

Pintér Márta Zsuzsanna: A történelmi dráma alakzatai a 16–18. századi magyar irodalomban

Budapest: Uránia Ismeretterjesztő Alapítvány–L'Harmattan Kiadó, 2019, 448 l.

A nyugat- és közép-európai, benne a hazai drámatörténet egyik leggazdagabb termést hozó és egyúttal a legkevésbé közismert korszaka a reneszánsz és a barokk időszaka. Magyarországon – a történelmi körülmények következtében, hivatásos színjátszás híján – a középfokú oktatási intézmények töltötték be a színház szerepét. A korpusz hatalmas: mintegy tízezer iskolai előadásról van adatunk, amely felöleli a profán és a szakrális témájú színjátszást a protestáns és a katolikus, azon belül a szerzetesrendi kollégiumokban. A *Régi magyar drámai emlékek* (RMDE) kritikai kiadás 18. századi forrásokat közlő könyvsorozatában 1989 óta eddig tíz vaskos kötet látott napvilágot, egyenként majdnem 1000 oldal terjedelemben, amelyek „csupán” a magyar nyelvű és a fennmaradt drámaszövegeket és színlapokat tartalmazzák.

Pintér Márta Zsuzsanna nagymonográfiája ebből az anyagból merít, jelentősen bővíti az eddigi kutatás forrástípusait, látókörét, szemléletmódját és vizsgált műfaji összefüggéseit. A dráma- és színház-történeti alapokon álló, interdiszciplináris személetű könyv szerves és számos szemszögből bővített folytatása a Varga Imre és Pintér Márta Zsuzsanna által 2000-ben kiadott *Történelem a színpadon: Magyar történelmi tárgyú iskoladrámák a 17–18. században* című monográfiának. E kötet a magyar történelem kronológiai rendjében, a történelmi alakokat elemezve vizsgálja a historikus témájú hazai barokk színi előadásokat. A 19 esztendővel később napvilágot látott elemzés elsősorban dramaturgiai, európai és hazai drámaelméleti, scenikai és a szükséges mértékben képzőművészeti (színpadképek) szempontból, az affektivitás és a műfaji alakváltozás szem-

pontjából mutat be és elemez több mint 200 színdarabot. (A könyv a szerző MTA doktori disszertációjának monografikus kiadása.)

Pintér Márta Zsuzsanna a történeti témájú színjátékokat vizsgálja könyvében. Megkülönbözteti a mai értelmezéshez jobban közelítő *történelmi* drámától a tágabb értelmezést kívánó *történeti* drámát. A kötet egyik fő újdonsága, hogy nem az eddig megszokott, sima filológizálásról van benne szó, hanem az affinitás elvét vizsgálja, ezzel együtt az egyes előadások dramaturgiai és scenikai megvalósítását állítja középpontba. Számos példával sorjazza a kül- és belföldi eredetű imitáció formáit, az intertextualitás és a hipertextualitás típusait és eredményeit. Ennek illusztrálásaként külön fejezetben elemzi az Árpád-házi Salamon királyról és kortársairól, Szent Lászlóról és Gézáról szóló, tartalmában és jellembrázolásában hasonló drámákat, amelyek Andreas Friz vagy a *Salamon, Hungariae Rex* dráma esetében Lesztván Mózes írói munkásságához kötődnek (őt a szerző azonosította).

A kötet a történelem eseményeihez bármilyen módon kapcsolódó, nagyjából 1560 és 1830 között Magyarországon színpadra állított drámák esetében új műfajtipológiát és cselekménysémákat állít fel. Tisztázza a történelem és a fikció viszonyát az elsősorban didaktikus, morális és patrióta célokat szolgáló iskolai színdarabokban. Ennek következtében Pintér Márta Zsuzsanna a színházat – éppen a történeti drámák miatt – egyrészt az emlékezés identitásképző vagy azt erősítő helyének tekinti, másrészt a társadalmi érintkezés kitüntetett nyilvános tereként értékeli, ahol férfiak és nők, katolikusok és protestánsok, továbbá a társa-

dalom minden rétege egyenrangú nézőként lehetett jelen. A magyarországi történeti témájú színjátékokat elhelyezi a nemzetközi drámaelmélet és poétika rendszerében. A történelmi téma dramaturgiai sajátosságaival kapcsolatban Pintér Márta Zsuzsanna egyrészt a tanácskozások sorozatából álló, ezért a korabeli retorikai szabályzatokkal összefüggő *konzultációs drámát*; másrészt a tettváltás-sorozatot indukáló, jól szcenírozható *cseldrámát* különbözteti meg. Emellett a drámaírók életrajzát a színház-történet országos és helyi eseményeinek kontextusában vizsgálja, és ad új perspektívákat.

A könyv egyik fontos tudományos alaptétele, hogy a bibliai, elsősorban ószövetségi témájú színjátékokat és a szentek életét bemutató mártírdramákat is a történeti dráma tárgykörébe sorolja ugyanúgy, mint az ókortól a 18. század elejéig tartó egyetemes, vagy a magyar történelem esetében a hun–magyar kontinuitástól és az államalapítástól Mária Terézia uralkodásáig terjedő időszak eseményeit bemutató színjátékokat. Az Ószövetség a zsidó történelem jelentős eseményeit mutatja be, ezért históriái tárgyalásra indokolt. A protestáns előadások (a katolikus iskolákban is megjelenített Királyok 1–2., Krónikák 1–2. és a Makkabeusok 1–2. könyve történései mellett) Judit, Eszter, Tóbiás és Dániel próféta könyve alapján Zsuzsanna történetét mutatták be a legnagyobb számban. Az egyik jezsuita előadásban Abigél szerepelt Szűz Mária előképeként.

Pintér Márta Zsuzsanna a mártírdráma jelentését is bővíti: a fogalom nemcsak az ókeresztény és a kortárs jezsuita vértanúk színpadon bemutatott szenvedéstörténetét jelenti, hanem a szekularizált mártírokat, azokat a protestáns és katolikus hőszokt, akiket hivatalosan nem kanonizáltak, de ugyanúgy a hitükért, elveikért, hazájukért, törvényes uralkodóikért vállalták a mártíromságot. Lehetek felekezeti konfliktusok és koncepciók perек hős-áldozatai vagy a törökellenes harc Hercules- vagy Athleta Christi-szerepkörben

tündöklő hősei. S ezek a hősök lettek a 17–18. századi főnemesi (ön)reprezentáció alakjai, a főúri vagy városi mecenatúra színpadon megjelentetett figurái. Több példa bizonyítja: egy multiperspektivikus jelrendszer részeként így tűnt fel Hunyadi Mátyás, Hunyadi László és Zrínyi Miklós a barokk színpadon és a korai hivatásos korszak előadásáiban egyaránt.

Pintér Márta Zsuzsanna munkájának forrásbázisát a kiadott és kiadatlan magyar nyelvű színdarab-szövegek mellett ismeretlen vagy eddig alig vizsgált, kéziratoss vagy az előadás idején kinyomtatott latin, német, francia és olasz nyelvű, hazai és külföldi drámaszövegek, továbbá iskoladráma-programok (periochák) és „teatromi zseb-könyvek” jelentették. A sokrétű elemzés összefüggéseit a szerző a 16–18. századi drámaelméleti és retorikai kézikönyvek teljes spektrumának áttekintése, a korabeli külföldi grammatikák (Donatus), poétikák (például Du Cygne, Balbinus) terminusai, a hazai exameni iratok és iskolai versgyűjtemények textusai, emblematikus kézikönyvek és színpadképek allegóriái, továbbá historia domusok, diariumok, litterae annuae-k, illetve a 18. század végétől számottevő magyar és német nyelvű sajtó adatai alapján írta meg. A könyv a megfelelő helyeken az adekvát elemzéshez nélkülözhetetlenül idézi a történelmi drámák forrásait, többek között Livius, Bonfini, Baronius Caesar vagy Istvánffy Miklós írásait. Mivel a narratív szövegeket fiktív dialógusokká vagy monológokká alakító írói eljárás más műfajokra is érvényes, ezért Pintér Márta Zsuzsanna vizsgálódási területét a történelmi beszédeggyűjtemények (*oratorio historicum*), az adott drámatémához kapcsolódó prédikációk és példázatgyűjtemények is felölelték.

Pintér Márta Zsuzsanna könyve nemcsak a dráma- és színház-történet, hanem a magyarországi historiográfia tudományának is jelentős új adalékokat szolgáltat. Számba veszi ugyanis Melanchthontól és Sturmától kezdve az összes

hazai protestáns és jezsuita kurrens történetíró művét, valamint azok hatását a történeti témájú iskoladramákra. A kötet nemcsak a kortárs jezsuita történetírók, azaz Timon Sámuel, Kazy Ferenc, Pray György, Katona István, Kaprinay István, Kéri Bálint és Palma Károly Ferenc műveinek színpadi hatását ismerteti, hanem azt bizonyítja, hogy ezek a historikusok tanárként szoros kapcsolatban álltak a 18. századi iskolai színjátszással. Műveik nem véletlenül szolgálták mintaként rendtársaik és más drámaírók előtt. Hasonló kölcsönhatást bizonyít a kötet Zrínyi Miklóssal kapcsolatban. A költő és hadvezér gimnazista diákként a Szent Gualbertus életéről szóló jezsuita iskoladramában láthatta azt a motívumot, hogy a feszület meghajol a főhős előtt; ugyanez olvasható a *Szigeti veszedelem* II. énekében a várvédő dédapával, Zrínyi Miklóssal kapcsolatban. Zrínyi Miklós *Mátyás király életéről való elmélkedések* című műve pedig a 18. századi jezsuita színpad Mátyás-dramáira volt hatással.

A kötet egyik számottevő újdonsága, hogy a hazai szakirodalomban már jobban ismert reneszánsz és barokk drámaelmélet-írók és mintaként tekintett itáliai és német szerzők (például Donatus, Scaligero, Pontanus, Avancinus, Bidermann, Rettenbacher, Metastasio, Claus, Masenius, Neumayr, Opitz és Lang) művei mellett a holland Vossius írásait és a francia klaszszicista dráma teoretikusait is látókörébe vonja. Közéjük tartoznak Le Jay és Jouvancy, továbbá Chapelain, D'Aubignac, Scudéry és Boileau művei, akik szerint a tragédia a nemeseket inti a jóra, a komédia a köznépet nemesíti. De olvashatunk a jezsuita gimnáziumban, színi előadások között felnőtt Corneille és Racine magyar recepciójáról is. A könyv soraiból kiderül, hogy a 17–18. századi magyarországi történelmi drámák héroszai valóságos jellembrázolások, amelyek Arisztotelész, Cicero, Theophrasztosz, Diomedész, Robortello, Scaligero, Vossius és Weitenauer típusleírásait, ethosz-alakjait köve-

tik, és megjelenítik a színpadon a szerző által szintén áttekintett fejedelmi tükrök és királytükrök ideális uralkodótípusát.

