



A „hitványság” mimézise Czákó Zsigmond *Leona* című drámájában

KOVÁCS Dominik

ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, doktori hallgató
ORCID: 0000-0001-8316-7110

The mimesis of “vulgarity” in CZÁKÓ Zsigmond’s drama *Leona*

Abstract | CZÁKÓ Zsigmond’s drama *Leona* is a work of indeterminate position in the history of 19th century Hungarian literature in many respects. The drama has four characters (including five child characters), and the resulting chamber drama was unusual for its time. In recent decades, several genre definitions have been made of *Leona*, and almost all the literature has emphasised the sacral-religious references in the text, and CZÁKÓ’s work has been described as a philosophical drama. After the premiere on 17 August 1846, critical reviews reported a failure. Most publicists denounced the cruelty of CZÁKÓ’s drama, the brutality portrayed on stage, and criticized the title character played by LABOR-FALVI Róza as disgusting and repulsive. In the story, *Leona*, a fated former nun, enters the Byzantine hut where the story takes place with the intention of revenge. Here lives her former lover Erast, a nature fanatic who raised her son Aquil and adopted daughter Irene in isolation. The young people feel love for each other beyond brotherly love, and the head of the family has in fact made them desire a life together. Out of this affection, a child is born at the beginning of the first act, named Aquil after his father, whom *Leona* believes to be the offspring of Erast’s second marriage. The revenge-seeking woman sees her hatred culminate in the child’s death, first trying to persuade Irene to murder him, then committing the tragic act herself. In this paper, I will analyse *Leona*’s gestures which, in the contemporary context, could be linked to images of “vile”, to motifs of the base and the sublime.

Keywords | Hungarian reform era, sublime, vulgarity, horror, mimesis

Czakó Zsigmond *Leona* című drámája több szempontból is meghatározhatatlan pozíciójú műnek számít a 19. századi magyar irodalomtörténetben. A drámának négy (a gyerekfigurát is beleértve öt) szereplője van, s az ebből következő kamarajelleg szokatlannak számított a maga korában. Az elmúlt évtizedekben több műfajdefiníció is született a *Leonával* kapcsolatban, s szinte valamennyi szakirodalom a szöveg szakrális-vallási utalásait tartotta kiemelendőnek, filozofikus drámaként aposztrofálták Czakó alkotását. Dörgő Tibor meglátásai szerint a *Leona* kapcsolatot tart a „Weltschmerz”, azaz a világfájdalom irodalmi-tárgytörténeti fogalmának egyes változataival, egészen pontosan azzal az irányzattal, amelynek túlárado pesszimizmusa a keresztény értékrend által sugalmazott üdvözülés reményét is elutasítja. Ennek alapján a vizsgált színdarab olyan művekkel állítható párhuzamba, mint Petőfi Sándor *Felhők* ciklusa, illetve Jókai Mór *Hétköznapi* című regénye. Dörgő cikke elsősorban a boldogságkeresést határozza meg a *Leona* tematikai középpontjaként, meglátása szerint ez a törekvés hozza létre a darab alapkonfliktusát, a jó és a rossz dichotomikus ellentétét.¹

Az utótörténetet illetően Dörgő elsősorban a karakterológiában és a *Leonához* hasonló cselekményterekben véli felfedezni Czakó művének hatását. Az *apostol* főhőse, Szilveszter éppen úgy az öt körbevevő társadalmi szerkezet átalakítását tűzi ki célul, mint a tragédia Aquilja. A világ bűneitől való elzárkózás természeti metaforája, amelyet a *Leonában* Erast kunyhója képvisel, Jókai Mór *Az arany ember* című regényében is központi szerepet kap. Timár Mihály a polgári társadalmat elhagyva egy vadregényes szigeten tapasztalja meg az eszményi szerelmet.² Hojdák Gergely szerint a *Leona* az irodalom romantikus toposzainak láncolatából áll össze, egyértelmű forrásnak látszik az antik Médeia-mítosz és Franz Grillparzer feldolgozása. Emellett a civilizációtól eltávolodott szférákban nevelkedő fiatalok, illetve a szerelem mámorában bűnbe eső apáca is a világirodalom kedvelt motívuma. Hojdák megjegyzi, hogy Czakó Zsigmond története bizonyos vonásaiban túlmutat a romantikus hagyományon, és (némiképp anakronisztikusan) egzisztencialista vonásokkal is rendelkezik.³ Martzy Kinga részletgazdag tanulmánya a *Leona* bosszúálló nőalakját a mitológiai és vallási archetípusok vonatkozásában vizsgálja, figyelmet fordítva a Hojdák által is felvetett Médeia-történetre, a bibliai *Judit könyvére*, illetve Friedrich Hebbel ez alapján írott *Judit* című drámájára, amely egyértelműen befolyásolta Czakó Zsigmond alakbrázolását.⁴ Szilágyi Márton és Vaderna Gábor közös cikke az 1840-es évek magyar irodalmának legmerészebb kísérleteként viszonyul Czakó *Leonájához*, erőteljes kapcsolatot vélelmezve a darab és a korban ugyancsak kelendőnek számító nevelési utópiák közt, különös tekintettel Je-

1 DÖRGŐ Tibor, *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái* (Budapest: Napkút Kiadó, 2004), 149.

2 Uo., 150.

3 HOJDÁK Gergely, „Az első magyar »pszichodráma«: Czakó Zsigmond: *Leona*”, in HOJDÁK Gergely, *A tragédia színeváltozása: Tragikum és medialitás a későromantikus magyar irodalomban*, 243–272 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021), 253–254.

