

---

# Literatura

---

Tartalom

XLI. évf. 2015/2.

*Tanulmány*

HAJDU Péter  
Büntetés és dicséret az irodalomelméletben 103

S. VARGA Pál  
Köztes világok  
– Az irodalom egy lehetséges antropológiai  
megközelítésének előfeltevésiről – 112

DERES Kornélia  
Térbeli idő  
– Technológia és időábrázolás  
a Wooster Group színpadán – 135

VINCZE Ferenc  
A kiszolgáltatottság poétikái,  
avagy a rövidtörténettől az egypercesig  
– Heinrich Böll – Örkény István – 150

*Új irodalomtörténet*

SZOLLÁTH Dávid  
Magyar irodalmi mező az 1920-as években 161

*Műhely*

DOBOS István  
Történelem és retorika  
– Kosztolányi háborús írásai a zsidóságról – 185

*Literatura-díj*

SZEMES Botond

Kertész Imre *Kaddisának* elemzése  
a beszédhelyzet tükrében

197

*Szemle*

RÁKAI Orsolya

Engedelmesség és lázadás  
– Kádár Judit, *Engedelmes lázadók,*  
*Magyar írónők és nőideál-konstrukciók*  
*a 20. század első felében, 2014 –*

209

# Tanulmány

Hajdu Péter

## BÜNTETÉS ÉS DICSÉRET AZ IRODALOMELMÉLETBEN

Az irodalomelmélet, már amikor 20. század első felében mint diszciplína kialakult, akkor sem volt tisztán elmélet, vagyis merő kontempláció, hanem praktikus instrukciók kidolgozása is egyben. Az elméletírók nemcsak leírják például azt, hogy hogyan működik az olvasás, hanem egyben megmondják, hogyan kell, és hogyan nem szabad olvasni. Nemcsak definiálják az irodalmat és az irodalmiságot, hanem elő is írják, mit tárgyalhat az irodalmi elemzés, és mit nem.

Az irodalomelmélet mint az irodalomtudomány metatudománya feladatának tekinti, hogy meghatározza a játékszabályokat. Jakobson nevezetes hasonlatában az irodalomtudomány olyan, mint a rendőri munka, és az irodalomelmélet feladata mintha az lenne, hogy megmondja a rendőröknek, hogyan kell eljárni:

„Az irodalomtudomány tárgya nem az irodalom, hanem az irodalmiasság, vagyis az, ami az adott műalkotást irodalmivá teszi. Az irodalomtörténészek eddig leginkább a rendőrségre hasonlítottak, amelynek az a célja, hogy egy bizonyos személyt letartóztasson[,] s ezért mindenestre elfog mindenkit és lefoglal mindent, aki és ami csak a lakásban volt, sőt az utcán véletlenül arra járókat is. Így az irodalomtörténészeknek is minden kapóra jött; a lét, a pszichológia, a filozófia. Irodalomtudomány helyett a maguk gyártotta diszciplínák konglomerátuma jött létre.”<sup>1</sup>

Ha az elmélet feladata, hogy ellenőrizze és felügyelje a terepmunkát, akkor ezzel valamiféle hatalmi pozíciónak kell járnia: az elmélet vagy előfeltételezi ezt a hatalmat, vagy bejelenti rá az igényét. Jakobson az, aki megmondja, miért hibás az irodalomtörténészek gyakorlata, mi „helyett” csinálták, amit csináltak „eddig”, és hogyan kell eljárniuk ezentúl, merthogy most már van felettesük, akinek követhetik az utasításait. A bíró, a tanító, a törvényalkotó – bármelyik metaforát válasszuk

---

A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos tanácsadója.

<sup>1</sup> Idézi Borisz EICHENBAUM, A „formális módszer” elmélete, fordította FOLLINUS Gábor, in uő, *Az irodalmi elemzés*, Gondolat, Bp., 1974, 11; mégpedig innen: Roman JAKOBSON, *A legújabb orosz költészet*, Prága, 1921, 11.

is – nagyobb hatalommal rendelkezik, mint a játékosok, a diákok vagy az alattvalók. Az irodalomelmélet hatalmi implikációi vagy aspirációi azonban hatástalannak maradnak, ha az „alattvalók” nem vesznek tudomást a helyzetéről. Az elmélet uralma ellen lázadó irodalomtörténészek pontosan ezt tették: úgy viselkedtek, mintha meglennének elmélet nélkül is. Az elméletírók viszont elmagyarázták, hogy mindenki alkalmaz elméletet, nincs ártatlan, elmélet nélküli irodalomtudomány, legfeljebb olyan, amelyik reflektálatlan elméleti előfeltevéseket használ, csakhogy azok meg veszélyesek, mert ha nem gondoljuk át, mit miért teszünk, akkor nem is tudjuk, mit csinálunk, és akkor állításainknak olyan implikációi lehetnek, amelyekkel mi magunk sem értenénk egyet, vagy amelyek általában elfogadhatatlanok. Ezért jobb, ha mindenki feltárja elméleti előfeltevéseit – és ezzel belép az elmélet által uralt területre, elfogadja, hogy az elmélet szabályai szerint kell játszania.

A hatalom, amelyről beszélek, diszkurzív hatalom, nem politikai vagy szervezeti, de könnyen belátható, hogy ha egyszer sikerült a diszkurzív terepen hatalmi pozíciót kivívni, azt esetleg sikerülhet intézményes hatalommá konvertálni, és akkor már hamar lesznek politikai tétjei is a folyamatoknak. Ha van valaki, aki tudja és megmondja, mit hogyan kell csinálni az adott tudományterületen, logikus hogy ő döntsön például a személyi kérdésekről és a források elosztásáról. Maradjunk azonban a diszkurzív hatalomnál, amely békésebb és veszélytelenebb terep.

Amikor az új kritika az irodalomtörténet több elméleti előfeltevését és munkamódszerét diszkreditálta, úgy tűnik, a vita stílusa eleinte bizonytalan volt. Végül a kevésbé agresszív nyelvhasználat uralkodott el. Korlátozásaikra manapság a *fallacy* szót használják, amelyet Szili József a 'fallácia' szóval fordított és így definiált: „formailag hibás következtetés”,<sup>2</sup> de én a stilisztikai színesítés kedvéért változtatni fogom a téveszme szóval. Van a szerzői szándék téveszméje, az életrajzi téveszme, a keletkezés téveszméje<sup>3</sup> (valamint az eredet falláciája, amely hol az előző hármat összefoglaló kategória, hol a harmadik szinonimája<sup>4</sup>), továbbá az érzelmi hatás téveszméje: mindezek a téveszmék azt vétik el, hogy mi magyarázza az irodalmi mű jelentését. Mintha egy törvényhozót vagy egy iskolamestert hallanánk, aki elmagyarázza, milyen a jó viselkedés, és milyen a rossz, amikor az irodalmár téved a feladatát illetően. Ne gyűjtsd a szerző életrajzi adatait a műértelmezéshez, mert az helytelen. Ne kutasd a szöveg mintáit a műértelmezéshez, mert az helytelen. Ne próbáld a műértelmezéshez a szerzői szándékot kitalálni, mert az helytelen. Ne magyarázz a szöveg kiváltotta érzelmeidről, mert kategóriatévesztés arról beszélni, hogy egy dolog mit csinál ahelyett, hogy mi az.

<sup>2</sup> René WELLEK–Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, fordította SZILI József, 2. kiadás, Gondolat, Bp., 2002, 73.

<sup>3</sup> Genetic fallacy, Szilinél „genetikai fallácia” (i. m., 81).

<sup>4</sup> WELLEK–WARREN, i. m., 73, 81.

Mindazonáltal az új kritikusok néha egy másik szóval írták le a rosszfiúk tevékenységét: az eretnekséggel. Mielőtt Wimsatt és Beardsley publikálta volna tanulmányát a szerzői szándék falláciájáról,<sup>5</sup> C. S. Lewis nagyjából ugyanezt a jelenséget írta le a személyesség eretnekségeként (*personal heresy*) a Tillyarddal folytatott vitájában,<sup>6</sup> Cleanth Brooks alapvető könyvének (*The Well Wrought Urn*) utolsó fejezete pedig a parafrázis eretnekségéről szól.<sup>7</sup> Az eretnekek viszont nem egyszerűen tévednek, nem pusztán logikátlan következtetést vonnak le: ők egy komplett alternatív rendszert dolgoznak ki hamis hitekből, hogy szétrombolják az ortodox gondolatrendszer harmonikus egységét. Minden igaz hívő kötelessége, hogy le-sújtson rájuk.

A vita, a különböző iskolák intellektuális összecsapása integráns része a modern tudományosság normál működésének. A vitapartner a szókincs kreatív használatával diszkreditálni talán nem látszik teljesen sportszerű eljárásnak az akadémiai diskurzus általános, de íratlan szabályai szerint, viszont szükséges lehetett, amikor az új diszciplína megalapítása, valamint a tudományos intézményrendszeren belüli pozíciója volt a tét. Valószínűleg elfogadhatóbb, ha a szegény, tévedésekben leledző kollégák tanítóiként lépünk fel, hogy rámutassunk hibáikra és kijavítsuk őket, mint ha az egyetlen igaz vallás papjaiként mutatunk rá a kiátkozandó eretnekekre. Az egyház történetében az eretnekség vádja és bizonyítása gyakran járt együtt erőszakkal, vagy még inkább többnyire erőszakkal járt. Az eretnekség metaforája véres vallásháborúkat, népirtásokat és boszorkányüldözéseket idézhet fel, de nyilván nem igazságos ezeket az asszociációkat az új kritika különben békés intellektuális mozgalmára rávetíteni (még ha voltak is – úgy tudni – halálos áldozatok: öngyilkosságba menekülő, állásukat veszített irodalmárok). A kommunista országok történetében azonban az ilyen metaforahasználatnak néha szörnyű következményei is lehettek. Az eretnekség metaforáját azonban errefelé nem használták, ami nem jelenti a vallástörténeti szóképek kerülését: az ortodoxia, a szekta, a renegát mind ilyen metafora, és vádként az utóbbiak bármelyike járhatott akár végzetes következményekkel (ahogyan az elhajlás is, ami valószínűleg nem vallásos tartalmú metafora). Viszont az erőszakmentes kontextusban is sokatmondó az, ahogyan valaki magának követeli a jogot, hogy az igaz tanítást meghatározza és elkülönítse az eretnekségtől, hogy ő ítélje meg, melyek a helyes gondolatok és eljárások.

René Wellek és Austin Warren elfogadóbbnak tűnik, hiszen ők az életrajzi, történeti és kultúrtörténeti vizsgálódásokat is az irodalomtudomány részének tekintették a fenntartással, hogy ezek „előzetes vizsgálódások”, illetve „az irodalom tanulmányozásának külsőlegesen megközelítései”, amelyek szembeállíthatók

<sup>5</sup> W. K. WIMSATT–M. C. BEARDSLEY, *The Intentional Fallacy*, *The Sewanee Review*, 54, 1946, 468–488. Három évvel később tulajdonképpen a folytatását tették közzé: W. K. WIMSATT–M. C. BEARDSLEY, *The Affective Fallacy*, *The Sewanee Review*, 57, 1949, 31–55.

<sup>6</sup> C. S. LEWIS–E. M. W. TILLYARD, *The personal heresy*, Oxford UP, Oxford, 1939.

<sup>7</sup> Cleanth BROOKS, *Well Wrought Urn*, Harcourt Brace, New York, 1947, 157–175.

a „belsőleges megközelítéssel”, sőt a „szorosán vett” irodalomtudománnyal (81). Mindazonáltal gyakran beszélnek a falláciákról, amelyek megpróbálják a külsőleges megközelítést belsőlegesen beállítani, és ilyenkor előfordul, hogy látszólag objektív stílusuk átcsúszik valamiféle törvényhozói nyelvhasználatba.

„[A]z író – úgy is, mint típus, és úgy is mint egyén – pszichológiai vizsgálat[a], azután az alkotó folyamat tanulmányozás[a ...] a művészetpszichológia egy-egy alosztályát képezi. Bár olykor hatásos pedagógiai bevezetőül szolgálhatnak az irodalom tanulmányozáshoz, mégis *el kell utasítanunk* minden olyan kísérletet, amely az irodalmi műveket eredetükre vonatkoztatva próbálja értékelni (ez az ún. genetikai fallácia).”<sup>8</sup>

Az a „mi”, akitől ez a kinyilatkoztatás származik, nem a könyv két szerzője, hanem egy olyan közösség, amely a szerzőket és az olvasókat is magában foglalja. Nem a kinyilatkoztató isten beszél itt természetesen, aki megmondja, mit kell tenned, hanem inkább egy Mózes, aki a kőtáblákat hozza a többi embernek, és azt mondja, hogy engedelmességednek kell a parancsolatnak, és el kell utasítanunk a kísérletet. És amikor az irodalom társadalmi funkciójáról van szó, akkor használják Edgar Allan Poe kifejezését, a „didaktikus eretnokséget”, sőt kiegészítik a művészet mint tiszta élvezet ezzel pont ellentétes eretnokségével, hogy a kettő mint a két „szélsőséges eretnokség” fogja közre az összes lehetséges többit.<sup>9</sup> (Zárójelben szeretném megjegyezni, hogy a magyar kiadásban egy sajnálatos sajtóhiba következtében ez a megfogalmazás nem Poe-tól az amerikai romantikustól, hanem Pope-tól, a brit klasszicistától származik, és ezt a sajtóhibát a második kiadás is megörökölte.)

Az eretnokség kategóriájának használata inkább a törvényhozóhoz, mint az iskolamesterhez illik – de mindkettő polemikus szituációt látszik színre vinni. Szabályok és tiltások megfogalmazása azonban nem az egyetlen stratégia, amellyel egy „iskolamester” megteremtheti hatalmi pozícióját. Mihail Bahtyin például egy szóval sem mondta, hogy Dosztojevszkijt polifonikusan kell, és nem szabad monologikusan értelmezni. Egyszerűen kijelentette, hogy a polifón tudatregény Dosztojevszkijt nagy poétikai teljesítménye, majd áttekintette a korábbi szakirodalmat, és megdicsérte azokat, akik részlegesen felismerték Dosztojevszkij poétikájának polifonikus természetét, és kicsit megdorgálta őket, amiért nem sikerült teljes egészében megérteniük. Az ő iskolamesteri szerepe nem azé a tanítóé, aki elmagyarázza, hogyan kell valamit csinálni, hanem azé, aki ellenőrzi, kinek mennyire jól sikerült megoldani a feladatot. Ennek megfelelően osztályoz, osztja ki a piros- és a fekete pontokat. Ő persze tudja, mi a jó (Mit jó? Tökéletes!) megoldás, ezért osztályozhatja le ő a tanítványok dolgozatait. Ez persze nem teljesen sportszerű, hiszen ezek a gyerekek nem tudták sem azt, hogy tesztet írnak, sem azt,

<sup>8</sup> WELLEK–WARREN, i. m., 81. (kiemelés tőlem)

<sup>9</sup> WELLEK–WARREN, i. m., 29–30.

hogyan van egy megoldás, amit meg kéne találniuk, illetve hogy csak egy jó megoldás van. Nem is beszélve arról, hogy az iskolamester nem tanította meg nekik az anyagot.

Az elméleti diskurzus azonban nemcsak a korábban tevékenykedett kollégát tudja megjutalmazni, hanem az olvasót is – cserébe az egyetértésért. Nem minden szöveg jár el így. Ha egy szöveg egyszerűen előad egy véleményt, mérlegelve a mellette és ellene szóló érveket, egy javaslatot fogalmazva meg egy már zajló és feltehetően folytatódó vitában, akkor az egyetértés és az elutasítás, az érvek elfogadása és cáfolása ugyanakkora intellektuális örömet okoz az olvasónak, aki a narrátor egyenlő jogú vitapartnere. Amikor azonban egy szöveg megkérdőjelezhetetlen igazságokat nyilatkoztat ki, vagy az elméleti belátást morális kötelességként állítja be, akkor egyben megjutalmazza az olvasót az „igazság” elfogadásáért, vagy amiért követi az útmutatásokat. Egy tényleges olvasó persze nem feltétlenül ért egyet (és ilyen esetben érezheti magát bátor lázadónak vagy megalázott kis hülyének), de ezek a szövegek maguk nem számolnak ilyen reakcióval. Ezt a típusú diskurzust is nevezhetnénk prófétainak. Csak ez nem a tiltó-büntető, hanem egy buzdító-vezető típusa a prófétainak: mintha az elmélet istene küldte volna a beszélőt, hogy a tévelygőknek feltárják az igazságot.

Bahtyinon kívül kiváló példák találhatók erre Roland Barthes-nál is. Az *S/Z* elméleti részei tele vannak parancsokkal, utasításokkal; a „kell”, a „cselekedjünk úgy”, a „nem tehetjük meg” a szokásos állítmányok.<sup>10</sup> Van ilyenkor az olvasónak más választása, mint követni a pusztában a prófétát? Megtagadhatja azt, amit meg kell tenni? Mondhatja, hogy ő igenis meg tudja tenni, amit nem lehet? „A szerző halálában” Barthes éles határvonalat húz az olvasás régebbi és újabb feltételrendszere között, amikor a szerző többé már nem létezik. Noha részletesen leírja, hogy működik a szerzős olvasás, világossá teszi, hogy az többé már nem lehetséges, vagy legalábbis morálisan elfogadhatatlan, hiszen mi, mai olvasók „tudjuk most már”, „a Szerző eltávolítása után tökéletesen hiábavalóvá válik az az igyekezet, hogy »megfejtjük« a szöveget”, és „ma már nem dőlünk be az ilyen szófacsarásnak”. Ha az esszé olvasója mégis úgy dönt, ő olyan olvasó (akar lenni), akinek a számára van szerző, nemcsak egy ásatag anakronizmus szerepében találja magát (aki nem tudja, amit „mi tudunk”), hanem az ostoba reakcióiban is, aki egy „mitoszhoz” ragaszkodik, és nem akarja, hogy „az írásnak jövője legyen”.<sup>11</sup> De ezeket „szankciókat” csak a diszkurzív stratégiák meta-olvasása mutatja meg. A szöveg nem bünteti a szófogadatlan olvasót, hiszen eleve nem is számol az engedetlenséggel: ilyen olvasók *ma már* nem létezhetnek. Inkább mindenkit jutalmaz, hiszen mindenkit egyesít a kinyilatkoztatásban, amely minden további olvasásnak megadja a célját és feladatát, hogy tudniillik biztosítanunk *kell* az írás jövőjét.

\*

<sup>10</sup> Z. VARGA Zoltán, Bizonyos értelemben irodalom, Roland Barthes kései írásairól, *Jelenkor* (41), 1998, 210.

<sup>11</sup> Roland BARTHES, A szerző halála, fordította BABARCY Eszter, in uő, *A szöveg öröme*, Osiris, Bp., 1996, 50–55. (az idézetek az 53–55. oldalról valók)

Van azonban egy az eddig elmondottakkal ellentétes primer tapasztalatunk, hogy tudniillik az irodalomelmélet szubverzív is tud lenni – de talán éppen azért, hogy a diszkurzív hatalmi pozíciók támadása révén provokálja az intézményes vagy politikai hatalmat. Az új kritika intellektuális forradalom volt, a strukturalizmust és a posztstrukturalizmust nehéz nem felforgató irányzatnak látni; az irodalomelmélet mintha a szabadság levegőjét hozta volna rendszerváltás utáni pillanatokban egész Kelet-Európában.

Az elméletnek ezt a szubverzív tapasztalatát tökéletesen példázza az Irodalomtudományi Intézet Elméleti Osztályának korai története, amelyet viszont eredetileg éppen azért akartak megalapítani, hogy az elnyomás, az ellenőrzés eszköze vagy legalábbis háttérintézménye legyen. Az MTA 1954-ben megalapított egy irodalomelméleti albizottságot, amely működni soha nem működött ugyan, de volt egy alakuló ülése, amelyen az egybegyűltek meghatározták a célokat. Azok a megfogalmazások szó szerint kerültek be 1956-ban a frissen alapított Irodalomtudományi Intézet első öt éves tervébe: a marxista–leninista módszerek fejlesztése, a polgári módszerek kritikája. Csakhogy amikor az Intézet 1959-ben ténylegesen nekilátott az osztály megszervezésének, akkor a leendő munkatársak (elsősorban Nyíró Lajos), akiknek semmi kedvük nem volt ezt az ideológiai zsandárszerepet eljátszani, már az első tervezetekben átirták a célokat olyan apró változtatásokkal, amelyeknek az adott társadalmi kontextusban óriási jelentőségük volt. Azzal kezdték ugyan, hogy „[a] csoport munkájának centrumában kell állniok a szocialista realizmus kérdéseinek”, de rögvest határozottan leszögezték: „Nem szabad azonban azt hinni, hogy ez a csoport fog eldönteni minden elméleti kérdést. Feladata, hogy állandóan felszínen tartsa őket.” A kérdések hatalmi szóval történő lezárása helyett a kérdések nyitva tartására vállalkoztak tehát. És mi lesz a polgári módszerek kritizálásával? Ehelyett azt vállalták, hogy dokumentálják a kurrens irányzatokat és tájékoztatják eredményeikről a hazai tudományos közösséget.

Ezzel létrejöttek egy az eredeti hatalmi szándékkal egyáltalán nem egyező, potenciálisan szubverzív irodalomelméleti munka keretfeltételei. A szituáció azonban láthatólag paradox: a párt létrehoz egy intézményt a tudományterület ideológiai ellenőrzésére, az egységes, hatalmi szóval garantált igazság képviselőre, és az a szervezet azonnal kinyilatkoztatja, hogy célja a végső válaszok folyamatos megkérdőjelezése, valamit a tájékoztatás egymással versengő elméletek eredményeiről. Hogyan volt ez lehetséges? Az egyik ok nyilván maga Nyíró kíváncsisága és intellektuális nyitottsága lehetett, a másik magának az alakuló intézetnek viszonylag nyitott szellemi légköre, hiszen ott „állást kaphattak [...] megbízhatatlannak tekintett tudósok is, akiket az egyetemek – éppen a kétséges megbízhatóságuk miatt – oktatóként akkor még nem alkalmazhattak”.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> BEZECZKY Gábor, Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története*, 3. kötet, Gondolat, Bp., 2007, 586.



Kérdés lehet azonban, hogy valóban elméletírást művelnek-e azok, akik csak kérdeznak, de nem válaszolnak, akik csak tájékoztatnak, de nem kritizálnak. Olcsó trükk lenne ezen a ponton a görög *theória* szó eredeti jelentésére utalni, hogy tudniillik a *theórosz* szemtanú, aki elmegy máshova megnézni, mi történik ott, és aztán beszámol róla az otthoniaknak. Egyrészt a dekonstrukció tapasztalata alapján igazán hajlamosak lehetünk a folyamatos rákérdezést, a válaszok nem végleges jellegének megmutatását szintisza elméletnek elfogadni. És be kell látni, hogy a diktatúra körülményei között, amikor van egy és csak egy hivatalosan helyes elmélet, annak az elméletnek mintegy normál tudományként való aprólékos kidolgozgatása kevésbé látszik tiszta elméletnek, mint az arra való rákérdezés. Másrészt a dokumentáláshoz az intézet kutatói részletekbe menő, heti rendszerességgű vitákban akarták megérteni, hogyan működnek az egyes rivális elméletek, sőt tanulmányaikban ki is próbálták és meg is mutatták a működtetésüket.

A marxista alapú cáfolat nélküli leírás („dokumentálás”) azonban maga is szubverzívnek tűnt a párt szemében. A Nyíró által szerkesztett 1970-es tanulmánykötet, az *Irodalomtudomány*<sup>13</sup> „A kritikátlanság kritikája” címmel lett ledorongolva *Népszabadság*ban.<sup>14</sup> A könyv egyébként épp csak a marxizmusról nem tartalmazott egyetlen fejezetet sem. Nyírónek nem ez volt a terve: ő szerette volna a marxizmust is bemutatni a 20. század jelentős irodalomelméleti irányzatainak *egyikeként*. Ezt a párt nem engedte. Sőt, Nyíró terve az volt, hogy négy tanulmány is foglalkozzon a marxizmussal, de a párt szerint a marxizmus még így is súlytalan lett volna a sok nem marxista irányzattal összemérhető pozícióban. És hozzátehetjük: négy marxizmus rosszabb, mint egy, mert ez eleve tagadja a marxista irodalomelmélet homogén, monolit természetét. A párt nem szívesen látta volna írásban, hogy többféle marxista irodalomelmélet is létezik párhuzamosan. Ha én olyan messzire nem mennék is, mint Horváth Iván, aki így emlékezett vissza az 1970-es évek elejének tevékenységére az Elméleti Osztályon: „Forradalom volt ez, és tudtuk is, hogy az”,<sup>15</sup> minden kétségen felül áll, hogy amit csináltak, határozottan provokatív volt, és a hatalom annak is tekintette.

A hatalom látványos, nagyobb volumenű reakciói közül fontos volt *A szocializmus irodalma* című kötet visszavonása,<sup>16</sup> amiért az tagadta az örök realizmus elméletét, és még inkább az 1972-es döntések. 1971-ben az osztályhoz köthetően négy könyv jelent meg: egy kétkötetes válogatás strukturalista elméleti szövegekből, egy új módszerű vers- és egy novellaelemzéseket összegyűjtő tanulmánykötet,

<sup>13</sup> NYÍRÓ Lajos (szerk.), *Irodalomtudomány: Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, Akadémiai, Bp., 1970.

<sup>14</sup> BORKAY László, A kritikátlanság kritikája, *Népszabadság* 1971, március 23.

<sup>15</sup> HORVÁTH Iván, Szöveg, 2000 6, 1994/11, 42 (42–53).

<sup>16</sup> NYÍRÓ Lajos (szerk.), *A szocializmus irodalma: Tanulmányok az irodalom szocialista elméletéről*, Gondolat, Bp., 1966.

valamint Miklós Pál monográfiája.<sup>17</sup> A három gyűjteményt szerkesztő Hankiss Elemérnek mindössze két évvel korábban jelent meg saját könyve.<sup>18</sup> A műhelynek ez a termékenysége és masszív hatása (véltetőleg különösen a verselemző köteté, amelynek alapján bárki nekiláthatott bármely vers strukturalista értelmezésének) heves reakciót váltott ki, minek következtében egyrészt elvették az Irodalomtudományi Intézettől a legnépszerűbb folyóiratát (és Pándi Pál lett a *Kritika* főszerkesztője), az MSZMP KB mellett működő Kulturpolitikai Munkaközösség állásfoglalása pedig lényegében betiltotta a strukturalizmust.<sup>19</sup>

Világos azonban, hogy szükség volt különböző rendszerkonform taktikákra, különösen azután, hogy 1972-ben a párt világossá tette, nem tűri a lázadást. Részben ilyesminek tekinthető, de nyilván a tudományos eszmecsere és közös gondolkodás valódi vágya is inspirálta a folyamatos szovjet együttműködést, amelynek egyik látványos eredménye a *Szemiotika és művészet* című kötet 1979-ből, amelyet egy négytagú szerkesztőbizottság jelzett (két szovjet és két magyar tudós).<sup>20</sup> A szemiotikai szempontrendszer alkalmazása, illetve alkalmazási lehetőségeinek vizsgálata egyfelől olyasmi, ami kifejezetten korszerű kérdéssírnak volt az 1970-es években, másrészt meg lehetett találni azokat a szovjet tudósokat – éppenséggel az akadémiai partnereként természetesen adódó Gorkij Világirodalmi Intézetben –, akikkel érdemes volt közösen dolgozni, harmadrészt a szovjet kooperáció eleve védettséget biztosított a munkának a magyar Pártközponttal szemben. Az osztály a sürgető központi megrendelés előtt sem térhetett ki, hogy foglalkozzon a pártosság témájával. 1983-ban meg is jelent egy tanulmánykötet Bojtár Endre és Szerdahelyi István szerkesztésében,<sup>21</sup> amelyen jól látszik, hogy megrendelésre készült, és hogy mégsem teljesíti pontosan a megrendelést. Vannak benne pártdokumentumok és egy 1978-as évjelzéssel ellátott Pándi Pál-szöveg is<sup>22</sup> (az egyetlen<sup>23</sup> keltezett tanulmány a kötetben, ami azt sugallja, hogy a többi frissen, erre a célra készült), de az intézeti kutatók tanulmányai világossá tették, hogy a pártosságot történelmi kategóriának tekintik. Nyilván senki nem akarta (merte/tudta volna)

<sup>17</sup> HANKISS Elemér (szerk.), *Strukturalizmus I–II*, Európa, Bp., 1971; HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban: A verselemzés új módszerei és lehetőségei*, Akadémiai, Bp., 1971; HANKISS Elemér (szerk.), *A novellaelemzés új módszerei*, Akadémiai, Bp., 1971; MIKLÓS Pál, *Olvasás és értelem*, Szépirodalmi, Bp., 1971.

<sup>18</sup> HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, Bp., 1969.

<sup>19</sup> BEZECZKY, i. m., passim.

<sup>20</sup> J. J. BARABAS–J. M. MELETYINSZKIJ–NYÍRÓ Lajos–SZABOLCSI Miklós (szerk.), *Szemiotika és művészet*, Akadémiai, Bp., 1979.

<sup>21</sup> BOJTÁR Endre–SZERDAHELYI István (szerk.), *A művészeti pártosságról*, Kossuth, Bp., 1983.

<sup>22</sup> *A szocialista realizmusról, A Kulturális Elméleti Munkaközösség vitaanyaga* (részlet), 1965, 143–153. *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban*, Az MSZMP Kulturális Elméleti Munkaközösségének tanulmánya, 1966, 154–199.; PÁNDI Pál, *Jegyzetek a művészet szabadságáról*, 311–328.

<sup>23</sup> Pontosabban Köpeczi Béla szövege is tartalmaz egy ennél általánosabban datáló végjegyzetet: „Ez a cikk a 60-as évek második felében íródott, de elvi jellegű megállapításai – úgy érzem – ma is érvényesek.” KÖPECZI Béla, *Pártosság, elkötelezettség, dekadencia*, in BOJTÁR–SZERDAHELYI (szerk.), *A művészeti pártosságról*, 218.

magát Lenint kritizálni, de a pártosság fogalmát egyértelműen hozzákötötték Leninhez, és kijelentették, hogy adekvát és hatékony kategória volt az 1920-as évek Szovjetuniójában, viszont teljesen alkalmatlan és alkalmazhatatlan az 1980-as években Magyarországon. Ha ma valakinek az az ötlete támadna, hogy Lenin esztétikai elveit elemezze, nyilván egészen másként látna hozzá, és a pártosság – vagy tágabb értelemben az elkötelezettség, a propagandisztikus jelleg – kérdései is egészen másképp jelennek meg: a kívülről, kényszerrel feltett és egy elvárt választ is implikáló kutatási kérdésre adott kollektív kitérő válaszként értelmezhető a kötet.

És ezzel visszaérkeztünk a kiindulópontához: a hatalmi központ pontosan tudja, hogy az irodalomelmélet használható elnyomó céllal, de ha az erre kiválasztott tudósok nem hajlandók elnyomóként viselkedni, akkor az máris lázadókká teszi őket és felforgató erővé az irodalomelméletet.