Pintér Márta Zsuzsanna felhívja a figyelmet, hogy – többek között – Plautus, Molière és Holberg alapján, magyar földön eredeti vígjátékok születtek. A kitűnő dramaturgiai érzékkel megáldott fordítók, Faludi Ferenc, Illei János, Kereskényi Ádám, Lestyán Mózes, Benyák Bernát és Mártonfi József (utóbbinak Pintér írta meg biográfiáját: *Egy rejtőzködő irodalmár a 18. századból: Mártonfi József erdélyi püspök, 1746–1815* [Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2016]) munkái jelentős mértékben mozdították elő a magyar nyelv ügyét már a 18. század közepétől.

Az iskoladramák kutatása terén új és megalapozott eredményként a könyvben vizsgált szcenikai források időkerete korábban, az 1550-es évekkel kezdődik, s az 1792-es dátumot jóval túllépve, a hazai hivatásos színjátszás első három évtizedét is görcső alá veszi, ezért egészen az 1830-as évekig terjeszti horizontját. A bővítés indokolt, hiszen az 1560-as évekből fennmaradt *Comoedia Balassa Menyhárt árulatásáról*, a *Comoedia Erdély siralmas állapotjáról*, vagy a sokszor idézett, 17. századi *Actio curiosa* ugyanazzal a patetikus, ironikus vagy szatirikus beszédmóddal dolgozik, s ugyanúgy a magyar nemzet sorsértelmező toposzait vonultatja fel, mint a 17. század végi, Thököly Imre működéséhez kapcsolódó eperjesi evangélikus drámák, valamint a 18. századi jezsuita és piarista történelmi témájú játékok. A felső időkorlát kiterjesztését a könyv egyik fő eredménye indokolja: egyenrangúan kezeli az iskolai és arra szervesen ráépülő hivatásos színjátszást, ugyanis a barokk iskoladráma és az 1792 után felvirágzó hivatásos színpad témarendje, színészei és közönsége szempontjából kontinuitás tapasztalható. Pintér Márta Zsuzsanna kimutatja, hogy az első hivatásos társulat alapító-vezetője, Kelemen László pesti piarista diákként a több tör-

ténelmi drámát író Benyák Bernát tanítványa volt, és gimnazistaként maga is játszhatott iskolai színdarabban, de biztosan megtekintette azokat. Amellett az 1790 és 1830 között Magyarországon működött csoportok, Heinrich Ferdinand Möller, Schilson János, Simon Peter Weber, Franz Xavier Girzik, Theodor Körner, Pyrker János László, Leiden József, valamint Schikaneder társulata tovább élte az iskolai színjátszás témarendjében népszerű Zrínyi- vagy Hunyadi Mátyás-témakört. Ugyanez mondható el a magyar nyelvű színházról, Szentjóni Szabó László Mátyás királyról, Versegly Ferenc Széchy Máriáról, Kármán József Mária királynéről, K. Boér Sándor az alig ismert Árpád-házi IV. Lászlóról írt darabjairól és a „zsibói bölényként” elhíresült báró Wesselényi Miklós zsibói színházáról is, amelynek hivatásos színészei szintén olyan személyekről játszanak, akik a néhány évvel vagy évtizeddel korábbi iskolai diákszinpadon is kedveltek voltak. Wesselényi a *Codrústémát* Johann Friedrich von Cronegk 1754-ben kiadott mártírdramájából merítette; a hazasze-

retet példaként fellépő *Regulust* pedig a 18. században egyébként húszezsuita iskoladráma mintájaként szolgáló Pietro Metastasio nyomán dolgozó Heinrich Joseph von Collin drámájából magyarította. Pintér Márta véleménye szerint a különbséget az jelentette, hogy a hivatásos előadások már kevésbé voltak didaktikus és morális jellegűek, mint iskolai elődeik, de a Hungarus patriotizmus jegyeit még magukon viselték.

Pintér Márta Zsuzsanna adatokban és összefüggésekben rendkívül gazdag, tömör, de mégis olvasmányos stílusú és gördülékeny könyvet írt. A színpadon értelmezett históriára koncentrálnak, hazai és európai tükörben szerteágazóan vizsgálja azt, de alig van az iskolai és a korai hivatásos színjátszásnak olyan műfaja és szegmense, amit a könyv ne érintene. Forrásközpontú, interdiszciplináris módszerekkel készült rendszerező elemzésről, valójában a közel 60 esztendőre visszatekintő rendszeres magyarországi iskoladráma-kutatás kézikönyvről beszélhetünk.

Medgyesy S. Norbert

Katona József: Három színjáték. A Lutz Széke – Aubigny Clementia – A Rózsa (1812–1814)

Sajtó alá rendezte Demeter Júlia és Nagy Imre

Katona József korai drámái: kritikai kiadás

Budapest: Balassi Kiadó, 2020, 532 l. + 16 t.

A *Katona József korai drámái* című kritikai kiadássorozat Demeter Júlia és Nagy Imre által sajtó alá rendezett és *Három színjáték* címmel megjelent kötetét közel negyvenéves kritikai kiadás-történet előzte meg. Már a *Bánk bán* kritikai kiadását elkészítő Orosz László is tervezte e korai drámák kiadását az 1970-es években Bognár Andrással és Oltványi Ambrussal, ez a munka azonban végül a *Katona József ko-*

rai (Bánk bán előtti) drámáinak kritikai kiadása kutatási program résztvevőire öröklődött, akik Katona alkotói időszakának színház- és drámatörténeti korpuszát évtizedekig kutatták, behatóan ismerik, és ez számos tanulsággal szolgál Katona korai drámáinak vizsgálatában. Autográfok ugyanis csak egy mű esetében maradtak fenn, a másolatok pedig speciális filológiai módszertant igényelnek.

Nagy Imre vezetésével már 2010-ben megkezdődött az Orosz Lászlóék által eredetileg háromkötetesre tervezett kritikaikiadás-sorozat előkészítése. A remek ütemben zajló munka sikere vélhetően a kéziratok források mindegyikét szisztematikusan áttekintő és újra összegyűjtő előkészítésen alapszik. Ez amellett, hogy eddig ismeretlen, sűgőpéldányként használt kéziratok másolatok előbukkanását is eredményezte, a csoportot arra a felismerésre vezette, hogy noha követik a korábbi kritikai kiadások textológiai jelöléseit, és alkalmazkodnak a Péter László által összeállított elvekhez, illetve Waldapfel Imre és Solt Andor örökségéhez, a korai drámák kritikai kiadásának mégis új alapokra helyezve kell létrejönnie.

Kifejezetten cél volt, hogy ez a kutatás ne csak a *Bánk bán*hoz képest vizsgálja a szóban forgó drámákat, hanem emellett színháztörténeti megfontolásokat is előtérbe helyezzen. A jegyzetapparátus nemcsak a drámaszövegekről, hanem Katona drámaírói képességeiről is referál, s végső soron arról tesz tanúbizonyságot, hogy Katonát nemcsak egyműves szerzőnek lehet tekinteni. A 2017-ben megjelent, színházi recepcióval nem rendelkező *Jerúsálem pusztulása* kritikai kiadásához képest most erősen meghatározta az elkészült kötetet az irodalomtörténet és a színháztörténet módszertani kölcsönhatása.

Mindezt számos tényező indokolja. Katona József az egyik legtöbbet játszott korabeli drámaszerző, aki gyakorlati színházi tapasztalatokkal rendelkezett, drámáit a színház számára írta. Ahhoz tehát, hogy az elkészülő kritikai kiadásorozat a legszélesebb körű értelmezői igényeket szolgálja ki, Katona fennmaradt alkotásait a színháztörténet szöveges le nyomataként is kell olvasni. Sokat elárul a Katona-drámák és a színház viszonyáról, hogy ma nem ismernénk a *Bánk bánt*, ha annak idején Udvarhelyi Miklós színész nem választja ki Katona művét jutalomjátékul, vagy nem is-

mernénk *A Rózsa* kontextusát, ha Déryné nem rögzíti a dráma mögött meghúzódó személyes történetet és a korabeli színészek viszonyait. Természetes tehát az is, hogy a kéziratokon található, későbbből származó húzások, tintaszínek, ceruzás bejegyzések, amelyek az előadások próbafolyamatait dokumentálják, megtalálhatók a kötet textológiai jegyzetapparátusában. A keletkezés-, az irodalmi recepciótörténet mellett a színházi recepciótörténet vizsgálata, a korabeli színháztípusok rendszerébe való beillesztés, a dramaturgiai elemzés pedig a kritikai kiadás esetében alapvető módszertani megfontolás eredménye. Olyannyira fontos szempontnak bizonyultak ezek, hogy egyes művek esetében eleve meghatározták a szövegválogatást is, ugyanis olyan variánsokat választottak ki a sajtó alá rendezők, amelyek „előadással kapcsolatos dokumentációja kijelöli az irodalom és színháztörténet metszéspontjait” (182).

Mivel a most megjelent, 1812 és 1814 között keletkezett három dráma (borító szerinti helyesírással: *A Lucza Széke*, *Aubigny Clementia*, *A Rózsa*) nem maradt fenn autográf szerzői kéziratban, így az interdiszciplináris megközelítés kulcsszerepet töltött be a kötetben: számolni kellett a sűgőpéldányok, cenzori engedélyeztetés számára készült egyedi példányok szövegállapotával, színháztörténeti kontextusával. S mivel több másolat is rendelkezésre áll, ráadásul az is előfordult, hogy a korábbi, népszerű kiadások különböző szövegváltozatokat tekintettek alapszövegnek, ezért a projektben részt vevő kutatók vállalták, hogy – elismerve s mintegy meg is teremtve a fennmaradt variánsok egyenrangúságát –, korábban tervezett szövegek közel kétszeresét publikálják a kiadványsorozatban. Az új kötetben három mű hat variánsát találjuk, összességében pedig a *Korai drámák* sorozat három helyett öt kötetben fog megjelenni. Az első, drámafordításokat tartalmazó kötetet – amelyben *A Sze-*

gény Lantos, Szmolenszk ostromlása, Az Üstökös Csillag, Medve Albert, A Bűn című fordítások kapnak helyet – a 2019-ben sajnálatos módon elhunyt Czibula Katalin és Horváth Károly közösen rendezte volna sajtó alá. A másodikban dramatizálások szerepelnek (*A Borzasztó Torony, Monostori Veronka, István*). Sajtó alá rendezője Demeter Júlia és Merényi Annamária, Nagy Imre pedig egyedül gondozza majd a *Ziska a Calice, a Táboriták Vezére* című kettős drámát. Jelen recenzió tárgya az a kötet, amely a dramatizálásoktól az eredeti drámákhoz vezető út darabjait tartalmazza.

