

LI. évfolyam 2025/2

LITERATURA

Ár: 1400 Ft

„[Fő célunk, hogy] tetten érzük az adott időszakban jelentkező »új« belső dinamikáját, a változás keletkezését és állapotát, bemutassuk az integratív és disszimilatív folyamatokat, érzékeltesük ezek egybefonódását, szétválását és összetett viszonyrendszerét.”

Tüskés Gábor

„A *literatúra* nem a *litterae* ellenében jött létre, hanem annak egy sajátos képződményeként, összegezve néhány, az előző hagyományrendszerben már egymás mellé került, egymást megerősítő irodalmi jelenséget.”

Csörsz Rumen István

„Szó sincs tehát a mai értelemben vett fikcióról akkor, amikor a kor szerzői vagy (ön)reflexió írói egymás közelében emlegetik a történeti és a fabulát, hiszen azok jelentése és funkciója jelentősen eltér attól, amit ma tulajdonítunk nekik.”

Hegedüs Béla

„Kosztolányi regényíróként közelebb került a modernség második hullámának költészetéhez, mint lírikusként. A beszédsszólások és nézőpontok közötti határok átlépése, a saját és az idegen azonosíthatatlansága, a hang és a tekintet felismerhetetlensége, a jelentés esetlegessége elsősorban az elbeszélő nyelv művészetének a megkülönböztető vonása.”

Dobos István

„... a Fernando Pessoa és Mário de Sá-Carneiro nevéhez kötődő *Orpheu* volt az első olyan, komoly nyilvános polémia kiváltó, vállaltan provokatív kiadvány, amely bevezette a portugál kulturális térbe az avantgárdot, így a folyóiraton keresztül a portugál irodalom végre szinkronitásban került Európa nagy kultúrateremtő központjainak legújabb tendenciáival.”

Urbán Bálint

AZ ELTE HUMÁNTUDOMÁNYOK
KUTATÓKÖZPONTJA
IRODALOMTUDOMÁNYI
KUTATÓINTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA



ELTE

HUMÁN TUDOMÁNYOK
KUTATÓKÖZPONTJA



LITERATURA ■ LI. évfolyam 2025/2

2025

Irodalomtörténeti szintézis
(18. század)

Tüskés Gábor
Csörsz Rumen István
Hegedüs Béla
Dobos István
Urbán Bálint
Széchenyi Ágnes
Papp Ágnes Klára
Ujvári Hedvig
Locker Dávid

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.
(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:
ELTE Humántudományok Kutatóközpontja Történettudományi Kutatóintézet
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék
E-mail: bardi.erzsebet@elte.htk.hu, terjesztes@elte.htk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznaponként 13 és 17 óra között)
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Telefon: +36-30-203-1769
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:
Bezeczký Gábor
Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

Angol nyelvi lektor:
Jessie Labov

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2025-ös évfolyam megjelentetését



Nemzeti
Kulturális
Alap

a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja
ISSN 0133-2368



Kiadja az ELTE HTK Irodalomtudományi Kutatóintézet
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkákat
az ELTE HTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Hudecz Andrea
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

LI. évfolyam 2025/2.

Műhely

TÜSKÉS GÁBOR	
Előszó	125
Hagyományozódás és változás: A 18. század irodalma – Bevezető a XVIII. Századi Osztály 2024. március 19-ei kézikönyv-előkészítő műhelynapjához –	126
CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN	
A közköltészet új irodalmisága – <i>Litterae</i> és literatúra határán –	133
HEGEDÜS BÉLA	
A megértés metaforái – Kép és pecsét az elmében –	145

Tanulmány

DOBOS ISTVÁN	
Kosztolányi nyelvművészet-értelmezése a hatás- és befogadáselmélet látókörén – A modernség mint megújuló alakulástörténet –	156
URBÁN BÁLINT	
A tettetés és a provokáció laboratóriuma – Az <i>Orpheu</i> (1915) folyóirat és a portugál Modernismo tervezetének alapvetései –	172

Szemle

SZÉCHENYI ÁGNES	
Kultuszépítő monográfia – DARVASI FERENC. <i>Csak hagyjanak békén: Mándy Iván élete és pályája</i> . Osiris irodalomtörténet. Budapest: Osiris Kiadó, 2024 –	193

- PAPP Ágnes Klára
 Séta Mándy Iván körül
 – DARVASI Ferenc. *Csak hagyjanak békén: Mándy Iván élete és pályája*. Osiris irodalomtörténet.
 Budapest: Osiris Kiadó, 2024 – 200
- UJVÁRI Hedvig
 Feuilleton és fikció: A kolportázsregény mint műfaji határjelenség
 – *Kolportage und Moderne: Literarische Verfahren und Formate zwischen Populär- und Hochkultur*. Medienreflexive Moderne, 3. köt. Szerkesztette David BREHM és Katharina SCHEERER. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, 2025 – 205
- LOCKER Dávid
 Pókhálós palackok
 – *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások* 5. Szerkesztette BIRÓ Annamária és BOKA László. Budapest–Nagyvárad: Reciti–Partium Kiadó, 2024 – 210

■ ELŐSZÓ

A *Magyar irodalomtörténet* című kézikönyv az ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézetének régóta tervezett, nagyszabású vállalkozása. A négy kötetre tervezett összefoglalás fontos újdonsága a korábbi szintézisekhez képest, hogy a 18. század magyarországi irodalma önálló kötetet kap, 60 ív terjedelemben. A koncepciót az indokolja, hogy a „hosszú 18. század” (kb. 1700–1820) során mind a nemzetközi szellemi életben, mind a magyar irodalomban olyan folyamatok zajlottak le, amelyek döntő hatással voltak a későbbi irodalomfogalom kialakulására. A modern szépirodalom nézőpontjából tehát különös jelentőséggel bír a 18. századi folyamatok megértése, hiszen ebben a korban születik meg az, amit ma szépirodalomnak tartunk.

A világirodalomban egymással egy időben, gyakran hatás–ellenhatás rendszerében jelentkező irányzatok, eszméletörténeti folyamatok és kordivatok többsége eljutott Magyarországra, esetenként némi késéssel. Az élenkülő könyvkiadás és irodalmi nyilvánosság lehetőséget teremtett az összetett hatások érvényesülésének. Egymást kiegészítve hatnak a korábbi korszakok *litterae* alapú, döntően imitációs elvű irodalmi rendszerének továbbélő elemei, a rendszer részleges megújulása és az új, (pre)romantikus alkotói és kritikai elvárások: a *litteratúra*.

2024. március 19-én a fenti témakörök módszertani kereteinek tisztázására az Intézet XVIII. Századi Osztálya műhelykonferenciát tartott. A kézikönyv néhány próbafejzetén kívül átfogó előadások is elhangzottak, közülük hármat adunk közre itt, a *Literatura* hasábjain: Tüskés Gábor, Hegedüs Béla és Csörsz Rumen István írásait. Fő célunk a diskurzus szélesítése a szűkebb szakmán túl, a más korszakokkal foglalkozó kutatókkal. A három írás célja, hogy alapvető szempontokkal segítse a kézikönyv 18. századi kötetének szerzőit, illetve leendő olvasóit, s hozzájáruljon a korábbi és későbbi korszakok irodalmi folyamatainak leírásához, távlatos áttekintéséhez, a korszakon túlmutató jelenségek értelmezéséhez.

Tüskés Gábor

HAGYOMÁNYOZÓDÁS ÉS VÁLTOZÁS: A 18. SZÁZAD IRODALMA

– Bevezető a XVIII. Századi Osztály 2024. március 19-ei kézikönyv-előkészítő műhelynapjához* –

TÜSKÉS GÁBOR

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos tanácsadó, osztályvezető

E-mail: tuskes.gabor@abtk.hu

ORCID 0000 0002 0177 1355

Tradition and Transformation: The Literature of the 18th Century

– Introduction to the Manual Preparation Workshop of the 18th-Century Department, March 19, 2024 –

Since 2005, the Institute for Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences (currently HUN-REN Research Centre for the Humanities) has been preparing a new companion volume for Hungarian literature. Based on the initiating role of former institute director László Szörényi, the study presents the outline of the preliminary concept of the 18th-century volume. The main goal of the concept is to draw attention to the reorganizations taking place between the era of old and modern literature, and to confront the heterogeneous phenomena that exist side by side at the same time. Another goal is to understand Hungarian literature of the century along the lines of the problems which arose in the international scholarship on European literary history, and to place it in the foreground of literary thinking. The aim is also to present in detail the separation process of litterae and literature, the change in meaning of contemporary literary concepts, the institutionalization of literature and the antecedents and development of the concept of „fiction”. The starting point is a pragmatic concept of literature, according to which it is a system of literary works including the processes of creation, transmission and reception, as well as functions and contexts.

Keywords: Hungarian literary history, literary scholarship, literature of the 18th century, companion

* A jelen írás a címben jelzett műhelynapon rövidített formában elhangzott bevezető néhány ponton kiegészített, jegyzetekkel ellátott változata.

A nyolcvanéves Szörényi Lászlónak

■ A 18. század irodalmának tervezett bemutatásában abból indultunk ki, hogy az irodalom a század elején nagyjából még a tudományok – a *litterae* – része, jórészt azok keretein belül „működik”, a század végén azonban már önálló jelenség.¹ A tudós humanista költő típusa mellett megjelenik és egyre nagyobb teret nyer az ihletett költő ideálja, a retorikai alapú, imitációelvű irodalomszemlélet fokozatosan átadja helyét az esztétikai szempontokat érvényesítő felfogásnak. Fontos vonás a tudáselemek, műfajok, eszme-, ízlés- és stílusáramlatok heterogeneitása; a különböző retorikai, poétikai, esztétikai és más törekvések keveredése, kölcsönhatása és gyakori ellentmondásossága. Számos vonatkozásban tovább élnek a 17. század szemléleti sajátosságai, motívumai és irodalmi technikái, ugyanakkor a korábbinál jóval nagyobb mértékben áramlanak be a kortárs francia, olasz, német és angol irodalom ösztönzései. A század jelentősége a korábbi időszakok irodalmának fennmaradásában, számbavételében és kritikai értékelésében aligha túlbecsülhető. A század utolsó harmadának nagy változásai részben a századközép folyamatait teljesítik ki, a századközép jelenségei gyakran a század első felének kezdeményezéseire épülnek, a 19. század irodalmának több kulcsjelensége a 18. században gyökerezik.

Az egész századot végigkíséri az anonimitás problémája, a többnyelvűség, az értekező próza és a kéziratoság nagyarányú jelenléte. Alapvetően megváltozik az irodalmi gondolkodás szerkezete, a tudás birtokosainak és az irodalom művelőinek az összetétele, szerepe és identitása. A jelentős írók egy része különféle okok miatt ismeretlenül, magányban alkotott, és nem vállalt látványos társadalmi szerepet. Következetes munkával nemesítette a nyelvet, feltárta az irodalmi érzékelés és kifejezés új lehetőségeit, műfajokat teremtett, idegen nyelvű műveket adaptált vagy új eszméket közvetített, és mintegy rejtve építette azt az irodalmi Magyarországot, amely évtizedekkel később, közvetlenül vagy közvetve, alapul szolgált új törekvéseknek, és elindította a kifejezés és gondolkodás új folyamatait.

¹ Szörényi László, a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének igazgatója „Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv első előkészítő tanácskozása” címmel (kiemelés az eredetiben – T. G.) 2005. november 30-án 11 órára összehívott értekezletet hívott össze az Eötvös Könyvtár olvasótermébe, melyen a meghívó szerint: „A megjelenés mindenki számára kötelező!” Az értekezleten Szörényi László „Megnyitó és visszatekintés” című bevezetőjét követően Veres András, Szili József, Bene Sándor – Kecskeméti Gábor, Ferenczi László, Angyalosi Gergely, Hites Sándor és Csörsz Rumen István tartott referátumot. Bevezetőjében Szörényi László elmondta, a kézikönyv címe „A magyar irodalom története” lesz, a két kötetre tervezett munka négy év alatt készül el, és „ki ki a saját témájából” fog benne dolgozni. Szörényi László 2012-ig irányította a munkát, közben több pályázatot nyújtott be a hiányzó alap kutatások elvégzésére és a külső munkatársak bevonásához szükséges anyagi források biztosítására. Ezeket a pályázatokat különféle indoklással rendre elutasították. A kézikönyv előkészítésének Szörényi László által irányított első, hétéves szakasza ugyanúgy megérdemli a majdani tudománytörténet-írás figyelmét, mint a Kecskeméti Gábor intézetigazgató nevéhez kapcsolódó, jelenleg is tartó későbbi időszak.

Kevés olyan időszakot ismerünk a régi magyar irodalom történetében, mint a 18. század utolsó harmada, amikor minden korábbit meghaladó intenzitással, szinte egymásra torlódva jelennek meg a legkülönbébb újító törekvések. Ugrásszerűen megnő az irodalom mennyisége, minősége és formai változatossága, heves viták bontakoznak ki a verstan, a fordításelmélet, a nyelv, az ízlés, a poézis mibenléte, az eredetiség és az esztétikum kérdéseiről. A „tradíciók” és az „újítások” más-más arányban ugyan, de együtt vannak jelen az életművekben és a művekben. Egymás mellett, egymással kölcsönhatásban sokféle hagyomány él és újul meg. A különböző hagyományok nem kizárják, hanem kiegészítik és feltételezik egymást. Az irodalomnak csak a hagyomány egészében elhelyezendő sokfélesége létezik. Egy-egy irányzat képviselője elutasíthatja a többi irányzatot, de az irodalomtörténet nem dolgozhat a tagadás fogalmával. Ugyanaz a jelenség az adott episztémé függvényében egyaránt értelmezhető folytonosságként, megszakítottságként, újításként vagy fordulatként.

A század irodalmát uralkodókra, történelmi dátumokra, írói önértelmezésekre, nemzedéki korszaktudatokra vagy más előfeltevésekre épülő fejlődéstörténetek és mechanikus periodizációk helyett önnön logikája és működésmódja szerint, folyamatosság és változás, mintakövetés és eredetiség állandó kettősségében szeretnénk megérteni és jellemezni. Az egyedit szeretnénk meghagyni egyedinek, és nem kívánjuk összefogni kétes vagy bizonytalan egységekbe. Fő célunk, hogy a régiség és a modernség korszaka között végbemenő átrendeződésekre, irány- és súlypontváltásokra irányítsuk a figyelmet, és szembesítsük az egy időben egymás mellett létező jelenségeket. Tetten érjük az adott időszakban jelentkező „új” belső dinamikáját, a változás keletkezését és állapotát, bemutassuk az integratív és disszimilatív folyamatokat, érzékeltessük ezek egybefonódását, szétválását és összetett viszonyrendszerét.

További kiemelt célunk a *litterae*–literatúra elkülönülési folyamatának, a korabeli fogalmak jelentésváltozásának, az irodalom intézményesülésének és a „szépirodalom”-fogalom előzményeinek és kialakulásának az árnyalt bemutatása. Súlyt helyezünk a magyarnyelvűség történetére, a nyelvvel kapcsolatos reflexiókra, a nyelv helyzetének megváltozására, a kéziratosságra, a latin nyelvű és a latinból a magyar nyelvű irodalomba átvetető formákra és a fordításiirodalomra. A magyarországi magyar és nem magyar nyelvű irodalmakat rendszeres összefüggésben vizsgáljuk. Figyelünk a közérdekű és populáris közlésmódokra, a filozófiai áramlatok irodalmi vonatkozásaira, az irodalmi és a szóbeli hagyományok, a félirodalmi és irodalom alatti formák kölcsönhatásaira, az irodalom szerényebb munkásainak összeadódó hozzájárulására. Megkísérlünk a korabeli valóságot modelláló egyensúlyt létrehozni az első renden irodalmi és az irodalmi vonatkozással is rendelkező tudományos, népszerű-tudományos művek bemutatása között, különös tekintettel az írói életművek és szerepkörök egész századon végighúzódó megosztottságára.

Figyelmet fordítunk a reflektált fogalomhasználatra, miközben igyekszünk megszabadulni a különféle posztulátumokhoz kötődő, ideológiai töltésű, pontatlan fogalomkészlettől, mint például „kibontakozás”, „fejlődés”, „hatás”, „korszellem”, „modernitás”, „szekularizáció”, „nemzetietlen kor”, „népiesség”. Kerülni próbáljuk a

stílustörténeti egyetemesség horizontját, a normatív esztétika műközpontúságát és a műegész fikcióját. A modernséget Szegedy-Maszák Mihály nyomán „szüntelenül változó távlat függvénye”-nek tartjuk;² az „új” – egyetértve Görömbei András megfogalmazásával – „mindig az, ami minden régit magába foglal, de még hozzá is ad valamit”.³ Másként kifejezve, a „novum contra usum”, az egypólusú „modern” látószög helyett a hagyomány és az új közötti állandó oszcilláció, az „új” változatainak és fokozatainak a vizsgálatára teszünk javaslatot.

Fontos célunk az európai irodalomtörténet nemzetközi szakirodalmában felvetődő problémák mentén megérteni a század magyar irodalmát, és elhelyezni azt az irodalmi gondolkodás egyik fókuszában. Megkíséreljük reflektálni a magyar irodalomtudomány utóbbi évtizedekben végbement megújulását, és tekintetbe vesszük az irodalmi kultúrát és az irodalomtudományi diskurzust ért érték-, presztízs- és potenciálvesztést. Ehhez nélkülözhetetlennek tartjuk, hogy újratárgyaljuk és a korábitól eltérő kontextusba foglaljuk a jelenségeket és műveket, és rámutassunk megoldatlan vagy nyitott kérdésekre. Együtt kívánjuk bemutatni a különféle hagyományvonalakat, átalakulásokat és töréseket, a század második felében megjelenő új tendenciákat és az irodalom funkcióváltásait. Kontrasztok tételezése és ellentétpárok felállítása helyett az irodalmi folyamat egészére helyezzük a hangsúlyt. Szem előtt tartjuk a szerzők, művek és befogadók többszörös kontextusait, intertextualitását és funkcionalitását, továbbá hogy az irodalmi diskurzus és a szubjektum együtt hozzák létre a műveket.

A költői, írói munkásságok terén egyik század, így a 18. század sem határolható körül kerek évszámokkal. A választott időhatárok – kb. 1700 és kb. 1800 – nem metszik ki naptárszerűen a tárgyalt időszakot a történeti folyamatból. Viszonyítási pontokként tekintünk rájuk, ugyanúgy, mint a században végbemenő átalakulások előzményeire és következményeire. Igyekszünk tartózkodni a századon belüli időhatárok előzetes kijelölésétől. A kérdést, hogy vannak-e olyan egyneműsítő mozzanatok a század irodalmában, amelyek indokoltá teszik belső alkorszakok elkülönítését, egyelőre nyitva hagyjuk. Legkésőbb a 2000-es évek elején bizonyossá vált: a 18. század, azon belül a felvilágosodás irodalmát nem lehet a hagyományos irodalomtörténeti periodizáció mentén és a 17. század második felében született tudományos és irodalmi felismerések figyelembevételével értelmezni. Tekintetbe vesszük, hogy a felvilágosodás ösztönzései jórészt közvetett és tompított formában, részben hatástalanítva, vallási eszmékkel és konzervatív-rendi elképzelésekkel összekapcsolódva, a csoda, a fantasztikum és az irreális iránti igény továbbélésével párhuzamosan jelentek meg. Tisztában vagyunk azzal, hogy a felvilágosodás fogalmát és metaforikáját gyakran máig arra használják, hogy különböző koncepciókat és cselekvésformákat legiti-

² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A művészi értékek állandósága és változékonysága: Babits európai irodalomtörténete”, *Alföld* 48, 10. sz. (1997): 48–61, 56.

³ PAP Pál szerk., „Görömbei András és Nagy Gáspár Varsóban: 2000. május 16. Varsó, ul. Marszałkowska 80”, *Hitel* 26, 11. sz. (2013): 70–84, 71.

máljanak vagy leküzdjenek a segítségével. Számolunk azzal, hogy a reformkor irodalma nem Kisfaludy Sándorral, Katona Józseffel, Kölcseyvel és Vörösmartyval kezdődik, a kezdetek ott vannak jóval korábban, a 18. század utolsó harmadának törekvéseiben.

A koncepció kidolgozásában iránymutatóként szolgáltak – többek között – a Tarnai Andor és Csetri Lajos által írt és összeállított 1981-es kritikátörténeti kötet 18. századi részei,⁴ Kosáry Domokos művelődéstörténeti szintézisének szemléleti tendenciái és Tarnai Andornak a kötetéről írt bírálata,⁵ Szörényi László könyve a magyarországi latin hősepikáról⁶ és Bíró Ferenc korszakmonográfiája.⁷ Több tanulás megfogalmazására nyújtott lehetőséget Szajbély Mihály könyve a század második felének irodalomszemléletéről, költészetfogalmáról és műfajelméletéről,⁸ a Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésében megjelent háromkötetes tanulmánygyűjtemény és a munka kritikai fogadtatása,⁹ továbbá Debreczeni Attila monográfiája az 1780-as, 90-es évek irodalmi folyamatairól, programjairól és vitáiról, a *res publica litteraria* átalakulásáról, nemzet, érzékenység, identitás és irodalom fogalmairól.¹⁰ Figyelembe vettük Bene Sándor és Kecskeméti Gábor két közös programtanulmányát, Kecskeméti Gábor két koncepciótanulmányát, valamint Hites Sándor módszertani javaslatát és a 19. századi kötetek szinopszisát bemutató tanulmányát.¹¹ Tekintetbe vettük

⁴ TARNAI Andor és CSETRI Lajos, *Rendszerek: A kezdetektől a romantikáig*, A magyar kritika évszázadai 1 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1981), 188–378.

⁵ KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), bővített kiadás: 1996. TARNAI Andor, „Kosáry Domokos: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 86 (1982): 363–370.

⁶ SZÖRÉNYI László, *Hunok és jezsuiták: Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből* (Budapest: AmfipressZ Kiadó, 1993).

⁷ BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma* (Budapest: Balassi Kiadó, 1994).

⁸ SZAJBÉLY Mihály, „Idzadnak a magyar tollak”: *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig* (Budapest: Akadémiai Kiadó–Universitas Kiadó, 2001).

⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, főszerk., *A magyar irodalom története*, 3 köt. (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007). A kritikai fogadtatás jelentős részének bibliográfiája: KECSKEMÉTI Gábor, „Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében elkészítendő magyar irodalomtörténet megalapozása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2014): 747–783, 758, 12. jegyzet.

¹⁰ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek: Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában* (Budapest: Universitas Kiadó, 2009).

¹¹ BENE Sándor és KECSKEMÉTI Gábor, „Régi ötletek az új irodalomtörténethez (5+1)”, *Literatura* 32 (2006): 238–251; BENE Sándor és KECSKEMÉTI Gábor, „Javaslatok egy új irodalomtörténet elvi alapvetéséhez és régi magyar irodalomtörténeti részének felépítéséhez”, *Helikon* 55 (2009): 201–225; KECSKEMÉTI Gábor, „Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében elkészítendő magyar irodalomtörténet megalapozása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2014): 747–783; KECSKEMÉTI Gábor, „A régiséget értelmező irodalomtörténeti gyakorlat reflektált és reflektálatlan szemléleti alapjairól”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 577–584; HITES Sándor, „A magyarországi irodalmak műfajtörténete a 19. században: Módszertani javaslat”, *Irodalomtörténet* 92 (2011): 131–149; HITES Sándor, „Magyar irodalom a 19. században: Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv 19. századi köteteinek szinopszisa”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 651–692.

a régi magyar irodalom kézikönyvbeli tárgyalására Bene Sándor és Kecskeméti Gábor által létrehozott elképzelés legújabb, belső használatra szánt változatát.¹² Ebből megtartottuk a 17. századi irodalomban elkülönített négy nagy tárgyi-tematikai diskurzuscsoportot, és kiegészítettük a filozófiai és népszerű tudományos irodalom, valamint a nyelvkritika diskurzusaival. A jelenségek és folyamatok egy részét a tervezett fejezetek az egész századra kiterjedően tekintik át, ugyanakkor megkülönböztetett figyelmet fordítunk a század második felében végbement változásokra.

A tervezet jelenlegi változata sok éven át, több részletben, jelentős időbeli kihasználással formálódott. Magán viseli a többszöri átdolgozás és az időközben többször megváltozott főszerkesztői koncepcióhoz történt adaptáció nyomait. A témakörök előzetes kifejtésének módja és terjedelme nem egységes, ami önmagában is jelzi a megközelítések sokféleségét. Az újdonságok közé tartozik a kortárs irodalmi tudatból hiányzó vagy annak perifériáján elhelyezkedő jelenségek, szerzők, művek és műfajok érdemi bemutatása és kontextualizálása; az irodalom nyelvi meghatározottságának kidolgozása. Újnak számít a populáris regiszterek, a közköltészeti funkció, közköltészet és irodalom kölcsönhatásának feldolgozása, a népiességfogalom újraértelmezése. Az újdonságok közé sorolható az intézményesülési folyamatok, az irodalmi nyilvánosság feltételrendszerének és színtereinek, a kritika és az esztétikai gondolkodás kezdeteinek az árnyalt bemutatása. Ide tartozik II. Rákóczi Ferenc, Mikes Kelemen, Bessenyei György, Csokonai Vitéz Mihály és Verseghy Ferenc életművének új szemléletű tárgyalása, a művek világirodalmi kapcsolatainak feltárása. Újdonság az is, hogy 18. századi kötetrészt helyett immár önálló 18. századi kötetről beszélhetünk.

Módszertani szempontból úgy gondoljuk, az irodalmi folyamatok rendszerezése és újrakonstruálása nem alapozható a tárgytól független elméletekre, műfaji felosztásokra vagy más szabályokra. Meggyőződésünk, hogy az alkotófolyamat egészéből, filológia és kritika egymásrataltságából kiindulva, a mindenkor nyelvi, poétikai, retorikai és narratív hagyományokat figyelembe véve érdemes megalkotni az irodalom történetét reprezentáló elmélete(ke)t. Nem tekintünk kizárólagosnak egyetlen, mégoly termékenynek tűnő szempontot vagy megközelítési módot, mint például a műfaj-, az eszme-, a társadalom-, az olvasás-, a kritika-, az ízlés-, a befogadás-,

¹² BENE SÁNDOR ÉS KECSKEMÉTI GÁBOR, *Magyar irodalomtörténet: I. Régi magyar irodalom (A kezdetektől 1700-ig)*, 2023, kézirat. A szerkesztői elképzelések folyamatos változása miatt a XVIII. Századi Osztály egy korai vázlattól eltekintve (Tüskés Gábor, „Javaslatok az új akadémiai irodalomtörténet előkészítéséhez”, in *Summa: Tanulmányok Szelestei N. László tiszteletére*, szerk. MACZÁK Ibolya, Pázmány irodalmi műhely: Tanulmányok 7 [Piliscsaba: PPKE BTK, 2007], 333–335) nem tette közzé nyomtatásban koncepcióját. A 2024. március 19-ei műhelynapon megvitatott kéziratosszerű tervezet: CSÖRSZ RUMEN István, DÓBÉK Ágnes, HEGEDÜS Béla, LENGYEL Réka, RÉDEY-KERESZTÉNY János és Tüskés Gábor, *Magyar irodalomtörténet. III. kötet: A 18. század irodalma. Előzetes koncepció 2024. 03. 19.*, 2024, kézirat. A műhelynapon az Osztály tagjai által tartott előadások megjelenése folyamatban van, a szóban elhangzott és írásban beérkezett véleményeket figyelembe vettük a koncepció továbbfejlesztett változatában.

az esztétika- vagy a kommunikációtörténet, hanem törekszünk a módszerek integrációjára és az adott jelenséghez illeszkedő alkalmazására. Egy pragmatikus irodalomfoglalomból indulunk ki, amely szerint az irodalom az irodalmi művek sajátosságainak, keletkezésének, közvetítésének, befogadásának, összefüggéseinek és funkcióinak a rendszere, a közvetlen és lényegi kontextusokkal együtt.¹³ Nem elfedve a századot érintő alap kutatások hiányait, igyekszünk bemutatni egynél több értelmezési lehetőséget, miközben óvatosan bánunk a minőségi különbségek meghatározásával. Figyelünk a jellemzés és értékelés, a regisztráló és a kritikai attitűd kényes egyensúlyára, a tények szemléleti egészbe illesztésére. Törekszünk arra, hogy ne csak összegezzük, hanem lehetőleg gyarapítsuk is a tudást a szerzőkről, művekről és a század irodalmának egészéről. Fontos célunk összefüggéseiben ábrázolni a művek szemléleti, poétikai, szóhasználati, alakformálási, cselekményvezetési és más jellegzetességeit.

A megfogalmazás módjában, a szerkezeti tagolásban, a címadásban és az idézetkezelésben egyaránt szem előtt tartjuk, hogy nem egyik vagy másik irodalomtudományi iskolának vagy irányzatnak, hanem a „művelt” nagyközönségnek írunk. Látjuk, hogy az utóbbi húsz, huszonöt évben alapvetően megváltozott a közfelfogás arról, mik a sajátosságai a „művelt” olvasónak, és az irodalmi örökség ismerete a korábbinál jóval kisebb mértékben tartozik e sajátosságok közé. Tisztában vagyunk azzal, hogy a 18. század irodalma – néhány névtől eltekintve – „elsüllyedt világ” a mai olvasó számára.

Nem lemondva a szaknyelv használatáról, súlyt helyezünk a megírandó szövegek érthetőségére, és nem szeretnénk csatlakozni a diszkurzivitás atlétáinak hadrendjéhez. Tudjuk, a művelt közönségnek írt munkát nem szabad úgy megfogalmazni, hogy az csak beható irodalomtörténeti és elméleti tudás alapján, szakszótárak segítségével legyen megérthető. A szerzők kreatívan és a műfajhoz mérten érvényesíthetik egyéni nézőpontjuk következményeit, de az egyéni nézőpont nem uralkodhat el, és nem erőltethet a bemutatásra előzetes koncepciót, deduktív sémákat vagy partikuláris szempontrendszert. Az elsődleges cél a tárgyalt művek és folyamatok megértése és megvilágítása: az írók, a művek és az olvasók közti dialógus létrehozását előbbre valónak tartjuk, mint az értelmezést. Az idegenség hangsúlyozása helyett arra összpontosítunk, mi a művek relevanciája a mai kor számára, és miért érdemes ma olvasni ezeket az írásokat. A művek kidolgozását, megformáltságát, irodalomelméleti, kritika- és intézménytörténeti összefüggéseit egyenlő súlyúnak tartjuk a tartalmi és eszmei vonatkozásokkal, annak ellenére, hogy a nagyközönség az utóbbiak iránt érdeklődik elsősorban.

¹³ Vö. SZILI József szerk., *Az irodalomtörténet elmélete*, 2 köt., Opus: Irodalomelméleti tanulmányok 10–11. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 356; 365.

A KÖZKÖLTÉSZET ÚJ IRODALMISÁGA

– *Litterae* és literatura határán¹ –

CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos főmunkatárs

E-mail: csorsz.rumen.istvan@abtk.hu

ORCID 0000 0003 1648 0371

The New Literariness of Popular Poetry

– At the Intersection of *Litterae* and *Literature* –

The historical study of popularity functions as a parallel system alongside literary historiography. In essence, it represents a branch of cultural studies situated at the crossroads of several disciplines. Its scope encompasses both ancient and modern folklore, the deep-rooted origins of mass culture, and their respective musical, ethnographic, art historical, and historical contexts.

The forthcoming volume of the Hungarian literary history handbook dedicated to the eighteenth century includes numerous phenomena that show parallels with international popular literature and its publications (e.g., popular print materials), although in several cases these parallels are temporally displaced.

The present essay is grounded in the observation that among the imitative-variational techniques of the archaic concept of *litterae*, it was precisely the popular genres that had the greatest opportunity to preserve earlier operational principles into the new literary paradigm—the era of literature.

This process unfolds along two principal lines:

1. Genres of popular poetry served as models for certain works of later elite literature (e.g., during Romanticism).
2. Popular poetry sought access to the printed public sphere just as elite literature did. Through the widespread dissemination of popular printed materials (such as chapbooks, almanacs, etc.), this development led to the emergence of a distinctive neo-*litterae*, which continues to shape popular culture to this day.

Keywords: popular literature, popular poetry, literariness, Hungarian literary history, *litterae* versus literature

¹ Írásom a 2024. márciusi 18. százados kézikönyvműhelynapon előadásként hangzott el. Tudományos esszének szántam elsősorban, ezért nem írtam hozzá jegyzeteket, csupán a végén sorolok fel néhány fontos, gondolatmenetemet ihlető szakirodalmat. Ezúton is köszönöm a XVIII. Századi Osztály tagjainak (Tüskés Gábor, Dóbék Ágnes, Hegedűs Béla, Lengyel Réka és Rédey-Keresztény János), hogy előzetesen megvitathattuk a szöveget. A mostani változat lektorai Bene Sándor és Ruttkay Veronika voltak, akiknek szintén hálával tartozom.

■ A 18. századi és 19. század eleji magyar irodalom kutatásában egyre fontosabb területté válik a populáris írásbeliség (kéziratok, nyomtatványok) rendszerszerű vizsgálata. Az átfogóan *közköltészet*nek nevezett hatalmas forrásanyag saját kutatómódszertant kíván. Ez azonban – az alább részletezendő fáziseltolódások miatt – nem lehet teljesen azonos a nyugat-európai kutatási szempontokkal, bár sok tanulság alkalmazható a magyar hagyományra is. Korai volna végső következtetéseket levonni az alapkutatások jelen szakaszában, hiszen a feltárt forrásokról és szövegekről az értelmezői közösség még nem alakított ki egységes képet. Más tűnik fontosnak a kéziratos nyilvánosság több évszázados gyakorlatában, más a népszerű nyomtatványok (ponyvák, kalendáriumok) olvasásszociológiáját vizsgálva, s megint más a szorosan vett irodalomtörténet számára, műfajok, költői formulák, beszédmódok változásait tekintve. Az alábbiakban mégis arra vállalkozom, hogy a történeti popularitáskutatás nézőpontjából, Peter Burke szemléletéhez csatlakozva felvázoljak egy kissé szokatlan, átfogó irodalomtörténeti víziót. Természetesen vállalom ennek korlátait, szükségképp féloldalas közelítést, de óvatosságát is. Magamat textológusnak tartom, s nem kritikátörténésznek, most mégis e nagy múltú hazai tudományos irányzat szókincsével próbálom leírni azt, amit rendszerint más nézőpontból szoktam elemezni. Írásomat nem a 18. századi irodalomtörténeti kézikönyv tematikus fejezetének szánom, csupán az ott tényszerűen tárgyalandó anyag háttérében meghúzódo módszertani újítások egyik összegzésének. Ha jól dolgozunk a kézikönyv fejezetein, az alábbi összefüggések sokkal látványosabban kibontakoznak majd az olvasó számára anélkül, hogy elvonnánk a figyelmét a szorosabb narratívától.

1.

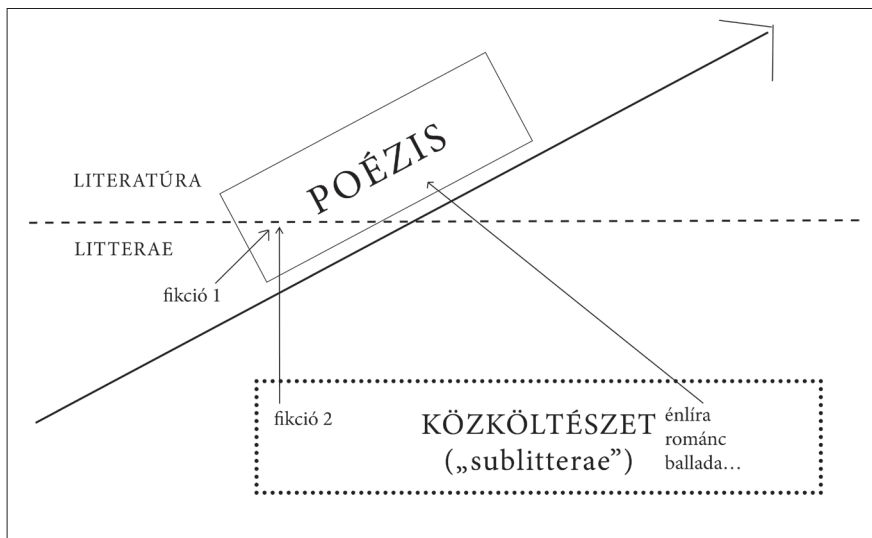
A 18. századi magyar és világirodalom eltérő tendenciái vagy ritmuskésései ellenére is kulcskérdés: mikor és miért zajlott le a váltás a régiség imitációs elvű, évszázadok alatt csiszolódó működésmódja, a *litterae* és utóda, a *literatúra*nak nevezett, mai értelemben vett szépirodalom között? A választóvonal igen széles sávot jelöl, hiszen műfajonként és irodalomszociológiai rétegenként eltérő fázisokat mutat. A vizsgált korszakban jelentős változások tették láthatóvá a *litterae* és a *literatúra* határvidékét. Ez utóbbi nézőpontjával magunk is rendelkezünk irodalombefogadóként. Hiszen „nem minden rovar bogár, de minden bogár rovar”. A *litterae* egyaránt kinevelt és támogatott későbbi szemmel is *író*nak tartott értelmiségieket és vegyes írástudókat, azaz a közönség javát. A *literatúra* nem törekszik az irodalmon túli szakterületek feletti uralomra, noha szintetikus eszközei révén gyakran átlépi a határokat. Ám a mai olvasó aligha bizonytalanodik el, vajon földrajzkönyvet olvas vagy egy regény tájleíró részletét?

Véleményem szerint a *literatúra* nem a *litterae* ellenében jött létre, hanem annak egy sajátos képződményeként, összegezve néhány, az előző hagyományrendszerben már egymás mellé került, egymást megerősítő irodalmi jelenséget. Egyértelmű, hogy a *litterae* keretei között bőségesen alkottak az írók olyan műveket, amelyek a később-

bi értelemben is irodalomnak számítanak, jóllehet maga a *litterae* (ez az óhatatlanul sarkos, pontatlan és túl pragmatikus meghatározás, amelyet csak jobb híján használunk) épp a tágasságával tér el az újabb irodalomfogalomtól. Repertoárjához a teológiától a történetíráson át a természettudományokig minden hozzátartozott, hiszen maga az írásbeli artikulálódás teremtett köztük egységet. Európa lassú, de fokozatos alfabetizációja önmagában is elkezdte lebontani a *litteraet*: először annak végsőkéig tágításával, demokratizálásával a felvilágosodás, majd a modern szépirodalom óvatossá kiemelésével a romantika.

A társadalmi és művelődéstörténeti változások, amelyek a 17. századtól egész Európát jellemzik, a korábbi elitműveltség újragondolására készítették az írókat. A többi művészeti ágat is párhuzamba állíthatnánk, hiszen a képzőművészet *mimézis* is a *litterae* imitációs világfelfogásával rokon, de sokkal tovább, egészen a 20. század elejéig működik vezérlő elvként. A zenetörténetben szintén kirajzolódnak az ő „*litterae*”-jük határvonalai. Évszázadokkal a kialakulásuk után is használatban vannak egyes kompozíciós formák, zeneszerzői technikák a szonátától az operáig. Ezek ősei mind elérhetők a régiségben, noha a stílári újítások koronként átformáltak. Bizonyos szempontból Monteverdi és Verdi közelebbi kollégák, mint Cervantes és Dosztojevszkij.

A fentiek miatt is fontos, hogy a magyar irodalmat sose önelvű rendszerként vizsgáljuk, hanem az egyetemes művelődéstörténeti folyamat részeként. Ehhez a populáris műfajok új nézőpontokat kínálnak.



