciós tapasztalatok egyik artikulációjáig, a börtönirodalomig. Tóth állítása szerint a börtöntapasztalatok megírásának a korban nem más volt a célja, mint a politikai identitás helyreállítása és a tertullianusi *patientia* és *constantia* jelentőségének érzékeltetése. Az előzőekben felvázolt hármasszövegeket (gyászévtized, előtte és utána) alkalmazza ezen téma kifejtésénél is. Az első, tehát a gyászévtized előtti korszak és a benne keletkezett szövegek kánoni jellegét három szöveg alapján véli megragadhatónak. Ezek a szövegek Wathay Ferenc *Énekeskönyve*, Vitéz Zsuzsanna fogságból küldött levelei és Kemény János *Ruina exercitus Transylvanici* című munkája. A három művet összekötő mozzanat az, hogy a szerzők életük tragikus alakulását Isten csapásaként értelmezték, és a rabság okozta liminalitás megjelenítésére és megértésére teológiai terminológiát alkalmaztak, arra a megállapításra jutva, hogy a szenvedésük nem más, mint egy próba, melyre csak a *patientia* és a *constantia* jegyében született magatartással lehet reagálni. Tóth szerint ezen szövegek értelmezéséhez az a kálvinista kegyességgyakorlási kultúra szolgáltatott kontextust, amely a mindennapos bűnbánatra és lelkiismeret-vizsgálatra építette a vallásosságot.

Ezektől némileg eltérőnek mutatkozik Kemény János szövege, melyben a börtön-tapasztalat leginkább implicit módon jelenik meg, azonban a hagyományhoz kötik azok a narratív elemek, melyekben a szerző a fogságot szintén Isten akarata szerint valónak tartja. Kemény másik művében, a *Gilead balsamumában* szintén foglalkozik a rabság tapasztalatával, de főként nem a személyes élményeit tárja az olvasó elé, hanem általános képet fest róla. Tóth szerint mindezzel nem más volt a célja, mint hogy politikai tökélet képezzen magának a szabadulása utánra.

A börtönirodalom imitációira is kitér a fejezet, melyben többek között olyan szerzők kerülnek elő, mint Wesselényi István vagy Apor Péter, akik nem voltak ugyan börtönben, csupán a váraikat nem hagyhatták el a Rákóczi-szabadságharc kirobbanása után, mégis a börtönbéli íráshasználatot kezdik imitálni. Külön figyelmet kap Tóthtól Bethlen Miklós, akinek műveit a mártírológiai irodalom imitáció-jaként értelmezi, melyekben felvállalja mártíridentitását, és nemcsak rabságának, de élettörténetének elbeszélése is mártírológiai szempontból történik meg.

A vallási perzekúció másik tapasztalata, vagyis a kényszerszermigráció adja a témáját a következő fejezetnek, melynek felütésében egy, a témát bemutató tudomány-történeti összefoglaló után az emigránsirodalom jellemzését kapjuk. Tóth szerint a külföldre szakadt szerzők művei sajátos mártírológiai elbeszélések, ugyanis ezekben a nemzeti egyház iránti lojalitás és a haza iránti politikai elköteleződés artikulálódik. A témában előkerülő legfontosabb és legrészletesebben taglalt szerző a Törökországban a volt fejedelem mellett „raboskodó” Mikes Kelemen. Tóth a *Törökországi levelek* bemutatásakor igyekszik felvázolni a szerző attitűdjét a kényszerű száműzetéshez. Eszerint a 36. levél még azt a Mikest mutatja be, aki még reménykedik a hazatérésben, de később (64–66. levél), mikor a haldokló Bercsényinél jár, már elfogadni látszik száműzöttségét, és nem tartja követendőnek annak életvitelét, inkább Jóbot hozza fel példának. A kötet szerzője úgy gondolja, hogy Mikes Jób említésével ugyanazt az életvezetési szabályt helyezi az előtérbe, amelyet a fentiekben már tárgyalt szerzők is, mégpedig a testi-lelki megpróbáltatások türelemmel és zúgolódás nélkül való elviselését.

A könyv utolsó előtti fejezetében kerül elő a Tóth által tárgyalt másik nagy téma, a kéziratosság nyilvánosság kérdése. Ennek alapvetése, hogy noha a perzekúciót elbeszélő 17–18. századi szövegek kis része került csak nyomdába, a korszak intellektuális viszonyait mégis ezen művek alapján írták le az eddigi elemzések. A szerző azonban úgy gondolja, hogy sok művet már a keletkezése pillanatában a kéziratosság nyilvánoságnak szántak, mely elképzelését két kézirat alapján igyekszik bizonyítani.

Beregszászi István magyar nyelvű egyháztörténeti munkája Tóth Zsombor ki-mutatása alapján kompiláció: alapja Friedrich Adolf Lampe *Synopsis*ának fordítása, amely kiegészül a magyarországi és az erdélyi reformáció történetével. A szerző ebben a munkában is látni véli a hosszú reformáció megjelenését, ugyanis Beregszászi a művében Husz János mozgalmával indítja a reformációt, és a megírás jelenében, 1731-ben még folyamatban lévőnek tekinti azt. A fejezetben a mű magyar vonatkozású részei kapnak kiemelt figyelmet, melynek jelentőségét Tóth abban látja, hogy a vajasdi prédikátor itt egy mártírológiai programot hirdet, melyhez a gyászévtized

tapasztalatainak feldolgozása utáni mártirológiai hagyomány terminológiáját használja. Mivel a gyászévztizedről kevés adat állt rendelkezésére a compilátornak, ezért a korszak elbeszélését a prédikátori diskurzussal igyekezett ellensúlyozni.