S. Varga Pál

## KÖZTES VILÁGOK

– Az irodalom egy lehetséges antropológiai megközelítésének előfeltevéziről –

*Kiindulás: az érzékelés mint „öntudatlan következtetés”*

Mint tudjuk, Kant ismeretkritikai fordulata nyomán lehetetlenné vált a szépség objektív megalapozása,<sup>1</sup> s ezzel az esztétikai gondolkodásban a tetszésen alapuló esztétikai tudat önállósulása előtt nyílt meg az út. Schiller – Kant kezdeményezését radikalizálva – az ember szabadságát egyenesen az egzisztenciával szembeállított látszat birodalmában jelölte ki.<sup>2</sup> Kant criticizmusának az a hatása viszont, amelyet a modern antropológiai gondolkodásra gyakorolt, mai napig sem érte el az esztétika területét. Ez a hatás *A tiszta ész kritikájának* azzal a tételével kapcsolatos, amely szerint „az érzékelés pusztá formájá”-t jelentő szemlélet „*a priori* benne foglaltatik az elmében”.<sup>3</sup> Az érzékelés és az értelmi működés elválaszthatatlanságának e tétele a művészetek antropológiai megközelítésében is haszonnal járhat. Az antropológia abban tér el Kant kérdésfelvetésétől, hogy nem a tudat transzcendentális szerkezete (a megismerés lehetőség-feltételeinek rendszere) érdekli, hanem a külvilágból érkező ingereknek kitett emberi szervezet működése; ebben tulajdonít központi szerepet azoknak a szemléleti formáknak, amelyek eleve meghatározzák az emberi érzékelést.<sup>4</sup>

Kant tétele azután került az antropológia látóterébe, hogy érvényét veszítette a természettudományban sokáig uralkodó empirista felfogás, amely szerint az érzékelés és észlelés során a valóság képeződik le az emberi tudatban. Ez a fordulat Hermann von Helmholtz nevéhez fűződik, aki szerint az érzékelés nem más, mint

---

A szerző egyetemi tanár (Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet).

<sup>1</sup> Az ízlésítélet „nem jelezhet objektív szükségszerűséget, és nem tarthat igényt *a priori* érvényességre”, Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája* [1790], fordította PAPP Zoltán, Ictus, Bp., 1997, 105.

<sup>2</sup> Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről* [1795], fordította PAPP Zoltán, in uó, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Bp., 2005, 248.

<sup>3</sup> Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája* [1787, 1781<sup>2</sup>], fordította Kis János, Ictus, Bp., 1995, 78.

<sup>4</sup> Az első lépéseket ebben az irányban az emberi megismerést vizsgáló biológiai-pszichológiai kutatások tették meg, lásd Ernst MACH, *Az érzetek elmélete*, 1927; Konrad LORENZ, *Kant's Lehre vom apriorischen in Lichte gegenwartiger Biologie*, *Blätter für Deutsche Philosophie*, 15 (1941), 94–125., említi PLÉH Csaba, *A természet és a lélek*, Osiris, Bp., 2003, 6.

„öntudatlan következtetés”.<sup>5</sup> Helmholtz kiindulása szerint érzeteink és képzeiteink „hatások, amelyeket a tárgyak idegrendszerünkre és tudatunkra gyakorolnak. Minden hatás szükségszerű velejárója, hogy egyaránt függ annak természetétől, ami hat, és azétől, amire hat. [...] Minden képzet, minden elgondolható intelligens tudás olyan képe az objektumoknak, amely az elképzelő tudat természete és a tárgyak tulajdonságai által egyaránt előfeltételezve van [mitbedingt]”.<sup>6</sup> Ennek megfelelően az érzékelés mint öntudatlan következtetés azt jelenti, hogy az érzékszervi adatok csak jelek, amelyeket az ember tudattalan agytevékenysége azonosít korábbi, az emlékezetében tárolt, saját kognitív rendszerébe beillesztett – vagyis értelmezett és saját cselekvési mintáihoz igazított – érzéki adatokkal.<sup>7</sup> A külvilág képének megalkotása tehát előfeltételezi azt az idegi tevékenységet, amely a korábbi adatokat a maga szabályai szerint feldolgozza.<sup>8</sup> E tétel – Kantéval rokon – lényege, hogy az érzéki adatokhoz társított jelentés az érzékelő ember tudatából ered, aki azt keresi, *mit jelent* egy-egy inger a rá adandó válasz szempontjából; „akkor nevezzük a külvilágról alkotott képzeiteinket igazaknak, ha elegendő útmutatást adnak a külvilággal szembeni cselekvéseink következményeit illetően”.<sup>9</sup> Ezzel az érzékelés, és vele együtt az ember egész kognitív apparátusa, átkerült az ismeretelmélet területéről az antropológiáéra. Azok a reakciók, amelyeket bizonyos észlelési formák kiváltanak belőlünk – állapítja meg Ernst H. Gombrich –, „a való világban való fennmaradásunkhoz, s nem a képek szemléléséhez igazodnak”; „mint az állat, mi sem tudjuk – és nem is kell tudnunk –, hogy »milyen« a világ”.<sup>10</sup> Az érzékelés tétje tehát nem a valóság megismerése, hanem a kihívásokra adandó megfelelő válasz, amely csakis a külső inger és a belső adottságok összehangolásának, szintézisének eredményeként születhet meg.

<sup>5</sup> Hermann von HELMHOLTZ, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leopold Voss, Leipzig, 1867. *Dritter Abschnitt, die Lehre von den Gesichtswahrnehmungen*, 26. § *Von den Wahrnehmungen in Allgemeinen*, 430. A tétel filozófiai előzménye Condillac megállapítása, amely szerint „érzékeink használatába szükségképpen ítéletek vegyülnek”, az érzékelő embernek azonban „elég, ha ítéel, s nem szükséges észrevennie ítéleteit”, Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Értekezés az érzetekről* [1754/1798], fordította ERDÉLYI Ágnes, Magyar Helikon, Bp., 1976, 260.

<sup>6</sup> HELMHOLTZ, *Handbuch...* 443. (Az idegen nyelvű forrásokból vett idézetek saját fordításaim.)

<sup>7</sup> Gerhard ROTH, *Das konstruktive Gehirn, Neurobiologische Grundlagen von Wahrnehmung und Erkenntnis*, in *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2.*, hrsg. von Siegfried J. SCHMIDT, Frankfurt a. M., 1992, 317.; az érzékszervi adatok jelként való értelmezése is Helmholtztól származik, lásd HELMHOLTZ, *Handbuch...* 443.

<sup>8</sup> HÖFFDING, *Psychologie, In Umrissen auf Grundlage der Erfahrung*, Reisland, Leipzig 1887, 179.

<sup>9</sup> HELMHOLTZ, *Handbuch...* 90. (Ez a pregnáns megfogalmazás a mű 2. kiadásában szerepel, de már az 1. kiadás mellett érvel, hogy képzeiteinknek csak praktikus értelemben tulajdoníthatunk valóságot, *Handbuch...* 443.)

<sup>10</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Illúzió és művészet*, fordította FALVAY Mihály, in R. L. GREGORY–E. H. GOMBRICH (szerk.), *Illúzió a természetben és a művészetben* [1973], Gondolat, Bp., 1982, 213.

*A jelentésvilág egysége*

Külső és belső szintézisét Kant *appercepciónak* nevezte; eszerint a szubjektum a szemléletben adott képzetek sokféleségéből az „én gondolom” aktusa révén teremti meg az öntudat transzcendentális egységét.<sup>11</sup> Kant appercepció-fogalmát Ernst Cassirer gondolta újra antropológiai szempontból. Ő is abból indult ki, hogy „pusztán érzéki” tudat nem létezik, mert minden lehetséges észlelés előfeltétele a jelentéstulajdonítás;<sup>12</sup> az appercepciót azonban nem keretként határozta meg, amelyet az „én gondolom” aktusa alkot, hanem struktúraként, amely úgy jön létre, hogy a tudat a saját egységében és összefüggésében értelmezi és rendezi el az érzéki adatok sokféleségét. A „szubjektum” eszerint olyan *funkciók egysége*, „amelyekből felépül számunkra egy »világ« fenoménje és annak határozott értelmi rendje”.<sup>13</sup>

Az appercepciónak ezt a módosított fogalmát tovább árnyalhatjuk antropológiai szempontból. Humberto Maturana és Francisco Varela nagyhatású elmélete szerint az ember mint élő szervezet *autopoieikus rendszer*ként működik: ez olyan egészszívű dinamikus struktúra, amely a külvilágtól független zárt műveleti rendszerként tartja fenn magát és újíttja meg saját alkotóelemeit. Kapcsolatban áll környezetével, e kapcsolat minőségét azonban nem a környezet, hanem a rendszer maga határozza meg. A dinamika a visszacsatolás elvén alapul: a rendszer, miközben a külvilág anyagaiból újraalkotja alkotóelemeit, folyamatosan követi, feldolgozza és kiegyenlíti a saját fizikai állapotában végbemenő változásokat, és ezáltal biztosítja a reprodukáló struktúra állandóságát.<sup>14</sup>

A kognitív apparátusnak az a feladata, hogy a külvilágból, illetve a szervezetből kapott ingereket feldolgozva és összehangolva meghatározza, hogy a szervezet milyen viselkedésmód által biztosíthatja a rendszer állandóságát a folyton változó környezet új meg új helyzeteiben. A kognitív apparátus abból a szempontból válogatja, mérlegeli, értelmezi és rendezi a külvilág ingereit, hogy ezek milyen hatást gyakorolhatnak a szervezetre, s milyen válaszokat igényelnek tőle. E műveletek rendjét – s ezáltal a kognitív apparátus által megalkotott világ felépítését – tehát végső soron a szervezet mint autopoietikus rendszer műveleti zártsága és rendezettsége határozza meg. Ez a magyarázata az emberi megismerés ama sajátosságá-

<sup>11</sup> KANT, *A tiszta ész kritikája*, 143–144.

<sup>12</sup> Ernst CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, I–III, Meiner Verlag, Hamburg, 2010, III, *Phänomenologie der Erkenntnis*, 9–10.

<sup>13</sup> I. m., 55.

<sup>14</sup> Lásd Humberto MATURANA, *Erkennen, Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, Hrsg. und übers. von W. K. KÖCK, Vieweg, Braunschweig–Wiesbaden, 1982. Itt jegyzem meg, hogy Maturana az elme működését, a kogníciót is az autopoietikus elv szerint írta le – ezt Gerhard Roth cáfolta; szerinte az autopoietikus elv szigorú szabályai szerint működő szervezet életképességének épp az a feltétele, hogy az idegrendszer a maga – külső kényszerektől független – közegében kifejthesse szabad kombinációs képességét, lásd Gerhard ROTH, *Die Theorie H. R. Maturanas und die Notwendigkeit ihrer Weiterentwicklung*, in *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, 256–286.

gának, amelyet már Francis Bacon – ismeretelméleti nézőpontjának megfelelően kritikai akcentussal – megfogalmazott: „Az emberi értelem jellegzetessége, hogy nagyobb rendet és egyenletességet tételez föl a dolgokban, mint amilyet valóban talál.”<sup>15</sup>

### *Asszimiláció és akkomodáció*

Az ember kognitív működését az jellemzi, hogy az „öntudatlan következtetés” – az érzékszervi adatok önkéntelen értelmezése – nem feltétlen érvényű. Minden spontán jelentéstulajdonítás hipotetikus jellegű; az érzékelési aktusok során „percepció hipotézis” születik; amelyet az érzéki adatok és a hipotézisek szembesítése vizsgálzat le – a kognitív apparátus, visszacsatolás útján – az új ingerek hatására és a cselekvések következményei alapján – folyamatosan ellenőrzi és módosítja a jelentések hálózatát.<sup>16</sup>

Az első lépésben az ingerek szelektálása zajlik aszerint, hogy igényelnek-e válaszreakciót az embertől vagy nem. Ezt követi a lényeges ingerek szembesítése a raktározott-értelmezett ingernyomokkal; ha – amint az rendszerint történik – az aktuális inger(együttes) beilleszthető a jelentések rendszerébe, *felismerjük*, amit látunk-hallunk. Ha viszont a kognitív apparátus nem talál megfelelő elemet a rendszerben, kétféleképpen reagálhat: vagy az ingert igazítja a rendszerhez – addig alakítja az érzékszervi adatot, amíg megfeleltethetővé válik egy már ismert elemnek –, vagy alkalmazkodik a kihíváshoz, és a rendszert igazítja az ingerhez: úgy alakítja át a jelentéshálót, hogy az új adat értelmezhető legyen.<sup>17</sup>

Ez az alternatíva nemcsak az aktuális ingerek feldolgozásában játszik szerepet; az *asszimiláció* és az *akkomodáció* az emberi benső és a külvilág kapcsolatának két alapvető és egymást kiegészítő formája. Jean Piaget, aki – Maturana és Varela elméletét megelőlegezve – olyan homeosztatikussal egyensúlyi rendszerként írta le az emberi pszichikumot, amely a hasonló elv alapján működő biológiai struktúráján alapszik, a pszichikum dinamikus egyensúlyának zálogát az *adaptációban* látta; az

<sup>15</sup> Francis BACON, *Novum Organum I* [1620], fordította CSATLÓS János, in uő, *Új Atlantisz – Novum Organum I*, Művelt Nép, Bp., 1954, XLV, 35.

<sup>16</sup> Lásd R. L. GREGORY, A megtévesztett szem, fordította FALVAY Mihály, in *Illúzió a természetben és a művészetben*, 65–67., 89–90.

<sup>17</sup> „Az agy azt keresi ki, ami eltér, ami nem volt várható, ami nem adódik a kontextusból. Ez a komplexitás redukciójának rendkívül hatékony módja, amelyben az emlékezetnek folyton döntenie kell: ismert – nem ismert, új – régi, érdekes – nem érdekes.” Gerhard ROTH, *Die Welt, in der wir leben, ist konstruiert*, in *Vom Chaos zum Endophysik, Wissenschaftler im Gespräch*, Hrsg. von Florian RÖTZER, Klaus Boer Verlag, München, 1994/2004, 179. Roth máshol megjegyzi, hogy a konzisztencia helyreállításának kudarca a kognitív rendszer összeomlásához, súlyos pszichés zavarokhoz vezet, Gerhard ROTH, *Erkenntnis und Realität, Das reale Gehirn und seine Wirklichkeit*, in *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, 242.; az egyensúly megomlásának következményét már Piaget így értelmezte, Jean PIAGET, Az egyensúly fogalmának szerepe a pszichológiai magyarázatban, in uő, *Hat pszichológiai tanulmány* [1964], fordította Piaget Tanulmányi Kör, Piaget Alapítvány, Bp., 1990, 73.

ember ezt, külső hatások és belső késztetések közt egyensúlyozva, az asszimiláció és az akkomodáció kölcsönhatásában valósítja meg.<sup>18</sup> Az asszimiláció eszerint nem más, mint a külvilág (funkcionális) hozzáigazítása a bensőhöz, pontosan: „a tárgyaknak a viselkedési sémákba történő beépítése”.<sup>19</sup> Az autopoietikus rendszerekre emlékeztető leírásnak az a jelentősége, hogy az asszimiláció alapjául szolgáló viselkedési sémákat Piaget az élő szervezet homeosztatikus rendezettségéből eredezteti: végső gyökerük azok az életműködések és ösztönök, amelyek – az „élet formái”-nak megfelelően – ritmikus jellegűek, az ösztön-kielégítés periodicitásától a mozgáskoordináción át az összetett reflexek (például szopóreflex) működéséig. A pszichikus struktúra – a későbbi viselkedési minták – felépülésének alapjában olyan „elsődleges ritmusok” húzódnak meg, melyek „egyáltalán nem szerepelnek az alany tudatában”.<sup>20</sup> Az akkomodációnak ezzel szemben az a funkciója, hogy az asszimilációval párhuzamosan folyamatosan biztosítsa az alkalmazkodást az adott helyzethez, a külső tárgyakhoz, normákhoz. Piaget elméletének talán legsajátosabb vonása, hogy minden mentális tevékenység lényegének az asszimiláció és akkomodáció e kölcsönhatását tekinti – az örökletes reflexek kibővülésének korai aktusaitól (például ujjszopás) az észlelésen, képzetalkotáson, szokásokon, emlékezésen át a legelvontabb logikai gondolkodásig. Ez az adaptációs elmélet biztosítja a „genetikus pszichológia” (de akár azt is mondhatnánk: genetikus antropológia) látványos egységét. Nem nehéz felfedezni azonban e fejlődésmoddal egyoldalúságát sem – s azt sem, hogy ez Piaget egyensúly-fogalmának következménye. Ha a pszichikum általa alkotott modellje az elme autopoietikus leírásával rokon, abban is megegyeznek, hogy leszűkítik az ember kognitív mozgásterét.<sup>21</sup> Piaget „equilibrium”-fogalmában a dinamikus mozzanat valójában zavaró tényező; a mentális fejlődési folyamat eredményeként az embernek arra kell képessé válnia, hogy a valóság tudati képéből kiküszöbölje a „hic et nunc” esetlegességeket és a bizonytalanságokat. Márpedig egyedül a logikus fogalmi gondolkodás képes arra, hogy a „végső egyensúly” formáját elérje.<sup>22</sup> Az még összhangban áll a koncepcióval, hogy a gyermeki gondolkodás „artificializmusa” és animisztikus képzetalkotása nyomtalanul eltűnik a fejlődés során,<sup>23</sup> arról a funkcióról azonban nem tud számot adni a későbbiekben, amelyet a *játéknak* tulajdo-

<sup>18</sup> PIAGET, *Az egyensúly fogalmának szerepe...* 73–74.

<sup>19</sup> Jean PIAGET, *Az értelem pszichológiája* [1946], fordította ÁDÁM Anikó, FARKAS Ildikó, MARTONYI Éva, Gondolat, Bp., 1993, 20.

<sup>20</sup> I. m., 22., 231–234. Más megfogalmazásban: „a szervezet spontán és globális tevékenységének ritmusai”, Jean PIAGET–Bärbel INHELDER, *Gyermeklélektan* [1966], fordította BENDA Kálmán, Osiris, Bp., 1999, 27.

<sup>21</sup> Vö. 14. lábjegyzet.

<sup>22</sup> PIAGET, *Az értelem pszichológiája*, lásd *Az értelem alkalmazkodási jellege* című fejezetet, 19–22., illetve az *Összefoglalást*, 239.

<sup>23</sup> Lásd Jean PIAGET, *Szimbólumképzés a gyermekkorban* [1958], fordította, a bevezetőt írta MÉREI Ferenc, Gondolat, Bp., 1978, 411–425. (Artificializmuson Piaget azt érti, hogy a négyéves gyermek szerint a természet tárgyait az ember „gyártja”; ezt jellegzetes asszimilációs aktivitásként írja le.)



nít. A játék az asszimilációs aktivitás tiszta, akkomodációs kényszerektől meg nem zavart világa:

„A gyerek, aki szüntelenül kénytelen alkalmazkodni az idősebbek szociális világához, amelynek indítékai és szabályai számára külsők maradnak, és a fizikai világhoz, amelyet még alig ért meg, velünk ellentétben nem tudja kielégíteni lényének érzelmi, de értelmi szükségleteit sem ebben az alkalmazkodásban [...]. Érzelmi és értelmi egyensúlyához tehát elengedhetetlen, hogy legyen egy olyan tevékenységi területe, amelynek indítéka nem a valósághoz való alkalmazkodás, hanem éppen ellenkezőleg, a valóság asszimilálása az énhez, kényszer és szankciók nélkül.”<sup>24</sup>

Piaget modelljében az adaptációs szintek (a korai érzékszervi-mozgásos szint, a szabályozások és reprezentációk szintje a kisgyermekkorban, majd a formális gondolkodás szintje) a fejlődés során úgy követik egymást, hogy a korábbi szint integrálódik a rá következőbe, miközben mindegyikben érvényesül asszimiláció és akkomodáció egyensúlya. A korábbi szintek meghatározó formáinak nyomát azonban hiába keressük a későbbiekben; a kiindulást jelentő „ritmusos struktúrák a későbbi képzeti szinteken (2-től 15 évesig) már nem jelennek meg”,<sup>25</sup> ami pedig a – második szintre jellemző – játékot illeti, ennek funkcióját maradéktalanul átveszi a formális gondolkodás; mintha ez utóbbi tökéletes védelmet biztosítana az olyan zavarok és félelmek ellen, amelyeket a gyermek a játék által hártott el. Eszerint a ritmus és a játék – mint asszimilációs formák – a felnőtt ember mentális tevékenységében nem kapnak szerepet, mint ahogyan a gyermek „artificializmusa”, animizmusa és mágikus gondolkodása is nyomtalanul feloldódik benne. Ha az elmélet individuálszichológiai tanulságait a kultúra formáival hozzuk összefüggésbe, azt találjuk, hogy a mentális tevékenységek korai formáinak sokféleségétől csak a tudomány felé vezet út – a vallás és a művészet felé nem. Ez még akkor is egyoldalúság, ha a formális gondolkodást Piaget nem „a valóság tükrözése”-ként, hanem a sikeres adaptáció közegeként értelmezi (vagyis miközben alkalmazkodik a külvilághoz, nem kevésbé hasonítja ezt az emberi bensőhöz, mint a korábbi szintek). Pedig az asszimiláció korai technikáinak leírása – az „elemi ritmusok”-é, a gyermeki „artificializmus”-é és animizmusa, illetve a játéké – túlmutatnak önmagukon, s komoly tanulságokkal szolgálhatnak a művészet funkciójának megértésében. Általában, Piaget adaptációs modellje alapján lehetséges a kultúra rendszereit – a „józan ész”-től a valláson, művészetten át a tudományig – aszerint vizsgálni, hogy funkciójukban az alkalmazkodás, vagy éppen a külvilág emberi szükségletekhez való hozzáigazítása van előtérben.

---

<sup>24</sup> PIAGET–INHELDER, *Gyermeklélektan*, 55.

<sup>25</sup> I. m., 25.

*A tudatban felépített világ tárgyasulása*

Ha az appercepció mint elrendező-értelmező struktúra egysége azzal jár, hogy „felépül számunkra egy »világ« fenomenje és annak határozott értelmi rendje”, ez azt jelenti, hogy a jelentések összefüggő, rendezett hálózata nem egyszerűen *belső* mintázat, amely így vagy úgy leképezi a külvilágot, hanem egy olyan fenomenális világ, amelyet az emberi tudat *kivetít* magából és a külvilág helyébe léptet. A kognitív apparátus által megalkotott világ azonban csak azért léphet a tényleges külvilág helyébe, mert az elme gondoskodik az általa alkotott világ „kihelyezéséről”. A jelenséget jól ismerjük a látás, illetve a hallás területéről; a kép, a hang a szemben, illetve a fülben keletkezik, az elme azonban nemcsak megfordítja a retinán képződő képet – hogy összehangolja a taktilis ingerekkel –, de ki is helyezi; a látott képet – a hallott hanggal együtt – nem belül, ingerületként, hanem rajtunk kívül lévő térbeli világként tapasztaljuk.<sup>26</sup>

A világ felépülésének azonban nemcsak térbeli, de időbeli feltétele is van; ezt a *tárgyállandóság* (invariancia) biztosítja. Egy bizonyos ingeregyüttest az elme – az emlékezetre támaszkodva – akkor is egy bizonyos tárgyként azonosít és különít el a „háttér”-től, ha az perspektivikus, szín- és árnyalat- stb. változásokon megy át.<sup>27</sup> Az alak/háttér viszonyt vizsgáló alaklélektan egyik irányzata (Viktor von Weizsäcker) azt a folyamatot vizsgálta, ahogyan az alak kiválik és elkülönül egy homályos ingeregyüttesből – „[a] fejlődés folyamata az *elő-alak* [Vorgestalt] fokozatain át a *vég-alakhoz* [Endgestalt] vezet”.<sup>28</sup> E folyamatnak a „külvilág” megalkotásán túlmutató jelentősége is van; maga az érzékelő alany is csak annyiban különül el és önállósodik szubjektumként, amennyiben képes eljutni az észlelési folyamat végén az „Endgestalt”-hoz, amelyet objektív tárgyként azonosít. Az alak csak ebben a fázisban „oldódik le róla [az érzékelő alanyról] oly mértékben, hogy a szubjektum és az objektum feszültségmentesen kerülhet szembe egymással”.<sup>29</sup> Eszerint alany és tárgy egyazon kognitív folyamat eredményeként jön létre; az emberi szubjektum autonómiájának feltétele, hogy az őt érő ingerekből meg tudja alkotni – majd birtokába tudja venni – a tárgyi világot. Mint Conrad megjegyzi,

<sup>26</sup> Lásd erről CONDILLAC, *Értekezés az érzetekről*, 207–208. (Azt, hogy a retinán leképeződő fordított képet az elme működése „állítja talpra”, George M. Stratton kísérlete bizonyította, 1896-ban, lásd BÁLINT Péter, *Orvosi élettan*, Medicina, Bp., 1981<sup>4</sup>, 801.)

<sup>27</sup> Piaget ezt az elmozdulások megfordíthatóságának felismerésével magyarázta, PIAGET–INHELDER, *Gyermeklélektan*, 25. A kognitív állandók megalkotásáról mint az agy különleges teljesítményéről lásd ROTH, *Erkenntnis und Realität...* 247.

<sup>28</sup> Klaus CONRAD, Az előalak fogalma és jelentősége az agypatológiában [1947], fordította SIMKÓ Alfréd, in PETHŐ Bertalan (szerk.), *Pszichiátria és emberkép*, Gondolat, Bp., 1986, 97. A fejlődéslélektan ennek a képességnek a kialakulását az 1. és a 2. életév közé helyezi, lásd PIAGET–INHELDER, *Gyermeklélektan*, *A valóság felépítése* című fejezet, 19–20., illetve az *Észlelési állandóságok és okság* című fejezet, 33–36.

<sup>29</sup> CONRAD, *Az előalak fogalma...* 96.

„Mind filo-, mind onto-, mind aktuálgenetikai értelemben érvényes ez a szétválási folyamat, amelyben az én és a külvilág mindinkább elszakad egymástól”.<sup>30</sup>

Ami e szétválási folyamat filogenetikai szempontját illeti, ez mint a homo sapiens biológiai evolúciójának mozzanata vizsgálódásunk számára csak tág (s távoli horizontot jelentő) kereteként mutatkozik meg. Annál közvetlenebbül tartozik azonban témánkhoz e szétválási folyamat kultúrtörténeti lenyomata. Ember és világa a mitikus korban kompakt egységet alkot – az „ember” mint autonóm lény képzete csak akkor születik meg, amikor vele szemben önálló létre tesz szert a tapasztalati – és a tapasztalaton túli – külvilág. Az európai civilizációban ezt a változást a görög filozófia, illetve a zsidó vallás megjelenése jelenti.<sup>31</sup>

### *A nyelv szerepe a világ megalkotásában és tárgyiasításában*

Az „Endgestalt” megalkotására képes elme már az érzékelés – az öntudatlan következtetés – során a külvilág tárgyaival azonosítja az érzéki jeleket. Helmholtz ezt két tényezővel magyarázta. Az egyik: mivel az érzékelés során végbemenő következtetés öntudatlan és önkéntelen, a tudat számára úgy jelenik meg, mintha tőle függetlenül ment volna végbe – mintha valami kényszerítő természeti erő következménye volna.<sup>32</sup> A másik: a gyakran és szabályosan ismétlődő érzéki tapasztalatok nyomán rögzül az a meggyőződés, hogy „bizonyos érzetek bizonyos külső objektumoknak felelnek meg”.<sup>33</sup> Tegyük hozzá: valójában nem is megfelelésről van szó; ha a percepció természetéhez tartozik, hogy a kognitív apparátus kihelyezi a külvilágba a retinán, a dobhártyán keletkező ingereket, akkor ezeket az ingereket az érzékelő ember már eleve külsőként, tőle függetlenként tapasztalja.

<sup>30</sup> I. m., 99.; Conrad cikke arról számol be, hogy a weizsäckeri Getsalt-Kreisnek ez az elmélete hatékony segítséget nyújtott olyan pszichés megbetegedések kezelésében, amelyekben a beteg megrekedt a „Vor-Gestalt” valamelyik fázisában.

<sup>31</sup> Lásd Eric VOEGELIN, *Order and History*, vol. II., Baton Rouge and New York, 1957, 84. „Voegelin kompaktnak nevezi a mitikus szimbolizációt, melynek legfontosabb jellemzője a világtrend alapjának (melyet a primitív világképben az istenek, szellemek, démonok és egyéb spirituális erők, illetve a róluk elmesélt történetek képviselnek) immanenciája. Ezt a gondolatot teszi még kifejtettebbé, amikor kiemeli, ennek következményeként a mitikus szimbolizációban nem válik el egymástól a természetfölötti, a természeti és az emberi világ, hanem olyan kompakt egész részeként tapasztaltatnak meg, amelyben ezen részek immanenciájáról szigorú értelemben voltaképp nem is beszélhetünk, hiszen az immanencia felfogása feltételezi a transzcendenciáét, ami azonban csak a mitikus szimbolizáció fölbomlásával következik be.” MOGYORÓDI Emese, *Mitikus világlátás és filozófiai spekuláció viszonya a korai görög filozófiában*, *Magyar Filozófiai Szemle* 1997/1–2., 394.

<sup>32</sup> HELMOLTZ, *Handbuch*... 450. Malebranche-nál ugyanezért minősültek isteni eredetűeknek az érzékelésbe vegyülő ítéletek – lásd ennek kritikáját Condillacnál, *Értekezés az érzetekről*, 226.

<sup>33</sup> HELMOLTZ, *Handbuch*... 450.

Minél erősebb a bizonyosság érzet és dolog azonossága felől, annál kevésbé tudatosulhat az emberben az a körülmény, hogy a tárgyképzetek létrejöttében – a hatást kiváltó külső tényező mellett – a hatást befogadó tudatnak is szerepe van, vagyis hogy a tárgyképzet a kettő szintéziseként jön létre – „a belső világot keresztül-kasul a külső, a külsőt pedig a belső nyomán értelmezzük, mert mind a kettőt csupán kölcsönös interpolációjukban éljük át”.<sup>34</sup>

Ezen a ponton lép be az ember alkotta jelek, s kiemelten a nyelv szerepe. Az érzékelt tárgyak összességéből akkor jön létre egész univerzum, amikor az ember kiszabadul az egymást követő pillanatnyi érzéki ingerek fogságából, amelyben csak az épp aktuális jelentések felidézése lehetséges. Ezt a lépést az ember a maga alkotta jelek révén tette meg. Ezek a jelek azokra a szabályosan és ismétlődően fellépő ingercsoportokra vonatkoznak, amelyek az őket kiváltó, ugyancsak szabályosan ismétlődő külső hatásokhoz kapcsolódnak – ahogyan Nietzsche megfogalmazta, „[a] nyelvképző ember nem dolgokat vagy folyamatokat fog fel, hanem *ingereket*”.<sup>35</sup> Ha a jel lényege ama kétarcúságában van, hogy egyrészt az érzetek közvetítésével szorosan tapad a külvilághoz, másrészt azonban arra is képes, hogy a tárgyat távollétében is felidézze, az érzetnek azt a kettősségét is megtartja, hogy bár használója a külvilágra vonatkoztatja, jelentését a jel megalkotójától kapja, vagyis a jelhasználó érdekeltsége ugyanúgy benne van a jelentésben, mint a tárgyas mozzanat. A nyelvi jel megalkotásakor és használata során „[n]em a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk”.<sup>36</sup> A jelhasználó előtt ez azért maradhat rejtve, mert a jelentésben belső és külső összeolvad; ahogy Gehlen megállapítja, a nyelv „egy síkra, ugyanis a saját síkjára hozza a belsőt és a külsőt”,<sup>37</sup> Cassirer megfogalmazásában: a nyelv „sajátos szintézis »én« [t. i. a benső] és »világ« [t. i. a külső] között”.<sup>38</sup> Ennek köszönhető, hogy az ember alkotta jelentés „beépül” a külvilág tárgyaiba. E paradoxon az érzékelésre mint „öntudatlan következtetés”-re is visszahat: a tudat már nem egyszerűen az emlékezetben elraktározott korábbi érzéki nyomokkal, hanem jelek jelentéseivel veti össze az újabb tapasztalatokat és hozza meg – ugyancsak önkéntelen – következtetéseit.

<sup>34</sup> Arnold GEHLEN, *Az ember természete és helye a világban* [1940], fordította Kis János, Gondolat, Bp., 1976, 370.

<sup>35</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Retorika* [1874], fordította FARKAS Zsolt, in *Az irodalom elméletei* IV, szerkesztette THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 21; vö. „Mi egy szó? Egy idegínger leképezése hangokkal.” *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* [1873], in Friedrich NIETZSCHE, *Werke*, hrsg. von Karl SCHLECHTA, Ullstein Materialien, Carl Hanser Verlag, Band III, München, 1981, 1020.