4 MARTZY Kinga, „A bosszúálló nő alakja Czakó Zsigmond *Leona* című drámájában”, *Első Század* 24, 2. sz. (2021): 115–132, 116.

an-Jacques Rousseau *Émile*-jére. A tanulmány a dráma legnagyobb erényét a szereplők által képviselt értékrend relativizálhatóságában látja. „Czakó legnagyobb drámaírói érdeme az, hogy ilyenformán négy (illetve öt) szereplő párhuzamos tragédiáját úgy tudta egymás viszonylatába állítani, hogy egyikőjük sorsa sem kerül a másik mögé [...]”.⁵ Az európai felvilágosodást meghatározó műfaj, a nevelési regény nemcsak felidéződik, de egyszersmind fel is számolódik Czakó tollán. Talán éppen ez a konkrét műfajokat, sőt a műfajokat meghatározó értékrendi-világnézeti álláspontokat kétségbe vonó attitűd vezetett ahhoz a botrányhoz, amely a *Leona* bukását jelentette az 1846. augusztus 17-i bemutatót követően.⁶

Korábbi kutatásaim során részletesen foglalkoztam a *Leona* cselekményének rémdrámái vonatkozásával. Készülő doktori disszertációm egy hatástörténeti ív bemutatására vállalkozik, melyen keresztül a kevésbé reflektált műfaj attribútumszerű konvencióit, motivikus előzményeit, illetve a későbbi vitatott pozícióját elemzem. A vizsgálati intervallum Kisfaludy Károly 1819-es *Stibor vajdájától* a *Leonáig* tart, s olyan műveket foglal magába, mint Tóth Lőrinc *Ekebontó Borbálája*, Garay János Batori *Erzsébeta*, Fogarasi Nagy Pál *Bubekekje* és Eödrögh István *Corday Charlotte*-ja. Mint azt a felsorolt címek is láttatják, az említett drámák sajátossága, hogy női szereplőket tesznek főalakká, akik jellemüknél, kiszámíthatatlan alaptermészetüknél és brutális tetteiknél fogva a burke-i fenséges allegorizációjának is tekinthetők. Előfeltevésem szerint a női fókuszú tematika a Laura Mulvey-féle *male gaze* sajátos „wertheriánus” változataként jelentkezik a rémdrámákban. A konvencióktól elvonatkoztató radikális és kegyetlen nőalak egyszerre kelt rémületet és gyönyört a romantika korabeli érzékeny (férfi)befogadóban.⁷ Az általam felsorakoztatott példák szinte kivétel nélkül főrangú személyeket szerepeltetnek központi karakterként, s társadalmi pozíciójuk egyértelműen hozzájárul az esztétikai értelemben vett fenséges megteremtéséhez. A Czakó-darab Leonája ebben is másnak bizonyul: egy a társadalom periferiájára jutó, dekadens nő válik rémalakká, egy koldusként öregedő bukott apáca. A családi körben való hatalomszerzési eljárásai, az ehhez társuló mimetikus gesztusok állnak jelen tanulmányom középpontjában.

Eddig elsősorban színháztörténeti alapon, a premier recepciója felől közelítettem Czakó Zsigmond *Leonájához*. Milyen műfajbesorolási kísérleteket hajtottak végre a korabeli publicisták, hogy világosabbá tegyék, értelmezni tudják a mű által közvetített borzongató tartalmat? A történet szerint ugyanis a címszereplő a bosszúállás szándékával tér be a történet helyszínéül szolgáló Bizánc környéki kunyhóba. Itt lakik egykori szerelme, Erast, aki a természet fanatikusaként a világtól elzárva nevelte fel fiát, Aquilt és fogadott lányát, Irént. A fiatalok a testvéri szereteten túl szerelmet is éreznek egymás iránt, a családfő voltaképpen a közös életre ambicionálta őket. A vonzalomból az

5 SZILÁGYI Márton és VADERNA Gábor, „Egy bölcséleti kamaradarab: Czakó Zsigmond: *Leona*”, in *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, 613–616 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 616.

6 HOJDÁK, „Az első magyar »pszichodráma«, 243.

7 Laura MULVEY, „A vizuális elmélet és az elbeszélő film”, ford. JUHÁSZ Vera, *Metropolis* 4, 4. sz. (2000): 12–23, 12 (online hozzáférés: <https://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film/>).

első felvonás elejére egy kisfiú születik, akit az apja után Aquilnak neveznek el, s akit Leona az Erast második házasságából származó utódnak hisz. Az asszony a gyermek halálában látja kiteljesedni a gyűlöletét, s előbb Irént próbálja rávezetni annak meggyilkolására, majd pedig saját maga hajtja végre a tragikus tettet.⁸

A 2022 novemberében rendezett *Közelítések* konferencián tartott előadásomban kifejtettem, hogy a darab ősbemutatóját követő reflexiók fektettek ugyan hangsúlyt a darab filozofikus-világnézeti üzenetére, sőt, nemegy alkalommal az általános keresztény vallás meggyalázásának minősítették, a legnagyobb felháborodást mégsem ez, hanem az öncélúnak és indokolatlannak tartott kegyetlenség váltotta ki belőlük.⁹ Bár az általam vizsgált sajtóanyagban egyszer sem fordul elő a „rémdráma” kifejezés, nyilvánvalónak tűnik, hogy a publicisztika jobbára a francia romantikus dráma hagyományához sorolta a művet, a hibáit is kifejezetten ennek a dramatikus iránynak róttá fel. A később Bajza–Henszlmann-vitaként elhíresült diskurzus egyes résztvevői az eredetiség és a mély tartalom hiányát társították a francia drámához, s egyfajta hazai térhódítóként határozták meg az általuk magasabb rendűnek ítélt német, angol és spanyol klasszikus művekkel szemben.¹⁰

A publicisztika egyöntetűen a franciás irodalmi jegyek közé sorolja a *Leona* jellemeinek következtelen felépítését, alantasságát, amely szerintük leginkább a kegyetlenséget láttató cselekményrészekben érvényesül. Annak ellenére, hogy a korban már általánosan ismert Edmund Burke elmélete, amely szerint az ember gyakran a benne félelmet keltő jelenségek mögött fedezi fel az őt lenyűgöző éteri szépséget, az elemzők Leona alakját és tragikus tettetét kizárólag hitványnak ítélt, torz jelenségként definiálták, az esetleges esztétikai ellentmondásokat nem említve.¹¹ Horvát Rebeka a Czakó Zsigmond és a francia romantikus dráma kapcsolatáról szóló disszertációjában hosszan taglalja a „rút” és a „gonosz” fogalmának relatív jellegét. Horvát szerint Czakó értelmezésében az ember a rútság akarát nélküli kiszolgáltatottja, akit a szenvedélyei irányítanak, s tesznek alantassá.¹²

Annak alátámasztására, hogy a rútság milyen mértékben válik a *Leona* attribútum-szerű jegyév a korabeli recepció szerint, elég csak Erdélyi János *mb* álnéven publikált s a korábbi értelmezők által is gyakorta hivatkozott kritikáját idéznünk. Ez az írás a címszereplőt játszó Laborfalvi Róza szavalatát éppolyan borzasztónak ítéli, mint magát a

8 Czakó Zsigmond, „Leona”, in *A magyar dráma antológiája I.*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 357–388, Osiris klasszikusok (Budapest: Osiris Kiadó, 2005).