A második mű, melyet Tóth figyelemre méltónak talál, Huszti László magyar nyelvű Kálvin-biográfiája 1758-ból. Ez az életrajz Théodore de Bèze harmadik, 1575-ös, latin nyelvű munkájának első magyar nyelvű fordítása, melyet a fordító mindössze kisebb, a megértés könnyítését szolgáló változtatásokkal közöl. A fordítás jelentősége Tóth szerint abban áll, hogy Kálvin János életvitelén keresztül a 18. század olvasói eltanulhatták a vallási perzekúcióval szemben tanúsítandó ellenállást és hitvallói magatartást.

Ezen a ponton felhívnánk a figyelmet a fejezet egyik tartalmi anomáliájára. Mikor Tóth Huszti életéről és művéről értekezik, felveti a lehetőségét annak, hogy a szerző talán peregrinációra készülve készíthette el a Kálvin-életrajz fordítását. Ezek után a történeti kontextus és Huszti életeseményeinek összevetése alapján úgy véli, hogy ha peregrinált is, azt csak 1760–1761-ben tehette, de érvelése szerint maga sem tartja valószínűnek a peregrinációt. Ezen a szálon haladva a szerző citál egy 1764-ből származó, Szathmári N. Istvántól származó levelet, melyből egyértelműen arra a következtetésre jut, hogy „[a]z elfogulatlansággal éppen nem vádolható nótárius beszámolója tehát egy dolgot igazol: külföldi peregrinációra Huszti esetében, nem került sor”. (307.) A fejezet egy későbbi részén szintén megismétli megállapítását, miszerint Huszti nem peregrinált, és ez gátolta meg társadalmi felemelkedését és elismertségét. A későbbiekben Tóth részletezi a fordítást, és az értekezés zárlatában az eddigieknek teljesen ellentmondó megállapítást tesz, miszerint „Huszti 1758-ban, vélhetően külföldi peregrinációjából hazatérve, miután szembesült a 18. századi Habsburg-vezetésű vallási perzekúcióval, bizonyára már birtokában volt a kellő tudásnak és motivációnak, hogy pontosan ezt a szöveget fordítsa le magyar nyelvre”. (317.)

A kötet utolsó fejezete egy kevésbé kutatott irodalom- és egyháztörténeti témával foglalkozik: a magyar és francia reformációtörténet komparatív vizsgálatának szükségességét veti fel. Tóth azért tartja fontosnak a későbbiekben e téma feldolgozását, mert úgy véli, hogy a 17–18. században mind a kézirat, mind a nyomtatott korpuszban egyértelmű hugenotta recepcióról beszélhetünk, amely az angol puritanizmust váltja a magyar kegyességi kultúrában a 17. században. Ennek a kezdetét Pápai Páriz Ferenc *Pax Animae* című fordításában látja 1680-ból, melynek elkészültét azzal magyarázza, hogy szerinte a fordítóhoz a hugenotta teológia állhatott közelebb, és azok a művek, melyek az úgynevezett kálvinista antropológiát követték, vagyis a testi és lelki megpróbáltatások állhatatos türelemmel való elviselését. Tóth úgy véli, hogy korábban azért nem ismerték fel a magyar és francia szövegek közti kánoni összefüggéseket, mert a 18. században a figyelem kizárólag a janzenizmusra irányult, valamint a franciás műveltséget 1772-től elsősorban a felvilágosodás magyarországi előtörténetének tekintették, és ebből a szempontból kutatták. A szerző ezzel ellentétes véleménye szerint ezek szerves egységet alkotva képezik a hosszú reformáció fontos részét.

A továbbiakban Pierre Du Bosc hugenotta prédikátor 1661-ben elmondott prédikációjának magyar utóéletéről kapunk képet. A prédikáció szövegét valamikor 1654 előtt Dési Lázár György lefordítja, majd Hermányi Dienes József lemásolja, így hagyományozva az utókornak. Hermányi Dienes azonban nemcsak másolja a szöveget, hanem át is dolgozza, hol kihagyva részleteket, hol pedig kiegészítve azt a könnyebb érthetőség érdekében, ezért homiletikai szempontból a szöveg egy általa írt műnek hathat a későbbi olvasók számára.

A fejezet végén egy másik szerző, Zágoni Aranka György *Jo keresztyén...* című fordításáról értekezik a kötet szerzője. A szövegnek két variánsa hagyományozódott ránk, egy kolozsvári és egy enyedi, amely minden bizonnyal szintén Hermányi Dienes másolata. Az enyedi szöveghez a másoló hozzáilleszti előszavát, melyből Tóth számára kiviláglani látszik, hogy e művet a kéziratos nyilvánosságnak szánja. A fejezetben bebizonyosodik, hogy a fordítás nem kizárólag Richard Allestree eredeti angol nyelvű művéből készült, hanem ennek egy 1732-es francia fordítását is segítségül hívták.