1. ábra. A poézis mint szállítórendszer

Első ábránk a *litterae* és a *literatúra* határvonalát ábrázolja, a poézist pedig a kettő közti szállítórendszerként. A *litterae* fogalmai szerint a szerző egyfajta kulturális utas, néha kereskedőnek vagy követnek is tekinthetjük. Egy 18. századi magyar költő, akár magyarul, akár latinul ír, Vergiliustól és Ovidiustól indul. Több korszak nagy alkotóit kell ismernie, sőt illő módon utánoznia, ha saját közönségéhez kíván szólani. Gyöngyösi István nemcsak a hálás utókor számára „Magyar Ovidius”, hanem saját korában és közegében is tudatosan játssza a római költő szerepét. Ekkoriban ő a magyarok Ovidiusa.

Talán ez a viszony változik a legtöbbet a *literatúra* világában, de megtartja az intertextualitás lehetőségeit. Innen nézve Arany János például félúton jár a *litterae* utókora és a mai értelemben vett szépliteratúra között, holott alkotóként egyértelműen az utóbbihoz tartozik. Arany, Petőfi vagy Jókai olvasói még kettős kódrendszerben értelmezték a műveiket, s ez saját megoldásokat kívánt. Az átmenet során – a szállítás metaforájánál maradva – a poézis „csillájében” benn maradnak a fikciós műfajok is, amelyek részben a *litteraen* kívüli szájhagyományból érkeztek (mese, monda), részben kanonizált műfajokból (fiktív tárgyú színjátékok, korai prózaepika, különösen a mitológiai és a bibliai fikcióból). A *litterae* semmiképp sem nélkülözte a fikciós hagyományt, de gyakran mást tekintett felhasználásra méltónak, mint a későbbi írók. Az időbeli távolság kedvezett az elfogadásnak: Platón és a Biblia, egyes ókori és középkori fikciós alkotások nagyobb eséllyel váltak részévé e körnek, mint a jelenben „költött mesék”. A *litterae* által valóságnak, azaz ’nem fikciónak’ minősített történetek viszont gyakran nem irodalomként éltek túl a lassú átalakulást, hanem például beleágyazódtak a történetírásba. Ennek következtében ezt ma már nem soroljuk az irodalomhoz, de maga a szövegtípus él, sőt más narratíváknak is ihletője. Például a saját kézikönyvünknek.

A felvilágosodás nemzetközi korszakát nem lehet évszámok közé szorítani, de ha látható kezdőpontot keresünk, a 17. század közepe rajzolódik ki a popularitás történetében is, főként az angol *broadside ballad*- és *chapbook*-kiadványok (pontatlanul: „ponyvák”) első jelentős hulláma miatt. Ezt nem annyira az eszmetörténeti kontextus emeli összeurópai hatásúvá, sokkal inkább a kultúrafogyasztás új, piaci vonatkozású elemének tarthatjuk. Hasonlóan a 18. századi fejleményekhez, a korai aprónyomtatványok is a kéziratos hagyományból kapott minták átdolgozásaival nyertek csatát, majd kialakult saját műfaji-tematikus arculatuk.

A felvilágosodás természetesen nem azonos ezzel a szekuláris művelődési (üzleti) hullámmal. A *chapbook*okon, rölapokon és újságokon – például az 1710-es évektől népköltési és irodalomtörténeti reflexiókat is közlő *Spectator* lapszámain – pallérozódó, létszámában is megerősödő „polgári” olvasóközönség nélkülözhetetlen volt a komolyabb eszmetörténeti hatáshoz. Attól ugyanis, hogy néhány kiemelkedő író vagy egyéb értelmiségi új eszmerendszert képvisel, avagy a világ megismerésének új módszereit hirdeti, tanításuk még nem válik nemzetközi hatásmezővé. A 18. század derekán (hazánkban később) ez már általános, világias szemléletet jelent, a polgári lét egyik feltételét, amely később az egyéni és kollektív szabadságjogok, az emberi-

ségről való reflektált gondolkodás terepévé válhat. Követendő életforma, sőt divatjelenségek láncolata inkább, semmint eszmetörténet. Bene Sándor rendkívül találó lektori megjegyzését idézve: „A (kis)polgár már vonakodik az elkötelező vallási, morális stb. útmutatástól; inkább »élvezni« akar, gyönyörködni, minél kisebb tétellel és kockázattal (a régebbi magasztos célokat »Bildung«-programmá, a teológiát meg esztétikává alakítva).”

E folyamatoknak a közkultúrában is megvannak a lecsapódásai, Angliában például a kávéházak válnak a társadalmi nyilvánosság kitüntetett színpadaivá, közönségi tereivé. A legnagyobb hatású mégis a néptömegek felé fordulás felvilágosító-nevelő programja, illetve az alsó rétegek írott-szöveg-fogyasztásának robbanásszerű növekedése volt. Mindezek előfeltétele pedig az iskolázottság kiszélesítése az állami és egyházi intézmények segítségével. Ezzel párhuzamosan a populáris irodalom műfaji és stiláris kibővülése éppúgy vizsgálatra méltó mind a tartalom, mind a meg-növekedett szövegtermelés és -fogyasztás szempontjából.

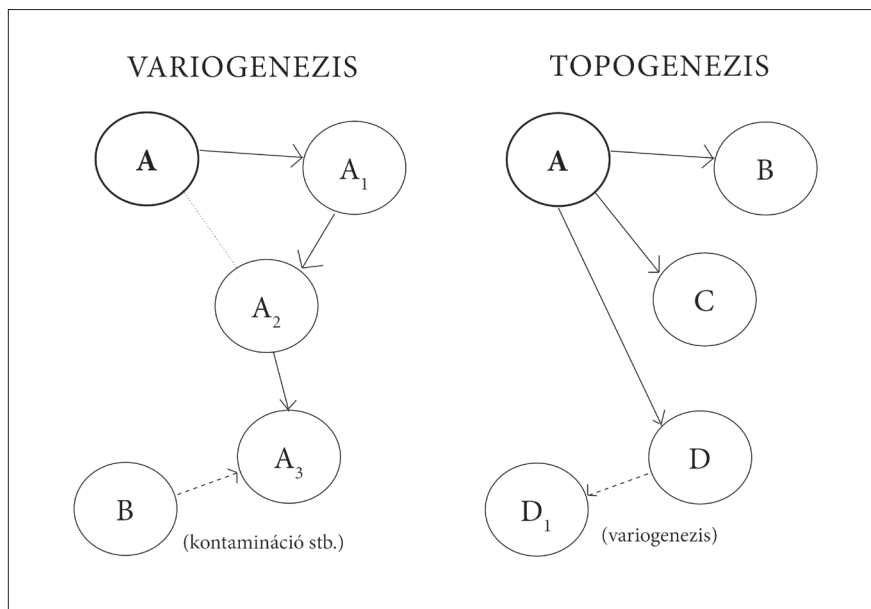
Sarkítva: a felvilágosodás létrehozta a *neolitteraet*, az új irodalmi-közéleti beszéd-módok rendszerét, amely azonban gyökereit tekintve már az imitációs korszak del-lőlőjén kibontakozott, rokon módszerekkel. E későn született testvére az eredeti *litteraenek* bizonyos vonatkozásaiban túlélte patinás elődjét.

Mivel Magyarországon a felvilágosodás egyes társadalmi hatásai csak megkésve, a reformkorban mutatkoznak számottevően, ez a popularitásban is érezhető. A *neolitterae* Nyugaton már kipróbált technológiái, például a ponyvakultúra és a tömeg-sajtó nálunk sajátos egyidejűségben „torlódnak össze” a bontakozó romantika nemzeti intézményeivel, az új folyóiratokkal. Az, hogy a *Hasznos Mulatságok* egyidős az *Aurorával*, illetve a váci *Énekes Gyűjtemény* kései, 1823-as utánnymásával, sőt a ponyvagártás első hőskorával is, világosan jelzi a különböző irodalomfelfogások párhuzamos működését.

2.

A *közköltészetnek* nevezett változatos szövegcsoporth Európa minden népénél más összetevőket mozgató, így koronként és csoportonként (felekezet, régió stb.) jelentősen eltért. Óvatosan kell fogalmaznunk, amikor általánosságban magyar közköltészetéről beszélünk akár a 18. század, akár más korok vonatkozásában. Össztársadalmi szinten ugyanis az ide sorolható alkotások nem tekinthetők tömegterméknek, főleg nem a kéziratosságban. Még a legszélesebb körben ismert, legtöbbet másolt szövegek sem tekinthetők normatív, kanonikus alkotásoknak, mindig mutatnak apró, egyedi eltéréseket, igazodva a szöveggazda (alkotó vagy másoló), illetve a befogadók igényeihez. Ez a *variogenezis* jelensége, ami gyökeresen összefügg a *litterae* elveivel, a követés és az eredetiség célulvű egyensúlyával, ugyanakkor a ma népköltészetként ismert szóbeli alkotások létmódjával is. A *topogenezisnek* nevezett másik működési elv a tematikus variánsok létrejöttét jelenti, tágabban: az erős műfaji rendszert, a pa-

rafrázisok, paródiák, át- és újraírások hálózatát. Ez pedig valójában maga a *litterae*, csak „kicsiben”.



2. ábra. A variogenezis és a topogenezis egyszerűsített modellje

A régi közkultúra működési rendszere egy elitkánonokon kívüli, *másodlagos litterae* benyomását kelti. Ezt már sok részkutatással sikerült bizonyítani mind a magyar, mind a nemzetközi anyagon. Akkor is igaz ez, ha a variogenezis a folklórra jellemző módon működik, a topogenezis pedig irodalmi jelleggel. Azonban össze is függenek: egy frissen megszületett parafrázis (például egy közismert balladaszüzsé átírása új nevekre, új versformára) nyomban elindulhat a variálódás útján. A 18. század végétől több példát ismerünk topogenetikus dalunokatestvérek egyidejű jelenlétére magyar és nemzetközi szinten is. Egyes balladák vagy szórakoztató műfajok (például a válogatós vagy a megesett lányokról szóló párbeszédese dalok) közirodalmi világhálózata épp ezt tükrözi.

Irodalomtörténeti távlatban tehát a közköltészet a hiányzó, avagy csak zártkörű, keveseket érintő irodalmi intézményrendszer tágasabb rokonaként, *alternatív kánon*ként játszott fontos szerepet. *Litterae*-elvek szerint bővülő, imitatív és variálódó szövegkorpusz, amelynek ugyanakkor senki sem volt teljesen a birtokában a helyi vagy társadalmi különbségek miatt. Gyűjtőhalmazából minden érintett alkotó vagy közösség táplálkozhatott, de elsődlegesen a személyes hagyományláncokon át lehetett elérni a szövegeket. Viszont bárki latinból nemzeti nyelvre fordíthatott egy-egy

régi diákdalt, ahogy például a 13. századi Archipoëta (Gualterus de Mapes?) tréfás gyónásával több ízben is megtették a magyar tollforgatók – azaz a közköltészetnek is megvoltak az auktor tekintélyű alkotói vagy igazodási pontot jelentő mintaszövegei. Az imitáció köre így jelentősen túlmutat az ókori klasszikusokon, sokkal nagyobb szerephez jut a spontán mintakövetés.

A közköltészet ereje és sérülékenysége is abban áll, hogy szinkretikus. Egy versgyűjteményben egymás mellé másolható a középkori vágáns dal töredéke és a tulajdonos legújabb alkalmi verse a szomszéd névnapjára. Rendszerré csak saját működésének (utólag) rendszerszerűnek látszó elemei teszik, alaphelyzetben nem irányítja senki, csak maguk a szöveggazdák. Nincs „hivatalos közköltészet”, nem oktatták az iskolákban (vagy csak egyes műfajait), de jelentős társadalmi mozgásteret lehet. Ide tartozik minden propagandadal, győztes vagy vesztes indulók, keservek, az alkalmi témaválasztástól a legegységesebbekig (közösség, egyéni sors, identitás stb.). Anonim és szerzőjüktől eltávolodott szövegek, popularizálódott műköltői alkotások ezrei keringenek benne; korszakunkban Faludi Ferentől, Amade Lászlótól, Csokonai Vitéz Mihálytól, Fazekas Mihálytól, Pálczi Horváth Ádámától, Verseghy Ferentől és elfeledett poéták sokaságától rejt műveket a sok száz forrás. Kivételes szerepe épp a *literatúra* határvonalán rajzolódik ki.

A 18. század magyarországi közköltészete azonban nem volt egységes a hordozók irodalomtörténeti súlyát és szerepét tekintve, ezért külön kell őket vizsgálnunk.

a) A *kéziratosság* régi típusú hordozó. Jelenléte a középkortól folytonos, s a források változatosak mind a fizikai jellemzőiket, mind a szövegrögzítés szándékát tekintve. Mivel a feljegyzők egyúttal alkotók is lehettek, a forráscsoport időnként exkluzív, egyedi jegyeket mutat. Sok kézirat például ajándékba készült, akár udvarlásképp (tehát a kéziratokon belül egyfajta „kiadvány”). Emiatt alkalmas arra, hogy a régies repertoár mellett a frissebb alkotásokat is divatba hozza. Sok kéziratba a legújabb nyomtatványokról másoltak. Egyszerre szolgál mintaszövegek raktáraként és az imitációval született művek gyűjtőhelyeként.

b) A nyomtatott populáris irodalom Magyarországon viszonylag későn vált komoly tényezővé, miután lezárult a nyugat-európai ponyvakultúra első nagy korszaka (1650–1750). A legfeljebb füzetnyi terjedelmű vallásos kisnyomtatványok a 18. század elejétől terjedtek el, a világiak csak az 1750-es évektől. Nehéz eligazodni a vegyes szövegkínálaton, de az a benyomás alakulhat ki, hogy a magyar nyomtatott közköltészet egyre inkább a *neolitterae* szabályai szerint működött. A mintául szolgáló nyugat-európai népszerű nyomtatványok éppígy az újnak számító plebejus piac meghódítására törekedtek. Magyar viszonyok között a 18–19. században a *neolitteraet* elsősorban mint *negatív literatúrát* értelmezhetjük; ezt tükrözi a becsmérő *ponyva* kifejezés (az engedély nélkül, földre terített ponyváról árult füzetekre utal). Ez a szöveghagyomány nélkülözi a kritikai reflexiókat, az esztétikai szűrést, rugalmasan kezeli a szerzői jogot (átdolgozások), a szerző egyéni teljesítménye helyett amolyan félanonim, üzleti szempontú szövegforgalomra törekszik. Ugyanakkor

megőrzi a régi közköltészet számos működési elvét, ezáltal a *litterae* meghosszabbításaként szolgál.

A kéziratosságból kezdetben sok mindent átvesznek a ponyvakiadók, mert piaci rést keresnek, s ezek a dalok-versek gyakorlatilag kiadatlanul maradtak az előző századokban. Megfigyelhető, hogy a régies udvarló versek a ponyvára kerülésük után kikopnak a kéziratokból, megjelenésük lezárja a hagyományláncot. A ponyvairodalom áttemeli a füzetes kiadványokba a verses epikát (mind a régit, mind az újat), illetve a kispróza műfajok zömét (anekdota, közmondás stb.). A nyomtatott források így hozzájárulnak a kéziratossághagyomány korszerűsödéséhez, egységesüléséhez, de egyedi vonásainak elmosódásához is, hiszen a kéziratok tulajdonosai az 1820-as évektől zömmel olyan alkotásokat másoltak, amelyek elérhetőek voltak nyomtatásban (*Aurora*, *Szépliteratúrai Ajándék*, divatlapok stb.). A kéziratok apránként a folyóiratokból és kötetekből ismerhető szövegek egyéni válogatásaivá válnak. Ízléstörténeti adalékok inkább, mintsem a művek közvetlen forrásai. A számuk nem csökken, ám a szövegkorpusz egyre kevésbé eredeti.

A fenti folyamatokból egy *kétpólusú rendszer aszinkrón működése* rajzolódik ki. A kéziratosság technológiája régies, de a repertoárja képes megújulni, alkalmazkodni a *literatúrához*, legalábbis a kánonhoz. A nyomtatott közkultúra ezzel szemben új technikával, ám voltaképp a régi, imitációs irodalomfogalom kitágításával ért el sikert a 19–20. században, az egyre bővülő olvasóközönség körében. Tömeges mértékben tudta terjeszteni a régebbi irodalom túlélő emlékeit, illetve az új művek sajátosan konzervatív, gyakran kétes minőségű átköltéseit a *Lúdas Matyitól Arany Toldijáig*.

Összekapcsolva a textológiai és irodalomszociológiai megfigyeléseket, sommásan így jellemezhetjük a fő hagyománykorszakokat:

I. *litterae*

1. elitkultúra: szűk közönség, tágas szövegkínálat, nyílt szövegek
2. közköltészet: tágabb közönség (az oralitás támogatásával), tágas szövegkínálat, nyílt szövegek

II. *literatúra*

1. elitkultúra: szűkebb közönség, szűkebb (irodalmi) szövegkínálat, zárt szöveg
2. új közköltészet (*neolitterae*): tömeges közönség, közepesen tágas szövegkínálat, zárt (szerzői „termék”) és nyílt szöveg (folklór, közösségi média) együttélése

3.

Érdemes megfogalmaznunk néhány átfogó tézist.

1. A) A közköltészet a *litterae* világában maga is *litterae* elvű volt. Bizonyos nézőpontból azonban a *literatúra* előfutáraként működött, főként témáit és beszédmódjait tekintve. Fokozatosan csiszolta és képviselte azokat a műfajokat, amelyeknek még nem volt helye a hivatalos kánonban. A szerelmi közdalok nagy megújulása például

az *érzékenység* elitirodalmi térhódításával párhuzamos, itt figyelhetjük meg először a két stíluskör közelségét és kölcsönös ihletét – például Ányos Pál esetében, akinek ilyen vonatkozásban erősebb a hatása a 19. század első felében, mint Berzsenyinek vagy Kazinczynak. A személyesebb líra (szerelmi dalok, keservesek), a ballada és a románc, sőt bizonyos mértékig a regény hasonlóképp „alulról” szivárog fel a kánonba, több évszázados populáris megerősítéssel.

1. B) A *litterae* rendszerében a közköltészet, főként a kéziratosság adott otthont a későbbi irodalom egyes előzményei számára. Természetesen a korai nyomtatott források is hozzájárultak a kialakulásához (vö. az elit eredetű, de széles körben terjedő vallásos és világi nyomtatványok, például a bibliai históriák és széphistóriák kettős besorolásával).

2. A) A irodalom rendszerében elmozdulás figyelhető meg. Miután a közköltészet beteljesítette korábbi (spontán) műfajközvetítő és történeti poétikai küldetését, 1800 után fokozatosan átalakult a későbbi tömegkultúrává. Leváltak róla a népköltészeti alkotások, amelyek egy részét átemelték a nemzeti kánonba. A nyomtatott tömegirodalom emiatt fokozatosan veszít nemzeti karakteréből, s lehetőséget nyújt a világirodalmi nyersanyagok térhódításához a kalandregényektől az átírt klasszikusokig, a képregényig. A modern tömegkultúra hasonló eszközként használja a médiát a megfilmesítések, adaptációk révén. A *Trója* című film ebben az értelemben az *Íliász*-nak nem az átdolgozása, hanem tömegkulturális megfelelője, ezáltal a homéroszi örökség egyik fenntartója. Ha úgy tetszik: topogenetikus változat.

2. B) A irodalom korszakában a kéziratosság lesz a kanonikus irodalom recepciók magánterülete (kivételes esetektől eltekintve, például az 1848–1849 vagy 1956 utáni tiltott, rebellis szövegek). A sok másolat és a viszonylag sok kézirat ellenére már nem nevezhetjük autonóm hagyománynak, legalábbis a 18. századi értelemben semmiképp.

3. A közköltészet fő működési és hatóterülete 1800 után eltolódik

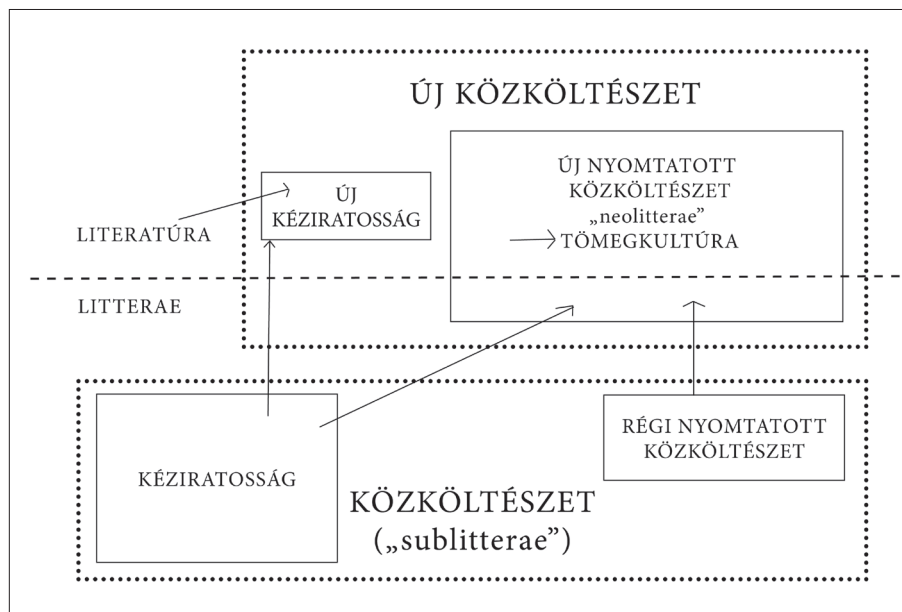
- a) a kéziratosságtól a nyomtatott nyilvánosság felé (ahogy a irodalom egésze!);
- b) az írástudó értelmiségtől a befogadó közép- és alacsonyabb társadalmi rétegek, majd a parasztság és a munkásság felé.

Összefoglalva: a *litterae* világában a közköltészet is *litterae* volt, de egyes szövegtípusait egy későbbi irodalomfelfogás is elfogadta. A irodalom idején a közköltészet kettévált, s a *litterae* kissé megújult elvrendszerét (imitáció és integráció az eredetiség helyett) átörököltette a népszerű nyomtatványok, majd a modern tömegkultúra felé.

A nyilvánosság határvonalának eltolódása egyrészt mintegy legitimálta, előretolta a takarásban lévő közirodalmi műfajokat, stílusrétegeket. Másrészt ezek korábbi *litterae*beli működését is fenntartotta, általuk összeköttetést teremtve a korábbi irodalmi hagyomány eszközeivel. A folyamat a jelen popkultúráig nyomon követhető.

A nyomtatott *neolitterae* másodlagosan normatív, mert valóban tömeges volt. Eközben a régi, exkluzív kéziratosság a szépirodalmi nyilvánosság eszközzé vált, de

kánonformáló erő nélkül. Ez összecseng Hegedüs Béla *magára maradó irodalom* modelljével is, hiszen a *neolitterae* eltávolodik a literatúra új kánonjától, ahonnan nézve sajátosan „alul” marad, de egyre szélesebb körben terjed. Lassan úgy fogja felfedezni az elitkultúra a tömegkultúra értékeit, ahogy a 18. század végén a népköltészetet, ismét ugyanazzal a szemüveggel: az alábukó *litterae* életképes maradványai-ként. Lásd az élénkülő párbeszédet a *slam poetry*, a *rap* és a kanonizált irodalom között, a film mint tizedik múzsa legitimációját a 20. században.



3. ábra. A litterae és a literatúra közti hagyománymozgás és kulturális célok

Peter Burke megfigyelése, miszerint az elit kivonulása a populáris kultúrából a 18. század végén együtt járt a régebbi popularitás, a népköltészet felfedezésével, Magyarországon szintén fáziskéséssel mutatható ki. A kivonulás csak részleges volt, a felfedezés pedig szakaszos, s emiatt mintegy összekapcsolta a rendi társadalom nemzeti emlékezetét és a romantikus irodalmat. E kettősségeket Erdélyi Jánosig, sőt Kriza Jánosig minden érintett szereplő magán viseli. A romantika érdeklődése a képzelt múlt és a szájhagyomány felé is kiterjedt, így a korábbi közköltészet több, fentebb említett műfaját tudta integrálni és átdolgozni, új stílusfelfogás szerint. Ennek legszebb példái az *Aurorában* közölt *költői beszédek* és Arany balladái vagy akár Petőfi szánerdalai.

A visszahatások terén mégis mutatkozik némi eltérés. A régi közköltészet a literatúra elitközösségek „folklórjaként” fejtette ki jelentős hatását a szájhagyományra és

az írott magaskultúrára. A modern tömegkultúra viszont már mintegy kívülről kopogtat a kanonikus irodalom kapuján, s így válik sok „elit” művész kísérleti terepévé, részleges identitásává (pl. slam poetry, rap, képregény stb.). A 18. és kora 19. század megoldásai a kettő közt félúton, mindkét irányba hatottak. Ezt tanúsítják a romantika korának népköltészeti antológiái, például Thomas Percy, Clemens Brentano, Karol Jaromír Erben, Erdélyi János vagy Kriza János gyűjteményei.

4.

A fentiekben választt kerestünk a cím paradoxonára, amellyel egy régies irodalmi réteget a későbbi szépirodalom előfutáraként értelmeztünk. Általános igazságnak ez nyilván elnagyolt, nem is sugalmaznék ilyesmit. A folyamat véleményem szerint máig nem zárult le teljesen, sőt talán sosem fog. Fontosnak látszott viszont tisztázni nagyobb irodalomszociológiai távlatban, honnan származnak és miként működhettek az idetartozó jelenségek. Egyúttal letettük voksunkat amellett, hogy a populáris irodalmat minden korszakban az összefüggő irodalmi narratíva részének kell tartanunk, mivel *kontrollrendszerként* szolgált a kanonikus irodalomhoz képest (többnyire fáziskéséssel, de esetenként jócskán megelőzve azt). A *litterae* korszakaiban annak laikus, de igen tágas párhuzamaként működött, a *litteratúra* világában pedig a *litterae* szempontjait felfrissítő, tömeges léptékű kulturális hagyományként.

Ajánló bibliográfia

- ATKINSON, David és Steve ROUD. szerk. *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- ATKINSON, David. „»Régi balladák« Angliában 1730 és 1780 között”, ford. VADERNA Gábor. In *Doromb: Közköltészeti tanulmányok 10*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, 17–40. Budapest: Reciti Kiadó, 2022.
- BURKE, Peter. *Népi kultúra a kora újkori Európában*, ford. BÉRCZES Tibor, *Metamorphosis historiae*. Budapest: Századvég Kiadó–Hajnal István Kör, 1991.
- CHIKÁNY Judit. „Közelítések a ponyvairodalom 19. századi fogalomtörténetének kérdéseihez”. *Sic Itur ad Astra*, 81. sz. (2024): 99–117.
- CHIKÁNY Judit és Csörsz Rumen István, szerk. *A magyar ponyva új tüköre: Tanulmányok a népszerű nyomtatványok kutatásáról*, Reciti konferenciakötetek 28. Budapest: Reciti Kiadó, 2024.
- CSÖRSZ Rumen István. *Szöveg szöveg hátán: A magyar közköltészet variációs rendszere 1700–1840*. Irodalomtörténeti füzetek 165. Budapest: Argumentum Kiadó, 2009.
- CSÖRSZ Rumen István, *A kesergő nimfától a fonóházi dalokig: Közköltészeti hatások a magyar irodalomban (1700–1800)*. Budapest: MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, 2016.
- CSÖRSZ Rumen István, IGNÁCZ Ádám, K. HORVÁTH Zsolt és PIKLI Natália. „Körkérdés a populáris kultúra kutatásáról”. *Sic Itur Ad Astra* 81. sz. (2024): 5–26.
- FRIED István, *A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.

- HEGEDŰS Béla. „Az irodalomtörténet mint érv az irodalom léte mellett: Révai Miklós felhívása a *Magyar Hírmondóban* és a *Költeményes Magyar Gyűjtemény*”. In *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 6., szerk. Csörsz Rumen István, 101–112. Budapest: Reciti Kiadó, 2018.
- HOPP Lajos, KÜLLŐS Imola és VOIGT Vilmos, szerk. *A megváltozott hagyomány: Folklor, irodalom, művelődés a 18. században*. Budapest: MTA ITI, 1988.
- HORVÁTH János. *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978).
- KALAVSZKY Zsófia. „»Cifra kép« a vásárról, »ponyva-könyv« a vándorkuceptól: Populáris nyomtatványok és akkulturációs folyamatok a 19. századi Oroszországban. In *A magyar ponyva új tüköre...*, 157–188.
- KÜLLŐS Imola. *Közköltészet és népköltészet: A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szüzsé- és motívumtörténeti vizsgálata*. Budapest: L’ Harmattan Kiadó, 2014.
- KÜLLŐS Imola. *Közkézen, közszájon, köztudatban: Folklorisztikai tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012.
- KÜLLŐS Imola. „Közköltészeti kisszótár: A leggyakrabban használt közköltészeti fogalmak, szakkifejezések rövid magyarázata”. In *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 7, szerk. Csörsz Rumen István, 45–60. Budapest: Reciti Kiadó, 2019.
- MACDOWELL, Paula. „»A nyomtatás mestersége végzetes volt«: A szóbeli hagyomány eszméje a balladadiskurzusban”, ford. VADERNA Gábor. In *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 11, szerk. Csörsz Rumen István, 17–44. Budapest: Reciti Kiadó, 2023.
- MIKOS Éva és Csörsz Rumen István. „Közelítések a magyarországi ponyvairodalom történetéhez (18–19. század)”. *Ethnographia* 134, 4. sz. (2023): 664–689.
- POGÁNY Péter. *A magyar ponyva tüköre*. Budapest: Magyar Helikon, 1978.
- RUTTKAY Veronika. „Robert Burns, George Thomson és a skót »nemzeti dal«”. In *Doromb: Közköltészeti tanulmányok* 9, szerk. Csörsz Rumen István, 17–56. Budapest: Reciti Kiadó, 2021.
- VERES András. „»Roll over Beethoven«: Gondolatok az elit- és a tömegkultúráról”. In VERES András, *A felejtés ellen: Történetek és emlékezések*, 146–172. Budapest: Balassi Kiadó, 2023.

A MEGÉRTÉS METAFORÁI

– Kép és pecsét az elmében –

HEGEDÜS BÉLA

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
tudományos főmunkatárs

E-mail: hegedus.bela@abtk.hu

ORCID 0009 0002 7145 3763

The Metaphors of Understanding: Image and Seal in the Mind

– A Rhetorical-Historical and Epistemological Distinction of the Concept of Fiction –

This study examines the roots of modern literature's emergence in 18th-century Hungarian-speaking territories through the evolving concept of fiction. The author argues that fiction, in its contemporary sense, did not exist previously, and substantiates this claim by employing a rhetorical-historical and epistemological approach. According to Stefan Trappen, modern literature, by virtue of the concept of fiction, frees itself from its tether to reality, thereby distinguishing fictionality from the true/false dichotomy. Over time, the argumentum gradually faded from the triad of historia, fabula, and argumentum. István Bartók and István Vadai suggest that fabula functioned as a tool, a source of exemplum, reinforcing the truth of historia. In contrast, within the older system, argumentum would have represented fiction. In the epistemological section, a preface to a 1777 Aesop collection discusses the concepts of veritas logica and falsitas logica. It explains the utility of "untrue speech" (*falsiloquium*) by referencing Plato. As long as thoughts were considered perfect images and the aim was to evoke an effect, fiction in the modern sense did not exist. Before the 18th-century paradigm shift, certain knowledge only allowed for the unequivocal separation of truth and falsehood.

Keywords: metaphorology, concept of fiction, historia, fabula, literature of the 18th century, Hungarian literary history

■ 1. A fikciófogalom retorikatörténeti és ismeretelméleti elkülönítése

Évek óta foglalkoztat annak a változásnak a lényege, pontosabban a változás lényegének megértése, ami valamikor a 18. század második felében játszódott le magyar nyelvterületen, s ami a mai modern szépirodalom kialakulásához vezetett. Meggyőződésem, hogy egy adott, de különösen egy átmeneti korszak fikciófogalmának megértése közelebb visz a probléma megoldásához. Habár könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy valamilyen fikciófogalommal minden kornak kell bírnia – én most a továbbiakban érveket hozok arra, hogy a modern szépirodalom elkülönülése, magára maradása előtt nem létezhetett fikció.

Egyrészt a retorikatörténet felől közelíték a témához, másrészt a prekantiánus ismeretelmélet magyarországi nyomain indulok el. Az előbbi rövidebben (mivel feldolgozottabb), az utóbbit kicsit bővebben ismertetem.

1.1. A retorikatörténet tárgya

Stefan Trappen német irodalomtörténész a *Simpliciana* 20. kötetében a *Fiktionsvorstellungen der Frühen Neuzeit: Über den Gegensatz zwischen „fabula” und „historia” und seine Bedeutung für die Poetik* című tanulmányának elején a következőket írja:

A poézis, a szépirodalom [poetische Literatur] fikciós – az ember szinte viszszaad attól, hogy kijelentse ezt a magától értetődő tényről, és levonja ebből a következtetést, miszerint az irodalomtudomány sok egyéb mellett a fikcionalitás problémájával is kell, hogy foglalkozzék.¹

A modern szépirodalmat szerinte többek között az különbözteti meg más nyelvi megnyilatkozásoktól (hozzáteszem: beleértve a nem modern, hanem régi irodalmaktól is), hogy a fikció fogalma által megszabadul a megjelenített dolgoknak a nyelven kívüli valósághoz való kötöttségétől, ami által a fikcionalitás és a hazug/nem igaz ellentétpár kettőse jobban elkülöníthetővé válik, sőt fel sem merülhet az igaz-hamis dichotómia. Mondanom sem kell, hogy ez jelentős poétikatörténeti fordulatot jelent,² de Trappen kijelentéseiből az is következik, hogy szerinte korábban másként volt. Ennek a „másként-volt”-korszaknak adja a történetét nagy összefoglaló tanulmányában. Különösnek tartja, hogy hosszú évszázadokon keresztül sem a szöveg-

¹ „Poetische Literatur ist fiktional – man scheut es fast, diese Selbstverständlichkeit auszusprechen und daran die unstrittige Tatsache anzuknüpfen, daß Literaturwissenschaft neben vielem anderen auch heißt, sich mit Fiktionalität zu beschäftigen.” Stefan TRAPPEN, „Fiktionsvorstellungen der Frühen Neuzeit: Über den Gegensatz zwischen »fabula« und »historia« und seine Bedeutung für die Poetik”, in *Simpliciana*, Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft 20, 137–163 (Bern–Berlin–Frankfurt am Main–New York–Paris–Wien: Peter Lang, 1998), 137.

² Uo., 138.

alkotók, sem a szövegeket befogadók nem vesznek tudomást arról, hogy a *historia-fabula* kettősehez eredetileg még egy harmadik tag is társult: nevezetesen az *argumentum*. S ezt azzal sem lehet magyarázni, hogy Arisztotelész poétikáját meg lehetőségen későn fedezik fel újra, hiszen a fenti hármasságot a *Rhetorica ad Herennium* mindvégig, sokak számára ismertén megőrizte, mint ahogy Quintilianusnak a *Poética* előtt kb. egy évszázaddal újra felfedezett nagy műve is:

Az elbeszélésnek, leszámítva azt, amely a perbeszédekben használatos, három fajtája van: a mitikus [fabula] a tragédiáknak és a költeményeknek az alapja, s nem tartalmaz valóságos, de még valószerű elemeket sem; a valószerű [argumentum] ugyan kitalált, de megtörténhetett volna, mint a komédiák cselekménye; a történeti elbeszélés [historia] pedig valóban megtörtént cselekmény kifejtése.³

Mindezek ellenére az *argumentum* szövegkategória valami miatt kikopott az irodalomról vallott elképzelések közül, s a megmaradt kettőből is a fabulának jutott a kései antikvítás és a korai középkortól kezdődően nyilvánvalóan teológiai okok miatt a leértékelt szerep.

De vajon miért nem kopott ki az is? Ha belegondolunk, ez a kérdés még fontosabb és érdekesebb, mint az, hogy miért nem vesznek sokáig tudomást az *argumentum*ról. Nos, valójában két, tulajdonképpen ellentétes fabulameghatározás létezett. Az egyik a nagyon régi és egyben a mai, ami a meseszerűségből, fikciós mivoltból indul ki. A másik viszont sok évszázadon keresztül elfedte ezt: nyelvi eszköz a fabula, ami a historiában mondottak igazságát erősíti. A magyar irodalomtörténet-írásban Pirnát Antal fontos tanulmánya óta mindig fel-felmerül a kettősség vizsgálatának fikciós alapú igénye. Tudomásom szerint viszont Bartók István volt az, aki *História és poézis: Gyöngyösi István megjegyzései a költészetről* című tanulmányában elsőként vetette fel és argumentálta alaposan, hogy a célulvű költészetben a historiával szembenállónak gondolt, és a mai modern irodalmi hagyományokból kiindulva jogosan annak tételezett fabula bizony egyáltalán nem képez dichotómiát a fikcionalitás szerint azzal szembenállónak feltételezett historiával. Így a fabula nem más,

mint az exemplum forrása, és mint ilyen, a nyelvi apparátust alkotó figurák része. Ebben a megközelítésben tehát a fabula a poézis nyelvi szinten megragadható alkotóeleme. Retorikai értelemben az *elocutio* eszköztárához tartozik, és a poétikai értelemben vett *inventio* lehetséges megnyilvánulása.⁴

³ Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, szerk. ADAMIK Tamás, ford. ADAMIK Tamás és mtsai. (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008), 154: II. könyv, 4. fejezet (Előgyakorlatok a rétorikáról), 2.

⁴ BARTÓK István, „História és poézis: Gyöngyösi István megjegyzései a költészetéről”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 109, 2–3. sz. (2005): 243–258, 257.

A fabula mint eszköz paradox módon éppen a historia hitelességét erősíti. Csak ezért van szükség rá, és egyben ez indokolja azt is, hogy miért kellett az argumentumnak úgymond kikopnia a rendszerből: ideológiai, teológiai okokból nem volt szükség rá, hiszen a valóságosság, szemben a meseszerűség egyértelmű hihetlenségével, akár immanens kritikát jelenthet a valóság feltételezett tökéletességével szemben. Vadai István 2008-as Tinódi-tanulmányában – Bartók alapján – nagyon pontosan állapítja meg:

[é]szre kell vennünk, hogy a kor embere számára a fenti csoportok [a Varjas Béla-féle felosztás szerint: vallásos, bibliai; történeti; regényes, szerelmi tárgyú szövegcsoporthok] mind megfértek a *lött dolog* kategóriáján belül, és csak a modern szemlélet lát éles különbséget közöttük.⁵

Sarkosan fogalmazva: szó sincs tehát a mai értelemben vett fikcióról akkor, amikor a kor szerzői vagy (ön)reflexió írói egymás közelében emlegetik a historiát és a fabulát, hiszen azok jelentése és funkciója jelentősen eltér attól, amit ma tulajdonítunk nekik. A fikciót ebben a rendszerben s mai értelemben a kikopott, figyelmen kívül hagyott argumentum tudta volna képviselni. A fabula tehát csupán olyan eszköz, amelynek lényege arra irányul, hogy a befogadókban a valós érzéki benyomásokhoz hasonló, s így a kifejtendő igazsághoz igazodó, azt erősítő hatást keltsen. Vagy ahogy Laczházi Gyula fogalmaz 2004-es *A másolat vágya és a vágy másolata Balassi Bálint Celia-verseiben* című nagyon fontos tanulmányában az irodalminak tartott művek egy fontos csoportjára utalva:

A reneszánsz szerelmi költészet – miként az érzelmek reprezentálására vonatkozó retorikai elmélet – nem expresszív jellegű [...]. A szónok [vagy költő, tulajdonképpen mindegy] nem saját érzelmeit fejezi ki, a szónoki teljesítmény a hatásra összpontosít, ennek érdekében kelti fel az érzelmeket.⁶

Trappen véleménye szerint Locke után szétválik a szórakoztatás (korabeli magyar szóval, de természetesen nem mai jelentésben: a mulatság)⁷ és a tanítás igénye, ami

⁵ VADAI István, „História és fabula”, in *Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika: A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, szerk. Csörsz Rumen István, 17–29 (Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó, 2008), 22.