A kutatócsoport korszerű filológiai alapelveket alkalmazva sokoldalú feldolgozásba kezdett, figyelembe véve a kéziratok hagyományozódás és a nyomtatott kiadások kérdéseit is, amelyeket tovább árnyalnak a színi adatok és a megvalósult előadások színlapjaiból leszűrhető, drámaértelmezésre vonatkozatható információk is. Mivel a *Jerúsalem pusztulásának* csonka autográf piszkozatát leszámítva Katona drámái másolatokban maradtak fenn (482), a kutatócsoport a dinamikus szövegfelfogás mellett döntve szakított az *egy mű – egy szöveg* elvével, és több szöveget adnak közre, keresve a művek magyar dráma- és színháztörténeti kánonban elfoglalható helyét is. Kötetük olyan üde színfoltja a kritikai kiadásoknak, mint amilyen Orbán László Kazinczy-edíciója vagy Kerényi Ferenc szinoptikus Madách-kiadása. A kötetet a sajtó alá rendezők Kerényi Ferenc emlékének ajánlják, aki hozzájárult a most készülő Katona kritikai kiadásokhoz a színlap kutatásával is. Nagy Imre filológiai elvrendszere rokon Kerényi nézeteivel. Az *ember tragédiájának* 2005-ben megjelent szinoptikus kiadása Kerényi jelzésrendszerével egy szövegközlésen belül különbözteti meg Arany és Madách szerzői akaratát, ezzel mintegy ráirányítva a figyelmet a mű meg- és újrajródásának bizonyos folyamataira, a Nagy Imre-féle kritikai kiadásokban viszont a Katona-drá-

mák variánsai külön entitásokként vannak jelen: hol párhuzamos kiadásokban a kötet bal és jobb oldalán, hol pedig kronologikus sorrendben.

A korai drámák kritikai kiadásának struktúrája a vizsgált művek vonatkozásában a szöveg-hagyomány, a keletkezéstörténet, a tárgy-történet, a forráskritika és az utóélet elemzésére épül. A *Lutza Széke* három variánsa a kötetben kronológiai sorrendben helyezkedik el, így olvasóként lehetőségünk van különálló, egységes alkotásokként vizsgálni a változatokat, amelyek kézzelfoghatóan referálnak a mögöttük húzódó színház-, közönség- és ízléstörténeti változásokról, például azért is, mert némely kézirat változtatásai „több színházi próba-folyamat nyomát őrzi” (191). Ez az olvasati mód számos megfigyelésnek teret enged. Megfontolandó hipotézist állított fel Demeter Júlia, aki *A Lutza Széke*nek kritikai kiadását készítette: míg az 1810-es évekből származó Katona-drámák sok ismétlést tartalmaznak, addig a későbbi alkotások sűrítettek, és feszebb a dramaturgiai szerkezetük, ezért noha bizonyítani nem lehet, mégis fennáll annak lehetősége, hogy *A Lutza Széke* 1838-as, jelenleg ismeretlen eredetű, Gönczy Sámuel-től (vagy Somától) származó másolata akár készülhetett egy olyan Katona-autográf-ról is, amelyben már maga a szerző hajtott végre dramaturgiai változtatásokat, ahogyan a *Bánk bán* esetében. S noha erre egyértelmű bizonyítékot a kritikai kiadás elkészüléséig nem találtak a sajtó alá rendezők, Demeter ugyanezt valószínűsíti az *Aubigny Clementia* második, 1826-os másolatának esetében is. Az látszik a több változatban fennmaradt szövegek esetében, hogy azok a cenzúrához, a nézők percepciók igényeihez és a megváltozó színházi-nézői elvárásokhoz képest formálódtak az 1810-es és az 1820-as években is.

A három drámára vonatkozóan külön-külön fejezetekben találjuk a drámaszövegek közlését, majd az egyes műveket követően a *Jegy-*

zetek első pontjában mindhárom esetben *tárgyi, nyelvi és dramaturgiai magyarázatok, konkordanciák* alfejezet található. A Katona-dramák szövegkritikai és filológiai feldolgozása mellett a leendő olvasók számára éppen ezek a részletes dramaturgiai elemzések a legizgalmasabbak s mintegy a legalapvetőbb fogódzók, amelyek meghatározzák a művekhez való viszonyunkat, továbbá reflektálnak a korábbi kutatásokra, kialakítva egyfajta komplex összképet nemcsak az adott művek, az életmű, hanem közvetetten a korszak vonatkozásában is. A kötetet olvasva talán az is remélhető, hogy a kritikai kiadások elkészültét egy új, színháztörténeti fókuszú Katona-monográfia is követi majd.

A kötet első darabja az 1812-ben keletkezett *A Lutza Széke*, amelynek forrasszövege ismeretlen, s jelenleg öt variánsáról tudunk. (Talán ennél is több lappanghat, hiszen ennek a műnek hetven dokumentált bemutatójáról tud a színháztörténet.) Ebből az öt kéziratból kettőt Demeter Júlia talált meg, egyet az OSZK Színháztörténeti Tárában, egyet pedig Kolozsvárott. A kötet három drámája közül *A Lutza Székét* és az *Aubigny Clementiát* Demeter Júlia, a régi magyar iskolai színjátszás, az iskoladramák kutatója dolgozta fel, *A Rózsa* pedig Nagy Imre sajtó alá rendezésében olvasható. Demeter jelzi *A Lutza Széke Bánk bán*hoz hasonló motívumait, valamint azt, hogy mivel a korábbi sejtésekkel ellentétben a műnek semmilyen forrása nem került elő, ezért a kritikai kiadás joggal feltételezi, hogy Katona műve nem valamely rémregény vagy Ritterdráma adaptációja, hanem eredeti mű. A kártyás nyitójelenet, valamint a mű babonásággal kapcsolatos álláspontja miatt korábban többen feltételeztek a drámában egyfajta népies vonulatot, ezt azonban a kritikai kiadás „túlhangsúlyozottnak” tartja. Részben azért, mert a dráma népies vonásai „inkább és főként az iskolai színjátszás által meghonosított populáris hagyományt és ennek hatását” mutatja, a folk-

lorisztikai kutatásokra hivatkozva pedig arra jut, hogy „Katona drámája előtt nincs adat *A Lutza-székével* kapcsolatos magyarországi folklórhagyományról [...], tehát a jeles nap népszokásainak éppen Katona lehetne a forrása – és nem fordítva” (230).

A Lutza Széke 1841-es variánsa esetében jól látható, hogy miképp húzza meg a sajtó alá rendező a mű és a kontextus közötti határt. „A jelenetbeosztás és a szöveg lényegi része megegyezik a dráma 1822-es szövegével. [...] vagyis a kor beszélt nyelvéhez igazították.” (212–213.) A szövegközlésben nem szerepelnek az előadásokra vonatkozó betoldások, például a *Személyek* listája, hiszen ezek utólag lettek beillesztve, a 209–210. oldalon, a kézirat leírásánál olvashatók. Szintén érdekes színháztörténeti adalék a kritikai kiadásban látni a színlapokat. Számomra kifejezetten érdekesnek tűnik, hogy különböző, intézményesített szakmai bizottságokban tevékenykedő színházi alkotók szerepeltek ebben az előadásban, amelyet a Nemzeti Színházban mindösszesen kétszer játszottak, de a vidéki színházakban sokkal népszerűbb volt. 1841-es előadásáról a drámabíráló-bizottsági tag, Vörösmarty Mihály ezt írta (a kritikai kiadás idézi): „Ügyes javítással eredeti darabok szükségében e művet még egy ideig fenttarthatónak véljük. – Az előadás a jobbak közé számítható.” (217.) Az idézet azért is érdekes, mert ezek szerint Vörösmarty idejében sem és most sem ismert a műnek közvetlen s közvetett forrása, így a sajtó alá rendező, Demeter Júlia összegzése szerint „nincs alapunk arra, hogy ne eredeti drámának tekintsük a darabot” (229), tehát minden bizonnyal *A Lucza Széke* Katona első eredeti drámája.

A kötetben két változatban olvashatjuk az *Aubigny Clementia* forrásait. Az 1816-os és az 1826-os kéziratokat párhuzamosan közölve követhetjük végig, mivel „a két szöveg jórészt azonos” (405). A párhuzamos közlés mégis indokolt, mert a sajtó alá rendezők szerint lehetséges, hogy az 1826-os másolat egy Kato-

na által 1819-ben elvégzett átdolgozás alapján készült. Erre nincsenek konkrét bizonyítékok, azonban a kritikai kiadás már *A Lucza Székének* elemzésekor utal ennek lehetőségére. Az *Aubigny Clementia* esetében is az indokolja a felvetést, hogy a második szövegváltozatban lévő módosítások láthatóan „nem egy színházi rendező, dramaturg praktikus vagy közönségnek kedvező húzásai” (406). Ez a sűríttség és feszesség sokkal inkább a kései Katona-dramákra jellemző. A kritikai kiadás részletezi a felvetés szövegszintű bizonyítékait, ugyanakkor ellenérveket is felsorakoztat: az *Aubigny Clementia* második variánsából elmaradnak Katona lapalji jegyzetei – noha ezek elhagyásáról dönthetett maga a szerző is.

Az *Aubigny Clementia* magyarításának (*Hedervári Cecília*) körülményeiről és előadásairól részletesen olvashatunk, igaz, a magyarított dráma nyomtatásban sosem jelent meg. Az 1826-os kéziratba mások javítottak bele utólag (átírták a neveket és a helyszíneket), és nem a másoló. Fontos lehet azonban ez a másolat, mert Udvarhelyi Miklós, Katona műveinek másoltatója 1820 és 1827 között Kolozsváron működött, és lehetséges, hogy ekkor másoltatta le ismét az 1816-ban készített kéziratot. Erre abból következtetünk, hogy a kézirat másolója egy záró bejegyzést hagyott: „Leirtam Kolosvárat Bevégeztem 4k mart 826 esztendőben” (415).

Az *Aubigny Clementia* forrásairól részletesen olvashatunk. A kritikai kiadás megállapítja, hogy forrása Louis d’Ussieux *Clémence d’Entragues, ou le Siège d’Aubigny* című novellája, amely 1591-ben játszódik. A novella, valamint annak német fordításai, majd a történet más, francia és német nyelvű drámai fordításainak alapos vizsgálata után Demeter megállapítja, hogy „nem eldönthető, melyik szöveget olvashatta és alkalmazhatta saját drámájához Katona”, azonban „elképzeltető, hogy a francia eredeti novellát és a 18. századi német fordítást egyaránt használta” (390–391).