Az eredeti angol szöveg azonosításánál Tóth információkat közöl annak szerzőjéről, Allestree-ről és magyar kapcsolatairól. Ennek tanulmányozásához szakirodalmat is ajánl, és említést tesz róla, hogy az angol szerző bejegyzett Mezözlaki János album amicorumába, amiről többet azonban nem mond. Érdemesnek tartjuk megjegyezni, hogy a bejegyzést feldolgozták az *Inscriptiones Alborum Amicorum* adatbázisában, ahol annak fotója is megtekinthető. Az adatbázisban látható, hogy Allestree Alexandriai Szent Kelemen *Paedagogus* című művéből választotta az inscriptio szövegét.<sup>2</sup> Ez a szövegválasztás abból a szempontból lehet érdekes, hogy Szent Kelemen egyes teológiai gondolatai jelentősen eltértek annak a Tertullianusnak a gondolataitól, akinek művei Tóth szerint nagy hatást gyakoroltak a korábban tárgyalt szövegek gondolatosságára. Úgy véljük, ennek vizsgálata esetlegesen új szempontokkal gazdagíthatná a Allestree-recepció kutatását.

Tóth Zsombor *A hosszú reformáció jegyében* címet viselő művében nem egy befejezett és lezárt, hanem egy jelenleg is folyamatban lévő kutatás részeredményeit közli. A mű megírásának legfőbb célja az volt, hogy megismertesse a magyar kutatókkal a hosszú reformáció fogalmát és annak alkalmazási lehetőségeit. A cél megvalósítása abból a szempontból sikeresnek mondható, hogy részletes leírást kapunk az alapkoncepcióról, a kutatás végleges lezárultáig azonban nem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy e koncepció maradéktalanul alkalmazható lehet a magyar nyelvű területek egészére, tekintettel annak sajátos viszonyaira.

<sup>2</sup> LATZKOVITS Miklós, *Inscriptiones Alborum Amicorum*, 2003–2024, 242. sz., doi:10.14232/iaa, <http://iaa.bibl.u-szeged.hu>.

# HASZNOS MULATSÁGOK.



Nem csak mindig játszani ,  
Hanem kell is tanulni.

# Debreczeni Attila

## Névjegy az irodalom asztalán

### Kazinczy Ferenc: *Az esthajnalhoz*\*

Kazinczy Ferenc Kassán, 1787. október 28-án virradatkor lejegyezte *Az esthajnalhoz* című költeményét, melyet akkor éjjel, 28. születésnapjának éjjelén költött, álmatlanul forgolódván. A vers már december 5-én megjelent a *Magyar Kurir* melléklapjában, a *Magyar Musá*ban: ez az első olyan kiadott szépirodalmi alkotása, mely alatt ott állt a neve: „Kazinczy”. Ugyanez a vers, ugyanezen aláírással lett a nyitó közleménye az egy évvel később induló *Magyar Museum*nak. Az első magyar folyóiratot szerkesztő társaság megalapítása a vers megírása és megjelenése közötti bő hónapban, 1787. november 13-án történt. Ugyancsak a november elejétől közepéig terjedő időszakra tehető az ismeretlen céllal készült, név nélküli *Féltves nyomtatvány*, mely Kazinczy négy 1786–1787-es versét, köztük *Az esthajnalhoz* című költeményt tartalmazta. S mindezt nem sokkal előzte meg hírlapi tudósítása a *Magyar Musa* szeptember 19-i számában, mely alatt felnőtt korában először állt ott a neve nyomtatásban. A tudósítást hivatali minőségében jegyezte: „Kazinczy Ferentz; a’ Kassai Tudománybéli Megyében fekvő Nationális Oskolák’ Királyi Igazgatoja.” Eseménydús és jelentőségteljes ósz volt: a nyomtatott nyilvánosságba lépés időpillanata. Epigrammák és cikkek jelentek már meg tőle valamivel korábban is, de név nélkül vagy monogrammal. A Kazinczy Ferenc nevű szerző csak *Az esthajnalhoz* közlésével tűnt fel a nyilvánosságban, ezzel tette le névjegyét az irodalom asztalára.

A szakirodalom érdemben nem foglalkozott a verssel, Toldy Ferenc rövid megjegyzése mintegy előképe a későbbi szórványos utalásoknak. Toldy azt emeli ki, hogy Kazinczy görögös ódái (*Grátiákhoz*, *Apollóhoz*, *A tanítvány*) mellett „az akkori német érzeményes lyra szellemében” készült óda, *Az esthajnalhoz* „csak annyiból érdemlé a kor csodálatát, hogy első mutatta, mennyi édességet és dallamosságot adhatni nyelvünkön az Alcaeus strófának”.<sup>1</sup> Ez a némiképp leértékelő megközelítés erősebb Váczy Jánosnál, aki a hang erőtlenségét és a természeti képek elnyújtását kifogásolja a költeményben.<sup>2</sup> Szuromi Lajos verstani monográfiája a verselésre vonatkozó megjegyzéshez csatlakozik, mikor az alkaioszi strófa elemzésekor a kis alkaioszi sorok szimultaneitásáról ír.<sup>3</sup> Csetri Lajos pedig tömören megismétli Toldy

\* A tanulmány, mely egy készülő nagyobb munka részletére épül, a HUN-REN-DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében jött létre.

1 TOLDY Ferenc, *Kazinczy és kora*, Pest, 1859, 99–100.

2 VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora I–II.*, kiad. Kováts Dániel, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 273.