9 Az előadás alapján írt tanulmányom 2024 decemberében jelent meg az Eötvös József Collegium kiadásában. Mivel a jelenlegi munkám ennek a kutatásnak a folytatása, így a bevezetést és az elméleti háttérrel ismertető szakasz helyenként tartalmi egyezést mutat az említett írással. Kovács Dominik, „»Ki mondja hát, hogy mást gyötörve és kínozva nem szépet és jót cselekszem?« – A rémdrámai jegyek kritikai fogadtatásáról [Czakó Zsigmond: *Leona*]”, in *Közelítések a szöveghez*, szerk. NYERGES Csaba, SZABADHEGYI Anna és TARNAI Csillag, 53–68 (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2024).

10 SZÉLES Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, *Irodalomtörténet* 58, 1. sz. (1976): 32–62, 49–50.

11 A fenséges fogalmáról lásd bővebben: Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás: A fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György (Budapest: Magvető Kiadó, 2008), 155–193 (Negyedik rész).

12 HORVÁT Rebeka, *Czakó Zsigmond és a francia romantikus dráma*, bölcsészdoktori értekezés (Budapest: Wellesz Béla Könyvnyomdája, 1908), 31–32.

színészről által életre keltett jellemet. A cinikusnak ható szövegfordulatokból egyértelművé válik, hogy a publicista megrökönyödése nem egy magasabb rendű hatás, hanem a bemutatott kisszerűség, a közönségesnek tartott cselekvéssorok következménye. Ez különösképp evidens azután, hogy Erdélyi Laborfalvi borsodi tájszólására is megjegyzést tesz.¹³ Hazucha Ferenc az *Életképek*ben az egész darabot „kisszerű botlás”-nak ítéli, előzőleg pedig Erdélyihez hasonlóan ugyancsak Laborfalvi jeleneteit és a gyerekgyilkosság motívumát marasztalja el a leginkább, „undorítón, borzasztólag” említve azokat.¹⁴ Dörgő Tibor a kritikátörténetre vonatkozó gondolatmenetében Zerffi Gusztáv sorait idézi, aki az előadással kapcsolatban a művészetnek az „alsóbb szenvedélyekkel” való társítását kifogásolta.¹⁵

2. Elméleti háttér

A kiemelt kritikai megnyilvánulások tehát elsősorban az undor, az abjekció¹⁶ tapasztalatán keresztül viszonyulnak a Czakó-dráma címszereplőjéhez. De teljességgel zárja-e az undorító a burke-i értelemben vett fenségeshez való kapcsolódást? Bazsányi Sándor *Az undorító és a fenséges* című tanulmányában a taszító jelenségek performatív és vizuális megjelenítését járja körül, többek közt Pasolini, Robert Mapplethorpe és Cindy Sherman egy-egy alkotását elemezve. Meglátása szerint

az undorító legsajátabb érdekeink tartósan rögzült testi, mentális és kulturális megszokásaink, elvárásaink köréből szólíthat ki minket – a mámor szélsőséges esztétikai változatának nagyon nehezen elviselhető, semmiképpen nem állandósítható, csakis átmeneti érvényű extázisába.¹⁷

Immanuel Kant a művészi szépség bukását látja abban, ha az undorkeltő rútságot ábrázolják. *Az ítéleőrő kritikájából* idézve:

A rútságnak egyetlen olyan fajtája van csupán, amelyet nem lehet a természetnek megfelelően megjeleníteni anélkül, hogy meg ne semmisüljön minden esztétikai tetszés, tehát a művészi szépség: nevezetesen az a fajta rútság, amely undort kelt.¹⁸

13 –mb– [ERDÉLYI János], „Czakó Zsigmond: *Leona*”, *Pesti Divatlap* 3, 34. sz. (1846. aug. 22.): 673–674, 673.

14 VAS ANDOR [HAZUCHA FERENC], „Czakó Zsigmond: *Leona*”, *Életképek* 4, II/11. sz. (1846. szept. 12.): 352–354, 354 („Nemzeti színház” rovat); VAS ANDOR [HAZUCHA FERENC], „Czakó Zsigmond: *Leona*”, *Életképek* 4, II/8. sz. (1846. aug. 22.): 246–249, 249 („Nemzeti színház” rovat).

15 DÖRGŐ TIBOR, „Czakó Zsigmond alternatív színpadi kísérletei”, in *Alternatív színház-történetek: Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE ZOLTÁN, 75–90 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 79.

16 Az „abjekció” fogalmát Julia Kristeva vonatkozó tanulmányai alapján használom: JULIA KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982).

17 BAZSÁNYI SÁNDOR, „Az undorító és a fenséges”, *Műút* 54, 11. sz. (2009): 58–59.

18 IMMANUEL KANT, *Az ítéleőrő kritikája*, ford. PAPP ZOLTÁN, 2. kiad., Sapientia humana: Immanuel Kant művei (Budapest: Osiris Kiadó–Gond-Cura Alapítvány, 2003), 227.