<sup>36</sup> NIETZSCHE, *Retorika*, 21.

<sup>37</sup> GEHLEN, *Az ember természete...* 366. A nyelvnek mint belső és külső szintézisének gondolata W. Humboldtól ered, lásd Wilhelm von HUMBOLDT, *Az emberi nyelvek szerkezetének különbségeiről és ennek az ember szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról* [1822], in uő, *Válogatott írásai*, fordította RAJNAI László, Európa, Bp., 105–106.

<sup>38</sup> CASSIRER, *Philosophie...* I, *Die Sprache*, 24.

Ha a tudat a maga természetes beállítódásában nem teszi kérdéssé, hogy a nyelvi jelek külső tárgyakra irányulnak, ezt a nyelvi *intencionális jellegének* nevezhetjük.<sup>39</sup> Az intencionalitás fogalma nemcsak leírja, de ki is bővíti a belső és a külső szintézisének körét. Eszerint nemcsak a szavak „viszik magukkal” jelentésüket a külvilágba; a nyelvet használó ember aktuális érdekeltségei a szintaxis révén íródnak bele a külvilág dolgaiba. (Ezt nevezte Roman Ingarden a kijelentések tisztán intencionális jellegének; amikor azt mondom, hogy „ez a toll”, kijelentésemet a valóságra vonatkozatom, holott nyilvánvaló, hogy objektíve nincs „ez”-ség – a mutatószó a beszélőnek a tárgyhöz való viszonyát fejezi ki.)<sup>40</sup>

Ha a nyelv „forradalma” abban állt, hogy aktuális érzéki ingerek hiányában is felidézhetővé tette a tárgyi világot, ezzel nemcsak a pillanatnyi helyzetek rabságából szabadította ki az embert, de egyéni tapasztalatainak elszigeteltségéből is. Ahogy W. von Humboldt megfogalmazta, „a nyelvi kifejezést átváltozott képzet nem tartozik [...] egyetlen szubjektumhoz”.<sup>41</sup> A nyelv lehetővé teszi, hogy az egyének összehasonlítsák saját tapasztalataikat másokéival, s a jelentéseket kiegyenlítőve közös tárgyakat hozzanak létre.<sup>42</sup> Ez egyrészt nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az egyén képes legyen a tárgyak stabilitását jelentő „Endgestalt”-ok megalkotására és ezzel eljusson a tárgyi világhoz (egyúttal önmaga külvilággal szembeni autonómiájához). Másrészt ez annak is előfeltétele, hogy a nyelv beszélői megalkossák közös, interszjektív világukat – ami azon alapul, hogy a tárgyakat, amelyekre a tudataktusok irányulnak, a nyelvnek köszönhetően „különböző tudatszjektumok gondolhatják el, illetve ragadhatják meg [...] identikusan ugyanazonként”.<sup>43</sup> A valóság interszjektív nyelvi megalkotásának folyamatát a fenomenológiai szociológia részletesen leírta;<sup>44</sup> ezúttal elég annyit megállapítanunk, hogy egy-egy társadalom mindennapi életében a közös nyelvi világ folytonos meg- és újraalkotása zajlik. Az irodalomnak ebben, megítélésem szerint, kiemelt szerepe van; ahhoz, hogy ezt nyomon követhessük, a nyelvnek még két további mozzanatára kell utalnunk.

<sup>39</sup> Husserl arra utalt e kifejezéssel, hogy az emberi gondolkodás ugyan nem lép túl önmagán, intenciója szerint azonban olyan tárgyra irányul, amelyet a reflektálatlan gondolkodás önmagán kívül esőnek vél, lásd Edmund HUSSERL, *Karteziánus elmélkedések, Bevezetés a fenomenológiába* [1929], fordította MEZEI Balázs, Atlantisz, Bp., 2000, 15–21. §§. 45–65.

<sup>40</sup> Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás* [1929], fordította BONYHAI Gábor, Gondolat, Bp., 1977, 170.

<sup>41</sup> HUMBOLDT, *Az emberi nyelvek...* 99.

<sup>42</sup> A fenomenológiai szociológia kifejezésével, ez „a közös gondolattárgyak generáltézise”, Alfred SCHÜTZ–Thomas LUCKMANN, *Az életvilág struktúrái* [1973] (részletek), in *A fenomenológia a társadalomtudományban*, fordította HERNÁDI Miklós, SZALAI Pál és ZEMPLÉNYI Ferenc, válogatta, bevezeti HERNÁDI Miklós, Gondolat, Bp., 317.

<sup>43</sup> INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, 131.

<sup>44</sup> Lásd Peter BERGER–Thomas LUCKMANN, *A valóság társadalmi felépítése, Tudásszociológiai értekezés* [1966], fordította TOMKA Miklós, Jóságveg Könyvműhely, Bp., 1998, illetve SCHÜTZ–LUCKMANN, *Az életvilág struktúrái*.

Az egyik az asszimiláció és az akkomodáció fent leírt fogalmaival kapcsolatos. A nyelv maga is e két lehetséges irányultság között mozog; Cassirer, aki – Gehlenhez hasonlóan – belső és külső szintézisének tekintette a nyelvet, úgy látta, hogy különböző használati módjaiban vagy a kifejezés, vagy az ábrázolás funkciója a meghatározó. Megjegyezte azonban, hogy bármennyire tolódjék is el a nyelv speciális használata az ábrázolás felé, a kifejezés – a nyelvhasználó érdekeltsége és érintettsége – soha nem küszöbölhető ki teljesen belőle.<sup>45</sup> Minden nyelvhasználat jellemzője, hogy miközben a nyelv kívülre helyezi a maga megalkotta tárgyakat, a bensőből eredő momentumok ugyanúgy a dolgok saját attribútumaiként jelennek meg a beszélő számára, mint azok, amelyek forrása – az érzékek közvetítésével – a külvilág. A valóság társadalmi felépítésének ugyanakkor nem is lehet célja az emberi érdekeltség kiküszöbölése a nyelvileg megalkotott világból: ennek a világnak olyannak kell lennie, amely „elegendő útmutatást ad a külvilággal szembeni cselekvéseink következményeit illetően”.<sup>46</sup>

A társadalom által épített nyelvi világ és az irodalom kapcsolata szempontjából a nyelvi jelentéstulajdonítás hipotetikus jellegének is kiemelkedő szerepe van. Mert bár a nyelvi jelentés folytonos megerősítést kap a mindennapi nyelvhasználatban, s így meglehetősen állandóságnak örvend, a szavak – és főként magasabb nyelvi egységek –, illetve a dolgok kapcsolata nincs eleve rögzítve. Ennek köszönhetően a kognitív apparátus szabadon alkalmazhatja jelentésalkotó eljárásait annak érdekében, hogy az új meg új helyzetekre nézve a legmegfelelőbb válaszadási stratégiákat kidolgozza. A hipotézisalkotás során nemcsak a nyelvi jelentésekhez nyúlhat hozzá, de átmenetileg felfüggesztheti a hipotézisek levizsgáztatását, vagyis a külvilággal való szembesítést is – a reálisnak tartott világtól elszakadó mentális modelleket alkothat, s ezeken kísérletezheti ki a lehetséges reagálási módokat (miközben persze gazdagon kihasználja a nyelv valóságfelidező erejét). „[E]gy olyan lény számára, mely a jövő felé irányítja a cselekvéseit, az elképzelt és a valóságos szituációk különbségének mintegy átmenetileg feloldhatónak kell lennie” – állapítja meg Gehlen ezzel kapcsolatban.<sup>47</sup> Bármennyi különbség van a tudományos hipotézis és a művészi fikció jellege és funkciója között, a hipotetikus modellek megalkotásában erre a közös nyelvi-antropológiai alapra támaszkodnak.

### *Lét és konstrukció*

Az 1980-as években nagy karriert futott be a „radikális konstruktivizmus” elmélete. Radikalizmusa az „episztemikus szolipszizmus”-nak nevezett módszertan alkalmazásában állt; eszerint az elme által konstruált valóságnak semmilyen struk-

<sup>45</sup> CASSIRER, *Philosophie...* III, 74.

<sup>46</sup> Lásd HELMHOLTZ, *Handbuch...* 590. (9. lábjegyzet)

<sup>47</sup> GEHLEN, *Az ember természete...* 367. („Elképzelt” és „valóságos” ellentéte természetesen a nyelvhasználó tudat aspektusából értendő.)

turális elemét nem lehet a reális valóságból származónak tulajdonítani.<sup>48</sup> A külvilágnak a valóság konstrukciójában betöltött szerepétől persze el lehet tekinteni – ezt tette a fenomenológia is. Ha azonban az emberi tudat konstrukciós tevékenységét antropológiai távlatba helyezzük, a konstrukciónak a külvilág kihívásaihoz való viszonya megkerülhetetlenné válik. A radikális konstruktivizmus ellentmondása eszerint abban áll, hogy miközben a tudat konstrukciós tevékenységét vizsgálva a transzcendentális én keretei közt marad, antropológiai érdekeltségénél fogva – hallgatólagosan – a reális világot feltételező természettudomány eredményeit használja előfeltevésekként.

Aligha véletlen, hogy a – Kant által is botránykőnek tekintett – szolipszizmus meghaladásának lehetőségét az a Dilthey vetette fel először, aki az ént nem a megismerés transzcendentális alanyának, hanem az élet egységének tekintette.

Diltheynek „a külvilág nyomása”-ra vonatkozó tétele annak köszönheti erősségét, hogy Kant nyomán következetesen távol tartja magát a tudathoz képest transzcendens létezés (naiv) előfeltételezésétől. Az ember még csak nem is az okság (a tudat kategóriája) alapján *következtet* a külvilágra – az Én *saját tapasztalataként* van jelen egy olyan *ellenállás*, amelyet nem lehet a tudatból levezetni.<sup>49</sup> Az Én keretei közül kilépve, az antropológia szemszögéből – konkrétan a vallás keletkezését tárgyalva – Max Scheler úgy fogalmazta meg ezt a tételt, hogy „a világ először csak praktikus létezésünk *ellenállásaként* volt adva az életben, nem pedig a megismerés *tárgyaként*”.<sup>50</sup> Az ember, vágyai és félelmei közepette, a külvilág ellenállásával való folytonos szembesülés közegében éli életét. Innen nézve a kultúra konstrukciói nem megalkotóik elméjének légüres terében lebegnek; olyan jelentéshálóknak mutatkoznak, amelyek egyre differenciáltabban, illetve koronként és kultúránként különböző módon érvényesítik asszimiláció és akkomodáció kölcsönhatását – építik be tapasztalataikat saját értelmi rendjükbe s alkalmazkodnak egyúttal a külvilág kihívásaihoz, miközben (ontológiai értelemben) mindenestül az ember interszjektív tudati világán belül maradnak.

<sup>48</sup> John RICHARDS–Ernst von GLASERFELD, Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität, Erkenntnistheoretische Aspekte des Rückkoppelungs-Kontroll-Systems, in *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, 211. Az elv láthatólag Piaget adaptációs elméletét alakítja át, amennyiben minden megismerési struktúrát kizárólagosan az elme asszimilációs aktivitásának tulajdonít, s törli a külvilágot, az ahhoz való alkalmazkodás (akkomodáció) mozzanatával együtt.

<sup>49</sup> Lásd Wilhelm DILTHEY, Adalékok ama kérdés megoldásához, hogy honnan ered és mennyiben jogos a külvilág realitásába vetett hitünk [1890], in *uő*, *A történelmi világ felépítése a szelemtudományokban, Tanulmányok*, válogatta, fordította és a bevezetőt írta ERDÉLYI Ágnes, Gondolat, Bp., 1974, 273–274., 314. Az „ellenállás-elmélet” forrása Condillac érzet-elmélete, amelyben a tapintásnak ad elsőbbséget az érzetek sorában, lásd CONDILLAC, *Értekezés az érzetekről*, 122–126. (Az összefüggésre Erdélyi Ágnes is felhívja a figyelmet a magyar fordítás utószavában, 411–412.)

<sup>50</sup> Max SCHELER, *Az ember helye a kozmoszban* [1928], fordította CSATÁR Péter, Osiris, Bp., 1995, 110.

A kultúra rendszereit Ernst Cassirer értelmezte ilyen, különböző fénytörésű médiumoknak: ezek, úgymond, különböző, rájuk jellemző funkciótipusok szerint és így (viszonylag) önállóan alakítják ki a maguk képét a világról – miközben magát a világot egyikük sem találja el: „mint meghatározott formálási elv valamennyi a valóság egy végső ősrétégre nyúlik vissza, amelyet csak mint egy idegen médium által pillantunk meg bennük. A valóság nem látszik másképp megragadhatónak számunkra, mint e formák sajátosságában; de ez azt is jelenti, hogy ezekben éppannyira el van rejtve, mint amennyire megnyilvánul. Ugyanazok az alapfunkciók, amelyek megadják a szellem világának meghatározottságát, veretét, jellegét, másrésztől úgy mutatkoznak meg, mint megannyi törés, amelyet az önmagában egységes és egyedi lét elszenved, mihelyt a »szubjektum« felfogja és elsajátítja [angeeignet]. A szimbolikus formák filozófiája e nézőpontból tekintve nem egyéb, mint kísérlet arra, hogy bizonyos mértékig megadjuk mindegyik formának a meghatározott törésindexet, amely jellemző rá és megilleti.”<sup>51</sup> Tegyük hozzá: az a tapasztalat, hogy a szimbolikus formák – funkcionális elkülönülésük ellenére – *ugyanarra a világra* vonatkoznak, a valóság elrejtettsége ellenére is minden szimbólumhasználat háttérében meghúzódik.

Az alábbiakban csak azért tekintem át vázlatosan tudomány, illetve mágia, vallás és művészet jól ismert összefüggéseit, hogy lét és szimbólum e kettősségét a nyelv mint köztes világ [Zwischenwelt] működése szempontjából közelíthessem meg, s ebből eljuthassak a költői/irodalmi nyelv sajátosságáig.

*Lét és konstrukció, akkomodáció és asszimiláció  
a tudományokban, illetve a vallásban és a művészetben*

Cassirernek az a megállapítása, amely szerint a lét a kultúra szimbolikus formáiban „éppannyira el van rejtve, mint amennyire megnyilvánul”, egy eredendő antropológiai paradoxonra világít rá. A paradoxont először Condillac írta le, *Az emberi tudás eredetéről* szóló esszéjében. Érzékelés és absztrakció viszonylatában csak a közvetlen érzéki tapasztalatoknak tulajdonít realitást; ezek, úgymond, saját létünk különféle módosulásai. Az érzéki tapasztalatból elvont eszméknek, „elválasztva a léteztől, amely az alanyuk, nincs többé reális egzisztenciájuk”. Az értelem hibát követ el, amikor „mégis valami reálisként gondolja el őket”, ám e hibás lépést nem kerülheti meg, mert „máskülönben soha nem volna képes arra, hogy reflexiója tárgyává tegye” a létet a maga modifikációiban.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> CASSIRER, *Philosophie...* III, 1.

<sup>52</sup> CONDILLAC, *Essay on the Human Understanding*, translated from the French of the Abbé de Condillac, Member of the Royal Academy of Berlin, by Mr. NUGENT, Printed for J. Nourse at the Lamb, opposite Katherine Street in the Strand, London, MDCCLVI, I, 5. szakasz, *Az absztrakcióról*, 6. §, 140–142.



A költészet vonatkozásában Goethe figyelte meg a paradoxont – mint ember és világ, szubjektum és objektum, jelentés és lét disszociációját, amely a költő számára csak a saját bensőjéből kifejtett fantomok és az „empíria milliófejú hidrája” közt enged félénk választást. (Goethe olyan – szimbolikusoknak nevezett – „szerecsés tárgyakban” látta az áthidalás lehetőségét, amelyek bizonyos sejtelmeket képesek felidézni szemlélőjükben.)<sup>53</sup> Hans Ulrich Gumbrecht – aki az irodalom számára vissza kívánta perelni a jelenlétet a jelentéssel szemben – Heideggerre utalva így írja le e paradoxont: „a Lét csak a szemantikai hálózatokon és egyéb kulturális megkülönböztetéseken kívül(i) Lét. [...] [A]hhoz, hogy megtapasztalható legyen, a Létnek egy kultúra részévé kell válnia. Amikor azonban a Lét átlépi ezt a küszöböt, természetesen már nem lét többé. A Lét feltárulása az igazság megtörténéseiben ezért kell, hogy folyamatos kettős mozgásban menjen végbe, mint közeledés (a küszöb irányába) és visszahúzódás (távolodva a küszöbtől), mint feltárulás és elrejtőzés.”<sup>54</sup>

A paradoxon egyik oldalát a lét olyanfajta ellenállása jelenti, amelyet például a vallási tapasztalat szimbolikus kifejezhetőségének említett határai jeleznek. A profán ember a *trauma* révén ismeri az ilyen határokat: a szenvedés egzisztenciális tartalma egy ponton túl ellenáll a jelentésképzésnek, értelemadásnak, és szétzilálja a konstruált világ érvényességi szabályait.<sup>55</sup>

A másik oldalon a lét rovására terjeszkedő értelem áll. Minél sikeresebb az embernek az a törekvése, hogy tapasztalatait értelmes szimbólumaival lefedje, annál közvettebbé válik kapcsolata az egzisztenciával, amelyet a szimbólumok által jelentéssel felruházott és birtokába vett. Az emberek e „megnövekedett hatalmukért azzal fizetnek, hogy elidegenednek attól, ami felett hatalmat gyakorolnak”.<sup>56</sup> A „létfeledés” nem csupán a megismerést a léttel szemben kitüntető karteziánus filozófia sajátja; minden szimbolikus értelemtulajdonító aktus velejárója, hogy a jelentést a lét helyébe lépteti. A nyelv maga azért nem jut el soha teljesen a „létfeledettség” állapotába, mert – a „határátlépések” eseteit leszámítva – a közvetlen tapasztalat eleve nyelvi közegben találja magát, s a tapasztalók tudatában szorosan összekapcsolódik vele; „nem úgy áll, hogy a tapasztalat először független a

<sup>53</sup> Levele Schillernek, 1797. augusztus 16., in *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Band 1, Verlag bei Eugen Diederichs, Jena, 1905, 415–418. A levelet idézi és értelmezi: Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck Verlag, München, 1999, 299.

<sup>54</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás, Amit a jelentés nem közvetít* [2004], fordította PALKÓ Gábor, Ráció, Bp., 2010, 62.

<sup>55</sup> „A trauma a tetest közvetlen hordozófelületté [Prägefläche] teszi, és ezzel kivonja a tapasztalást a nyelvi és értelmező feldolgozás alól. A trauma a narráció lehetetlensége.” ASSMANN, *Erinnerungsräume*, 264. Sokatmondó, hogy a külvilág nyomásának elemi eseteként már Dilthey a betegséget hozza fel: „Akaratom megfeszítésével nem tudom eltávolítani betegségem rám nehezedő képzetét [...]. Minden ilyenfajta tapasztalatban világosan tudatára ébrednek annak, hogy a nyomásban vagy gátlásban erő van jelen.” DILTHEY, *Adalékok...* 314.

<sup>56</sup> Max HORKHEIMER–Theodor ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája* [1947, 1969<sup>2</sup>], fordította BAYER József–GERÉBY György–GLAVINA Zsuzsa–VÖRÖS T. Károly, Atlantisz, Bp., 1990, 25.

szótól, s aztán a megnevezés reflexió tárgyává teszi”.<sup>57</sup> Ebben a kölcsönösségekben egyrészt a szó artikulálja a tapasztalatot, másrészt viszont a tapasztalat ad egzisztenciális töltést a szónak. Platón *Kratülosza* mutatja meg, milyen nagy ellenállással találja szemben magát a filozófus, aki kérdéssé teszi a nevek és a tapasztalatban adott dolgok e magától értetődő azonosítását. Platón Szókratészének nominalizmusa (a nevek csak nevek, amelyeknek nincs érdemi közük a dolgokhoz) végül győzedelmeskedik Kratülosz realizmusa fölött, csakhogy e diadal nem a „dolgokhoz”, a tapasztalathoz vezet vissza. Amikor a filozófus pusztá jellé fokozza le a szót, s ezzel felszámolja a szavak bensőséges kapcsolatát a dolgokkal, nem a jelekről leválasztott tiszta tapasztalat számára készíti elő a terepet, hanem a *fogalom* számára, amelyet névtől és dologtól egyaránt függetlennek vél. Szókratész, aki az ideákban a dolgok „állandó lényegét” véli megragadni, mit sem tud arról, hogy (Condillackal szólva) visszaélést követ el, amikor realitást tulajdonított az absztrakcióknak<sup>58</sup> – hogy csupán a nyelv kivetítő képességével élt, amikor egy olyan nyelvi konstrukciót ruházott fel a „valóság” rangjával, amelyet előzőleg gondosan elszigetelt a tapasztalattól. Platontól a kora újkorig – minden nominalista kritizmus ellenére (vagy éppen annak eredményeként) – az a meggyőződés uralja nyelv és gondolkodás viszonyának megítélését, hogy a fogalmak a tapasztalati világ változandósága mögött húzódó igazi valóságot ragadják meg, míg a nyelv(ek), a változandó léthez lévén kötve, erre nem alkalmas(ak). Az empirizmus csupán abban hozott újat, hogy a szavakat nem a fogalmakban megmutatkozó transzcendens rend, hanem az érzékek forrását jelentő természeti rend tökéletlen jelölőinek minősítette. Ez a felfogás azonban nem kevésbé hisz abban, hogy átléphetjük saját nyelvi árnyékunkat – s ezzel tovább élteti a nominalista paradoxont. Bacon, e felfogás első és egyik legtudatosabb képviselője, a nyelv kritikai felülbírálatának igényével jelenti be, hogy a „helytelenül és ügyetlenül kialakított szavak” az emberi értelemnek azt a gyakorlatát rögzítik, hogy „saját természetét a dolgok természetével összekeverve eltorzítja és meghamisítja a dolgokat”.<sup>59</sup> Bacon – kritikájával az appercepció fogalmát előlegezve – már magukat az érzékeket is ugyanabban marasztalta el, amiben a nyelvet: „mind az érzékek, mind az elme képzetek az ember hasonlatosságára, nem a világegyetem hasonlatosságára jönnek létre”.<sup>60</sup> Az illúzió, hogy mögé lehet menni a nyelv – és az érzékek – „torzításainak”, fennmarad, s ezzel fennmarad az a meggyőződés is, hogy a nyelv hibáit ki lehet küszöbölni, s így el lehet jutni az igazsághoz; az egzisztencia fogalmak általi kiszorítása itt is megtörténik.

<sup>57</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer, Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, fordította BONYHAI Gábor, Gondolat, Bp., 1984, 291.

<sup>58</sup> CONDILLAC, *Essay on the Human Understanding*, 9, § 144.

<sup>59</sup> FRANCIS BACON, *Novum Organum I*, XLI, XLIII, 34.

<sup>60</sup> I. m., XLI, 34.

A lét behelyettesítése a jelek rendszerével a modern természettudományban éri el tetőpontját. Az objektivitás rangjára emelt fogalmi gondolkodásnak ezt az önkényét a tudomány az akkomodáció elvének szigorú érvényesítésével kívánja megzabolázní: a tudományos megismerés a külvilág kihívásainak szoros és módszeres követését tekinti olyan visszacsatolásnak, amely biztosítja, hogy a tudományos leírás egyre nagyobb mértékben és egyre ellenőrzöttebben igazodjék a realitáshoz. A tudomány ennek az akkomodációs stratégiának köszönheti, hogy egyre hatékonyabban tudja manipulálni a természeti folyamatokat. Ez a siker arra hajlamosítja a tudósokat, hogy absztrakt leírásaikat a valósággal azonosítsák. A gyakorlati alkalmazás sikerei (már ahol ilyen lehetséges) elhomályosítják azt a körülményt, hogy a külvilág új meg új kihívásait a tudomány eleve saját fogalmi rendszere fölül értelmezi – származzék ez akár a természetes, akár a matematikai nyelvből –, s hogy e fogalmi rendszerek tapasztalati ellenőrzése is fogalmilag értelmezett tapasztalatok alapján történik.<sup>61</sup> A tudomány, önreflexiójának egyoldalúsága folytán, hajlamos figyelmen kívül hagyni azt a körülményt, hogy leírásai nemcsak a külvilág behatásaitól, de a leírásokban használt fogalmak jelentésétől is függ, s hogy e fogalmak nemcsak az objektív valóságban, hanem az ember adaptációját szolgáló gondolkodás alkatában is gyökereznek. Ez az egyoldalúság elkerülhetetlenül idéz elő olykor tudományos forradalmakat, amelyek időről időre szembesítik az intézményesült tudományt a külvilág, az „ősréteg” ellenállásával; megmutatják, hogy a tudományos leírás konzisztenciája nem a külvilágból eredt, hanem saját fogalmainak rendszeréből, amelyet az újabb tapasztalatok egy ponton túl már nem megerősítenek és kiegészítenek, hanem megbontanak.<sup>62</sup> A kivetített, objektívtált jelentéseknek a lét fölött gyakorolt uralma azonban a tudományos forradalmak után is töretlen marad: a nagy paradigmatis átrendeződések nem a jelhasználat eltéphetetlen antropológiai gyökereinek fel- és elismeréséhez szoktak vezetni, hanem ahhoz a konzekvenciához, hogy a korábbi, helytelen felfogással szemben immár valóban (vagy legalábbis jobban) tudjuk, milyen – maga a valóság.<sup>63</sup> Messzemenő következményei vannak annak, hogy a tudomány – új- és legújabb kori karrierjének köszönhetően – kategorikusan kizárta konstrukciós tevékenységéből a megismerő alany szerepét és érdekeltségét, s ezzel együtt azt a lehetőséget is, hogy számoljon a jelhasználat antropológiai előfel-

<sup>61</sup> Cassirer arra hívja fel a figyelmet, hogy még a fizikai törvények keretét biztosító természet egy- séges fogalma is a kanti értelemben vett appercepció eredménye, CASSIRER, *Philosophie...* III, 54–55.

<sup>62</sup> Lásd erről Thomas S. KUHN, *A tudományos forradalmak szerkezete* [1970], fordította BÍRÓ Dániel, Gondolat, Bp., 1984, 97. skk.

<sup>63</sup> Megjegyzendő: ha jelen fejtegetések figyelembe veszik a természettudományok, például az agykutatás bizonyos eredményeit, ezekre mint a természettudományok szigorú akkomodációs eljárásokkal ellenőrzött konstrukcióira támaszkodnak. Alkalmazásukat módszertanilag nem az objektivitásra való törekvés indokolja, hanem az, hogy növelik a leírás koherenciáját és határfokát; segítségükkel olyan kérdésekre is választ kaphatunk – például az interszubjektivitás, a nyelv szerepe a világ megalkotásában –, amelyeket az „episztemológiai szolipszizmus” diskurzusa még felvetni sem képes.

tételivel. Mindez persze azzal is jár, hogy a tudomány látóterébe be sem kerülnek azok a kihívások, amelyek magát az „alany”-t mint egzisztenciát érik, hiszen mi-helyt az alanya veti tekintetét, az – a bevált módszerekkel leírható – tárggyá válik számára.

Ezzel szemben a vallás és a művészet mint szimbolikus rendszer működése azon az elemi adottságon alapul, hogy az ember nem elszigetelt és semleges megismerő alanyként él a „kül”világban; saját bőrén tapasztalja környezete kihívásait – a „külvilág ellenállása”-t –, ő maga szenved el a külvilág ingereit, amelyekre válaszolnia kell. Antropológiai szempontból egyenesen azt az állapotot kell eredendőnek tekintenünk, amelyben az ember még csak nem is tudja, hogy ő valami más volna, mint az őt környező természet. Ennek az állapotnak a jellemzője a *mágikus tudat*, amelyben nemcsak belső és külső egzisztencia (ember és külvilág) nem különül el egymástól, de – ennek megfelelően – jel és dolog sem. Ember és természet, illetve (ember alkotta) név és (az emberi szándéktól független) dolog ilyen azonossága-összetartozása azon a meggyőződésen alapul, hogy mind az emberben, mind a természet jelenségeiben, mind pedig a jelben és a jelölt dologban ugyanaz az erő, energia (legismertebb elnevezése a melanéziai „Mana”) nyilvánul meg. Ez a felfogás legszembeütőbbben a varázlás mágikus gyakorlatában mutatkozik meg: egy természeti jelenség ember általi szimbolikus megismérlése azonos magával a jelenséggel, a képre gyakorolt hatás pedig a kép által jelölt dologra van hatással. Ez az *analógiás cselekvés*<sup>64</sup> mindenfajta későbbi miméziszis alapja. Eredendően e mágikus tudat érvényesül a nyelvben is; a szavak kiejtése előhívja a dolgokban rejlő erőt, s így „a szavak bárminemű használata magában hordja a varázs lehetőségét”,<sup>65</sup> a szó birtoklása a dolog feletti hatalommal azonos. Külső és belső létnek ez az – „erő” biztosította – mágikus egysége még Homérosz hasonlataiban is megmutatkozik – ezért ezek nem is hasonlatok a szó retorikai értelmében; az ellenségnek ellenálló hőst az elbeszélő nem azért hasonlítja a sziklához, mert ez így szemléletesebb, hanem azért, mert a sziklában és az emberben ugyanaz a természeti erő hat, s a hasonlat ezt az azonosságot állapítja meg.<sup>66</sup> Mivel e fokon még nincs ember mint autonóm lény, ezt az eljárást nem is lehet antropomorfizációnak nevezni.<sup>67</sup>

A tudat mágikus állapotára következő mitikus gondolkodást is az jellemzi, hogy nincs megkülönböztetve benne a pusztá dolog és a személyes vonatkozás; ebből az azonosságból bontakozik ki a mítosz istenvilága.<sup>68</sup> A sok isten léte azt fejezi ki,

<sup>64</sup> Rudolf Otto kifejezése a varázlás alapjául szolgáló cselekvési módra, Rudolf OTTO, *A szent, Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz* [1917], fordította BENDL Júlia, Osiris, Bp., 2001, 142.

<sup>65</sup> Northrop FRYE, *Kettős tükör, A Biblia és az irodalom* [1981], fordította PÁSZTOR Péter, Európa, Bp., 1996, 35.

<sup>66</sup> Bruno SNELL, Gleichnis, Vergleich, Metapher, Analogie. Der Weg vom mythischen zum logischen Denken, in uő, *Die Entdeckung des Geistes, Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* [1946], Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2011<sup>9</sup>, 186–187.

<sup>67</sup> Lásd MOGYORÓDI, *Mitikus világlátás...* 397.