3 SZUROMI Lajos, *A szimultán verselés*, Bp., Akadémiai, 1990, 264.

véleményét: „Stolbergtől fordított ódája (*Az esthajnalhoz*) az alkaiosi formát tölti fel szentimentális életerzéssel.”<sup>4</sup> Toldy álláspontjának továbbélése érhető tetten a fiatal Kazinczy költészetével foglalkozó újabb szakirodalomban abból a szempontból is, hogy a görögös ódák kapnak kitüntetett figyelmet, *A' Tanítvány* Csetri Lajos, *Az áldozó* Gergye László<sup>5</sup> elemzésében. E versek nemhogy nem jelentek meg, de Kazinczy be sem fejezte őket a fogság előtt, s egyetlen szakasz kivételével szövegük sem maradt fenn korabeli forrásban, önálló életük csak majdnem negyedszázaddal később kezdődött. Éppen ezért egyiket sem tekinthetjük ifjúkori ars poeticának: nem az ifjúkori, hanem a kései költészet reprezentánsai ezek.<sup>6</sup>

Kazinczy önreprezentációjában a fogság előtti költészetből *Az esthajnalhoz* töltött be központi szerepet. Egy éven belül háromszor adta ki költeményét nyomtatásban, ami elsője mellett ugyancsak kiemelt jelentőségét mutatja, miként az is, hogy korai versei közül mindössze ennek az egynek őrizte meg az első kéziratot fogalmazványát, s azt harminchat év múltán, 1823-ban beragasztotta versgyűjteményébe: „Ide teszem azon szelet papirozt, melyre az Ódát felírtam, mihelyt megvirrada.”<sup>7</sup> Az archiválás ekkor már csak kultikus aktus, mert a költemény önálló élete tíz évvel korábban véget ért a *Poétai berek*ben való közléssel, s ettől kezdve nem szerepelt versei összeírásaiban és a kiadási tervekben. Az alakulástörténet lezárulása azonban visszamenőlegesen nem érvényteleníti eredeti pozícióját, melyet éppen a fogalmazvány muzealizációja hangsúlyoz.

*Az esthajnalhoz* alakulástörténete<sup>8</sup> tehát 1787 végétől 1813 elejéig tartott. Ebben a mintegy negyedszázadnyi időben 5 nyomtatott és 4 kéziratot szövegforrása keletkezett, melyek 11 szöveggállapotot őriztek meg. A zömében ifjúkori fordításokat közreadó *Poétai berek* szövegeit Kazinczy 1812-ben zárta le, a kis kötet 1813-ban jelent meg, ezt kivéve a többi szövegforrás mind 1787 és 1791 között készült. Kazinczy szokás szerint folytonosan csiszolgatta versét, a javítások többsége apróság, mindössze egy nagyobb átdolgozást hajtott végre, a *Magyar Musa* 1787-es és a *Magyar Museum* 1788-as publikációja közötti időben. Az ugyancsak 1787-es *Féltves nyomtatvány* még az első változatot tartalmazta, aztán mikor 1789-ben elküldte azt Aranka Györgynek, akivel ekkortájt kezdett levelezni, a nyomtatványra rávezette az új megoldásokat. E példányban tehát megvan mindkét szövegváltozat, a következőkben az értelmezést érdemben módosító átdolgozásokat e szövegforrás alapján vizsgáljuk.<sup>9</sup> Az első oszlopban a nyomtatott szöveg, a másodikban Kazinczy kézírásos rájegyzései olvashatók:

4 CSETRI Lajos, *Kazinczy „A tanítvány”-a*, ItK, 1969/2–3, 258–265, 260.

5 GERGYE László, *Múzsák és Gráciák között: Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Bp., Universitas, 1998, 14–42.

6 DEBRECZENI Attila, *Kérdések Kazinczy ifjúkori ars poeticájára*, *Az áldozó körül*, *Studia Litteraria*, 2010, 88–95.

7 KAZINCZY Ferenc, *Költemények I–II*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018 (Kazinczy Ferenc művei), I, 940–941 (a továbbiakban: Költ., 2018).

8 Költ., 2018, II, 163–167.

9 Költ., 2018, I, 618. A két folyóiratközlést lásd Költ., 2018, I, 653, 655.



Hijába tsillogsz Dísze az éjjeli  
Menny-boltozatnak! tsalfa reményt te rám;  
Hijába biztatsz; meg-tanultam  
Mézes ígéreteid mit adnak.

Azon örülsz é hogy szememet megint  
Könnyezni látod? vagy gonoszúl talám  
Bánatra vonsz ismét? – Hitetlen,  
Jól tudom én mire tsal világod.

Zokogva térek fényed elől, oda,  
Hol, tsendes árnyék' lengedezésibenn,  
Sírhalmaim, halvány virágok'  
Illatozási között, fekszenek. –

Im sírva

Ah! nem sokára harmatos hantomonn  
Fog majd ragyogni szánakozó szemed;  
Majd fel-találom egyszer én-is  
Hasztalanul keresett nyugalмам!

Szerelme' kinnyát Fülemilébe költt  
Lelkem az ákátz bánatos ágainn,  
Énekli majd, – míg a' királyi  
Reggel előtt szaladásnak indulsz.

remény-fám\*

\* Így nevezem az ákátziát.  
Ennek árnyékában fekszenek  
Hazánk sok vidékein a temetők.