A Katona-dramát értékelő dramaturgiai jellemzők között találjuk, hogy Katona egy epikus művet alakított drámává, ami egyrészt dramaturgiai érzékéről, másrészt a tömörítési technikáiról is sokat elárul. Kiemelendő, hogy Katona – jogász lévén – egy jogtudományi forrást is beépített a drámába, a két álruhás zarándok szerepeltetésével pedig lélektani folyamatokat emelt be a várat ostromló Chatre karakterébe, aki egy csata közepén megsebesül, majd békével megtér IV. Henrik választott uralkodóhoz.

A kötetben található harmadik dráma *A Rózsa, vagyis: tapasztalatlan légy a pókok között*, Katona három felvonásos vígjátéka, amelynek első említése 1840-ből maradt fenn. A kritikai kiadás részletesen idézi Déryné Széppataki Róza *Naplóját*, amely „a mű közélébe visz minket” (481). *A Rózsa* egyik kézírata Kultsár István társulatvezető kezeitől nem tudjuk, hová került, a másik, 1856-ban Miletz Jánoshoz kerülő impurum autográf, amelyet Miletz 1886-ban adott ki, 1944-ben semmisült meg. Ez a fogalmazvány lett az összes későbbi nyomtatott kiadás alapja.

A kritikai kiadás *A Rózsa* kapcsán kitér *A tündér almák* történetére is, szintén felhasználva mindazt, amit a színház történet révén tudhatunk a Katona-hagyatékban Miletz által megtalált Ernyi-dramáról. Miletz ugyanis tévesen Katona műveként jelentette meg ezt a drámát is, amelyet a Rondellában – a szerb közönséget megszólítandó – *Jelitz és Örs* címen játszottak 1813. február 13-án. „Csak azt feltételezhetjük, hogy a Miletz által megtalált kéziratot annak idején Kolozsvárról, majd Szegedről Ernyi hozhatta Pestre, s a Jelitz és Örs előadása kapcsán kerülhetett Katonához.” (497.) A kritikai kiadás ezt követően kitér arra, hogy *A Lutz Széke* és a szakirodalom által tündérbohózatnak nevezett Ernyi-mű némi ponton dramaturgiai hasonlóságokat mutat; ennek felismerése utólag valamelyest racionalizálja Katona József és az Ernyi-mű viszonyát.

A *Rózsa* az egyik legtalányosabb Katona-dráma, amelynek műfaji besorolása már önmagában véve is egyfajta értelmezési döntést kíván. Nagy Imre groteszk-ironikus cselvígjátékként értelmezte a művet 2001-ben, s ennek az értelmezésnek teret hagyott a kritikai kiadásban is, remek összefoglalást adva az *Irodalomtörténeti recepció* című alfejezetben. „Magányos mű, amely sajátos teremtő gesztussal szétbontja a műfaj korabeli formarendjét, s eredeti komikus konstrukciót hozva létre meghaladja korának a komédiáról kialakított poétikai gondolkodását.” (510.) Sajnálatos módon *A Rózsa* színháztörténeti recepciója meglehetősen szerény, mindössze két előadást említ a kritikai kiadás, egy 1929-es kecskeméti és egy 1977-es temesvári bemutatót, illetve a Budapesti Rádió készített belőle 1935-ben egy rádióelőadást, azonban sikereket egyik sem hozott.

Ezen a ponton szeretnék megemlékezni alma materem, a kecskeméti Katona József Gim-

názium amatőr diákszínházcsojáról, akik több Katona-drámát is bemutattak. Esetükben ugyanis nemcsak arról van szó, hogy egy író kultusza regionális szinten hogyan élteti tovább az egész életművet. A diákcsoport 2000-ben előadta Katona *István*-drámáját, később kísérletezett a *Jerúsálem pusztulása* egyes jeleneteinek színrevitelével is, sőt ez utóbbit maga a korábban ugyanebben a gimnáziumban tanító Orosz László is megrendezte 1952-ben, szintén diákokkal, s később *A Rózsa* az ő tanítványa, Orbán Edit rendezésében aratott sikert, és kapott arany minősítést az Országos Diákszínházi Fesztiválon 2005-ben. Ez a színpadi bemutató cselvígjátékpárodiaaként értelmezte a művet. Ezek a kísérletek és előadások is jelzik, hogy Katona korai drámái nem csupán a főmű felé vezető állomásokként értékesek, s ezt a *Korai drámák* kritikai kiadása is bizonyítja.

Kollár Zsuzsanna

Szilágyi Márton: *Omniárium. Irodalomtörténeti tanulmányok*

Budapest: Ráció Kiadó, 2020, 256 l.

Egy rendkívül gazdag életmű húsz évének anyagából tartalmaz válogatást Szilágyi Márton *Omniárium*a. A 18–19. századi hagyományt fellelevenítő kötet cím, amely *mindenes gyűjtemény* jelentésben is használatos volt a korszakban, érzékletesen utal az összeállítást jellemző tematikai változatosságra. A tanulmányok a 19. század elejétől a 20. század végéig terjedő időszakot ölelik fel – Bessenyei Györgytől Weöres Sándorig, illetve egy 1995-ben Kolozsvárott tartott ironikus irodalmi árverés történetéig –, bemutatva az irodalmi művek társadalmi használatának különféle módjait.

A tudatos koncepcióként alkalmazott változatosság Szilágyi Márton sokrétű életművét

is reprezentálni képes (a 18–19. századi művek tanulmányozásától a kortárs szövegek kritikai interpretációjáig terjed irodalmi érdeklődése). Ez különösen fontos egy olyan kötet esetén, amelynek szerzője hangsúlyosan számot kíván vetni két évtized tudományos tevékenységével, és szimbolikusan éppen húsz tanulmányt válogat össze. A kötet egyes darabjai színekdochéyszerűen utalnak a szerző nagyobb horderejű munkáira, például az *Egy Csokonai-adat értelmezhetőségéről* című szöveg a 2014-ben megjelent Csokonai-monográfiára, a Kazinczy Ferenc börtönben töltött időszakával kapcsolatos fejezetek (*Verseghy Ferenc változó képe Kazinczy Ferenc börtönmemoárjaiban, Hon-*

nan tudhatott fontos részleteket Kölcsey Kazinczy Ferenc fogságáról?) a 2011-ben megjelent *Fogságom naplója* kritikái kiadására, amelyet Szilágyi Márton rendezett sajtó alá. Azok a módszertani törekvések – például a mikrotörténeti dimenzió iránti érdeklődés vagy a költő társadalmi státusza felőli értelmezések –, amelyek hangsúlyos szerepet kaptak a Csokonai-monográfiában vagy a „*Mi vagyok én?*” című, Arany János költészetét értelmező kötetben, alakító erejűnek bizonyulnak az *Omniiáriumba* válogatott tanulmányok esetén is.

A kötetbeli szövegek két csoportra oszlanak. Az első öt tanulmány az *Irodalomtörténet: hogyan?* cím alatt csoportosul, és elméleti felvezetőként ismerteti azokat a lényeges tényezőket és szempontokat, amelyek kezelése problematikus lehet egy vizsgálódásban, úgymint az *idő* és a *nemzedék* fogalmának az értelmezése, az elfeledés és felfedezés műveletei, a textológiai és filológiai munkálatok hatóköre, illetve a néprajz eredményeinek és a szóbeliségre alapuló hagyományozódásnak a figyelembe vétele. Ez az egység egyúttal kijelöl egy olyan kutatói attitűdöt is, amely a felsorolt szempontok felől értelmezi az irodalmi jelenségeket. A második, *Irodalomtörténet: miről?* című egységben konkrét példák révén kerül bemutatásra az első egységben felvázolt szempontrendszer alkalmazása.

Noha a tanulmányok eredetileg nem egy egységes kötetkompozíció elemeinek készültek (a legkorábbi tanulmány 2000-ben, a legkésőbbi pedig 2018-ban jelent meg első ízben), a szövegegyüttes gördülékenyen válik egésszé, ugyanis van egy olyan rejtett *főszereplője* a kötetnek, aki biztosítja az egységes szemléleti háttér meglétét: az irodalomtörténész. A kötet voltaképpen nemcsak a különféle irodalmi alkotások esetén javasol értelmezési lehetőségeket, és nem csupán a szerzői életművekkel kapcsolatos problémafelvetéseket exponálja. A szerző ennél többre vállalkozik a válogatással, hiszen magára vállalja a tudományos prob-

lémák és azok lehetséges megoldásainak változatos bemutatását is, ezzel előtérbe helyezve az irodalomtörténeti tapasztalatszerzés és munkamódszer alakulásának folyamatát. Ekként a kötet nemcsak szerzőkről és irodalmi alkotásokról készült tudástár, hanem az irodalomtörténeti – vagy akár tágabb értelemben: kutatói – módszerek tárháza is.

A Belezsnayné Podmaniczky Anna Mária irodalmi szalonjáról írott tanulmány például a forrásanyagok pontos feltárásával világít rá arra, hogy az elsőnek tartott irodalmi szalon létezése – amely a tudományos igényű munkákban hosszú időn át tényként jelent meg –, tulajdonképpen mítosz, ugyanis az egykorú feljegyzések alapján Belezsnayné inkább vendéglátó volt, mint egy szalon működtetője. Szilágyi Márton az adatok pontos felsorolásával és logikus érvrendszerrel bizonyítja be, hogy az összejövetelek nem feltétlen kulturális törekvés eredményei voltak: úgy tűnik, Belezsnayné a férje által kialakított szokást követte a gyakori vendégfogadások terén, s az újdonság ereje abban rejlett, hogy az összejövetelek helyszínét a pilisi kastélyból Pestre helyezte át. Ez a tanulmány nem csupán az irodalmi intézményekről kialakult történetet módosítja, hanem egy olyan kutatói attitűdöt is hangsúlyoz, amely megkérdőjelezi a szakirodalom bevett sémáit, s a forrásokhoz való visszatérés révén tisztázza a félreértések okait.