Az undor és a borzongásesztétika összefüggéseivel kapcsolatban Lovass Dóra a fikció jelentőségét emeli ki. A horror alapvetően fiktív jelenség, ugyanis mindenképpen valamiféle narráción keresztül jut el a tudatunkig. De miért riadunk meg attól, amiről tudjuk, hogy nem létezik? Ebben kétségtelen szerepe van az ábrázolásmódjának, az egyes jelenségek visszataszító mivoltának. „A »horror« szó latin eredetű; jelentése elsődlegesen az iszonyat, a rémület, a félelem szavakkal írható le; másodlagosan undort, utálatot jelent.”¹⁹ Lovass a tanulmányában Noël Carrollra hivatkozik, aki részletesen ír a műfaj ellentmondásairól *A horror paradoxona* című tanulmányában. Feltevése szerint az ekképp definiált alkotások elsődleges tulajdonsága, hogy a tetszetős és a taszító jelenségek furcsa váltakozására épülnek. Az amerikai horrorirodalom egyik meghatározó figurája, Howard Phillips Lovecraft pedig a félelemmel vegyes csodálatot, azaz – az ő szavaival élve – „ kozmikus félelmet” tekinti fő ismertetőjegynek, amelyhez a morális rosszsallás is társul.²⁰

Bazsányi Sándor már idézett esszéjének központi felvetése továbbá, hogy létezik-e kognitív kontextus nélküli undorító.²¹ Ha a *Leona* tematikáját undorítóként definiáló kritikai irodalom megállapításaiból indulunk ki, valószínűnek látszik, hogy nem. Az előadás körülményeiről nincsenek részletes információink, nem tudhatjuk, mi zajlott a színpadon valójában, de szinte biztosra vehető, hogy az ábrázolt jellembeli torzulások, a tragikus tettek mellett az egyes szereplők testi megformáltsága, alkati jellegzetessége is hozzájárult a borzongató hatás eléréséhez. Ugyanakkor elképzelhető, hogy a rendezői koncepciónak része volt az „undorító” és a „gyönyört keltő” egyazon testben való érvényesítése, ezt már az említett szereposztásbeli tények is erősítik. Bár a címszereplő – mint azt később ismertetem majd – többször nevezi magát „hitvány”-nak, az őt megjelenítő Laborfalvi Róza huszonkilenc éves volt a bemutató idején, nem zárható ki tehát, hogy az előadás a reprezentatív rótság ellenére nagyon is támaszkodott a színesnőt körülvevő kultuszra és rajongásra.²² A karakterek az arisztotelészi *Poétika* terminológiájának értelmében hitványak lettek, ezt a hitványságot pedig elsősorban a mimetikus gesztusaik láttatják, amelyeket a dráma cselekményterében önnön szándékuk leplezésére vagy kifejezésére alkalmaznak.²³ Jelen tanulmány ezekkel a szövegen belüli mimetikus gesztusokkal foglalkozik.

Wolfgang Iser *A fiktív és az imaginárius* című kötetének epilógusában a mimézis és a performancia viszonyát elemzi, gondolatmenete kiindulási pontjaként határozza meg az arisztotelianus fogalmi rendszert, ugyanakkor bizonyos tételeiben továbbgondolja, sőt meg is cáfolja azt. A mimézis megközelítésének ellentmondásosságaira vonatkozóan a terminus történetét is összefoglalja, kifejti, hogy Arisztotelész voltaképpen Platón lekicsinylő attitűdjé ellenében igyekezett meghatározni, mit is jelent a szó, és milyen

19 LOVASS DÓRA, „A horror és a fenséges”, *Műút* 54, 11. sz. (2009): 59–60.

20 NOËL CARROLL, „A horror paradoxona”, ford. BUGLYA Zsófia, *Metropolis* 10, 1. sz. (2006): 32–66 (online hozzáférés: <https://metropolis.org.hu/a-horror-paradoxona>).

21 BAZSÁNYI, „Az undorító és a fenséges”, 58.

22 „Laborfalvi Róza”, in *Új idők lexikona 15–16: Kámea–Láz* (Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1939), 4083.

23 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 11–13.

hatása van a művészetekre.²⁴ Arisztotelész szerint az utánzásként értelmezett mimézis a természeti jelenségekből indul ki, s azt hivatott befejezni, amire a környezet maga képtelen. Itt Iser a házépítés példájára hivatkozik: „A művészet oly mértékben »helyettesíti« a Természetet, hogy Arisztotelész kimondhatja: aki házat épít, azt teszi, amit a Természet *tenne*, ha úgymond engedné a házakat kinőni a földből.” A mimézis valóban egy természettől kölcsönzött feladatot teljesít, ezt azonban már nagyon is emberi szempontok szerint hajtja végre.²⁵

A *Leona* szereplőinek mimetikus gesztusait elemezve arra is fontos kitérni, hogy a performativitás milyen kapcsolatban áll a mimézissel. Iser szerint az alkotás egyszersmind tárgyiasítás, s a folyamat célja, hogy a legideálisabb képét nyújtsa az utánzott dolognak. Értelmezésében a klasszikus mimézisfelfogás háttérbe szorította ezt a performatív összetevőt, ugyanakkor az alárendelt pozíció csupán a keresztény-neoplatonista világkép egyeduralkodásáig tartott. „Történeti szempontból a mimézis és a performancia viszonya akkor változott meg, mikor az átörökölt világrend viszonyai megintogtak [...]” A performanciának e ponton nem csupán a klasszikus mimézis lényegét, az átültetést kellett végrehajtania, hanem megtörtént egy bizonyos hangsúlyeltolódás, s annak a kérdése is fölmerült, hogy a mimézist gyakorló személy egyáltalán utánzást végez-e.²⁶

Iser fogalomtörténeti áttekintésében különböző gondolkodók állásfoglalását is ismerteti, többek közt Ernst Gombrichét, aki szembeállt a nézettel, miszerint a művészet nem a megjelenítés, hanem a hatás céljából képződik, s ehhez Philostratos egy munkájából is idéz. A műben Apollóniosz Tüanosz és tanítványa, Damisz folytatnak párbeszédet az alkotás mibenlétéről, Apollóniosz érvelése szerint a festészet utánzás nélkül „csak a színekkel való nevetséges játszadozás volna”. Az ember utánzó mechanizmusa önkéntelenül működik, a felhők formájában is a környezet beazonosítható jelenségeit keresi. Az utánzás tehát nem a valódi természet alapján dolgozik, azok a képek befolyásolják, amelyeket az elme észrevenni s feldolgozni képes.²⁷

Jelen tanulmányomban e szempontrendszer alapján tekintem át a *Leona* egyes szakaszait, különös figyelmet fordítva az első felvonás hatodik, illetve a második felvonás első jelenetére. Ezek során próbálják rávenni Leona Irént a gyerekgyilkosságra, ilyenformán e szöveghelyeken mutatkozik meg a leginkább a mű rémdrámái jellege, emellett pedig egy mimetikus eljárás épül a címszereplő tevékenységébe: a tébolyodott nő a maga erkölcsi tisztaságát s a kunyhó lakóinak erkölcsi romlottságát, hitványságát igyekszik érzékeltetni különböző példázatokon, metaforákon keresztül.