Aranka Györgytől hamarosan kritikai megjegyzések érkeztek, melyeket ugyan nem ismerünk, de Kazinczy reagálása fennmaradt 1789. augusztus 13-i levelében. Aranka feltehetően az első szakasz mindkét változatára megjegyzést tehetett, Kazinczy a korábbi változattal kapcsolatos kifogást nem értette, a javított szövegre vonatkozóan azonban elgondolkodott, s újabb korrekciót hajtott végre; a későbbi változatokban már az itt először leírt új sor szerepel:

„Jól tudom én mire tsal világod. TE azt mondád hogy az el-vontt szóval élés *Németes*. [...] A' *hogy*-gyal való élést mindenütt kerülöm, a' hol lehet, mert gyakorta fordul-elő, 's gyakran meg-sérti a' fület. De engedek még is, 's mivel az elsőbb sorban már egygy *synonim monossyllaban* szó vagyon *vonsz*, ezt a' sort így teszem: Látom, hová tsalogat világod.”<sup>10</sup>

Aranka tehát az „el-vontt szóval élés”-t, vagyis kötőszavak elhagyását, szavak meg-rövidítését kifogásolta. Kazinczynak azonban alapvető poétikai elve a rövidség,

10 KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I–XXI, kiad. VÁ CZY János, Bp., 1890–1911; XXII, kiad. HARSÁNYI István, Bp., 1927; XXIII, kiad. BERLÁ SZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., Akadémiai, 1960; XXIV, kiad. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013; XXV, kiad. Soós István, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013 (a továbbiakban: KazLev); I, 423, 232. sz. Biró Annamária olvasata szerint korrigálva (ARANKA György *Levelezése I*, kézirat, megjelenés előtt).

ebből következően a szavak és szerkezetek megrövidítésére törekszik. Az itt végrehajtott korrekció sem Aranka érvének elfogadásából fakad, hanem abból a másik belátásból, hogy a *tsal* az előző sorban lévő egyszótagos szinonimával (*vonsz*) indokolatlan ismétlődést okoz. Az ítéletet a szóalak fölött a jóhangzás elve alapján mondja ki, ahogy azt a *hogy* kötőszó gyakori használatánál is kiemelte („meg-sérti a’ fület”). A *Magyar Museum* szerkesztőinek aetheticai programja felértékelte az ábrázolásmód érzéki mozzanatait, számukra a képszerűség és a jóhangzás az igaz poézis egyaránt fontos követelményei voltak.<sup>11</sup> E tekintetben Ráday Gedeon egyetértését is bírták, aki Kazinczynak írott levelében, minden bizonnyal éppen *Az esthajnalhoz* című versről nyilatkozott úgy, hogy nagyra becsüli azt „mind válogatott szavaiértt, mind pediglen fü[l]ben tűnő kedves és könnyen folyó hangjaiért”.<sup>12</sup> Az euphonia mellett ugyanakkor a képszerűség is meghatározó poétikai jellemzője a versnek, a költemény valójában alkaioszi óda formájában készült *festés*, mely egy lelkiállapot hathatós megjelenítésére törekszik.

Szembetűnő e szempontból az első szakasz teljes újraírása, amely számos tanulsággal szolgál a mű egészének értelmezésére nézve is. Kazinczy az átdolgozással vitte következetesen végig azt a törekvését, mely markánsan elválasztja költeményét a Stolbergétől. Nem véletlenül beszél emlékező jegyzéseiben maga is csak lazább kapcsolatról, s nem fordításról („Stolberg lebege előttem”; „az óda tele van az ifjabb Stolberg egyik ódájának reminiscentiájival”).<sup>13</sup> A Stolberg-óda (*An den Abendstern*) fő tárgya az esthajnalcsillag, s ezt szorosán követte Dayka is (*Az esthajnalhoz*), aki Kazinczy inspirációjára fordította le a verset.<sup>14</sup> Az esthajnalcsillaghoz (vagyis a Vénusz bolygóhoz) számos mitológiai történet, hiedelem, művelődéstörténeti vonatkozás kötődik,<sup>15</sup> itt most abban a funkciójában jelenik meg, hogy közvetlenül naplemente után és napfelkelte előtt fényesen világítva átvezet a nappalból az éjszakába és az éjből a hajnalba. A Stolberg-óda a „Tsendes Éj-Kalaúz”-t szólítja meg, a beköszöntő éji sötét szomorúságát létállapotként jelenítve meg. E létállapot végül a halál képzetét hívja elő, a verszárlat ugyanis szabadítóként fordul az esthajnalhoz, kérvén, hozza fel „azon es’ttet, / Mellyre nem hasad hajnalom”.<sup>16</sup>

Kazinczynál az első változat első versszakában a „Disze az éjjeli Menny-boltozatnak!” megszólítással még az esthajnalcsillag kerül középpontba, noha a további-

11 DEBRECZENI Attila, *Idyllium és román: Kazinczy pályakezdő projektumai I*, It, 2023/3, 290–292.

12 KazLev, I, 151, 110. sz.

13 Költ., 2018, I, 905, 940; vö. CSÁSZÁR Elemér, *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században*, Bp., 1913, 118.

14 Az eredeti Stolberg-költeményt lásd Költ., 2018, II, 166–167. Dayka Gábor fordítását lásd DAYKA Gábor *Összes művei*, kiad. BALOGH Piroska, BÓDI Katalin, SZÉP Beáta, TASI Réka, Bp., Universitas, 2009, 143.