Hasonló módszer figyelhető meg a Schedius Lajos János titkos informátori tevékenységével kapcsolatos vizsgálat esetén is. A tanulmány egy Taxner-Tóth Ernő és Mályuszné Császár Edit között zajlott vita tanulságaiból indul ki. A két fél érveinek újramérlegelése láthatóvá teszi, hogy a vita kimenetele nem olyan egyértelmű, mint ahogy az első látásra tűnne, ugyanis Szilágyi Márton több olyan pontatlanságra és kétes megfogalmazásra is felhívja a figyelmet, amelyek gátolják egy megnyugtató következtetés levonását. Noha Mályuszné Császár Edit dol-

gozata azt a benyomást keltette, hogy az informátori működésről nincsenek visszakereshető anyagok – és ezzel a témában való további kutatást is meggátolta egy ideig – Szilágyi Mártonnak sikerül ismét továbbárnálnia a Schedius-képet a források újraértelmezésével. A három fennmaradt vonatkozó dokumentumból arra lehet következtetni, hogy Schedius tevékenységi köre nem a rendszeres jelentéseket tevő informátor szerepével egyezett meg, hanem konkrét felkéréseknek tett eleget, német terminussal úgynevezett „Vertrauter”-ként működött. Bár a szerző tisztában van azzal, hogy több kérdés is megválaszolatlanul marad, a tanulmány egy lehetséges lépésnek tekinthető a 19. század eleji informátori hálózatok feltérképezése felé.

De nem csupán a szakirodalom jó ideje rögzült félreértelmezéseit igazítja helyre a szerző, a kételkedő attitűd, a forrásanyagokhoz való viszonyulás és precíz vizsgálatok értelmét aktuális kérdésekben is bizonyítja. Nyáry Krisztián közönségsikert elért könyvének Kölcsey-fejezete az utóbbi időben nagy port kavart Kölcsey nemi identitását érintő állításai miatt. Szilágyi Márton bemutatja azokat a módszertani hibákat, amelyek Nyáryt a kétes következtetés levonásához vezethették, s felsorakoztatja azokat a releváns adatokat is, amelyek szerint valószínűsíthető, hogy Kölcsey nem homoszexuális volt, hanem kapcsolatot létesített özvegy sógor-nőjével, Szuhányi Josephine-nel. Ugyanakkor pótolja Nyáry egyik súlyos hibáját is: a Kölcsey-levelezés kontextusának vizsgálatával kimutatja, hogy a Kölcsey által használt patetikus levelezési formulák – amelyek Nyáry érvelésének pilléreit képezték – a 19. század elejének levelezési gyakorlatában bevett megfogalmazási módnak számítottak, így nem tekinthető szokatlannak az a nyelvezet, amelyet Kölcsey használ a baráti levelezésében.

A forráskezelés szempontjából szintén tanulságos a Kazinczy börtönmemoárjaiból kirajzolódó Verseghy-portré vizsgálata. Szilágyi

Márton nemcsak a *Fogságom naplója* utólagos konstruáltságára hívja fel a figyelmet, hanem a kontrollforrások (például levelek) széles körű bevonásával bizonyítja, hogy a fogság idején Kazinczy véleménye még kedvezőnek bizonyult Verseghyt illetően, aki a börtönben töltött időszak elviseléséhez egy Kazinczyhoz hasonló stratégiát választott. Így a *Fogságom naplója* azon passzusai, amelyekben Verseghy a bezártságot nehezen viselő, siránkozó rab szerepében tűnik fel, voltaképpen Kazinczy utólagos szerkesztésének és komponálásának a hozadékai. Ezzel az eljárással Verseghy a memoárban egy olyan szereplővé válik, aki ellenpontozza Kazinczy magatartását, de számolni kell a kettőjük közt kialakult későbbi véleménykülönbség miatti negatív benyomás utólagos visszavetítésével is.

A konstruáltság figyelembevétele Vajda Jánosné Bartos Rozália emlékiratának elemzésekor is érvényesül, hiszen az 1983-ban D. Szemző Piroska által kiadott szöveg vizsgálatának egyik lényegi irányvonala annak a megszerkesztettségnek a tudatosítása, amellyel Bartos Rozália saját nőiségének szerepét és múzsalétét érzékelteti, illetve egy kudarcos házasság traumáját is leírja, mindezt úgy, hogy egyúttal korábbi férjét, Vajda Jánost mint zsenit láttatja. Természetesen a vizsgálódásnak van más jellegű tétje is – egy olyan olvasásalakzat keresése, amely a leginkább megközelíthetővé teszi azt a szöveget, amely a hosszú ideig tartó publikátlanság miatt nem tudott hatást gyakorolni más női memoárookra, keletkezésének idejét tekintve magyar viszonylatokban mégis a legelső olyan szövegnek tekinthető, amely szerzőjét múzsaként tünteti fel. Mindez természetesen nem csupán textológiai kérdések felvetését vonja maga után, hanem érinti azokat a mechanizmusokat is, amelyeket Szilágyi Márton az első egység tanulmányaiban *az elfeledés és felfedezés műveleteiként* nevez meg. Ebből a szempontból érdemes ide kapcsolni a Besse-

neyei György *Tariménes útazása* című művéről írott tanulmányt is, hiszen a regény irodalomtörténetben betöltött szerepét szintén befolyásolta az 1804-es keletkezés és az 1930-as nyomtatásban való megjelenés közti jelentős időbeli eltolódás.

Szilágyi Márton kötete figyelmeztet arra is, hogy nem csupán azok a szövegek és problémák érdemelnek irodalomtörténeti figyelmet, amelyek filológiaiilag még feltáratlanok vagy éppen későn kerültek az érdeklődés homlokterébe. Mikszáth első regényének, az *Apám ismerőseinek* például elkészült a kritikai kiadása, ám kevesen foglalkoztak a mű interpretálásával, holott az első regény értelmezése a későbbi életmű vizsgálata felől sem lenne közömbös. Szilágyi jogosan hívja fel a figyelmet: a regény megérdemelne, hogy több vizsgálat tárgyát képezze, illetve hogy a sikert hozó *Jó palócok* és *Tót atyafiak* Mikszáth írásművészeté szempontjából nem jelentenek fordulópontot, pusztán a témaválasztás bizonyult szerencsésebbnek. Az *Apám ismerőseiben* a bűnügyi regény formaelveit vizsgálja a szerző, a szöveget pedig a krimihagyomány kontextusába is beleilleszti, külön figyelmet szentelve Mikszáth két Poe-fordítására, illetve a *Pitaval* gyűjtemény iránti érdeklődésére is.

Lényeges vizsgálódási szempont továbbá a kötetben a szóbeli hagyományozódás figyelembevétele. A *Folklór, irodalom vagy irodalmi folklór?* című tanulmány felkínálja a Kölcsey Ferenc életművét feltáró kritikai kiadás egyik vitatott helyzetű és szerzőségű szövegének, a *Rebellis* versnek egy más szempontú megközelítését. A problémát okozó jelenség – több szövegvariáns létezése, a variánsok egymáshoz való viszonyának kérdéses volta, valamint az eredeti kézirat hiánya – a folklorisztika felől megmagyarázható, amennyiben írásbeli és szóbeli hagyományozódások sajátos interakciójáról van szó, így nem bizonyos, hogy keresni kell egy forrásnak tekinthető Kölcsey-

kéziratot. A szóbeli hagyományozódással kapcsolatban egy másik probléma is megjelenik a kötetben egy franciaellenes Faludi-travesztia kapcsán. Faludi Ferenc *A Feszülethez* című versének travesztálására Csörsz Rumén István figyelt fel, Szilágyi Márton pedig egy új adat – egy Kresznerics Ferenc nevéhez kapcsolható szövegvariáns – azonosítása révén egy ritkának számító mintázat kirajzolódásához járult hozzá. Így ugyanis láthatóvá válik, hogy egy adott szerzőhöz kapcsolódó vers milyen transzformációkon megy át, és miként válik a közköltészet részévé.

Az irodalom társadalmi használatának sajátos válfaját vizsgálja a kötet utolsó szövege (*Az Éneklő Borz, avagy az irodalmi kultusz színe és fonákja*), amely egy kolozsvári Mikulás-ünnepség egyik programpontját, kortárs írók kegytárgyainak ironikus árverezését vizsgálja. A szerző ezúttal egy olyan jelenséget kísérel meg interpretálni, amelyet személyesen is a megtapasztalt. A kötet így a 19. századi irodalmi problémák vizsgálatától a jelenkori jelenségek tudományos értelmezéséig jut el, felvillantva egy olyan esetet, amikor a szerző kénytelen reflektálni és számot vetni szubjektív érintettségével is. Ezt a problémát némiképp feloldja, hogy ahol lehetősége van rá, Szilágyi nem pusztán saját benyomásaira, hanem más résztvevők visszaemlékezéseire vagy éppen egykorú beszámolókra is hivatkozik. A kultuszalakító gesztusok a kötet más tanulmányaiban is a vizsgálat tárgyát képezik (például a Ráday-portré behelyezése Kazinczy *Szépliteratúra* kötetébe, illetve az Orlai Petrich Soma által festett, nemzedékváltást szimbolizáló Kazinczy–Kisfaludy kézfogás), ám csak ebben az esetben válik valóságos, testközeli tapasztalattá a jelenség működése. A kolozsvári árverezés kimenetele a kultusztárgyak megítélésének sajátosan kifordított működését mutatja be, amelyben meglepő módon nem a kéziratok válnak a legértékesebb kegytárgyak-

ká. A tanulmány az előszó alapján hangsúlyos szerepet kap a kötet kontextusában: a szerző bevallása szerint a keletkezés szempontjából ez a legkorábbi szöveg, amely a kötet origójának tekinthető, noha témaválasztását illetően a legkésőbbi, egy 1995-ös irodalmi jelenség vizsgálatával foglalkozik, ezért válik a kötet záró darabjává. Az időbeliségnek, az idő szerepének ilyen módon történő hangsúlyozása ekként szépen összekapcsolja a záró művet az első tanulmánnyal, hiszen az első szöveg éppen az idő értelmezésének és kezelésének problematikáját helyezi előtérbe („*Megáll az idő*”, vagy „*Az idő soha, soha meg nem áll?*” *Az idő mint probléma az irodalomtörténetben*).

Végezetül kiemelnék még egy további figyelemre méltó gesztust a szerző részéről. Szilágyi Márton egy olyan szöveget is beválaszt a húszt tanulmány közé, amelyben a Csokonai-monográfiát ért kritikai észrevételek nyomán az illető mű egyik vitatott pontját korrigálja. A kérdéses szövegrész egy Csokonainak írt Vajda Julianna-levelet érint, amelyben Julianna *Lidi* közelgő esküvőjére utal, s Csokonai érkezését sürgeti. A szöveghelyet Szilágyi Márton úgy értelmezte a monográfiában, mint amely a Lilla névre való utalás, s ekként Julianna magára vonatkoztatja a mondatot. Csörsz Rumen István magánlevélbeli, illetve Bilibók Renáta kritikában kifejtett észrevételei felhívják a figyelmet arra, hogy Vajda Juliannának volt egy Lídia nevű lánytestvére, így a kérdéses levél értelmezése módosul. Szilágyi Mártonnak átsiklott a figyelme efölött a részlet fölött, de sokkal fontosabb, hogy ezt (a monográfia szempontjából egyébként apró) félreértést belátta, s külön szövegben tett kísérletet arra, hogy a hibát tisztázza. Beszámol arról a történetről is, hogy miként tudott hozzáférni Tóth Mihály gelléri református lelkész révén számára addig elérhetetlen levéltári anyagokhoz, amelyek a második elméletét is megdöntötték. Az elmélet – egyébként teljesen érthető módon

– azt valószínűsítette, hogy Vajda Lídia a levél keletkezése utáni időszakban férjhez ment, azonban Lídia esküvőjére csak évekkel később került sor.