<sup>68</sup> Lásd CASSIRER, *Philosophie...* III, 79–80.

hogy „többféleképpen valósul meg a személyiség és a természet azonossága”.<sup>69</sup> Mindazonáltal a mítoszban már megindul jel és egzisztencia megkülönböztetése; bár a mitológia istenei is „magukon viselték még a Mana jegyeit: megtestesítették a természetet mint általános hatalmat”, „[a]z olümposzi istenségek már nem közvetlenül azonosak az elemekkel, hanem csak jelentik azokat.”<sup>70</sup>

Vallás és művészet már olyan tudatot feltételez, amelyben ember és világ elkülönül egymástól; kapcsolatuk azonban nem válik szubjektum és objektum(ként kezelt kivetített világ) ellentétévé, hanem belső és külső lét közötti *közvetítés* marad. Ez a közvetítés arra irányul, hogy a szimbolizáció – amennyire a külvilág ellenállása egyáltalán engedi – értelmezhetővé tegye, vagyis az emberi bensőhöz igazítsa a külvilág kihívásait; megmutassa az embernek, milyen cselekvési mintát mozgósítson repertoárjából. E szimbolikus rendszerek jelentésképzési gyakorlatában tehát nem az akkomodáció, hanem az *asszimiláció* a meghatározó; a jelentésképzésnek nem az a célja, hogy a lehető legnagyobb mértékben igazodjék ahhoz, amit a külvilág diktál, hanem az, hogy a kívülről jövő kihívásokat – egész spektrumukkal együtt – a lehető legnagyobb mértékben hozzáigazítsa az emberi egzisztencia funkcionálisan zárt, rendezett struktúrájához. Ezt leginkább olyan vallási „összhangfikciók” szolgálják, amelyekben „minden létező minden mással összhangban van”, amelyek egy „saját készítésű totalitás”-ba ágyaznak be minden lehetséges tapasztalatot, s ezáltal ruházzák fel őket jelentéssel. A vallások leginkább a kezdet és a vég kiismerhetetlenségével járnak el így; az olyan narratívák, mint az apokalipszis vagy a millennium, „elképzeléseket szolgáltatnak a kezdet és a vég mibenlétéről, s így berángatják őket az általuk biztosított átfogó összefüggésbe”.<sup>71</sup>

Ha a vallás gyökerénél azt a tapasztalatot találjuk, hogy a világ az ember számára a létezésével szembeni, túlerőben lévő ellenállásként van adva, a vallási képzetek, lényegük szerint, „segítségére vannak az embernek abban, hogy megkapaszkodjék a világban”.<sup>72</sup> Horkheimer és Adorno találó kifejezésével „az összes, differenciálatlan ismeretlent” tekinthetjük a vallási tapasztalat alapjának; végső soron minden vallási tapasztalat háttérében a „Mana”, az erő differenciálatlan ösképzete húzódik meg, amely „nem projekció, hanem a természet reális hatalmi fölényének visszhangja a vadak gyöngye lelkében”.<sup>73</sup> Jegyezzük meg: a „visszhang” nem a legmegfelelőbb metafora, mert a túlerő olyasmint mozgósít, ami az emberi benső strukturális eleme (Rudolf Otto egyenesen úgy fogalmaz, hogy a numinózus *a priori* kategória<sup>74</sup>). A vallási szimbolika, amint az minden emberi jelhasz-

<sup>69</sup> FRYE, *Kettős tükör*, 41.

<sup>70</sup> HORKHEIMER – ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, 34., 24.

<sup>71</sup> Az „összhangfikció” fogalmát Frank Kermodé nyomán Wolfgang Iser használja és interpretálja, Wolfgang Iser, *A fikatív és az imaginárius* [1993], fordította MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Bp., 2001, 119. Vö. Frank KERMODE, *A vég* [1967], fordította NOVÁK György, in FABINYI Tibor (szerk.), *Ikonológia és műértelmezés 3, A hermeneutika elmélete*, JATEPress, Szeged, 372., 388.

<sup>72</sup> SCHELER, *Az ember helye a kozmoszban*, 110. (A megállapítás kontextusát lásd a külvilág létének bizonyosságával kapcsolatol okfejtéseknél, 50. lábjegyzet.)

<sup>73</sup> HORKHEIMER–ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, 31–32.

<sup>74</sup> OTTO, *A szent*, 137.

nálatra jellemző, differenciálatlanul egyesíti a külvilágból eredő hatásokat és a hozzájuk csatolt jelentéseket – ezt a konstrukciót pedig valóságos világgént vetíti a jelhasználó ember köré. Ha a numinózus tapasztalat legfőbb eleme a félelem és a csodálat, a jelentésképzés a félelemhez a büntetés, a csodálathoz a kegyelem képzetét társítja;<sup>75</sup> a vallásos ember így olyan világban találja magát, amelyben a fölötte álló mérhetetlen túlerő büntet és kegyelmez. Ebben a világban nem csupán értelmezhetőkké válnak a külső hatások, de a viselkedést szabályozó normák ugyanúgy a „reális világ” részét képezik, mint az érzéki tapasztalat tárgyai.

A vallás szükségszerűen őrzi meg jelhasználatában jel és dolog eredendő mágiikus kapcsolatát, mert ez biztosítja, hogy a jelek (és a jelek által végrehajtott rituális műveletek) az egzisztenciális tapasztalat erejével hassanak a jelhasználóra; mivel a vallási szimbólumok eredendően erre a tapasztalatra vonatkoznak, indokolatlan (egy másfajta jelhasználat felől közelítve) fikcióknak minősíteni őket. (Ami a fentebb említett „összhangfikciók”-at illeti, e konstrukciókat is csak kívülről szemlélve jogosult fikcióknak nevezni, „eredetileg kollektív bizonyosságokat testesítettek meg”.<sup>76</sup>) A vallási jelhasználatot *bensőleg* jellemző fikcionalitás abból fakad, hogy a külvilághoz és kiismerhetetlen erejéhez képest mindig minden értelem esetleges és korlátozott marad, s minden jel a jelölt elfedésével fenyeget. A mágikus gyökerű jelnek képesnek kell lennie arra, hogy egzisztenciális tapasztalatról adjon számot, ám azt is jeleznie kell, hogy sem ő maga, sem az, amit benne létszerűnek tapasztalunk, nem *azonos* magával a léttel, amelyre vonatkozik. Ahogy Cassirer megfogalmazza, amikor a vallás „érzéki képeket és jeleket használ, tisztában van ezekkel mint ilyenekkel, mint kifejezési eszközökkel, melyek, amikor bizonyos jelentést közvetítenek, szükségképpen elmaradnak mögötte”; „erre a jelentésre »utalnak«, anélkül, hogy valaha is teljességgel megragadnák és kimerítenék”.<sup>77</sup> A vallás csak addig tekinthető vallásnak, amíg alapját a numinózus tapasztalat, a külvilág túlerejének és kiismerhetetlenségének e lenyűgöző élménye képezi.

A vallási jelképek e fiktív mozzanatának ugyanakkor megvan az a kockázata, hogy a nominalista nyelv- (vagy jel-) használat pusztá jelekké, merő fikciókká fokozza le őket, és saját *fogalmait* iktatja – nem egyszerűen a jelek, hanem a kiismerhetetlen helyébe. Ez a folyamat már a görög filozófia megjelenésekor végbe ment.<sup>78</sup> A névhasználat és az ábrázolás tilalma a zsidó vallásban nyilvánvalóan nemcsak a jel, hanem a fogalom önkénye ellen is irányul; Isten jelenlétéért itt a történelem mint jelentéshordozó, de emberi értelemmel kiismerhetetlen narratíva szavatol.

<sup>75</sup> I. m., 165.

<sup>76</sup> Iser megjegyzése Kermode meghatározásához, Iser, *A fiktív és az imaginárius*, 120. NB. Kermode is árnyalja fikció és valóság egyszerű ellentétét, amikor azt írja, hogy „ezek a régi paradigmák valahogyan még mindig hatnak arra, ahogyan értelmet keresünk a világban. [...] az apokaliptikus paradigmái továbbra is a mélyén rejlenek a világban értelmet kereső tevékenységünknek”, *A vég*, 386.

<sup>77</sup> CASSIRER, *Philosophie...* II, 286. (Az idézet fordítása Mezei Györgytől származik; MEZEI György, *Ernst Cassirer*, Kossuth, Bp., 1984, 92.)

<sup>78</sup> Lásd HORKHEIMER–ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, 24–25.

A művészet hasonlóan viszonyul a jelhasználat mágikus örökségéhez, mint a vallás. Egyrésztől annyiban, amennyiben kihasználja a jel valóságfelidéző erejét. Helmholtz a színész játékaival illusztrálta az „öntudatlan következtetés”-ként értett érzékelésnek azt a következményét, hogy a tartósan és szabályosan ismétlődő ingereket magukkal a dolgokkal azonosítjuk. „Egy színész – úgymond –, aki ügyesen eljátszik egy öreg embert, mindaddig öreg ember lesz számunkra a színpadon, amíg szabad folyást engedünk közvetlen benyomásainknak, s erőszakkal nem emlékeztetjük magunkat arra, hogy a színlapról tudjuk, ki az a fiatal színész, aki ott produkálja magát. Dühösnek vagy szenvedőnek tartjuk aszerint, hogy ilyen vagy olyan arckifejezéseket és gesztusokat mutat; borzadást vagy együttérzést kelt bennünk, [...] és kedélyhullámmásunk ellenében egyáltalán nem segít az a megalapozott meggyőződésünk, hogy mindez csak látszat és játék [...]. Ellenkezőleg, egy ilyen hazug történet, amelyben személyesen jelen vagyunk [beiwohnen], sokkal inkább megragad és kínoz bennünket, mint egy hasonló valódi történet, amelyről csupán száraz tudósítást olvasunk.”<sup>79</sup> Ami tehát hatással van ránk, az nem az ismeretkritikailag ellenőrzött valóság, hanem az az önkéntelen és leküzdhetetlen kényszer, hogy bizonyos jeleket a valósághoz kapcsoljunk. (Hasonlóan magyarázta a képzőművészeti alkotások hatását Gombrich, amikor azt állapította meg, hogy a valóság és a kép szemlélése „azonos mentális folyamatot kelt bennünk”.<sup>80</sup>) Helmholtz elemzésének legfőbb tanulsága, hogy a műalkotás keltette „illúzió” nem „a kétely szándékos felfüggesztése” révén fejt ki hatását, ahogyan azt Coleridge nyomán sokan gondolták. Bárhogy kételkedjünk is befogadás közben, a befogadást irányító – sokkal elemibb szinten végbemenő – „öntudatlan következtetések” fölött e kétely által nem tudunk úrrá lenni.<sup>81</sup>

Épp ez teszi lehetővé a művészet számára, hogy a mágikus hatás sérelme nélkül maga tudatosítsa saját fikcionalitását – jelezze, hogy a kép, a jel – a modell – nem azonos a valósággal. A műalkotás fikcionalitása abban különbözik a vallási szimbólumétól, hogy nem a jelölt kiismerhetetlenségéből – s így ábrázolhatatlan-

<sup>79</sup> HELMHOLTZ, *Handbuch...* 450.

<sup>80</sup> GOMBRICH, *Illúzió és művészet*, 241.

<sup>81</sup> Annak, hogy az önkéntelenül valóságosként megélt emberi szituációk együtt érző (sőt: együtt cselekvő) reakciókat váltanak ki a befogadóban, valószínűleg szintén ideglettani alapja van. Az 1990-es évek végén fedezték fel az ún. „tükrőneuronok”-at, amelyek mások cselekvéseinek hatására úgy reagálnak, mintha mi magunk cselekednénk. A tükrőneuronok lényege a „neurobiológiai együttérzés”: „a valaki más által kivitelezett cselekvés megfigyelése a megfigyelőben [...] egy saját neurobiológiai programot aktivált, mégpedig csak és kizárólag azt a programot, amely nála is gyakorlatba tudná ültetni az adott cselekvést. *Tükrőneuronoknak* nevezték el azokat az idegsejteket, amelyek a saját testünkben kivitelezni tudnak egy meghatározott cselekvésprogramot, és amelyek akkor is aktiválódnak, amikor az ember megfigyeli, vagy valami más módon átéli, hogy egy másik egyén ezt a cselekedetet végrehajtja.” „[N]emcsak mások cselekvésének megfigyelése, hanem ennek mindenfajta észlelése tüzelésre bírhatja a megfigyelő agyának tükrőneuronjait.” JOACHIM BAUER, *Miért érzem azt, amit te? Ösztönös kommunikáció és a tükrőneuronok titka* [2005], fordította TURÓCZI Attila, Ursus Libris, Bp., 2010, 21–22.

ságából – következik, hanem abból, amit már Arisztotelész a költészet megkülönböztető jegyeként említett: a műalkotás nem a valóságost, hanem a valószínűt – vagyis a lehetségest – jeleníti meg. A művészi fikció tehát a jelhasználat eredendően hipotetikus jellegével függ össze. Ez természetesen nem a művészet „kiváltsága”; az ember alapvető szükséglete, hogy a valóságost átmenetileg behelyettesítse az elképzelttel. Ahogy Gehlen fogalmaz, az „észleletek és a képzetek azonos síkra vetítésének antropológiai teljesítménye [...] az emberi lény létfeltételei közé tartozik”, mert (mint fentebb a hipotézisalkotás képességéről szólva már idéztük) „egy olyan lény számára, mely a jövő felé irányítja a cselekvéseit, az elképzelt és a valóságos szituációk különbségének mintegy átmenetileg feloldhatónak kell lennie”.<sup>82</sup> (Gehlen itt is a belső és a külső kölcsönösségének – fentebb említett – elvéből indult ki: „már tapasztalatunk egész struktúrája is odahat, hogy növekvő mértékben képzetekkel és bevált fantáziaképződményekkel borítsa el a realitást.”<sup>83</sup>)

Egy-egy szociokulturális közösség ilyen hipotetikus eljárások révén építi fel a maga valóságát. Azt, hogy egy társadalomban éppen mit és milyen módon kell „valóság”-nak tartani, alapvetően ugyan a jelentéstudajdonítás uralkodó eljárásai határozzák meg, a mindig új külső kihívások és az „értelmező közösségek” erőviszonyaiban végbemenő változások azonban egyfolytában kikényszerítik a jelentések felülírását. Ez a folyamat a „józan ész” kulturális rendszerének<sup>84</sup> mindennapos gyakorlatában, egyfajta össznépi kísérletezés formájában zajlik, amelyben tömegesen születnek és versenyeznek egymással az új fejleményeket értelmező hipotézisek. A hipotézisek e burjánzásában spontánul és esetlegesen lépnek kölcsönhatásba egymással az értelmezésre váró tapasztalatok és az értelmezéseket befolyásoló egyéni és csoportambíciók, beleszólnak a maguk különös érdeklőségeit érvényesítő intézmények (politikai hatalom, egyház), vagy éppen a speciális funkciókat betöltő kulturális rendszerek (filozófia, tudomány), amelyek sajátos irányt szabnak a közösen épített valóság alakulásának. E rendezetlen folyamatban összekuszálódnak az asszimiláció és az akkomodáció szálai is (a tapasztalatok hozzáigazítása a kollektív értelmi-érzelmi szükségletekhez/az alkalmazkodás az adott külső tényezőkhöz.). Jól szemlélhető ez például abban, ahogy a múlt értelmezése során egymásnak feszül az asszimilatív irányú kollektív emlékezet és az akkomodatív igényű történettudomány.

<sup>82</sup> GEHLEN, *Az ember természete...* 367. („Elképzelt” és „valóságos” ellentéte természetesen a nyelvhasználó tudat aspektusából értendő.)

<sup>83</sup> Uo.

<sup>84</sup> Lásd Clifford GEERTZ, *A józan ész mint kulturális rendszer* [1983], fordította KÁRPÁTI Eszter; in uő, *Az értelmezés hatalma*, Antropológiai írások, válogatta, a kötetet összeállította NIEDERMÜLLER Péter, Osiris, Bp., 2001<sup>2</sup>, 246–270.



A művészet a valóság közösségi felépítésének e spontán és rendezetlen gyakorlatába avatkozik be – olyan modellek megalkotása révén, amelyek sajátos, a művész által meghatározott rendet visznek az értelemtulajdonítás folyamatába. A művészet rendszerint nagyon is szorosan kapcsolódik a tapasztalatok értelmezésének éppen uralkodó – vagy vitatott – eljárásaihoz, sajátossága abban áll, hogy nem alkalmi hipotézisekkel áll elő s nem is vesz részt közvetlenül a hipotézisalkotás nyilvános köznapi-köznépi versenyében, hanem egy zárt, elkülönülő modellt – műalkotást – hoz létre, amelyben öntörvényű hipotetikus rend érvényesül, s amely – a legegyszerűbb műalkotás esetében is – lehetséges alternatívát jelent a valóságosként számon tartott világhoz képest. A műalkotás azért teheti valószerűvé az általa megalkotott hipotetikus rendet, mert a nyelv – illetve a többi jelrendszer – „nem tesz különbséget az *elképzelt* és a *valóságos* dolgok között, s éppen ezáltal tudatunk számára mindig újra elmossa a valóság és a képzet különbségét”.<sup>85</sup> Ez a határ a hétköznapi jelhasználatban is meglehetősen képlékeny, a művészet azonban következetesen felszámolja a különbségtételt. A műalkotás egynemű világában a „valóságos” dolgokra, illetve a művészi képzelet szülte elemekre utaló jelek megkülönböztethetetlenül illeszkednek egymáshoz (lásd pl. István, Miklós és Rudolf jelenetét az *Egy magyar nábobban*; magából a szövegből nem lehet megállapítani, melyikük valóságos, melyikük fikatív). Még a fantasztikus műalkotások sem jelentenek kivételt; épp az a lényegük, hogy a jel hipotetikus természete folytán nincs „varrat” a valóságos és a – befogadó világához, realitásérzékehez képest – irreális között. Ugyanígy olvadnak össze a műalkotás egységében a tapasztalatok értelmezésének társadalmi gyakorlatból vett s a művész által bevezetett eljárásai. A mű hatása abban áll, hogy a befogadó, akit a mágikus eredetű hatásmechanizmus bevont a mű világába, a befogadás után, a „reális” világ tapasztalatainak értelmezésében sem tudja függetleníteni magát attól a kontextustól, amelybe az újszerű értelmezési eljárások a műalkotásban beleszövődtek. A műalkotás – ha szélesebb körben befogadókra talál – e hatásmechanizmuson keresztül befolyásolja a valóság felépítésének társadalmi gyakorlatát. Éppen ezért elmúlt korok műveinek megértése is elválaszthatatlan attól, hogy „egykori vitaszituációk résztvevői” voltak; hogy a korabeli „szereplők egyidejű fogalmi világhoz” igazodtak.<sup>86</sup> A művészetnek – az irodalomnak – megvan a maga speciális és hagyományozott jelhasználati módja, ám ezek a konvenciók maguk is részei annak a társadalmi gyakorlatnak, amelyben a valóság (újra)felépítése zajlik.

A kultúra „szimbolikus formái” és egymáshoz való viszonyuk folytonos történeti változáson mennek át; időről időre a nyelvi műalkotás – a költészet – mibenlétét is más és más tényezőkre alapozták a poétikák, legyen szó ritmusról, kompozíció-

<sup>85</sup> GEHLEN, *Az ember természete...* 366.

<sup>86</sup> Lásd TAKÁTS József, Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett [2001], in uő, *Ismerős idegen terep, Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Kijárat, Bp., 2007, 81., 84.

ról, trópusokról, műfajokról, ideálról vagy éppen e tényezők mindig változó értelmezéséről. Ami azonban összeköti e tényezőket, az a bennük megnyilvánuló *aszsimilációs elv*, amely az emberi benső egységes, zárt és rendezett világához hasonítja a külvilág kihívásait. A változás a 18–19. század fordulóján felgyorsult, a „költészet” fogalma maga is kétségessé vált – amint azt leginkább az újkori regény fellépése tanúsítja. Ám bármennyire mozdult is el az európai irodalom a realista regény révén az ábrázolás – az akkomodáció – felé, bármennyire szakított is e műfaj a „költészet” számos hagyományos elemével, esztétikai hatását és emancipációját annak köszönhette, hogy az általa felölelt tapasztalatokat *történetté* – az emberi bensőhöz igazított műthosszá – formálta. Hogy ez a folyamat hogyan alakult s merre vezetett, az már túlmutat e rövid bevezető keretein.

Deres Kornélia

## TÉRBELI IDŐ

– Technológia és időábrázolás a Wooster Group színpadán –

„A színházi képzelet lehetőségeinek az élő videofelvételen és a rögzített hangon keresztül történő kiterjesztése leegyszerűbben úgy jellemezhető, mint a tér temporalizációja és az idő térbeliesítése” – írta Chiel Kattenbelt 2006-os *The Role of Technology in the Art of the Performer* című tanulmányában.<sup>1</sup> Ezt az állítást, miszerint a hang- vagy képrögzítésre alkalmas technológiák megváltoztatták az idő és tér hagyományos észlelését és érzékelését, Kattenbelt a szekvenciális idő és szimultán tér kanti fogalmain keresztül, azok továbbgondolása révén argumentálta. Vagyis az intermediális színpad azon sajátosságait hozta példának, amelyek során az idő olyan térbeli tulajdonságokra tesz szert, mint a mellérendelés; míg a tér maga szekvenciálissá válik.

Jelen tanulmány azt vizsgálja, hogy a különféle technikai médiumok színházi integrációja miképpen képes színpadra állítani az idő változatos rétegeit, fogalmait és tapasztalatát, olyan rést hozva létre ezáltal, amelyben az emlékezet és képzelet, a valós és az imaginárius ellentéte feloldódik. Az idő linearitásának, vagyis az időnek mint horizontálisan előrehaladó vonalnak az elvesztése már abban a modernista, Bergson-féle időfogalomban is egyértelművé vált, amely a horizontális idővonalat vertikálisra cserélte, s amely szerint az idő minden egyes pillanatát egyszerre telíti el és befolyásolja a múlt, a jelen és a jövő. Ekképp a szubjektív időkapcsolatok váltak a modernista időfelfogás alapköveivé, ám ezek jellemzően egyetlen tudati nézőpontot képviseltek egyszerre, így az egyén személyes észlelési perspektívája tette lehetővé a múlt–jelen–jövő egybefonódásának feltárását. Ugyanakkor a 20. és 21. század folyamán az új médiumok megjelenése mindinkább az idő hálózatos érzékelését helyezte előtérbe, s így a posztmodern temporalitás a szimultán módon operáló nézőpontrendszereket felismerve, azok dinamikus hálózatára épül.

---

A szerző egyetemi adjunktus (Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar).

<sup>1</sup> Chiel KATTENBELT, De rol van technologie in de kunst van de performer, in *Theater & Technologie*, szerkesztette Henk HAVENS, Chiel KATTENBELT, Eric RUIJTER, Kees VUYK, Nederlands Theater Instituut, Amsterdam, 2006, 24. Angol fordításban: *Mapping Intermediality in Performance*, szerkesztette Sarah BAY-CHENG–Chiel KATTENBELT–Andy LAVENDER–Robin NELSON, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, 87. (A külön nem jelölt helyeken az idegen nyelvű források fordítása tőlem: D. K.)

Az idő ezen hálózatos modelljének leképezését és körüljárását többek között a Deleuze–Guattari által vizsgált rizóma jelensége tette transzparenssé, amely szerint a rizómán belül bármelyik pont kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármelyik másik ponthoz.<sup>2</sup> A rizóma a kettéágazó, bináris logikán és hierarchián alapuló gyökér-struktúrával szemben szerteágazó vonalakban manifesztálódik, amelyeket végtelen számú kapcsolódási pontok és az ezekből kialakuló módosulások heterogenitása jellemez. Így például a vírusok hordozói (ember, állat) is rizomatikus kapcsolatban állnak, ahol a vírus hordozza és közvetíti az előző gazdatestek genetikai sejtinformációit, így okozva további módosulásokat, miközben önmaga is folyamatosan átalakul. Az ehhez hasonló hálózatos kapcsolatokból pedig épp a rend, a genealógia, az ősforrás hiányzik. A rizomatikus modell megértésében kulcsszerepet játszik az, hogy a hierarchikus észlelésben alapként vagy bázisként számon tartott kiindulópont helyett itt kiindulópontok halmazával állunk szemben, amelyek különféle irányok és dimenziók felé tartanak.

A bázis fogalma helyett a rizóma inkább egy (dinamikusan változó) közepet feltételez: semmiképp sem középpontot, hanem inkább egy fennsíkszerű teret, amelyből és amely felé vonalak (vagy inkább hullámok?) száguldanak, összekapcsolódva, módosulva, megtörve, mellérendelő viszonyrendszerben:

„A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, intermezzo. A fa leszarmazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete az »és... és... és...« kötőszó. (...) A közép tehát egyáltalán nem az átlag, ellenkezőleg, ez az a hely, ahol a dolgok felgyorsulnak. A dolgok *közötti* egy nem lokalizálható viszonyt jelöl, nem mozgást egyikből a másikba és fordítva, inkább merőleges irányt, keresztmozgást, mely egyiket és a másikat is magával ragadja, kezdet és vég nélküli patak: a két partot lassan mossa, középen pedig felgyorsul.”<sup>3</sup>

Ekképp a rizóma tehát maga alkotja azt a köztes tájat, amely egyfelől mindig több indulási és kilépési pont között létezik, másfelől a szimultán észlelésmódok és tapasztalatok, a posztmodern időfogalom hálózatos modelljeként is funkcionálhat.

A *közép* fogalmának ezen elgondolása segíthet annak elemzésekor, hogy a szimultán, dinamikus, hálózatos és multiperspektívikus jelenre épülő időkonstrukciók miképpen állítódnak színpadra a technológiai médiumok összjátékán keresztül. Az alábbiakban a közel negyven éve aktív amerikai performansz csoport, a Wooster Group előadásai kapcsán térek rá a különféle időmodellek és tapasztala-

<sup>2</sup> Az angol fordításban: “any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be” (Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI, *A Thousand of Plateaus*, fordította Brian MASSUMI, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, 7.).

<sup>3</sup> DELEUZE–GUATTARI, Rizóma, fordította GYIMESI Tímea, *Ex Symposion*, 1996/15–16., <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/kerete.htm> (Letöltés: 2014.08.09.)

latok megjelenésére az intermedialitás színpadán. Ezen belül különösen érdekes, hogy a változatos technológiai médiumok és a színházi testek összjátékai miképpen hívják fel a figyelmet arra, hogy az emberi tapasztalatok hiteles ábrázolására és bemutatására nem kizárólag az egységesítő és bezáruló narratívák lehetnek alkalmasak. Ehelyett az idő és az emlékezet színházi ábrázolásakor mind tematikai, mind formai értelemben mindinkább az érzékelésbeli töredezettség, a szimultaneitás, a személyes narratívák hálózatai kerülnek előtérbe. Ennek eredményeképpen a színház utat nyithat „az intermedialis konfrontációk számára, miközben kritikai reflexióra buzdít azzal kapcsolatban, hogy a technológiai fejlődés milyen hatást gyakorol az emberi emlékezet, érzékelés, gondolkodás és képzelet módjaira”.<sup>4</sup>

### *Törések és tájak*

A Wooster Group egyik alapító tagja, Ron Vawter szerint a kollektíva előadásait alapjában véve az a problémakör motiválta, hogy „újrajátsszák a 20. század felvételeit, s visszatérve hozzájuk megnézzék, mi romolhatott el”.<sup>5</sup> Mint később látni fogjuk, a színész mondatában mind a „felvétel”, mind az „elromlás” szó kiemelt fontosságú: előbbi a Wooster védjegyévé váló technológiai tájképeket, utóbbi a technológiai tájképek etikai vonatkozását, illetve az időhöz való másfajta viszonyt érinti. Ez a nyilatkozat ugyanakkor sommásan foglalta össze a Wooster-produkciók tematikai fókuszává váló kérdéshalmazt, amely az idő rétegeinek egymás mellé helyezése, ellentételezése és játékba hozása mentén a múlthoz való visszakerkezés mikéntjétől egészen a szemtanú pozíciójáig terjedt.

A hetvenes évek második felében a Richard Schechner-féle Performance Groupból kinövő és önállósuló Wooster Group<sup>6</sup> nevéhez az azóta eltelt közel négy évtized alatt számos színházi előadás, performansz, film, video-projekt és táncdarab fűződött. A folyamatosan változó összetételű Woostert<sup>7</sup> egyfelől Elizabeth LeCompte rendezői munkássága tartja egyben, másfelől az a karakteres forma-

<sup>4</sup> Maaike BLEEKER, Introduction, On Technology & Memory, *Performance Research*, vol. 17, No. 3, June 2012, 2.

<sup>5</sup> Idézi Tim ETCELLS, Valuable Places: New Performance in the 1990s, in *A Split Second of Paradise*, szerkesztette Nicky CHILDS–Jeni WALWIN, Rivers Oram Press, London and New York, 1998, 35.

<sup>6</sup> 1975 és 1980 között a Performance Group és az Elizabeth LeCompte és Spalding Gray közös munkájából kialakuló későbbi Wooster Group közösen használta a New York-i Wooster Street 33. szám alatti – később már kizárólag a Wooster otthonaként és műhelyeként szolgáló – Performing Garage-t. Ekkoriban a Wooster Group még nem létezett hivatalosan külön csapatként, ám később az ezen időszak alatt született független előadásokat magukénak vallották, s a csapat saját alakulását ennek megfelelően az 1975-ös évre teszi. (Lásd <http://the-woostergroup.org/twg/twg.php?history> – Letöltés: 2014.08.10.)

<sup>7</sup> Az alapító tagok: Elizabeth LeCompte, Spalding Gray, Jim Clayburgh, Ron Vawter, Willem Dafoe, Kate Valk és Peyton Smith.

nyelv, amely egyszerre képes felmutatni a kortárs világ mediatizációjának komplexitását és ennek kritikáját. A gyakran életrajzi (úgy is, mint a kollektíva története, illetve az egyes tagok személyes múltja) ihletésű előadások változatos alapanyagokból dolgoztak, és a legkülönbözőbb stílusú és műfajú szövegekből, videókból és hanganyagokból hoztak létre szerteágazó textuális és performatív idézhálózatokat. Az újrashasznosított szövegek, hang- és képanyagok olyan észlelési módot modelláltak, amely a technológiai környezet sajátos archivatori szerepét sem mellőzve vált képessé az időszilánkok és/vagy időhullámok rizomatikus rendszerének felmutatására.

A Wooster Group az 1980-as években klasszikus, főként amerikai naturalista darabok szoros olvasatával és újraértelmezésével alapozta meg saját hírnevét, melyek a darabok nemzeti identitás felépítését célzó, kötelező normativitását vették célba.<sup>8</sup> A kilencvenes évekre bemutatóik hírértékűvé váltak a belföldi szakmai körökben, s ezzel párhuzamosan vívták ki a (sokkal egyértelműbb) nemzetközi elismerést is, számos nemzetközi színházi fesztiválon turnéztak, turnéznak a mai napig előadásaikkal. Ahogyan Ric Knowles rámutatott, a Wooster Group észlelése és értékelése földrajzilag is erősen meghatározott, hiszen míg New Yorkban a csapatot az Off-Off-Broadway keretében értelmezik, alapvetően olyan társulatként, amely meglehetősen szűk, speciális és zárt értelmezői közösséggel bír; addig külföldön és főként Európában az USA egyik legfontosabb kortárs művészeti kollektívájaként, az amerikai színházi avantgárd fő képviselőjeként tartják számon.<sup>9</sup>

### 1. Technológiai tájkép

Philip Auslander, a Wooster szakmai recepciójának egyik kezdeti megalapozója és a csapat munkásságának markáns értelmezője szerint a Wooster egyik legfigyelemreméltóbb eredménye az, hogy képesek ábrázolni a politikai és történeti diskurzusok érvénytelenné válását a mediatizáció következtében.<sup>10</sup> Emellett pedig lehetővé teszik a néző számára, hogy ahistorikus és apolitikus környezetben pozicionálni tudja magát, elsősorban annak köszönhetően, hogy a Wooster egyfajta tájjá (landscape) változtatja ezt a mediatizált környezetet. Ez a táj válik tehát azzá a korábban említett „térbeliesített idővé”, amely képes lesz felmutatni az emlékezet dinamikus, hierarchia nélküli mozgását, valamint az időhöz való viszony töredékes jellegét.

<sup>8</sup> Ric KNOWLES, *The Wooster Group's House / Lights*, in *The Wooster Group And Its Traditions*, szerkesztette Johan CALLENS, Peter Lang, Brüsszel, 2004, 189.

<sup>9</sup> I. m., 197.

<sup>10</sup> Philip AUSLANDER, *Presence and Resistance, Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, 171.