15 Lásd erről részletesen, korabeli források alapján CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Szépprózai művek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Bp., Akadémiai, 1990 (Csokonai Vitéz Mihály összes művei), 65, 350, 393–394; Uő, *Feljegyzések*, kiad. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, SZÉP Beáta, Bp., Akadémiai, 2002 (Csokonai Vitéz Mihály összes művei), 30–31, 366–369.

16 Dayka Gábor fordítása; az eredetiben e helyeken „Führer des schweigenden / Abends” és „Wenn du bringest den Abend, / Welchem folget kein Morgenroth!” áll.

akban az annak fényétől elrejtőzni kívánó szomorkodóról szól a vers. Az újraírás során a közvetlen megszólítás kérdésekké formálásával a fókusz átkerül az első szakaszban is a fényben lent könnyezőre, megteremtven így a vers egészében az érzelmi állapot festésének egységét. Mintha két állókép, két temetői rajzolat egymásra montírozását látnánk. Mindkettő középpontjában sírhalom áll, felülről az esthajnalcsillag átszűrődő fényében, alulról a sötétbe boruló természetbe olvadva. Az első két versszakban a versbéli beszélő áll a sírhalomnál könnyezve, a második kettőben az ő sírjánál éneklő fülemüle, kiben az előbbi új életre kelt. A madár énekéből sejlik fel, hogy a költeményen kezdettől eláradó szomorúság a sírhalomban nyugvó szerelmes siratása, mit majd a fülemülébe költözött lélek is folytat. Az esthajnalcsillag fénye csaló világosság (az első változatban szókimondóbban: csalfa remény), hiszen a szerelem nem teljesülhetett be, a fény-árnyék motívum oppozíciójában így csak a sötétség lehet a könnyező valósága. Az utolsó versszak javítása az akácfát reményfára nevezi át, így a fán éneklő fülemüléhez kötődik immár a remény, boldogságot azonban nyilván ez sem ígérhet, csupán a sírhalomban megtalált nyugalom képzetével kerül némiképp homályos kapcsolatba.

Kazinczy Stolberg-imitációja az esthajnalcsillag képzete mellé emeli a sírhalom motívumot, s meghatározóvá teszi a versben. Egyik első megjelenése ez az életmű fontos toposzának,<sup>17</sup> párhuzamosan a *Gessner' Idylliumi* utolsó darabjával választott *Az én kívánságom* című idill befejező soraiban található sírhalomképzettel:

„Te pedig, szeretetre-méltó Barátném! ha majd Sírom mellett el-mégy,  
's ha az integető gyöngy-virág és boglárka hívni fog dombomhoz,  
könny fussa-el szemedet: [...] gyakran fog Lelkem körülted lebegni; 's  
gyakran midön szívedet nemes búslakodás lágyítja-el, 's bánatos mélj  
érezésdbenn el-merülsz, gyenge fuvalat fog érni ortzáidhoz. Lassú  
borzadás hassa meg akkor Lelkedet!”<sup>18</sup>

A sírről integető virágokban jelen lévő és a sírnál éneklő fülemülében új életre kelt lélek rokon képzetkörbe tartoznak, a motívum későbbi történetében még inkább össze is fonódnak, mint a jelen versben. Az Adonisz-mítoszra épülő toposz a halál megszelídítésének modern gondolatát képesíti, mely meghatározó volt a 18. század második felének művészetében.<sup>19</sup> *Az esthajnalhoz* hathatósan állítja elének a sírhalom képét, s mindkét érzelmi állapotot, amely hozzá kötődik, az elomló könnyezést és a halálban való megnyugvást.

A költemény a fentiek alapján a korabeli ódaköltészet egyik jellemző változatához köthető. E műfaj esetében, mint Csetri Lajos kiemeli, két fő hagyományvonalat

17 Lásd erről DEBRECZENI Attila, *Széphalom (Kazinczy és egy emlékezhely születése)*, Irodalomismeret, 2020/3–4, 22–26.

18 KAZINCZY Ferenc, *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig*, kiad. BODROGI Ferenc Máté, BORBÉLY Szilárd, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Kazinczy Ferenc művei), 112–113.

19 Lásd DEBRECZENI Attila, *A mulandóság „megszelídítése” (Csokonai, Háfiz és a sírhalom-motívum)*, Tiszatáj, 1995/december, 1–18 (Diákmelléklet).

figyelhető meg a korban. Az egyik a klopstocki *freie rhythm*, a „Pindarosz és a bibliai zsoltárok nyomán kialakuló entuziasztikus óda”,<sup>20</sup> melyet az *enthousiasme sublime* minősége jellemez a korabeli ódaelméletekben. A másik, inkább a göttingai Hainbund által közvetített mintázatokhoz köthető ódahagyományt az *enthousiasme doux* minősége jellemzi, s ez inkább Anakreón és Horatius költészetéből merít mind formailag, mind életérzésben. Az óda fenséges hangnemét Kazinczy a neoarisztotelianus poétikai rendszer keretei közt a retorikai stíluszintek megújításaként értelmezte. Az asperitas a korabeli ódaelméletek *enthousiasme sublime*, a suavitas pedig az *enthousiasme doux* hangnemi minőségének feleltethető meg, ez utóbbi „a lágy, hajlékony és édes fenséges”,<sup>21</sup> ami elegyített hangnemi minőség, s nem esik távol a naivtól.