Az *Omniárium*ban a személyes tapasztalat hangsúlyosabb, mint például a „*Mi vagyok én?*” esetén, így gyakoribbak az olyan jellegű szöveghelyek, ahol a szerző egy tanulmány létrejöttére, annak alakulására reflektál. Ilyen a már említett Csokonai-adat tisztázásának a története, a kolozsvári Mikulás-ünnepségen való részvétel, vagy az a rövidke beszámoló, amelyből megtudhatjuk, hogy Nyáry Krisztián könyvének Kölcsey-fejezetével kapcsolatosan Szilágyi Mártont is felkereste egy újságíró, hogy nyilatkozzon Kölcsey nemi érdeklődését illetően. Szintén ide sorolhatók azok a néhány mondatos megjegyzések is, amelyekből kiderül, hogy a Schedius informatori tevékenységéről írott tanulmány esetén tudatosan szem előtt tartotta, hogy munkamódszere tükrözze azt a tudást, amelyet tanárától, Kerényi Ferencről sajátított el (a tanulmány Kerényi hatvanadik születésnapja alkalmából készült). A roppant sokszínű kötet így nem csupán tanulmányokat gyűjt össze, hanem sajátos irodalomtörténeti kézikönyvként is használható. Olyan könyvként, amelyet a gyakorlott vagy kezdő kutató egyaránt érdeklődéssel forgathat. Szilágyi Márton a munkamódszerek széles repertoárját mutatja be a kötetrel, hiszen a forrásanyagokhoz való visszatérés, az adatok szembehelyezése a legendákkal, a kontrollforrások használata, a szóbeli hagyományozódás figyelembevétele, a bevett sémák megkérdőjelezése, a tévedés lehetőségének beismerése, egy jelenkori esemény értelmezése nemcsak tárgyi tudást kínál fel az olvasónak.

Az *Omniárium* felidézni némiképp Stoll Béla hiánypótló, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban* című munkáját is, amelyben a Stoll szintén saját tapasztalatait osztja meg az általa sajtó alá rendezett kritikai kiadásó-

kat illetően, s ezzel olyan problémákat és megoldásokat mutat be, amelyek tanulságosak lehetnek bármely textológusnak. Szilágyi Márton vállalkozásának jellege emlékeztet erre a munkára, de kötetének felépítése még ennél is változatosabb és bőségebb, hiszen egyszerre jellemzi tematikai és módszertani gazdagság.

Úgy mutatja be az irodalomtörténeti problémák variált jellegét, hogy közben finoman helyre is igazítja a különféle szerzőkkel és művekkel kapcsolatos tudományos diskurzusok némely tévedését.

Fülöp Dorottya

Gönczy Monika: „Csillagokká repesztett szöveg...”. Szövegközi közelítések a 19. század második felének magyar irodalmához

Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2020, 344.

Gönczy Monika nagy igényű könyve nem torpan meg irodalomtörténeti és irodalomelméleti nézőpontok együttes alkalmazásának nehézsége előtt: „A szövegközi olvasásnak az a pozitívuma, előnye, hogy más elméleti alapításokkal könnyen kombinálható, azaz, ha nem is egyeduralgkodon, de az irodalomtudományi irányzatok, beszédmódok változása közepette is működtethető értelmezői pozíció. Így az intertextuális eljárások funkciótörténete megírásának vágya nem válhat idejétmúlttá.” (15.)

Ambiciózus céljait a változatos interpretációs stratégiák biztos kezű alkalmazásával sikerül elérnie a monográfiának. Az egymást követő értelmezések olvasása során – a módszertani heterogenitás ellenére – egységes gondolatmenet körvonalazódik. Ehhez járul az a tárgykort érintő lelemény, hogy az egyes értelmezések a Kisfaludy Társaság pályázataihoz, „vállalataihoz” kötődnek, hol közvetlenül, hol inkább „transztextuális” módon. Kelecsényi József mitológiai lexikona közvetlenül kapcsolódik a Kisfaludy Társaság 1846-os elméleti pályázatához (bár a II. fejezetnek ez csak kisebbik részét jelenti), ebben az elemzésben egyértelműen a filológiai megközelítés dominál, természetesen az értekezést meghatározó intertextuális módszerhez kapcsolódva. Az Arany János epikus műveinek

paratextusait tárgyaló III. fejezet ehhez képest az eposz időszerűségének kérdésén keresztül kapcsolódik a Társaság 1844-es jutalomtételéhez. A Kemény Zsigmond két regényét jellemző intertextuális eljárásokkal foglalkozó IV. fejezet hasonlóképpen a regény és a dráma viszonyának kérdésén keresztül kapcsolódik a Kisfaludy Társaság által feladott kérdéshez. A *Quijote* architextusként való megjelenésével foglalkozó V. fejezet történetileg a Társaság Külföldi Regénytár vállalkozásához köthető (még ha nem is a Társaság adta ki aztán), ugyanakkor a fejezet elméleti-módszertani sokszínűsége teljes mértékben eloldja a Társaság eredeti terveitől. A VI. fejezet kapcsolódása talán a leghalványabb: a *Galamb a kalitkában* „architextuális huncutkodása” és egy több mint két évtizeddel korábbi, a novella elméletéről szóló pályadíj között meglehetősen kevés, a Mikszáth-mű értelmezéséhez hozzájáruló összefüggés található. Az utolsó fejezet az *Özvegy és leánya* elektronikus kiadásának irodalomtörténeti relevanciáit tárgyalja.

A Kelecsényi József munkásságával foglalkozó második fejezet két részből áll: az első, terjedelmesebb fele Kelecsényinek az Erdélyi János gyűjteményéhez való viszonyát mutatja be, a *Népdalok és mondák* első kötetének (1846) Kelecsényi-féle átírására összpontosítva a figyelmet,

míg a második rész Kelecsényi kétkötetes magyar mitológiai lexikonjával foglalkozik. A fejezet első részének alapvető kérdése, amelyre Kelecsényi „könyvkézirat-hibridje” felhívja a figyelmet: az irodalom írott és orális, a kultúra elit és a népi létmódja közti viszony megváltozik a 19. század közepén. Kelecsényinek az a gesztusa, hogy Erdélyi nyomtatott munkáját „visszaírja” saját kéziratos bejegyzéseinek metatextusává, olyan tett, amely rávilágít arra, hogy minden szöveg kiszolgáltatót más szövegek „paratextualizálása” számára, ugyanakkor történetileg egy letűnőben lévő felfogás dokumentuma. Hogy ennek Kelecsényi is tudatában volt, azt Gönczy Monika a fejezet szellemes lezárásában mutatja meg, a *vanitatum vanitas*-formula Kelecsényi-féle felhasználásának bemutatása révén: „Addig is még ezen mesterséges köz kulcs elkészülend, énis Levéltárunk titkos kulcsainak birtokába jutvan (mennyre tölem telhete) néhány adalekokat, jelen Archeo Mythologiai buvarkodasaimhoz gyűjteni serénykedtem. Mennyre czéloat értem itt az írás, forgassátok.”

Az Arany János epikájának paratextuális szempontból való vizsgálatára vállalkozó fejezet valójában egy, a magyar irodalomtörténet-írásban az utóbbi évtizedekben meghonosodott tétel igazolására vállalkozik, nevezetesen annak a küzdelemnek az új szempontú újramondására, amely Arany saját hite és kétségei között folyt a naiv, népies epika megalakítása tárgyában. Ahogy a monográfia fogalmaz, a cél itt az, hogy „kitapinthatóvá váljék a hit és hitetlenség lüktetése az eposz utáni vágyban, az eposzteremtés reményében/reménytelenségében” (91). A kitűzött célnak a fejezet eleget tesz: a címek és alcímek, a mottók és foglalatok, a szerzői jegyzetek, végül pedig az előszók, végzők és tervezetek áttekintésével új nézőpontból mutatja be Arany Jánosnak a naiv eposz és a népies epika időszerűségéhez való ambivalens viszonyulását. Ez a fejezet a monográfia egyik legnagyobb igényű ré-

sze, hiszen mind a szövegtörzset, mind pedig a hagyománytörténet szempontjából ez a téma jelenti a könyv egyik legnagyobb kihívását (mindkettő lehatárolásának nehézségeire éppen Gönczy hívja fel a figyelmet). A Genette fogalmaira alapozott, illetve a hagyománytörténeti megközelítésmód ebben a fejezetben is összekapcsolódik, de nem mindig maradnak meg a terjedelmi arányok (a fejezet egészéhez képest néha eltűnőnek tűnik a felsorolásszerű részek hosszúsága). Nem könnyíti meg az értelmezők dolgát az sem, ahogy a *népi, népies* jelentése a hagyománytörténetnek már a kortársi paratextusaiban is „szóródik”, nem utolsó sorban a *Toldi* esetében és az eposz, valamint a népies eposz fogalmaival összefüggésben. Természetesen meghatározó e tekintetben Gyulai Pál 1855-ös *Szépirodalmi szemléjének* II., a *Toldi estéjével* foglalkozó része, amely a magyar népies (naiv) eposz mintájának tartja a *Toldit*. (Igaz, Gyulai itt maga is váltogatja a népies, a népies epika és a népies, naiv eposz fogalmait.)