Auslander a fenti megállapításokat végül a jelenlét kereteinek megváltozására futtatja ki, miszerint a hatvanas évek kísérleti előadásai a performer tiszta (testi) jelenlétének szocio-politikai erejére összpontosítottak, ám a nyolcvanas években kibontakozó kezdeményezések nem a testi jelenlét politikusságából indultak ki, hanem a különféle technológiák által egyre inkább meghatározott, mediatizált, domináns kultúrán belül maradvá vizsgálták a jelenlét különféle módjaihoz tapadó hatalmi rendszereket és észlelési kereteket. A jelenlét dekonstrukcióját a Wooster így egyfelől a médiakultúra mozgókép-áradatának reflexióján, másfelől bizonyos kanonikus szövegek rekontextualizálásán keresztül hajtotta végre.<sup>11</sup> A Wooster színházi gyakorlatában a (dráma)szöveg így pusztán az előadás deleuze-i értelemben vett közepeként funkcionált, ahonnan és ahová változatos irányokból indultak és érkeztek más, történelmi és kortárs, különböző műfajú képek, hangok és szövegek, rizomatikus viszonyrendszert alakítva ki.

Ez, a mozgóképekből, hanghatásokból, vendégszövegekből, valamint az ezekhez kötődő észlelési és érzékelési módozatok halmazából a szintéren létrejövő hálózat lesz képes véghezvinni az idő linearitásának dekonstrukcióját. Ezen folyamaton belül érdemes kitérni az előadás jelen idejének és az előadáson belül létrejövő intermediális kapcsolatok által modellált időkonceptióknak a kölcsönhatására. Ugyanis a Wooster bizonyos előadásaiban éppen azt a feszültséget képes színpadra vinni, amelyik a nézők és színészek közös téridejének határaitra kérdez rá az élő videofelvételek, a testek által újrajátszott filmes jelenetek, a hang testtől való elidegenítése és mediatizációja, valamint a televíziókon vagy vetített képeken keresztül sugárzott filmbetétek, interjúk, dokumentarista anyagok segítségével. Az idő kérdése így nem csupán lineáris észlelésének elvesztésén keresztül válik fontossá, hanem a test jelen idejének változatos megjelenési lehetőségén keresztül is, ahol az idő észlelése is alapvetően kapcsolódik annak mediális meghatározottságához. Következésképpen, az élőben sugárzott felvételekkel kapcsolatban lényegében az egyik alapvető kérdés az, hogy a néző élőként észleli-e őket, másrészt pedig, hogy milyen viszonyban állnak a testekkel párhuzamosan megjelenő mozgóképek az idő észlelésével.

Érdemes röviden kitérni a Wooster kapcsán a telematika kérdéskörére is, amely Sarah Bay-Cheng szerint olyan hasznos ernyőfogalom, amely a távolsági jelenlét és a virtualitás fogalmain keresztül képes produktív értelmezési keretet biztosítani a művészek, résztvevők (nézők), technikai eszközök és az új médiumok digitális tartalmának dinamikus viszonyrendszerei számára.<sup>12</sup> A telekommunikáció és informatika szavakból alkotott telematika így azon előadások közös nevezője, amelyek olyan távolsági kommunikációs formákra épülnek, mint például a telefon, a televízió, a videó, vagy a számítógép. A telematikus előadások ekképpen ké-

---

<sup>11</sup> I. m., 168–170.

<sup>12</sup> Sarah BAY-CHENG, Telematic, in *Mapping Intermediality in Performance*, szerkesztette Sarah BAY-CHENG et al, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, 99.

pések a virtualitás és materialitás összefüggéseinek felmutatására, például az olyan előadások esetében, mint Chris Kondek<sup>13</sup> 2004-es *Dead Cat Bounce* című előadása,<sup>14</sup> amely a tőzsde virtuális terét felhasználva idézett elő nagyon is kézzelfogható pénzügyi változásokat a nézők és színészek számára. Egyfelől tehát a távoli testek összekötése és ennek színház-esztétikai reflexiója kerülhet a telematikára épülő előadások középpontjába; ugyanakkor az érzékelés szétदारabolódása, illetve a közeli testek, a közös téren osztozó nézői és színészi testek közötti törések is prezentálhatóvá válhatnak, például a Wooster produkcióinak mediatizált tájképein keresztül.

A Wooster Group munkássága éppen azért tűnik megkerülhetetlennek az idő-koncepciók intermediális prezentálásának kutatásakor; mert több évtizedes működésük alatt számos produkcióban konzekvens módon prezentálták az érzékelés és reprezentáció mediatizációjának kortárs következményeit. A televíziós képernyők, mikrofonok, rögzített és élő vizuális-akusztikus anyagok és technológiák használata, amely bizonytalanra teszi a fizikai valóság és a technikailag közvetített valóság közötti határvonalakat, a Wooster védjegyévé vált. A Csehov *Három nővér*ének első három felvonásából kiinduló 1991-es *Brace Up!*<sup>15</sup> például a Prozorov-házban elhangzó orosz népdalt Bob Dylan *Blowin' in the Wind*-jére cseréli; a Szoljonij százados és Natasa tévéképernyőn keresztül történő párbeszéde alatt ötvenes és hatvanas évekből való japán kultuszfilmeket vetít; de Tuzenbach, Csebutikin és a narrátor dialógusának résztvevői is részben testként, részben mozgóképként vesznek részt a társalgásban.

A csehovi szálon továbbhaladó 1994-es *Fish Story*<sup>16</sup> folytatta a televíziós technológia színházi újraértelmezését, például olyan vizuális illúzió formájában, amelynek köszönhetően a tévéképernyők a színpadon lévő színészek testi kiterjesztéseként, részeként jelentek meg. A produkció egyik jellegzetes jelenete az ekkor már több éve halálos beteg Ron Vawter televíziós megjelenése, amelynek során a színész a három nővértől búcsúzó Versinyin utolsó sorait mondja el, ám közben többször szünetet tart, hogy beállítsa a kamerát, vagy műkönyt cseppentsem a szemébe, sírást szimulálva. Egy közelmúltbeli produkció, a 2007-es *Hamlet*<sup>17</sup> viszont nagyon is konkrét filmes előképet hoz játékba, még hozzá az 1964-es John Gielgud által rendezett, Broadwayon bemutatott *Hamlet*-előadásáról szóló felvételt. A Richard Burton főszereplésével készült színházi előadást egyfajta újdonság-

<sup>13</sup> Az a Chris Kondek, aki video-művészként a nyolcvanas évek végén éppen a Wooster Group-pal való hosszabb távú együttműködésen keresztül kapcsolódott be végleg a kortárs színházi szcénába.

<sup>14</sup> *Dead Cat Bounce*, rendezte Chris KONDEK, premier Theater Hebbel am Ufer, 2004. 04. 14.

<sup>15</sup> WOOSTER GROUP, *Brace Up!*, rendezte Elizabeth Lecompte, bemutató Performing Garage, New York, 1991. 01. 18.

<sup>16</sup> WOOSTER GROUP, *Fish Story*, rendezte Elizabeth Lecompte, bemutató Performing Garage, New York, 1993. 12. 29.

<sup>17</sup> WOOSTER GROUP, *Hamlet*, rendezte Elizabeth Lecompte, bemutató Festival Grec, Barcelona, 2006. 06. 27.



ként előben közvetítették körülbelül ezer amerikai moziban, speciális „színház-filmként”.<sup>18</sup> A Wooster produkciója e film és a hozzá kapcsolódó vizuális-textuális anyagok alapján kísérli meg újraalkotni az 1964-es színházi előadást, pontról pontra utánozva a filmen látható szereplők gesztusait és mimikáját, ezáltal mutatva rá a képzelet, a mediatizáció, a másolás és idézetek összefüggéseire.

Az iménti néhány példával azt kívántam érzékeltetni, miként is működnek a Wooster Group mediatizált színterei, s milyen intermediális kapcsolatokat hoznak létre testek és eszközök között, miközben sajátos módon írják tovább a változatos textuális és vizuális alapanyagokat. A tanulmány további részében a *House/Lights* című produkció elemzésén keresztül próbálok rávilágítani arra, miként válik alkalmassá ez a mediatizált tájkép az idő különféle rétegeinek és észlelésének egymásra és egymásba játszására, valamint hogy miként pozicionálnak ebben a tájképben a színészi/emberi testek. Az elemzés célja annak felderítése is, hogy a töredékes időszilánkok színpadra állítása vajon milyen új viszonyokra képes rámutatni a tér és idő kortárs tapasztalatain keresztül.

## 2. Kate Valk esete az ördöggel: *House/Lights* (1997)<sup>19</sup>

A Wooster Group 1996-ban kezdte próbálni a később *House/Lights*<sup>20</sup> címen futó produkcióját, amely a fausti mítosz újraértelmezésén keresztül kívánt választ keresni arra a kérdésre, hogy a kortárs világ ördöge(i) mit ajánlhat(nak) fel az emberi lélekért cserébe. Az előadás két, egymástól igen különböző alapanyagot húzott össze, olvasott egymásra, játszott egybe: egyrészt Joseph P. Mawra *Olga's House of Shame* című 1964-es B-kategóriás filmjét, amely a fetisisztának nevezett *Olga*-sorozat részeként egy drogokkal és prostitúcióval üzletelő, csempészbirodalmat működtető domina történetét mutatta be; másrészt pedig Gertrude Stein 1938-as *Dr. Faustus Lights the Lights* című (eredetileg operalibrettónak készült) írását, egy ráolvasásszerű, ritmikus, kontemplatív szöveget az elektromos fényért megkötött fausti alkuról.<sup>21</sup>

E két anyag, a fekete-fehér, narrátori hangalámondással készült némafilm; valamint az áradó steini szöveg egybekötése változatos tartalmi és formai rétegeken keresztül történt meg. A fausti lélek elektronikus fényért történő áruba bocsájtása

<sup>18</sup> Az előadások élő vagy rögzített közvetítése közben külön trenddé nőtte ki magát, lásd a brit Royal National Theatre 2009-ben induló National Theatre (NT) Live-sorozatát, amely a színházteremben „alapos mérlegelés után elhelyezett kamerák miatt biztosítani tudja a moziközönség számára, hogy mindig a »nézőtér legjobb helyéről« nézhesse a színházi előadásokat”. Lásd <http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us> (Letöltés: 2014.08.24.)

<sup>19</sup> WOOSTER GROUP, *House/Lights*, rendezte Elizabeth LECOMPTE, bemutató Kanonhallen, Koppenhága, 1997. október 28. Az előadás elemzése az alábbi kiadvány alapján: *House/Lights*, New York, Performing Garage, 1999. március. Az ebben a hónapban játszott előadások felvételeiből összeállított DVD (rendezte Ken KOBLAND) segítségével.

<sup>20</sup> 1997-től 2001-ig turnéztak az előadással, majd 2005-ben felújították.

<sup>21</sup> A legenda szerint Stein azután írta a *Dr. Faustus*...-t, hogy a Párizsi Operában megtekintette az egyik első olyan előadást, amelyen elektromos világítást használtak.

a Wooster Group produkciójában – többek között az *Olga's House...* televíziókból sugárzott jeleneteinek köszönhetően – átalakul a high-tech környezet és a női test birtoklásáért, illetve az anyagi(as) vágy tárgyaiért való csereakcióvá. Elizabeth LeCompte rendező a színteret ezúttal is változatos mediatisált tájjá változtatta: televíziókészülékek, videoképernyők, mikrofonok, hangszórók, videokamerák, emberi testek egymást átható hálózatai szervezik az előadás ritmusát. A technológiai eszközök a legkülönbözőbb módokon lépnek interakcióba a színészi testekkel, ennek eklatáns példája a főszereplő, Kate Valk mikrofon által speciálisan elektronikusává, furcsán gyerekesé váló hangja. Valk ugyanis ezen a kísérteties hangon mondja el majdnem a teljes Stein-szöveget<sup>22</sup> az előadás alatt, ezáltal létrehozva és kijelölve a *House/Lights* szonorikus közepét, azt a köztes tájat, amelyből vizuális (filmbejátások megkettőzése, élő videofelvételek), akusztikus (zenei betétek, visszhangzó mondatok) és kinesztetikus (testek ritmikus mozgása a térben) jelrendszerek indulnak ki.

A produkció több értelmezője gender szempontú vizsgálatok során elemezte az előadás nőábrázolását, olyan központi témákra irányítva a figyelmet, mint a vágy tárgyaként artikulálódó nő, a nők közötti vonzalom megjelenése, az érzékszerveitől elválasztott test tere mint az abjektált gender identifikációk helye, illetve a queer-olvasatok.<sup>23</sup> Ez a politikaiként is definiálható olvasat elsősorban a Mawra erotikus filmjében tükröződő nőket érő elnyomás, szégyen és kizsákmányolás eseteit vetítette rá az előadás szereposztására, valamint a *Dr. Faustus...* megsokszorozódott nőalakjaira (például Marguerite Ida és Helena Annabel). A *House/Lights* megkettőzte a női főszereplőkhöz kapcsolódó alakmásokat, így a már korábban említett Kate Valk testesítette meg Dr. Faustust és a filmbeli rabszolgasorban tartott Elaine-t,<sup>24</sup> míg a fején szarvakat viselő Peyton Smith (s 1998-tól Suzzy Roche) magát Mephistophelest és a filmbeli kegyetlen dominát, Olgát.

Más értelmezők<sup>25</sup> pedig lényegében a Faust-mítosz kortárs leszármazásaként vizsgálták a produkciót, elsősorban arra fókuszálva, hogy a modern technológia formái (az egyes eszközök és technikai effektusok szintjén) és tartalmi (filmes nő-

<sup>22</sup> Amit egyébként fülhallgató segítségével mondtak Kate Valk fülébe, mivel a teljes Stein-szöveg memorizálása túl nehéznek bizonyult. (Lásd *The Wooster Group work book*, szerkesztette Andrew QUICK, Routledge, New York, 2007, 160–161.)

<sup>23</sup> Példának lásd Woodrow HOOD–Cynthia GENDRICH, Performance Review, *House/Lights, Theatre Journal*, vol. 50, number 3, October 1998, 380–382; Elisabeth MAHONY, Devil and the detail, *The Guardian*, 2000; Nick SALVATO, Uncloseting Drama, Gertrude Stein and the Wooster Group, *Modern Drama*, 50. 1, 2007, 36–59; Gerald SIEGMUND, Double Acts, *House/Lights von The Wooster Group und die Spektralisierung der Geschlechteridentität, Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*, vol. 78, 2011, 341.

<sup>24</sup> De Valk mondja a *Dr. Faustus...*-ban Marguerite Ida és Helena Annabel karakteréhez kötődő szövegrészeket is.

<sup>25</sup> Például Ben BRANTLEY, The Wooster Group, An Ensemble Tailor-Made for an Age of Anxiety, *New York Times*, 2005. február 28. <http://www.nytimes.com/2005/02/28/theater/28note.html?pagewanted=2> (Letöltés: 2014.08.14.); Johan CALLENS, From Dismemberment to Prosthetics: The Wooster Group's *House/Lights*, in *Homo Ortopedicus. Le corps et ses prothèses à l'époque (post)moderne*, szerkesztette Nathalie ROELENs–Wanda STRAUVEN, L'Harmattan, Paris, 2001, 393–415.

ideálok a hatvanas években) uralma miként tükröződik a produkció működés-mechanizmusában, észlelési rendszereiben, valamint miként mutatja a kortárs világ kulturális széttöredezettiségét. A filmjeleneteket a televíziós mozgóképekkel párhuzamosan imitáló színészek; az élő, kimerevített és előre rögzített képek kreatív egybejátszása Kate Valk több monológja alatt; a testtől elidegenedő hangok; a film illúzióját megképző beállítások; az előadásba integrálódó változatos műfajok (balett, opera, cirkusz, televíziós műsorok, pop- és rockzene) valójában mind a törések és töredékek mentén létrejövő kortárs tér- és időtapasztalat reprezentánsai.

Ez utóbbi gondolat fényében a továbbiakban olyan értelmezési keret megnyitása a célom, amely a *House/Lights* technológiai táját olyan intermediális és hálózatos térként értelmezi, amely képes az időrétegek és az ezekhez kötődő időről alkotott kortárs felfogások prezentálására, valamint ezeknek egymásra/egymásba játszására. Az idő megmutathatóságát két irányból vizsgálom: egyrészt az élő mozgóképek, a rögzített mozgóképek, valamint a testek rizomatikus kapcsolat-rendszere szempontjából; másrészt a testek, mozgóképek és hangok tájszerkezetét mint a térbeliesített idő színházi modelljét.

## 2.1 *Faustus képei*

A *House/Lights* televíziói által sugárzott képek az élő (jelenbeli) és előre felvett (múltbeli) két szélső értéke között oszcillálnak, így okozva zavart, meglepetést a nézői észlelés rendjében. Mindez pedig a színpadon lévő testek mozgásával kiegészülve végső soron azt a kérdést veti fel, hogy a képek és testek közötti időbeli szinkronicitás és disszonancia miként szervezi az előadás dinamikáját.

A Kate Valk szövegmondása alatt megképződő szonorikus táj egyfelől megidézi a Gertrude Stein által tájkép-darabként (landscape play) aposztrofált szövegmodellt, amely a dramatikus alakok pszichológiai motivációját, a narrációt, dialógust, leírást és linearitást elvetve, a szavak és mondatok térbeli szétterítésében lelte meg saját írástechnikáját. Másfelől ez a viszonyrendszer és írástechnika nagyon emlékeztet a Deleuze–Guattari-féle rizóma fogalmára is. Amint Stein a *Lectures in America* című művében megfogalmazta:

„...a tájképnek megvan a maga formája (...) nem mozog, de mindig kapcsolatban áll valamivel, a fák a hegyekkel, a hegyek a mezőkkel, a fák egymással, bármelyik részük az égbolttal, és minden részlet bármely más részlettel (...) És egy ilyen viszonyrendszert felhasználva szerettem volna darabot írni, és írtam is, jó sokat.”<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Gertrude STEIN, *Lectures in America*, Beacon Press, 1935, 125.

A részek egymáshoz kapcsolhatósága, a különféle térbeli viszonyrendszerek észlelése és ennek az észlelésmódnak az írásban való kamatoztatása jelentette Stein számára a tájkép-darabok alapját. Ebben az értelemben a tájkép a természet észlelésének egyik módját jelenti, s így magát a kompozíciót is. Ez az észlelési és kompozíciós mód lesz az, amely teljes egészében áthatja a Wooster produkcióját is.

Az egyik jelenetben a televíziókban filmrészletek láthatóak az *Olga's House of Shame* című filmből: a bordélyház-tulajdonos Olga és az alkalmazásában álló férfi, Nick üldözik a szökéssel próbálkozó Elaine-t. Ezzel párhuzamosan a Wooster színészei is imitálják az üldözést, súlyozva a filmbeli színészek színpadon (is) eltűzöttnek ható gesztusait, ezáltal teremtve meg a testek és képek szinkronicitását. A testek és filmképek közös mozgása során létrejövő látvány új kontextusba helyezi a technológiához és a filmhez mint műfajhoz való viszonyt: hiszen a színészi testek a szó legszorosabb értelmében imitálják, utánozzák a hatvanas évekbeli filmben látott mozdulatokat, gesztusokat, öltözéket, mimikát, vagyis a filmbeli karakterek viselkedési konvencióit, s így vezetik vissza újra a kortárs téridőbe. E szinkrón jelenetek alatt a film ideje, amely egyszerre kötődik a hatvanas évekhez és a vetítés mindenkori jelenéhez, ekképp telítődik újabb időritmussal, a színészek (Kate Valk, Suzzy Roche és Roy Faudree) mozgásának ritmusával, rámutatva a filmes konvenciók túlzásaira, a kameraállások hatásvadász perspektívájára.<sup>27</sup>

Ám a mozgóképek és testek nem pusztán szinkronicitásukban mutatkoznak meg az előadás során, hiszen a televízió képernyője több esetben a színészi test protéziseként szolgál. Egy másik jelenetben a televízió mögött helyet foglaló Kate Valk arcát éppen kitakarja egy kamera, a tévén azonban élő felvétel közvetíti az arc elektronikus képmását, fekete-fehér közeliben, miközben Valk a *Doctor Faustus...*-ből a kígyó által megmart MIHA<sup>28</sup> szövegrészeit mondja. A monológ közben Valk elhúzza a szája előtt a kezét, s ennek eredményeképpen az addig fekete-fehér tévéképen vörössé válik a szája, mintha hirtelen kirúszta volna, s így a vörös száj egyben a kígyóharapást is megidézi. Az élő mozgókép tehát e hatáseffektus révén markánsan elkülönöződik a testtől, s rajta virtuális változások mennek végbe; olyan időréteget hozva létre, amely ugyan kapcsolódik a fizikai testhez, az archoz, amennyiben élőben közvetíti azt, mégis egy új, másik dimenzióra nyit ablakot. A mozgóképen hirtelen vörössé váló ajkak az időpillanatok ösz-

<sup>27</sup> Az ehhez hasonló, a testek és filmképek szinkronicitására épülő jelenetek többször ismétlődnek az előadás során, mint Elaine bordélybeli táncolása, vagy Nick és Elaine szerelmes jelenete.

<sup>28</sup> A MIHA név a darabban szereplő Marguerite Ida és Helena Annabel női nevek kezdőbetűinek összerántásából keletkezett, amely egyfelől utal e nőalak identitásának/sorsának megtöbbszöröződésére, s ez a szövegben sokszor explicit módon is megjelenik. Másfelől a Marguerite Ida–Helena Annabel kettős név a Faust-mítosz különböző – nem kizárólag dramatikus – feldolgozásaiból ered, például Christopher Marlowe (1604); Karl von Holtei (1829); Ida Hahn-Hahn (1841); George Sand (1869); Stephen Vincent Benet (1937) műveiből. (Lásd Sarah BAY-CHENG, *Mama Dada, Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre*, Routledge, New York, 2004, 180–181.)

szerántásaként is olvashatóak, egy olyan észlelési mechanizmus megnyilvánulása-ként, amely az időt nem linearitásként, a történéseket nem folyamatokban, hanem ugrások során, töredékekben prezentálja, s nem próbál meg ok-okozatiságot (mely az észlelésnek csupán egyik módja) feltételezni. A tévé arca válik tehát a technológiai eszközök által kitakart test kiegészítőjévé, amelyek így együtt képesek lesznek a többfelé ágazó, akár valósnak és imagináriusnak is nevezhető idővonalak prezentálására.

Másik példája a test protézisévé váló technológiai eszköznek az Olgát megtestesítő Suzzy Roche jelenete, amelyben a televízió ezúttal egyfajta nagyítólencseként szolgál: Roche-t szinte teljes egészében kitakarja a tévékészülék, amely élőben veszi a színésznőt, ráközelítve annak lábaira, illetve combjait félig takaró szoknyájára. Így a televízió mintegy felnagyítva mutatja a combokat, s a nézőtér-ről bizonyos szemszögből a tévé transzparens nagyítólencsének látszik, sőt, tulajdonképpen magának a test részének. Katherine N. Hayles írja 1999-es *How We Became Posthuman* című könyvében, hogy a poszthumán nézőpont magát az emberi testet is egyfajta eredeti protézisként kezeli, így a test további kiegészülései vagy egyes részeinek cseréi is a már születés előtt kezdődő protézis-folyamat kontinuitásaként értelmezhetők, miközben a határok elmosódni látszanak a testi létezés és a kibernetikus-technológiai mechanizmusok között.<sup>29</sup>

A televízió mint az ember protézise, kiegészítője így Roche testének manipulált látványa miatt egyrészt fizikai síkon válik olvashatóvá, valami olyasmiként, amely képes közelebb és pontosabb (persze, mint a fentebbi Kate Valk-példa mutatja, a testtől speciális effektusoknak köszönhetően markánsan elkülönülő, de) képet adni róla; másrészt pedig a kortárs világot alakító észleléshálózat megnyilvánulásként. Így a televíziós készülék, s egyáltalán az elektronika – hiszen ne feledjük, a színházi tájkép „közepén” lévő Stein-szöveg szerint Faustus az elektromos fény miatt adja el a lelkét – a világ észlelését, érzékelését és működését, ezáltal az emberi rutint és álmokat alakító tényezőként jelenik meg. Itt érdemes kitérni a Wooster által adott olvasat etikai rétegeire is, amennyiben már az alapanyagok kiválasztásának pillanatában leszámol a technológiai fejlődés világjobbító illúziójával: az ördög által szállított villanyfény összjátéka a szadista erotikus filmmel, amelyben többek között villamosszékekben kínoznak nőket; s mindez kiegészülve Valk és Roche (s esetenként a többi színész) hangjának torzult formáival rámutat a technikai eszközökhöz tapadó kísértetiesség és kegyetlenség minőségeire.

De a jelen és múlt rétegeinek kreatív egymásba és egymásra játszása történik a *House/Lights* azon jelenetei során is, amikor az élő videofelvétel előre rögzített háttérre montírozva jelenik meg a tévéképernyőkön. Ilyenkor a színészek élőben felvett közelképe mögé például egy filmrészlet vagy egyéb mozgó háttér kerül, a blue-box technikához hasonlóan. Jó példa erre a harmadik felvonás vízibalett-jelenete, amely során Kate Valk úszást imitál, arcát közben veszi az egyik kamera. Az arc

<sup>29</sup> Katherine N. HAYLES, *How We Became Posthuman*, University of Chicago Press, 1999, 3.

fekete-fehér képmását élőben közvetíti az egyik tévékészülék, miközben a szépiaszíni háttér egy tó vizét mutatja, s közben a látvány olyan, mintha Valk éppen belemerülne a vízbe. Sőt, a speciális számítógépes effektusoknak hála – az ezeket laptop segítségével irányító technikus végig a színpadon van, együtt a színészekkel, tehát látható része az előadásnak – a televízióban Valk feje körül fodrozódni kezd a víz; később pedig kalimpáló lábait veszi a kamera, így a háttérnek köszönhetően olyan, mintha lubickolna a tóban. Az ehhez hasonló jelenetek tehát speciális – ha tetszik: rizomatikus – kapcsolatot létesítenek a színészek teste, az élő tévéfelvételek, valamint a háttérként és környezetként funkcionáló filmjelenetek között. Hiszen a test és a filmes háttér a televízió virtuális terében montírozódik egymásra, s így a test élő, jelenbeli képe részévé válik a régen rögzített filmkockáknak, s így a hatvanas évekbeli film virtuális világának. A jelen és múlt közti határ tehát elmosódik, amikor a mozgóképpé váló arc beleolvad, elmerül a filmbeli tóban.

Csak hogy az élő felvétel sokszor önmagát is kicselezi, s egyszerre képes az idő töredékességét és folyamatosságát megmutatni, jól példázza ezt a kígyómarás megtörténtének lehetőségességéről érkező Country Woman és a kettős identitású MIHA (Margaret Ida és Helena Annabell)<sup>30</sup> jelenete. Ugyanis a mindkét (mindhárom?) szereplőt megtestesítő Kate Valk a technikai hatáseffektusok révén önmaga múltbeli képével léphet párbeszédbe: a színésznő arca megkettőződik a televízióban, amikor az élő felvétel egyik pontján kimerevítik a mozgóképet, míg közben az élő felvétel is tovább forog. Így Valk tulajdonképpen saját múltbeli énjével beszélget, megkettőződő arképei a többszöröződő nőalakok reprezentánsai, melyek közül az egyik mindig kimerevített, fagyott állapotban van, míg a másik a test élő mozgóképeként folytatja a dialógust, kérdéseket, felszólításokat intézve a kimerevített múltbeli alakmáshoz. A televízió tehát lehetővé teszi ugyanazon test megkettőzését, egyfajta színészi protézist hozva létre, amely saját jogon válhat önálló szereplőjévé egy dialógusnak, így nyitva utat egy akár poszthumánnak is nevezhető színház felé.

## 2.2 Ördögi tájak

A fenti példák rámutatnak arra, hogy test és technológia kapcsolata milyen rizomatikus viszonyrendszerek felé nyithat utat, hogy a fizikai test és erről a testről technológia segítségével közvetített élő mozgóképek miképpen cselezhetik ki a jelen időt, s foglalhatják magukba a múlt kimerevített vagy éppen futó pillanatait. A színteret uraló, különféle technikai eszközök (a sokat emlegetett televíziókészülékeken túl ilyenek a videokamerák, a mikrofonok, a hangszórók, a hangpult stb.) és a színészi testek előadásbeli összefonódásai ugyanakkor azt a kérdést

<sup>30</sup> “MIHA: Have I have I have I been bitten? / COUNTRY WOMAN: Have you been bitten. Why yes it can happen. / MIHA: Then I have been bitten. / COUNTRY WOMAN: Why not if you have been.” (Gertrude STEIN, *Doctor Faustus Lights the Light*, Alexander Street Press, Alexandria, 2005.)

is felvetik, hogy miként ragadható meg a színészek szerepe, funkciója a Wooster Group (színházi) előadásáiban. Hiszen a korábban említett, s röviden bemutatott produkciókkal egyetemben a *House/Lights* című előadás is alátámasztja, hogy a nyugati színházban hagyományosként értett, s a 17–18. századi polgári színház gyakorlata által formált, elsősorban a dramatikus karakterek érzelmeinek, motívációinak és viszonyrendszerének középpontba helyezésén keresztül megmutató színészi funkció éppen e változatos technológiai környezet által alakul át és kap eltérő hangsúlyokat.

A színész (sőt, maga az ember) többé nem egyeduralkodó a Wooster-féle szintén: az ábrázolás-(re)prezentáció ágense nem kizárólag az emberi test, vagy a hozzá kötődő fizikai gesztusok és mentális struktúrák egymásra és egymásba épülő rétegei lesznek, hanem a technológiai eszközök elburjánzása, valamint az Auslander kifejezésével élve “media flow” által uralt környezettel való szembenézés és reflexió kerül a világ ábrázolásának fókuszába. Ennek eredményeképpen a világ színházi modellálása többé nem az ember alakjának (testének, érzelmeinek, cselekedeteinek) középpontba helyezésével történik, hanem az ember és technológiai környezete viszonyrendszerének feltérképezésével. A *House/Lights* esetében a hagyományos karakterábrázolással való radikális szakítást, illetve ennek tudatosítását segíti a Stein-szöveg struktúrája és saját dramatikus alakjaihoz való viszonya is.

A *Doctor Faustus...* többes identitású (Margaret Ida és Helena Annabell) vagy épp megtöbbszöröződő (Faustus, a fiú és a kutya<sup>31</sup>) szereplőinek viszonyrendszerét elsősorban a textuális ritmus alapozza meg, semmint a dialógusok során kirajzolódó érzelmi/racionális alapú döntéssorozatok. Ez a kontemplatív és repetitív szövegfolyam ugyanakkor éppen arra a tapasztalatra mutat rá, amely többek között a technológiai változásoknak köszönhető archív rétegek jelenbe ékelődésének temporális bizonytalanságából fakad. Faustus kezdő mondatai<sup>32</sup> a lineárisnak és kauzálisnak tekintett időkoncepció megbízhatatlanságát tematizálják az időtapasztalat nyelvi jeleinek keveredésén keresztül: “you wanted my soul”; “how do you know I have a soul”; “how do I know I have a soul to sell”; “I have made it but have I a soul to pay for”. Az iménti példában a lélek-eladás időbeliségének eldöntetlensége nyit utat meglátásom szerint a táguló jelen koncepciójának, ahol a múlt és jelen nyelvi jelei egyszerre, ha tetszik, egymásnak ellentmondva építhetik fel a ritmikus tájkép-textust.

<sup>31</sup> Lásd Faustus mondatait: “Man and dog dog and man each one can tell it all like a ball with a caress notenderness, man and dog just the same each one can take the blame each one can well as well tell it all as they can, man and dog, well well man and dog what is the difference between a man and a dog when I say none do I go away does he go away go away to stay no nobody goes away... if a boy is to grow to be a man am I a boy am I a dog is a dog a boy is a boy a dog and what am I I cannot cry what am I oh what am I.” (STEIN, uo.)

<sup>32</sup> “And you wanted my soul what the hell did you want my soul for; how do you know I have a soul, who says so nobody says so but you the devil and everybody knows the devil is all lies, so how do you know how do I know that I have a soul to sell how do you know. (...) I sold my soul to make [electric light]. I have made it but have I a soul to pay for it.” (Uo.)