Ebből az ódaváltozatból mindössze kettő van Kazinczy ifjúkori verseinek törzsanyagában,<sup>22</sup> *Az esthajnalhoz* című Stolberg-imitáció és az *Eggy hajóra* című Horatius-fordítás (többet elkezdett, de nem tudta őket véglegesre csiszolni, a töredékben maradtak mellett, mint arról már szó esett, a több mint húsz évvel később befejezett *A' Gratziákhöz*, *A' Tanítvány* és az *Apollonhoz* említhető itt).<sup>23</sup> Horatius allegorikus ódája az állam-hajó azonosítás miatt hagyományosan közösségi témájúnak számít, noha vannak értelmezések, melyek a szerelemre vonatkoztatják.<sup>24</sup> A Stolberg-imitáció azonban egyértelműen a szerelmi érzésről szól, ami Kazinczy korabeli műveinek is egyik fő tárgya. Ebből az ódaváltozatból tehát *Az esthajnal* az egyetlen, mely elkészült és megjelent, ráadásul mint Kazinczy első névvel jegyzett irodalmi publikációja. Mindez együttesen magyarázhatja a vers kitüntetett pozícióját Kazinczy ekkori önreprezentációjában, ami bár nem tartott sokáig, de utólag kultikus jelleggel ruházott fel.

20 CSETRI, Kazinczy „A tanítvány”-a, i. m., 260.

21 CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelv-újítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990, 55–56.

22 A törzsanyagot lásd *Költ.*, 2018, II, 56–57.

23 Lásd *Költ.*, 2018, II, 416–423, 773–777.

24 Nancy ZUMWALT, *A szerelmi költészet hajója Horatiusnál (Ódák I. 14.)*, ford. BÖRÖCZKI Tamás, *Ókor*, 2004/1, 3–7.

SZIGETI MOLNÁR DÁVID

*A Balassa-kódex visszafejtési kísérlete*  
Észrevételek a *Hozzászólásokhoz*

A *Balassa-kódex* 17. század közepi kéziratos énekeskönyv, amely három részből áll: Balassi Bálint, Rimay János és az úgynevezett „mostani poéták” verseinek gyűjteményéből. Ezeket a verseket négyen másolták, a másolók neve azonban a feledés homályába merült. A tanulmányban két állítást kockáztatok meg. Az egyik, hogy a *Balassa-kódex* ívfüzetezése a kényyszerű papírváltás és minden valószínűség szerint a toleráns lap- és levélpárok elkerülése miatt nem egységes (intoleranciaelmélet), a másik pedig, hogy minden látszat ellenére a másolók egyenlő részekre bontották maguk között a másolnivalót (az arányos munkamegosztás elmélete). Az utóbbi állítás több textológiai következményt von maga után. Ezek közül a legjelentősebb még a Rimay-rész forrásának a datálását is befolyásolhatja.

*A New Attempt at Reconstructing the Balassa Codex*

The *Balassa Codex* is a mid-seventeenth century manuscript songbook consisting of three parts: the collections of the poems of Bálint Balassi, János Rimay, and “present-day poets,” respectively. These poems were copied by four hands; however, the names of the copyists are not known. The present essay ventures to make two claims. First, that the use of the fascicles is not consistent, most probably because of an involuntary switching of the paper and the intention to avoid empty sheet and leaf pairs (the theory of intolerance). Second, that despite all appearances, the copyists evenly distributed the material amongst themselves (the theory of a balanced division of labour). The latter claim leads to several textual consequences. The most important of these may even have a bearing on the dating of certain Rimay poems.

MÁRTON-SIMON ANNA

*Dekadens költészet A Hét hasábjain és a „dekadens” jelző visszautasítása*

A 19. század végi magyar nyelvű kritikai és sajtódiskurzusban vagy pejoratív értelemben kerül elő a „dekadens” jelző, vagy kerülnek, illetve más fogalmakkal helyettesítik azt. A tanulmány a jelző használatára, működésére és mellőzésének okaira kérdez rá, a Kiss József által szerkesztett *A Hét* (1890–1921) című lap költészetfelfogására fókuszálva. Egyrészt azt vizsgálja, hogyan határolódott el *A Hét* szerkesztősége a dekadens költészettől, illetve ez a távolságtartás milyen nyelvhasználatot eredményezett: vagyis hogyan beszéltek a századvégi sajtóban dekadenciáról anélkül, hogy megnevezték volna azt. A tanulmány a dekadenciához mint modern szemléletmódhoz kötődő irányzatok századvégi elutasítására is kitér, valamint a tá-

volságtartás lehetséges okaival és az ennek eredményeként létrejött új kritikai szókincs működésével is foglalkozik.

### Decadent Poetry in *A Hét* and the Rejection of the Term “Decadent”

In the Hungarian critical discourse of the late 19<sup>th</sup> century, the term “decadent” was either used in a pejorative sense, or avoided, more precisely: replaced by other labels. The present paper examines the use of the term, its function and the reasons for its omission, focusing on the poetics of the literary periodical *A Hét* (1890–1921) edited by József Kiss. It examines how the editors and critics of *A Hét* distanced themselves from decadent poetry and how their vocabulary reflected this disjuncture. In other words, how the press at the fin-de-siècle spoke of decadence without naming it. The paper also discusses the turn-of-the-century rejection of literary movements associated with decadence (which is understood here as a specific perspective of modernism). The paper also reflects on the possible causes of this distancing and the new critical vocabulary that resulted from it.