A negyedik és ötödik fejezet a Kemény-regények intertextuális olvasásának lehetőségével és a klasszikus magyar irodalom „*Quijote*-modelljével” foglalkozik. Ezek kétségtől a kötet szakmai csúcspontjai. Egyszerre építenek az irodalomtörténet-írás hagyományára, dolgoznak világos tipológiával, és tárnak fel új összefüggéseket. Az, hogy a Kemény- és *Quijote*-fejezeteket tekintjük a monográfia gerincének, arra mutat rá, hogy Gönczy kötete legalább két (de lehet, hogy inkább három) könyv lehetőségét rejti magában. Ez azonban korántsem azt jelenti, hogy két-három egységre esne szét az értekezés, hiszen az Arany-, a Kemény- és a *Quijote*-szál átjárja a teljes szöveget, a használt fogalomrendszer mindvégig következetes, a gondolatmenet az egész könyvön át világosan követhető. Sokkal inkább az a helyzet, hogy Gönczy a „beosztó”, évekre előre megtervező, eredményeit takarékosan és egyen-

letesen adagoló publikálási stratégia helyett – számomra rokonszenves módon – olyan utat választott, amit egyre kevesebben járnak be. Az irodalomtörténet-írást megélhető forrásként használók többsége számára ugyanis, ha a kutatás olyan irányt vesz, amelynek eredményei tartalékolhatók lennének egy másik könyv számára, akkor az ilyen gondolatmenetek lezárulnak a további kutatásokra való utalásokkal. Ezzel szemben Gönczy utánajár mindazon összefüggéseknek, amelyek választott módszere segítségével kimutathatók, függetlenül attól, hogy ezáltal igazol vagy cáfol korábbi állításokat, feltételezéseket.

A Kemény-fejezet első felében a *Gyulai Pál* és az *Özvegy és leánya* architextuális sajátosságai a műfaji kódokkal való játék szempontjából kerülnek vizsgálatra, míg a második részben az *Özvegy és leánya* intertextuális olvasatának lehetőségeit meghatározó kétféle nagy szövegvilágot elemzi és értelmezi. Az első részben a drámaiság mint regénytípust meghatározó karakter kerül több szinten bemutatásra (narratív jellemzők, tematikus elemek, transztextuális műfaji összefüggések) mindkét regény interpretációjában. Különösen méltánylandó az az eljárás, ahogy az értelmezés összekapcsolja a színjátszás tematikus elemeinek jellemzőit a narráció és a diszkurzus drámaiságával, a „drámai szerkezet” fogalmában egyesítve Kemény regényeinek ezen összetettségét. Az *Özvegy és leánya* kétféle szövegvilágát feltáró rész talán még ennél is invenciózusabb. A Kemény-kutatás valódi nóvumát itt nemcsak az jelenti, hogy a vizsgálat feltárja a regény transztextuális szövetét, hanem az a jellemzője is, hogy mindezt a szöveg interpretációjaként végzi. Így sikerül igazolnia azt a tézist, hogy az *Özvegy és leánya* egyszerre szigorú kompozícióként előálló és „csillagokká repesztett” („repeszthető”) alkotás. Talán ebben a fejezetben mutatkozik meg leginkább, mi a tétje a szövegköziségnek az irodalomtörténeti vizsgálódásokban.

A kötet minden fejezetben reflektál arra a nem csupán módszertani kérdésre és nehézségre, amely a szövegvilágnak (a transztextuálisan létező szövegnek) a lehatárolásában, az értelmezés tárgyaként való megragadhatóságban rejlik. Az *Özvegy és leánya* kapcsán ez abban mutatkozik meg leginkább, hogy a jelentésalkotás az interpretáció és a szöveg több szintje (a narratív szituáció résztvevői, valamint a szereplők) által meghatározott. Ugyanakkor éppen ez a fejezet mutatja meg, hogy a részben újrafogalmazott (éppen a regényhez illeszkedő, nem doktrinér módon alkalmazott) terminológia következetes használatával olyan bonyolult összefüggések mutathatók ki szövegek között, melyek értelmezésének csak a területi korlátok (és az emberi élet végessége) szabnak határt. A monográfia VII. fejezete pedig az *Özvegy és leánya* példáján éppen azt mutatja be, miként lehetne az intertextuális olvasatokat a művek digitális változatainak használata révén hozzáférhetővé és bővíthetővé tenni.

Átérve a *Quijote*-fejezetre, az egyébként is nagyon alapos elemzésen belül ki kell emelni a „Könyvek könyve” címet viselő alfejezetet, amelynek tárgya a figurák textualizálódása. A szerző a történetek szövetségességét és az olvasási praxis referencializáló „elhajlását” tükrözteti annak során, ahogy a monográfia bemutatja a szereplőnek a valóságosság és a fikcionalitás közötti mozgását. Az ingamozgás egyik szimptomája a megnevezés és az identitás közti kapcsolat, ahol Gönczi meggyőzően mutat ki összefüggéseket például Arany művei és a *Quijote* között.

Az utolsó értelmező fejezet abban az értelemben a kötet *mise en abyme*-ja, hogy röviden összefoglalja az Erdélyi és Kelecsényi szövegeinek kölcsönviszonyát (ahogy a két elbeszélés egymás metatextusává válik), valamint azokat a dilemmákat, amelyek a hagyományhoz való alkotói viszonyulással kapcsolatosak. Ezek az Arany-epika paratextusaiból tárulnak elő (a boccacciói novella hagyomány folytathatósága, hipertextualitás, a regények státusza), de nagy hangsúlyt kapnak

a Kemény- és *Quijote*-fejezetek értelmezéseinek szövegközi összefüggései is (amennyiben az előbbieket kiegészülnek a „realista” olvasói elvárásokkal, a figurák textualizálódásával). A korábban elemzett módszertan alapján nem tűnik túlzásnak egyfajta konklúzióknak tekinteni a *Galamb a kalitkában* interpretációját, amely jellemzően a

Mikszáth-szöveg mint hypertextus értelmezését követően egy nagy hagyományú, de részben kiüresedett, részben átkontextualizálódott fogalmi ellentétpár (romantika–realizmus) felszámolásával végződik.

Z. Kovács Zoltán

Wirágh András: Fantasztikum és medialitás. Kísértetek és írásnyomok a magyar prózában Nagy Ignáctól Szerb Antalig

Irodalomtörténeti Füzetek 180
Budapest: Reciti, 2018, 304 l.

A 2010-es évek elejétől kezdve egyre nagyobb számban jelentek meg azok a munkák, amelyek a 2000-es évek medialitással kapcsolatos kutatásait mintegy összegző jelleggel igyekeztek hasznosítani saját irodalomtörténeti vizsgálódásaikban, gyakran úgy, hogy éppen a medialitás problémaköre biztosította a kötetek szövegeinek koherenciáját. Az egyes új „elméletek”, pontosabb megfogalmazásban: új vizsgálati szempontrendszerek „népszerűsége” vagy „divatja” kétségkívül gyakran írható le az áradás–apadás metaforájával: hasonló folyamat zajlott le például a beszédaktus-elméletekkel kapcsolatban, és talán a mostani „biopoétikai” kutatások is ezt a mintázatot követik majd. E szempontrendszerek valódi produktivitását, diskurzuspotenciálját jellemző módon nem az expanzív, kiáradó szakaszban tudjuk értékelni, sokkal inkább akkor, amikor visszahúzódoóban vannak – hogy lezárjuk a metaforát –, mennyire termékeny az az üledék, amely általuk a partra került.

A medialitás szempontrendszere, hogy egy irodalomtörténeti kutatás számot kell vessen az irodalmi szöveg eredendő és redukálhatatlan mediális közvetítettségének

következményeivel, természetesen még a magyar irodalomtudományban sem új (elég, ha Thienemann Tivadar, Zolnai Béla, Balogh József vagy akár Zsigmond Ferenc munkáira gondolunk). Így talán helyesebb volna ennek a már létező irodalomtörténeti hagyománynak a tudatosításáról vagy reaktiválásáról beszélnünk. Az is feltűnő – és Wirágh András kitűnő kötete ezt is jól példázza –, hogy a medialitás-elméletek problémafölvetései jellemzően (de nem kizárólag) az olyan irodalmi szövegek vizsgálatában tűnnek nagyon hatékonynak vagy beszédesnek, amelyek maguk is egy-egy mediális fordulat vagy „médiatörés” kulturális közegében születtek (például nagy példányszámú lapok elterjedése a nyomdatechnika fejlődésével, a fényképezés, hangrögzítés, film megjelenése stb.). Aligha véletlen, hogy a kötet maga 19–20. századi, a romantika és a modernség történeti horizontján elhelyezhető magyar regények vizsgálatára koncentrál. A vizsgált szövegek gyakran maguk is reflektálnak az új médiumok jelentette kihívásokra és lehetőségekre, így a szempontrendszer filológiai és hermeneutikai szinten egyaránt érvényesíthető.

Wirágh András kötete nem csupán a címbe emelt „medialitás” kifejezéssel jelzi ez irányú elkötelezettségeit, de az alcím, sőt az egyes fejezet-címek (*Az írás archívuma*, *Az írás hitele*, *Az írás tere*, *Az írás mintája*) is rendre azt ígéri, hogy az elemzésekben az írásszerűség, a szkriptualitás egyes aspektusait igyekeznek majd megragadni. A kötet elméleti horizontja azonban szerencsére ennél jóval szélesebb, és korántsem csupán arra törekszik, hogy a problémát egyetlen kontrollálható tényezőre redukálja, sőt igyekeznek azt a maga talán szintén redukálhatatlan ellentmondásosságában fölmutatni. Wirágh így érvel: „bár a nyelv immaterialitása kétségkívül »nyomszerű«, azaz anyagi jegyekhez kötődik, de szemantikai vagy esztétikai funkcióinak egésze mégsem merül ki az érzékelhető komponensek jelenlétében. S fordítva: az irodalom materiális hordozóiból nem vezethető le a közvetítés – a művészi kommunikáció – minden egyes mozzanata. Noha a médiumok alapjaiban határozzák meg, illetve működtetik az adott szöveggel képzett irodalmi viszonyt, s ezért az értelmet konstituáló tevékenység felelőseinek is nevezhetők, az olvasás játéknál nem uralkodhatnak kizárólagosan.” (13.)

A medialitás-elméletek diskurzuspotenciálja persze maga is éppen azokon a pontokon mutatkozik meg, ahol más teorémákkal kerül kapcsolatba. A fantasztikum és a medialitás összekapcsolhatóságának címben is jelzett problémája így nem csupán a konkrét elemzések szempontjából, de általánosabb értelemben, ha úgy tetszik, „irodalomelméletileg” is rendkívül izgalmas kihívásnak tűnik. Amint ugyanis a kötet bevezetője reflektál rá, a fantasztikum és a mediális reflexió sok esetben ellenérdekeltek: „a nyelvi-irodalmi játék (vagy játszma) tétje ekkor a fantasztikumot feloldani képes jelek-jelentések – nem tudatos – titkosításában, elhomályosításában, elrejtésében összpontosul, amely műveleteknek magára az írásságra utaló (»metapoétikus«) reflexiók határozottságát is csorbítaniuk kell” (13).