24 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR GÁBOR Tamás, Osiris könyvtár: Irodalomelmélet (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 341.

25 Uo., 342–343.

26 Uo., 344–349.

27 Uo., 345–348.

3. Egyes szövegpéldák

A *Leona* főszereplőinek világképéről a szakirodalom megállapítja, hogy Czákó drámájában a természetbe vetett vakbuzgó hit egy meglehetősen átértelmezett kereszténységvariációval találkozunk, amelyet Hojdák Gergely találóan „fekete teológia”-nak nevez.²⁸ Martzy Kinga a címszereplő vallási meggyőződésének és világképének egyik eredőjeként a barokk katolicizmust határozza meg, amelyben a szentség és a gyilkosság motívumrendszere együttesen van jelen, s a két szféra szervesen illeszkedik egymáshoz. Emellett a *Leona* alakábrázolása megérthető a *Judit* könyvének 19. századi népszerűsödése és ábrázolási hagyománya felől is. „A romantikában gyakran ábrázolták Juditot mint a végzet asszonyát, akiben ötvöződik a csábító szépség és kegyetlenség, ez az ábrázolásmód mind a mai napig él a kortárs recepcióban.”²⁹

A fiatalabb generáció tagjai, Irén, Aquil és a kis Aquil tehát egy, az Iser által említett keresztény-neoplatonista világképtől távoli szellemi környezetben élve nincsenek birtokában annak a motívumrendszernek, amelyet Leona és Erast az előtörténetük révén ismernek, így az idősebb nemzedék a mimetikus gesztusokon keresztül manipulációra használhatja ezeket az utalásokat. Ahhoz viszont, hogy a darabban alkalmazott hitványságmetaforákat megértsük, érdemes azokat a retorikai fordulatokat is figyelembe vennünk, amelyeket a bevezetőben említett Erast használ az általa bűnösnek ítélt társadalommal szembeni érvelésében. Az előjáték harmadik jelenetében például azt állítja, hogy az emberiséget az értetlenség sarkallja a legnagyobb bűnökre. A hitványnak ítélt tulajdonságok igen gyakran kronologikus rendbe illeszkedve jelennek meg a beszédében, olykor egymásnak is ellentmondanak. Egy alkalommal például az apák gyarlóságát elemzi, amely képes determinálni az éretlen ész útját a bűn irányába. „Sötét utakra vezető ösztön”-t, vágyakat említ, a kebel számára „édes méreg”-ként értelmezve azokat. Néhány gondolattal később a jelenkor értékpusztulása jelenik meg a múlt nagyságának viszonylatában.

A valódi szeretet fogalma elveszett; azon kis kebelcsiklam, mi ma már annak nevezetik, nem egyéb megaranyozott türelemnél – háladíjnál azon kis szellőért, melyet nem éppen rossz óránkban elsóhajtánk.³⁰

Erast nézeteiben tehát a romlás nem kapcsolódik össze minden esetben a félelmet keltő jelenségekkel. Az általa értékesnek tartott entitások a dekadens fázisban egyre lényegtelenebbek, kisebbek lesznek. A természet ezzel szemben monumentális ellenoldalként jelenik meg, amellyel szemben bármiféle emberi erő feleslegesnek látszik.

28 HOJDÁK, „Az első magyar »pszichodráma«”, 264.

29 MARTZY, „A bosszúálló nő...”, 120.

30 CZÁKÓ, „Leona”, 363–364.

Ha minden természeti elem ereje viharra összpontosul vállaid felett, elzúzendó; gondold el: minő nevelés, és csaknem végtelen erők dühe, egy morzsálható emberi testalkotmány felett, s légy nyugodt.³¹

A természet képeire hivatkozásra – a környezet felsőbbrendűségébe vetett mély hite mellett – az az egyértelmű indok is vezetheti Erastot, hogy a viharok és az égháborúk a gyermekei számára sem ismeretlenek, a tudáskeret és tapasztalat azonos, közös sémát képez az emlékezetükben.³²

Hojdák Gergely részletesen vizsgálja Leona viszonyát az erasti elméletekhez, s a férfi által létrehozott szuverén világhoz. Gondolatmenete elsősorban a vallási, filozófiai és világirodalmi motívumhálózathoz való kapcsolódás feltárására épül. Rámutat arra például, hogy az egyértelműen Médeiát idéző vonások mellett a figura gyökerei ott vannak a keresztény kultúrkör egy-egy alakjában is.³³ „Leona teológiai narratívája arra fut ki, hogy a megesett asszonynak Ábrahámhoz hasonlóan fel kellene áldoznia a törvénytelen nászból született fiát, akit ráadásul még a szentség vize sem illett.”³⁴

Az elemzett bibliai sémán keresztül Kierkegaard *Félelem és reszketés* című művére, illetve Loyolai Ignác *Lelkigyakorlatos könyvére* is utal Hojdák, különösen annak a részletnek a vizsgálatakor, amelyben az örült címszereplő a szavaiban a pokol képét tárja fel Irén előtt. A tanulmány szerint Leona „apokrif hithirdető”, aki az emberi test biológiájából következő természetes fájdalmakat, például a fogzást vagy a szülés kínjait is isteni büntetésként definiálja.³⁵ Ha elvonatkoztatunk a drámát átszövő utalásrendszertől, s csupán az egyes szövegrészek esztétikai felépítéséből indulunk ki, majdnem minden esetben azt láthatjuk, hogy Leona a testi elesettség, a fájdalom miatti kiszolgáltatottság vízióval rémiszti meg a környezetét, a betegség képeit tudatosan kapcsolja össze az emberi hitványsággal. A dráma szerkezetét vizsgálva úgy látszik, mintha helyenként a teljes mű esztétikája igazodna a címszereplő belső eljárásrendszeréhez, ez viszont éppen Leona uralkodói pozícióját s ezáltal fenségessé emelkedését erősíti.