S a tájképnél maradvra érdemes itt visszakanyarodni a Wooster Group előadásához, amelyben a *Doctor Faustus...* szövegrészleteinek ritmikusságát és repetitív voltát különféle technikai effektusokkal teszik még inkább hangsúlyossá, a testtől különváló hangon, vagy a szöveg narratív és performatív rétegeinek egymásra játszásán keresztül, például a Kate Valk mondataira (“And Doctor Faustus said thank you”) több ízben felelő elektronikus férfihang (“Thank you”) esetében. Ezen túl a szerepeltőzések és a szerepek közötti gyakori váltogatás eredményeként a színészek sem tűnnek fel egyetlen dramatikus alak jeleként, hanem éppen az egyetlen test által, jellegzetes mozdulatok vagy hangszín segítségével megjeleníthető szerepkörök sokasága között oszcillál a nézői észlelés.

Valk például különféle jelenetek és karakterek között mozog: pár percig lélekszakadva rohan gyakorlatilag egy helyben, pontról pontra imitálva az Elaine nevű szereplő párhuzamosan látható filmbeli mozgását és gesztusait, aztán hirtelen egy forgószékre ülve, a közönséget/videokamerát fixírozva kezdi mondani a mikrofonba Faustus sorait, máskor pedig önmagát figyeli a számtalan televízió egyikében, saját tévés alakjára reflektáló színészként. Amint arra Jennifer Parker-Starbuck rámutatott, a Wooster-előadásokban felbukkanó „videoképernyők gyakran elválasztják az élő színészt mediatisált énjétől, vagy úgy, hogy váltakozó személyiségeket hoznak létre, ami hátulról kérdőjelezi meg az esszencialista személyiségformálást; vagy úgy, hogy a színjátszást a többféle szöveg és a szövegbeli számos karakter szó szerinti reprezentációjává avatják”.<sup>33</sup>

Ezenfelül a színész gesztusai, Valk egész teste egyszerre célozza a filmes klisék tükrözését és gúnyolását, rámutatva annak emelkedett – s a kortárs világ filmes konvenciói felől nézve idegen és mulattató – stílusára; ebben segíti őt az élő felvételek fekete-fehér, moziszerű színezése, a furcsa kameraszögek és a sokszor eltűlt, teátrális játékmód.<sup>34</sup> Valk színészként tehát nem egyetlen dramatikus karakter érzelmi motivációrendszerét jeleníti meg, hanem a virtuóz szerepváltásokon keresztül – s a vasállványzatról lelógó elektromos izzók, tévéképernyők, mikrofonok és kamerák miatt ideértve a technológiai környezetbe kényszerített ember szerepét is – éppen az ember koherens észlelésének és ábrázolásának tagadásában leli meg színészi funkcióját.

Ric Knowles meglátása szerint az idő, a művészet és a természet kontemplatív vizsgálata miatt a Wooster Group több produkciója is a pásztorjáték felismerhető jegyeit hordozza, valamint egyfajta idealizált múlt látens jelenléte miatti nosztalgia jellemzi az előadásokat.<sup>35</sup> Részben ezt a nosztalgiát testesíti meg a *House/Lights*

<sup>33</sup> Jennifer PARKER-STARBUCK, Framing the Fragments. The Wooster Group’s Use of Technology, in *The Wooster Group And Its Traditions*, szerkesztette Johan CALLENS, Peter Lang, Brüsszel, 2004, 223.

<sup>34</sup> Ahogyan Kate Valk emlékezett vissza a kapcsolódó próbafolyamatra: „Megnézettük a színészekkel tévén az Olga-filmet, akiknek eztán pontosan utánozniuk kellett azokat a gesztusokat, amelyeket a tévében láttak, így fordítva le a kamera logikáját – közelkép, közepes vágás, hosszú vágás – a színházi térre. Nagyon cikornyás fizikai szótár jött így létre.” (Bevya ROSTEN, The gesture of illogic, *American Theatre*, vol, 15 issue 2, 1998, 16.)

<sup>35</sup> KNOWLES, i. m., 190.



esetében Gertrude Stein mint az avantgárd klasszikus alakja, míg más produkciókban olyan drámaírók, mint Racine, O'Neill, Shakespeare, Csehov. De ide érhető a technológiai fejlődés mítosza is, amelyet aztán a Wooster sötét ironiája bont le, többek között a technológia felhasználásának olyan példáival, mint a filmben kínzóeszközként megjelenő villamosszék, amely a Stein-szövegben Mephistopheles és Doctor Faustus között kötött alku etikai vonzatát is megkérdőjelezi.

A nosztalgia mint egy sosem-volt, egészben szemlélhető múlt iránti vágyódás ugyanakkor ellentétbe kerül az idő kortárs tapasztalatával, amely szerint, többek között a mediatisált környezet és a technológiai médiumok lehetőségeinek köszönhetően, múlt és jelen észlelése közti határok, ha nem is szűnnek meg, de elmosódnak. Hiszen a múlthoz tartozó dokumentumokat is felülírhatja, újratemetheti, módosíthatja a jelen technológiája, mint a Mawra-filmbe montírozott Wooster-színészek esetében. Tehát az idő elválaszthatónak vélt rétegei között lévő többirányú hatás mutat rá végső soron arra a folyamatra, amely során a végtelen né táguló jelen minden tapasztalatot magába szív, konzervál és egyben módosít, ahogyan Kate Valk élő testi és mediatisált jelenléte olvasztotta magába a múlt előre rögzített audiovizuális jeleit, s e jelek emlékét.

### 3. "I knew that there could be light"

Az idő linearitását és kauzalitását az előadás tehát részben a hang- és képrögzítő technológia, valamint a színészi testek reflektált összjátékai során függeszti fel, részben pedig a *Doctor Faustus Lights the Lights* című textus logikájának követésével. A nyelvi időjelek konstans keveredése, a karakterábrázolás eltávolodása az érzelmi/racionális motivációk prezentálásától, a test protézisévé váló technológiai eszközök, az ember új szerepének feltérképezése a mediatisált környezetben mind olyan tényezők, melyek mentén a Wooster Group produkciója képes reflektálni az idő határvonalainak elmosódott voltára, az időrétegek egymásra és egymásba épülésére.

Amint arra már fentebb rámutattam, a *House/Lights* színterét a legváltozatosabb eszközök népesítik be, amelyek a jelenetek során alapvetően határozzák meg a világ érzékelésének töredékes voltát, amely során a technológia alapzaja keretezi az élő emberi testeket. Így a tájkép kifejezés nem pusztán metaforaként válik fontossá az előadás elemzésekor, hanem a táj (a világ) észlelésének speciális, de nagyon is konkrét válfajaként, amely képes felmutatni azt az időréteget, amely magába olvaszt minden, adott történéshez köthető múltbeli, jelenbeli, sőt jövőbeli pillanatot is. Az idő szétterítésének színházi prezentálása így nem véletlenül az ember központi helyének megszüntetésén keresztül megy végbe, ahol a technológiai eszközök is önálló szereplővé, önálló középponttá válnak. Ez a rétegződő, térbelivé váló időtapasztalat pedig a mozgóképpé váló testek speciális temporalitásában képes reflektálódni; s éppen ezáltal képes újra érzékenyvé, ha tetszik, gyanakvóvá tenni a nézői észlelést és érzékelést.

Vincze Ferenc

## A KISZOLGÁLTATOTTSÁG POÉTIKÁI, AVAGY A RÖVIDTÖRTÉNETTŐL AZ EGYPERCESIG<sup>1</sup>

– Heinrich Böll – Örkény István –

„A mi mindennapi kenyeriünket add meg nekünk ma”

Máté 6, 11

Az 1950-es és 1960-as évek német és magyar prózairodalmában olyan műfaji jelenségeket állíthatunk egymás mellé, amelyek mindkét irodalom esetén tendenciaszerűen bukkantak fel. Ezen időszak szociokulturális és kultúrpolitikai viszonyai jelentős mértékben eltérnek a két irodalom társadalmi kontextusát illetően. Míg Németország – legyen az nyugati vagy keleti – a második világháború és az azt megelőző korszak traumáinak feldolgozására és egy másfajta megszólalás kialakítására koncentrált elsősorban, addig Magyarországon már berendezkedett és működésbe lendült az az új rendszer, amelynek (irodalom)politikája erőteljesen korlátozta és előírta a nyilvánosság előtti (irodalmi) megszólalások mikéntjét és hogyanját. Ugyanakkor érdemes arra is figyelni, vajon az eltérő társadalmi és kulturális feltételekre – más-más úton ugyan –, de nem adható-e igencsak hasonló műfaji-poétikai válasz.

A második világháború utáni német irodalom az újrakezdés – a tarvágás – igényével lépett fel, ami nemcsak az ideológiai elhatárolódást jelentette a nemzeti-szocialista „Blut und Boden” irodalmától, hanem ez az elhatárolódás műfaji szinten is megjelent, amennyiben a negyvenes évek végén és az ötvenes évek első felében nem a regény vagy az elbeszélés került a középpontba, hanem a korábban kevésbé jelentősnek tartott rövidtörténet (*Kurzgeschichte*). Mindez – ahogyan azt Manfred Durzak is megfogalmazza – egyrészt összefüggött azzal, hogy a háborúból visszatérő szerzők java része olyan irodalmi műfajhoz kívánt nyúlni,<sup>2</sup> amelyet kevésbé korrumpált a német irodalom korábbi tradíciója, másrészt ebben közrejátszottak az irodalmi nyilvánosság azon feltételei, amelyek éppen e műfaj révén

---

A szerző tudományos munkatárs (MTA–ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport).

<sup>1</sup> Az írás az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport „Kultúraalkotó médiумok, gyakorlatok és technikák” (TKI01241) projektjének keretében jött létre.

<sup>2</sup> Vö. „[...] daß den aus dem Krieg zurückkehrenden deutschen Autoren hier ein literarisches Muster angeboten wurde, das die deutsche literarische Tradition bisher kaum korrumpieren konnte und das, zudem von der übergroßen Evidenz der literarischen Beispiele des Auslands getragen, größtenteils als adaptierte Form einer anderen Literatur empfunden und aufgenommen wurde.” Manfred DURZAK, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart, Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1983, 14.

biztosították a gyors megjelenés lehetőségét.<sup>3</sup> Mindemellett szintén az irodalmi nyilvánossággal és annak alakításával hozható összefüggésbe az is, hogy az 1947-ben a Hans Werner Richter irányításával létrejött Gruppe 47 alkotói egyfelől előszeretettel fordultak a rövidtörténet felé, másfelől az egyre nagyobb médiavisszhanghoz jutó csoport – többek között a kiosztott díjakkal is – a rövidtörténet alkotóira irányította a figyelmet. 1951-ben a *Die schwarzen Schafe* című rövidtörténetért a csoport díját elnyerő Heinrich Böll mellett számos szerző közölt hasonló műfajú írásokat, a korán elhunyt Wolfgang Borchertől kezdve Wolfdietrich Schnurre, Wolfgang Hildesheimer, Ilse Aichinger, Alfred Andersch – csak hogy néhány nevet említsek.

Ugyanakkor arról sem szabad megfeledkezni, hogy az irodalomtörténet-írás az 1945 utáni német irodalmat tárgyalva folyamatosan kiemelt jelentőséget szentelt a rövidtörténet térnyerésének, ahogyan a Gruppe 47 szerepének is. Így tehát nem véletlen, ha ma erőteljesen úgy tűnik, hogy ezen időszak meghatározó műfaja a rövidtörténet volt, és egyik kiemelt, sokat tárgyalt alkotója pedig Heinrich Böll. Az a szerző, aki interjúkban és visszaemlékező esszéiben többször is kinyilvánította azon véleményét, miszerint az általa leginkább preferált, továbbá az egyik legnagyobb koncentrációt igénylő műfaj – az azóta megszületett regényei ellenére is – a rövidtörténet.

Ezzel egyidejűleg az 1945 utáni Magyarországon alig három évig tarthatott az az állapot, amely mentes volt a politikai ideológia nyilvánosságot meghatározó szerepétől, és „a háború bénultságából újrászerveződő irányzatok úgyszólván föl sem készülhettek még a külső változások értelmezésére, amikor ismét a harmincas évek totális diktatúrájának egyik formája, a keleti birodalmi bolsevizmus köszöntött rájuk”.<sup>4</sup> A magyar irodalomtörténet-írás az előbbieken idézett irodalomtörténet meghonosította fogalomhasználatával élve azóta is többnyire a „megszakított folytonosság” fogalmával kísérli meg leírni a második világháború utáni, főként az 1948/49 utáni időszakot, és ezen irodalomfölfogás mögött világosan kirajzolódni látszik azon elképzelés, amely az irodalmi rendszer autonóm, szöveg- és műimmanens alakulástörténetét normaként feltételezi. Az irodalom történetisége és hagyományozódása folyamatának politikai ideológiákhoz való viszonyítása emellett az ideális működésmód térbeli párhuzamaival párosul, amikor Kulcsár Szabó Ernő megállapítja, hogy „nem pusztán az írás témaválasztási, stílusbeli szabadsága, hanem maga az irodalmi beszéd eurokulturális feltételrendszere omlik össze s megy néhány év alatt veszendőbe”.<sup>5</sup> Az irodalmi nyilvánosság „eurokulturális feltételrendszere” pedig egy későbbi olvasatban a következők miatt nem teljesült: „1948-tól 1963-ig szigorúan érvényesült az állami cenzúra, amit a megjelenés előtt álló köny-

<sup>3</sup> Vö. „Zudem hat in Deutschland nie jenes vitale Kommunikationssystem in Form von Zeitschriften Magazinen, Journalen und Zeitungen existiert, das der Verbreitung der Kurzgeschichten entscheidend geholfen hätte.” I. m., 15.

<sup>4</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Bp., 1993, 10.

<sup>5</sup> I. m., 32.

vek ideológiai ellenőrzésén kívül a tiltott (korabeli szóhasználat: indexen lévő) könyvek jegyzéke mellett a klasszikus művek szövegébe történő utólagos beavatkozás, átírás, kihúzás gyakorlata tett teljessé.”<sup>6</sup>

A felvázolt feltételekből következően a magyar irodalom esetén nem alakulhatott ki olyan, az irodalmi nyilvánosságot tematizáló és meghatározó csoportosulás vagy tendencia, mint a német irodalom esetén, azonban érdemes felfigyelni arra a jelenségre, amely az ötvenes–hatvanas évek magyar irodalmi viszonyait tekintve figyelemfelkeltő, mégpedig Örkény István prózai munkásságának ezen időszakára, amelyben a szerző kiemelt szerepet szán a rövidtörténetnek, avagy saját megnevezésében: az egypercesnek. A figyelmet jelen esetben nem a csoportos „használat” és a tendenciaszerűen kialakuló mintázat igényli, sokkal inkább az egyediség, ennek különálló, de a magyar próza alakulástörténetébe szervesen illeszkedő volta, mint azt mind Thomka Beáta,<sup>7</sup> mind Szirák Péter, Örkény legutóbbi monográfiája megállapította.<sup>8</sup>

A fentebbiekből jól látszik, a magyar és a német irodalom rendszere és ennek feltételei meglehetősen különbözőképpen alakultak az ötvenes és hatvanas években, ám elhamarkodott lenne az összevetés szempontrendszerében a politikai helyzetből adódó különbségeket azonnal vezérlő aspektussá tenni. Sokkal inkább megfontolandó a műfaj meghatározására tett kísérletek és a tematikus tipologizálások rövid, de tanulságos áttekintése után két kiválasztott Böll és Örkény rövidtörténet elemzésére hagyatkozni, amelyek igazolhatják az összevetés jogosságát.

A Böll-szakirodalomban két jelentős tendencia figyelhető meg a rövidtörténetekkel kapcsolatosan. Egyfelől kísérlet történik a tematikus szempontok alapján lehetséges tipologizálásra, amelynek során Bernhard Sowinski a következő négy típust különbözteti meg: háborús, háború utáni, morális és vallásos, továbbá ironikus és szatirikus rövidtörténetek.<sup>9</sup> Jól látható, hogy a típusok kijelölése nem feltétlenül tematikus alapon történt, hiszen a pusztán tartalmi szempontok keverednek az ideológiai vagy a már inkább poétikai aspektusokkal. Ezt Sowinski azzal próbálja védeni, hogy maga Böll (!) sem fejlesztette ki a rövidtörténet csak rá jellemző poétikáját, továbbá, hogy rövid írásai sem tartalmi, sem formai tekintetben nem nevezhetők egységesnek.<sup>10</sup> Másfelől a rövidtörténet poétikai elemzését monografikus szinten tárgyaló Manfred Durzak figyelmen kívül hagyja a tartalmi és tematikus szempontokat, sokkal inkább a műfaj strukturális és narratív jellegzetességeit szem előtt tartva tesz kísérletet a meghatározásra, de már az elején leszögezi, az általános – nemcsak Böllre vonatkozó – tipologizálás csupán hozzávetőlegesen sikerülhet a műfaj variabilitás miatt.<sup>11</sup> Az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő

<sup>6</sup> *Magyar irodalom*, főszerkesztő GINTLI Tibor, Akadémiai, Bp., 2010, 871.

<sup>7</sup> THOMKA Beáta, A tömörség poétikája – Az »egyperces« rövidtörténet retorikája, in uő, *A pillanat formái, A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Újvidék, 1986, 141–179.

<sup>8</sup> SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Palatinus, Bp., 2008, 256.

<sup>9</sup> Bernhard SOWINSKI, *Henrich Böll*, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1993, 33–49.

<sup>10</sup> I. m., 33–34.

<sup>11</sup> DURZAK, i. m., 301.

viszonyát a központba helyező és ezzel az időbeliséget a rövidtörténet meghatározó elbeszéléstechnikai és struktúraalakító elemeként tárgyaló Durzak Heinrich Böll szövegeit értelmező könyvfejezetében tovább hangsúlyozza az időkezelés fontosságát, mintegy a sűrítés eljárását kiemelve.<sup>12</sup>

A tipologizálás gyakorlatát Örkény István egypercesként számon tartott írásai sem kerülhették el, holott az írói kötetkompozícióknak a szakirodalomra is gyakorolt hatásaként lehet számon tartani, hogy az egypercesek definícióját sokáig elsősorban a groteszk esztétikai minőségéhez, ennek az írásokban való felbukkanásához is kötötték.<sup>13</sup> Thomka Beáta a rövidtörténet poétikai alakjának szentelt kötetében Örkény egypercesként kódolt műfajfogalmának meghonosodását a rövidtörténet műfajának hallgatólagos, a magyar irodalomtörténet-írásban való elismeréseként tárgyalja,<sup>14</sup> majd az egypercesek négyes felosztását javasolja. A fabuláris elemek felől közelítve megkülönbözteti a „novellisztikus (esetleg anekdotikus) vázon nyugvót”, a „megtörténetre redukált struktúrát”, a szüzséjét a nem fabuláris elemekből építő szöveget, végül a szerkezeti modellt nem a narráció, hanem a dialógus révén alakító rövidtörténetet.<sup>15</sup> Örkény későbbi monográfiája, Szirák Péter mellett, hogy meggyőzőnek és érvényesnek tartja a Thomka-féle tipologizálást, azt a műfaji bizonytalanságot helyezi előtérbe, amely az Örkény-féle egyperceseket „a zártabb novellaforma és a rövidtörténetek nyitottabb szerkezete közötti – termékenynek mondható – ingázás formulájával”<sup>16</sup> írható le – ezzel részben meg is kérdőjelezi azonban a rövidtörténet és az egyperces azonosítását. Emellett mindkét irodalomtörténész elemzésében kiemelt jelentőséget kap a tömörítés, a sűrítés visszatérően jelenlévő prózaalkotási eljárása, amely összevethető az időbeliség előtérbe állításával a Durzak-féle Böll-értelmezésekben. Ugyanakkor érdemes megfogalmazni itt azt a kételyt, amely a fentebbi típusú tipologizálásokat használt kérdőjelezi meg, és jelezni kívánom azt, hogy a műfaj az intenzitás és az egyediség fokozását illető jellege – ahogy azt főként Durzak, de részben Szirák is megjegyzi – éppen hogy ellenáll a tipologizálás gyakorlatának.

Mindezen hasonlóságok mellett figyelemre méltó az is, hogy mind a német, mind a magyar irodalomtörténet-írás az összehasonlítás gyakorlatát alkalmazza mindkét szerző esetében a poétikai hagyományban való elhelyezésekor. Azonban míg Böllnél elsősorban az amerikai short story alkotói, többek között Salinger, Hemingway vagy O. Henry jelentik a viszonyítási pontot – ezzel mintegy megszakítják a német irodalom két világháború közötti, de főképp a harmincas évek tendenciáihoz való kapcsolódást –, addig mind Thomka, mind Szirák az egypercesek Karinthy Frigyes és Kosztolányi Dezső húszas–harmincas évekbeli prózapoétikái-

<sup>12</sup> I. m., 124–125.

<sup>13</sup> SIMON Zoltán, *A groteszktől a groteszkig, Örkény István pályaképe*, Csokonai, Debrecen, 1996, 74–75.

<sup>14</sup> THOMKA, i. m., 141.

<sup>15</sup> I. m., 146.

<sup>16</sup> SZIRÁK, i. m., 257.

hoz való hasonlításával a prózahagyomány folytonosságának megteremtésére tesz kísérletet. E folytonosság fontosságát jelzi az is, hogy a *Die Geschichte der ungarischen Literatur* című nemrégien megjelent kézikönyv lapjain a fejezetet író Szirák Péter a fent említett Kosztolányin kívül Csáth Géza és Márai Sándor prózáját is Örkény előzményeihez sorolja,<sup>17</sup> továbbá a visszatekintés pozíciójából immár Örkény rövidprózait Mészöly Miklós parabolisztikus novelláival párhuzamosan említi, másrésztől Bodor Ádám groteszk és poentírozott rövidtörténeteinek előzményeként.<sup>18</sup>

Jelen dolgozat mind Böll, mind Örkény rövidtörténeteinek elemzésekor – a bevett gyakorlattal ellentétben – két olyan szöveg összevetésére vállalkozik, amelyek nem elsősorban a háború borzalmainak, az elszenvedett traumák lejegyzésének szempontjai alapján kapcsolhatók össze, hanem a kenyér megszerzésének motívuma az, amely az egymás mellé állítást lehetővé teszi. Mindkét rövidtörténet során érdemes felfigyelni arra, miként változnak meg a kenyérhez kapcsolódó jelentéstartalmak a szöveg felépítése és jelenet inszcenírozása során.

Böll *Der Geschmack des Brotes* című írásának cselekménye két élesen elkülöníthető egységre bontható: a kenyér megszerzéséig vezető út eseményei és annak elfogyasztása jelentik azt a két szerkezeti egységet, amelyek a rövidtörténet felépítését meghatározzák. A cselekmény egyetlen helyzetre korlátozódik: a pincébe belépő és ott az egyik helyiségben kenyérre bukkanó férfi története bontakozik ki előttünk. A kellőképpen semleges elbeszélői nézőpont nem tesz egyebet, mint látat: előbb a pince, majd a valahonnan felsejlő fény pislákolásának leírását olvashatjuk.

„[...] von irgendwoher tropfte es, das Dach mußte schadhaft oder eine Wasserleitung geplatzt sein; das Wasser vermengte sich mit Staub und Schutt und machte die Stufen glitschig wie den Boden eines Aquariums. Er ging weiter. Aus einer Tür hinten kam Licht, rechts las er im Halbdunkel ein Schild: »Röntgensaal, bitte nicht eintreten.«”<sup>19</sup>

A nedves pince leírása és jellemzése egészen a táblán olvasható szövegig, miszerint itt egy röntgenhelyiség található, nem mutat túl önmagán, azonban a feliratnak köszönhetően, amely egy egészségügyi helyiség (korábbi) működésére utal, ellentét képződik a pince és egy röntgenteremtől elvárt helyiség állapota között. A férfi továbbhalad a pincében egészen addig az ajtóig, amelyhez – már előre sejthetően – egy gyertya lobogó fénye vezérli.

<sup>17</sup> SZIRÁK Péter, „Im Sog des Schrifttextes, Der *literalistic turn* in der ungarischen Nachmoderne 1960/1970”, in *Geschichte der ungarischen Literatur, Eine historisch-poetologische Darstellung*, hrsg. KULCSÁR SZABÓ Ernő, de Gruyter, Berlin–Boston, 2013, 504.

<sup>18</sup> I. m., 523.

<sup>19</sup> Heinrich BÖLL, *Der Geschmack des Brotes*, in uő, *Erzählungen*, hrsg. Jochen SCHUBERT, Kiepenheuer&Witsch, Köln, 2006, 258.

A következő narratív egység inszcenírozása szorosan kapcsolódik az oltárgyertya fényéhez, amelyben a férfi – akiről továbbra sem tudunk meg semmit – megpillantja a kitárt ajtó mögött salátát keverő, kék rendi ruhában álló apácát. Azonban a jelenet fókuszában nem az apáca vagy a gyertya áll, sokkal inkább a saláta elkészítése és ennek körülményei:

„Die Tür, aus der das Licht kam, war weit geöffnet. Neben der großen Altarkerze stand eine Nonne in blauem Habit; sie rührte in einer Emailleschüssel Salat um; die vielen grünen Blättchen waren weißlich gefärbt, und er hörte unten in der Schüssel die Soße leise schwappen. Die breite, rosige Hand der Nonne ließ die Blätter rundkreisen, und manchmal fielen kleine Blättchen über den Rand hinaus; sie las sie ruhig auf und warf sie wieder hinein. Neben dem Kerzenhalter stand eine große Blechkanne, aus der es flau nach Bouillon roch, nach heißem Wasser, Zwiebeln und irgendeiner Würfelmasse.”<sup>20</sup>

A gyertyafényben salátát készítő apáca képe kontrasztban áll a sötét pince leírásával, továbbá a korábban felvillantott helyiségek (szanaszét heverő székek, szétlapult szekrények) képével. A két alak találkozása szintén jelzésértékű. Az apáca reakciójából (ijedség, félelem) arra következtethetünk, hogy vagy nem volt várható a pincébe lépő alak felbukkanása, vagy kinézete keltett megrökönyödést a nőben. A köztük lezajló tömör párbeszéd a férfi szándékait is felfedi, aki egyértelműen az apáca tudomására hozza: éhes. Azonban éhsége elsősorban nem az illatozó húslevesre vagy a salátára irányul, sokkal inkább a légnymástól megrongálódott szekrényben található kenyerekre. Ekkor az elbeszélés eddigi gyakorlatától eltérően az elbeszélő a külső megfigyelő pozícióját feladva, egyetlen mondat erejéig a férfi gondolatát is közvetíti: „»Ich werde Brot essen, auf jeden Fall werde ich Brot essen...«.” A gondolat első fele, miszerint kenyeret fog enni, még értelmezhető egyszerűen az éhség hamarosan bekövetkező csillapításának megállapításaként. Azonban a második rész, amely egyúttal ismétlés és nyomatékosítás is egyben, a szórend alakítása révén (az „auf jeden Fall” kiemelése) olyan elszánást és elhatározást enged sejteni, amely – innen visszatekintve – mintha igazolná részben az apáca arcán felsejlő félelmet.<sup>21</sup>

Az apáca, aki mintha értetlenkedne a férfi éhségén, előbb a salátás tálra tekint, azaz ezt tűnik felajánlani, azonban a férfi egyértelműen jelzi, kenyeret szeretne enni. Így kerül a rövidtörténet ezen részén a középpontba a kenyér, amelyet a nő egy késsel szeretne felszelni. A férfi válasza, miszerint a kenyeret törni is lehet, megakadályozza ebben a tevékenységben, otthagyja a kenyeret, majd a salátás tálal elhagyja a helyiséget. A kenyér megszerzése utáni leírás már kifejezetten az evésre fókuszál:

<sup>20</sup> I. m., 259.

<sup>21</sup> Vö. „[...] ihr breites rosiges Gesicht zeigte Angst”. I. m., 259.

„Er brach hastig eine Kante Brot ab: sein Kinn zitterte, und er spürte, wie die Muskeln seines Mundes und seine Kiefer zuckten. Dann grub er die Zähne in die unebene, weiche Bruchstelle und aß. Er aß Brot.”

A láda szélén üldögélő férfi újabb és újabb darabokat tör a kenyérből, és az evés már-már naturalisztikus leírásával zárul a szöveg. Ez az utolsó leíró rész – a szöveg címével ellentétben – nem a kenyér ízét kísérli meg bemutatni, sokkal inkább a táplálkozás részletes leírására szorítkozik. Ahogyan az apáca esetében a salátakészítés, éppúgy a férfi esetében az evés tevékenysége bontakozik ki – ennél többet az elbeszélői pozíció sem nagyon enged. S amint a pince leírása és az egészségügyi helyiség képzeete között feszültség keletkezett, úgy ellentételezés fedezhető fel az apáca nyugodt és kiszámított ételkészítésre irányuló tevékenysége és a férfi remegő, habzsoló étkezése között.

A *Der Geschmack des Brotes* című rövidtörténet első olvasatra az éhségnek, tehát egy teljességgel kiküszöbölhetetlen fiziológiai folyamatnak való kiszolgáltatottságot helyezi a középpontba, és ebben a kiszolgáltatottságban mintha emberi viszonyokat tárna elénk. Ezt a megállapítást erősíti az a kézenfekvő kapcsolat, amely Böll írása és a korán elhunyt, azonban az 1945 után kibontakozó német próza, főként a rövidtörténet letéteményesének számító Wolfgang Borchert szövege között fedezhető fel. Borchert *Das Brot* című szövege<sup>22</sup> Bölléhez hasonlóan ezt a kiszolgáltatottságot tematizálja, ráadásul sokkal intimebb viszonyban, egy házaspár kapcsolatában. A *Das Brot* férfi szereplőjét az éhség a konyhába úzi éjjel, újabb szeletet vág a kettőjüknek beosztott kenyérből, és erről hazudik az őt tetten érő feleségének – ahogyan másnap a nő hazugság révén további szelet kenyeret juttat férjének. A voltaképpeni lebukást – ha nevezhetjük ezt annak – a hitvesi ágyba visszabújó, de a szájában lévő kenyeret ott még elrágó férfi hangos evése okozza, tehát ismét magára a tevékenységre kerül a hangsúly. A két szöveg közötti kapcsolatot az is erősíti, hogy a pár évre Borchert halála után megjelent (és azóta számos kiadást megélt) prózaválogatáshoz Heinrich Böll írt utószót, amelyben egyrészt felhívja a figyelmet magára a tematikára, másrészt Borchertnek ezt az írását a rövidtörténet mintapéldájának nevezi:

„Borcherts Erzählung „Brot” mag als Beispiel dienen: sie ist Dokument, Protokoll des Augenzeugen einer Hungersnot, zugleich aber ist sie eine meisterhafte Erzählung, kühl und knapp, kein Wort zu wenig, kein Wort zu viel, – sie läßt uns ahnen, wozu Borchert fähig gewesen wäre: diese kleine Erzählung wiegt viele gescheite Kommentare über die Hungersnot der Kriegsjahre auf, und sie ist mehr noch als das: ein Musterbeispiel für die Gattung Kurzgeschichte, die nicht mit novellistischen Höhepunkten und der Erläuterung moralischer Wahrheiten erzählt, sondern erzählt, indem sie darstellt.”<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Wolfgang BORCHERT, *Das Brot*, in uő, *Draussen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, Rowohlt, Hamburg, 1982, 105–106.

<sup>23</sup> Heinrich BÖLL, Nachwort, in Wolfgang BORCHERT, *Draussen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, 120.



Az éhínség és az éhség tematizálása mellett éppen arra poétikai jellegzetességre helyezi a hangsúlyt, amely olyannyira jellemző a *Das Geschmack des Brotes* című írására, és éppen ez az eljárás teszi elsőként lehetővé, hogy Böll szövegét együtt olvassuk Örkény István *Kenyér* című írásával.