A kötet egyik legjelentősebb erénye tulajdonképpen pontosan ez: a gyakran „szoros olvasással” operáló szövegelemzések és a rendkívül finom elméleti megfigyelések egymást támogató szervezettsége. Úgy érezhetjük, minden elemzés valamely elméleti probléma felé gravitál, ugyanakkor minden elméleti megfigyelés az elemzést támogatja. Az olyan általános elméleti problémákat, amelyek az elemzések és az aprólékosabb elméleti fejtegetések generális keretrendszereként érthetők (Todorov, Foucault, Iser, Kittler, Freud, Molnár Gábor Tamás) a *Bevezetés* című fejezet tárgyalja, amely fejezet (talán kissé túl) részletes sillabuszt is kínál a könyv olvasója számára. Az ilyesfajta önértelmezés vagy önreflexió jól orientálja az olvasót, ám kétségkívül belé is határolhatja a kötet diskurzuslehetőségeit.

A monográfia szerkezete jól áttekinthető és világos. Egyes fejezetei (az utolsó, összegző célút leszámítva) egy-egy regénypár összehasonlító vizsgálatára épülnek. Az ezek alá rendelt, az elemzés során felszínre bukkanó részproblémákat tárgyaló alfejezetek jól segítik az olvasó tájékozódását. Gyakran a kötetbeli sorrendjüktől függetlenül, önálló tanulmányként is jól olvashatók, egységes szöveggé olvasva azonban természetesen még jobban funkcionálnak. Ebből a szerkezetből az is következik, hogy az adott szövegpár elemzésekor fölmerülő egyes problémák akár egy másik „tematikus” fejezetben is tárgyalhatók volnának. (Az „archívum” például épp annyira lehetne a *Kísértet Lublón* vagy *A Pendragon legenda* „kulcsfogalma”, mint a hitelesség vagy az „írás mintája”, és folytathatnák a sort... Ez a probléma valószínűleg minden „tematikus” taxonómia sajátja és aligha védhető ki.)

Az első elemző fejezet, *Az írás archívuma*, az egyik legaprólékosabban felépített rész Jósika Miklós *Két élet* és Babits Mihály *A gölyakalifa* című műveit vizsgálja. Wirágh itt nem csupán a két alkotás (meglehetősen nyilvánvaló) inter-

textuális kapcsolódásait és (legkevésbé sem nyilvánvaló) lehetséges prototextusait mutatja be meggyőző filológiai alapossággal, de egy sokkal mélyebben húzódó kapcsolatra, a művek archívumjellegére, pontosabban archívumokra épülő jellegére irányítja az olvasó figyelmét. Amivel nem csupán a két szöveg tradicionális elemzéseit bővíti új szempontokkal, de (aféle miniatűr Derrida-, illetve Ernst-kommentárként) az emlékezet szupplementumaként értett archívum elméleti problémájához is releváns módon szól hozzá: [az archívum] „Jellege hüponnézikus, azaz a feljegyzés logikáját követi. Egészében ideologikus konstrukció, mivel minden részletében egy átláthatatlan, ugyanakkor rendezett tudás monumentumaként, kolosszusaként funkcionál. Eredendően szakadozott, ez konstruált struktúrájából fakad, így elemeit és tagjait csakis a másodlagos megmunkálás – prozopopoiétikus művelete során – során lehet koherens, jelentésszerű alakzatokká formálni. Az archívum – a különböző rendezési szabályokon túl – két fő pillérre, egy helyre, valamint egy tekintéllyel rendelkező szervre vagy hivatalra támaszkodik. Szerkezetéhez hasonlóan ezek a jellemzők is erősen kísértetiesek.” (39.)

Nem kevésbé tanulságos a *Kísértet Lublón* című Mikszáth-mű és Krúdy *A podolini kísértetének* összeolvasása sem. Az itt is nyilvánvaló tematikus hasonlóságok mellett, kissé talán meglepő módon, de épp ezért örömteli meglepetésként, itt az írás hitele, hitelessége vagy hihetősége kerül az elemzések fókuszába. Az egymással filológiailag is kapcsolatba hozható két regény hitelesítési eljárásai sok tekintetben szintén hasonlóak, noha különbségek is legalább annyira beszédesebbek. Mindkét alkotás jelzeten támaszkodik bizonyos forrásokra, ám míg ezek a gyakran paratextuális hitelesítő eljárások Mikszáth esetében akár reklámfunkciót is betölthetnek, Krúdynál inkább a szöveg terén belül megképződő fikatív forrásokról beszélhetünk. A fejezet leg-

inkább gondolatébresztő eleme a szintén a hitelesség problémakörével kapcsolatba hozható ökonómiai szempontrendszer érvényesítése: „Mikszáth regényében a bűn, a szentírás hagyományának megfelelően generációkon át öröklődik, miközben a bűnhődés mint a bűn »visszafizetése« a hamis pénzek fokozatos kivonásával párhuzamosan történik meg. *A podolini kísértetben* a bűnnek bűnhődés általi kiegyenlítődése, a fennálló adósság visszatörlesztésének aktusa nem helyezhető át a monetáris logika szintjére. Krúdynál a félreértések vagy tudatos machinációk eredményezett cserék és árucserék összetett mintázata érvényesül, ezek sorozata (illetve sorozatos sikere) vezethet el a tartozás »eltüntetéséhez«, a megoldáshoz, amely itt a hivatalos igazságszolgáltatás, a hitelességet és igazságot képviselő jogi eljárások körein kívül esik.” (104–105.)

A cím által fölvetett problémakörrel kétségkívül *A jövő század regényét* és *A kristálynézőket* vizsgáló fejezet foglalkozik legaprólékosabban. A prototextusait, a regények médiatechnológiai előzményeit ezúttal is gondosan lajstromozó elemzés Wirágh András kötetének másik kiemelkedő fejezete. Miután mindkét mű a jövőben játszódik, végképp megkérdőjelezhetőnek látszik a képzeletre vagy a képzelőerőre vonatkozó elméleti reflexió, s ennek leírása során Wirágh nagyon pontosan regisztrálja az ehhez kapcsolódó metaforika technikai karakterét: „*A jövő század regényében* a »szárnyaló képzeletet« – a romantikus tradíciónak megfelelően – anyag és szellem tökéletes összebékítéseként viszi színre az aerodrom, miután Tatrangi rálel az ichorkristályra. A képzelőerőt *A kristálynézők* hasonlóképpen materiális-technikai alakban, egy csiszolt topázdarab formájában viszi színre. Balogh Fábián eszköze olyan felületként (»képernyőként«) funkcionál, amely az írásképtelenség közegében a transzpozíció – korlátozott – jelentőségét biztosítja.” (137.)

Igen tanulságosak azok a passzusok is, amelyek az elképzelt kommunikációs rendszereket vizsgálják, noha ezek mintha többször áruháznak el a saját koruk médiarendszereiről, elsősorban az írás és emlékezet kapcsolatáról: [A *kristály-nézőkben*] „az írás egy csapásra kiszorítja a [...] képet, ezek után pedig legfeljebb az írás képének vizuális kódjai jelképezhetik Balogh számára a lejegyzés imagináriusát. Miközben *A jövő század regényéhez* kapcsolódó írásaktus nem teszi zárójelbe a szükségszerű illesztéseket (a felhasznált vendégszövegeket), azaz helyet szorít az emlékezet tapasztalatának, amely a fantázia »kezdősebességét« alapozza meg.” (187.)

Bár az utolsó műelemző fejezetben vizsgált műveket csaknem egy évszázad választja el egymástól, Wirágh amellet érvel, hogy Nagy Ignác *Magyar titkok* és Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényei közt jóval több a hasonlóság, mint azt elsőre gondolhatnánk. (Még akkor is, ha a todorovi taxonómiában is éppen ellentétes oldalon állnak: a *Magyar titkok* „megmagyarázott természetfölötti”, *A Pendragon legenda* „elfogadott természetfölötti” kategóriájába volna sorolható.) Wirágh természetesen imponáló magabiztossággal fejt föl a regények műfaji előzményeit, külön kitérve a paródiák és anti-detektívregények ismertetésére is, amely szempontokat szintén meggyőzően épít vissza a művek vizsgálatába. Mindkettő a detektívtörténet tartalmi, formai készletéből inspirálódik, és mindkettő olvasható paródiaként is. Míg azonban a *Magyar titkok* elsősorban saját írásosságára reflektál, *A Pendragon legendának* egy kiterjedt textuális hálózat kontextusában nem csupán saját olvashatóságáról kell gondoskodnia, de olvasandóságáról is. Meggyőző a szerző érvelése annak kapcsán, hogy a különböző technikai médiumok (gramofon, fényképezés, film) rendkívül fontos szerephez jutnak a cselekmény alakulásában és főleg bonyolításában. A mediális rögzítettséghez való viszony azonban mégis különböző, míg a *Magyar titkok* egyik epizód-

jában Wirágh egy pfeiferi felismerés igazolását olvassa (215), addig *A Pendragon legenda* „a korabeli populáris regiszter egyes rétegeinek, a detektívregénynek és a mozgóképnek a tapasztalatát kombinálta az időközben külföldön már [...] parodisztikus hatást keltő, gótikus díszletek között zajló kísérletes cselekménnyel” (226).

A kötet záró fejezete egy olyasfajta összegzés, amely az aprólékos és meggyőző elemzéseket irodalom- és médiatörténeti kontextusba igyekszik helyezni, megállapítva, hogy „az írás potenciális tere – egy már beírt és eltárolt – olvasástapasztalat nyomán képződik meg. Az olvasástapasztalat folytonosan módosítja, dinamizálja az időnek kitett írásaktust, amelyhez hozzáértődik önnön szövegemlékezete is. [...] Az írásaktus ilyenformán egy mozgékony szövegtudat leképződése és persze működésének serkentője. A fantasztikum todorovi programja sem kívánja feltárni a tudatmögöttes instanciák működését, így óhatatlanul olyan megnyilatkozásként tekint a szövegre, amely bizonytalanságot *akar* kelteni, majd ennek feloldásával, illetve igazolásával *él*. Az *écriture* karakterjegyeivel felruházott szövegek elbizonytalanító effektusai a »hozott anyag« színrevitelének, majd az így létrejövő performatívum újbóli applikációkra kész »anyagának« végtelen körforgásában érvényesülnek, miközben a folyamat állomásait jelképező (és megragadó) lejegyző-rendszerek – a »antasztkikus« technikai apparátus dacára – sem teszik lehetővé, hogy önmagukat visszaolvassa egy *Urtext* zaját különíthessék ki a morajlásból.” (250.)

Wirágh András *Fantasztikum és medialitás* című kötete világos érvvezetésű, imponáló elméleti és irodalomtörténeti tudásról tanúskodó munka, amely nemcsak az általa rendkívül érzékenyen elemzett szövegek kapcsán, de megvilágító erejű elméleti felismerései miatt is alapvető olvasmánya lesz a korszak, valamint a medialitás-elméletek kutatóinak.

Mészáros Márton