⁶ LACZHÁZI Gyula, „A másolat vágya és a vágy másolata Balassi Bálint Celia-verseiben”, in *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra: Fiatal kutatók Balassi-konferenciája*, szerk. Kiss Farkas Gábor, *Traditio renovata* 1, 133–146 (Budapest: k. n., 2004), 141–142. Később ugyanő dolgozza fel az irodalomtörténet-írás fikciósságfogalmának jelentés- és jelentőségváltozásait: LACZHÁZI Gyula, „A fikciósság a kora újkor magyar irodalmában”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 120, 2. sz. (2016): 166–177.

⁷ A témát ebben a tanulmányomban dolgoztam fel: HEGEDÜS Béla, „Bonam distractionem! A mulat szó és származékai elfelejtett jelentésmezője a XVIII. században”, in *Doromb: Közköltészeti tanulmányok*, 9, szerk. Csörsz Rumen István, 169–180 (Budapest: Reciti Kiadó, 2021).

alapján régít és újat el lehet egymástól különíteni. 1788-ban Pálóczi Horváth Ádám már így szól olvasóihoz az első *Holmi*hoz írt bevezetőjében:

Vagy akarom-e el-hitetni valakivel; hogy ez, nem olyan jó szín alatt rosszszúl írt, hanem valóságos hasznos könyv legyen? – Éppen nem, senkit sem akarok meg-tsalni: én meg-vallom igazán; hogy ez nem annyira valamely előre fel-tett különös nagy haszonra, mint mulatságra és idő töltésre-való.⁸

Ha egy szöveg deklarált célja, hogy olvasóit a retorika segítségével, az érzelmekre hatva, affektusokat keltve valamilyen cél érdekében más milyenné akarja tenni, akkor a régi irodalomhoz tartozik, ellenben ha „feltett különös nagy haszon” nélkül *csupán* szórakoztatni akar, akkor a modernitás része.⁹ Trappen utalása John Locke-ra nem kifejtett, viszont én nagyon szeretném azt gondolni, hogy Locke nyelvvel és megismeréssel kapcsolatos mérhetetlen szkepticizmusára irányoz. Ezzel magyarázza, hogy – az ő szavaival – a barokk és a felvilágosodás korszaka között egy különösen mély szakadék húzódik, s ennek oka, hogy a két korszak fikciófogalma jelentősen eltér egymástól.¹⁰ Ezt az eltérést magyarázza Trappen; és persze Bartók István és Vadai István tanulmánya is indirekt módon retorikatörténeti okokkal. Én most az ismeretelméleti kérdések irányába indulok tovább.

1.2. Az ismeretelméleti irány

A továbbiakban az ismeretelméleti megalapozottságát keresem a fikciófogalmak megjelenésének, eltűnésének, változásának. Kiindulópontom a nyilvánvaló tény: a fikció nem létezik rajtunk, embereken kívül, valamilyen okból (ez az, ami viszont most nem érdekel) mi magunk hozzuk létre. A fikció értelemszerűen az emberi elme leleménye. A kora újkorban és az újkor kezdetén e lelemény alapját az ilyen-olyan módon elménkbe (korabeli szóhasználattal emellett még szívünkbe vagy lelkünkbe) került ideák jelentik. Ezeket az ideákat a korban ideológiai, teológiai és az episztemológia két fontos irányzatának elvei alapján különböző nevekkal illették.¹¹ Kiindulópontom az, hogy már maguk a gyakran metaforikus vagy metonimikus elnevezések is sokat mondanak azok használóinak elképzeléséről, az adott ideák valósághoz való viszonyáról, s ebből következtetett igazságtartalmáról.

⁸ HORVÁTH ÁDÁM, *Hol-mi: Külömb-külömb-féle dolgokról írt külömb-külömb-féle versek, melyeket maga régibb és újabb írásaiból össze-szedett* (Pest, 1788), 6.

⁹ TRAPPEN, „Fiktionsvorstellungen der Frühen Neuzeit...”, 149.

¹⁰ Uo., 150.

¹¹ A 18. századi magyarországi lélektani irodalmat, s mindenekelőtt Pálóczi Horváth Ádám *Psychológiáját* ismeretelméleti megközelítéssel Laczházi Gyula tárgyalja kiváló tanulmányában: LACZHÁZI Gyula, „Pálóczi Horváth Ádám *Psychológiája* és a XVIII. századi lélektani irodalom”, in *Magyar Arión. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről*, szerk. Csörsz Rumen István és Hegedüs Béla, 135–153 (Budapest: Reciti Kiadó, 2011).

Ma már nem kell hangsúlyozni, hogy mennyire fontos a kora újkor–újkor fordulóján született irodalomelméleti szövegek ismeretelméleti alapjait feltárni. Én ezt azzal egészíteném ki, hogy nem csupán ezen szövegek háttérének a feltárása a fontos, hanem általában a szövegeket előállítók és használók ismeretelméleti nézeteinek megértése is kiemelten kezelendő, függetlenül attól, hogy az irodalom működésére reflektáló vagy egyéb szövegekről van szó.

2. Pecsét – kép – idea

A *Külömb külömb féle autoroknak Görög, és Deák Nyelvből most újra Magyar Nyelvre fordított Meséik...* címmel 1777-ben Kolozsvárott megjelentetett, s Aiszóposznak tulajdonított állatmese-gyűjtemény ismeretlen fordítója-szerkesztője így ír a mesék elé csatolt *Elöl-járó beszéd*ben:

Mikor a' mi gondolatunk meg-egyezz a' dolognak valóságával, a' mellyről gondolkodunk, ez neveztetik *Veritas Logicanak*, mint ha elmémben forgatom **valamelly** Toronynak tsonkaságát, és valójában tsonka-is, ezt *Logicè* igaznak lenni mondjuk; ha pedig a' mi gondolatunk nem egyez a' dolognak valóságával, a' mellyről gondolkodunk, ez neveztetik *Falsitas Logicanak*, mint ha az elmémben forgatnám **valamelly** Városnak Tornyt tsonkának lenni, holott nem tsonka; ezt *Logicè falsumnak* mondjuk.¹²

A két fett kiemelés tőlem van, s azzal azt jelzem, hogy itt nem általában bármely elképzelt toronyról és annak ideájáról van szó, hanem „valamelly”, tehát egy bizonyos, a valóságban létező, megnevezhető toronynak ideájáról. Tehát az itt logikainak nevezett viszony érzékszervekkel ellenőrizhető. A szöveg így folytatódik:

Igy már hasonlóképen ha a' mi beszédünk a' mi szívünk' gondolatjával meg-egyezz, ez neveztetik *Morális Veritasnak*; ha pedig nem egyez, *Moralis Falsitasnak* p. o. ha azt mondom, hogy láttam fehér szeretsent, holott tudom az én gondolatomban, hogy olyan nintsen, tehát ez az én beszédem *Moraliter falsum*, ha pedig fekete szeretsent mondok, hogy láttam, és **az én gondolatomban-is úgy tartom**, ez az én beszédem *Moraliter Vérum*.¹³

Azért tartottam fontosnak itt is a kiemelést, mert szeretném hangsúlyozni: ahhoz, hogy a kijelentésem *Moraliter Vérum* legyen, az csak a korábban említett *Veritas Logica* alapján lehetséges. Alapvetően fontos gondolatok ezek, különösen egy állatmese-gyűjtemény előtt, hiszen köztudottan hiába keresnénk a valóságban beszélő,

¹² AESOPUS, *Külömb külömb féle autoroknak Görög, és Deák Nyelvből most újra Magyar Nyelvre fordított Meséik...* (Kolozsvár: Reformatus Collegium, 1777), *Elöl-járó beszéd*.

¹³ Uo.

egymásnak cselvető rókákat, gólyákat, egereket stb. Fontos a helyzet tisztázása, mert az állatmese évezredekken keresztül a par excellence fikciós irodalom: ha van érv a léte mellett, akkor van érv a modern szépirodalom léte mellett is. Az ismeretlen szerkesztő megoldása a fent említett *fehér szerecsen* problémájára: megkülönbözteti a hazugságot mint beszédmódot, amivel ártunk másoknak, a *falsiloquium*tól, vagyis a „nem igaz beszéd”-től, amiben „nintsen vétek [...]”, nem csak pedig vétek nintsen, hanem sokszor virtus vagyon benne.”¹⁴ Bár, jegyezzük meg, ez a beszédmód továbbra is *moraliter falsum* a korábbi meghatározása alapján.

A gondolatmenet nagyon felvillanyozó, a fikciófogalom értelmezéstörténete szempontjából is egyedi, de alapvetően valójában nem a szerző leleménye. Allúzió ez Platón *Állam*ának az örök múzsai nevelése fontosságával (s egyúttal az irodalom szerepével az állam életében) foglalkozó szövegrészeire (376 e skk.). Ennek alátámasztására érdemes idézni Szókratész és Glaukón párbeszédének egy rövid részletét:

- A múzsai nevelésbe beleérted a beszédet is? [kérdézi Szókratész; a beszéd itt természetesen: *logosz*]
- Beleértem.
- Beszéd pedig kétféle van: igaz és hamis, ugye?
- Igen.
- És nevelnünk mindkettővel kell ugyan, de elsősorban a hamis beszéddel?
- Nem értem, hogyan gondolod.
- Nem tudod – kérdeztem –, hogy a gyerekeknek először meséket szoktunk mondani, és a mese egészében véve hamis, noha van benne olyasmi is, ami igaz?¹⁵

Az egyik legfőbb autoritás szövegének állatmese-gyűjtemény előtti megidézésével az ismeretlen szerkesztő tulajdonképpen érvet szolgáltat ahhoz, hogy a nyilvánvalóan fikciós szövegek hasznosságáról, egyáltalán létezésének okáról való gondolkodás a korszakban újra különös jelentőségre tett szert. De még ha okot is találunk ezáltal arra, hogy eszközként milyen szerepe miatt lehetséges az irodalom léte, arra magyarázatot mégsem kapunk, hogy ehhez miért van szükség olyan nyelvhasználatra, amelynek célja nem az érzékszervekkel felfogható valóság legigazabb leírása.

Nem nehéz belátni, hogy az irodalom szociolingvisztikai értelemben alapvetően nyelvhasználati mód, tehát az irodalom nyelvi megvalósulására hatással van, hogy egy adott korszakban hogyan gondolkodnak a nyelv működéséről. Ebben a tekintetben a legnagyobb ismeretelméleti változások éppen a 18. század folyamán zajlottak, a nagy tudományos paradigmaváltás miatt.

¹⁴ Uo.

¹⁵ PLATÓN, *Állam*, szerk. MIKLÓS Tamás, ford. STEIGER Kornél, A Kútnál: Platón összes művei kommentárokkal (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2014), 146–147.

Azt hiszem, az idézett bevezető remekül példázza, hogy létezett egy olyan eszme- és kultúrtörténeti háttér, amelyben még a ma par excellence fikciós szövegek (állatmesék) értelmezése sem volt lehetséges a fikcionalitás megengedő keretein belül. A világról megszerezhető biztos tudás feltételezése csak az igaz és a hamis kétségek nélküli elválasztását tette lehetővé.

Ez persze csak úgy lehetséges, mint már mondtam, ha a megismerés teljes folyamata kétségek nélküli, az elménkben az ideák pontos reprezentációi az általuk szimbolizált valóságelemeknek, s a beszédünk, az emberi nyelv is képes ennek a helyettesítésen alapuló, de mégis önazonos *valaminek* a közlésére.

Hol keletkezik a fikció? Valahol, valami által keletkeznie kell, hiszen éppen ezért fikció; ami fikció, arról feltételezzük, hogy nem feleltethetjük meg, pláne narratív keretei közt, valaminek a minket körülvevő, az általunk befogadható valóságban. Ez a kijelentés persze az előbbi feltételezésen túl egy újabbat is magában hordoz: azt tudniillik, hogy a minket körülvevő világ megismerhető, amely megismerés szükséges bármi jelenség fiktív voltának belátásához. Ha ezzel a képességgel bírunk, akkor könnyedén meg tudjuk különböztetni az elménkben (és persze mások elméjében is) a valóságot a fiktívtól.

Nemcsak filozófiainak, tulajdonképpen ismeretelméletinek nevezhető szövegekben, de gyakran ma is szépirodalminak tarthatókban ugyancsak felbukkan valamilyen módon az elmébe került, vagy ott jelen lévő dolgok – leggyakrabban metaforikus – ábrázolása.

A kora újkori vagy újkori empirizmus következetesen az érzékszervek közvetítő szerepét hangsúlyozza, míg a racionalizmus hagyománya felveti a velünk született ideák lehetőségét. Ez persze azt is jelenti, hogy azok nem véletlenül olyanok, amilyenek: olyanoknak kell lenniük valamilyen – gyakran teológiai magyarázattal alátámasztott – okból. Ez a nomináldefiníció által tovább már nem magyarázható ideák halmaza, amelyek igazságtartamát mind a racionalista, mind az empirista irány elismeri, illetve a feltételezett isteni eredet miatt kétségbe sem vonhatók. Ez utóbbiak leggyakoribb nyelvi kifejezése református szövegekben a *pecsét*. A pecsétként felfogott idea nem egyszerűen s önkényesen jele valaminek, a Melianus néven a nagy hatású *Igasság paisa* című munkát publikáló Helmeczi István így határozza meg:

A petsét mi légyen, és mire való, tudgyuk. Olly eszköz, melly által az emberek a dolognak valóságá felől bizonyosokká tétetnek...¹⁶

1735-ben Szathmári Mihály *Úri vatsora felett meg-gyujtatott szövétnek...* című könyvében így magyarázza a megpecsételt bizonyosságot, szembeállítva azt az elme tevékenysége során keletkezett ismeretekkel:

¹⁶ MELIANUS GNATERETH, *Igasság paisa* (Miaburg [Utrecht]: Uranius Nathanael, 1741), 27.

...nem festett ház, nem is bor nélkül való tüzégér; nem imaginatio, képzelés a mi értelmünk szerint az Űri Vatsora; [...]. A Diploma a petsétes Levél-is melly ez iránt hitünket erosit; és hogy nem fabula a Kristus érettünk lett halála; nálunk vagyon.¹⁷

De idézhetem egyik kedvenc szerzőm, a katolikus (nem ezért kedvenc) Gusztinyi János meghatározását a református *pecsétről*:

Ebből látod, hogy a Reformatus-ok tanítása szerint, a Szent írásban találtatható ígéretek, mintegy írott Levelei [értsd: szerződése] a Kristusnak, a Sacramentum ezen az írott levélen függő, és Erősítő Petsét, a Lelki-esméret pedig mint a viasz, melyre nyomtattatik a Petsét.¹⁸

Sorolhatnám még a példákat, de a lényeg már ennyiből is látható: a karteziánus racionalizmus értelmében, különösen a hit lényegét érintő kérdésekben az egyszerű ideákhoz képest is tökéletesebb eszköz áll az ember rendelkezésére. De, s újra Gusztinyit fogom idézni, a katolikusok számára is alapvetően elfogadott volt, hogy az elme ideái – habár az érzékszervek közvetítésével jutottak oda – tökéletesen megfelelnek az emberi gondolkodás céljainak, miszerint:

Mivel pedig nem lehet másképen a dolog elménkben, hanem tsak saját képe, és Idea-ja által, kiki által-láthattya, hogy az elménkben öntetett Idea-k vezérlik az embereknek minden okos ítéletit, és a dolognak esméretit.¹⁹

Tehát, az odaöntetett ideák érvényessége, tökéletessége (és ezáltal az érzékeléssel kapcsolatos szkepszis) nem kérdőjeleződik meg. Hiba egyedül az azokkal való műveletek során léphet fel: az emberi gondolkodás az, ami az igaz ideákból hamis/nem igaz következtetésekre juthat. Ebből a szempontból nincs különbség a két felekezet között:

[a] természeti igaz okoskodásnak eredete, a dolgoknak IDEÁI, képei, formái, ábrázati, mellyek szerént mikor ítéletet teszünk, soha meg nem tsalatkozunk, mivel a bennünk való lelki isméret által nekünk szólló és minket tanító Isten minket meg nem tsalhat.²⁰

¹⁷ SZATHMÁRI Mihály, *Űri vatsora felett meg-gyujtatott szövétnek...* (Franecker [?]: Ovdemyer Robert [?], 1735), 38.

¹⁸ GUSZTINYI János, *Üdvözség mannája. Az az: az Űr Jésus tulajdon Szent Testének, és Vérének Sacramentoma...* (Eger: Bauer Károly József, 1759), 45.

¹⁹ Uo., 498.

²⁰ MELIANUS GNATERETH, *Igasság paisa*, 144–145.

Meglepően korán, 1735-ben felmerül annak a lehetősége, hogy lehetséges akár szavakkal is gondolkodni [!], de a tévedés, hamis jelölés lehetősége miatt ez egyáltalán nem ajánlott. Leibniz 1711-ben írt, *Unvorgreifliche Gedanken* című kis művében²¹ már egyértelműen állítja, hogy csak szavakkal gondolkodunk és nem képekkel (megjegyzem, még Locke esetében sem lehet eldönteni, ő is így vélte-e), viszont Szathmári Mihály prédikátorhoz hasonló érveket hoz amellet, hogy ez nem vezet semmi jóra: „sokszor a szók miatt hagyjuk-el magát a dolgot és a valóságot”²²

Szeretném újra hangsúlyozni, hogy az idézett, és sok-sok további, most nem citált szöveghelyen nem merül fel, hogy ne lenne lehetséges a helyes gondolkodás. Viszont a szavakkal mint eszközökkel szembeni szkepszis jelen van, de meglepő módon feltételezik, hogy a helyes, és az adott kommunikációs szituációhoz illő nyelvhasználat a szóbeli közlés valóságtartama megegyezik a gondolatok valóságával. Ezt biztosítja a retorika, és ezt biztosítja adott esetben a figurális nyelvhasználat, s akár a sokszor gyerekesnek, gyerekeknek való fabula mint elokúciós eszköz.

Az ismeretközlő szavakkal szembeni szkepszis miatt van példa a Pascal nyomán így nevezhető, geometriai gondolkodás megjelenésére is. A század egyik legeredetibb magyar gondolkodója, Kovásznai Sándor írja a következőket 1773-as *Önéletírásában* tanulóéveire, az ötvenes évek közepére visszaemlékezve:

...minden historiáról [amiben elementum, mundus optimus stb. nem volt] úgy gondolkozott [Kovásznai Sándor], hogy fabula és bizonytalan, és azért haszontalan, amiben demonstratio nincsen, methodo mathematica. És bizony erősen csudálkozott sokszor rajta, hogy mivel a mathematica és Volfiana methodus olyan szép, olyan erős, olyan bizonyos és naturalis methodus, miért vagyon, hogy az Isten a Szentírást nem íratta volt methodo mathematica et Volfiana, hogy így az ember elméjét könnyebben meggyőzhette volna? Ó szörnyű bolond vélekedés! és ártalmas veszedelmes gondolat! De bezzeg már most másképpen okoskodik.²³

²¹ Mértékadó, magyarázó jegyzetekkel ellátott kiadása: Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, „Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache”, in Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache: Zwei Aufsätze*, szerk. Uwe PÖRKSEN, Reclam 7987, 5–46 (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1995).

²² A szimbolikus gondolkodás és az irodalom kapcsolatáról itt írtam: HEGEDÜS Béla, „A szimbolikus gondolkodás és az irodalom születése”, in *Stephanus noster: Tanulmányok Bartók István 60. születésnapjára*, szerk. JANKOVICS József et al., 383–393 (Budapest: Reciti Kiadó, 2015).

²³ KOVÁSZNAI Sándor, „Önéletírása (1773)”, in KOVÁSZNAI Sándor, *Az ész igaz útján: Válogatott írások*, szerk. KOCZIÁNY László, 41–127 (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970), 102.

3. Következtetés

Mindaddig, amíg a gondolatokat nem nyelvként vagy szavakként, hanem valamilyen metaforával a valóságot tökéletesen leképező képszerű ideáknak tételezték fel, amelyekkel az emberi elme műveleteket tud végezni, illetve mindaddig amíg a szöveges művek deklarált célja a hatáskeltés volt, amihez az eszköztárat a retorikai hagyomány biztosította: mindaddig nem beszélhetünk mai értelemben vett fikcióról, csupán nem igaz kijelentésekről, amelyek morálisan – az elkerülhetőség miatt – elítélendők, de funkciójukat tekintve sajátos haszonnal bírhatnak.

Tanulmány

KOSZTOLÁNYI NYELVMŰVÉSZET-ÉRTELMEZÉSE A HATÁS- ÉS BEFOGADÁSELMÉLET LÁTÓKÖRÉN

– A modernség mint megújuló alakulástörténet –

DOBOS ISTVÁN

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar
tanszékvezető egyetemi tanár

E-mail: dobos.istvan@btk.ppke.hu

ORCID 0009 0003 5530 7333

Kosztolányi's Interpretation of Language Art from the Perspective of Effect and Reception
Theory

– Modernity as a History of Renewal –

Jauss links the emergence of the subject that has lost its center and unity to the dawn of the second wave of modernity in 1912. In my view, Kosztolányi came closer to the poetic doctrine of the second wave of modernity as a novelist than as a lyricist. The crossing of boundaries between speech registers and points of view, the unidentifiability of the self and the other, the unrecognizability of voice and gaze, and the contingency of meaning are the distinguishing features of his narrative language. In Jauss's concept of the threshold of an era, the emphasis is on transition, not paradigm shift. The Hungarian writer and later reception aesthetics agree that classical modern literature is also capable of renewal in parallel with the development of the avant-garde. The break with the closed, organic form of the autonomous work of art opens classical modern literature to a reception that creates together with language. Kosztolányi almost literally anticipates Jauss's insight: the reader „becomes the co-creator of the work.” The striking coincidence can perhaps be explained by the fact that both drew on the same sources, namely Valéry's essays.

Keywords: Dezső Kosztolányi, modern literature, modernity, avant-garde, language, reception aesthetics

Literatura 51 (2025) 2

DOI: 10.57227/Liter.2025.2.4

■ A hazai irodalomtudomány hallgatólagos tudásától eltérően Jauss a modern irodalom kezdeteit nem a szubjektivitás romantikus esztétikájában vagy az ezzel szembe forduló romantikaellenességben pillantja meg. Adorno elméletét, amely ezt a korszakhatárt beilleszti a felvilágosodás dialektikájának átfogó folyamatába, Jauss egyoldalúnak véli, mivel az irodalmi folyamatokat nem tekinthetjük pusztán hagyománysértések sorának. A produkciót öncéllá változtató negativitás révén a francia avantgárd hagyománnyal szakító szövegei (*textes de rupture*) kitüntetett kanonikus helyzetbe kerülnek a modern irodalom egy sereg klasszikus szerzőjével szemben, akik saját koruk társadalmát ugyancsak hatékonyan provokálták. Jauss a tagadás és intézményesülés dialektikájaként ragadja meg a *modernség folyamatát*, melyben a létrehozó és a befogadó tevékenységének egyaránt része van: „A negativitás esztétikája elkerülhetetlenül a törés [*rupture*] metafizikájába csap át.”¹ Jauss a romantika utáni modern korszakváltás egyre gyorsuló folyamatát a klasszikus retrospektív fogalmával együtt értelmezi:

Stendhal a romantikust, Baudelaire a „modernitét”-t definiálja úgy, mint éppen aktuálisat, mely holnap már maga is klasszikus. Nem sokkal később a modernség fogalma már oly elhasználódottnak tűnik, hogy az avantgardizmusával helyettesítik. A mostani utolsó lépés: a posztmodernség a modernség utáni modernnek állítja magát.²

Klassik – wieder modern? című írásában (1975) Jauss azt vizsgálja, miként lehet egy klasszikus művet a jelenkori tapasztalat horizontjában úgy időszzerű jelentéssel feltölteni, hogy a múltbeli és a jelenkori értelem közötti összekötő fonál ne szakadjon el, amint az egy naiv aktualizálás vagy a szigorú historizálás esetében elkerülhetetlenül bekövetkezik. Jauss írásában a *klasszikus* a produkcióesztétika jelzője, míg a recepcióesztétikáé a *modern*. Ezzel szemben Paul de Man nevezetes *Bevezetése*, melyet Jauss tanulmánygyűjteményének amerikai kiadásához írt, Jauss olvasási modelljét nem modernnek, hanem klasszikusnak nevezi, mivel túlnyomóan mimetikus: „ha az irodalmi megértésbe bevonódik egy elvárási horizont, akkor ez arra utal, hogy egy perceptív érzetnek felel meg, s talán helyes azt állítani, hogy »imitálja« ezt az érzékelést.”³ A *klasszikus modern* fogalma az amerikai posztmodern alapvető dokumentumaként hivatkozott John Barth *The Literature of Exhaustion* (1967) című szövegéből merített idézetként fordul elő Jaussnál, mely „egyszerre jelzi a 20.

¹ Hans Robert JAUSS, „Negativitás és esztétikai tapasztalat”, ford. BONYHAI Gábor, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. BERNÁTH Csilla et al., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 178–210 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 196.

² Hans Robert JAUSS, „Az irodalmi posztmodernség”, ford. KATONA Gergely, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 211–235, 211.

³ Paul de MAN, „Bevezetés”, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 407–430, 426.

század ezentúl már klasszikus modernségének a végét és – röviden – irányt mutat az új avantgárdok indulásához.”⁴ Az bizonyos, hogy klasszikus és modern viszonyának a megragadásához a megértés dialogikusságának hermeneutikai alapelve szolgál kiindulópontként a hatás- és befogadáselméletben.

A klasszikus mű sem végzi el maga – mint Gadamer feltételezi – a történelmi távolság legyőzését, a művészet régebbi hagyománya is előfeltételezi a jelen–múlt dialógusát. Jóllehet a modern irodalom nem minden veszteség nélkül (Emil Staiger) igyekszik kivonni magát a klasszikus tekintélye alól, ugyanakkor nem zárkózik el kanonizálódott művek újraolvasása elől, tudatosítva nyilvánvaló távolságukat a jelenről, nem keltve azt a látszatot, hogy a műalkotásban időtlen igazság fejeződik ki.⁵

Jauss az *esztétikai modernizmus korszakváltásáról* írt tanulmányaiban⁶ a modernitás fogalomtörténetét elemzi a felvilágosodástól napjainkig.⁷ Kosztolányi nyelvszemléletének biopoétikai összetevői felől külön figyelemre méltó, hogy az egyik keretező esszé *A művészet mint természetellenes: Az esztétikai fordulat 1789 után* (*Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789*)⁸ a történelem, a természet és az esztétika viszonyának a felvilágosodásban felvetett új kérdésével foglalkozik. Célja, hogy előtérbe helyezze egy olyan történeti antropológia kezdeteit, amely 1750 körül alakult ki, és azóta az esztétikai tapasztalat változó horizontjait támasztja alá. Ebből az elméleti kiindulópontból világossá válik, hogy a modernség felgyorsuló művészeti hullámai *nem váltják le* önműködően az ember és természet kapcsolatáról a tizenennyolcadik század közepén kialakult elképzelést.

Kosztolányi a modernség szellemében régi szövegek újraolvasására vállalkozott. Összhangban áll ez a gyakorlat Jauss megfigyelésével: „a múltbeli művészet felszabadult recepciója megfelel a kortárs modern művészet felszabadult termelésének.”⁹ Az idő gyorsuló mozgását érezte Kosztolányi, de nem fejlődésfolyamatként gondolta el a modern irodalom kiteljesedését. Nemcsak az újítások sűrűségének növekedését látva tekintette viszonylagosnak a művészi „korszerűséget”, de általában kétségesnek vélte az újabb fejlemények utólagos elrendezését bármiféle előrehaladó besorolás szerint. Vajon korszerűbb-e Juhász Gyula természetlírája mint Petőfié? Kosztolányi tanúja volt annak – amit később Jauss a modernizmus esztétikai folyamatának elvével azonosított –, hogy *a művészeti korszakok*, stílusok és iskolák *érvé-*

⁴ Hans Robert JAUSS, „A recepció elmélete”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 9–35, 31.

⁵ Hans Robert JAUSS, „A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége”, ford. KATONA Gergely, in JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 85–135, 86–87.

⁶ Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), 864.

⁷ Hans Robert JAUSS, „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, in JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 67–104.

⁸ Hans Robert JAUSS, „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789”, in JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 119–157.

⁹ JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 7.

nyességi ideje fokozatosan lerövidül. Az új varázsa a folytonos felülmúlásban gyorsan elenyészik, így fedezi fel a „nouveau” esztétikája (Baudelaire) a mulandó szépet, mely egyre rövidebb időszakokban számít érvényesnek. „Ami a modernizmus művészetét minden megelőző korszak művészetétől megkülönbözteti – írja Rainer Warning az 1900 körüli korszakküszöb kapcsán –, az a korszakos egység elvesztése”.¹⁰ Kosztolányi az elsők között adott hírt a futurizmusról, de mint különös, furcsa újdonságról, melyről bizonyosan egyelőre nem lehet tudni, hogy „mi szunnyad benne”.¹¹ Négy évvel később tér vissza a jelenség értelmezéséhez, amikor úgy véli, hogy éppen azért született meg olasz földön a jövőbe tekintő futurizmus, mert ott minden a múlthoz kötődik:

Képzelsenek egy földet, ahol minden emlék, a kilincs és a székláb, a késnyél és a leghitványabb téglá is, ahol a nyelv [...] már maga kész, nagyon kész dal, ahol a színek a klasszikus hagyományok rabságába beleszáradnak, ahol a formák még mindig bilincsekbe dermedeznek. Ez nem is otthon, de börtön.¹²

Ebben a visszatekintő értékelésben is megmutatkozik a korszakküszöb és a korszaktudat közötti különbség, *a várakozás és a tapasztalat aszimmetriája*, mely Reinhart Koselleck historiográfiája szerint a rekonstruktív megértés alapfeltétele.¹³ Nem Baudelaire kortársai, hanem egy későbbi nemzedék, Mallarmé és Valéry ismerte fel, hogy a romantika elutasítása a modernizmus új korszakát alapozta meg, amely a hangsúlyos természetellenességből fakadt.

Kosztolányi második, 1913-as futurizmusértékelése ahhoz a korszakküszöbhez kapcsolódik, amelyet a kortársak nyilván nem így érzékeltek. Az, hogy mi volt a közös James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound és Marcel Proust művészetében az esztétikai tapasztalat szempontjából az új küszöbén, recepcióesztétikai megközelítésben még a legérzékenyebb kortársak előtt is rejtve maradt 1912 körül. Az immár *klasszikusnak számító modernség* tudata fokozatosan alakult ki. Megfelelő időtávlat kellett ahhoz, hogy alakítói felismerjék az egymással versengő *irányzatok heterogén sokszínűségében a korszakos egységet*. Jauss a tizenkilencedik század közepén kezdődő modernség nyitott horizontjának *eltolódásait* (*Verschiebungen im offenen Horizont*

¹⁰ „Was die Kunst der Moderne von der aller vorausliegenden Epochen unterscheidet, ist der Verlust epochaler Einheit.” (Rainer WARNING, „Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne”, in *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, szerk. Rainer WARNING és Winfried WEHLE, 481–519 [München: Walter Fink, 1982], 481).

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Futurismo”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról*, szerk. RÉZ Pál, 412–413 (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 413. (*A Hét*, 1919. július 11.)

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Futurismo”, in KOSZTOLÁNYI, *Szabadkikötő*, 416–417, 416. (*Élet*, 1913. január 26.)

¹³ Reinhart KOSELLECK, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien, in Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft*, 349–375 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979).

der Moderne)¹⁴ öt korszakküszöb viszonyában rekonstruálja: a kezdet mítoszai (1750 körül), a művészet mint természetellenes (1789 után), az aura elvesztése (1848 után), szürrealizmus, Apollinaire és Valéry (1912 körül), posztmodern (1967 körül). Kosztolányi a modern irodalom egyik fontos hivatását a még itt nem lévő felismerésében látta. Mondhatni, utalva egy közelmúltbeli vitára, számára az esztétikai modern *befejezhetetlen* vállalkozás maradt.¹⁵ Kosztolányi elgondolása kapcsolatba hozható az esztétikai tapasztalat szerepének hermeneutikai értelmezésével: a művészet azért nélkülözhetetlen, mert az idő adott horizontján belül megmutatja, mi lehet még fel nem ismert, vagy elképzelhető.

A korábbi esztétikai tapasztalat a modernség alakulástörténeti folyamatában maga is újra a retrospektív korszakképzés elvének van alávetve. Ez a hatástörténeti összefüggés biztosítja a *strukturális analógiában rejlő összehasonlítási lehetőséget*, jelesen Kosztolányi modern nyelvművészetről alkotott felfogása és a modernség befejezettségét cáfoló Habermas posztmodernségkritikája között. A visszatekintés mai távlatából az író nyelvszemléletének több lényeges vonása új megvilágításba kerülhet.¹⁶ Habermas a frankfurti iskola kritikai filozófiáját vallja, ezért határozottan bírálja a posztmodern gondolkodást. A felvilágosodás központi eszméihez – haladás, tökéletesség, optimizmus, racionalizmus – való ragaszkodása egyértelműen megmutatkozik *A kommunikatív cselekvés elmélete* (1981) című kétkötetes főművében. Habermas ebben fogalmazza meg az „uralomtól mentes diskurzus” eszméjét, amelyben a „kommunikatív racionalitás” révén „konszenzust” kell elérni, azaz az egyenlő és ésszerű kommunikációnak általános egyetértésre kell jutnia, és társadalmi fejlődéshez kell vezetnie. Kosztolányi bizonyos értelemben ennek az álláspontnak az ellenpólusát képezi, amennyiben nem hisz a társadalmi fejlődésben, az ész és logika esendőségét hangsúlyozza, s a nyelvjátékok különbözőségére hivatkozva kételkedik a kölcsönös megértés sikerében. A felvilágosodás eszméivel, fejlődéshítével kapcsolatban reflektált kételyeinek ad hangot, s fenntartásokkal él az egységre és teljességre való törekvéssel szemben, különösen, ha az a modern társadalom széttöredezett-ségét mesterségesen kialakított közösségekben akarja megszüntetni. A konszenzus ez utóbbi esetben kikényszerített lehet, erről szól a kommun tébolyult légkörét felidéző *Édes Anna*, vagy ironikus formában a falanszter színrevitele az *Esti Kornél*-ban.

A régiből újat csinálni! – ez a modern irodalom legméltóbb hivatása Kosztolányi művészi hitvallása szerint. Hagyomány és újítás viszonyát sokoldalúan megvilágította esszéiben. A kérdés elevenségét tanúsítja – többek között – a *Tradition und Innovation* című konferenciakötet, közelebből Hans Robert Jauss *A régiből újat*

¹⁴ JAUSS, *Studien zum Epochenwandel...*, 9.

¹⁵ Vö. Jürgen Habermas két előadásával: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980), *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1985), itt: Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988).

¹⁶ Hermann LÜBBE, „Historisierung und Ästhetisierung: Über Unverbindlichkeiten”, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 30, 1. sz. (1985): 5–22.

csinálni? Hagyomány és innováció az esztétikai tapasztalatban című tanulmánya.¹⁷ Az „időhézag hermeneutikája” rávilágít arra, hogy egy előtörténet általában csak egy bekövetkezett fordulat utótörténetéből ismerhető fel teljes mértékben.

A korszakküszöb fogalmát értelmező Jassus szerint a romantikus természet felé fordulás kudarcát a modernizmus arra irányuló kísérlete követte, hogy a természetet teljesen kiszorítsa az esztétikai tapasztalatból. A természetellenesség – az emberi szubjektum osztódásának folyamatában – Baudelaire *Rêve parisien* (*Párizsi álom*) című művében éri el tetőpontját, s Valérynél a határát. A *szegény kisgyermek panaszai* minden elemében hangsúlyozza világának megalkotottságát. Nyelvezete korához képest is mesterkéltén túldíszítettnek, érzelgősnek hathat, ugyanakkor erőteljesen fejezi ki Kosztolányi személyiségfelfogásának egyik alaptételét: a gyerekkort úgy értelmezi mint teljességet, s azt sugallja, hogy a felnőtté válás beszűkülést hoz, a gyermeklét kezdeti tisztasága elvész. A magyar költészet egyik legegységesebb hangvételű kötete ugyanakkor nem csatlakozik az ember eredeti természetének mitizáló elképzeléseihez, amelyekről Edward W. Said *Beginnings* (1975) című könyvében esik szó.¹⁸ Kosztolányi modern költőként elfordul a *hozzáférhetetlen eredet* felvilágosításban gyökerező kulturális mítoszaitól. Kosztolányi szerint az ember létviszonya a természethez különösen összetett formában jelenik meg a nyelvi műalkotásban.

A *modernizmus új hullámának* korszakküszöbét 1912 körül datálja a recepció-esztétikai alapozású integratív irodalomtörténet-írás: ekkor Apollinaire *Égöv* (*Zone*) címmel – az avantgárd fogalmával jellemezhető – programadó nyitóverset fűzött *Szeszek* (*Alcools*) című kötetéhez.¹⁹ 1912 decemberében megjelent *Az ablakok* (*Les Fenêtres*), a *Hullámok* (*Ondes*) ciklus első darabja is, egy nagyon „különböző stílusú versekből”, más néven beszélgetésversekből (*poèmes-conversations*)²⁰ álló sorozat, amely a későbbi, 1912 és 1914 között írt *Kalligrammák* (*Calligrammes*) című gyűjtemény első részét képezte. *Az ablakok* és az *Égöv* közötti lírai metszetben megragadható korszakküszöb a modernség új hullámában nyilvánul meg, amelyet számos elméleti kiáltványban éppoly polifonikusan, mint kétértelműen hirdettek. A *modern költészet új hulláma* joggal tekinthetné magát az *esztétikai modernizmus avantgárd-*

¹⁷ Hans Robert JAUSS, „Aus Alt mach Neu? Tradition und Innovation in ästhetischer Erfahrung”, in *Tradition und Innovation: XIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, Bonn, 1984*, szerk. Wolfgang KLUXEN, 393–413 (Hamburg, 1988).

¹⁸ Edward W. SAID, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Columbia University Press, 1985), 414.

¹⁹ Hans Robert JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaire: „Zone” und „Lundi rue Christine”; vorgetragen am 11. Jan. 1986.*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1986/1. (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1986).

²⁰ Philippe RENAUD, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Âge d'Homme, Coll. «Lettera 1», 1969), 570. A műfaji megnevezésekről lásd 237, 314.

jának.²¹ A bekövetkezett horizontváltozást az *Égöv és a Hétfő Rue Christine (Lundi Rue Christine)* kontrasztív értelmezésével vázolja fel Jauss.

A modern költészet avantgárd korszakküszöbét az egyidejűség új elve, a beszédszólások közötti határok átlépése, a másik hangjának ismerős idegensége, a beszéd felismerhetetlensége, összességében a nyelv valóságának esetlegessége jelzi.