Örkény szövege a tematikai egyezésen túl szintén a láttatás e felettébb szenttelen módja felől olvasható össze Böll írásával. Míg azonban Böll (vagy akár Borchert) rövidtörténete a kiszolgáltatottságot két személy viszonyában mutatja be, addig Örkény ezt a viszonyrendszert kiszélesíti, és egy munkatábor napi gyakorlata felől közelít a kenyérhez, mint az éhség megszüntetésének elsődleges forrásához – és ezen keresztül a kiszolgáltatottsághoz. A történet a kenyér megszerzésének és kiosztásának mindennapi gyakorlatát állítja fókuszba, onnan, hogy a pékségben kiadják a megfelelő kenyérmennyiséget, odáig, hogy a barakkok lakói elosztják egymás között.

„Hetven deka volt a napi fejadag.

Reggel hatkor osztották a kenyeret. Reggelente minden barakkból nyolc-tíz ember fölkelt, kihúzta maga alól a lepedőt, és elindult a pékség felé. Majdnem egy kilométert kellett gyalogolni, mert a pékség a táborban volt ugyan, de a lakóbarakkoktól távol, ott, ahol a konyha, a ruhatár meg a fürdő. Egy kis irtatlan erdősávon vitt keresztül az út, s a kenyérhordók csoportba verődve és fegyveres őrség kíséretében vágtak neki az ösvénynek, mert eleinte megesett, hogy leütötték őket.”<sup>24</sup>

Már a felütésben felfigyelhetünk arra, ami a későbbiekben egyértelművé válik, hogy a kenyér megszerzésének és elosztásának napi gyakorlata közösség-szervező erővel bír, továbbá ezek a gyakorlatok különböző állandó és változó szerepköröket – ha akarjuk, funkciókat – jelölnek ki az eseményben résztvevők számára. Az első ilyen szerepkör a *kenyérhordóké*, akik – ahogyan a fentebbi idézet is jelzi – nyolcan-tízen voltak, ők hozták el a barakk számára a kenyeret. Azonban a közösség velük szembeni bizalmatlansága – ami a szenttelen elbeszélői hangnak köszönhetően természetesnek tekinthető – újabb, nem megnevezett szerepkört hoz létre, mégpedig a vételezőket (a kenyérhordó szinonimája) *kísérők* szerepét, tehát azokat, „akik nem voltak sorosak, elindultak a vételezőkkel, megvárták őket a pékség előtt, és hazakísérték a kenyeret”.<sup>25</sup> Ugyanis a kenyérhordók, amikor a barakkparancsnok nem figyelt, „benyúlhattak a lepedőbe, és jókorát törhettek a kenyérből”.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> ÖRKÉNY István, *Kenyér*; in uő, *Egyperces novellák*, válogatta, sajtó alá rendezte RADNÓTI Zsuzsa, Szépirodalmi, Bp., 1987, 50.

<sup>25</sup> I. m., 51.

<sup>26</sup> Uo.

Mielőtt rátérnék a kenyér „igazságos” elosztásának módjára, érdemes még a különböző szerepköröknél már jelezett szinonimahasználat a kenyér különböző részeinek megnevezésénél is alkalmazott gyakorlatát röviden felfejteni. A kenyér közepéből levágott *karéj* a *szelet* szinonimája, míg a táborlakók által táplálóbbrak tartott *kenyérvég* már több névvel is rendelkezik: *púp*, *sercni*. Hogy ezt ki kapja, azt mindig a barakkparancsnok dönti el, tehát az elosztás relatív demokratikus rendszerébe autoritás vegyül. Ennél viszont érdekesebb a legfontosabb szerepkörhöz kapcsolódó és ennek köszönhetően létrejövő megnevezések halmaza, amely sokféleségével mintha a szerepkör kitüntetett voltára is utalna. A kenyérvágó az, aki végeredményben a kenyér tényleges szétoztását elvégzi: „Kenyérvágónak olyan ember való, aki mindenki bizalmát bírja, akinek van érzéke a súlyelosztáshoz, és akinek a kenyér pusztá szagolása, érintése, szeletelése és méríckélése örömet szerez.”<sup>27</sup> A mérlegelés során, vagy ha később a szeletelés révén kapott adagok nem elegendők, akkor a már meglévőkbl csippent/tör le egy-egy darabot – ennek a darabnak az elnevezése meglehetősen változatos: darab, falat, lovacska, sarkocska, vagdalék.

A munkatábor lakóinak sajátos, a kenyérhez jutás körülményei kialakította rendszerében ez utóbbi, tehát a kenyérvágó szerepköre az, amely egyfelől bizalmi funkció, másfelől pedig a munkamódszer kettőségét tekintve túlmutat önmagán. A mechanikus és begyakorlott tevékenység első része nem igényel különösebb „felkészültséget” vagy „tehetséget”, hiszen a „kenyérvágó mindenekelőtt hosszában kettészeli a téglát, aztán keresztbe, egymással párhuzamos vágásokkal, nyolc egyforma karéjra vágva. Ez összesen tizenhat szelet. Egy-egy ilyen szelet gormbában hetvendekás”.<sup>28</sup> Az ezek után következő mérlegelés során, továbbá, ha nem elegendő adag jön így létre, a kenyérvágó újabb adagokat hoz létre, de ezeket már nem szeletelve, hanem törve, csippentve. És ezen újabb fejadagok esetén már a mérleg segítségét sem veszi igénybe:

„Ilyenkor mutatja meg a kenyérvágó, hogy valóban művésze-e ennek a munkakörnek. Ehhez ugyanis már nem veszi igénybe a mérleg segítségét. Ha például a négyszáz-egynéhány porcióból két és fél adag hiányzik, akkor a kenyérvágó mind a négyszázegynéhány karéjból lecsippent egy sarkocskát. Mindenki tudja, hogy a kenyérvágó pontosan annyit vesz le a kenyérből, amennyi okvetlenül szükséges. Amikor aztán kikerekedik a két vagy három hiányzó porció, akkor a kenyérvágó meg szokta kérdezni:

– Lemérjem ezeket?

Egyszer egy esztendőben fordul elő, hogy valaki szaván fogja a kenyérvágót, és leméreti vele ezeket a körömnagyságú vagdalékokból összeszedett adagokat. Erre a kérdésre általában nem szokás válaszolni, annak jeléül, hogy a mérést, valamint a pótadagok összecsipegetését mindenki igazságosnak tartja.”<sup>29</sup>

<sup>27</sup> I. m., 52.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> I. m., 53.

A kenyérvágó kiválasztottsága és különlegessége éppen abban rejlik, hogy minden segédeszköz nélkül képes további hetvendekás adagok kimérésére. Itt azonban észre kell venni azt is, hogy ez a képessége a közösségnek köszönhető, annak a csoportnak, amely bizalmával tünteti ki, és így egyúttal ezt a képességet is neki tulajdonítja, rávetíti. Amennyire nem bíznak meg a munkatábor lakói egymásban a kenyér elhozása során, éppen annyira szavaznak bizalmat a kenyérvágónak, aki voltaképpen a tényleges elosztást végzi. Emellett pedig érdemes alaposan figyelni arra, hogy a szöveg miként hoz létre ellentétet a kenyér elosztásának eljárásait tekintve. Míg a mechanikus szeleteléshez nem kell tehetség, addig a kenyérvágó művészete a csippentésekben, az egyes darabokból való letörésben mutatkozik meg igazán, hiszen ezzel az eljárással képes még azonos, tehát hetvendekás porciókat kimérni. Itt szembekerül egymással a szeletelés mechanikussága, mérhetősége és a csippentés véletlenszerűsége, mérhetetlensége. A kenyérvágó voltaképpen ennek a képességének köszönheti a bizalmat, vagy legalábbis a közösség hisz ebben a képességében.

És ennél a pontnál lehet igazán összekötni Böll és Örkény szövegeit. Emlékezzünk csak, Böll történetének férfi szereplője, mintegy megjegyzésként, közli az apácával, mikor az épp felselni készül a kenyeret: „lassen Sie nur, man kann Brot auch brechen...”, azaz a kenyeret törni is lehet. Örkény rövidtörténetében pedig maga a kenyér csippentése, törése az, ami a kenyérvágó munkáját a mechanikus gyakorlattól elemeli és művészetté teszi. Az éhségnek köszönhető kiszolgáltatottság mellett a kenyér törése, csippentése az, amely elosztása során mindkét szöveg kiemelt momentumává válik. Így mindkét rövidtörténet a kenyér elosztásának és ennek módjának transzcendenciához kapcsolódó gyakorlatát idézi fel, mégpedig egyrészt Jézus csodatévő cselekedete közül azt, amelyet mind a négy evangélium magában foglal, azaz az ötezer férfi megvendéglését, másrészt a keresztény liturgiák visszatérő elemét, az eukarisztiát, amely az utolsó vacsora kiemelt eseményéhez köthető.

Böll szövege szóhasználatában követi a *Szentírás* német fordítását, tehát magát a törni (brechen) igét használja, ahogyan ez az evangéliumokban is megjelenik mindkét előbb említett szöveghelynél.

„Und er hieß das Volk sich lagern auf das Gras und nahm die fünf Brote und die zwei Fische, sah auf den Himmel und dankte und brach's und gab die Brote den Jüngern, und die Jüngern gaben sie dem Volk.<sup>30</sup> [...] Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's den Jüngern und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.”<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Matthäus 14, 19.

<sup>31</sup> Matthäus 26, 26.

Örkény szövege ehhez hasonlatosan tesz, amikor követi a *Biblia* magyar fordításának eljárását, azaz egyfelől a kenyér felszeleteléséről beszél, másrészről később cspipentéséről, azaz kis darabok letöréséről.

„És mikor megparacsolá a sokaságnak, hogy üljenek le a főre, bevé az öt kenyeret és a két halat, és szemeit az égre emelvén, hálákat ada; és megszégvén a kenyereket, adá a tanítványoknak, a tanítványok pedig a sokaságnak.<sup>32</sup> [...]

Mikor pedig évének, bevé Jézus a kenyeret és hálákat adván, megtöré és adá a tanítványoknak, és monda: Vegyétek, egyétek; ez az én testem.”<sup>33</sup>

A két kiemelt bibliai szöveghely mindkét rövidtörténet által megidéződik, maga a kenyér odaadása az éhezőnek vagy ennek darabokra törése az, amely cselekvésként megjelenik. A kenyér szétoztásának és megtörésének momentumai Böll és Örkény szövegeiben éppen a cselekvők miatt elvesztik transzcendens jellegüket, azaz úgy is fogalmazhatunk, maga az aktus ismétlődik, viszont a körülmények deszakralizálják magát a cselekvést. Az utalások egyszerre teszik felismerhetővé a biblikus és így transzcendens gyakorlatot, ugyanakkor ezzel egyidejűleg, mivel vágyként is működnek, rámutatnak a transzcendencia hiányára, az ember embernek való kiszolgáltatottságára. Hiszen a *Das Geschmack des Brotes* férfi szereplője a kenyér törését részésti előnyben a szeleteléssel szemben, azaz egyrészt gyorsítani kívánja a kenyérhez jutás folyamatát, másrészt megidézi az éhező szerepét, azonban az erre kapott válasz egyértelmű: az apáca nem töri meg a kenyeret, hanem átadja, és magára hagyja. Ehhez hasonló az, amikor Örkény *Kenyer* című rövidtörténetében a kenyérvágó szerepköre túlnő önmagán, és a közösség látványosan olyan képességet tulajdonít neki, amely valamiképpen a transzcendencia/az elvesztett hit pótlására szolgál. Ezeknek az utalásoknak és a két szöveg összeolvasásának köszönhetően láthatóvá válik mindkét rövidtörténet azon jelentésrétege, amely nem csupán az éhségnek való kiszolgáltatottságot tematizálja, hanem egyúttal a transzcendencia utáni vágyat is megjeleníti, és ennek, mármint a transzcendencia elvesztése révén pedig egy egészen másfajta kiszolgáltatottságot mutat fel.

Így tehát mind Böll, mind Örkény rövidtörténete, avagy egypercese egyetlen szituáció kibontására vállalkozik, amely első olvasatra kellőképpen zárt a szüzsét tekintve, hiszen ez a kenyér megszerzése és elfogyasztásának körülményeiben összegezhető. Azonban e zártágot éppen a szoros olvasás révén feltáruló utalásrendszer az, amely kinyitja, és olyan dialógus létrejöttéhez járul hozzá, amelyet a rövidtörténet műfaji sajátosságai kapcsán a szakirodalom kiemelten hangsúlyoz. A két szöveg ugyanazon kifejezéshez kötődően nyit egyazon utalásrendszer felé, hogy az elsődlegesként tematizált kiszolgáltatottságnak egy másik rétege is megmutatkozhasson. És e megmutatkozás lehetősége és módja az, amely felmutatja e két szöveg hasonló poétikai megoldásait, továbbá a két eltérő nyelvi és kulturális környezetben született írás műfaji együttolvasásának potenciálját.

<sup>32</sup> Máté 14,19.

<sup>33</sup> Máté 26,26.

## Új irodalomtörténet

Szolláth Dávid

### MAGYAR IRODALMI MEZŐ AZ 1920-as ÉVEKBEN

Az 1920-as évek magyar irodalmának történetét két átrendeződés tagolja.<sup>1</sup> Az első társadalmi-politikai természetű, a második irodalmi, és leginkább a költészetet érinti. Az évtized azzal kezdődik, hogy a Monarchia összeomlása, az első világháború, a forradalmak, valamint a trianoni békeszerződés után alapvetően megváltozott helyzetbe kerül a magyar társadalom, mindenki számára meghatározó, traumatikus tapasztalat volt, hogy az ország új korszakba lépett. A másik – irodalomtörténeti – fordulat néhány évvel később, a húszas évek közepén/végén következett be, (az irodalomtörténeti változások lassabb és szórtabb természetéből adódóan kevésbé pontosan rögzíthető átmenetről van szó) a kortársak (például Babits Mihály, Illyés Gyula, Halász Gábor, Vas István) leginkább a költészet klasszicizálódásaként beszéltek róla, mások költészeti paradigmaváltásaként írták le, a kézikönyvben a tervek szerint a *hagyományörző modernségről* szóló fejezet tárgyalja.<sup>2</sup>

A két átrendeződés között természetesen nem tételezhetünk fel ok-okozati összefüggést, a modern magyar irodalom autonóm, alakulása öntörvényű folyamat, és az autonóm státus megerősítésében a *Nyugat* folyóiratnak különösen nagyok az érdemei. Világirodalmi folyamatoknak például gyakran nagyobb magyarító erejük van a magyar irodalom vonatkozásában, mint a helyi társadalmi kontextusnak. A társadalmi-politikai korszakváltás ugyanakkor nagyban befolyásolta az *irodalmi mező* alakulását. A húszas években nemcsak szerzők, életművek, irodalmi csoportok és irányzatok megítélése változott meg, hanem az irodalmi nyelvhasználatok, poétikai minták, műfajok és versformák értékelése is, és ebben szerepe van a társadalmi kontextus sajátos értelmezéseinek, amelyek a politika felé is nyitott irodalmi mezőben megjelennek. Ezek áttételesen a szerzői önformálásokban, poétikai döntésekben, kritikai ítéletekben is tetten érhetők. Az irodalmi mező mozgásainak, polarizálódásának összefüggésében a kortársak hagyományválasztásai, világirodalmi tájékozódása, publikációs szokásai, de műfaj- vagy éppen versforma-választásai is pozícionálódásként, állásfoglalásként értelmeződnek.

---

A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa.

<sup>1</sup> Ez az írás előzetes műhelytanulmány az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében készülő irodalomtörténeti kézikönyv egyik fejezetéhez.

<sup>2</sup> TVERDOTA György, A hagyományörző modernség születése, *Literatura* 2014/2, 119–132.

### I. Korlátozott nyilvánosság

A húszas években alaposan átrendeződött a magyar politika. A polgári radikálisok, a szocialisták, a kommunisták emigrációba kényszerültek, a revízió, az irredentizmus, a kultúrfölény, a neonacionalizmus lettek az antiszemitizmust állami szintre emelő és a *numerus clausus*szal a jogegyenlőség 1848-as elvét feladó politika jelszavai.<sup>3</sup>

Az „ellenforradalmi” rendszerben a politika legközvetlenebbül a nyilvánosság korlátozásával érintette az irodalmat. A korban nem klasszikus értelemben vett cenzúra volt, hanem voltak indexre tett művek és volt utólagos ellenőrzésen alapuló sajtórendészet. A betiltások alapján, amint Lengyel András írja, állam-, vallás-, erkölcsközpontú, háromelemű normarendszer körvonalazható.<sup>4</sup>

Az államrendet védte a tiltott kiadványok (könyvek, lapok, röpiratok) listája. Összeállításakor a „társadalmi rend felforgatásának szándékát” (1922/III. tc.) vélelmezték. Ezt a törvénycikket a Tanácsköztársaság kiadványai, a kommunistagyanús sajtó- és irodalmi közlemények ellen vetették be, de a harmincas években megsza- porodó, a szegényparasztság ügyét rendszerkritikus tendenciával képviselő művek eseteiben is ugyanerre a törvénycikkre hivatkoztak.

A tiltott művek száma a két világháború közötti időszakban kétezer fölé nőtt.<sup>5</sup> Köztük voltak az 1918/1919-es forradalmak fontosabb szereplőinek írásai (Böhm Vilmos, Jászi Oszkár, Károlyi Mihály, Lukács György, Kun Béla), a kommunista vagy kommunistagyanús írók művei: Gábor Andor számos könyve, József Attila (*Dönts a tőkét, ne siránkozz*, Bp., 1931), Kassák Lajos (*Máglyák énekelnek*, Bécs, 1920; *Novellás könyve*, Bécs, 1922; *Világanyám*, Bécs, 1921), Palasovszky Ödön (*Reorganizáció*, Gyoma, 1924), Radnóti Miklós (*Újmódi pásztorok éneke*, Bp., 1931). Tiltották az emigráció vagy az utóállamok baloldali kiadványainak behozatalát, így a bécsi MÁt vagy 1933-tól a kolozsvári *Korunkat*. A tiltást a betiltottak igyekeztek kijátszani, Kassákék a MÁt „Kortárs” fedőlappal juttatták be Magyarországra, az illegálitásnak ugyanazt a módszerét alkalmazták, mint a korabeli kommunisták, akik például Lenin *Állam és forradalom* című művét a sokat sejtető „Üzenet a Távól-keletről” feliratú fedőlappal küldték Bécsből Magyarországra.

Istengyalázás miatt József Attilát *Lázadó Krisztus* című verse miatt fogták perbe 1923-ban, 19 évesen. De az istengyalázás miatti elmarasztalás mögött is többnyire kitapinthatók voltak a politikai okok: Palasovszky *Reorganizáció* című kötetének inkriminált soraiban Krisztus proletárként szólal meg: „Az én testem a proletárok

<sup>3</sup> Lásd minderről GYURGYÁK János, *A zsidókérdés Magyarországon*, Osiris, Bp., 2001, 301–303.

<sup>4</sup> LENGYEL András, *Hatalmi érdek és társadalmi nyilvánosság. A két világháború közötti „cenzúratörténet” néhány kérdése* [1984], in L. A., *Útkeresések, Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Magvető, Bp., 1990, 92–102.

<sup>5</sup> A tiltólistákat lásd MARKOVITS Györgyi, *Üldözött költészet, Kitiltott, elkobzott, perbe fogott kötetek, versek a Horthy-korszakban*, Akadémiai, Bp., 1964, 25–36. és MARKOVITS Györgyi–TÓBIÁS Áron (válogatta, szerkesztette), *A cenzúra árnyékában*, Magvető, Bp., 1966, 100–109.

teste... Az én arcom a proletárok arca...”<sup>6</sup> A szeméremértésért betiltott könyvek legismertebbje a Babits Mihály fordította *Erato*, az erotikus líra antológiája.

A tiltások és a sajtóperek vizsgálata alapján az „Isten, haza, család” értéktriászában jelölhető meg a nemzeti-keresztény állam etikai fundamentuma,<sup>7</sup> az ügyészek és a bírók ezt védték, vagy legalábbis ezekre az etikai elvekre hivatkoztak politikai döntések meghozatalakor. Az ezeket az értékeket megkérdőjelező, a kor szóhasználatában *destruktív* művek csoportjába tartozott számos valóban agitációs célú kiadvány is, ám az irodalmi dekadencia vagy az avantgárd provokáció művei is politikai felforgató erőre vagy annak a látszatára tehetek szert a destruktív minősítéstől. A fiatal József Attila részben ezért lett indulásakor afféle ellenzéki hős, a baloldali bécsi emigráció ünnepelt kedvence. A sajtóperek és a tiltások voltaképpen növeltek az eljárásba vont irodalmi művek politikai erejét.

## II. A korszakforduló és értelmezései

A tízes–húszas évek fordulóján és a húszas évek során többen tettek kísérletet arra, hogy értelmezzék a forradalmak és a békeszerződés után kialakult helyzetet. A forradalmak emigrált főszereplőinek, Károlyi Mihálynak, Jászi Oszkárnak, Garami Ernőnek az emlékiratait,<sup>8</sup> Kassák *Máglyák énekelnek* (1920, Bécs) című költői elbeszélése a proletariátus győzelméről és bukásáról, Lengyel József *Visegrádi utca* (1929, Moszkva) című „történelmi riportja” indexen voltak, Sinkó Ervin Tanácsköztársaságról szóló kulcsregénye, az *Optimisták* (1934) pedig csak 1955-ben jelent meg először, akkor is Jugoszláviában. Ezek a művek sokáig nem jutottak be a magyar nyilvánosságba, hatásuk csak nagyon korlátozott volt. A politikai korszakváltások logikájának megfelelően a győztes rendszer önszemléletét megerősítő művek jelentek meg. Az utóbbiak közül három lett különösen nagy hatású a korszakban. Szekfű Gyula *Három nemzedéke* (1920) a magyar politikai konzervativizmus alapművének tekintett történelem-politikai esszé. A cím a Széchenyi István reformkorszaka után fellépő magyar politikusok három nemzedékére utal, koncepciója szerint a Széchenyi utáni nemzedékek liberális illúziókergetése az oka az ország hanyatlásának.<sup>9</sup> A mű 1934-es kiadásába illesztett pótfelvezet széles kör-

<sup>6</sup> MARKOVITS Györgyi, i. m., 49.

<sup>7</sup> LENGYEL András, i. m.

<sup>8</sup> Jásziról és Garamiról lásd VERES András, Jászi Oszkár utópikus szocializmusa, in VERES András, *Távolodó hagyományok, Irodalom- és esztétörténeti tanulmányok*, Balassi, Bp., 2004, 32–57.; SCHEIN Gábor, A politikai emlékezet retorikája, JÁSZI Oszkár, *Magyar Kálvária – Magyar föl-támadás*; GARAMI Ernő, Forrongó Magyarország, in SCHEIN Gábor, *Traditio, Folytatás és áru-lás*, Kalligram, Pozsony, 2008, 94–119.

<sup>9</sup> ROMSICS Ignác, A „katasztrófa” okai avagy „a mohácsok és trianonok története” 1920, Meg-jelenik Szekfű Gyulától a Három nemzedék, Egy hanyatló kor története, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története III, 1920-tól napjainkig*, Gondolat, Bp., 2007, 11–24.

ben elterjedt – konzervatív – kritikáját nyújtja a Trianon utáni korszak Szekfű szerint nem konzervatív, az antiliberalizmust csak hangoztató, valójában a liberalizmus harmadik generációjának hagyományát folytató, a forradalmakból semmit nem tanuló, úrhatnám, atyafiságos, kulturálatlan, „neobarokk” középosztályának.<sup>10</sup> Szekfű könyve a múlt konzervatív értelmezésének alapműve lett, Szabó Dezső hol publicisztikai, hol prófétai hevületű, helyenként expresszionista stílusú irányregénye, *Az elsodort falu* (1918-ban keletkezett, 1919 májusában jelent meg, a Tanácsköztársaság alatt) viszont *nemzeti radikális* pozícióból, fajleméleti alapon értelmezte az ország romlásának okait. A magyar társadalom a műben kibontakozó nagyepikai totálképe értékszerkezetét tekintve két pólusra redukált. Liberalizmus, individualizmus, zsidóság, kapitalizmus, modernség és hanyatlás az egyik oldalon, a parasztságban megtestesülő tiszta magyar faji őserő a másik oldalon. Szabó Dezső az idealizált magyar parasztságtól várta „a vérségi és kulturális alapon összefonódott »magyar faj« önmagát megváltó forradalmát”.<sup>11</sup> Annak ellenére, hogy az ellenforradalomban éppúgy csalódott, mint korábban a két forradalomban, könyve több hullámban hatott, és ahogy Szabó Miklós megállapítja „a kurzus-antiszemizmus ideológiai alapkönyvévé lett”.<sup>12</sup>

Irodalmi vagy intellektuális értékét illetően nem említhető a fenti két művel együtt Tormay Cécile *Bujdosó könyve*. Mégis idetartozik, mert ez a könyv is széles körben ható értelmezését adta a nemzeti tragédiának. Konzervatív értékrendet képvisel, mint Szekfű, de fajleméleti magyarázatot ad, mint Szabó Dezső. Sőt, a *Bujdosó könyv* még tágabb referenciális bázist jelöl ki, mint *Az elsodort falu*, nem osztársadalmi, hanem globális magyarázatot nyújt. Könyvében a tőkéssek, az antant-hatalmak, a liberálisok, a szakszervezetek, a bolsevikok (azaz minden) mögött álló *zsidó világösszeesküvés* modern tömegkulturális mítosza találkozik a nemzetvallási beszédrendhez tartozó, a *Jeremiás könyv* hangját idéző országsíratással és egy fordulatos kalandregény sémájára épülő meneküléstörténettel.

A három mű közül ez áll a legközelebb az egész Horthy-korszakot, de különösen a Trianon utáni néhány évet jellemző *irredentizmushoz*. A területi revízió mozgalmának külsőségei eleinte az állami reprezentáció kereteit szolgálták, később azonban részévé váltak a politikai rítusoknak, a szimbolikus térhasználatnak, a mindennapi életnek, a tárgykultúrának.<sup>13</sup> Irodalomtörténeti szempontból két említésre érdemes vonatkozása van az irredentizmusnak. Az egyik Papp-Váry Elemérné *Magyar Hiszekegy*, (illetve kibővített, 15 versszakos változatában *Hítvallás*) című műve, amely a két világháború közötti időszak minden bizonnyal legtöbbet szavalt, legtöbbször kinyom-

<sup>10</sup> SZEKFŰ Gyula, *Három nemzedék és ami utána következik*, [az először 1920-ban megjelent mű 1934-es harmadik, bővített kiadásának reprintje] ÁKV–Maecenas Reprint sorozat, Bp., 1989.

<sup>11</sup> VERES András, Szabó Dezső újraértékelése, *Jelenkor* 2013/1, 65.

<sup>12</sup> SZABÓ Miklós, Szabó Dezső, a politikai gondolkodó, in SZABÓ Miklós, *Politikai kultúra Magyarországon 1896–1986*, Medvetánc könyvek–Atlantis program, Bp., 1989, 209–216.

<sup>13</sup> ZEIDLER Miklós, *A magyar irredenta kultusz a két világháború között*, Teleki László Alapítvány, Bp., 2002.



tatott magyar verse volt, sőt egy ideig a *Hymnusszal* látszott vetekedni ez a hatásos, ám csekély esztétikai értékkel bíró mű. Az Apostoli Hitvallás szövegére és szakrális szerepére rájátszó verset imaként naponta többször szavalták iskolákban, kifüggesztették hivatalokban, közterületeken (például villamoson). A másik trianoni összeomláshoz köthető líratörténeti epizód a Végvári álnéven író, „bujdosó költő”, azaz a (később saját nevéen költővé lett Reményik Sándor) 1918 és 1921 között keletkezett, népharagot megéneklő, Erdélyt sirató művei, melyeknek egyszerű indulatait a háborús helyzet teszi érthetővé.

Az irredenta tömegirodalom vegyes színvonalú alkotásai mellett a korszak jelentős költői is reagáltak Trianonra, Kosztolányi szerkesztésében 1920-ban (majd kibővítve 1928-ban) jelent meg a *Vérző Magyarország* című összeállítás, Babits, Erdélyi József, Gárdonyi, Karinthy, Kosztolányi, Krúdy, Móricz, Reményik, Tóth Árpád, Zilahy Lajos és mások műveivel. Ezek a művek a sérelmi irredentizmus politikai érdekű műveivel szemben többségükben autonóm, időállóbb művek.

Szekfű, Szabó Dezső és Tormay Cécile művei a köztük lévő jelentős különbségek ellenére egyeztek abban, hogy más-más hangsúllyal ugyan, de a liberalizmust, a modernséget, az internacionalizmust, a zsidóságot tették felelőssé a magyar tragédiáért. Ők fajok közötti harcnak látták, amit a forradalmak szereplői osztályharcnak tekintettek. A bűnbakkeresés alapelemei a korszakváltás szélesebb közfelfogásában is jelen voltak, ezt terjesztette a magyarság mártíriumát hirdető, az idegeneket démonizáló irredentizmus, életben tartották a Nemzeti Egyesülés Pártja körül szerveződő radikális, fajvédő és antiszemita csoportok, egyházfők, hitszónokok és politikusok. Az 1867 óta tartó magyar modernizáció fellendülő, a zsidóság és a nemzetiségek asszimilációját támogató korszaka után asszimilációellenes, kirekesztő korszak következett, a zsidóságról ezután többnyire nem mint más valóságú magyarokról, hanem mint *idegen fajról* beszéltek.

### III. Modernek és konzervatívok

Liberalizmus, modernizmus, nyugat-európai tájékozódás – ezek azok az elvek, amelyek a *Nyugat* által képviselt irodalom- és kultúrafelfogást sikerre vitték az előző évtizedben. A konzervatívok és a nemzeti radikálisok szemében a zsidó származású munkatársak és támogatók részvétele a lapban, valamint a nyugatosok pozícióvállalása a két forradalomban további kompromittáló tényező volt. A *Nyugat* 1919. novemberi újraindulásakor (a Tanácsköztársaság alatt betiltották, több, mint négy hónap szünet után, a román cenzúrahivatal engedélyével jelent meg az öszszevont 14–15. szám) a polarizálódott politikai-kulturális mezőben rögtön defenzióra kényszerült. Babits Mihály *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című kétrészes cikke az újrainduló *Nyugat* korszakváltó, emblematikus szövege. Ezt az írást szokás Babits köpönyegforgatásának példájaként is emlegetni, ugyanis sokakban megütöztetést keltett, hogy a kommünben katedrát elfogadó modern költő a Tanácsköztársaság bukásának úgyszólván másnapján konzervatívnak vallja magát. Am Babits egyrészt az ellenforradalomtól éppúgy elhatárolódott, mint a forradalmak-

tól, másrészt közelmúlt-értelmezése épp az önkritikára való hajlandósága miatt különösen jelentős. Írása a történelmi trauma közösségi feldolgozásához hathatóssabb segítséget kínált, mint a bűnbakkereső, emlékezetpolitikai utóvédharcokat vívó szövegek.

Nem pusztán politikai, hanem mélyrehatóbb, társadalomszerkezeti összetevői is voltak az irodalmi táborok szembenállásának. A kortársak többnyire távolodóként, a későbbi társadalomtörténészek többsége közeledőként írta le az *úri középosztály* és az *asszimilált városi polgárság* együttélésének többgenerációs történetét.<sup>14</sup> Az irodalmi mező ezt az eleve többféleképpen leírható társadalmi kettősséget hol megerősíti, hol felülírja. A „kettészakadt irodalom” (lásd a Berzeviczy–Babits-vitát) benyomását erősíti az irodalmi csoportok tagjainak nemcsak származási, hanem pozíciókülönbsége is. Távolról szemlélve, címszavakban összefoglalva a kétszattatúságot: a nemzeti konzervatív oldalon volt a társadalmi rang, itt voltak az egyetemi professzorok, az akadémikusok, azaz az úgyszólván az egész tudományos élet, a Kisfaludy és Petőfi társasági tagok, a kormány-összeköttetések, a hivatali kapcsolatok. Az „ellenkultúra”<sup>15</sup> oldalán volt a független sajtó, a modern irodalom és művészet, valamint itt jelentek meg a hagyományokkal nem rendelkező, „nem bevett”, modern tudományterületek, mint például a szociológia, a pszichoanalízis.