Leona első felbukkanása az első felvonás második jelenetében történik. A szerzői instrukció szerint „avult fekete öltöny”-ben lép a színpadra, ez az egyetlen olyan információ, amely a külsejével kapcsolatban olvasható a szöveggönyvben. Jelképes azonban az öndefiníciója a belépését megelőző szakaszban. Egy „szerencsétlen szenvedő”-ként határozza meg magát, aki menekvést keres a vihar elől. Az esendőség bemutatása egyértelműen tervezett szánalomkeltő gesztus a részéről, a jelenet további szereplői a későbbiekben is „szenvedő”-nek nevezik. A kis Aquil azonban „a Leona látásán megijedve anyjához szalad”. Kitűnik tehát, hogy a verbális kommunikációt nem értő, tapasztalatlan tekintetből távolságtartást vált ki az öregasszony látványa. Azt már nem konkretizálja a rögzített utasítás, hogy ez a típusú elhúzódás a rémület, az iszonyat

31 Uo., 365.

32 Iser szerint a „séma konstrukció, amely magán viselheti a korábbi javítások nyomát, ám átörökölt formában csak az érzékelés elősegítésére szolgál”. ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 349.

33 HOJDÁK, „Az első magyar »pszichodráma«, 264–265.

34 Uo., 265–266.

35 Uo., 265–268.

vagy az undor hatásaképp történik, valószínűsíthető, hogy a három érzelem együttesen jelentkezik a gyermeki tudatban.³⁶

Hojdák Gergely terjedelmesen foglalkozik Leona első színrelépésével. A „szenvedő” megnevezést a melodramák regiszteréhez köti, s parodisztikus vonásokat sejt amögött, hogy éppen Erast természetritusa közepette válik aktív résztvevőjévé a dráma cselekményének. Aquil reakciójában a romantika gyermeki tisztaságról alkotott ideáit véli felfedezni, a meglátása szerint a fiú boszorkánynak véli Leonát.³⁷ Az idős nőalak okozta rémület csakugyan illeszkedik a boszorkányokról alkotott mítoszhalózatba. Barbara Creed esszéje szerint a vámpír és a boszorkány alakja a tisztátalanság ősi megnyilvánulásai közé tartozik, amelynek a legszélsőségesebb formája a test maga.³⁸

Kérdés ugyanakkor, hogy a creedi megállapítás érvényesíthető-e a *Leona* fiktív cselekményterére, arra a világrendi koncepcióra és mitologikus háttérre, amely Erast környezetét meghatározza. Bár Czákó drámájának szakrális keretrendszere nem ellentmondások nélküli, a szövegtestben egyszer sem fordul elő a boszorkányokra történő utalás. A gyermeki perspektíva a verbális közléseiben nem kategorizálja az idegen lényt, kétségbe vonható, hogy egyáltalán van fogalma a misztikus jelenség mibenlétéről. Sokkal inkább valószínűsíthető, hogy a látvány, az ezzel társuló mozdulatsor, a test visszatetsző jellege gyakorol rá hatást.³⁹ A kis Aquil ugyanis életkoránál fogva korlátozott tudással rendelkezik, Leona elesettsége a performativitáson keresztül tűnik fel a számára, s képtelen kategorizálni a látott jelenséget.

A performancia azért kerekedhet fölül a játék során, mert valami természettől fogva nem megjelenő mégis jelenléthez kell jusson a látszatban. Ez a megfoghatatlan valami nem tárgyiasítható, [...] nem is szolgálhat az utánpótlás modelljéül. De még a mimézis is – a szó hagyományos értelmében – csak a performancia révén teljesebbé válik, hiszen az adott dolgok megjelenítése eleve maga után vonja módosításukat. Minél határozatlanabb megjelenítés referenciája, a performancia annál komolyabb szerephez jut.⁴⁰

Leona akkor sem hazudik teljes mértékben, mikor sorsüldözött szenvedőnek nevezi magát, az első felvonás harmadik jelenetében folytatott belső monológ során ugyanis az elaggott, deformált test vízióin keresztül érzékelteti a személyisége torzulását. Kiszáradt szívről beszél, hús nélküli csontvázról, üres koponyáról.

36 CZÁKÓ, „Leona”, 367–368.

37 HOJDÁK Gergely, „Műfaji és retorikai határsértések Czákó Zsigmond *Leona* című drámájában”, *Irodalomtörténet* 97, 2. sz. (2016): 164–185, 179–180.

38 BARBARA CREED, „A horror és az iszonytató nőiség: Képzeltbeli tisztátalanság”, ford. VAJDOVICH Györgyi és KIS ANNA, *Metropolis* 10, 1. sz. (2006): 88–108 (online hozzáférés: <https://metropolis.org.hu/a-horror-es-az-iszonytato-n-337-iseg-1>).