Az egyidejűség új elvét emeli ki Kosztolányi 1915-ben – szinte a modernség új hullámát 1912-ben elindító Apollinaire verseivel egyidőben –, Kassák Lajost méltató írásában:

Olvastam egy expresszionista verset, amelynek homlokán ez a különös jegyzet állt: éjjel 2 óra 45 perctől 2 óra 47 percig. Ez azt jelenti, hogy a költő ekkor és ennyi ideig írta a költeményét. A vers egy éji olvasó víziója volt, a lámpástól átfűlt fő sok-sok látománya, egymás hegyén-hátán, egyszerre összefogva, de oly tömör együttesben, hogy az ember csakugyan érezte e két perc babonás valóságát [...]. Új formát keres. Az expresszionizmusban találja meg. Egyszerre sok érzésgondolat rohan meg bennünket, és ezeket egyszerre kell kifejeznünk, egy markolással. Úgy, ahogy néhány új festő egyszerre ábrázolja, amit lát, néha egymásra kenve a két képet. Csak hogy a költészet időbeli művészet, a költőnek inkább módjában van ez az ábrázolás, a kísérlete nem feneklik meg komikumban. A vállalkozás merész és érdekes.²²

Jauss az 1912-es korszakküszöb meghaladásaként értelmezte Duchamp *horlogisme*-fogalmát, mely azt az igényt fejezi ki, hogy a talált tárgyat, a *ready-made*-et napra, órára és percre kell datálni, így utalva a nézőt arra a pillanatra, amikor az időfolyamba beíródott.²³ A tényyszerűség, az időfolyamat dokumentálása, a hiteles részlet a 19. századi realizmusban az utánzott valóság illúziójának igazságát garantálta volna, most viszont arra szolgál, hogy a modern mindennapok valósága fiktívnek tűnjön. Az ismerősség látszatának lerombolása az avantgárd modernizmus célja. Ennek az új esztétikai tapasztalatnak a paradoxonát értelmezi Adorno az „elidegenedett világ második elidegenítésének” („einer zweiten Entfremdung der entfremdeten Welt”).²⁴ Alapvető feltevése szerint éppen a nem szinguláris dolog (kerékpárvilla) vagy a mindennapi életben használt sztereotip mondatokból álló beszéd válik – Valéry *objet ambigu* elnevezéséhez folyamodva – kétértelmű esztétikai tárggyá a kiemelés

²¹ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 8.

²² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Kassák Lajos”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tükörfolyosó: Magyar írókról*, szerk. Réz Pál, 558–559 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 558. (*Nyugat*, 1915. június 1.)

²³ „egy jövőbeli pillanatra ... kész tervet készítünk ... A lényeg tehát ez az óramű, ez a pillanatkép ... Ez egyfajta találkozás.” (RENAUD, *Lecture d'Apollinaire*, 304.)

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur II.* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), 97.

pillanatának felirata által.²⁵ Kosztolányi a jelentés egyértelműségével és referenciális megbízhatóságával kapcsolatos kételyei ellenére sem vált a nyelv felfüggesztésének hívévé az eredet tekintélyének, s a szubjektum autoritásának leépülése után. Megkockáztatható a feltevés: *Kosztolányi regényíróként közelebb került a modernség második hullámának költészettanához, mint lírikusként.* A beszédszólamok és nézőpontok közötti határok átlépése, a saját és az idegen azonosíthatatlansága, a hang és a tekintet felismerhetetlensége, a jelentés esetlegessége elsősorban az elbeszélő nyelv-művészetének a megkülönböztető vonása.

Az *Égöv* nyitó verseiben az avantgárd modernista költészet megtestesítőjévé a nagyváros képeinek kaleidoszkópja válik, a gyorsan és állandóan változó világ mint esztétikai táj, amely csodálatot vált ki, ezzel szemben Baudelaire természetidegen paradicsoma szorongást kelt. Kosztolányi kétségtelenül érdeklődött a modern technika új vívmányai iránt. Mérsékelt lelkesedése kifejezte szkepszisét az avantgárd jövőbe vetett határtalan bizalmával szemben. Alaphangoltságát a világ érzéki gazdagságának befogadására kész ámulat és áhítat határozta meg: „Marinetti, aki ízlési és tapintási hangversenyeket is rendezett, kudarcot vallott.”²⁶ Jobbára ironiával fogadta a modern kor új megváltóit, akik élen jártak a vallásos hit blaszfémiát súroló kisajátításában. Kosztolányi az avantgárd háború iránti lelkesedését leszállítja az érzéki materialítások szintjére, ellenben felemeli a fájdalom átélésének erényét: „Marinetti a háborút csak így határozza meg = súly + szag. Ennek a szelíd költőnek a meghatározása talán ez lenne = könny + könny ... a végtelenig. Kassák Lajosnak van egy nemes és egyszerű ékszere: a fájdalom.”²⁷ A Bábel tornya, mint az elidegenedés ősmítosza, mely az *Égöv* rejtett tengelye, a szinte mindenütt jelen lévő nyelvi viszonylagosság alaptémájához kapcsolódva áthatotta Kosztolányi értekező irodalmát. Az embert nemcsak az *elkerülhetetlen félreértés* sújtja, hanem az *én emlékezetének elhalványulása* is. Az *Égöv*-ben a *flâneur* mindenben felfedezi és dicséri a technológia költészetét és az ipar művészetét párizsi sétáján, miközben saját énje elkerüli őt. Kosztolányi költészetére nem jellemző a nagyváros feltűnő látványaihoz kötődés, de jelen van a céltalanul szemlélődő ember, aki eufórikusan magába szívja az élet véletlenül eléje kerülő képeit, *mintha arra lenne kárhóztatva, hogy múltbeli életének minden emlékezetes pillanatával úgy találkozzon, mintha az egy idegen én anamnézise lenne.* Az izgalmas látvány hatására felidézett én ismerős idegenként tekint a visszaemlékezőre.

²⁵ Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 117.

²⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Szépség”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, 3. kiad., 300–303 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 301. (*Pesti Hírlap*, 1932. december 25.)

²⁷ KOSZTOLÁNYI, „Kassák Lajos”, 559.

az udvaron a szilfa vén árnyéka,
a kapunál – az arcom nézi tán?
– egy idegen és merev tulipán.

(A szegény kisgyermek panasza)

A megpillantott idegenben fedezi fel a sajátot az élet forgatagában szemlélődő én:

Vallom, hogy nagy vagy és mindig tudom,
a kávéházban és a villamosban,
a lármás körúton,
és féltve viszlek a tömegbe mostan,
hol száz idegen szem mered felém
és gonddal nézek minden elmenőre:
ó, életem, enyém.

(Csendes, ünnepi óda az élethez)

Az én térben és időben való szétszóródása a névtelen tömegben való létezés euforikus tapasztalata.

Tűrhetetlen vágy fogott el,
hogy szaladjak, kóboroljak, megfürödjek,
elmerüljek, elterüljek
az idegen életekben.
Már futottam is a lépcsőn
a városba, boltívek közt,
Petronio templomához,
a titkos találkozóra.
Mindenünnen fény kiáltott,
fény sikoltott rám az úton,
mint egy emlék, mint a múltból,
fény kiáltott, hogy megálljak,
fény kiáltott, hogy maradjak.

(Bologna)

Az önelvesztés élménye az érzékelés határainak kitágításával, elsősorban a színesztézia vagy érzetcsere (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) metaforájának a kiaknázásával kapcsolódik össze.

A rézkupaknak öblén halkán szítál a tört fény,
ha jó az alkonyat

(*A lámpagyújtó énekel*)

A látvány, a látomás és az emlék egyidejűsége az esztétikai érzékelés szokatlan teljesítményét követeli meg az olvasótól, akit a szöveg a társalkotó szerepébe helyez.

Most a palicsi tó úgy fénylik, mint az ólom
és a beléndeken s a vad farkasbogyókon
alszik a fény.

(*Csáth Gézának*)

Minden cselekvés és mozgás tiszta történéssé olvad össze, ahogy később József Attilánál az *Eszmélet* nyitó képében:

Földtől eloldja az eget
a hajnal s tiszta, lágy szavára
a bogarak, a gyerekek
kipörögnek a napvilágra;
a levegőben semmi pára,
a csilló könnyűség lebeg!
Az éjjel rászálltak a fákra,
mint kis lepkék, a levelek.

A jelentésteremtő nyelv személytelen működése és nem valamely emberi arccal és alakkal ellátható beszélő hozza létre a vers trópusait. Az esztétikai érzékelés átalakításának poétikai eljárásai között a másik végletet a társalgási versekre emlékeztető beszédtrödékek képviselik.

Apollinaire beszélgetésrészletei egyszerre banálisak és homályosak, mert el vannak vágva a beszéd eredetétől és céljától. A strukturális analógiát Kosztolányi *Egy asszony beszél* című kísérlete és a modernség második hullámát jelző társalgási vers között az teszi lehetővé, hogy a korábbi lírai hagyománytól eltérően mindkettőben az olvasó a kirekesztett harmadik fél, vagyis nem dialógusban rendelődik hozzá mindaz, ami elhangzik. Jauss értelmezésében az a tény, hogy Apollinaire két, egyidőben lezajlott beszélgetés hiteles gyorsírással feljegyzését tette közzé további kommentár nélkül, de pontos hely- és időmeghatározással, alátámasztja azt a tézist, hogy beszélgetésverse és Duchamp ready-made-je az irodalmi és művészeti avantgárd *analóg kísérletének* tekinthető az 1910-es évek első felében. Kosztolányi a belső beszéd részleteit kihangosítja, s az *elszigetelt diszkurzus* mint a ready-made, a *jelentéstől el-*

idegenedett, kontingens valóságot mutatja be. A belső valóságot ugyanúgy, mint a külsőt, elérhetetlennek éljük meg.

A jelentésteremtő nyelv személytelen működése analóg a modernség második hullámának újszerű irodalmi hatásával, amelyet Apollinaire *orfikus festészet* névvel illetett: a világ elevensége tárul fel a látványban, az egyidejű mozgásban (*action syn-chronique*), s a fény marad meg, mint – akárcsak Robert Delaunay számára – az egyetlen valóság. A *hangulatlíra* (*lyrisme ambient*) megújított poétikája próbára teszi a megértést. Kosztolányinál elsősorban nem a modern nagyváros forgatagában átélt kontingens „itt és most”-ban tárul fel az élet nem sejtett titokzatos sokszínűsége, hanem a látványtól a látomásig vezető *euforikus elmerülés pillanatában*:

a csillagok
lélekző lelke csöndesen ragyog
a langyos őszi
éjjelbe

(Hajnali részegség)

A klasszikus modern és a vele egyidejű avantgárd esztétikai tudata között az egyik jelentős különbség, hogy *Kosztolányi visszatekintve* mutatja be a modern irodalom új hajnalát, s ami belőle kibontakozott, míg a „kozmoszba derülő ember”, a *jövőbe néz: Kassák szilárd meggyőződése, hogy nemzedékének esélye van arra, hogy jól látható korszakküszöböt jelöljön ki avantgárd mozgalmával* a modern művészet történetében. Ezzel az aktivista szellemi beállítottsággal az olasz futuristákhoz kerül közel. A modernség második hullámának meghatározó alakja, Apollinaire elutasítja mind a futuristák jövőmitosztát, mind Baudelaire mulandó szépségét (*beauté fugitive*). Amit a jövőben szépnnek kell nevezni, annak nem szabad sem a jelenben bekövetkező sokkszerű változás élményéből, sem egy ismeretlen jövő eksztatikus várakozásából fakadnia. Kosztolányi *homo aestheticusa*, aki számára – Nietzsche szellemében – a „létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását”²⁸ kapcsolható az *orfikus festészet*ként értett nyelvművészet elképzeléséhez, amely mindent, ami objektív kiolt a kontingens itt és most egyidejűségében, hogy végül felragyogjon benne egy világharmónia mély dimenziója.

A századforduló apokaliptikus hangulata 1912-ben idejétmúltak tűnt a modernizmus avantgárdjainak, ahogy fokozatosan veszített jelentőségéből Kosztolányi kortárs művészeti tapasztalatában is. Az egyszerre megjelenő, egymásnak ellentmondó és gyorsan felbomló iskolák egymásmellettiisége egy folyamat, amely a nemrég kialakult modernizmus hallatlan fellendülését jelezte. Kosztolányi gyorsan reagált a változásokra, már 1907-ben számot vetett az olasz futurizmus programjával. Mari-

²⁸ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 54.

netti *Futurista kiáltványát* 1911-ben fordították le németre *Der Sturm* címmel, magyarul 1912-ben jelent meg.²⁹ Az avantgárd modern első hullámában legalább három, egymástól alapvetően különböző irányzat – az olasz futurizmus, a francia kubizmus (és orfizmus), valamint a német expresszionizmus – egyszerre lépett a versengő művészeti irányzatok nemzetközi színterére. Az egységes korszaktudat felbomlása maga után vonta minden egyenrangú, szabadon hozzáférhető múltbeli művészet „musée imaginaire”-jének kialakulását, amelyet *Walter Benjamin az aura-vesztés jelenségeként* írt le.

Tudvalévő, hogy Kosztolányi költészetét, irodalomszemléletét jelentősen befolyásolta Rilke hatása, fordításai és tanulmányai tanúskodnak erről. Első Rilkéről szóló tanulmánya 1909. szeptember 16-án jelent meg a *Nyugat* hasábjain. A következő három Rilkéről szóló értekező szöveg az első átírt változatának tekinthető. Kosztolányi jól érzékelt, amit a visszatekintés távlatából a recepcióesztétika is megerősít, hogy a *Das Stunden-Buch* (*Imádságos könyv*) fordulópont Rilke korai és kései költészete között. Jauss a modernség 1912-es korszakküszöbével hozza kapcsolatba a *Duinói elégiákat* (*Duineser Elegien*), amelyet Rilke 1912-ben kezdett el írni.

A korszakküszöb Jauss által kidolgozott fogalmában *az átmenetre kerül a hangsúly, nem a paradigmaváltásra:*

A korszakküszöb metaforája lehetővé teszi, hogy *a még nem és a már nem között fennálló hermeneutikai különbségben, azaz a horizont fokozatos változásaként ragadjuk meg az egyidejű nem egyidejűségét* [Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen], ennél fogva nem kell többé feltételeznünk az „objektív szellemet” vagy egy történelmi korszak hipotetikus egységét.³⁰

Apollinaire szemszögéből nézve – írja Jauss – az új esztétikai tapasztalat, amely küszöböt képez a „még nem”, az *Égöv*, és a „már-nem”, a *Hétfő Rue Christine* (*Lundi Rue Christine*) között, úgy határozható meg, mint amely láthatóvá teszi az irodalmi valóság megváltozott fogalmát.

Az 1912-es korszakküszöböt Nietzsche feltételezésével határozza meg: „a szubjektum mint sokféleség ekkor egy olyan folyamat kezdetén állna, amelyben a szubjektum euforikusan afirmálja a modern világtapasztalat határainak feloldódását, ugyanakkor nem találja többé önmagát az idegenné vált múltjának töredékeiben.”³¹ Az önmegfosztás új tapasztalatában az emlékezés elveszítette identitásképző erejét: ebben az értelemben az „én” halálát éli át a felejtés elkerülhetetlen folyamatában. *Az eltűnt idő nyomában* (*À la recherche du temps perdu*) elbeszélője újra és újra. Nem

²⁹ BITTERA Jenő, „A futurista festők mozgalma”, *Művészet* 11, 7. sz. (1912): 264–268, <https://www.mke.hu/lyka/11/264-268-futurizmus.htm>.

³⁰ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 31.

³¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente*, Kritische Gesamtausgabe, szerk. Giorgio COLLI és Mazzino MONTINARI, VII/3. köt. (Berlin–New York: Walter De Gruyter, 1967), 382.

véletlen, hogy Kosztolányi, kinek értekező irodalmában mély nyomot hagyott Proust „titáni regénye”, a *Swannék oldalán* (*Du côté de chez Swann*) egyik idevágó részletével, a combray-i harangtorony leírásával ragadja meg *saját fordításában* az én tünékenységeivel szembesítő Proust művészetének lényegét:

És még ma is, ha valamilyen járókelő „útbaigazít” egy nagy vidéki városban vagy Párizs egy előttem ismeretlen negyedében, s ha a távolban egy kórház haranglábat mutatja nekem vagy egy kolostor tornyát, fejében a hegyesedő papi süvegével, mint valami célpontot, melyet el kell érnem, emlékezetem bármily csekély és homályos hasonlóságot tud is találni e tornyok és az eltűnt kedves torony között, mihelyt hátrafordul a járókelő megbizonyosodni, vajon nem tévedtem-e el, ámulva láthatja, hogy feledve megkezdett sétámat vagy sürgős utamat, ott rekedek a torony előtt órák hosszáig, gyökeret vert lábbal állogok, emlékezni próbálok, érzem, amint lelkem mélyén visszahódítom a feledés árvizétől elöntött területeket, és azok lassanként kiszáradnak, megint fölépülnek, s ekkor – és sokkal szorongóbban, mint az imént, amikor a járókelőtől fölvilágosítást kértem – még mindig keresem az utam, befordulok egy utcán... de... benn a szívemben...³²

Kosztolányi két olyan óriásmondat zsúfoltságára ad érzékeny magyarázatot, mely együttesen harminc sort tesz ki:

Itt az író [...] az emlékek áradata ragadja el és sodorja visszafelé az elmúlt időbe, akár egy megduzzadt záporpatak, és vele együtt kell rohannia, akár akar, akár nem, s egyszerre, egy lélegzetre vagy inkább egy szuszra kell kimondani mindent, ami hirtelen eszébe jut, különben, ha pontot tenne oda, ahova pont nem való, egyszerre megsemmisülne az emlékezés és szellemidézlet egész varázsa.³³

Az önkéntelen emlékezet pillanataiból helyreállított hiteles tapasztalatot a valóság torzításainak ellenálló tudattalan őrizte meg. Kosztolányi azt sugallja, hogy az elvesztett múlt az írás megszakítatlan folyamatában állítható helyre. Ezzel lényegében megegyezik Jauss új távlatot nyitó értelmezése, mely szerint Proust számára az átláthatatlanná vált valóság kizárja az igaznak a jelenben való megvilágítását, de az anamnézis révén az igaz, a jó és a szép transzcendens birodalmához való reflexív hozzáférést is: „A most kezdődő modern kor költészete akkor nyerheti vissza a művészet által megtagadott megismerő funkcióját, ha lemond a már ismertek felisme-

³² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Rövid és hosszú mondat”, in KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 242–244, 243. (*Pesti Hírlap*, 1935. január 13.)

³³ Uo., 243–244.

réséről, és az elérhetetlenné vált valóság ellenállásának újraértékelését a világ és az én valódi feltárásaként értelmezi magában az írás aktusában.”³⁴

Jauss elgondolása szerint a decentrált szubjektum képlete határozza meg 1912-től a modernség új korszakküszöbét Apollinaire, Ezra Pound és T. S. Eliot költészetében, illetve Proust, James Joyce és Virginia Woolf regényeiben. A hozzáférhetetlen valóság modern tapasztalata, s a „szubjektum mint sokféleség” Nietzschehez köthető felismerése mélyen áthatja a húszas évektől Kosztolányi regénypoétikáját. Ennek felel meg – többek között – a rögzített, szubjektumhoz kötött nézőpontok lebontása, valamint a többszólamúság és az öntükrözés. A szereplők személyisége közötti átmenetek, a szubjektum egységének felbomlása, az én titokként megképződő, áthatolhatatlan világa jelzi, hogy az emberi jellem alapvetően megváltozott. Jauss korszakképzése a középpontját és egységét veszített szubjektum megjelenését a modernség második hullámának 1912-es korszakküszöbéhez köti. Nemcsak a regionális időeltolódást veszi figyelembe az 1920-as évek végén a magyar irodalomban későmodern korszakküszöböt tételező másik konstrukció.³⁵ A „késő modern” Jauss szóhasználatában nem önálló korszakfogalom, hanem a modernség második hullámának egyik változata. Jauss modernségfelfogását megkülönbözteti, hogy a szubjektum paradigmaticusan megkezdett decentralizálását nemcsak a veszteség kategóriáival értelmezi, hanem olyan új esztétikai tapasztalat megjelenéseként, amelyben a „modernitás klasszikusai” a nyelv felülvizsgálatának különböző fokozataiban egyszerre tágitották és újralétesítették a szubjektivitás határait.³⁶ A fenti összefüggés az autonóm én auravesztésének közös nevezőjében is összefoglalható: az auratikus és a posztauratikus művészet közötti törés az egyik markáns választóvonal a modernitás alakulástörténetében, amelyet a kortársak is felismertek, de ezt nem annyira hiányként, mint inkább az esztétikai tapasztalat – produktív és befogadói – határainak kitágulásaként élték meg. A szerves műalkotás klasszikus elvével való szakítás felszabadítja az esztétikai befogadást a szemlélődő tétlenség alól azáltal, hogy bevonja a mű jelentésének létrehozásába, jelentésteremtő értelmezésébe, mely egy befejezhetetlen feladat. Kosztolányi szinte szó szerint megelőlegezi Jauss felismerését: az olvasó „a mű társalkotójává válik” („Er wird [...] zum Mitschöpfer des Werks”).³⁷ A szembevetendő egybeesésre talán az adhat magyarázatot, hogy mindketten azonos forrásból, Valéry esszéiből merítettek, közelebből a francia költő nevezetes mondása volt ihletőjük: „Mes vers ont le sens qu'on leur prête” („Verseimnek az a jelentése, amit az olvasók tulajdonítanak nekik”). Az esztétikai avantgárdok prófétái és teoretikusai nem ejtették rabul Kosztolányit. Átlátott a haladás illúzióin, nem esett

³⁴ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 34.

³⁵ Ernő KULCSÁR SZABÓ, „Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken”, in *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I.*, szerk., Alfrun KLIEMS, Ute RASSLOFF és Peter ZAJAC, 23–41 (Berlin: Frank & Timme, 2006).

³⁶ JAUSS, *Die Epochenschwelle von 1912...*, 35.

³⁷ Uo., 36.

áldozatul, mint Apollinaire és Marinetti a háborút igenlő ideológiának, ahogy a nemzeti mítosznak vagy a közeli világforradalmat hirdető szocialista üdvtörténetnek sem. Kosztolányi az avantgárd jövő iránti pátosza nélkül fogalmazza meg a közelgő történelmi katasztrófa előérzetét. Kassákat azért méltatja, mert nála az avantgárd öntudat nem fordult az erőszak ideológiájának elfogadásába. Jauss azt sugallja, hogy az esztétikai avantgárdok történelmi vaksága részben az elutasított történelem és a megtagadott természet bosszújának következménye. Másfelől Nietzsche eszméjének követése, miszerint „a létezés és a világ csakis esztétikai jelenséggként nyeri el örök igazolását”³⁸ is hozzájárult a vakság kialakulásához. Kosztolányi helyzete különleges, amennyiben elutasítja az evilági üdvtörténetek minden időszerű válfaját, nem ragadja magával a háború kitörésekor feltámadó pillanatnyi lelkesedés, mérsékelten örvend a technikai civilizáció új vívmányaiért, s noha számos tekintetben Nietzsche követője, a szemlélődő *homo aestheticus* magatartását tartja leginkább elfogadhatónak.

Kosztolányit nem érintette meg a modern esztétikai nevelésnek a történelem menetét befolyásolni képes idealista programja, melyet Jauss nagy ívű áttekintése, *A modernizmus irodalmi folyamata Rousseau-tól Adornóig* (*Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*) részletesen bemutat.³⁹ A magyar író nem táplált reményeket sem a társadalmi, sem a művészeti forradalmak emancipációs ígéretei iránt, ezért a művészetet nem az elszenvedett történelmi csalódások kompenzálásaként fogta fel a felvilágosodás dialektikájának szellemében. A *játékban* megélhető szabadságot viszont feltétlen értéknek tekintette. Baudelaire modernség-felfogásához kapcsolódik Kosztolányi, amennyiben idejétmúlnak tekinti a rousseau-i természetfelfogást, kritikával illeti a magabiztos szubjektum önhitt elképzelését, s meghaladottnak véli a romantika idealizáló jelképiségét. Az irodalom nem ad hasznos tanácsokat az olvasó életproblémáinak megoldásához, nem tárja fel az élet értelmének rejtélyét, nem fogalmaz meg örök igazságokat. A költemények „gyakorlati szempontból teljesen haszontalanok és ésszerűtlenek.”⁴⁰ Mindezek az örökletes antropológiai szükségletek és elvárások a művészetekkel szemben a felvilágosodás humanista emberképének távlatából fogalmazódnak meg, azt feltételezve, hogy az ember alapvetően ésszerűen gondolkodó lény. E hitében rendül meg az önkéntes halált választó Novák Antal, az *Aranysárkány* című regény számtan és fizika tanára.

A *homo aestheticus* gondolatában testet öltő öncélú művészet ars poétikája elmozdulást jelent az *esztéta modernség* (Jauss) új korszakába, melynek Baudelaire veti meg az elméleti alapját: „A költészetet nem lehet halál vagy kihalás nélkül a tudományhoz

³⁸ NIETZSCHE, *A tragédia születése*, 54.

³⁹ JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus...*, 67–104. A tanulmány angol közönség számára átdolgozott változata: Hans Robert JAUSS és Lisa C. ROETZEL, „The Literary Process of Modernism from Rousseau to Adorno”, *Cultural Critique* 11. sz. (1988–1989): 27–61.

⁴⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Abécé a versről és költőről” in KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 434. (*Új Idők*, 1928. január 15.)

vagy az erkölcshez hasonlítani; a költészetnek nem az Igazság a tárgya, hanem csak-is önmaga” („La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même”).⁴¹ Baudelaire *esztéta modernsége* (Jauss) fontos viszonyítási pont Kosztolányi *homo aestheticus* fogalmának az értelmezéséhez, mivel legfőbb ihlető forrása, Jules de Gaultier, *Les éléments esthétiques de la moralité* című műve a „surnaturel” (Baudelaire) gondolati hagyományába illeszkedik.⁴² Eszerint egyedül az esztétikai érzékenység az, ami a modern embert bukott természete fölé emeli: a képzelet felfokozása lehetővé teszi számára, hogy elérje egyéniségének a kitágulását, meg többbszöröződését. Kosztolányi visszatérő személyiségképe a tükörszobában sokszorozódó én látványában ölt testet.

Baudelaire képzeletbeli múzeuma (*musée imaginaire*) az örökség újraértelmezését tekinti az utódok hivatásának: a historikus tudat ugyanis csak egy halott múltba képes eljutni. Kosztolányi műértelmezőként a *múlt újraélesztésére* vállalkozott a jelen távlatából. Ellenben az avantgárd időszemléletében a jövő a jelenben virtuálisan megelőlegezi önmagát. Kosztolányit nem sodorja magával az ipari civilizáció által kínált határtalan lehetőségek euforikus megragadásának hulláma, inkább *A haladás illúzióit* leleplező Baudelaire-rel tart. A modernség korszakolásának lényeges összefüggésére világít rá, hogy Kosztolányi megközelítésében *az avantgárd nem váltja le az esztéta modernnt*. Megegyezik a magyar író és a későbbi recepcióesztétika álláspontja abban a tekintetben, hogy *a klasszikus modern is képes megújulni* az avantgárd kibontakozásával párhuzamosan: az aura elvesztése után új kifejezésmódokkal kísérletezik. Jauss korszakkonstrukciójában az úgynevezett „*második avantgárd*”, a francia szürrealizmus, a dadaizmus, a konstruktivizmus nem nyitott új horizontot a modern esztétikai tapasztalat alakulástörténetében, mert nem vezetett be olyan művészi gyakorlatot, amelyet az első hullám ne hozott volna létre.

Az autonóm műalkotás zárt, organikus formájával való szakítás megnyitja a klasszikus modern irodalmat a *nyelvvel együtt alkotó befogadás* előtt, melynek ékes bizonyítéka Kosztolányi értekező irodalma.

⁴¹ Charles BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, szerk. Yves-Gérard LE DANTEC (Párizs, 1928).

⁴² Jules de GAULTIER, „Les éléments esthétiques de la moralité”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger* 109 (január–július) (1930): 161–197.

A TETTETÉS ÉS A PROVOKÁCIÓ LABORATÓRIUMA

– Az *Orpheu* (1915) folyóirat és a portugál Modernismo tervezetének alapvetései –

URBÁN BÁLINT

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Portugál Nyelvi és Irodalmi Tanszék

adjunktus

E-mail: urban.balint@btk.elte.hu

ORCID 0000 0002 3371 1939

A Laboratory of Simulation and Provocation

– The Aesthetics and Politics of the *Orpheu* Magazine and the Portuguese Modernismo –

The literary magazine *Orpheu* was launched in 1915, as the first forum of the Portuguese Modernismo sought to modernize the semi-peripheral cultural field of the nation by bringing it into synchronicity with contemporary European tendencies. The short-lived periodical also proposed to rewrite the prevailing hierarchies of world literature and aimed to transform Portugal into an authentic center of modernist art and literature. These ambitious aspirations on the one hand were in harmony with the main concerns of the Portuguese intelligentsia at the beginning of the 20th century, and on the other hand, reflected the core ideas of Fernando Pessoa's literary project. *Orpheu*, hence, stands out from the avant-garde periodical scene of the decade: 1) for having a unique transmodernist profile that integrates the aestheticist tendencies of the fin du siècle with the experimentalism of the emerging avant-garde movements; and 2) for presenting itself as an authentic laboratory of simulation which questioned the traditional concept of the author in line with Pessoa's heteronymy.

Keywords: Portuguese Modernism, Avant-garde, Fernando Pessoa, Peripheral Modernisms, Heteronymy

■ Az 1915-ben megjelentetett *Orpheu* folyóirat a portugál Modernismo alapító fórumaként íródott bele az ibériai nemzet irodalomtörténetébe és kulturális tudatába. A mindössze két számot megélt kiadvány a marginális geopolitikai terekben cirkuláló, nevükkel ellentétben komoly kultúratranszformáló projekteket mozgató, kozmopolita ihletettségű avantgárd *little magazine*-ok logikáját követve arra tett kísérletet,¹ hogy aktualizálja a még mindig a századvég irányzatai által meghatározott, fáziskésésben lévő portugál irodalmi mezőt, és hogy felszámolja a portugál kultúra félperiferikus helyzetéből következő, jellegzetes visszamaradottságot. Az elsősorban Fernando Pessoa és Mário de Sá-Carneiro nevéhez kötődő *Orpheu* volt az első olyan, komoly nyilvános polémiaát kiváltó, vállaltan provokatív kiadvány, mely bevezette a portugál kulturális térbe az avantgárdot, így a folyóiraton keresztül a portugál irodalom végre szinkronitásba került Európa nagy kultúrateremtő központjainak legújabb tendenciáival. A félperiferikus Portugáliában kiadott *Orpheu* és az általa kiteljesedő Modernismo nemcsak megelőzte az ibero-amerikai avantgárd olyan meghatározó fórumait és áramlatait, mint a spanyol, majd az argentin *ultraísmo*, a mexikói *estridentismo*, a Vicente Huidobro nevéhez fűződő *creacionismo*, a *Prisma*, a *Proa* vagy éppen a *Martin Fierro*, de egyenesen beilleszkedett az 1910-es évek nagy folyóiratboomjába, és olyan kiadványoknak volt kortársa, mint a brit vorticismus fő fórumaként számon tartott *Blast*, az expresszionista *Der Strum* és *Die Aktion*, vagy éppen a *L'Italia Futurista*.²

Mindazonáltal a folyóirat nemcsak europánizálni, modernizálni és aktualizálni akarta a fáziskésésben lévő portugál kulturális közeget, de Fernando Pessoa elgondolásait visszhangozva egyúttal arra is törekedett, hogy felülírja az uralkodó világ-irodalmi hierarchiákat, és Portugáliát globális szinten jelentős kultúrateremtő nemzetté avassa. Pessoa kevéssel az *Orpheu* tervezési folyamata előtt publikált, messianisztikus felhangokkal színezett esszéorozatában kifejtette, hogy Portugáliának hinnie kell egy dicsőséges jövőben, és a nemzet megreformálása ügyében elkötelezett alkotóknak azon kell munkálkodniuk, hogy megteremtsék „a holnap szuper-Portugáliáját.”³ Az esszé profetikus zárata a portugálokat globális jelentőségű, hatalmas Fajként (*grande Raça*) írja le. A 19. századi tudományosság retorikáját idéző szó nagybetűs használata is aláhúzza a portugálok kiemelkedő világtörténelmi szerepét és az ország szerény geográfiai méretének ellentmondó kulturális és hatástörténeti „nagyságát”. A szöveg végkicsengése szerint ez a hatalmas Faj hamarosan elindul, hogy felfedezzen egy új, szimbolikus Indiát, és hogy végre isteni módon beteljesítse legigazabb és legnemesebb küldetését, melynek tükrében a „fel-

¹ Eric BULSON, *Little Magazine, World Form* (New York: Columbia University Press, 2017), 15.

² Andrew THACKER, „Modernism and the Periodical Scene in 1915 and Today”, *Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies* 11. sz. (2017): 66–87, 71, <https://doi.org/10.7301/Z0R78CD8>.

³ Fernando PESSOA, *Crítica: Ensaios, artigos e entrevistas*, szerk. Fernando CABRAL MARTINS (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000), 17. Az idegen nyelvű szövegekből idézett részleteket saját fordításomban közlöm – U. B.

fedezők műve pusztán zavaros és érzéki előutánzatnak” tűnik majd.⁴ A meglehetősen kriptikus zárlat, így a portugál kultúra és a portugál nyelv egyfajta globális hegemóniáját vetíti előre.

Arra, hogy miért Portugália lesz egy új, kontinenseken átívelő, globális kultúra kialakítója, és hogy mi az *Orpheu* folyóirat, valamint a körülötte csoportosuló értelmiségiek szerepe ebben az ambiciózus folyamatban, Pessoa más szövegeiben találjuk meg a választ. Több, az életmű különböző pillanataiban született írásban találunk fejtegetéseket a portugál néplélek egyediségével kapcsolatban. Ezek a megállapítások minden kétséget kizáróan a Portugál Köztársaság 1910-es kikiáltása után megalakuló és meghatározóvá váló irodalom- és esztétörténeti mozgalom, a Portugál Újjászületés (*Renascença Portuguesa*) ezoterikus nacionalizmusának diskurzusából és az irányzat szellemi vezetőjeként számon tartott Teixeira de Pascoaes esszéiből táplálkoznak, melyekben a szerző kísérletet tett egy jellegzetesen portugál metafizikai rendszer kidolgozására. Pessoa generációja számára a köztársaság azt az utópikus reményt jelenítette meg, hogy az ország végre kilábal az évszázadok óta kísértő általános társadalmi és kulturális dekadencia állapotából, és hogy újra ugyanolyan kreatív és erős nemzetként emelkedik ki, mint amilyen a reneszánsz, a nagy földrajzi felfedezések és a birodalomépítés ideje alatt volt. A Portugál Újjászületés ezeket az utópikus elgondolásokat próbálta meg egyfelől az irodalomban artikulálni, másfelől pedig egy ambiciózus programtervezet keretében megvalósítani, melyben a közoktatás átszervezésétől a sajtó és a társadalmi nyilvánosság átalakításán keresztül, különböző gazdasági és társadalmi reformok is helyet kaptak.⁵ A mozgalom eszmeisége messzemenően inspiráló volt Pessoa számára, de kizárólagos patriotizmusa okán egy idő után korlátozónak és összeegyeztethetetlennek találta kozmopolita törekvéseivel. Pessoa Pascoaes és a Portugál Újjászületés gondolkodóihoz hasonlóan meg volt győződve a portugál nép, a portugál kultúra és a portugál nyelv különlegességéről és globális jelentőségéről, mindazonáltal a portugálok inherens kozmopolitizmusa is ugyanolyan meghatározó volt számára. Pessoa egyik fő heteronímjének,⁶ Álvaro de Camposnak egy írásában a portugál nép egyetemes civilizációs misszióra törekvő, kozmopolita közösségként tételeződik, melynek háttérében a nemzet sajátos történelmi tapasztalata áll. A 15. században megkezdődő tengeri

⁴ Uo., 67.

⁵ António BRAZ TEIXEIRA, „A Renascença Portuguesa, Movimento Plural”, in *A Renascença Portuguesa. Tensões e Divergências*, szerk., Paulo BORGES és Bruno BRÉU CARVALHO, 49–61 (Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014), 50–51.

⁶ Bár különböző poétikákat képviselő és olykor különböző nyelveken (angol, francia, portugál) megnyilvánuló, fiktív szerzőfigurákat már serdülőkorában életre hívott Pessoa, a három nagy heteroním – Álvaro de Campos, Alberto Caeiro és Ricardo Reis – kiemelkedése az *Orpheu* idejére datálható. A heteronímeket az különíti el a többi tucat, különböző neveket viselő további kitalált szerzőtől, hogy részletesen kidolgozott életrajzzal, identitással, világlátással, politikai meggyőződéssel, stílussal, költői hitvallással rendelkeznek, összetett hatástörténeti viszonyban állnak egymással és folyamatosan reflektálnak egymás szövegeire, irodalmi tervezeteire. A heteronímeknek ezt az összetett, párbeszé-

expanziónak köszönhetően Portugália vált a kora újkor első olyan európai nemzetévé, mely nemcsak kapcsolatba került más kultúrákkal, nyelvekkel és népcsoportokkal, de ki is épített egy kontinenseken és gazdasági szférákon átívelő, összetett gyarmatbirodalmat. A felfedezések és az expansió tapasztalatának köszönhetően a portugálok az első egyetemes és kozmopolita nemzetként emelkedtek ki a modernitás hajnalán. „A portugál jellem univerzális: ebben rejlik fonséges felsőbbrendűsége. A portugál történelem legnagyobb eseménye – a felfedezések hosszú, óvatos és tudományos korszaka – a világtörténelem egyetlen nagy kozmopolita cselekedete. Ez pecsételte meg a portugál embert.”⁷ A más kultúrákkal való folyamatos érintkezéseknek és a birodalomépítés logikájának köszönhetően a portugálok nyitott, elfogadó és alkalmazkodóképes néppé váltak. Identitásuk és szemléletmódjuk ennélfogva plurális. Egy másik szövegben mindezzel kapcsolatban az alábbiakat olvashatjuk: a portugálok egyik nagy jellegzetessége az „átformálhatóság, mely tudati vonatkozásban bizonytalanságot, következképpen az egyén önmagában való sokfélévé válását eredményezi. Egy igazi portugál több személy.”⁸ A portugál nép ezen kozmopolita éthosza és nyitottsága mindazonáltal az expansziós időszak lecsengésével elhalványult, így az új generáció feladata, hogy szakítson a provincializmus limitáló horizontjával, és megteremtse az újfent globális kulturális terjeszkedésbe kezdő, kozmopolita és plurális szuper-Portugáliát.

A portugálok inherens flexibilitásának és kozmopolita nyitottságának mindazonáltal megvannak a maga poétikai vonatkozásai is. Az imént idézett általános nemzetkarakterológiai megállapításokat az alábbi mondat követi: „Soha nem éreztem önmagam annyira portugálnak, mint amikor önmagamtól különbözőnek érzem magam – Alberto Caeiro-nak, Ricardo Reisnek, Álvaro de Camposnak, Fernando Pessoa-nak és mindazoknak, akik még léteznek, vagy majd létezni fognak.”⁹ Az *Orpheu* oldalain az irodalmi nyilvánosság elé tárt heteronímia kérdése Pessoa gondolkodásában tulajdonképpen elválaszthatatlan a portugál néplélek nyitottságától és pluralitásától. A heteronímia így nemcsak az irodalmi modernség projektjének egyfajta kicsúcsosodása, de egyúttal a jellegzetes portugál *Volksgeist* kiteljesedése is a művészetben. A heteronímia alapját képező mássá válás és másként beszélés – avagy a pessoai elszemélytelenedés (*despersonalização*) és tettetés (*simulação/fingimento*) – kérdése tehát egyszerre íródik bele a modern szubjektivitás kiemelkedésének és a portugál identitásnak a történetébe, így paradigmátikusan mutatja fel a patrióta kozmopolitizmus ideálját. A modern művészet eszményét mindennek tükrében, ahogy azt

dekre, életrajzi összefonódásokra és hatásviszonyokra alapuló rendszerét Pessoa *heteronimismónak* és *heteronímiának* nevezte. Erről bővebben lásd Dionísio VILA MAIOR, *Pessoa: Heteronímia e Dialogismo* (Coimbra: Almedina, 1994).

⁷ PESSOA, *Crítica. Ensaíes, artigos*, 143.

⁸ Fernando PESSOA, *Önelemző és elméleti írások*, ford. ALBERT Sándor, szerk. PÁL Ferenc (Budapest: Íbisz Kiadó, 2001), 41.

⁹ Uo., 42.