KOVÁCS VIKTOR

### Intrikusábrázolási jellegzetességek Szigligeti Ede és Balázs Sándor *A strike* című darabjában

A tanulmány középpontjában egy kísérleti drámatípus, a városi népszínmű egyik jellegzetes darabja, Szigligeti Ede és Balázs Sándor műve, az 1871-ben bemutatott *A strike* áll. A dráma intrikusalakjainak tárgy történeti és karakterológiai vizsgálatán keresztül azt szemléltetem, hogy a társadalmi változások milyen alakábrázolási sajátosságokkal bővítették a népszínmű jellemző típusainak mozgásterét, gesztusrendszerét. Az értekezés első fele a darab recepciótörténetének főbb pontjait ismerteti; kérdésem, hogy miként értelmezte a korabeli sajtókritika *A strike* tematikai újításait, illetve a darabnak a francia eredetihez, François Coppée *A kovácsok sztrájkja* (*La Grève des forgerons*) című költeményéhez való ellentmondásos viszonyát. Ezt követően a darab releváns jeleneteit elemzem, megállapítva, hogy a szöveg intrikusfigurái a társadalmi változások közepette a maguk személyes státuszváltozását újfajta identitásképző kommunikációval kezelik, s ezen keresztül próbálnak érvényesülni a megreformált szabályok szerint működő közösségben.

### Characteristics of Intrigue in Ede Szigligeti’s and Sándor Balázs’s Play *A strike* (The strike action)

The study focuses on an experimental drama, a typical piece of urban folk theatre, Ede Szigligeti and Sándor Balázs’s play *A strike* (The strike action), premiered in 1871. Through an object-historical and characterological analysis of the intriguing figures of the drama, the paper illustrates how social changes have expanded the

range of movement and the gesture system of the typical types of folk drama with specific features of figure representation. The starting point of the first section is the history of reception: how did contemporary press critics interpret the thematic glosses of *A strike* and the play's controversial relationship with the French original, François Coppée's *The Blacksmith's Strike* (*La Grève des forgerons*)? This is followed by an analysis of the relevant scenes of the play, noting that the play's schemers deal with their personal status changes in the midst of social change through a new kind of identity-forming communication, and through this they try to assert themselves in a community that operates according to reformed rules.

BÉLA BÁLINT

**„Külömbb-külömbbféle dolgoknak szemét-rakása ez”?  
Hermányi Dienes József munkáinak műfaji és kompozíciós kérdései**

Hermányi Dienes József (1699–1763) nagyenyedi református prédikátor irodalmi munkásságával többen foglalkoztak, szövegeinek reflexiókra érzékeny vizsgálata azonban ezidáig csak részben történt meg. Dolgozatomban szövegtipológiai szempontból különítem el Hermányi különféle alkotásait, majd az irodalmi értékkel bíró szövegek (*Püspökök élete*, *Emlékirat*, *Nagyenyedi Demokritus*) műfaji és kompozíciós kérdéseit vizsgálom. Mindhárom szöveg tartalmaz olyan reflexiókat, amelyek alapján arra következtethetünk, hogy Hermányi tudatosan megkomponálta műveit annak ellenére, hogy ezekre a töredezettség, mozaikszerűség jellemző. Dolgozatomban figyelemmel kísérem Hermányi fogalomhasználatát is, keresve a műfaji tudatosság esetleges jeleit.

**„Litter of several things?”  
Generic and Compositional Questions in József Hermányi Dienes's Works**

The literary work of József Hermányi Dienes (1699–1763), a Reformed preacher from Nagyenyed, has been the subject of much attention, but study of his texts which is sensitive to the reflective aspects has so far only been partially carried out. The paper classifies Hermányi's various works from a textual-typological point of view, and then examines the generic and compositional questions of his main works (*Püspökök élete* [Life of the Bishops], *Emlékirat* [Memoirs], *Nagyenyedi Demokritus* [Democritus of Nagyenyed]). All three texts contain reflections suggesting that Hermányi composed his works with a high level of consciousness and reflection, despite their fragmented, mosaic-like nature. The paper also traces Hermányi's use of concepts and terms, looking for potential signs of awareness with regards to certain genres.

A Verso 2024/2 szerzői

**SZIGETI MOLNÁR DÁVID** (1986): az SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszék adjunktusa; **MÁRTON-SIMON ANNA** (1994): az SZTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola hallgatója; **KOVÁCS VIKTOR** (1996): az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója; **BÉLA BÁLINT** (1998): az SZTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola hallgatója; **TÓTH ORSOLYA** (1972): a PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék egyetemi docense; **GOLYÁN ÁDÁM** (1993): az SZTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola hallgatója; **DEBRECZENI ATTILA** (1959): a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet egyetemi tanára



PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM  
BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADA-  
LOMTUDOMÁNYI KAR  
MAGYAR NYELV- ÉS IRODA-  
LOMTUDOMÁNYI INTÉZET  
KLASSZIKUS IRODALOM-  
TÖRTÉNETI ÉS ÖSSZE-  
HASONLÍTÓ IRODALOM-  
TUDOMÁNYI TANSZÉK