39 CZÁKÓ, „Leona”, 368–369.

40 ISER, *A fiktív és az imaginárius*, 355.

De a hús elhagyta e csontvázt, melynek velőjét kínaim önkezem által szárították ki, és koponyám puszta üréből szem helyett kín pislog, nyelv helyett gyötirelem nyöszörg; a szív belje egy jégtárház, s ajkaim érintésével megfagy maga a szeretet heve.⁴¹

A közléseken túl érdemes figyelembe venni a monológ alatti gesztusokat is. A szerzői instrukció szerint Leona „ismét a gyermekre szegzi szemeit, reszketni kezd fagyos hangon”. Később pedig „reszkető kézzel végigsimítja arcát”. A határozott mozdulatok helyett tehát a gyengeséget, az esendőséget és a szenvedély általi kiszolgáltatottságot jelző remegés lesz úrrá rajta, s ezt a monológban követi az alkati adottságok elemzése. „E redők és halálarc nem volt ég választotta, de talán még lehet öröme, még lehetne boldog a gyűlölség által.”⁴² E helyütt az elemzésbe kívánczik Szerdahelyi György Alajos gondolatmenete az általa tudományos értelemben már idejétmúlnak tartott fiziognómia elméletéről:

Mi gyönyörködtet annyira a fiziognómiában, hogy sokan minden gondjukat, álmátlan éjszakáikat, e korban különösképp, erre fordítják? Azt gondoljuk, hogy az arcról megismerhető a szellem és a lélek; és azt mondjuk, hogy ez a mesterség az, ami elvezet legbensőbb világunkba.⁴³

Más helyütt pedig azt írja:

Nincs szebb az emberi arcnál, nincs művészből a testnél; ezért bármi is az, ami ezt deformálja, gátolja, azt vesszük el. [...] Az az öltözet, amely a méltányos szellemnek és a jó érzéknek ellenére van, csak akkor vehető fel színházban, ha nevetséget kell keltenie.⁴⁴

Ha tehát a Czakó korát megelőző, de a színpadi alakbrázolást még a 20. században is befolyásoló fiziognómiai alapú diskurzusokból indulunk ki, Leona mind az alkati adottságainál, mind pedig az öltözeténél fogva egy alacsonyabb rendű karakterológiába sorolható. Az ötödik jelenetben, a következő megszólalásakor halotti szagra hivatkozik, önmagát tigrishez és macskához hasonlítja, a ház lakóit pedig egy haldoklóhoz, nem az ész felülkerekedő hatalmáról, hanem az ösztönökről beszél. „A tigrist és macska fajt egy erőszakos belöszön haldokló házához űzi.”⁴⁵ Ha azonban az erasti világképet vesszük alapul, megcáfolhatónak látszik a fenti gondolatmenet. Valószínű, hogy az aggastyán nézetrendszerében a macska és a tigris éppen a természet fenséges és kiismerhetetlen hatalmának metaforáiként jelennek meg, s a címszereplő horrorisztikus tettét figyelembe véve az is feltételezhető, hogy az előadás is ezt a hatást szándékoz-

41 CZAKÓ, „Leona”, 368–369.

42 Uo., 369.

43 SZERDAHELYI György Alajos, „Poesis dramatice” (kézirat, 2021), 41. Ezúton köszönöm Balogh Piroskának, hogy a megjelenés előtt rendelkezésemre bocsátotta a *Poesis dramatice* magyar fordításának kéziratát.

44 Uo., 45.

45 CZAKÓ, „Leona”, 369.

ta kiváltani. Leona azonban a darabon belül nem követi ezt a felfogást: hiába hasonlítja magát az okos és az emberre veszedelmes állatokhoz, az animális szerep felvétele az általa sugallt fekete keresztény hitfelfogás olvasatában mindenképpen lealacsonyítóan hat.

Ezt támasztja alá, hogy az ötödik jelenet végén Leona részletesen beszél a testi szenvedéseiről, amelyek valójában a lélek tisztátalanságát teszik örökérvényűvé és láthatóvá a külvilág számára. „A szent öltöny, melyet viseltem, megégettett, hamva szemembe szórattott, melyet az utcák koldusai arcomba dobott sárral mostak le – és – szánakoztak rajtam.” Leona környezete tehát társadalmilag perifériára szorult emberekből áll, akik nem a félelemmel teli távolságtartás gesztusaival viszonyulnak hozzá, hanem a már-már megvető szánalommal. „A jó angyalok irtóznak örömintől, és a természet megérintett csigaként házába vonul előlem.” Az asszony öndefiníciójában az irtózat a kulcsszó, ez az, ami páriává teszi őt a társadalom szemében.⁴⁶

Az első felvonás hatodik jelenetében romként hivatkozik magára, majd pedig az Irénnel való párbeszéde alatt prediktív funkciót vesz fel. A jövőmondás gesztusában látja ugyanis az egyetlen módot arra, hogy tekintélyt szerezzen a fiatalasszony előtt. „Jósolni vagy múltak fájdalmait fedő sötét leplet feltárni, hatalmas eszköz; mely ellenállhatatlan tekintélyt szerez az ajknak, melytől ered.” Máris megtörténik egy mimetikus szerepfelvétel, amely az idegenség, a titokzatosság és a misztikus többlettudás illúziójánál fogva egy hierarchikus értelemben fölérendelt pozíciót alakít ki Irénkel szemben. A darab ezen szakaszának értelmezésekor az előbb idézett állítás, miszerint a performancia komolysága a megjelenítés referenciájának határozatlansági fokától függ, még érvényesebbnek látszik. Irén rendelkezik az értelmezéshez szükséges tudásmezővel, mégis idegen a számára a címszereplő által elé vetített teológiai dimenzió.⁴⁷ Leona egyszerűen olyan fordulatokat alkalmaz, amelyek által a kunyhó lakói is hitványabbnak látszanak önmaguk számára. Amikor például Erast az álombeli imádságáról beszél, Leona nyögést emleget, egy olyan állapotot, mikor a tudat elveszti az öreg test feletti kontrollt. Ebben a kontextusban – mint arra Hojdák is hivatkozik⁴⁸ – felmerülnek a szülés és a fogzás emlékei is. „Szegény gyermek, kire az anyag nyelvének és bűnének súlya ül; avagy nem fizette-e le ez ártatlan teremtmény élete adóját máris gyötrelmekben, míg ajka és ínye ételt nem illetett?”⁴⁹

A görcsösen lezáruló szemek, az elkékvült ajak és a végtagok reszketése a hitványság és az isteni büntetés vízióiként reprezentálódnak a kis Aquilt leíró monológ részletben. Erast alakjából szintén a vonagló ajkak, a verejtékező arcot és a mély hörgéseket emeli ki a címszereplő. A testi elesettség leírása, a fájdalom képei a meggyőzés szintjén is hatásosnak bizonyulnak. Irén hiába próbál a tudatánál fogva ellenállni a pokoli képzet festő beszédnek, a teste megadja magát. Ezt észlve Leona örömmel jelenti ki, hogy immár birtokolja a nő gondolatait, és ismét az általa megszokottan alkalmazott meta-