Pessoa egy másik írásában kijelenti, a portugál irodalom hivatott beteljesíteni,¹⁰ melynek első egyszerre nemzeti és kozmopolita megnyilvánulása az 1915-ös *Orpheu* volt.

Mindezek mellett meglátásomban az *Orpheu* poétikai heterogenitása is összefüggésbe hozható a portugál identitás flexibilitásával és sokrétegetségével. A folyóirat publikálása után Pessoa a botrányos kiadvánnyal foglalkozó cikkekre és tudósításokra reagálva igyekezett több nyilvános fórumon hangsúlyozni, hogy az *Orpheu* se nem futurista, se nem kubista, a tájékozatlan portugál sajtó tévesen azonosítja a folyóiratot ezzel a két nemzetközi izmussal.¹¹ Bár kétségkívül felfedezhetőek futurista és kubista elemek az *Orpheuban* publikált szövegekben, Pessoa fontosnak tartotta kiemelni, hogy nem ezen nemzetközi mozgalmak egyfajta portugál leágazásáról van szó, és egyáltalán nem követik ortodox módon se a futuristák, se a kubisták, se más avantgárd irányzat princípiumait. „Az *Orpheu* minden modern irodalmi mozgalom összegzése és szintézise.”¹² Jelentette ki ezzel kapcsolatban Álvaro de Campos, Pessoa pedig egy általa jegyzett esszében fejtette ki, hogy

Egy ilyen kozmopolita, egy ilyen univerzális, és egy ilyen szintetikus művészet számára egyértelmű, hogy semmilyen szabályt nem lehet ráerőltetni azonkívül, hogy legfőbb feladata az, hogy mindent mindenféleképpen érezzen, és hogy mindent szintézisbe hozzon [...]. A művészetnek, ahelyett, hogy szabályokat követne, mint a múltban, már csak egy szabálya van – minden dolog szintézisének kell lennie.¹³

Az *Orpheu* tehát nem követ semmilyen szabályt vagy előre lefektetett művészeti dogmát, esztétikáját egyfajta radikális heterogenitás jellemzi, mely a folyóiratban működtetett három új és eredeti irányzat – a *paulismo*, az *interseccionismo* és a *sensacionismo* – logikájában is megjelenik.¹⁴ A három izmus kialakítása egytől-egyig Pessoa nevéhez fűződik, és életre hívásuknak köszönhetően a folyóirat nem imitálja a központ meghatározó tendenciáit, hanem a portugál kultúra félperiférikus pozíciójából kiindulva alakít ki egy, a kortárs nemzetközi izmusokkal egyenértékű, pontosabban szólva azokat felülmúlni akaró, egyedülálló modernista profilt.

Az *Orpheu* oldalain nyilvánossá tett pessoai izmusok logikája tehát szervesen illeszkedik a folyóirat modernizációs és europánizációs törekvéseibe. Egyfelől a *paulismo*, az *interseccionismo* és a *sensacionismo* között kimutatható egy egyértelmű fejlődési vonal, mely a századfordulós modernségtől a történeti avantgárdon át,

¹⁰ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, szerk. Jacinto do PRADO COELHO és Georg Rudolf LIND (Lisboa: Ática, 1972), 124.

¹¹ Fernando PESSOA, *Correspondência: 1905–1922*, szerk. Manuela PARREIRA DA SILVA (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), 163, 164, 167.

¹² PESSOA, *Páginas Íntimas*, 147.

¹³ Uo., 124.

¹⁴ PESSOA, *Correspondência*, 164.

annak meghaladásáig ível, így tulajdonképpen kirajzolja azt az útvonalat, amelyet a visszamaradott portugál irodalmi térnek be kellene járnia ahhoz, hogy egy saját identitással rendelkező, autonóm kultúrateremtő központtá tudjon válni. Másfelől pedig Portugália ezzel a három új izmussal bizonyítja, hogy nemcsak kortársa a világnak, de, Pessoa már említett gondolatát felidézve egyenesen ő határozza meg az európai művészetek irányát. Az *Orpheu* egyediségét mindennek fényében a három pessoai izmusban megnyilvánuló poétikai heterogenitás képezi. A folyóirat köréhez tartozó költő és képzőművész, José de Almada Negreiros az *Orpheu* publikálásának ötvenedik évfordulójára írt esszéjében az alábbi megjegyzéseket tette a folyóirat modernista sokszínűségével kapcsolatban:

Az *Orpheu* egyik (kifejezetten izgalmas) jellegzetessége abban rejlett, hogy végtelen számú izmus keringett benne. Hasonlóképpen végtelen volt az irodalom és a festészet találkozása, hiszen mindkettőnek meg voltak a maga végtelen izmusai. Az *Orpheu* ezen sokszínűsége a mai kortárs művészetben érhető tetten. Míg az *Águiá*nak csak egy izmusa volt, a *saudosismo*, az *Orpheu* három, Fernando Pessoa által létrehozott izmussal büszkélkedhetett: a *paulismó*val, az *interseccionismó*val és a *sensacionismó*val, azokon az izmusokon kívül, melyek már világ szinten el voltak terjedve és amelyek a folyóiratban újra lettek alkotva.¹⁵

A három pessoai izmus, ahogy arra Almada de Negreiros is utal, kiegészíthető a már létező nemzetközi izmusokkal is, így az *Orpheu* kis túlzással élve ténylegesen a végtelen számú izmus transzmodernista fórumaként emelkedett ki a kor avantgárd folyóiratai közül. A három autentikus módon portugál irányzat mellett találkozhatunk még szimbolista, futurista, szimultaneista és kubista elemekkel is a folyóiratban, melynek köszönhetően a kiadvány egyszerre működtette a modernség és az avantgárd különböző és olykor egymást kizáró formációit. A sok izmuson keresztül az *Orpheu* – Matei Calinescu kifejezését használva – a modernség két, egymástól markánsan elkülönülő nagy arcát mutatja fel egyszerre,¹⁶ azaz ha a modernséget egy olyan több fázisra tagolódó, saját esztétikai alapállásait több ízben felülíró és átszervező képződményként tételezzük, melyben az egyes szakaszok alapvetően szubjektumfelfogásuk és jelhasználatuk tekintetében különíthetők el egymástól,¹⁷ akkor a folyóirat tulajdonképpen egyesíti a modernség első, a századfordulóra jellemző klasszikus (esztétista) fázisát az avantgárd mozgalmak 20. századi felbukkanásával érvényre jutó második fázisával.

Mindazonáltal kirajzolódik egy egyértelmű fejlődési ív az *Orpheu* három száma között. Míg az első számban még sok olyan szöveget és képet találunk, mely a szá-

¹⁵ José de ALMADA NEGREIROS, *Orpheu 1915–1965* (Lisboa: Ática, 1965), 24.

¹⁶ Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 2003), 246–247.

¹⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége”, *Irodalom-történet* 24 (74), 1–2. sz. (1993): 39–65, 44–45.

zadfordulós modernség szimbolista és posztzimbolista poétikáját működteti, addig a második számban már egyértelműen az avantgárd radikális és kísérletező éthosza dominál, kiszorítva a *fin de siècle* költészeti és vizuális örökségét. A Pessoa által sajtó alá rendezett, de végül publikálatlan harmadik szám pedig a már említett totális szintézisként értelmezett *sensacionismo* nemzetközi fórumaként lépett volna fel. A folyóirat három száma tehát kirajzolja a modernség inherens fejlődési logikáját a századfordulós tendenciáktól az experimentális avantgárdon át egy, a modern irodalom egyfajta abszolút szintéziseként tételezett hiperirányzatig, mely, ahogy az már korábban szóba került, nemcsak a kor érzékenységéhez és gondolkodásához legadekvátabb kifejezési forma, de egyúttal a modern művészet jövője, az az abszolút esztétikai horizont, amelynek irányába a modern művészet éppen tart, és amiben a sok különböző irányzat majd feloldódik.

A különböző modernista stílusok és reprezentációs formák ezen pluralitása, melyet Nuno Júdice „az izmusok táncának” nevezett,¹⁸ meglátásom szerint szoros összefüggésben van a folyóirat kozmopolita és világirodalmi törekvéseivel, hiszen amellett, hogy az *Orpheu* teret engedett a portugál irodalmi mezőben az addig még tulajdonképpen ismeretlen kortárs nemzetközi tendenciáknak, Pessoa-n keresztül kialakította a saját izmusait is, melyeket nemzetközi szinten is szeretett volna elterjeszteni, felülírva ezzel a világirodalmi import- és exportfolyamatok hierarchizáló dinamikáit.

Az *Orpheu* tehát egy olyan messzemenően heterogén, transzmodernista fórum volt, mely egyszerre engedett teret a századvég és az új évszázad legkülönbözőbb irodalmi és művészeti megnyilvánulásainak. A folyóirat ezen esztétikai sokrétősége kiegészült a hozzá kapcsolódó értelmiségiek politikai nézeteiben tetten érhető divergenciákkal. Az *Orpheu* szerzői nem követtek konzekvensen egy irodalmi vagy politikai irányzatot sem. Az „izmusok táncával” analóg módon a szerzők által képviselt politikai alapállásokban is kirajzolódnak markáns ellentétek. Míg bizonyos szerzők köztársaságpártiak, szabadelvűek, vagy éppen anarchisták voltak, addig mások a monarchizmus vagy a katolikus konzervativizmus irányzataihoz kapcsolódtak. Az esztétikai és politikai nézetek ezen sokszínűsége mellett – amit csak megerősít a tény, hogy az ígéretekkel ellentétben nem publikáltak egyetlen manifestumot sem az *Orpheu* oldalain, azaz a folyóirat nem követett konzekvensen egy jól definiált esztétikai programot – joggal merülhet fel a kérdés, hogy mi tartotta össze a csoportot, mi tette lehetővé azt, hogy közösen lépjenek fel a portugál kultúra megújításának érdekében. A választ többek között az első szám cím nélküli bevezető szövegében találjuk meg. A szöveget meglepő módon nem Pessoa és nem is Sá-Carneiro, hanem az első szám névleges szerkesztőinek egyike, Luís de Montalvor jegyzi. A rövid esszét olvashatjuk akár egyfajta programadó írásként is, bár ennek ellentmond a szöveg századfordulós retorikája, valamint a tény, hogy a kiadvány nem Montalvor, hanem elsősorban Pessoa és Sá-Carneiro projektje volt. A szöveg a mo-

¹⁸ Nuno JÚDICE, *A Era do „Orpheu”* (Lisboa: Teorema, 1986), 43.

dersség logikájával analóg módon azzal indul, hogy a folyóirat radikálisan eltér minden eddigi médiumtól és már létező művészeti praxistól. A nyitó állítást követő bekezdésekben többször felbukkan a száműzetés (*exílio*) szó, melynek jelentőségét tipográfiaileg is kiemeli a nagybetűs írásmód. Montalvor megfogalmazásában az *Orpheu* nem más mint azoknak az alkotóknak az önként vállalt művészi száműzetése, akik titokként vagy szenvedésként gondolnak a művészetre.

Az a célunk, hogy egy csoportban vagy egy szellemiségben létrehozzunk egy műalkotásokban és gondolatokban megnyilvánuló kinyilatkoztatásokból összeállított lapszámot, és hogy [az olvasók] ezen arisztokratikus szemlélet alapján leljenek rá az *Orpheuban* arra az ezoterikus ideálra, amelyet minden ízében magunkénak vallunk és amelynek alapján érezzük és megismerjük önmagunkat.¹⁹

A mondatban megjelenő kinyilatkoztatás, önismeret kivételes princípium, valamint az előző bekezdésben felmerülő titok és szenvedés kapcsolatba hozható az Orfeusz figurája körül kialakult misztériumokkal, így a gondolatmenet olvasható akár a folyóirat elnevezésének egyfajta magyarázataként is. Az időszámításunk előtti 5-6. században orfizmus néven elterjedt ezoterikus vallásban kiemelt szerepe volt a misztériumoknak és a misztériumokba való beavatás folyamatának. Az orfizmus így azon privilegizált szubjektumok közösségét jelentette, akik rendelkeznek az átlagember számára elérhetetlen, felsőbbrendű tudással, ismerik a világ rejtélyeit, hozzáférnek a létezés legelzártabb titkaihoz. Az orfizmus hívői Dionüszoszt követték, és bizonyos olvasatok szerint a vallás tulajdonképpen nem volt más, mint a korábbi Dionüszosz-kultusz egyfajta reinterpretációja, melyben a költőfigura, Orfeusz nevéhez kötődik az alapítusok és a himnuszok kidolgozása.²⁰ Az *Orpheu* szempontjából mindez több szempontból is jelentéssel bír. Egyfelől a nietzschei értelemben tételezett dionüszoszi princípiumhoz való kapcsolódás kiemeli a művészi praxisok radikális, szubverzív, kísérletező és sokkoló jellegét. Bartholomew Ryan ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy az *Orpheu* szerzői sok értelemben Nietzsche fiainak (*os filhos de Nietzsche*) számítanak, hiszen felmutatják a nyugati kultúra romjaiból az új évszázad beköszöntésével kiemelkedő teremtményként a káoszt és az új, messzemenően plurális, merész, kockázatvállaló és kozmopolita embert, akit túl jón és rosszon már nem korlátoznak sem a korábbi erkölcs, sem a fennálló ideológiák, hitrendszerek, jelentések és a hagyomány béklyói.²¹ Az *Orpheu*, ahogy számos további avantgárd kiadvány és ten-

¹⁹ *Orpheu: Revista Trimestral de Literatura* 1, 1. sz. (1915): 5.

²⁰ Miguel Herrero de JÁUREGUI, *Orphism and Christianity in Late Antiquity* (Berlin–New York: De Gruyter 2010), 1–31, <https://doi.org/10.1515/9783110216608>.

²¹ Bartholomew RYAN, „Orpheu e os filhos de Nietzsche: Caos e Cosmopolitismo”, in *Nietzsche e Pessoa: Ensaios*, szerk. Bartholomew RYAN, Marta FAUSTINO és António CARDIELLO, 51–83 (Lisboa: Tinta-da-China, 2016), 51–52.

dencia, a *Zarathustrában* jellemzett utolsó ember eltűnése utáni új, szabad és erőteljes antropológiai, valamint kulturális horizont kiépítését szorgalmazta és vállalta magára, tehát az általános politikai, morális és kulturális hanyatlás narratíváját el-lensúlyozva vizionált egy magasabb rendű szubjektumot és civilizációt. A dekadencia kérdése a portugál kontextusban kiemelt jelentőséggel bírt, hiszen a 19. század második felében, az *Orpheu* törekvéseivel analóg célokat megfogalmazó európeér értelmiség olvasatában a portugál nemzet nemcsak a modernitás folyamatának nagy vesztese volt, de egyúttal messzemenően dekadens is, és képtelen volt magáévá tenni a modern világ szemléletét. Pessoa életműve és az *Orpheu* mindennek fényében olvasható a portugál nemzetre jellemző sajátos dekadencia, valamint egy tágabb kontextusban szemlélve, magát az európai kultúrát érintő általános dekadencia elleni küzdelemként.²² Az *Orpheu* tehát egyfajta nietzscheánus energiával vetette bele magát a dekadenciából és a passzivitásból kiemelkedő új Portugália és az új portugál lélek megteremtésének folyamatába, mely Pessoa és a folyóirat kozmopolita törekvéseiből kiindulva nem korlátozódott a lokális, nemzeti szintre, hiszen a kiadvány az új európai ember és kultúra létrehozásában is igyekezett részt venni.

Ryan meglátása az *Orpheu* nietzschei horizontjairól nemcsak az új ember és az új civilizáció kidolgozásának szükségességével hozható összefüggésbe, de egyúttal a kartéziánus szubjektum elbizonytalanodásával és inherens pluralitásával is. A *hatalom akarásában* Nietzsche egyértelműen kijelenti, hogy a szubjektum nem más, mint pusztá fikció. Az utolsó ember után kiemelkedő új szubjektum folyamatos változásban van, magja rögzíthetetlen, elmozdul, permanens önmeghaladás jellemzi. „Az Egyetlen szubjektum feltételezése talán nem is szükséges; talán éppen így feltételezhetnénk szubjektumok sokaságát is, amelyek kölcsönhatása és harca gondolkodásunk és általában a tudatunk alapja?”²³ Az *Orpheu* meglátásom szerint példaértékűen mutatja fel a modern szubjektum ezen, egyszerre fiktív, fluid és plurális jellegét, beteljesítve a nietzschei próféciát a szubjektumok sokaságáról, kölcsönhatásáról és harcáról.

Korábban már utaltam rá, hogy a pessoai heteronímia kulcsfogalmainak az elszemélytelenedés (*despersonalização*) és a tettetés (*simulação/fingimento*) számítanak. Mindezt maga a költő fejtette ki egy, a halála évében írott levélben. Az Adolfo Casais Monteirohoz címzett levél a heteronímek eredetével és a heteronímia kialakulásával foglalkozik, melyeket egy pszichologizálással és önmitizálással átszőtt gondolatmenet keretében az elszemélytelenedés és a tettetés kérdésére vezet vissza. Ezzel az elgondolással meglátásom szerint a pessoai heteronímia beilleszkedik a modernség költői forradalmának mintázatába. Míg a romantika a verset a referenciális költői én tapasztalatainak, érzelmeinek és gondolatainak egyfajta direkt és egyértelmű projekciójaként értelmezte, a Baudelaire-től datált modernség éppenhogy igyekezett túl-

²² Hakira OSAKABE, *Fernando Pessoa: Resposta à decadência* (São Paulo: Editora Iluminuras, 2013), 22.

²³ Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002), 137–138.

lépni ezen az esztétikai ideológián, és az autobiografikus énnel szemben egy autonóm nyelvi képződményként próbálta meg artikulálni a költői szubjektumot. Hegel *Előadások a művészet filozófiájáról* című művében kijelenti, hogy „a lírai költeményben a szubjektum fejeződik ki. Itt nem a világ gazdagsága fejeződik ki, hanem az egyedi érzelem, a lélek egyedi ítélete. A líra egyáltalán a lélek kifejezésére összpontosít. [...] A lélek mint olyan akar megnyilvánulni.”²⁴ Bár a megállapítások elvileg általános értelemben vonatkoznak a költészetre, azonban véleményem szerint hatványozottan érvényesek a hegeli esztétikában kitüntetett szereppel felruházott romantikus művészetre, és tömören összefoglalják a romantika azon költészeti ideálját, melyet a modernség igyekezett meghaladni.

Az elszemélytelenedésnek és a tettetésnek ez a lényegileg modern kérdése Nietzsche egyik utolsó, még életében megjelent művében, a *Dionüszosz ditirambusok*ban is megjelenik. A versgyűjtemény dionüszoszi ihletettsége kapcsolatot teremt a portugál folyóirat említett orfista jellege és az oldalain megnyilvánuló kaotikusan deszubjektívált avantgárd tartalmak között. A kötet első verse jelentésszerű módon a költő figuráját állítja a középpontba, aki többé már nem az „igazság lovagja”, mint a romantikus paradigmában, épp ellenkezőleg, a költő

állat, ravasz, ragadozó, lopakodó, / mely hazudik, / amelynek tudva, akarva hazudni kell, / zsákmányéhesen, / cifrán álcázva, / önmagának is álarc, / önmagának is zsákmány, / ez – az igazság lovagja?... / Csak bolond! Csak költő! / csak cifrán beszél, / bolond álarcból szól cifra szava, / hazug szőhidakon járkál ide-oda, / hazugság-szivárványon / hamis egek közt / kóborol ólálkodva [...].²⁵

A modern költészet lényege tehát a hazugság, a tettetés, az álarcok viselése, és az olvasó megtévesztése a „cifra szavakkal”, azaz az átgondolt és nyelvileg jól megkonstruált irodalmi művel. Mindennek fényében megkockáztathatjuk, hogy Fernando Pessoa életműve és a heteronímia projektje teljesítette ki a modern költészet ideálját a romantika meghaladásáról és a nyelvileg totálisan autonomizálódó költői szubjektumról.

Mindazonáltal a heteronímia alapját képező elszemélytelenedés és tettetés korántsem korlátozódik Pessoa életművére. A költő irodalmi programjának ezen alapfogalmai átjárják az *Orpheu* oldalait is, melynek köszönhetően a folyóirat nemcsak tevékenyen járult hozzá a modernség irodalmi projektjének megvalósításához, de egyúttal ki is emelkedett az avantgárd ihletésű kortárs kiadványok sorából. Az *Orpheu* méltán nevezhetjük a tettetés laboratóriumának, hiszen a folyóirat egy olyan összetett identitásjátékkal szembesít, melyben Fernando Pessoa mellett a lap számos

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 356.

²⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Versei*, ford. és szerk. HAJNAL Gábor (Budapest: Európa–Lyra Mundi 1989), 77.

más közreműködője is részt vett. A kísérletező éthosza alapozott laboratóriummetafora egyfelől szerves részét képezte az avantgárd mozgalmak imagináriusának és önképének, másfelől pedig az izmusok, valamint a hozzájuk kapcsolódó kiadványok irodalom- és kultúrtörténeti értelmezési hagyományában is gyakran visszaköszönő interpretációs toposz,²⁶ így meglátásom szerint gond nélkül alkalmazható a portugál Modernismo kontextusában is. Az *Orpheu* ráadásul olvasható egy olyan sajátos laboratóriumként, mely a különböző, radikális módon újító poétikák mellett kifejezetten a tettetés és az identitás kérdésével is kísérletezett. Az, hogy Pessoa az *Orpheu* oldalain tárta a nyilvánosság elé a heteronímia gyakorlatát pedig csak egy – bár kiemelkedő jelentőségű – aspektusát képezi a tettetés esztétikájának.

Az *Orpheu* első számában három Pessoa-szöveg található. Míg *A tengerész (O Marinheiro)* című, Maeterlinck-hatásokat mutató szimbolista dráma Fernando Pessoa neve alatt jelent meg, addig az *Opiárium (Opiário)* és a *Győzelmi Óda (Ode Triunfal)* szerzője a korábban már említett heteroním, Álvaro de Campos, akiről Pessoa közeli barátain kívül senki sem tudta, hogy egy, a valóságban nem létező, fiktív költőalak. A két Campos-vers ráadásul kirajzol egy egyértelmű fejlődési ívet a heteroním költészetén belül: míg a Szezei-csatornán való végighajózás látomásokkal átszőtt élményét tematizáló *Opiárium* a századvég orientalizáló szimbolista hagyományával lép párbeszédbe, a *Győzelmi Óda* a futurizmus technofetiszta ideológiáját követve a gépek, a gépek, az ipusztériális zajok és fények világát élteti egy avantgárd ihletésű poétika keretei között. Álvaro de Campos tehát rögtön kétarcú, poétikailag összetett költőként debütál az *Orpheu* oldalain. Az *Orpheu* második számában Campos egy, a *Győzelmi Óda* avantgárd poétikájához kapcsolódó újabb ódával szerepelt. Míg a *Győzelmi Óda* futurista inspirációja mind tematikailag, mind formanyelvileg egyértelmű, a második számban megjelentetett *Tengeri Óda* kevésbé futurista és sokkal inkább a pessoai *sensacionismo* reprezentatív szövege. Szintén a második számban Pessoa saját nevére jelentette meg a *Részútos Eső (Chuva Oblíqua)* című versciklust. A hat részből álló kompozíció címe alatt az alábbi architektonikus utalást találjuk: *poemas interseccionistas*, azaz interszekcionista költemények. A versek tehát annak a korábbi, szintén Pessoa által életre hívott irányzatnak a reprezentatív szövegei, mely a pessoai izmusok önfel-számoló logikája alapján átalakult a totális irányzatként prezentált *sensacionism*óba. Az *Orpheu*ban publikált Pessoa- és Campos-szövegekből tehát kirajzolódik a pessoai izmusok sajátos dinamikája, a posztszimbolista *paulism*óból a kubista ihletésű *interseccionism*ón keresztül a szintetizáló *sensacionism*óba tartó mozgás. Ez az avantgárd program ráadásul elválaszthatatlan a heteronímia működésmódjától, hiszen míg a *paulismo* részben Fernando Pessoa, részben pedig Álvaro de Campos nevéhez kötődik, az *interseccionismo* Pessoa verseiben nyilvánul meg, a *sensacionismo* pedig kizárólagos módon az ódákat író Campos irányzata.

²⁶ Sophie SEITA, *Provisional Avant-Gardes: Little Magazine Communities from Dada to Digital* (Stanford: Stanford University Press, 2019), 22.

Összefüggésbe hozható a tettetés kérdésével a szerkesztők személyét és a szerkesztőséget érintő változások dinamikája, valamint az első szám luzo-brazil elköteleződése. Az *Orpheu* bizonyítottan Pessoa és Sá-Carneiro közös projektje volt, melyet éveken keresztül terveztek, az első szám szerkesztőjeként mégis két másik költő, a Brazíliából nemrégiben hazatért Luís de Montalvor és a brazil Ronald de Carvalho lettek megjelölve. Sá-Carneiro levelezéséből nyilvánvaló, hogy a szerkesztési feladatokat ő és Pessoa végezték, a címlapon megjelölt két költő csak névlegesen számított a kiadvány szerkesztőjének. Montalvor a címötleten és az eredeti luzo-brazil elköteleződésen kívül a már idézett előszóval, néhány posztszimbolista verssel, és két brazil szerző – Ronald de Carvalho, valamint Eduardo Guimaraens – szövegeivel járult hozzá az *Orpheu* projektjéhez. Az elviekben a szerkesztőség braziliai reprezentánsaként azonosított Carvalho pedig mindössze néhány, poétikailag nem túl innovatív verssel képviseltette magát. Az első szám címlapján feltüntetett szerkesztők tehát egyáltalán nem voltak a folyóirat szerkesztői, Carvalho részvétele az *Orpheu* projektjében ráadásul kifejezetten marginális. Hasonlóképpen kijelenthető, hogy a luzo-brazil profil is csak névleges volt, egyfajta szimuláció, mely illeszkedett a folyóirat kozmopolita elköteleződésébe.²⁷

A szerkesztési folyamatokat érintő fikciókhoz kapcsolódik továbbá a felelős szerkesztő személyének a kérdése is. Mindkét szám felelős szerkesztőjeként az az António Ferro van megjelölve a címlapon, aki semmivel sem járult hozzá a kiadvány megvalósulásához. Ferro nem vett részt a szerkesztési folyamatban, és egy szövege sem szerepel az *Orpheuban*. Jogosan merül fel a kérdés, hogy akkor mégis miért ő lett névlegesen és hivatalosan a folyóirat felelős szerkesztője. Ferro nagy valószínűséggel valamikor 1912–1913 táján ismerkedett meg személyesen Pessoaékkal. A neve felbukkan pár, az *Orpheu* előzményének számító korábbi folyóirattervben, viszont a további projektek-ből már kimarad, mivel Pessoa mind intellektuálisan, mind irodalmilag éretlennek tartotta még a nála hét évvel fiatalabb költőt.²⁸ Irodalmi éretlensége folytán nem került

²⁷ Arra a jogosan felmerülő kérdésre, hogy miért Montalvor és Carvalho lettek feltüntetve az első szám szerkesztőiként, részleges választ Pessoa egy önmagával készített interjújából kaphatunk, melyben leírja, hogy 1915 februárjában ő és Sá-Carneiro egy liszaboni kávézóban találkozott Montalvorról és a mindannyiuk számára inspiráló beszélgetés után tették meg az első konkrét lépéseket a folyóirat publikálásának érdekében. A Pessoaékkal egy generációba tartozó Montalvor a gimnáziumi évek óta szoros barátságot ápolt Sá-Carneiróval, ami akkor sem szakadt meg, amikor az az 1910-es évek elején kiköltözött Rio de Janeiróba, és a portugál külképviseleten kezdett el dolgozni. Pessoa szövegéből kiderül, hogy Montalvor kevéssel a kérdéses kávéházi találkozás előtt tért haza véglegesen Lisszabonba, de már Brazíliában foglalkoztatta egy irodalmi folyóirat gondolata, mely összekötné az általa ismert brazil és portugál költőket. Az interjúból mindezek mellett az is kiderül, hogy az *Orpheu* címölete is Montalvortól származott. A Brazíliát megjárt költő tehát egyfajta katalizátorként szolgált Pessoa és Sá-Carneiro terveinek megvalósításához, hiszen az évek óta elhúzódo tervezgetés az ő hatására kezdett végre konkrét formát ölteni. Lásd PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 148–149.

²⁸ Fernando PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, szerk. Jerónimo PIZARRO (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009), 37, 117.

be szövege az *Orpheuba*, Sá-Carneiro viszont feltehetően egyfajta nagyvonalú gesztust akart tenni az őket nagyra tartó fiatal költő felé, ezért tette meg a folyóirat felelős szerkesztőjének. Az ambiciózus Ferro így, bár szöveggel nem képviseltette magát, névlegesen mégis része lett az *Orpheu* ügyének, és a fiktív szerkesztői pozíciónak köszönhetően az irodalmi nyilvánosság is az *Orpheu* köréhez tartozó, modern szemléletű költőként könyvelte el. Ferro sokat köszönhetett tehát Sá-Carneiro baráti gesztusának, amelynek, bár eredetileg nem voltak provokatív szándékai, végül mégis egyfajta provokáció lett belőle. Sá-Carneiro sem Ferrót, sem Pessoa-t nem értesítette a felelős szerkesztő személyét érintő önkényes döntéséről. Pessoa mindezzel a nyomdai belévek korrektúrázása közben szembesült, és rögtön felhívta a költőbarát figyelmét arra, hogy a dolog jogilag problémás, hiszen Ferro még nem töltötte be a huszonegyedik évét, vagyis a kor törvényei szerint még kiskorú volt, így nem vállalhatott volna jogi felelősséget a folyóiratért. Sá-Carneirót nemhogy nem aggasztotta a dolog, de egyenesen üdvözölte a számára újdonságként ható tény, melynek köszönhetően a folyóirat önkéntelenül bár, de még provokatívabb, még kockázatvállalóbb lett.²⁹ Ferro kiskorúsága így utólag kapóra jött és illeszkedett az *Orpheu* radikális szelleméhez.

Ugyanabban a Pessoa-visszaemlékezésben, amely tisztázza Ferro és az *Orpheu* viszonyát, nemcsak a felelős szerkesztő pozíciójáról, de a folyóirat kiadójaként megjelölt Orpheu Kft. (Orpheu Ltda.) kérdéséről is olvashatunk, ami szintén beilleszthető a tettetés logikájába. Ahogy azt Pessoa egy másik szövegében olvashatjuk, Sá-Carneiro már a folyóirat tervezési folyamatának kezdetén magára vállalta a kiadás költségeinek finanszírozását.³⁰ A pénzt állás és kereset híján tehetős apjától szerezte, és a lap kiadása mögött természetesen nem állt semmilyen kft., amit Pessoa szóvá is tett, kilátásba helyezve az esetleges problémákat, ha valaki esetleg utánanézi a portugál cégjegyzékben vagy az adóhatóságoknál. Sá-Carneiro szerint ez ki volt zárva, és ragaszkodott hozzá, hogy a fantom kft. neve alatt adják ki a lapot, melynek köszönhetően a kiadvány a professzionalizmus látszatát keltette, és akár még egy szélesebb körű, gazdasági befolyással bíró komoly közösséget is feltételezett, ami elkötelezetten munkálkodik Portugália többszintű megreformálásának érdekében.³¹

Az *Orpheu* oldalain nemcsak a megjelölt szerkesztők, a jogi háttér és Álvaro de Campos minősültek fiktívnek, a tettetés identitásjátékába tartozik még a második számban publikáló Violante de Cysneiros figurája is. A fiktív költőnőt Pessoa biztatására hívta életre egy fiatal, azori-szigeteki költő, Armando Côrtes-Rodrigues. Cysneiros genezisének hátterében az *Orpheu* első száma által generált botrány áll. Az egyik legerőteljesebb kritikát a folyóiratról Adolfo Coelho, a Lisszaboni Egyetem bölcsészkarának irodalomprofesszora fogalmazta meg. Côrtes-Rodrigues az 1915-ös tanévben történetesen Coelho diákja volt, ezért javasolta Pessoa, hogy az akadémiai

²⁹ José BARRETO, „António Ferro, o Editor Irresponsável”, in *1915 – O ano do Orpheu*, szerk. Steffen DIX, 215–224 (Lisboa: Tinta-da-China, 2015), 218.

³⁰ Fernando PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 148–149.

³¹ Uo., 151.

retorziók és a személyes bosszú elkerülése érdekében a második számban már ne a saját nevén szerepeljen. Côrtes-Rodrigues egy évtizedekkel az *Orpheu* megjelenése után készült interjúbán még azt is felidézte, hogy 1915 tavaszán rendszeresen együtt utazott az egyetemre Coelhoval a külvárosi vonaton, és a professzor gyakran megosztotta vele is lesújtó véleményét az *Orpheu*ról, valamint a folyóiratnak a portugál irodalomra tett kártékony és destruktív hatásáról. A fiatal egyetemista ráadásul épp a záróvizsgájára készült, így nem engedhette meg magának, hogy egy esetleges *orpheus* megjelenéssel magára haragítsa az idős irodalmárt.

Ekkor javasolta Fernando Pessoa, aki egyébként már többször biztatott „személyiségem megduplázására” (ez az ő kifejezése volt), hogy női álnéven szerepeljen. Ezt többek között azért is találta kitűnő ötletnek, mert így a sok férfi költő között – ha sikerül titokban tartani a dolgot – egy nő is szerepel, amivel a folyóirat még inkább felkelti majd az érdeklődést. A nevet is ő választotta.³²

Côrtes-Rodrigues visszaemlékezéséből nyilvánvaló, hogy Pessoa nem pusztán a fiatal kolléga egyetemi karrierjének megmentése érdekében – bár azt is kifejezetten a szíven viselte, ahogy az kettejük levelezéséből is egyértelműen kiolvasható – javasolta Cysneiros létrehozását, hanem tudatában volt annak, hogy egy, a nagyközönség számára teljesen ismeretlen, titokzatos női szerző szerepeltetése hozzáad a folyóirat egyediségéhez és még kirívóbbá, még modernebb szemléletűvé teszi a kiadványt. Az *Orpheu* így csak gazdagodott, hiszen Cysneirossal egyfelől bővült a heteronímikus identitásjáték, másfelől pedig némileg árnyalódott a lap férfidominanciája, melynek köszönhetően ténylegesen még formabontóbb jelleget öltött, tekintetbe véve, hogy a kor Portugáliájában női szerzők a legritkább esetekben szerepeltek irodalmi lapokban.³³

Cysneiros versei előtt az alábbi szerkesztői jegyzetet olvashatjuk:

Eljutottak Szerkesztőségünkbe ezek a gyönyörű versek, melyek egy ismeretlen, beteg génusz művei. Úgy gondoljuk, hogy érdemesek a közlésre, és számunkra nincs sok jelentősége annak a létező személynek, akitől származhatnak. Minden műalkotás önmagát igazolja.³⁴

A szerkesztői megjegyzés nem más, mint a heteronímia és a modern költészet deszubjektívációs ideáljának egyfajta apológiája, annak a Beckett által megfogalmazott, majd Foucault reflexióiban elhíresült maximának az érvényre juttatása, melynek

³² Idézi Barbara GORI, „Violante de Cysneiros: l'ultimo canto del cigno Orpheu”, in *La spugna è la mia anima: Omaggio a Piero Ceccucci*, szerk. Michela GRAZIANI, Orietta ABBATI és Barbara GORI, 311–317 (Firenze: Firenze University Press, 2016), 311.

³³ Anna M. KLOBUCKA, *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Coimbra: Angelus Novus, 2009), 48–49.

³⁴ *Orpheu. Revista Trimestral de Literatura* 1, 2. sz. (1915): 122.

értelmében a modern irodalomban „mit [sem] számít ki beszél”, és melynek alapján az írás „mindenekelőtt arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folyamatosan eltűnik.”³⁵

Cysneiros versei ráadásul közvetlenül is párbeszédbe lépnek a heteronímiával és az *Orpheu* projektjével, hiszen a fiktív szerző a lírai szövegeket az *Orpheu* különböző szerzőinek ajánlotta. Az első verseket mesterének, Álvaro de Camposnak, míg az utolsó két kompozícióból az előbbi Sá-Carneirónak, az utóbbit pedig Pessoaának dedikálta. A paratextuális elem egyfelől egyfajta elismerése a két szerkesztő modern portugál irodalom megteremtésére irányuló erőfeszítéseinek, másfelől pedig Pessoa, Campos és Sá-Carneiro alapító és vezető szerepének kijelölése a portugál Modernismo diskurzusában. Pessoa és Sá-Carneiro levelezéséből nyilvánvaló, hogy az *Orpheu* köréhez tartozó, náluk pár évvel fiatalabb költők, mint például a már említett Ferro és Côrtes-Rodrigues kifejezetten felnéztek a két idősebb, olvasottabb, kozmopolitább és kiforrott irodalmi elképzelésekkel rendelkező pályatársra, melyet az a tény is alátámaszt, hogy költészetükben kísérletet tettek a Pessoa által életre hívott izmusok követésére. A Camposnak és Pessoaának címzett ajánlás végezetül pedig értelmezhető a heteronímia gyakorlatának példaértékű kiterjesztéseként magára az egész folyóiratra, hiszen egy nem létező szerző egy másik nem létező szerzőfigurát szólít meg, kapcsolatukat ráadásul egy olyan sajátos, mester és tanítvány dinamikába ágyazza, mely a pessoai heteronímia esetében is kifejezetten releváns. Elég, ha felidézzük a heteronímek eredetéről írott Adolfo Casais Monteiro-nak küldött levelet, melyben Pessoa kifejtette, hogy a heteronímia összetett rendszerében az először kidolgozott heteroním, Alberto Caeiro tölti be a mester szerepét, míg Álvaro de Campos, Ricardo Reis, és maga Fernando Pessoa is ennek az ősheteronímnek a tanítványai.³⁶ E heteronímek közötti kapcsolódásokat szem előtt tartva Pessoa a heteronímiát egy olyan drámaként definiálta, mely felvonások helyett emberek között játszódik le.³⁷ Richard Zenith olvasatában ez a pessoai definíció pedig kiterjeszthető az *Orpheura* is, azaz akár a folyóirat is olvasható egyfajta emberek között lejátszódó drámaként, melynek rendezői Pessoa és Sá-Carneiro voltak, akiket olykor jobban érdekelt a kiváltott drámai hatás, mint maguknak a szövegeknek a minősége.³⁸ Ennek tükrében – bár eredetileg nem annak indult, ami több botránykeltő elemről is elmondható – sokkal inkább Cysneiros kitalált alakja erősítette a kiadvány provokatív jellegét, semmint a versei, hiszen azok poétikailag a szimbolizmushoz állnak közel, és hiányzik belőlük Campos ódáinak, Pessoa interszekcionista kompozícióinak,

³⁵ Michel FOUCAULT, „Mi a szerző”, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt, 119–145 (Debrecen: Latin Betűk, 2000), 122.

³⁶ PESSOA, *Önelemző és elméleti írások*, 36.

³⁷ Fernando PESSOA, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, szerk. Richard ZENITH (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), 127.

³⁸ Richard ZENITH, „Orpheu, ou o triunfo do fingimento”, in *Os caminhos de Orpheu*, szerk. Richard ZENITH, 11–29 (Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – Babel, 2015), 15.

Sá-Carneiro verseinek vagy akár Almada de Negreiros rövidprózáinak avantgárd radikalizmusa.

Az *Orpheu* ezen provokatív profiljába illeszkedik továbbá a második szám két másik szerzője, Ângelo de Lima és Raul Leal is. Az első szám viharos recepcióján, valamint a folyóirat körül kialakult általános értetlenkedésen felbuzdulva Pessoa és Sá-Carneiro úgy gondolták, hogy azzal tudják a leginkább változásra kényszeríteni az irodalmi és kulturális mezőt, ha még inkább ráerősítenek az *Orpheu* sokkoló vonásaira. A heves olvasói reakciókon felbuzdulva a két költő a második számot már tudatosan szerkesztette merészebbre és koncepciózusan engedett több teret az avantgárdnak. Ângelo de Lima és Raul Leal szerepeltetése többek között az *épater le bourgeois* ezen ideológiájára vezethető vissza, hiszen míg előbbi a folyóirat publikálásának idején már több mint egy évtizede a Miguel Bombarda Elmegyógyintézet bentlakásos betege volt, addig utóbbi egy öltözködésében és megjelenésében is feltűnő, nyíltan homoszexuális dandyfiguraként vált híressé a portugál kulturális életben. Az első szám sajtórecepciójában erőteljes szólamként jelent meg az *Orpheu* költőinek elmeháborodottsága. A Max Nordau nézeteit visszhangzó cikkek szerint a folyóiratban publikáló perverz és zavart elméjű íróknak pszichiátriai kezelésre lenne szükségük, vagy egyenesen bolondokházába kellene zárni őket, hogy ne jelentsenek veszélyt a társadalomra.³⁹ Mindennek tükrében az, hogy a második szám egy pszichiátriai intézményben élő költő verseivel kezdődött, egyértelműen egy, az idézett sajtószólamoknak, újságíróknak és orgánumoknak szóló provokatív válasz, ahogy Raul Leal személye már nevének pusztája jelenléte folytán is botrányleltőnek számított, hiszen a kor Lisszabonjának egyik legexcentrikusabb queer figurájáról volt szó, aki nemcsak nyíltan vállalta homoszexualitását, de az általa létrehozott irodalmi irányzatot – az úgy nevezett *vertiginismót* – követő szövegeiben gyakran tematizálta is az azonos neműek közötti szexuális kapcsolatokat, mindezt egy olyan időszakban, melynek során a homoszexualitást törvényileg szankcionálták, illetve egy olyan döntően katolikus és hagyománytisztelő társadalmi közegben, mely nem tűrte meg a heteroszexuális normától eltérő praxisokat és identitásokat.⁴⁰ Ezeknek a marginális figuráknak a szerepeltetésével Pessoaék nemcsak a sajtót és az olvasóközönséget akarták még jobban megbotránkoztatni, de abban is bíztak, hogy a botránynak köszönhetően még nagyobb nyilvánosságot kap a folyóirat.

Ângelo de Lima és Raul Leal közlése tehát értelmezhető egyfajta marketingfogásként is és párhuzamba állítható az *Orpheu* oldalain megjelenő különböző, kereskedelmi forgalomban már kapható könyveket, jövőbeli publikációkat és nyilvános előadásokat népszerűsítő reklámelemekkel. Mindez illeszkedik az avantgárd mozgalmak esztétikai és politikai diskurzusába. A huszadik század első évtizedeinek

³⁹ Rui SOUSA, *Os bastidores de Orpheu: Visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto* (Lisboa: CLEPUL, 2011), 38–39.

⁴⁰ Fernando CUROPOS, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875–1915)* (Paris: L'Harmattan, 2016), 12–13.

izmusai egyfelől elkezdtek lebontani a különböző művészeti ágak és reprezentációs formák közötti határokat, másfelől pedig a művészet elitista ideálját dekonstruálva párbeszédbe léptek a magas művészen kívüli különböző kulturális szférákkal, és előszeretettel használták a politikai propaganda, valamint a tömegkommunikációs médiumok eszköztárát. Az avantgárd irányzatok közül talán a futurizmus működtetett leghatékonyabban és legagresszívebben többcsatornás öndisszeminációs logikát, melynek keretében tudatosan igyekezett használni különböző reklámstratégiákat annak érdekében, hogy az új művészeti irányzat minél gyorsabban, minél nagyobb nyilvánosságot kapjon, minél többen ismerjék meg, lehetőleg minél nagyobb földrajzi szórásban.⁴¹

Az *Orpheu* harmadik száma végül nem jelent meg. Sá-Carneiro 1915 szeptemberének közepén tudatta Pessoa-ával egy Párizsból küldött fájdalmas hangvétellű levélben, hogy nem fogja tudni tovább finanszírozni a folyóirat kiadását az apjától kért pénzből. Az *Orpheu* első két száma hatalmas összegeket emésztett fel, és a mozambiki Lourenço Marquesben élő apjának nem áll többé módjában fedezni sem a folyóirat, sem az ő párizsi tartózkodásának költségeit. A kérdéses levélben Sá-Carneiro leszögezte, hogy

A jelenlegi körülmények között semmilyen formában sem tudom folytatni az *Orpheut*. Az Apám nagyon megharagudna rám, ha meglátna egy újabb számot, mivel azt feltételezné – még akkor is, ha ez történetesen nem így lenne –, hogy neki kell kifizetnie. Tehát teljesen lehetetlen. Mérhetetlenül el vagyok keseredve, de ezt maga tökéletesen tudja. Többek között azért is, mert a tervezett tartalom elsőrangú volt, különösképpen a többnyelvűsége folytán.⁴²

Az *Orpheu* harmadik számának ebben a levélben említett „elsőrangú tartalmáról” egy két héttel korábbi levélből informálódhatunk. Pessoa és Sá-Carneiro versei, valamint Álvaro de Campos és Almada de Negreiros erőteljesen avantgárd szövegei mellett három új közreműködő is feltűnik: Numa Figueiredo, António Bossa, valamint Albino de Menezes. Az új szerzők és szövegeik tökéletesen illeszkednek a második szám provokatív image-ébe. Albino de Menezes egy D’Annunzio-hatásokat mutató, masszívan erotikus kisprózával képviseltette magát, António Bossa írása pedig már pusztán a címével – *Pederasztíák (Pederastias)* – is botránykeltőnek számított. Numa Figueiredóval kapcsolatban Sá-Carneiro kijelentette, hogy kifejezetten előnyös választás, hiszen mivel egy franciául író, fekete bőrű portugálról van szó, erősödik a kozmopolita vonal, és a folyóiratból ezidáig egyébként is „hiányoztak a

⁴¹ Olga SOKOLOVA, „The New Semiotics of Advertising in Italian and Russian Futurism”, in *International Yearbook of Futurism Studies* 9, szerk. Günter BERGHAUS et al., 188–213 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2019), 186–187, <https://doi.org/10.1515/9783110646238-007>.

⁴² Mário de SÁ-CARNEIRO, *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*, szerk. Ricardo VASCONCELOS és Jerónimo PIZARRO (Lisboa: Tinta-da-China, 2015), 378–379.

színesbőrű művészek”.⁴³ Az új kollaborációknak köszönhetően az *Orpheu* tehát nemcsak kozmopolita karakterét erősítette meg, de egyúttal egy olyan, a posztmodern kulturális logikáját mozgató, korát megelőzően heterogén és messzemenően befogadó fórummá vált, mely nemcsak több nyelvnek és több poétikai alapállásnak engedett teret, de egyúttal nagy hangsúlyt helyezett a szexuális, nemi és faji inkluzivitásra és diverzitásra, valamint igyekezett integrálni nemcsak a különböző és sokszor radikális módon modern esztétikákat kultiváló szerzőket, de egyúttal a legkülönbözőbb marginális csoportok képviselőit is. Oldalain tehát az új izmusokat hirdető alkotók mellett nők, homoszexuálisok, színesbőrűek, excentrikus viselkedésű queer figurák és örültek is hangot kaptak, melynek köszönhetően az *Orpheu* olvasható akár egy *avant la lettre* posztmodern utópiaként is.

Itt érdemes visszatérni a Montalvor bevezető írásában felvetett száműzetés kérdésére. A portugál *exílio* szó egy tágabb szemantikai keretben értelmezhető kívülállásként, kitaszítottságként is. Az *Orpheu* ennek fényében a kitaszítottak, a marginálisok, az *outsiderek*, a másként gondolkozók utópikus közösségeként artikulálódott, mely egyszerre biztosított menedéket, kifejezési lehetőséget és nyilvánosságot azoknak, akik nem fogadták el a művészeti mező és a társadalom uralkodó normáit.⁴⁴ A kívülállás és a kitaszítottság nem csak esztétikai értelemben íródott bele az *Orpheu* történetébe, elég ha csak az elmeegógyintézetben élő Ângelo de Limára, vagy a nyíltan homoszexuális Raul Lealra gondolunk, akinek a Pessoa által a későbbiekben kiadott *Megistenült Szodoma* (*Sodoma Divinisada*) című könyvét közszeméremsértés miatt a hatóságok bevonták és nyilvánosan elégették. Az outsiderként való létezés természetesen a két szerkesztő, Pessoa és Sá-Carneiro életútjában is nyilvánvaló. Míg előbbi portugálként nőtt fel Dél-Afrikában, és tizenhét éves koráig angol nyelvű közegben szocializálódott, majd hazaköltözve Lisszabonba épp alternatív neveltetésre és eltérő kulturális háttere miatt vált „kizöklentté”, addig utóbbi egy félperiferikus nemzet polgáraként próbált meg beilleszkedni Párizs vibráló kozmopolita világába.

A száműzetés kérdésének mindezek mellett van egy Portugália történelméhez és irodalmi hagyományaihoz kötődő politikai olvasata is. Az 1820-as években Brazília függetlenedése után komoly belpolitikai konfliktus bontakozott ki az országban, amelynek során az örökösödési érdekek eltérő nemzetvíziókkal párosultak. A liberálisok és az abszolutisták közötti feszültség végül egy több éven át tartó véres polgárháborúban csúcsosodott ki, ami száműzetésbe kényszerített számos szabadelvű értelmiségit. Az angliai és franciaországi emigrációban töltött évek döntő jelentőségűnek számítottak egy egész generáció számára, hiszen nemcsak közvetlen közelről láthatták, hogyan működik Európa két gazdaságilag és politikai berendezkedését illetően legmodernebb állama, de egyúttal kapcsolatba kerültek az angol és a francia

⁴³ Uo., 369.

⁴⁴ Ettore FINAZZI-AGRÓ, „A palavra em exílio: Orpheu e o desejo de comunidade”, *Revista da Anpoll*, 38. sz. (2015): 195–201, 198–199, <https://doi.org/10.18309/anp.v1i38.847>.

romantikával is.⁴⁵ A száműzetés tapasztalata így ugyanúgy hozzájárult a liberális frakció győzelmével és a polgárháború lezárásával kiépülő alkotmányos monarchia politikai profiljának kialakításához, mint a romantika meghonosodásához. Az első nagy romantikus generáció két legmeghatározóbb képviselője Almeida Garrett és Alexandre Herculano több évet töltött száműzetésben, és életpályájukban a romantika logikáját követve összefonódtak a legkülönbözőbb irodalmi és politikai tevékenységi körök. Eduardo Lourenço olvasatában ennek az első romantikus generációnak az életművében artikulálódott először komolyabban a portugál nemzet irányában érzett művészi és állampolgári felelősség. A száműzetésből hazatérő és a liberális rendszer kiépítésében tevékenyen részt vevő Garrett és Herculano élte meg először életfeladatként és felelősséggként a haza formálásának és megreformálásának szükségességét. Lourenço szerint a haza sorsának alakulásáért és a Portugália jövőjéért érzett felelősség kérdése korántsem korlátozódott a romantika ezen patrióta nemzedékére, hiszen átível az egész 19. századon és még Pessoa életművét, valamint az *Orpheu* és a Modernismo eszmeiségét is döntően meghatározza.⁴⁶ A különbség a romantikusok, majd az 1870-es generáció és a realisták valamint Pessoa és az *Orpheu* nemzetvíziója között abban rejlik, hogy míg a korábbi generációk elsősorban azon fáradoztak, hogy felszámolják a portugál kultúra jellegzetes visszamaradottságát és újra eminens módon európai nemzetté alakítsák Portugáliát, addig Pessoa már olyan szuper-Portugáliát képzelt el, mely képes felülmúlni az uralkodó kulturális és irodalmi hierarchiákat és a világ legmeghatározóbb kulturális hatalmaként emelkedik ki.

Az *Orpheu* produktív és messzemenően heterogén utópiaközössége kevésbé a folyóirat megjelenése után felbomlott. Az *Orpheu*t követő években Sá-Carneiro öngyilkosságot követett el egy párizsi hotelszobában, Guilherme de Santa-Rita tuberkulózisban halt meg, Amadeo de Souza-Cardosót a spanyolnátha vitte el, Ângelo de Lima ugyanabban az elmegyógyintézetben hunyt el, ahol megírta az *Orpheu*ban megjelentetett verseit, Armando Côrtes-Rodrigues véglegesen visszaköltözött Liszabonból az Azori-szigetekre. Raul Leal több évtizeddel a folyóirat publikálása után megőrült, Luís de Montalvor pedig az 1940-es évek végén halt meg rejtélyes körülmények között; egy vasárnap délelőtt belehajtott kocsival a Tejóba, vele volt a járműben a felesége és a fia is, és egészen a mai napig nem világos, hogy egyszerű baleset volt vagy eltervezett (kollektív) öngyilkosság.

Mindez összefüggésbe hozható az Orfeusz-mítoszban megjelenített alvilágjárással és annak veszélyeivel. A költő, aki leszáll a holtak közé, hogy a költészet erejével kimenekítse onnan az autentikus vágytárgyat, azt kockáztatja, hogy nem jut fel többet az élők közé. Másfelől pedig a csoport tragikus felbomlása az avantgárd esz-

⁴⁵ Ofélia Paiva MONTEIRO, „A modernidade romântica em Garrett”, *Matraga*, 18. sz. (2006): 45–63, 50–51.

⁴⁶ Eduardo LOURENÇO, „Da literatura como interpretação de Portugal”, in Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, 80–118 (Lisboa: Gradiva, 2007), 84–85.

meisége felől is értelmezhető. Renato Poggioli az avantgárd művész jellegzetes tulajdonságaként azonosítja az antagonizmust és az agonisztikus küzdelmet. Az olasz kutató szerint az egészen a romantikus érzékenységre visszavezethető szembenállás kettős, hiszen egyrészt az uralkodó művészeti praxisoktól és intézményrendszerektől való radikális elfordulást jelenti, másrészt pedig a társadalommal, annak korlátozó, döntően polgári normáival és magával a kultúrával való általános viszonyulásra is kiterjed. Ez az antagonizmus az avantgárd militáns logikáját követve gyakran egyfajta tragikus küzdelemben csúcsosodik ki, melynek során az önmagát egyszerre hősként és katonaként tételző művész feláldozza magát a szent ügy, a jövő és az utána jövők érdekében. Tulajdonképpen ez a *sacrificio agonistico*, az önfelszámolás tragikus és heroikus aktusa biztosítja az avantgárd projektjének továbbélését és folytathatóságát.⁴⁷

Az *Orpheu* közössége, amit Pessoa egy, a folyóirat kiadásának huszadik évfordulójára írt visszaemlékezésében lapidáris módon a „mi, az *Orpheu*hoz tartozók” (*nós, os de Orpheu*) kifejezéssel definiált,⁴⁸ gyorsan felbomlott, de a folyóirat szellemisége és intellektuális öröksége tovább élt és azóta is tovább él a portugál kultúrában. Pessoa húsz év távlatából már tisztában volt ezzel, hiszen az *Orpheu*nak emléket állító rövid írás az alábbi mondatokkal zárul: „Az *Orpheu* véget ért. Az *Orpheu* folytatódik.”⁴⁹ Tehát bár a folyóirat a finanszírozási és egyéb problémák miatt mindössze két szám elejéig létezett, projektje korántsem rekesztődött be magával a kiadvánnyal. Pessoa egy korábban már idézett, önmagával készített fiktív interjúban fel is hívja a figyelmet arra, hogy az *Orpheu* szó egyszerre több dolgot jelöl:

*Orpheu*n gyakran az ezt a nevet viselő folyóiratot értik, melynek mindössze két száma jelent meg 1915 márciusában és júniusában; máskor azokra használgák, akik a folyóirathoz kötődtek, bár közülük sokan csak szoros figyelemmel követték a kiadványt vagy pusztán csak a szerzők barátai voltak, és nem volt közvetlen ráhatásuk magára a folyóiratra, annak nem voltak aktív közreműködői; megint más alkalmakkor pedig azokkal hozzák összefüggésbe, akik az *Orpheu*t követően a folyóiratban publikáló szerzőkhöz hasonló vagy ahhoz közelítő stílusban írtak.⁵⁰

Az *Orpheu* tehát Pessoa értelmezésében is sokkal több, mint egy pusztán folyóirat. Egyszerre jelenti a kiadvány újjító, antagonista és kozmopolita szellemiségére alapított intellektuális közösséget és egy sajátosan transzavantgárd stílust. Az *Orpheu* ennek tükrében korántsem ért véget 1915-ben. Eszmeisége, esztétikája és célkitűzései egyfelől különböző szinteken továbbéltek a portugál Modernismo tágabb diskur-

⁴⁷ Renato POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna: Il Mulino, 1962), 82.

⁴⁸ PESSOA, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, 155.

⁴⁹ Uo., 156.

⁵⁰ Uo., 148.

zusába sorolt későbbi folyóiratokban, amelyekben többek között az *Orpheu* egykori alkotói is publikáltak. A Luís de Montalvor által szerkesztett *Centauro*ban (1916), a Guilherme de Santa-Rita bátyja által alapított *Exílio*ban (1916), a portugál futurizmus autentikus nemzetközi fórumaként kiemelkedő *Portugal Futurista*ban (1917), az *Orpheu* borítótervezőjéhez, Luís Pachecóhoz kötődő *Contemporânea*ban (1922–1926) vagy éppen Almada de Negreiros *Sudoeste* (1935) című kiadványában, mely publikálásának huszadik évfordulóján különszámmal tisztelgett a lap emléke előtt, és amelyben Pessoa kijelentette, hogy az *Orpheu* folytatódik. A folyóirat hatása azonban bőven túlterjed a Modernismo kronológiai és esztétikai határain. Öröksége egyértelműen felfedezhető a posztmodern és a kortárs lírában, prózában, illetve dráma-irodalomban, melynek tükrében Jorge de Sena azon megállapítása, hogy az *Orpheu* tulajdonképpen egy egészen a mai napig tartó botrány, több, mint releváns.⁵¹ Mint ahogy Eugénio Lisboa hasonlata – a hatalmas erejű intellektuális földrengésről, melynek utórezgései egészen a mai napig érezhetőek a portugál kultúrában⁵² – is fokozottan érvényes.

⁵¹ Jorge de SENA, *Fernando Pessoa & Cª heterónima: Estudos coligidos 1940–1978* (Lisboa: Edições 70, 1984), 102.

⁵² Eugénio LISBOA, *O Segundo Modernismo em Portugal* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa–Biblioteca Breve, 1984), 9.

Szemle

KULTUSZÉPÍTŐ MONOGRÁFIA*

– DARVASI Ferenc. *Csak hagyjanak békén: Mándy Iván élete és pályája*. Osiris irodalomtörténet. Budapest: Osiris Kiadó, 2024, 558 lap –

SZÉCHENYI ÁGNES

ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézet
nyugalmazott tudományos főmunkatárs

E-mail: szechenyiagnes@gmail.com

ORCID 0009 0008 6157 6923

■ Az *Osiris irodalomtörténet* gyarapodó, az irodalmi kézikönyvírást is előzékenyen kiszolgáló, annak aláépítkező, nyersanyagot szolgáltató sorozatának legújabb kötete Darvasi Ferenc *Csak hagyjanak békén: Mándy Iván élete és pályája* című kötete. Fontos kötet, a szó legjobb értelmében vett pozitivista szemléletű munka. Szerzője évtizedet töltött az adatok összegyűjtésével. Egy olyan apróságnak is nagyon örült, amikor e sorok írója – aki Schöpplin Aladár munkásságát és feldolgozatlan hagyatékát dolgozta fel egy olyan monográfiában, amelynek kiadói szerkesztője történetesen Darvasi volt – egy emailben elküldte neki az információt, hogy Mándy eredetileg a Fiumei út 25. számú ház VI. emelet 10. számú lakásában lakott. Erről az apró adatról aztán – amit Schöpplin telefonos noteszéből jegyeztem ki – hosszan leveleztünk. Megkérdezte, melyik évből való a notesz – abban eleve biztos volt, hogy 1944. előtti évekből való – mert annyit tud már, hogy Mándyék hatodik emeleti lakását lebombázták a világháborúban, később már lejjebb laktak, ugyanabban a házban. Úgy látta, sehol máshol nem került elő ez a pontos cím, csak a későbbi, a negyedik emeleti, ahol Mándy évtizedeken át élt. Úgyhogy mindenképp hivatkozna majd Schöpplin jegyzetfüzetére a készülő életrajzban. Egy nemlétező emelet, egy eltűnt lakás. Mondhatjuk, hogy ez az információ nem tartozik szorosan egy monográfiához. De az ilyen apró részletek is építik a monográfus érzelmi, beleélő viszonyát. Átérzi, el-

* A *Literaturától* szokatlan módon ezúttal két recenziót közlünk egyazon könyvről, Darvasi Ferenc Mándy-monográfiájáról. Ennek oka egyszerűen az, hogy a két beérkezett recenzió közül egyiknek a közléséről sem kívántunk lemondani. Így Széchenyi Ágnes szemléje mellett Papp Ágnes Klárát is ajánljuk az olvasó szíves figyelmébe. – A szerk.

képzeli, hogy Mándynak mit jelenthetett a hiány. Hiszen gyakorta a hiányokból, veszteségekből építkezik Mándy írói világa.

A monográfia nem csak a művekről szól ez esetben. Darvasi feltárja a szétszakadt Mándy család költözéseit is, a Mándy-szülők válása nyomán a lakhelyek és iskolák gyakori változásait. (A korabeli törvények a gyereket az apához rendelték.) Nemcsak életrajzi adatokat gyűjtött Darvasi Ferenc, hanem korai írásokat, az érett Mándy „előszövegeit” is. Felhívja a figyelmet a kötetben eddig még nem közölt *Cimborák* című szövegre, az első kisprózára, „amelyben megcsillan valami Mándy későbbi írói világából. Számos ezt követő írásának háttére, »életanyaga« a Tisza Kálmán tér és jellegzetes figurái itt tűnnek fel először (és említés szintjén a Teleki tér is).” (77). (A szövegek és szövegvariánsok keresése igen fontos irodalomtörténeti ambíció, látjuk, miként gyarapodnak például a Krúdy-szövegek az adatbázisokat kitartóan búvárló gyűjtők, Bezeczy Gábor, Kelecsényi László, Wirágh András révén. Mándy korai szövegeinek kötetbe nem kerülő fiatalkori írásait elsőként Rónay László, illetve Urbán László gyűjtötte össze részlegesen.)

Darvasi Ferenc monográfiája nyomán részben módosul a szakirodalomban elterjedt hit, hogy Mándyt Schöpflin Aladár fedezte volna fel, amikor a *Tükörben* közölte *Bogár* című novelláját 1942-ben. Valójában ugyanis ekkorra nem kevesebb mint öt éve publikált Mándy és több mint ötven (!) írása jelent meg, ráadásul olyan jelentékeny lapokban is, mint a (katolikus) *Élet*, a (Kenyeres Imre-féle) *Diárium*, a(z) (akkor még Pethő Sándor szerkesztette) *Magyarság* vagy a *Vigilia*. A tény tény, de az is, hogy az Újhold-nemzedék és „szövetség” a maga íróvá avatását szimbolikusan és valóságosan is Schöpflintől származtatta. Az újholdasok az ölükben vitték le a több kisebb agyi infarktus után egyre kevésbé mozogni képes Schöpflint a Centrálba, magukhoz. Képzeliük el a jelenetet, Örkény Istvánt, amint karjába veszi a nyolcvanhoz közeledő kritikust, a *Nyugat* első nemzedékének legjelentősebb kritikását, a kevés életben maradottak egyikét.

Sok újdonságot hoz az *Újhold* belső viszonyainak, feszültségeinek aprólékos feltárása is. Ennek a fejezetnek a címe *A sikeres (?) író (1946–1949)*. Itt tárgyalja Darvasi még a *Magyarok* 1946-os jelíges novellapályázatán elnyert első helyezést, megemlítve, hogy 573 (!) pályamű érkezett a felhívásra. A társnyertes novella (mert ugyanakkor Déry, Ottlik és Sőtér is első díjasok lettek) a *Vendégek a Palackban* volt, a szerző majd minden antológiájába belekerült később, sőt, kötet cím is lett belőle. Itt tudjuk meg – s ez a fejezet és fejezetrész némileg újdonság is –, hogy Mándy, aki nemcsak, hogy félbehagyta a gimnáziumot, de az iskola intézményéről is a legrosszabb emlékei maradtak, szinte naponta bejárta a Múzeum körüti bölcsészkarra. Látogatta Trencsényi-Waldapfel József stílusgyakorlatát, s ez Mándy számára az *Újhold*-hoz fogható szellemi műhely volt. Waldapfel ezzel a stúdiummal mintegy felújította az ugyancsak alapvetően konzervatív Négyesy László híres szemináriumát. Az ekkori szabad légkörre jellemző, hogy bárki bejárhatott az „órákra”, így például hallgatóként részt vett ezeken a szobrász Pátzay Pál és a gyermekgyógyász Gegesi Kiss Pál is, csakúgy, mint a „túlkoros” érdeklődő, a jogtudós Moór Gyula, aki 1946-ig

az egyetem rektora volt. Nem derogált neki beülni a legfiatalabbak műhelyóráira. Soroljuk fel, ki mindenki fordult itt meg a háború után formálódó értelmiség tagjaiból. Csak néhány nevet említünk, a teljes névsorért érdemes fellapozni a monográfia fejezetét. Ide járt Lator László, Határ Győző, Karinthy Ferenc, Szabó Magda, Pilinszky János, Nemeskürty István, Lakatos István vagy Rubin Szilárd és a Sztéhlo gyerekek is, köztük Orbán Ottó. (Tegyük hozzá ehhez a nyitottsághoz, a koalíciós korszak ritka remek pillanataihoz, hogy ekkor állt a budapesti Operaház karmesteri pulpitusán Otto Klemperer.) Van még mit feltárni és összeolvasni az elsötétülés előtti időkből. (A stílusgyakorlatról a *Kritikában* írt már 1987-ben Vargha Kálmán, de a Mándy-életrajzba ágyazva megnő ennek jelentősége.) Hálásak lehetünk Darvasi Ferencnek, hogy aprólékos gyűjtögető munkával sokszereplős tablót állított össze.

Érdekes Darvasi Ferenc Mándy iránti érdeklődésének kezdete. Az Írók Boltjában tartott könyvbemutatón Darvasi bevallotta, hogy „sikerült” úgy elvégeznie az egyetemet, hogy egy sort sem olvasott Mándytól, hogy megismerkedésük késői, és már csak a könyveken át valósulhatott meg. (Darvasi 1978-as születésű irodalmár, Mándy halála évében, 1995-ben még gimnazista volt.) Tar Sándor és Darvasi László után, a novella kortárs változataival való intenzív kapcsolatából és saját írói ambíció révén jött az érdeklődés, hogy megismerje, majd egészen szorosan kövesse Mándyt. És igencsak meglepte, hogy a Mándy-novellák – talán így mondta a bemutatón – egyszerűen beletaláltak a saját világába. Személyes kapcsolat író és monográfusa között tehát nem volt, de a szerkesztői gyakorlat – Darvasi az egyik legjobb mai kiadói szerkesztő –, a nagyon szoros szövegolvasás rendkívüli módon segítette. A kiadói szerkesztőnek, ahogy a fordítónak is, mélyebb a szöveghez való viszonya, mint akár a kritikusnak. Azt ugyanis behatóbban, analitikusabban ismeri, nem csak többször olvassa, beszél róluk a szerzővel, látja alakulásukat míg a gépirat eljut a nyomdai fázisba, sőt olykor javaslatokat is megfogalmaz, mert ő az akár a „hibákat” (ismétlődéseket, következtelenségeket) is felfedező szükséges külső szem. Író és szerkesztője, s ez esetben monográfusa szoros, mély kapcsolatban vannak a szövegen át. És Darvasi elindult, hogy valamiképpen bepótolja a szükségszerűen elmaradt személyes „szerkesztői” találkozásokat. Körülkerítette Mándy Ivánt. Interjúzni kezdett. Először egy pincérnővel a Mándy által otthonának tartott, biztonságot adó Különlegességi (az államosításig, de a közbeszédben mindig is Lukács) cukrászdából, majd többek között Sándor Ivánnal, Tarján Tamással, Jelenits Istvánnal, Márványi Judittal, Lator Lászlóval, Corá Erzsébettel, a festőbaráttal beszélt Mándyról. Eljutott a családhoz, a feleséghez, majd megvizsgálta az utolsó lakóhelyet, kifaggatta az Aulich utcai szomszédot, s eljutott az író egyik első, két évig tartó gyengéd kapcsolataig is. Beszélt szerkesztőivel, fordítóival. Az interjúkból és levelekből önálló könyvek születtek (*Köztünk vagy: Beszélgetések Mándy Ivánról*, 2015, illetve a „*Szeretve tisztelt főcsatár*”: *Mándy Iván válogatott levelezése*, 2018, és még számos novellaválogatás, utószó), s a folyamatos Mándy-olvasás és a kitartó filológiai nyomozás eredményeképpen elkészült ez az alapos életrajz és pályakép.

Sok további újdonság is van benne. Talán nem tévedünk, amikor azt állítjuk, a monográfia legizgalmasabb része a korai Mándy oknyomozó bemutatása. Mándy korai alkotói éveiben, a negyvenes években még alkalmazkodott: írt tárcákat, kerek, azaz befejezett történeteket, mégpedig nem belső sugallatra. Mándy tehát nem volt mindig Mándy, noha a kezdeti novellákból utólag biztosan meglátjuk az autonóm írói világra való, szabad törekvéseit. Cáfolja Darvasi tehát azt a közkeletű tételt, hogy Mándynak ne lett volna írói ifjúkora (Bori Imre) vagy hogy Mándy már indulásakor teljes fegyverzetben lépett a porondra (Csukás István). Gazdagítja Mándy-képünket az átírások (*Don Quijote, Koldus és királyfi, Münchhausen báró kalandjai, Tamás bácsi (sic!) kunyhója*), a „kulimunkák” részletezése, a kényszermunkahelyek és kényszeráthelyezések feltárása, az első külföldi novellamegjelenés. Itt bukkan fel a más-honnan ugyan tudható, de az összefüggések között erőteljesebb hangsúlyt kapó esemény, amikor Darvasi a pályaképbe illeszti az Írószövetség 1956. júliusi taggyűlését, s nyomában azt, hogy ugyanez év szeptemberben már az is felmerült, hogy új irányzatos (!) folyóiratok jöhetnek létre. (A pártközpont már 1956 nyarán közölte, hogy engedélyezték Lengyel Balázséknak folyóirat megjelentetését, a szerkesztők honoráriumának biztosításával. Mennyi időnek kellett eltelnie, hogy az *Újhold*, igaz, évkönyv formában feltámadjon 1986-ban. Éppen harminc évnek.) A szellemi és politikai élet dinamikája igen jól követhető a könyvből, ezért mindazoknak ajánlható a *Csak hagyjanak békén* olvasása, akik nemcsak Mándyra kíváncsiak, hanem a Rákosi- és Kádár-korszak működésére, szellemi atmoszférájára is.

Nem reflektál Darvasi a *Nyugat* 1927-es vitájára, az *Indiszkreáció az irodalomban* című ankétra, de aprólékosan felidézi Mándy legnagyobb kiadáspolitikai és személyes vihart kavart regényének, a *Fabulya feleségeinek* (1959) fogadtatását. A kulcsregény főhőse – nem volt akkor sem titok – Végh György. Mándy meg is mondta a „főszereplőnek”, aki ekkor közeli barátai körébe tartozott, hogy „[h]a nem ezek az idők lennének, egyedül belőled megélnék, a te figurádból!” (249). Kálnoky László volt a könyv egyik előolvasója, s ő pontosan előre látta, ami a könyv megjelenése után bekövetkezett. Darvasi idézi Kálnoky véleményét: „»Szerintem ez egy kis remekmű, Iván több már, mint kitűnő író: nagy író!!! (Ezt én nem könnyen mondom ki bárkiről.) Más lapra tartozik, helyes-e, szabad-e élő személyekről ilyen kínos dolgokat megírni anélkül, hogy az író megváltoztatná a szereplők külsejét, foglalkozását, a környezetet. [...] A főszereplő Fabulya pedig, ha az írás nyomtatásban megjelenik, erkölcsi hullá lesz és köznevetség tárgya. Szokatlan, hogy egy művészi alkotást morális szempontból bíráljunk. Ezt csak a katolikus kritikusok és más bizonyos szempontokat minden elé helyező bírálók tették eddig. Végeredményben az a véleményem, hogy ez a kisregény olyan, mint egy remekül sikerült zabigyerek. Nem szabad lett volna megszületnie, de mivel megszületett és él, nem szabad megölni sem. Azaz jobb lett volna nem így írni meg, de mert így íródott és nagyszerű lett, nem lehet azt kívánni vagy követelni, hogy ne jelenjék meg. Mindenesetre [...] Ivánnak rettegnie kell majd a szereplők egy részének egyéni és kollektív bosszújától. [...] Végeredményben neki van igaza. A vérbeli művész legyen kegyetlen.» (247–248).

Nem tudom, Kálnoky, Mándy mennyire mélyedtek el a bizonyos *Nyugat*-beli vitában. Többek között Kosztolányi is ezt a sarkos véleményt képviselte. (Az a Kosztolányi, akinek temetésére – mint Darvasitól tudjuk – Mándy is elment.) A *Fabulya feleségei*-ből botrány kerekedett, nem is akármilyen. Sok ellentmondásos emlékezés van a könyv megjelenése körül. Olvasta-e Végh a megjelenés előtt a könyvet? Végigolvasta-e? Az mindenesetre tény, hogy a „főszereplő” maga ment el Csernus Tiborhoz, a könyv illusztrátorához, hogy az élethű rajzokat készítsen a szöveghez, mondván, ez is egyfajta népszerűség. Mándyt azonban szilencium sújtotta. Ugyanakkor, amikor a minisztérium és a pártközpont engedélyezni akarta az Írószövetség újraindulását, s a dokumentumok szerint az illetékeseket „érdekelte” (sic!) Mándy Iván és Nemes Nagy Ágnes, mint megnyerendő személyek. A *Fabulya*-kötet recenzióiból is bőven idéz Darvasi, feltétlenül érdemes elolvasni ezt a minuciózus, aprólékos gonddal készített fejezetrésztletet külön is. S felszólítást is rejt a *Fabulya*-történet felelevenítése. A hivatkozásokban említett *Végh György szeszélyes naplója* a PIM Kézirattárában fekszik, s bizony az innen vett idézetek azt sejtetik, nagyon is megérdemelne, hogy a szélesebb szakmai nyilvánosság elé jusson.

Talán itt, a bemutatott részletek alapján tudom pontosan meghatározni, mi is Darvasi Ferenc munkájának metódusa. Egyfajta *lineáris extenzivitás*. A fő szál mindig Mándy, a vele kapcsolatos, a rá vonatkoztatható adatok összerendezése. Jó módszer, és mutatóival együtt több mint 600 oldalas könyv az eredménye. Más nem fért volna bele. Az például, hogy az újholdasok pályája hogyan fejlődött szét, hogyan váltak el az utak a sikeresség szempontjából. Hogyan maradt a partvonalon például Szobotka Tibor, s hogyan ívelt fel felesége, Szabó Magda karrierje, amit az egyívású barátai árulásnak éltek meg. Többek között erről is szól Szobotka naplója. Szívesen olvasnánk egy becsületes Szabó Magda-pályaképet, legalább ilyen alaposat, részletezőt, mint Darvasi Ferenc Mándy-könyve.

Rögzíteni kell azonban azt is, hogy nem ez az első Mándy-monográfia. Erdődy Edit 1992-ben írt könyvet a *Kortársaink* sorozatban Mándy Ivánról, 1999-től 2010-ben bekövetkezett haláláig a Digitális Irodalmi Akadémia Mándy-szakértője is volt. Így indítja Mándy-könyvét Erdődy Edit: „Minden írónak van titka (bármily avítnak mutatkozzék is a gondolat). Azaz minden igazi írónak. Az írásnak egy olyan legfelső rétege, melybe a legegzaktabb, leginkább tudományosként elfogadott módszer sem enged vagy segít bepillantani. Vannak zárkózott, enigmatikus írók, akik tudatosan zárkóznak el a vizslató tekintet elől. Vannak kétértelműek és sokértelműek, műveik, akár a rejtvény. Vannak életművek, melyek labirintusából nincs menekvés. [...] Mándynak nemcsak titka, legendája is van, sőt, egész legendáriuma. A róla szóló tanok egyik alaptétele, hogy életműve homogén, változatlan, tömörszerű; hogy évtizedek óta mindig ugyanarról ír, írásainak szűk világa (tér, padok, csavargó, mozi, foci) változatlan és állandó. A legendát maga az író is táplálja gyakori önreflexióival, a műhelytitkok ironikus-komoly kitergetésével, a már legendásított mikrokozmosz

sűrű fölidézésével.”¹ Nagy kedvvel folytatnám Erdődy idézését, sőt, dicsérném hosszan és szívesen időtálló könyvét, felidézve, mégis milyen pontosan járta körül Mándy titkát, de erre most nincs terünk. Egyetlen apró, nem is súlyos, Darvasi elkövette méltánytalanságot azért szóvá tehetünk. Erdődy Edit írta a „Sóska”, azaz az 1945 és 1975 közötti, az MTA Irodalomtudományi Intézetében készült kézikönyv Mándy-fejezetét is. Darvasi Ferenc úgy hivatkozik rá mint a „hivatalos irodalomtörténet-írássra”. Ez ugyan igaz, de elfedi azokat a küzdelmeket, amelyek az irodalompolitika és a szerkesztők, szerzők között folytak a kánonról, az arányokról. A „Sóska” hibáit lehet sorolni, de éppen a Mándy-fejezet az egyik példa arra, hogy az intézeti szabadságharc nem volt eredménytelen.

A monográfia címe, *Csak hagyjanak békén*, lehetne akár Mándy-idézet is. Magam is annak véltem, amíg el nem jutottam a könyvben a magyarázatig. A cím ugyanis Balassa Péter fordulata, aki egy Mándy-születésnap alkalmából próbálta megfogni a Mándy-jelenséget, az írói tartás titkát. Jó cím, jól választott Darvasi. A részfejezetek közlésekor még a „Sose tudja a gyerekkorát elfelejteni?” címmel hivatkozott készülő munkájára. (Hasonlóan jó, mert kifejező cím Szobotka Tibor naplójáé [1953–1961] is, a *Bánom is én*. Bár nem tartozik szorosan a tárgyhoz, de nagyon szerencsés lett volna, ha a Jaffa Kiadóhoz került Szobotka-kézirat Darvasi Ferenc kezébe kerül, mert sokkal, de sokkal jobb könyvet csinált volna belőle, anélkül persze, hogy a szövegből egy betűt is elvett vagy hozzátett volna. Mert igen sok múlik a korismere-ten, a jegyzeteken, a keresztutalásokon, s ebből a szempontból ez utóbbi könyv nem elég igényes s ezért sikerületlen.)