46 Uo., 370.

47 ISER, *A fikatív és az imaginárius*, 355.

48 HOJDÁK, „Az első magyar »pszichodráma«”, 266.

49 CZÁKÓ, „Leona”, 372.

forikus gyakorlattal él, a belső szervekre hivatkozik. „Kezemben van veséd és szíved” – mondja, majd az első felvonás záró képe során, mikor a fiatalasszony letérdel a feszület előtt, Leona kiteljesedik a választott jövőmondói-ítései szerepben. „Már elveszett.”⁵⁰

A második felvonás első jelenete ugyanezt a diskurzust folytatja: „két nap alatt e rózsaszínű arc halálsápadttá lőn, és elbetegült a lélek, megzavarodott az értelem” – írja körül Leona Irén állapotát. Az immár szinte a cselekmény epikus narrátorává előlépő címszereplő ismét a fiatalasszony testi változásaival hozakodik elő. Homályos szempárt, „halálszínű arc”-ot emleget színlelt aggodalommal, és azt tanácsolja Irénnek, hogy valamiképp vigasztalja meg magát. Sejtethető, hogy további közléseiben éppen a vigasztalás ellenében kezd dolgozni, a pokol részletes leírásába fog, allegorikus alakként jeleníti meg a vajúdás fájdalmát, a pogányságuk miatt elkárhozott asszonyoknak a saját fiuk vérére kell meginniük, ami forró ércce válik a túlvilágon.⁵¹

Az ötödik jelenetben elhangzó monológ egyértelművé teszi, hogy Leona kéjes örömet leli a test fájdalmának taglalásában. A lelkiismeretével való elszámolás, az önigazolás céljából a fenséggel is összefüggésbe hozza a gyakorlatot, ellentmondva ezzel a korábbi eljárásának, amely során – ki nem mondva ugyan – egy alantasabb szinthez sorolja a szenvedést.

Hallottam sokszor, hogy a történetírás számosak nevét jegyezte fel, kikben a testi gyötres és kínzás egy megfeghetetlen gyönyörérzést támaszta. A kínlódásnak vonagló arca, kékült ajkai, szakadozó hangja. [...] Van-e képiró, ki előtt egy megölt gyermek mellett zokogó anyának dült arca fenséges ne volna?⁵²

Nem lehet véletlen, hogy éppen a gyermekgyilkosságot magába foglaló hatodik jelenet az, amely alatt az emberi test hanyatlását fizikai szimptomákkal jellemző verbális utalások megfigyatznek, ekkor a horrorisztikus cselekvés válik elsőrendűvé.⁵³ Az az elgondolás, hogy az eszményi szféra ellenében tevékenykedő, bűnre és gyarlóságra hajlamos személyek a testi romlásban viselik a tettük következményét, a további szereplők megnyilvánulásaiban is felbukkan. Aquil a harmadik felvonás harmadik jelenetében terjedelmes beszámolót tart az általa látottakról, azokról a jelenségekről, amelyekkel hosszú útján találkozott. A szenvedő testek minden esetben bűnök következményeit hordozzák magukon: akár ártatlan áldozatokról, akár a valamikori bűnelkövetőkről esik szó.

Láttam fedetlen rongyos tagokat dideregve vánszorogni robogó fény és pompa után; láttam éhségtől senyvedt testet halállal küzdeni paloták előtt; láttam eltiport árvát, elhagyott beteget, kiket minden ismert, csak könnyörület nem [...], láttam a világosság torkán

50 Uo., 373.

51 Uo., 374.

52 Uo., 377.

53 Uo., 378.

a vak rajoskodás megfojtó kezét; láttam, miként fojtatik el a gondolat az agyban, az érzélem a szívben, láttam miként öletik meg a testi és lelki szabadság.⁵⁴

Aquil felidézi a rabsága emlékeit, amely alkalmával a világi társadalom romlását a teremtőerő dekadenciájából eredezteti, sajátos diagnózisában a betegség a deformáltság következményeképp jelenik meg. „A teremtőerő elfajult, korcs már, mit létrehoz, és nincs többé az emberiséget szabadabb és magas életre rázó hatalom. Szükséges lett a rossz, s a világ kórháza a senyvedt szellemnek.” Az ítéletet a saját személyisége felett is meghozza, „öncsontjain rágódó féreg”-nek nevezi magát.⁵⁵

4. Összefoglalás

Mindent összevetve megállapítható, hogy Czakó Zsigmond *Leona* című drámájában az arisztotelészi értelemben vett hitványság különböző variációkban jelenik meg. A legemblematisabbnak az első felvonás hatodik és a második felvonás első jelenetét találom, ekkor ugyanis Leona már-már játékmesteri pozíciót vesz fel, és mimetikus gesztusokkal alakítja ki a jó és a rossz dichotómiáját, amelyben ő egy magasabb szintű tudás birtokosaként jogosulttá válik a vérbosszúra. Érvelésében a romlott személyiség mintegy büntetésként a betegség látható jeleivel és más testi deformációkkal küzd, kizárja tehát annak a lehetőségét, hogy a vele szembehelyezkedő erasti értékrendszer hívei kellőképpen stabilnak lássák magukat. Leona fenségessége tehát meglehetősen ellentmondásos. Úgy válik rémületessé és hatalomgyakorlóvá a dráma terében, hogy ő maga leggyakrabban a hitványság, az alávalóság képein keresztül definiálja a saját személyiségét, s ezt csak részben motiválja a manipuláció. A zárás során fontosnak tartom megemlíteni azt a dramaturgiai vezérlést, amelyet a címszereplő hajt végre a vizsgált jelenetekben. A monológok intenzív jelenléte nem példa nélküli a kor irodalmában, ugyanakkor a struktúra, amely rajtuk keresztül létrejön, a Czakó korához anakronisztikusan illeszthető posztdramatikus drámaírói hagyományt juttathatja eszünkbe.

54 Uo., 380–381.

55 Uo., 381.