Időrendben haladva ismerjük meg Mándy pályáját, a monográfia nem egyszerűen rendet tesz az életrajzi adatokban, hanem gazdagítja a lineáris történetet, előhozza Mándyval való beszélgetéseket és munkáiról szóló kritikákat, s végül idéz a nekrológokból, sőt reflektál a temetésre emlékező szerzőtársakra. Az anyaggal, a teljes recepciós anyaggal való birkózással szinte a lehetetlenre vállalkozott Darvasi Ferenc. Fejezetenként újrakezdődik a lábjegyzetek számozása, de ha összeadjuk ezeket az okadatoló, bizonyító hivatkozásokat, rendkívül magas számot kapunk. Összesen – remélem, pontosan adtam össze a számokat – 1849 lábjegyzetet tartalmaz a monográfia. Mégis előfordul egy furcsaság, hogy Margócsy István neve nem szerepel a névmutatóban, mert csak egy hosszú lábjegyzet idézi föl Margócsy írását a *Holmi* különszámából. A Mándy-értelmezés neuralgikus pontjáról van szó, a „kismesterség” mint bélyeg kérdéséről. Margócsy a búcsú pillanatában ugyanis tematizálni merte ezt a vélekedést. Margócsy írásából csak ezt a momentumot emeli ki Darvasi, noha ebben az írásban sok értő és elismerő kijelentés is van. Ennek körüljárása – ebben bizonyos vagyok – főszövegbe kívánczított volna. Csakhogy Darvasi egész könyvében ódzkodik a saját értelmezései kimondásától. Nehezen vagy részlegesen olvasható ki a *Csak hagyjanak békén* című monumentális munkából Darvasi értékelése. Hiányzik a Mándy-művek saját elemzése. Ez persze egy másik könyv lett volna.

¹ ERDŐDY Edit, *Mándy Iván* (Budapest: Balassi Kiadó, 1992), 5–6.

A *Csak hagyjanak békén* című életrajz és pályakép *kultuszkönyv*. Hatalmas filológiai teljesítmény, sokat tanultam belőle én is. Bárcsak minden írónak ilyen részletes, aprólékos élet- és pályarajzát ismerhetnénk. Olvasható lineárisan, ez a természetes és konvencionális olvasat, de érdemes a névmutatóból kiválasztani neveket, például Kaló Flóriánét, a legjobb barátét, Nemes Nagy Ágnesét, Ottlikét, Szabó Magdát, Márkus Évát, Karcsai Kulcsár Istvánét, Rába Györgyét, a Mándyhoz közelállókét, és külön-külön olvasni a kapcsolattörténeteket. Rákeresni a filmforgatókönyvek születésére. Remek a fényképanyag, lefegyverző a bibliográfia, előzékeny, mert az olvasót nagyban segíti a név- és címmutató.

Mindenkinek javaslom azonban, hogy Erdődy Edit 1992-es, mindössze 115 oldalas, „cím nélküli” Mándy-monográfiáját – a *Kortársaink* sorozatban, mint ezt tudjuk, nem kaptak címet a kismonográfiák – és Darvasi Ferenc *Csak hagyjanak békén* című 631 oldalas élet- és pályarajzát együtt olvassa. Mert mint Darvasi Ferenc a könyvbemutatóján mondta, idézve Reményi József Tamást, *Mándy a szövegeinek adta át a titkait*.

SÉTA MÁNDY IVÁN KÖRÜL

– DARVASI Ferenc. *Csak hagyjanak békén: Mándy Iván élete és pályája*. Osiris irodalomtörténet. Budapest: Osiris Kiadó, 2024, 558 lap –

PAPP ÁGNES KLÁRA

Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék
tanszékvezető egyetemi docens

E-mail: papp.agnes.klara@kre.hu

ORCID 0000 0001 7866 0058

■ Szokás emlegetni, hogy egy életmű valódi súlya nem közvetlenül a szerző halála után dől el, hanem nagyjából negyedszázad múltával kezd megmutatkozni. Ha ezt a közzhiedelmet vesszük alapul, akkor úgy tűnik, Mándy Iván prózája az utóbbi években egyre határozottabban követel helyet magának a magyar későmodernség kánonjában. Az idén lesz épp harminc éve, hogy Mándy Iván eltávozott, és az utóbbi évek recepciója alapján egyre határozottabbnak tűnik az oeuvre jelenléte. Ehhez nyilván hozzájárult születésének századik évfordulója, és a kapcsolódó rendezvények (még 2017-ben a Magyar Irodalomtörténeti Társaság konferenciája, majd 2018-ban – a tényleges centenáriumon – a Szépirok Társaságának megemlékezése, illetve a Pázmány Péter Katolikus Egyetem és a Károli Gáspár Református Egyetem irodalom tanszékei által rendezett tanácskozás), továbbá az ezekből született két tanulmánykötet.¹ Ezen belül – hiszen ezt tulajdoníthatnánk valamiféle kötelező tiszteletkörnek is – külön beszédes, hogy milyen sokakat megmozgatott a rendezvénysorozat, nemcsak az irodalomtörténészek körében, hanem az irodalmi életben is, ahogy azt a fenti események alkalmából rendezett felolvasóestek és kerekasztalok tanúsítják, amelyeken Vörös Istvántól Kemény Zsófiig képviseltette magát az élő irodalom. Ez rámutat a Mándy-életmű aktuálissá válásának egy másik jellemző vonására, arra, hogy nemcsak az elméleti vagy irodalomtörténeti megfontolás, hanem az élő irodalom is generálja ezt az érdeklődést. (Ahogy figyelemre méltó az érdeklődés másik forrása is: Mándynak a filmhez fűződő szoros kapcsolata, amire Sággy Miklós 2009-es kötete, *A fény retorikája* is felhívta a figyelmet, amely kimondottan a technikai képek szerepével foglalkozott Mándy, illetve Mészöly prózája kapcsán; továbbá ezt erősíti meg az a tény is, hogy az említett

¹ BENGI László és VÖRÖS István, szerk., *Séta közben: Tanulmányok Mándy Iván életművéről* (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2018); DARVASI Ferenc, PAPP Ágnes Klára és RADVÁNSZKY Anikó, szerk., „Egy ember álma”: *Tanulmányok és esszék Mándy Ivánról* (Budapest: Ráció Kiadó, 2023).

rendezvények és tanulmánykötetek visszatérő témája a film szerepe Mándy műveiben, és viszont: a Mándy-művek megfilmesítésének kérdése.)

A növekvő érdeklődésnek egyik (ha nem a) legaktívabb részese a most megjelent monográfia írója, Darvasi Ferenc, aki még a Magvető kiadó szerkesztőjeként foglalkozott az író életművének és hagyatékának sajtó alá rendezésével, amint azt az évfordulón, 2018-ban *„Szeretve tisztelt főcsatár”* címen megjelent levelezéskötet és reprezentatív novellaválogatás is mutatja. Ahogyan a még korábban, 2015-ben napvilágot látott, Mándy Ivánt és ezen keresztül a korszak irodalmi életét, hangulatát, és az író hatását szubjektíven megidéző interjúsorozata is a szerző iránti elköteleződéséről tanúskodik (*Köztünk vagy*). Mondhatni ennek a már több mint egy évtizede folyó munkának az összefoglalása az *Osiris irodalomtörténet* sorozatában megjelent nagymonográfia.

Mint a könyv alcíme – *Mándy Iván élete és pályája* – is mutatja, a kötet *életrajzi* monográfia. Nem az életmű értelmezésére vállalkozik, ahogy ezt Darvasi a kötet bemutatóján határozottan leszögezte, utalva arra is, hogy nem felváltani, hanem kiegészíteni akarja Erdődy Edit ma is megkerülhetetlen 1992-es kismonográfiáját. Ezzel kapcsolatban, úgy gondolom, két irányba indulhat el a kritikus gondolatmenete: egyrészt rákérdezhetünk arra, hogy mennyire teljesíti a szerző a műfaj elvárásait, másrészt elkalandozhatunk magának a műfaj létjogosultságának az irányába. Kezdjük talán ez utóbbival, már csak azért is, mert Darvasi monográfiája egyes pontokon érvként is szolgálhat ebben a gondolatmenetben. A hagyományos életrajzi monográfiák értelmének kétségbe vonása már több mint fél évszázados trend része, az alapvetően a pozitivista megközelítést vitató, a strukturalizmus és posztstrukturalizmus határán született „szerző halála” koncepciókkal kezdődik (a két reprezentatív szöveg, Barthes-é és Foucault-é 1968-ban és 1971-ben jelent meg). Hozzánk ez az irányzat természetesen fáziskéséssel érkezett, aminek olyan politikai okai is voltak, mint a nyugat-európai egyetemeken terjedő – a marxista irodalomtudomány tisztaságát (értsd: leegyszerűsített látásmódját) „fenyegető” – irodalomelméleti iskoláktól való elzárkózás. Ezt azért is tartom fontosnak hangsúlyozni, mert a nemcsak a pozitivista, hanem az azon alapuló marxista megközelítést is kétségbevonó, a szöveget a szerzőről leválasztó szemléletmód ennek következtében politizálódott át, ennek ellenhatásaként lett annyira vonzó (és ennek tudható be az is, hogy a későbbiekben némileg dogmatizálódott). Jól demonstrálja a dogmává válást, hogy Szajbély Mihály még 2019-ben is szükségét érzi, hogy némileg apologetikusan „régimódi monográfiának” titulálja Csáth Gézaról szóló értekezését. A maga helyén és idején persze felszabadító volt a szemléletváltás: szabadulás a kötelező dogmatizálomtól, új megközelítésmódok lehetőségének megnyílása. 1999-ben, a rendszerváltás utáni évek magyar irodalomtudományát szemlélve még teljes joggal írhatta Kálmán C. György (hol hivatkozzam rá, ha nem itt?), hogy „én ezeket többnyire unalmasnak találom, nem szeretem, nem hiszem, hogy ez lenne a követendő út. Az a meggyőződés húzódik meg a klasszikus irodalomtörténeti tanulmányok és monográfiák mögött, hogy ezek révén épül majd a magyar irodalom történetének

nagy háza, mindannyian egy-egy téglát jelentenek. Hát jó, épüljön az a ház, semmi baj – ráadásul egészen kiváló kollégáim dolgoznak ezen a házon, derék emberek, jó tudósok, felkészült és alapos tanárok, egy rossz szavam nem lehet, csak ezek a téglák valahogyan olyan egyformák, érdektelenek, szürkék.”²

Negyed század elteltével azonban ennek a szemléletnek a hátulütői is jól láthatóak. Most arról ne is szóljunk, hogy az elméletírás már elég rég feltámasztotta a szerzőt, és számos olyan új és izgalmas megközelítés született, amely rámutat a szigorúan szövegközpontú megközelítések problematikusságára, és visszahelyezi az életrajz kontextusába a művet, az autobiográfiakutatástól a genetikus kritikán át a hálózateleméltig. Ez mondhatni köztudott. Ugyanakkor Darvasi monográfiája szempontjából nem annyira tűnik relevánsnak. Ez a Mándyról szóló könyv ugyanis hagyományos életrajzi monográfia, nem állítanám, hogy különösebben támaszkodna a legújabb elméleti trendekre – és mégis érdekfeszítő: szakmai szemmel olvasva is, de tegyük hozzá, az érdeklődő irodalomkedvelő szemével is annak bizonyul. Itt kell rátérnünk a biografikus megközelítés háttérbe szorulásának másik következményére. A hagyományos monográfia unalmassága ellen tiltakozhatunk, amíg megbízhatóan kéznél vannak azok a szorgos irodalomtudósok által írt könyvek, amelyek a legújabb és legkreatívabb elméleti megközelítéshez szükséges háttérrel biztosítják, ennek hiányában azonban egy bizonyos ponton túl elakad az életmű feldolgozása. Mondjuk ki: a hagyományos monográfia jelenti a biztos alapját egy szerző kanonizációjának: beágyazza az életművet a szerző személyén keresztül (is) a korszak irodalmi történetébe, illetve megbízhatóan tisztázza az életmű teljességét, alakulástörténetét, és lehetővé teszi ezáltal egyrészt a széles spektrumú értelmezések megszületését, másrészt ennek az oktatás, az ismeretterjesztés nem lebecsülendő „aprópénzére” váltását. Arról nem is szólva, hogy a befogadó már csak esendő (ez még egy irodalmárral is megtörténhet): ha megkedveli egy író műveit, akkor már nemcsak az írásaira, hanem az életére is kíváncsi lesz, függetlenül attól, hogy a legújabb elméleti eredmények fényében ez éppen szakmailag mennyire korrekt magatartás. Legfeljebb ma már nagyon is tudatában vagyunk, hogy még a legjobban adatolt, legtárgyszerűbb, dokumentumokkal és fotókkal kiegészített pályakép és portré sem más, mint nyelvi konstrukció. Persze ezek után még mindig releváns kérdés lehet, hogy egy monográfia egyrészt mennyire pontos, alapos, vagyis a fellelhető források feltárásának fáradtságos munkáját mennyire végzi el, másrészt, hogy – egy másfajta olvasó szemével – mennyire száraz, azaz ebből az adathalmazból a maga írói eszközeivel hogyan konstruál személyiséget és élettörténetet. Különösen érdekes a kettő találkozása: az, hogy a pályakép felől közelítve a monográfia szerzője mennyire talál utat a művekhez: mert az kétségtelenül továbbra is a monográfia műfajának legkényesebb kérdése, hogy az életrajz és a korkép hogyan illeszkedik a szövegkorpuszhoz.

Ami a kötet mögött álló feltáró munkát illeti, Darvasi Ferenc monográfiája elkészítéséhez hatalmas anyagot mozgatott meg. Mándy szellemében minden fellelhető

² KÁLMÁN C. György, „Irodalomtudomány, ’90-es évek”, *Jelenkor* 42, 12. sz. (1999): 1274–1281, 1278.

cetlit napvilágra hozott: nemcsak azt, ami evidens, kiadott vagy levéltári forrásokban fellelhető a rá vonatkozó szakirodalomban, a korabeli kritikákban, interjúkban, állambiztonsági jelentésekben, az író által és a hozzá írt levelekben, hanem a kortársak különféle műfajú visszaemlékezéseiben rá vonatkozó említéseket, a magántulajdonban lappangó dokumentumokat, vagy a még élő ismerősök emlékezetében őrzött és előhívható benyomásokat is. Külön fontos kiemelni a teljes életmű felkutatását és feldolgozását, beleértve a korai, nevenincs folyóiratokban megjelent novellákat (általában a pályakezds szakaszának feltérképezését, amivel eddig adós volt a szakma), a negyvenes-ötvenes években született átirásokat, a Magyar Rádió megrendelésére készített „kulimunkákat” a bányászriporttól az ifjúsági rádiójátékokig, a Mándy által írt forgatókönyveket, de még a lektori jelentéseit is. Ha csak átfutjuk a kötetvégi *Bibliográfiának* a Mándyhoz kapcsolódó műveket listázó részét, képet alkothatunk a munka alaposságáról.

Itt fontos megemlíteni, hogy az sem mindig evidens, mi minden lehet „adat”: adat az, amit a monográfus meg tud szólaltatni. A dedikációk például attól válnak érdekessé ez esetben, hogy az író kapcsolatrendszeréről, egy-egy korszakban különféle emberekkel ápolt viszonyának milyenségéről árulkodnak. Darvasi kötete bővelkedik az ilyen „megszóltatásokban”. Ahogy a szó szoros értelmében is arra törekszik a monográfus, hogy mindenkit megszóltatasson, aki (még) elérhető és ismerte az író. A kötetből kiderül, hogy a szerző a megjelent interjúköteten kívül még számos beszélgetést felvett, levelezést folytatott az ismerősökkel, barátokkal, családtagokkal. Ennek köszönhető, hogy bár rendkívül részletes, nagyon alaposan adatolt dokumentumok tömegét sorakoztatja fel az életrajz, mégsem fullad valamiféle kötelező tudományos szárazságba: a források egy jelentős része ugyanis szubjektív emlékeket idéz meg. Ezáltal egyrészt elkerüli a hasznos, de érdektelen adathalmazzá válás Székülláját, másrészt a szakszerűtlen regényesítés Kharübdiszét is, lévén, hogy ezek az emlékek a kortársak véleményét, benyomásait tükrözik.

Általában, az egész monográfia törekszik arra, hogy feltérképezze azokat a személyes szálakat, amelyekkel Mándy az értelmiségi és irodalmi közegbe kapcsolódott, ennek köszönhetően nemcsak pályaképként, hanem szubjektív korképként is működik. Különösen érdekes ebből a szempontból a koalíciós évek végétől a hatvanas évek elejéig tartó időszak leírása, a polgári értelmiség életlehetőségeinek, túlélési stratégiáinak, hangulatának felvázolásával. Ezen belül is az ötvenes évek, amikor az „igazi” irodalmi élet (az, amit ma is annak látunk) tulajdonképpen nem a nyilvánosság előtt zajlott. Bepillantást nyerünk az „előadók és társszerzők” korának működésébe: abba, hogy milyen intézmények (például a SZOT Kultúrnevelési Osztálya vagy a Magyar Rádió Gyerekosztálya), milyen munkák segítenek átvészelni ezeket az időket a műsorfüzet-szerkesztéstől a gyerekkönyvek színpadi adaptációig amatőr színjátszók számára, és milyen legendás találkozóhelyeken, asztaltársaságokban zajlik mindennek ellenére az értelmiségi élet. Nem véletlenül utaltam a hálózatkutatásra: nem módszeresen, elméleti alapokon állva, de többek közt épp ennek a kapcsolati rendszernek a feltárása az, ami Darvasi könyvében az irodalmi élet kora-

beli működésére is fényt vet. Amiben viszont többet tud a kapcsolati háló adatszerű feltárásánál, az a nexusok minőségi és személyes megidézése, visszaemlékezéseken, korabeli leveleken, vagy akár besúgói jelentéseken keresztül, néha anekdotázva, néha az egykor lezajlott vitákra utalva (például a Végh Györggyel való, a *Fabulya feleségei* kapcsán történt összeveszés körülményeinek feltárása közben).

Az életrajzi, tulajdonképpen elsősorban történeti módszerekkel való megközelítés (beleértve az *oral history*t is) viszont aránylag szűkre szabja a művek vizsgálatának terepét. Mindenképpen fontos és alapos munkát végez el Darvasi, amikor tisztázza a megírás és megjelenés pontos körülményeit, illetve feltárja az egyes írások korabeli fogadtatását. Ez megint csak az irodalompolitika és az író viszonyának változó lázgörbéjét rajzolja fel: hogyan lesz Mándy „tiltott”-ból „túrt” szerzővé, hogyan növekszik kritikai elismertsége és ezzel párhuzamosan népszerűsége; illetve ebben a hatvanas évek második felétől egyre egyértelműbbé váló folyamatban milyen szerepe van a műveiből készült adaptációknak, az egyre szaporodó fordításoknak, külföldi megjelenéseknek. Emellett a szerző egyes korszakainak, ízlésének, olvasmányainak, filmélményeinek feltérképezése komoly alapot teremt további hatástörténeti kutatások számára is (ahogy a másik irányban a fiatalabb írógenerációkhoz fűződő kapcsolat rekonstrukciója is).

A monográfia megközelítésmódja ugyanakkor az egyes művek esetében erőteljesen életrajzi olvasást diktál: leginkább arra a kérdésre keresi a választ, hogy honnan merítette az író műveinek történetét, kiről mintázta egyes alakjait, illetve, hogy mely írásában örököltette meg egy-egy élményét. (A kötet mindenre kiterjedő figyelmét is mutatja, hogy ez nemcsak az olyan meghatározó eseményekre vonatkozik, mint mondjuk a világháború kalandos átvészélése, hanem például olyan kérdésekre is, mint hogy valóban hitt-e a kísértetekben – a válaszáért lapozzanak a könyv 208–209. oldalára.) Ez a megközelítés egyébként a köztudottan önéletrajzi ihletésből dolgozó Mándy esetében egyáltalán nem érdektelen, ugyanakkor nem teszi lehetővé a művek mélyebb értelmezését: végső soron Darvasi a műveket is elsősorban mint az életrajz rekonstrukciójának lehetséges forrásait olvassa. Persze nem csak: kíséreltet tesz arra is, hogy a művek közti, elsősorban tematikus-motivikus kapcsolatokat is feltárja, ezzel nagyon érdekes anyagot szolgáltatva az ebből kiinduló további lehetséges interpretációk számára.

Az utóbbi bekezdéseim összességében mind oda lyukadtak ki, milyen további tanulmányoknak ágyaz meg a monográfia: hálózatkutatás, hatástörténet, az életmű motívumrendszerének feltárása. Ez nyilvánvalóan csak a jéghegy csúcsa, de jól mutatja, hogy Darvasi Ferenc monográfiáját nemcsak az író pályájának és életművének rendkívül alapos feltárása fogja megkerülhetetlenné tenni, de munkája az elkövetkezendő évtizedek Mándy-képébe és -kutatásaiba is alkotó módon fog beépülni.

FEUILLETON ÉS FIKCIÓ: A KOLPORTÁZSREGÉNY MINT MŰFAJI HATÁRJELENSÉG

– *Kolportage und Moderne. Literarische Verfahren und Formate zwischen Populär- und Hochkultur. Medienreflexive Moderne*, 3. köt. Szerkesztette David BREHM és Katharina SCHEERER. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, 2025, 299 lap –

UJVÁRI HEDVIG

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet
habilitált egyetemi docens

E-mail: ujvari.hedvig@btk.ppke.hu

ORCID 0000 0002 4199 0464

■ A kolportázs mint irodalmi és médiumelméleti fogalom hosszú ideig csupán a magas irodalom ellenpontjaként jelent meg a kritikai diskurzusokban. A populáris irodalom e formáját gyakran a művészi érték nélküli, pusztán szórakoztató célt szolgáló, a tömegizléshez igazodó irodalomként kezelték, amelynek jelentősége legfeljebb a társadalomtörténeti vizsgálatok számára tűnt relevánsnak. A populáris és magas kultúra határainak elmosódása ugyan már régóta foglalkoztatja a kutatókat, a kolportázsirodalom és a modernitás összefüggései azonban ritkán kerültek a vizsgálatok fókuszába.

A David Brehm és Katharina Scheerer szerkesztésében megjelent tanulmánykötet ezt az elhanyagolt viszonyt helyezi új megvilágításba. A kiadvány, amely egy tudományos workshop előadásait összegzi, újszerű, átfogó megközelítést kínál: célja, hogy a kolportázst ne csupán a népszerű irodalom egy elavult formájaként értelmezze, hanem olyan dinamikus irodalmi és kulturális jelenségként, amely szervesen illeszkedik a modern irodalom genezisébe, sőt annak egyik meghatározó alkotóeleme is lehetett.

A tanulmányok a kolportázs és a modernség kapcsolatát médiumelméleti, narratív technikai, valamint befogadástörténeti és irodalmi értékképzési szempontból vizsgálják. A kolportázs így nem pusztán a „nagy irodalom” sötét háttere, hanem aktív és jelentős tényezője annak a médiatörténeti és poétikai folyamatnak, amely a modern irodalom kialakulásához vezetett. A kötet hozzájárul ahhoz, hogy a populáris irodalom e sokáig lebecsült formája újraértékelést nyerjen, nemcsak az irodalomtörténeti, hanem a kultúratudományi kutatások szempontjából is.

A kilenc tanulmányból álló kötet bevezető fejezete elméleti és irányadó funkciót egyaránt betölt: egyrészt kijelöli a kötet tárgyát és kérdésfelvetéseit, másrészt keretet ad a további tanulmányok számára. A szerzők leszámolnak a populáris és magas

Literatura 51 (2025) 2

DOI: 10.57227/Liter.2025.2.8

kultúra merev oppozíciójával, és helyette egy sokkal árnyaltabb, mediális és történeti szempontokat figyelembe vevő olvasatot kínálnak. A kolportázt ebben az értelmezésben nem mint az esztétikai érték nélküli tömegterméket láttatják, hanem mint olyan formát, amely komoly hatást gyakorolt a modernitás irodalmi és narratív gyakorlataira, sőt annak diskurzív kereteit is befolyásolta.

A tanulmány egyik legfontosabb állítása, hogy a kolportázs nem a modern irodalom előtti korszakhoz tartozik, hanem annak szerves része. A kolportázsra jellemző cselekményszerkezet, karakterábrázolás, illetve a szerialitás mint terjesztési forma mind visszaköszönnek olyan modern művekben is, amelyek később a kánon részévé váltak. Ez a megfigyelés komoly kihívást jelent a hagyományos irodalomtörténeti értelmezések számára, amelyek gyakran érték- és formaalapú különbségtétel mentén határozzák meg a magas irodalom fogalmát. A kolportázs szerepének ilyen újraértékelése tehát nem csupán egy műfaj történeti igazságtételét jelenti, hanem az irodalmi kánonok rögzült határainak kritikáját is.

Brehm és Scheerer elméleti megalapozottsággal dolgoznak: támaszkodnak Pierre Bourdieu mezőelméletére, valamint a kulturális materializmus és a médiatudomány módszertanára is. Ezek révén a kolportázs nemcsak irodalomtörténeti, hanem társadalmi és gazdasági összefüggérendszerbe is beágyazódik. A szerzők hangsúlyozzák, hogy a kolportázs terjedési módja – kolportőrökön keresztül, olcsó formátumban, gyakran folytatásokban – nem csupán egyfajta piaci reakció volt, hanem érdemben befolyásolta az olvasási szokásokat, sőt a narratív struktúrákat is. Az elbeszélés időbeli és formai rugalmassága a kolportázsban nem csupán technikai vagy tartalmi kérdés volt, hanem a kulturális gyakorlat részét képezte.

Ezt a mediális nézőpontot erősítik meg azok a példák is, amelyek a korabeli irodalmi sajtó, a folytatásos regény, vagy éppen a korai film és rádió szerepét tárgyalják. A vizsgálódások fókuszában a modern médiakultúra és a kolportázs kapcsolata áll; az olvasási élmény fragmentáltsága, a *cliffhangerek* alkalmazása, valamint a történetmesélés időbeli kiterjesztése mind a kolportázs örökségét idézik a modernitás irodalmában. Ezek az elemek nem pusztán esztétikai eszközökként működtek, hanem mélyebb kulturális mintázatok részei voltak, amelyek visszahatottak a korabeli társadalmi reprezentációkra is.

A kötet érdeme, hogy nem csupán a kolportázs esztétikai és narratív sajátosságait tárgyalja, hanem felhívja a figyelmet azokra a társadalmi és ideológiai dimenziókra is, amelyek ezt a műfajt körülveszik. A szerzők rámutatnak arra, hogy a kolportázs-irodalom gyakran moralizáló, néha kifejezetten didaktikus célzatú volt, ugyanakkor ezek az elemek sok esetben éppen a modern irodalom ironikus vagy reflektív rétegeiben jelennek meg újra. Ez a kapcsolat nem véletlenszerű, hanem a narratív hagyomány továbbélése és újraértelmezése. A kolportázs formai eljárásai így nemcsak a modern irodalmi elbeszélés részeivé váltak, hanem sok esetben annak kritikájaként is működtek.

Az elméleti alapvetés kiindulópontja az a felismerés, hogy a kolportázs nem érthető meg pusztán irodalmi műfajként. A kolportázs a 19. század második felétől

kezdődően nemcsak meghatározott tematikai és stilisztikai jegyeket viselő irodalmat jelentett, hanem egy sajátos médiadiszpozitívumot is, amelyben a narratív forma, a terjesztési mód, az olvasási szituáció és az anyagi megvalósítás egyaránt kulcsszerepet játszott. E komplex szemlélet lehetővé teszi, hogy a kolportázst ne a magas irodalommal való oppozícióként, hanem annak produktív és alakító részeként értelmezzük. A kolportázs olyan kulturális és technikai konfigurációként jelenik meg, amely a modern irodalom formai és poétikai megújulásának egyik előfeltétele volt.

A kolportázsirodalom a 19. század közepétől terjedt el széles körben német nyelvterületen. Különösen az 1850-es évektől kezdve jelentek meg tömegesen az úgynevezett kolportázsfüzetek (*Kolportageheftchen*), amelyek gyakran képes illusztrációkat tartalmaztak, és olcsó, könnyen hozzáférhető formátumban voltak elérhetők. Ezek a kiadványok az irodalom és a hírszolgáltatás határterületén mozogtak: egyszerre használták a literatúra eszköztárát, valamint a szenzációhajhász híradások hatáskeltő elemeit. Ily módon a kolportázs már ebben az időszakban is hibrid formaként működött, amely a populáris és a „magasabb” esztétikai szintek közötti átjárást lehetővé tette.

Ezek a művek nemcsak irodalmi értelemben voltak jelentősek, hanem olvasási és befogadási gyakorlatokat is formáltak. Az olvasás ekkoriban közösségi esemény is lehetett: a kolportázsfüzeteket gyakran felolvasták, közösen értelmezték, s ezáltal nemcsak az egyéni fantáziát, hanem a kollektív képzeletet is formálták. Ilyen formában a kolportázs az irodalom demokratizálódásának eszköze is volt, hiszen korábban marginalizált társadalmi rétegek számára is hozzáférhetővé tette a tartalmakat, mutatnak rá a szerzők.

A kolportázs második jelentős történeti formája a századforduló idején virágzó folytatásos regény (*Lieferungsroman*), amelynek poétikája és terjesztési módja szorosán összefonódott. A folytatásos formátum nem csupán praktikus okokból – például a költségek csökkentése érdekében – terjedt el, hanem narratív funkcióval is bírt. A cliffhangerek, a töredezett szerkezet, az epizodikus felépítés mind olyan technikák, amelyek később a modern irodalomban is megjelennek – ám ott már reflexív, ironikus vagy dekonstruktív módon.

A kolportázs ebben az értelemben nem csupán előkép, hanem próbaterepe is volt azoknak a poétikai megoldásoknak, amelyekkel később olyan szerzők dolgoztak, mint Thomas Mann vagy Alfred Döblin. A tanulmány azt sugallja, hogy a kolportázs technikái a modernség számára is inspirációként szolgáltak, különösen akkor, amikor az irodalom az önreflexió és a médiumkritika irányába mozdult el.

A kötet legérdekesebb részét képezi azoknak a szerzőknek a vizsgálata, akik tudatosan reflektáltak a kolportázs hagyományára, illetve beemelték annak eszközeit saját irodalmi stratégiáikba. Joseph Roth például a *Kokain* című modernista folyóiratban jelentette meg „Kolporteur”-portréját, amelyben nemcsak egy karaktert ábrázol, hanem a kolportázs mint kulturális figura irodalmi reprezentációját is megalkotja. Hasonlóképpen Vicki Baum *Kolportageroman mit Hintergründen* című

művében a kolportázs eszköztára egy társadalmi realista regény keretében jelenik meg, ironikus és egyben komoly olvasatot is lehetővé téve.

A kötet két első tanulmánya a 19. századi kolportázsliteratúra központi fogalmainak, formáinak és gyártási gyakorlatait mutatja be. Katharina Grabbe önálló írása ezen felül a kolportázsirodalom evolúcióját vázolja fel kulturális-szociológiai fejlődése alapján, ezzel meghatározva a kötetben vizsgált időszak kezdetét.

Petra S. McGillen dolgozatában Karl May, a kolportázskiadványok egyik klasszikus, termékeny szerzőjének munkásságát elemzi. Az írás rávilágít arra a feszültségre, amely May szerzői önképalkotása és valódi írói gyakorlatai között húzódik meg. Központjában egy *Repertorium* című füzet áll, amely May önéletrajzában egy precízen megtervezett művészeti eszközként jelenik meg, miközben a tanulmány megmutatja, hogyan működött valódi alkotói folyamatában. McGillen úgy elemzi a *Repertoriumot* mint az olvasás és írás közötti kapcsolódási pontot, azt a kompiláció poétikája egyik gyakorlatának tekinti.

Számos tanulmány az 1920-as évek hosszú időszakára összpontosít, és a kolportázsliteratúra médiabeli átalakulásai, politikai és poétikai változásai, valamint modernítésre reflektáló újraértelmezései kerülnek a középpontba. Felipe Espinoza Garrido egy transznacionális összehasonlító esetet mutat be: a brit médiakultúrában a *pulp fiction* népszerűségének vonatkozásában elemzi a *Bull-Dog Drummond* sorozatot, amely 1919-ben debütált a *Hutchinson's Story Magazine*-ban. A sorozatot mint a modern irodalom új kezdetét értékeli, amely szembesíti a pulp műfaját az anglo-amerikai modernizmus esztétikai kísérleteivel. A sorozat főszereplője, egy egykori katona, aki kalandokkal tölti a szürke, háború utáni éveit, a modern irodalmi táj egyik emblemikus figurája.

David Brehm a modernitás és a populáris irodalom határainak játékos aláásását elemzi Georg Kaiser *Kolportage* című komédiáján keresztül, amely 1924-ben jelent meg, és amely a kolportázs műfaji határvonalait és annak társadalmi diskurzusait vizsgálja. A darab azzal a kérdéssel játszik, hogy vajon művészi paródiaként vagy valódi kolportázsként kell-e értelmezni.

Joseph Roth *Kolporteur* című művének elemzésében Lotta Ruppenthal a szöveg médiareflexív aspektusait tárja fel, figyelembe véve a különböző publikációs kontextusokat, például a *Frankfurter Zeitung*-ban megjelent kritikát és a *Kokain – Eine moderne Revue* című avantgárd folyóiratban megjelent változatot. Elemzése rávilágít arra, hogyan működnek a művek a „kolportőr” szereplőn keresztül a modernitás határain.

Volker Mergenthaler Vicki Baum *Menschen im Hotel* című regényét vizsgálja, különösen az első kiadásban, amely a *Berliner Illustrierte Zeitung*-ban jelent meg. Mergenthaler az összefüggéseket, a cikkeket, képeket és hirdetéseket elemzi, amelyek körülveszik a szöveget. A regényben a motívumként visszatérő szállodai forgóajtó metaforaként szolgál, amely a kolportázsliteratúra recepcióját és a szöveghez kapcsolódó szemiotikai keringéseket szimbolizálja.

Irmgard Keun műveiben a kolportázs retorikája különösen pregnánsan van jelen: híres mondata – „Bennem revolverek ereje van. Én egy detektívregény vagyok” – önreflexív gesztusként értelmezhető, amely egyszerre ironizál a ponyvairodalmon, ugyanakkor el is ismeri annak energiáját, stiláris hatását. A kolportázs nem egyszerűen tárgy, hanem nyelvi és esztétikai potenciál, mutat rá Irmtraud Hnilica.

A tanulmánykötet még a bevezetőben megemlíti Georg Kaisert, Thomas Mannt és másokat is, akik különféle módokon reagáltak a kolportázs poétikájára: hol annak stiláris egyszerűségét használva fel, hol annak dramatikus, szenzációhajász dramaturgiáját emelve át a modern dráma struktúráiba.

Thomas Mann az 1920-as évek végén a *Romane der Welt* sorozattal a populáris és magas kultúra közötti határteret kívánta újradefiniálni: a kolportázs elemeit sem nélkülöző, esztétikailag értékes művekkel a széles közönséget kívánta megszólítani, a modern társadalmi és művészeti változások tükrében. A sorozat egyszerre volt kulturális és politikai vállalkozás, mivel célja egy nemzetközi, világpolgári irodalmi közösség megteremtése volt, amely a könyvpiar demokratizáló erejét is hangsúlyozza. Mann ezzel a „magas” és „népszerű” irodalom közötti határok elmosását és egy új, modern irodalmi hibrid létrehozását szorgalmazta.

A tanulmánykötet záró részében politikai irányba mozdul el Alexander Wagner írása révén, aki azt vizsgálja, milyen szerepet töltött be a kolportázs a nemzetiszocialista uralom alatt. Itt két szerző kerül előtérbe: Ernst Bloch és Lok Myler. Bloch számára a kolportázs a „remény képei” közé tartozik: az utópikus gondolkodás nyersanyaga, amely az igazságérzet, a társadalmi felelősség és a jövőbe vetett hit esztétikai formáit képes megőrizni – még ha naiv módon is. Lok Myler műveiben a kolportázs technikái a politikai propaganda és a társadalmi ellenállás kettős lehetőségét hordozzák. Ezáltal a kolportázs nemcsak irodalmi, hanem ideológiai eszközzé is válik.

Összegzésként elmondható, hogy a kötet jelentős tudományos hozzájárulást nyújt a populáris kultúra és a modern irodalom közötti kapcsolatok újragondolásához. Elméleti alapvetése elmozdul a hagyományos, irodalomtörténeti hierarchiakon nyugvó megközelítésektől, és a kolportázst a modern irodalom egyik előfeltételeként értelmezi. A médiumelméleti és narratív szempontok együttes vizsgálata lehetővé teszi, hogy a kolportázs ne csupán történeti kuriózumként, hanem produktív poétikai forrásként jelenjen meg: a modernség nem a kolportázs meghaladásából, hanem annak transzformációjából született. Ez a megközelítés hozzájárul ahhoz, hogy a kolportázst ne pusztán múltként, hanem a jelen irodalmi és kulturális kérdéseinek egyik releváns vonatkoztatási pontjaként értelmezzük.

PÓKHÁLÓS PALACKOK

– *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások* 5. Szerkesztette BIRÓ Annamária és BOKA László. Budapest–Nagyvárad: Reciti–Partium Kiadó, 2024, 405 lap –

LOCKER DÁVID

Eötvös Loránd Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék
doktorandusz

E-mail: ldavid98@student.elte.hu

ORCID 0009 0006 9649 3189

■ Az *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások* című irodalom- és társadalomtörténeti konferenciasorozat ötödik állomása 2023. június 21–23. között került megrendezésre, s a következő évben – a már megszokott menetrend szerint – a szervezők az ülésszak előadásait szerkesztett formában is közreadták. A továbbiakban pusztán arra vállalkozhatom, hogy rövid ízelítőt adjak a Reciti és a nagyvárad partium kiadó közös sorozata legújabb kötetének tematikusan rendkívül heterogén anyagából.

A konferenciakötet első szekciója a *Professzionalizáció és értelmiségekutatás* címet viseli. Ehhez hűen Kappanyos András az irodalomtudomány elmúlt nyolcvan évének professzionalizálódási folyamatát vizsgálja. A szerző a professzionalizáció fogalmával olyan társadalmi folyamatot jelöl, „amelynek során egy szakma (a társadalmi munkamegosztás során specializálódott tevékenységtípus) hivatásrenddé válik: intézményeket, kötelező normákat és procedúrákat teremt, és az adott tevékenység végzését teljesen a maga hatáskörébe vonja, monopolizálja.” (19.) A professzionalizáció lényege tehát egy exkluzív mozzanat: a társadalom egy csoportja meghúzza egy tevékenység művelésének szabályos, egyedül legitim határait, s elkülöníti önmagát a társadalom egyéb alrendszeitől (ilyen volt magának a szekuláris tudósak az egyháztól való önelkülönítése a modernitás hajnalán). A Kappanyos által adott definíció így egy másik lényeges elemre is rávilágít: az *autonómiatörekvés*re. A professzionalizálódó csoport általában igényét jelenti be arra, hogy *ön maga* alkossa meg tevékenységének procedurális szabályait, beavatási, a szakma hivatalos részévé emelő rítusait stb., s létére való veszélyt érzékel például a politikai-ideológiai beavatkozási kísérletekben. Kappanyos nem látja ezt máshogy a magyar irodalomtudomány esetében sem, amelynek professzionálissá válását az 1956 elején megalapított Irodalomtörténeti (1969 óta Irodalomtudományi) Intézet születéséhez köti. A dolog így kétszeresen is paradox. Egyrészt a Kappanyos által elbeszélte professzionalizációs folyamat egy olyan korszakban veszi kezdetét, amelynek politikai klímája radikálisan

Literatura 51 (2025) 2

DOI: 10.57227/Liter.2025.2.9

tagadta a kultúra és a tudomány függetlenségét; másrészt éppen az Intézet (szovjet mintára való) megalapítása tudta szavatolni az ott dolgozó „profil” relatív autonómiáját a politikailag érinthetetlen Sőtér István védnöksége alatt. 1968 után azt a relatív autonómiát, amelyet addig jórészt a marxista szemléletbe nehezebben beilleszthető korszakok/témák jelentettek (például a magyar régiség irodalma), elméleti vonalon a strukturalizmus egészítette ki, amely kvantitatív módszerével mintegy meg tudta kerülni az ideologikus olvasatok kényszerét. A strukturalizmusból mégsem lett iskola: az ebben a klímában „tankönyvíró nemzedékké” cseperedő fiatalokat (Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, Horváth Iván, Bojtár Endre, Szörényi László) legfőképp csak a marxizmuson kívüli alternatívák keresése kötötte össze. A magyar irodalomtudományt persze a későbbi rendszerváltás sem hagyta érintetlenül. A kilencvenes évek irodalmi nyilvánosságának máig utórezgéseket keltő purparlóját, a „Nagy Kritikavítát” Kappanyos kiújult professzionalizációs küzdelemként értelmezi. Ahogy arra a szerző figyelmeztet: azzal, hogy Kulcsár Szabó Ernő az iskolája által képviselt (a referencialitást és az intencionalitást a „posztmodern szövegirodalom” javára leértékelő) olvasási módot „professzionális irodalomértelmezésnek” nevezte meg, egyszersmind elvitatta a szembenálló (korántsem homogén) fél szakmai legitimitását. Ezért váltott ki a kritikavita olyan heves indulatokat a megszólalókból, mint amennyire ismeretes. Ezen törekvések ellenére a mai magyar irodalomtudomány Kappanyos szerint megőrizte módszertani sokszínűségét; sőt a filológia – amelyet a kritikavita környékén sokan temettek – a jelenlegi digitalizációs trendek egyik nyertesévé is válhat.

A fentiek fényében kifejezetten szerencsés volt Szajbély Mihály tanulmányával folytatni a kötetet. A tíz éve szervezett konferenciákon visszatérő előadóként jelen lévő szerző írását az értelmiség fogalomtörténetének rövid ismertetésével kezdi. Eszerint már a kora középkorban a *tanultság/tanulatlanság* viszonylatában különítették el az (ekkor még a kolostorokra korlátozódó) értelmiséget, hogy aztán a 18–19. században a modernizáció felgyorsulásával egyre többen nyerjék el az entellektüel jelzőt. Bár az alfabetizáció általánossá válásával az írni-olvasni tudás önmagában még nem garantálta azt, hogy az egyén a *tanultak* csoportjába tartozzon, a fogalom alakulástörténetének mindig része maradt a fizikai munkával *szembeni* mivolta, vagyis a szellemi pallérozottság. A modernizációnak, mint a korábbi tanulmányból is láthattuk, lényegi sajátossága a társadalom autonóm – professzionális – alrendszerekbe specializálódása. Szajbély Julien Benda Babits által nálunk is közismert kultúrkritikáját éppen az így létrejövő *szakértelmiség* bírálatának látja. Az értekező Benda nyomán ezzel állítja szembe a *felelős értelmiségi* szerepkörét, amely kitekint önmaga szakterületéről, és a széles körű nyilvánossághoz fellebezve a társadalom *egészét* érintő morális és politikai kérdésekben foglal állást. Luhmann ezzel, a Mannheim Károlynál „szabadon lebegő értelmiségiként” visszaköszönő értelmiségfogalommal szállt vitába, mondván, nem létezik olyan társadalmon kívüli pozíció, ahonnan az értelmiségi rálátna az egészre. Szajbély szerint Konrád és Szelényi kérdéses könyvükben (*Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, megj. 1978.) ennek a két ér-

telmiségi szerepnek a szintézisét hozták létre azzal, hogy egy társadalmi részrendszer szakembereiként – szociológusokként – vázolták fel egy általánosan kívánatos társadalmi utópia peremfeltételeit: a szocializmusét. Utóbbi, szerintük működőképes formában úgy jöhetett volna létre, ha apparatcsikok helyett szakemberek kerülnek vezető pozícióba. Ez a mozzanat lesz az, amely miatt az elemzett könyvet Szajbély „a 19. századi utópiák kései örökösének” (51) tünteti fel.

Valószínűleg az irodalomtörténeti szakma (ön)vizsgálatának témája miatt kapcsolták a szerkesztők az első fejezethez Németh Zoltán tanulmányát, amely a szlovákiai magyar irodalom reprezentációját vizsgálja magyarországi és szlovákiai irodalomtörténetekben. Németh írásának nagy érdeme a megdöbbentő statisztikai adatok egybegyűjtésén túl (például hogy Takaró Mihály „a határon túli nemzettest” irodalma iránt elkötelezett „irodalomtörténeti kézikönyve” a 400 oldalból 7 oldalt szán a felvidéki magyar irodalomra) két szemléleti felvetése is. Az egyik az, hogy Vincze Ferenc nyomán megjegyzi (de akár Papp Ágnes Klára vagy a most elhunyt Láng Gusztáv írásai alapján is tehetné): a határon túli irodalom nem pusztán az országaikon belüli többségi irodalomhoz képest *kisebbségi*, hanem a *magyarországihoz* képest is az. A másik pedig, hogy a határon túli irodalom önmeghatározása és/vagy történetírása nagyon hasonló kérdésekbe bonyolódik, mint a feminista kritika. Egyrészt maga is egy jelzővel ellátott, a „normálistól” alterált *appendix* – van a női/felvidéki stb. és van „a” magyar irodalom –, másrészt ugyanúgy két stratégiát választhat erre reagálva: vagy felszámolja ezt a különbséget (nem vesz róla tudomást) vagy folyamatosan reflektálni kényszerül az irodalmi diskurzus ilyen fogalmi elválasztásaira. Németh jelen esetben az utóbbi stratégiát választotta, márpedig épp azért, mert az általa vizsgált irodalomtörténeti összefoglalások éppen azokat a kanonizációs folyamatokat katalizálják, amelyekben ezek a regionális elválasztások (többszörfelületesen) rögzülni képesek.

A kötet következő fejezete a *Csoportosulások, nemzedéki viszonyhálók, karriertörténetek* címet viseli, s mindjárt egy mostanság aktuális témájú írással indít. Hermann Róbert tanulmányában ugyanis egy olyan politikai csoport történetét vázolja fel, amelyet a március 15-i ünnepeken évről évre megemlítünk, mégis alig gondolunk róla bármi konkrétumot: a márciusi ifjak csoportját. Márpedig a Márciusi Ifjak (így, nagybetűvel!) a magyar köztudatban éppen a nemzedéki (politikai-irodalmi) csoportosulások ősképe. Hermann – aki Kappanyos mellett a másik felkért plenáris előadó volt – annak ellenére, hogy „hivatalosan” a korban nem létezett ilyen formáció, nem veti el a fogalmat. Megadhatók ugyanis olyan sajátosságok, amelyekkel egy nagyjából jól karakterizálható csoportot jelölhetünk. A Márciusi Ifjak többsége a 1820-as években született, származását tekintve (kevés kivétellel) úgynevezett honorácior (nem nemesi) értelmiségi volt, akik a forradalom után megalakuló Batthyány-kormány radikális baloldali (ideológiailag a jakobinus republikanizmustól az utópikus szocializmusig terjedő) ellenzékét alkották, valamint jórészt mindannyian tevékeny szerepet vállaltak a forradalmi eseményekben. Persze, itt is akadnak forráskritikai problémák, hiszen például a körhöz közel álló Lisznyai Kálmánról „Degré Alajos mindent összekeverő

emlékezésén kívül egyedül egy olyan szemtanú, Székely József állítja, hogy részt vett a forradalomban, aki maga is Bécsben volt március 15-én.” (82.)

A kötet további érdekfeszítő írásai a konferenciasorozat címébe illesztett hármas tematikának megfelelően sorjáznak tovább. Boka László szintén egy legendás nemzedéki írócsoportosulást választott témájául: *A Holnap* antológia szerzőit és a Holnap Irodalmi Társaság tágabb körét. A szerző tanulmányának több érdeme is van. Egyrészt segít tovább bontani azt az irodalmi köztudatban továbbra is erős, meglehetősen homogenizáló képet, miszerint a magyar irodalmi modernség kezdete lényegében azonos a *Nyugat* 1908-as indulásával. S bár az év elején beköszönő folyóirat kronológiailag valóban megelőzte az antológia megjelenését, a szerző által hivatkozott Schöpfung Aladár visszaemlékezése szerint is a szélesebb körű magyar nyilvánosság számára az irodalmi modernség először *A Holnap* antológiával vált szinonimmá, s vonta magára a konzervatív kritika jól ismert toposzait (magyartalan, beteges, értelmetlen stb.). Mint Boka írásából kiderül, a holnaposok egyértelmű közeledésének ellenére a *Nyugat* köre szinte végig fenntartotta idegenkedő attitűdjét a nagyváradi (ha nem is származású, de „illetékességű”) költőcsoportosulás irányába.¹ Ennek a tanulmány három okát tételezi fel. Egyrészt a rájuk háruló, jóval nagyobb sajtófigyelem miatt Osváték elkezdhettek – annak ellenére, hogy a szövetséges „modern tábor” részei voltak – riválist látni a kezdeti folyóirat-alapítást is tervező körben. Másrészt utóbbit csak felerősítette a (nem is mindig) lappangó vidék–város ellentét: Juhász Gyula egyenesen a francia modern irodalommal állította magukat párhuzamba, mondván, az is „vidéken kezdődött.” (126.) Harmadrészt a holnaposok nyílt politikai (hangsúlyosan baloldali) értékválasztása miatt már korai formában jelentkezett benne az a konfliktus, „amit leegyszerűsítve csak Osvát–Hatvány vitaként ismer a magyar irodalomtörténet-írás, s mely vita az irodalmi modernség paradigmáján belül nem egyszerűen szerkesztési elvekről szólt, hanem a magyar irodalmi modernséghez és/vagy társadalmi modernizációhoz való közelítés mikéntjeiről is. Arról, ahogyan az »új« irodalmat egy szűkebb, esztétizáló, avagy egy szélesebb, társadalmi modernségparadigma formájában képzeltek megvalósítani.” (131.)

Tverdota György írásában egy mostanság némileg alultárgyalt kérdést jár körül, nevezetesen a *Nyugat* úgynevezett „második nemzedékének” történetét. Az idézőjelet az indokolja, hogy miként azt Tverdota kifejti, a folyóirattal éppen modernségének *kevelése* miatt szembemenő csoporttal – nevezetesen a magyar avantgárdokkal – már az 1920-as évek előtt szembe kellett néznie a *Nyugat*-nak (azon belül is leginkább Babisnak). Emiatt a folyóirat „második nemzedékeként” emlegetett szerzők a szó szoros értelmében már a magyar irodalmi modernség harmadik nemzedékeként értelmezhetők. A kváziterminológiai zavar remekül világít rá a hazai irodalomtörténet-írás egyik legizgalmasabb problémájára, tehát arra, hogy miképpen tagolódott *belsőleg* a magyar irodalmi modernség. Azt kell ugyanis látnunk, hogy az avantgárdoknál nép-

¹ Boka többek között ennek bizonyítékeként említi az antológiáról írt meglehetősen fanyalgó hangvételű Kemény Simon- és Tóth Árpád-kritikákat.

szerűbb, népesebb és általában relatíve nagyobb karriert is befutó nemzedék úgy szegült szembe az elődeivel, hogy közben nem utasította el radikálisan annak poétikai elveit. Remekül példázza ezt Szabó Lőrinc személye, aki közvetlen Babits-tanítványként állt a lázadó nemzedék élére. De az „esszéíró nemzedék” (Halász Gábor, Szerb Antal, Cs. Szabó László) is úgy lépett konfliktusba a harmincas években Németh László felbujtására Babitscsal, hogy közben mindegyikük egyfajta (ha nem is személyi, de) szellemi mesterként tekintett az idősebb pályatársra – igaz, erre a kordialisnak induló viszonyra Tverdota nem tér ki. Fontos intézményesülési mozzanatokát vázol fel viszont tanulmánya. Nemcsak a Babits méltányló, s a fiatalokat látványosan kooptáló előszavával megjelenő 1932-es *Új Anthológia* fontosságára hívja fel a figyelmet – amely olyan időleges „békekötésnek” értelmeződik, melyet Németh hatására Halász Gábor Babits-kritikája rüg majd fel² –, hanem az 1925-ben megalapított Bartha Miklós Társaságra is. Utóbbi körül csoportosult több olyan szerző is, akik később mint „népi írók” váltak ismertté. Itt leginkább Erdélyi József, Illyés Gyula vagy az ekkor még „népinek számító” József Attila nevét érdemes említeni. A fentiek fényében Tverdota továbbra is használhatónak tartja a nemzedéki logika fogalmi apparátusát, még ha természetesen figyelmeztet is arra, hogy az egy-egy generációhoz tartozó megcsontosodott elképzelések időről-időre felülvizsgálatra szorulnak.

Wirágh András tanulmánya egy mára – talán csak részben méltatlanul – elfeledett író-irodalomszervező életútját, Izsó Sámuelét járja körbe. Izsó különféle kérészéletű folyóiratok alapításán túl azzal írta be magát halvány ceruzával a magyar politika- és művelődéstörténetbe, hogy Visegrádi utcai lakásában kiadói helyiséget és (rézgálic-bizniszből származó bevételével) mecénatúrát biztosított a Kassák-féle *Ma* szerkesztőségének, később pedig Kun Bélának, akik itt nyomtatták ki a *Vörös Újság* első számát. Izsó alakjáról több – sokszor egymásnak ellentmondó – forrásból is értesülhetünk, legérzékletesebbnek viszont mindenképp Lengyel Péter szövegei mondhatóak. Az ő elbeszélő szövegeiből egy magát igazi játékosnak tekintő háttérember képe rajzolódik ki előttünk, aki saját „gondolati költeményeként” tekint a kommunistákra – azokra, akik „háziúri jogát csak annyiban tisztelték, hogy meghagyták helyét a sezlonon, míg a többiek a földön aludtak.”³ (156.)

A következő írásban Biró Annamária Hatvany Lajos emigrációs tevékenységének román megítélését vizsgálja, elsősorban a korabeli román sajtó szemlélésével. Biró régóta foglalkozik az életművel, a sorozat egyéb köteteiben is tárgyalta annak egy-egy szegmensét. Most a Hatvanyról kialakult, szerepét pusztá mecénássá sematizáló képet

² Ugyanakkor úgy vélem, beszédes összevetni Halász tiszteletteljes hangvételű, a nemzedékét Babittól (pl. a 19. századhoz való viszonyától) finoman elhatároló gesztusait a *Tett* korábbi harsány, a *Nyugat* modernségét egyértelműen kétségbe vonó megnyilatkozásaival ahhoz, hogy lássuk: a hagyományos értelemben vett második nemzedéktől valóban távol volt a radikális szakítás szándéka. Lásd HALÁSZ Gábor, „Egy ízlésforma önarcképe: Jegyzetek Babits Mihály irodalomtörténetéhez”, in HALÁSZ Gábor, *Válogatott írásai*, 256–266 (Budapest: Magvető Kiadó, 1959).

³ LENGYEL József, *Visegrádi utca* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1957), 81–82.

igyekszik árnyalni azzal, hogy rámutat a bárónak a magyar és az utódállami értelmiség között betöltött mediátori szerepére. Ennek jele például, hogy Hatvany támogatta minden olyan, Ady Endre szellemi örökségéhez hű – akár róla elnevezett – liga létrehozását, amely a Duna-menti népek közeledését serkentette volna. Ezek a kezdeményezések azonban mind bizonyos csonka-magyarországi körök, mind a román nacionalisták gyanakvása miatt – de főként Hatvany *Das verwundete Land* címmel írt könyve miatt, amelyben a nemzetközi közvéleményt igyekezett a magyar Trianon-trauma iránt fogékonytá tenni – sajnálatos módon rendre kudarcba fulladtak. A tanulmány egy olyan javarészt máig feltáratlan irodalomtörténeti szegmenst érint, mint a *Nyugat* prominenseinek (például Ignotusnak, Hatvanynak) 1920 utáni erdélyi szerepvállalása, s közismerten progresszív eszméik ellenére „nacionalista”, „revizionista” megbélyegzésük a román főhatalom részéről.

Az erdélyi tematikához (de immáron belpolitikai viszonyokhoz) kapcsolódik János Szabolcs tanulmánya is, aki az erdélyi német (legfőképp: szász) és a helyi magyar irodalmi szegmens közötti kapcsolatokat, transzilván lehetőségeket vizsgálja a két világháború közötti időszakban. Írásából kiderül, hogy korábban – kevés kivételtől eltekintve – a viszony leginkább elkülönülteként lett volna jellemezhető, a trianoni békediktátum után azonban egyfajta felengedésnek, közeledésnek lehetünk tanúi. Ennek eklatáns példája az 1928-ban Nagyenyeden történt „hivatalos” találkozó a két nép irodalmának küldöttsége közt. Itt többek mellett Áprily Lajos és Kuncz Aladár képviselte az erdélyi magyar irodalmi csoportosulásokat (valójában a Helikon körét), míg Heinrich Zillich és Otto Folberth a helyi szász irodalmat. Ugyanitt említhetőek a legfontosabb német kisebbségi lapnak, a *Klingsornak* magyar, illetve a *Pásztortűznek* és az *Erdélyi Helikonnak* a szász lapszámai is. A korszakban nemcsak német, hanem magyar részről is megfogalmazódott – a transzvilvanizmus eszmerendszere mentén –, hogy a kényszerű impériumváltás részben felszabadulást is jelenthet a korábbi Budapest-centrikus irodalmi működés alól. Ennek következtében végre lehetőség nyílt egy decentralizált, regionális (de nem provinciális!) erdélyi magyar irodalom létrehozására, amely nyelvi határokon átívelően fejezi ki a régiót alkotó legfőbb három nép lelki-szellemi hasonlóságát, összetartozását is. A kölcsönös közeledésnek végül Hitler hatalomra jutása vetett véget, ami után a *Klingsor* „a szász közösségtudatot lassan felcserélte a »nagynémet« nemzettudatra”. (192.) Ennek előzményei a harmincas évektől mutatkoztak meg. A nagynémet birodalmi ideológia fokozatos térnyerését bizonyítja a *Klingsor* szellemi holdudvara körül, hogy Zillich, a folyóirat szerkesztője – és a *Gedichte für Adolf Hitler* című kötet szerzője – 1932-ben a szászság történeti feladatát már a „gyarmatosításban” jelölte meg.

Maradva a kulturális csoportosulásoknál, Varga P. Ildikó a La Fontaine Társaság második világháború utáni tevékenységét ismerteti a kötetben, s ehhez Bourdieu jól ismert mezőelméletét hívja segítségül. A társaság a francia szociológus terminológiája szerint a politikai és az irodalmi mező metszéspontjában alakult meg – „[a] nyugati országokkal való kapcsolatfelvételt szorgalmazta és segítette elő az irodalmon keresztül.” (200.) Magyarán egyfajta kulturális „soft power”-ként működött. Varga

kimutatja, hogy míg a második világháború alatt főleg a tagság informális network-je határozta meg, mely nemzetek kaptak bemutat(koz)ási lehetőséget – így az alapvető francia orientáción túl például Vikár Bélának köszönhetően a finnek –, addig a viláégés után a tempót a berendezkedő kommunista kultúrpolitika kezdte diktálni: a nyugatiak helyét a „haladó” nemzetek (szovjet, bolgár, román stb.) foglalták el. Bokor Imre ügyvezető igazgató a társaság ideológiai megbízhatóságát József Attila tagságának túlhangsúlyozásával is igyekezett bizonyítani (némiképp úgy ferdítve a dolgot, mintha a proletárárköltő miatt akarta volna feloszlatni őket a Horthy-rezsim). Ezen próbálkozásai ellenére a társaság 1951-ben „önfeloszlatni” kényszerült, mondván: „az 1945-ben megalakult Magyar Írók Szövetsége nemcsak hathatósan, hanem maradéktalanul hajtja végre azt az irodalmi programot, amelyet mi a múltban feladatunknak tekinttünk.” (207.)

N. Horváth Béla tanulmánya igazi darázs-fészekbe, a népi–urbánus vitába nyúl. Egészen pontosan Illyés Kádár-rendszerben betöltött szerepét igyekszik árnyalni, tudniillik hogy ő és vele együtt a népiek egyfajta különalkut kötve a rendszerrel váltak annak társutasaivá. N. Horváth ezt az urbánus értelmiség köreiben rögzült képet igyekszik azzal ellenpontoszni, hogy bemutatja, Illyésnek is megvoltak a maga konfliktusai az Aczél György fémjelezte vezetéssel. Ezt Illyés 1956 és 1961 közötti hallgatásán kívül – melyet a Kádár melletti voksként is értelmezhető *Ebéd a kastélyban* tör majd meg – értelmiség és politikum ellentéteit körbejáró drámaival érzékelteti. Külön kiemeli a *Különcöt*, amelyet Aczél a „legproblematisabbnak” tartott, s amelyet Király István egyenesen be akart tiltani. N. Horváth szerint még ezután is, egészen 1965-ig volt „Illyés-probléma” – ezt bizonyítja az Agitációs Propaganda Bizottság 1964. január 29-i ülése, amely határozatot hozott többek között az Illyés-példányszámok csökkentéséről. Illyés Kádár-rendszeren belüli szerepe tehát valóban nem helyezhető el egy kollaboráns/ellenálló binaritásban, még ha az évtizedekre szilenciumba kényszerített egykori „polgári írók” neheztelését ez nem is teszi teljes egészében alaptalanná.

A kötet soron következő tanulmányában Földes Györgyi igazi hiánypótló munkát végez: a magyar neoavantgárd egyik mára elfelejtett, egykor meghatározó alakját, Molnár Katalint mutatja be. A tanulmány helyét a fejezetben azon vizsgálati szempont teszi szervessé, hogy Molnárt igyekszik a legendás *Magyar Műhely* körében elhelyezni. Az írócsoportosuláson belüli státuszát Földes annak ellenére, hogy az nőként nem volt megszokott, kifejezetten magasra értékeli – és, mint hangsúlyozza, ez nem pusztán azon életrajzi körülménynek köszönhető, hogy Molnár több évig volt Nagy Pál élettársa. Molnár 1984 áprilisában kap bemutatkozási lehetőséget a folyóiratban, 1986 júniusában pedig már a Magyar Műhely Munkakör tagjaként tüntetik fel. Földes tényleg hiánypótló munkát végez: nemcsak Molnár Katalin irodalomszociológiai vonatkozásait vázolja fel, hanem kimerítő elemzést ad a költőnő poétikai és performanszesztétikai jellegzetességeiről.

Földes Györgyi tanulmánya értelmezhető egyfajta átkötésként is a kötet harmadik fejezetéhez, amely az egyének kapcsolatrendszeit, privát hálózatait vizsgálja. Kez-

désnek mindjárt az egyik legfontosabb 18. századi mecénás, Eszterházy Károly egri püspök levelesládájába kukkanthatunk bele Dóbék Ágnes jóvoltából. A szerző Barabási Albert-László hálózatelemzési módszertanából kiindulva vizsgálja Eszterházy kapcsolatrendszerét 1750 és 1800 között; ezen metodika szerint kvantifikálta és rendezte tárgykörtípusokba – például oktatás, könyvgyűjtés, mecénatúra – Eszterházy levelezését. Dóbék legérdekesebb eredménye, hogy kimutatja, a püspök „református személyekkel való kapcsolata kivétel nélkül az irodalmi mecénatúra és reprezentáció kapcsolattípusai közé tartozik. Tehát az egyetlen ok, ami miatt Eszterházy kapcsolathálója áthatolt vallási korlátokon, a magyar nyelvű irodalom és kultúra ügye volt.” (246–247.) Olvasatomban ez nem a kor vallási előítéletességének jele, hanem éppen hogy egy derűs aufklérizmusé: Dóbék kutatása éppen azt bizonyítja, hogy a magyar felvilágosodás során az egyházi arisztokráciát is megérintette az a civilizatórikus (és minden szekularizációs mozzanattól sem mentes) kortendencia, amely a magyar nyelvű kultúra megteremtését előrébb valónak tekintette a felekezeti hovatartozásnál.

Csörsz Rumen István a legnagyobb reformkori magángyűjtő, Jankovich Miklós egyéni kapcsolatrendszerét mutatja be az első magyar hivatásos újságírótól, Kulcsár Istvántól Pálóczi Horváth Ádámon keresztül egészen a hamisító-szélhámos Nemes Sámuelig. Ehhez a kutató Jankovich terjedelmes levelezését hívja segítségül. A bemutatott levélváltásokból nemcsak az derül ki, hogyan jutott hozzá – akár magánéleti perpatvarok árán – Jankovich (ma az Országos Széchényi Könyvtár vagy az Akadémia gyűjteményének jelentős részét kitevő) értékes darabokhoz, hanem az is, hogy egy távoli expedíciót ugyancsak személyesen patronált, amelynek keretében Jaksics Gergely a Kaukázusban – állítólag – magyarokkal találkozott.

Egyed Emese a következő tanulmányban szövegközelibb vizekre evez. Írásában Voltaire *Brutus* című drámájának Kováts Ferenc-féle műfordítását vizsgálja mind szemantikai, mind metrikai szempontból. Egyed tanulmányának „hálózatosságát” erősíti, hogy megmutatja, Voltaire „eredeti” darabja tulajdonképpen maga sem teljesen eredeti *opus*: a nagy aufklérista a *Brutus* írásakor Catherine Bernard 1690-ben bemutatott azonos című tragédiáját használta fel. A kor szerzői és nőjogi kondícióit mutatja, hogy az 1730-as bemutató utáni rövid sajtóbotrányt követően mind a plágium ténye, mind Bernard feledésbe merült.

Jankovits László Berzsenyi egy, a szakirodalom által kevésbé reflektált versét, a *Vitkovics Mihályhoz* című episztoláját elemzi, terjedelmes és elmélyült filológiai apparátussal. Jankovits a recepció azon, egészen friss – korábban csak Kőrösi Imre által képviselt – vonalához csatlakozik, amely nem a költő személyes életproblémájának (városba vágódásának) dokumentumaként, s nem is egy ébredező realizmus jeleként olvassa a verset, hanem leginkább ironikus szöveggént. Ezt Jankovits egyrészt a Berzsenyi-verssel intertextuális viszonyban lévő *Phaidrosz* szókratészi iróniájának az episztolán belüli jelenlétével bizonyítja, másrészt Kőrösi nyomán a Pestet dicsérő sorok parodisztikusságig fokozott túlzásaival – lévén sem a Gellérthegy, sem az akkori, Béccsel összevetve kisvárosias Pest mérete nem indokolhatta Berzsenyi ódai

ámulatát. Bárhogya is legyen, a vers (és a tanulmány) esete arra biztosan rávilágít, hogy az elsődleges kontextus ma sem minden ízében megkerülhető eleme az irodalomértelmezésnek.

A kötet következő tanulmányában Béres Norbert a Pápai Református Collegium legendás képzőtársaságának működésébe enged bepillantást. Béres – eredeti tanulmányának gondolatmenetéhez ragaszkodva – elsősorban Orlai Petrics Soma indulásával illusztrálja azokat az intellektuális, kultúrszociológiai és esztétikai gyakorlatokat (közös műbírálatok, pénzdíjas irodalmi felhívások stb.) amelyek a Collegium fiatal tagjainak (az említett mellet például Jókai és Petőfi) formálódását segítette elő. A vizsgálat nagy érdeme, hogy az értelmiségszociológiai miliőrajz mellett Orlai irodalmi szárnypróbálgatásainak esztétikai karakterét (pretextusait, zsánerelemeit) és rajtuk keresztül az *almanachlira* poétikai sajátosságait is feltárja.

A fejezet következő tanulmányában Borbás Andrea egészen az egyéni kapcsolatrendszerek pókhálójába csalsa az olvasót. Ez nem pusztá képes beszéd: aki ellátogatott a Petőfi Irodalmi Múzeum újrarendezett *Költő lenni vagy nem lenni* című állandó Petőfi-kiállítására, az meggyőződhetett arról, hogy a tárlat elején található kiterjesztett valóság által vizualizált kapcsolatrendszer a valóságban is pókháló képét mutatja. Borbás írása mindazoknak kötelező olvasmány, akiket az installáció mögött megbújó módszertan is érdekel. A levelezés segítségével „minden egyes kapcsolatnál azonosítottuk a kapcsolat típusát, az illető foglalkozását, a kapcsolat időtartamát, és összegyűjtöttük az összes olyan idézetet, amit Petőfi bármely, egohálózatába tartozó személyről írt.” (318.) Ezeket tovább tipizálták úgynevezett „erős kötésű” (család, mester, barát, műzsa) és „gyenge kötésű” (ellenlábás, ismerős, egyéb) kapcsolatokra. Borbás műhelytanulmánya nemcsak azt mutatja meg remekül, hogy milyen „szerelektívítási” kritériumok (iskolázottság, nem, életkor stb.) szervezték a Petőfi szociális hálójában elsődleges szerepet betöltő – s meglehetősen homogén – Tízek Társaságát, hanem például Jókai és Petőfi konfliktusával azt is illusztrálja: az erős és gyenge kötésű kapcsolatok között bizony könnyű az átjárás.

A kötet legszórakoztatóbb tanulmányát minden bizonnyal Szilágyi Zsófiának köszönhetjük. Igaz, ilyen téren nem volt nehéz dolga tárgyával, lévén írásában azt vizsgálja, miként ábrázolták Móricz Zsigmond *testét* a *Színházi Élet* hasábjain a két világháború között. A mai olvasónak alapvetően komikus azzal a ténnyel találkozni, hogy egy nagy elérésű, viszonylag „komoly” – amennyire komoly lehet egy, az *Élet és Irodalom*, a *Story* magazin és a *Praktika* sajátosságait egyesítő – médium visszatérő jelleggel foglalkozik egy író testalkatával. A *Színházi Élet* néha anonim, néha nevesített szerzőinek (köztük a nagyszerű Szép Ernőnek) azonban sikerült fokoznia a hatást. Az említett író cikkében például ezt olvashatjuk: „A Móricz Zsigmond úr képe olyan piros, mint a fiatal kukorica, ha gyengén megsütik; a szeme kékje szarkalábszínű, meg olyan, mint az a kék porcellángomb, amelyik gyerekkoromban a dunyha ciháján volt, olyan gyengéd; a bajusza, mint a búzakalász, mikor gazdag termésünk van; a gesztenye hajzata most van szőkülöben, de festék nem kell neki,

mint a nőknek. Halvány árvalányhaj lesz szép lassan belőle.”⁴ (331.) A *bajusz* a későbbiekben is visszatérő eleme lesz a különféle Móricz-reprezentációknak, amelyek általában arra futnak ki, hogy Móricz, akiről inkább hihetné azt az ember, „hogya egy kellemes jó kis vadászat előkészületeinek örül, vidéken valahol megyei urakkal, friss hajnali keléssel, sok vaddal, este jó vacsorával, hajnalban nyugodt kvaterkázással”⁵ (333), egész egyszerűen *nem úgy néz ki* mint egy drámaíró. Szilágyi tanulmánya a kor írásához tartozó képzeletin túl felvillant még egy érdekes elemet is. Tudniillik hogy Móricz magát és a generációját testileg „nyomoréknak” érzi, és szembeállítja a „mai” – tehát a harmincas évekbeli – fiataloknál dívó testkultusszal. Ehhez csak magam teszem hozzá, hogy az évtized íróinál ez visszatérő észrevétel: egészen expliciten megjelenik Kosztolányi *Barkochba* című novellájában, de Babits is arról beszél, hogy a kor idolja a „bokszbajnok”,⁶ Szerb Antal szerint pedig „a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás”⁷ váltotta fel. Utóbbi a két világháború között lezajló irodalmi mozgásokat is illusztrálja, lévén a századforduló esztétizáló-szubjektívizáló törekvéseitől a korszakban mindinkább a kollektív cselekvés és a realista társadalomábrázolás tágassága felé történik ellépés.

Ha Szilágyi Zsófiáé a kötet leghumorosabb darabja, akkor – már csak tárgya folytán is – azt kell mondanunk, hogy Albu-Balogh Andreáé a legtragikusabb. A kutató ugyanis a holokauszt során családjával együtt meggyilkolt erdélyi író, Karácsony Benő eddig teljesen feltáratlan levelezését vizsgálja. Mint írásából kiderül, a Karácsony-filológia nincs könnyű helyzetben, mert az író hagyatéka teljes egészében elpusztult – így csak az általa küldött levelek maradtak az utókorra. Tovább nehezíti a kutatást, hogy előbbiből sem áll rendelkezésünkre sok, számszerűleg pusztán huszonzét levél. Albu-Balogh így kortársi visszaemlékezésekből igyekszik kontextualizálni az elemzett leveleket. Ezekből nemcsak „egy finom, érzékeny, néha sértődékeny, ügyvédként alapos és lelkiismeretes férfi arcéle rajzolódik ki előttünk” (373), hanem az író kapcsolatrendszerére is fény derül Áprily Lajostól kezdve Bánffy Miklóson át egészen Bölöni Györgyig. Ezekből nyerünk betekintést a korabeli erdélyi magyar irodalmi élet feszültségeibe, belső ellentéteibe is. Ezek közül legjelentősebb talán az a szakadás, amelynek során megalakult az Erdélyi Magyar Írói Rend (EMÍR): tagjai Tabéry Gézával, Olosz Lajossal és Berde Máriával az élen a helikoni elveket megtartva ugyan, de az Erdélyi Szépművés Céh politikájával elégedetlenül önálló csoportosulást hoztak létre. Ebben leginkább a Céh kiadói szűklátókörűsége, olykor dilettantizmusa játszotta a legnagyobb szerepet. Tünetértékű ilyen téren éppen Karácsony esete, akinek egész addig nem fizették ki regénye honoráriumát, amíg az

⁴ SZÉP Ernő, „Móricz Zsigmond háza tája”, *Színházi Élet*, 40. sz. (1933): 11.

⁵ EGYED Zoltán, „Hajnali ködben, bozontos bajusszal...”, *Színházi Élet*, 49. sz. (1929): 4.

⁶ BABITS Mihály, „Új klasszicizmus felé”, in BABITS Mihály, *Ezüstkor: Tanulmányok*, 155–160 (Budapest: Athenaeum Kiadó, 1938), 155.

⁷ SZERB Antal, „Könyvek és ifjúság elégiája”, in SZERB Antal, *A kétarcú hallgatás: Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák III.* 155–169 (Budapest: Magvető Kiadó, 2002), 167.

perrel nem fenyegette meg őket. (Feltehetjük: ennek a válaszlépésnek erélyét talán az is növelte, hogy Karácsony történetesen ügyvédként dolgozott.) Albu-Balogh kutatásának a filológiai erények mellett esztétikai vonzata is van. Egy Bölönihez írt leveléből ugyanis kiderül, hogy az *Új élet kapujában* című regényének kissé motiválatlanul reményteljes zárlatát eredetileg tragikusnak szánta; s kizárólag kiadói döntésre illesztette bele az optimistább passzusokat.

A kötet utolsó két tanulmánya – a szerkesztők és a konferenciasorozat szervezőinek szándéka szerint is – feloldja a diszciplináris homogenitást: a korábbi irodalmi-irodalomszociológiai tárgyú írásokat Kulcsár Beáta emigrációtörténeti, illetve Plainer Zsuzsa politika- és színháztörténet határmezsgyéjén egyensúlyozó publikációi színesítik. Kulcsár tanulmánya leginkább azt példázza remekül, hogy egy látszólag banális levélváltásból hogyan lehet tágabb történeti-társadalmi kontextusra való következtetéseket levonni. Írásában a kanadai magyar emigráció két alakját vizsgálja. Kiindulópontja Loós Bálint hentes Nemes Gusztávhoz, a *Kanadai Magyar Újság* szerkesztőjéhez címzett levele, amelyben – pénztelensége dacára – az előfizetése meghosszabbítását kéri, mintegy „természetben” törlesztve az adóságát: „első minőségű sertésből készült” szalonna- és kolbászküldemények formájában. Ebben Nemes Gusztáv előszeretettel bele is egyezik; s a tanulmány további gondolatmenete leginkább arra keresi a magyarázatot, mi motiválta döntésében – már persze azon kívül, hogy, mint fogalmaz: „igen vágyok igazi magyaros csemege paprikás szalonnára, meg a debrecenire” (375). Kulcsár többek között két motivációt emel ki: a szolidaritást és az értelmiségi szereptudatot. Előbbit Richard Rorty mentén értelmezi, aki szerint a „szolidaritás képességét a mi-tudat határozza meg, és általában akkor lép működésbe, amikor a másikat egy olyan csoport tagjaként azonosítjuk, amelynek mi magunk is részei vagyunk. Az ily módon felfogott szolidaritás megkülönböztendő azoktól a proszociális érzésektől, cselekedetektől, attitűdöktől (például a keresztény könyörületességtől, a szekuláris humanizmustól), amelyek esetében a »bármilyen másik«, az »embertárs« iránti tisztelet számít.” (381.) Ezen közösségérzetnek jelen esetben természetesen a nemzetiség a táptalaja. Ez egészül ki a vallási közösségérzettel, hiszen a két magyar mint két „kálvinista” talál egymásra. Kulcsár a szolidaritás ezen faktorai mellett a már említett értelmiségi státuszt hangsúlyozza, amely sajátos szerepfelfogást eredményezett az emigráns, jelen esetben kanadai magyar közösségek értelmiségi rétegében. A diaszpóra értelmisége (leginkább lelkesek, konzulok, s mint itt látjuk, újságírók) nem pusztán szűk szakmai feladataikat látták el, hanem igyekeztek az alacsonyabb státuszú nemzettársaik mindennapos problémáiban is segítségre lenni: maga Nemes állítólag nemcsak anyagilag segítette a frissen érkezett bevándorlókat, hanem a hazautazásukhoz szükséges információk disszeminálásában is segédkezett, sőt olyan alapszintű kérdéseiket is igyekezett megválaszolni, minthogy „mejik nagyobb úr egy fő ispán vagy egy fő konzul” (384).

Plainer Zsuzsa kötetzáró tanulmánya – ha már a „legekről” beszéltünk – az összeállítás talán (a szó primer értelmében vett) legizgalmasabb darabja. Írásán keresztül ugyanis a Román Állambiztonsági Szolgálat, a hírhedt Securitate aktáiba kapunk

bepillantást. A „szeku” 1974 és 1977 között figyelte meg Kelemen Istvánt, a Nagyváradi Állami Színház munkatársát, aki 1973-tól 1977-es Debrecenbe költözéséig a helyi színház magyar tagozatának művészeti vezetőjeként dolgozott. Az áttelepülésre éppen – vezetői kinevezésével beszédesen hasonló időben meginduló – állambiztonsági zaklatás kényszerítette rá. A tanulmány központi állítása, amely már a címéből is kiolvasható, hogy a Securitate ügynökei által használt kategóriák – például a rendszerint tandemben használt, természetesen teljesen alaptalan „nacionalista-irredenta-fasiszta” – felszínessége tulajdonképpen operatív jelentőséggel bírt: az állambiztonság ezzel egyszerre fedte el az akció valódi indokát (tudniillik hogy a célpont egy éppen feltörekvő kisebbségi színház vezetője) és *teremtette meg* az ellenségképet. Talán ezért mondhatja azt Plainer – Cristina Vătulescu nyomán –, hogy „a dossziéknak poétikája van” (395). A másik fontos állítása, hogy az állambiztonsági dossziék tulajdonképpen alternatív életrajzot írtak a valódi mellé vagy inkább fölé – de olyat, amelynek az a feladata, hogy visszahasson az igazira. Ez az alternatív biográfia Kelemen esetében „sikerrel” is járt ebben: a tagozatvezető, mint írtam, 1977-ben elhagyni kényszerült Romániát.

Mint bevezetőmben írtam, a konferenciakötet rendkívüli tematikus sokszínűséget mutat: olvashattunk tanulmányokat a *Nyugat* „második nemzedékéről”, Eszterházy Károly levelezéséről vagy épp Berzsényi Vitkovics-episztolájáról. Ami viszont viszsztatérő konklúziója volt minden írásnak, valami olyan, amelyet mi is levonhatunk: hogy az irodalom – egyáltalán a kultúra – sosem önmagában álló, vagy épp a társadalom fölött lebegő produktum, hanem mindig más művek és szereplők hálózatos kölcsönhatásai fonják körbe; s ami „bennük” van, csak ezen kapcsolatokon keresztül adódik, tárul fel számunkra. Az irodalmi művek tehát leginkább „pókhálós palackok”, hogy egy régi Krúdy-gyűjtemény címével zárjuk ezt az írást.