A két társadalmi csoport elkülönülését a korabeli „nagyváros-diskurzus” is mélyítette,<sup>16</sup> Budapest negatív és pozitív értelemben is a modernizáció és a kozmopolitizmus szimbólumává vált, s nézőponttól függően emlegették az idegenség, az elidegenedettség, a nemzetietlenség, az atomizálódás, a kultúraellenes ipari civilizáció, illetve az európaiság, a kultúra, a gazdasági és szellemi fejlődés jelképeként. Budapest két világháború közötti megítélés-történetét Horthy Miklós 1919-es megbélyegző beszédétől („vörös rongyokba öltözött” „bűnös város”) a népi–urbánus vitáig alaposan feltárták,<sup>17</sup> itt elég csak annyit hangsúlyozni, hogy a húszas években még pregnansabbá vált az a beszédrend, amely Budapestet a modernséggel, a zsidósággal, a liberalizmussal kapcsolta össze.

A polarizálódott irodalom képét azonban árnyalja, hogy a két irodalmi tábornak nem különült el teljes egészében az olvasótábora, hogy a *Nyugat* szemlékben, vitákban folyamatos párbeszédet tartott fenn a konzervatív oldallal, sőt, szerkesztéspolitikai döntésekben közeledett a konzervatív oldalhoz az évtized folyamán. Másrészt a konzervatív oldal egyes képviselői is elismerték a *Nyugat* időközben nagy tekintélyt elért (és politikailag, származás tekintetében is számukra elfogadható) szerzőit.

<sup>14</sup> GYÁNI Gábor, Polgárság és középosztály a diskurzusok tükrében, in GYÁNI Gábor, *Történelemszakkurzusok*, L'Harmattan, Bp., 2002, 78–97.; TAKÁTS József, Az elsüllyedt almező, *Forrás* 2010/4, 42–50.

<sup>15</sup> LACKÓ Miklós, Az ifjúkonzervatívok és az ellenkultúra, *Világosság* 1999/3, 40–46.

<sup>16</sup> GYÁNI Gábor, *Budapest – túl jön és rosszon, A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Napvilág, Bp., 2008.

<sup>17</sup> LACKÓ Miklós, Budapest During the Interwar Years, in András GERŐ–János POÓR, *Budapest – A History from its Beginnings to 1998*, New Jersey, 1997, Atlantic Research Publications, 139–189.

Az irodalmi nyilvánosságot azonban a heves támadások és viták jellemezték. Beöthy Zsolt, Berzeviczy Albert, Császár Elemér azzal vádolták a *Nyugatot*, hogy nemzeti alapértékek megkérdőjelezésével, a pacifizmus terjesztésével meggyengítették az országot és közvetve elősegítették feldarabolását. Az *Új Nemzedék*, a *Virradat*, a *Szózat*, *A Cél* című lapok „irodalmi patkánylázadás”-t emlegettek a *Nyugat* kapcsán<sup>18</sup> (a korabeli ellenforradalmi zsargonban a forradalmakat nevezték „patkánylázadás”-nak: az „aljanép”, a proletárok, zsidók, háborús menekültek feljöttek úgymond a csatornából).

A heves támadások ellenére azonban a *Nyugat*nak csak a pozíciója gyengült a húszas évek első felében, a presztízse nem. A presztízis, a rang nehezen megragadható, mégis nagyfontosságú tényezője az irodalmi mezőnek. Lengyel András az 1923 elején megjelent *Az Est Hármaskönyvében*, 128 íróról és költőről szóló szócikk, mint korabeli belső minta elemzése alapján tett figyelemreméltó kísérletet az irodalmi presztízis eloszlásának feltérképezésére.<sup>19</sup> Az irodalmi szócikkeket Tóth Árpád írta a lexikonba, ám ezek a megrendelésre készült ismeretterjesztő szövegek mégsem elsősorban a nyugatos költő értékrendjét tükrözték, hanem igazodtak *Az Est-lapok* főleg budapesti, polgári közönségének ízléséhez, olvasási szokásaihoz.

Lengyel András irodalomszociológiai elemzése négy csoportba sorolja az „írói rend” itt felsorakoztatott tagjait, rögtön hozzátéve, hogy aki nem kapott szócikket, az vagy valóban nem volt bevett író ekkor, vagy politikai kompromittáltsága miatt nem kockáztatták meg a szerkesztők a szerepeltetését. Kimaradtak az avantgárdisták és a politikai emigránsok (Kassák Lajos, Déry Tibor, Barta Sándor, Lukács György, Balázs Béla), azonban két emigráns, Ignotus és Bródy Sándor, mint *A Hét* és a *Nyugat* modern irodalmának kulcsfigurái, mégiscsak kihagyhatatlanok voltak, még ha rangjuk alatt szerepelteti is őket a könyv.<sup>20</sup> További megszorításokat nem idézve, és Lengyel András felosztását követve azt mondhatjuk, hogy a *Hármaskönyv* az alábbi négy csoportot tekintette bevett írónak Magyarországon 1923-ban: 1) *A Hét* hasábjain indult modernista, akkor már jó ideje befutott írókat (Molnár Ferenc, Bródy Sándor, Lakatos László) 2) a nyugatosokat 3) a populáris irodalom mára jórészt elfelejtett szerzőit (Bródy Miksa, Harsányi Zsolt, Bakonyi Károly, Beöthy László, Martos Ferenc stb.) 4) a konzervatív irodalom képviselőit (Herczeg Ferenc, Pekár Gyula, Csathó Kálmán stb.).

A nemrég eltemetett Adyt a könyv Petőfivel és Madáchcsal egyenrangú klasszikusként szerepeltette, a leghosszabb szócikket pedig Babits, Bródy Miksa, Szomory Dezső kapták, azaz a hierarchia csúcán (Bródy Miksa kivételével) nyugatosok áll-

<sup>18</sup> SPOCS Lajos, Válaszlehetőségek az irodalmi és társadalmi modernizáció kérdésére: a Napkelet és a Magyar Szemle, in FINTA Gábor és mások (szerk.), *A Nyugat párbeszédei, A magyar irodalmi modernizáció kérdései*, Argumentum, Bp., 2011, 114–133.

<sup>19</sup> LENGYEL András, A magyar „írói rend” összetétele 1922-ben, Kísérlet egy forrástípus irodalomszociológiai értelmezésére [1985], in LENGYEL András, *Útkeresések, Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Magvető, Bp., 1990, 13–33.

<sup>20</sup> I. m., 19.

tak. Ez a kanonizáló és kánon-feltérképező összeállítás konstatálta az irodalmi mező kettéosztottságát, a moderneket az irodalmi hierarchia csúcsára helyezte és rögzítette a konzervatív irodalom presztízsveszteségét.<sup>21</sup>

A *Nyugat* irodalmi presztízst nem utolsósorban annak köszönhető, hogy több generáción keresztül független irodalmi minősítő fórum tudott maradni. Nemcsak (a gyakran kétséges) politikai függetlenségről van szó, hanem a minőségelv kitartó érvényesítéséről akár tekintélyes szerzőkkel, akár pénzügyi megfontolásokkal szemben. Már 1912-ben részben emiatt vitázott (és talán párbajozott is) Hatvany és Osvát. Számos korabeli, polgári közönségre építő lapra jellemzők voltak a nagyobb példányszám érdekében tett engedelmények: szórakoztatás, felszínesebb műfajok, tárcairodalom, pletyka- és bulvártémák, magazinosság. Ezt az utat a *Nyugat* sikeresen elkerülte, az irodalmi autonómia őrzése nemcsak a politikai, hanem a gazdasági kompromisszumoknak való ellenállást is jelentette. Az irodalmi színvonal fenntartásának ára az alacsony példányszámok és az állandó veszteséges működés volt.

A húszas évtized az Ady-kultusz kibontakozásának és a nagy Ady-vitáknak az ideje, ekkor kezd Ady nyugatos költőből nemzeti költővé nőni. Babits, Móricz elismertsége is messze túlnőtt a *Nyugat* olvasóközönségének társadalmi körén, Karinthy *Igy írtok ti*-je pedig már második, bővített kiadásban (1912, 1921) népszerűsítette a nyugatosokat. A költők sikere is erősítette a *Nyugatot*, a politikailag elparentált folyóirat tagadhatatlan érdeme volt, hogy támogatta, védte ezeket a szerzőket és fórumot adott nekik.

Miután az 1912-es vita után levették Osvát nevét a szerkesztők közül és visszaminősített munkatársnak (noha ténylegesen továbbra is ő látta el a szerkesztés feladatait), sőt, egy rövid időre a lapot is elhagyta, 1920-ban visszajött a szerkesztőségbe, ezúttal a címlapra is visszakerült neve. A címlapon ekkor a valójában emigrációban lévő Ignotus a főszerkesztő, a két szerkesztő pedig Babits és Osvát. Osvát legendássá vált alakja a *Nyugat* korszakváltást túlélő folytonosságának garanciája. Ekkor is többre becsülte az új tehetségek támogatását, mint a „nagy nevek” futtatását. Néhány régi nyugatosnak (Tóth Árpád, Juhász Gyula, Füst Milán) például alig-alig jelent meg verse a lapban a húszas évek első felében. Az Osvát-legendát megőrző számos visszaemlékezés közül kiemelve egyet, Németh Andor sorait idézhetjük, aki leírja, hogyan fogadta a szerkesztő a Magyar Korona kávéházban délelőttönként a *Nyugat* szerzőit és reménybeli szerzőit. A kissé „papos” viselkedésű szerkesztőt izgatott írók vették körül a környező asztaloknál, és azt lesték, mikor kit szólít. „Hitte, hogy az irodalom mindennél fontosabb, delejes erővel sugárzott lényéből, s velünk is elhittette, hogy fontosak vagyunk. Már maga az buzdítólag hatott ránk, hogy ott ült. Amíg Osvát van, nincs baj, nincs félreismert zseni.”<sup>22</sup> Osvát kultikus figurája azt szimboli-

<sup>21</sup> Takáts József a már idézett *Az elsüllyedt almező* című tanulmányában elemez még másik három korabeli lexikont és további szempontokkal bővíti Lengyel vizsgálatát, például a konzervatív kánont az is jellemzi, hogy kiket jelölnek irodalmi Nobel-díjra (Herczeg Ferenc, Tormay Cécile).

<sup>22</sup> NÉMETH Andor, József Attila [1944], in NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Gondolat, Bp., 1989, 9–144., 58.

zálja a kortársak számára, hogy van értelme az irodalomnak. Ha valakit ő kitüntet figyelmével, felfedez, akkor az elég ahhoz, hogy a fiatal, kamasz író-jelölt igazolva érezze, hogy létezik az *igazi kultúra exkluzív világa*, és az nem az apák polgári vagy kispolgári világában, az operettben, a bulvárlapban vagy a kabaréban, és nem is az iskola vagy az állami reprezentáció hivatalos világában keresendő. A *Nyugat*ba bekerülés, az első publikáció sokak számára sorsfordító pillanat vagy legalábbis meghatározó lépés az egyéni nevelődési-szocializációs folyamatokban. Lásd például az *Egy ember életében* leírt, kételyekkel, többéves gyötrődéssel járó, de kitartó ostromot, amelyet a fiatal Kassák folytatott a megjelenésért. Illyés szerint seregestül éltek Pesten fiatal írók, akiknek valóságos Osvát-komplexusuk volt.<sup>23</sup>

Az irodalomtörténet-írás túlzásai közé tartozik a *Nyugat* nagyvonalú azonosítása a modern magyar irodalommal. Tény azonban, hogy a *Nyugat* fel tudta kelteni ezt az *illúziót*<sup>24</sup> a kortársakban, s ennek a jelentőségét nem szabad alábecsülni, hiszen az irodalmi mező résztvevőinek efféle közös illúziói tartják életben a – mindig veszteséges és sokat támadott – modern irodalmat.

Mihez kezdett az irodalmi jobboldal a *Nyugat* tekintélyével? Ady és Móricz Szabó Dezső számára jelkép volt, sőt, Ady a legfontosabb viszonyítási pont önmeghatározása szempontjából. Az *elsodort faluban* Farkas Miklós (az Adyról mintázott figura) a magyarság problémás múltját, az erőtlől duzzadó főhős, Bőjthe János pedig a magyarság problémátlan jövőjét jelképezi. Tormay Cécile nagyra tartotta Adyt, Babitsot, Kaffka Margitot. Szekfű Gyula is sok felrótt hibája (politikai tudatlanság, dekadencia stb.) ellenére méltatta Ady „faji ösztönét”.

A radikális Szabó Dezső, valamint a konzervatív oldal képviselői a *Nyugat*nak tulajdonított kulturális idegenség, nemzetietlenség és a *Nyugat* egyes költőinek nagysága közötti ellentmondást azzal az értelmezéssel oldották fel, hogy szerintük a magyar keresztény tehetségeket a zsidó érdekcsoport felhasználta, magához idomította. Az *elsodort faluban* a szilaj, a magyarság felébresztésére hivatott Farkas Miklóst (azaz Adyt), a meg nem értett zenit tompítják, fékezik az egyébként hozzá törleszkedő „irodalmi aprószentek”, a nyugatosok, élükön a zsidó szerkesztővel.<sup>25</sup> A nyugatosok származás szerinti szelektálásának értelmező eljárása hol összeesküvés-elmélet keretében ágyazódott (a zsidók obskurus céljaik érdekében használták fel ezeket a tehetségeket), hol önkritikus elemeket is tartalmazott, mint például Szekfűnél vagy Horváth Jánosnál, akik szerint a nemzeti érzelmű magyar értelmiség lelken is szárad, hogy eltaszították Adyt, aki így kénytelen volt a polgári radikálisoknál menedéket keresni. „A kitaszított Ady azonban dacosan ment tovább végzetes szövetségesei útján.”<sup>26</sup> „A közösségből kizárt költő pedig ment és eladá testét-lelkét az új Buda-

<sup>23</sup> FRÁTER Zoltán, *Osvát Ernő élete és halála*, Magvető, Bp., 1998, 151.

<sup>24</sup> Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai, Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, fordította SÉRGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 249–251.

<sup>25</sup> SZABÓ Dezső, *Az elsodort falu* [1919], Debreceni Református Kollégium, Debrecen, 1989, 111–119.

<sup>26</sup> HORVÁTH János, Aranytól Adyig, Irodalmunk és közönsége [1921], in HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti és kritikai munkái V.*, sajtó alá rendezte KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris, Bp., 2009, 422.

pestnek. Új-magyar, itt-ott még ugyancsak tökéletlenül asszimilált kenyéradóit sohasem szerette ugyan, de tűrte, nagyúri leereszkedéssel, hódolatukat és pénzüket.<sup>27</sup> Hasonló értelmezéseket találunk Tormaynál, ezt fejti ki Berzeviczy Albert is, az Akadémia és a Kisfaludy Társaság elnöke 1927-ben, („[Ady] végletes cinizmusa nem saját lényéből fakadt, hanem annak az irodalmi körnek a ráhatásából, amelynek ő – mindenestre a saját hibájából is – egészen odaadta magát.”) amelyre Babits Ady mellett kiálló választ írt.<sup>28</sup>

Ennek az értelmezésnek intézménytörténeti megfelelője a *Napkelet* alapításának története. A lap 1923-ban indult útjára Klebelsberg Kunó oktatásügyi miniszter kezdeményezésére. A *Napkelet* „ellen-Nyugatnak” indult (neve is erre utal), alapítása része volt annak a kulturális konzervativizmust modernizáló törekvésnek, amely a *neonacionalizmus* programjában foglalt össze Klebelsberg, és része a magyar revíziós gondolat kulturális, propagandisztikus frontjának, amely a magyar szellemi értékek felmutatásával kívánta a világ (elsősorban az antanthatalmak) szemé előtt a magyarság régióbeli *kultúrfölényét* bizonyítani. Ezt Klebelsberg a magyar szellemi élet minél szélesebb bázisára szeretne volna alapozni, összefüggésben az a nagyszabású, és az oktatási intézményrendszer terén nagy eredményeket elérő kulturális programmal, amely a keresztény-nemzeti középosztály felemelésével kívánta végrehajtani az elitcserét. Ellen-Nyugatról van tehát szó, amely mégis számított egyes, nem zsidó származású nyugatos szerzőkre. A *Napkelet* folyóirat kutatói kimutatták, hogy Tormay Klebelsberg megbízásából igyekezett a lap szerkesztésébe Szekfű Gyula és Horváth János mellé Babits Mihályt is bevonni, azaz „kiemelni” a rossz társaságba keveredett magyar katolikus költőt. Horváth János pedig Kosztolányit, Tóth Árpádot, Juhász Gyulát, Schöpflin Aladárt is hívta – hiába – a munkatársak közé.<sup>29</sup>

Ez árnyalja a korszak irodalmi mezejének erőviszonyairól kialakult képet. Egyrészt azt mutatja, hogy a válságban lévő, hevesen támadott *Nyugat* valóban komoly presztízst, szimbolikus tőkét halmozott fel, amely az ellenoldal számára is vonzó volt, másrészt árnyalja az 1919-es s cikke miatt sokat kárhoztatott, politikai szélkakasság vagy konzervativizmus miatt elmarasztalt Babits szerepét, aki annak ellenére kitartott a szorult helyzetben lévő *Nyugat* mellett, hogy a *Napkelet*ben kedvező feltételeket kínáltak neki.

A *Napkelet* és a *Nyugat* példája arra is rávilágít, hogy a kritikai-közéleti diskurzus gyakran polarizáltabb képet mutat a kor irodalmi mezejéről, mint amilyen a gyakorlatban az volt. A *Napkelet*ben megjelentek Tormay Cécile *Bujdosó könyvéhez* hasonló antiszemita művek, mégis inkább a mérsékeltabb, szakmailag időtálló közlemények jellemezték. Tormay Horváth Jánosnak, Szekfű Gyulának engedte át

<sup>27</sup> SZEKFŰ Gyula, i. m., 368.

<sup>28</sup> BERZEVICZY Albert, Irodalmunk és a Kisfaludy-társaság, *Budapesti Szemle* 1927/3, 321–328. BABITS Mihály, A kettészakadt irodalom (Válasz Berzeviczy Albertnek), *Nyugat* 1927/7, 527–539.

<sup>29</sup> SIPOS Lajos, Válaszlehetőségek az irodalmi és társadalmi modernizáció kérdésére: a *Napkelet* és a *Magyar Szemle*, in FINTA Gábor és mások (szerk.), *A Nyugat párbeszédei. A magyar irodalmi modernizáció kérdései*, 114–133.

a tényleges szerkesztést.<sup>30</sup> Nem alakult ki a „kettős publikáció” tilalma, mint a népi–urbánus szembenállás idején, amikor a *Válasz* szerkesztője, Sárközi György felszólította szerzőit, döntsenek, vagy nála, vagy az urbánus *Szép Szóban* publikáljanak. Számos nyugatos értékrendhez közel álló szerző, mint például Halász Gábor, Németh László, Szerb Antal, később Szentkuthy Miklós közölt a lapban a két világháború között, sőt voltak, akik a *Napkeletet* a *Nyugat* előcsarnokának tekintették, ahol könnyebb az első publikációkat elhelyezni.<sup>31</sup>

Az, hogy a *Napkelet* a megcélzott ellen-*Nyugat*-szerep helyett egyesek szemében csak a „Nyugat-előszoba” szerepéig jutott el, annak tudható be, hogy noha kritikarovata friss és többnyire elfogulatlan, tanulmányrovata pedig színvonalas volt, nem tudott olyan írókat és költőket magához vonzani vagy kinevelni, akik felvették volna a versenyt a *Nyugat* első vagy időközben elinduló második nemzedékével.

Ósvátnak szokás felróni, hogy túl sok fiatal költőt indított el, olyanokat is, akik aztán nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. És valóban, számos teljességgel feledésbe merült nevet találhatunk ezen évfolyamok versrovatában, míg József Attilától pedig tehetségéhez képest feltűnően kevés, mindössze kilenc vers jelent meg a *Nyugatban* a húszas években. (Ha nem számoljuk ide a *Tiszta szívvel*-t, amelyet Ignotus „lopott be” saját cikkében teljes terjedelmében idézve a *Nyugat* lapjaira.) Mégis, a *Nyugatban* talált fórumot a második generációból Erdélyi József, Sárközi György, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, Németh László, a harmadikból Weöres Sándor, Vas István. Itt jelent meg először a *Légy jó mindhalálig* (1920), a *Timár Virgil fia* (1921), *A véres költő* (1921 később *Nero, a véres költő* címmel), a *Pacsirta* (1923) az *Édes Anna* (1926), Pap Károly *Mikaél, az ácsa* (1929), Kodolányi János *Sötétsége* (1922), Krúdy Gyula *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* (1927) című elbeszélése, Füst Milán *Catullus* (1928) című színműve és Kassák Lajos monumentális önéletírása, az *Egy ember élete* (1924–1931), Déry nem egy műve.

A *Nyugatot* a kezdetek óta az idegenség, a nemzetietlenség, a kozmopolitizmus vádjá érte a nemzeti konzervatív oldalról, pedig a műfordítás és a világirodalom folyamatos szemlézése a húszas években is a lap és körének egyik legfontosabb erőssége maradt. A műfordítást éppenséggel tekinthetjük a leghazafiasabb tevékenységnek, amire író adhatja a fejét. Ahogyan Babits fogalmaz a *Purgatórium* előszavában 1920-ban: „A fordítás kétszeresen hálátlan munka, mert minden fordítás csak egy nemzet számára értékes, s valóban ajándék a nemzetnek. Akármilyen paradoxnak hangozzék is, a műfordításkönyv a legmenthetetlenebbül magyar könyv, az író, akit nemzete kitagadott, evvel nem mehet külföldi piacra. Minden műfordításkötet – s minél nagyobb munka- és időáldozattal készült, annál inkább – vallomás az író nemzetéhez-tartozása mellett, – bár vallomás egyúttal a nagy nemzetközi kultúra egysége mellett is, az Emberiség hitvallása mellett.”<sup>32</sup>

<sup>30</sup> RÁKAI Orsolya, *A Napkelet és az irodalmi modernség*, *Jelenkor* 2013/1, 170–175.

<sup>31</sup> WÁGNER Tibor, „Holtig hűnek kell lenni...” beszélgetés Rónay Györggyel, in W. T. (szerk.), *Akitől ellopták az időt, Szerb Antal emlékezete*, Kráter, Bp., 1996, 162. Idézi HAVASRÉTI József, *Szerb Antal*, Magvető, Bp., 2013, 95.

<sup>32</sup> BABITS MIHÁLY: DANTE KOMÉDIÁJA [mek.oszk.hu/11800/11876/html](http://mek.oszk.hu/11800/11876/html)

Szegedy-Maszák Mihály nem véletlenül a „világirodalmi távlat megteremtésében” jelöli meg a lap legfőbb érdemét a modern magyar irodalomban.<sup>33</sup> 1923-ban jelent meg Babits, Szabó Lőrinc és Tóth Árpád által fordított *Romlás virágai*, a modern magyar versfordítás generációk számára meghatározó nyugatos hagyományának vonatkoztatási pontja. Az iménti listát pedig kiegészíthetjük: Thomas Mann *Várázshegyének* részlete, *Goethe és Tolsztoj* tanulmánya jelent meg a *Nyugatban* a német kiadást megelőzve (1922), Gorkij, Gide korabeli művei, vagy Freud önéletrajzát említhetjük. A *Nyugat* nem egy kritikusa átfogó képpel rendelkezett több nyelvetterület kortárs irodalmi folyamatairól, szemléikben ez meg is jelent. Minderről a *Nyugat világirodalom-recepcióját és műfordításait* tárgyaló fejezet szól bővebben, itt csak annyit érdemes megjegyezni, hogy a *Nyugat* a sokszor felrótt (főleg Kassákékhöz képest mért) lemaradottsága és elfogultságai ellenére is (mint amilyen az avantgárd, Joyce vagy T. S. Eliot jelentőségének fel nem ismerése) a leghatározottabban képviselte azt az eszményt, hogy a magyar irodalom az európai irodalom szerves része. Ez a *Nyugat* örökségének egyik legmasszívabban érvényesülő hagyománya, nemcsak a második, harmadik generáció számára – Szabó Lőrinc, Vas István, Weöres Sándor, Radnóti Miklós, Gyergyai Albert és mások munkásságában – hanem később is.

A *Nyugatot* nem hagyta érintetlenül az a polarizálódás, ami a korszakváltás után a magyar társadalomban és politikában bekövetkezett. Igaz, a *Nyugat* mindig is plurális szemléletű lap volt, egy irányzatba sorolni a lap szerzőit redukció, a fogadtatástörténetben gyakran előforduló kísértés. A liberalizmusellenesség, az antiszemitizmus, az alapítók egy részének emigrációban rekedése és a folyamatos támadások a szerkesztőségben belül is éreztették hatásukat, és a régi nyugatos gárdát is polarizálták. A kormányközeli szirénhangok hívása ellenére Babits kitartott a *Nyugat* mellett, de kétségtelen konzervatív politikumú és tradicionalista kultúraszemléletű megnyilatkozásait, valamint azt a tényt, hogy hajlandó volt szóba állni a hivatalossággal (például Berzeviczy Alberttel) rossz néven vették, elsősorban Ignótos és Hatvány.

Ignótos afféle „kényelmetlen túlélővé”<sup>34</sup> vált sokak szemében. A korforduló traumatizált világában időszerűtlenné lett a nevével (okkal vagy ok nélkül) társított szabad iránytalanság, frivol liberalizmus, amely a hőskorban a *Nyugat* sokirányú nyitottságának garanciája volt. A feszültséget fokozta Babits *Timár Virgil fia* című kulcsregénye, amelynek Vitányi Vilmosában, a nyughatatlan, izgága újságíró alakjában, könnyű volt felismerni Ignótot, aki a nagyváros és a talmi, világias hívságok felé csábítja fiát, szemben (az önarcképnek olvasható) Timár Virgil paptanárrel, aki az igazabb utat kínálja. Visszatetszést keltett, hogy az Ignótos nevét címlapon viselő *Nyugatban* megjelent egy őt pellengérré állító szöveg (bár Babits ellenáll

<sup>33</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Megjelenik a *Nyugat* első száma, Világirodalmi távlat megteremtése, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története II, 1800-tól 1919-ig*, Gondolat, Bp., 2007, 704–721.

<sup>34</sup> ANGYALOSI Gergely, *Ignótos-tanulmányok, közelítések az „impresszionista” kritika problémájához*, Universitas, Bp., 2007, 153–178.



ennek a vádnak az indiszkrécio-vitában). További belső feszültségekhez vezetett, hogy Osvát nem sok beleszólást engedett Babitsnak a szerkesztésbe.

A lap szerkesztőinek és munkatársainak érdeme, hogy többnyire igyekeztek személyes nézeteltéréseiket nem tární a nyilvánosság elé, ez a húszas évek elején könnyen szétvetette volna a jobbról-balról amúgy is ostromolt szerkesztőséget. „Mi más ez az óvatosság, mint annak a közös szellemi vagyonnak az őrzése, amelyre ők ketten [ti. Ignotus és Babits], más nyugatosokkal együtt annyi harc árán tettek szert.”<sup>35</sup> Ünnepi számokban demonstrálta a lap az egységét, Babits például hálával és szeretettel emlékezett arra, hogyan támogatta őt Osvát indulásakor. Igaz, látszottak a repedések is. Az Ignotust köszöntő 1924. decemberi számban az egyetlen érdemi szöveget a másodvonalbeli Dóczy Jenő írta, Babits és a régi nyugatosok „lerázták magukról a feladatot”.<sup>36</sup> Ignotus sem tette szóvá évekig a *Timár Virgilt*. Hatvány azonban bécsi lapjában, *A Jövőben* már 1922-ben cikksorozatban támadta a szélkakas, most épp „kurzista” Babitsot, aki nem lett Ady méltó örököse, aki a *Timár Virgillel* antiszemita kurzusterméket írt.<sup>37</sup> Ignotus egy 1927-es neovojtinájában reagált először a *Timár Virgilre*, a konfliktus ekkor, illetve az „indiszkrécio az irodalomban”-ankéton vált nyilvánossá, de a vita hangneme még visszafogott maradt, méltó a szereplőkhöz.

A konfliktusok az évtizedfordulón eszkalálódtak. 1929-ben zajlott a Kosztolányi–Babits vita Ady körül, Osvát lebegtette visszavonulását, Babits április és november között visszavonult a szerkesztéstől, az utolsó csepp Ignotus Pál visszaemlékezése szerint az volt, hogy Osvát megmutatta neki Kassák elítélő kritikáját a *Halálfa*ról.<sup>38</sup> Osvát (magánéleti válságában, lánya halálos ágyánál elkövetett) öngyilkossága után, Babits és Móricz vállalták a lap szerkesztését, és levették Ignotus nevét a lapról. Ignotus az 1929-ben a Zeneakadémián felolvasott *Nyugat útjában* kifejtette, hogy neve akadályozta a Babits által szorgalmazott „etablirozódási” folyamatot. Ez a lépés a kortársak jó része számára nehezen volt másként érthető, mint Babits konzervatív, kurzushoz közeledő tendenciájának konzekvens lépéseként. Áttételesen tekinthető a társadalmi polarizálódás, a liberalizmusellenesség és a disszimilációs folyamat végső soron a *Nyugatot* is elérő hatásának.

Babits 1927-ben (majd hivatalosan 1929-től) vállalja a Baumgarten-alapítvány kurátori tisztségét, és a Kisfaludy Társaság tagja lett 1930-ban. „Vénebb békákkal békül”, ahogy József Attila írta malíciával, azaz az évtizedfordulón olyan pozícióba került, amelyek ellenzéki szemmel – akárcsak a nyugatos ellenzékiesség éthoszával – kompromittálóak voltak. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy a harmincas évek elején egészen felerősödtek a Babits-ellenes indulatok. (Lásd például József Attila gúnyversét és „tárgyi-kritikai tanulmányá”-t, Zsolt Béla *A Tollját*, Hatvány újabb támadásait.)

<sup>35</sup> TVERDOTA György, Virgil vagy Vilmos, *A Nyugat két útja, Tiszatáj* 2009/3, 87.

<sup>36</sup> ANGYALOSI Gergely, i. m.

<sup>37</sup> TASI József, Babits, Zsolt Béla, Hatvány és József Attila, (Adalékok a „Tárgyi kritikai tanulmány” történetéhez), in KELEVÉZ Ágnes (szerk.), *Mint különös hírmondó. Tanulmányok, cikkek, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1983, 152.

<sup>38</sup> I. m., 148.

#### IV. Emigráció és avantgárd

A húszas évek a magyar avantgárd fénykora. Van olyan jeles avantgárd-kutató, aki az ebben az időszakban keletkezett műveket tekinti csak voltaképpeni avantgárd műveknek, a korábbiakat átmeneti műalkotásoknak nevezi.<sup>39</sup> Való igaz, hogy a húszas években jelentek meg olyan csúcsteljesítmények, mint a *Máglyák énekelnek* (1920), a *Világanyám* (1921), *A ló meghal, a madarak kirepülnek*, (1922) a *Tisztaaság könyve* (1926), a kassáki *képarchitektúra*, a *MA* öt bécsi évfolyama és a *Dokumentum*. Ekkorra esik Déry Tibor, Illyés Gyula, József Attila, Mihályi Ödön, Németh Andor, Palasovszky Ödön, Szabó Lőrinc és részben Barta Sándor avantgárd pályaszakasa, továbbá ekkor indulnak el a világhír felé a magyar avantgárdisták, Moholy-Nagy László, Breuer Marcell és mások.

Jó és rossz következménye is volt annak, hogy a magyar avantgárdisták többsége hét évig emigrációba szorult. A *MA*-csoport egyenrangú résztvevője lett a nemzetközi avantgárdnak (igen ritka pillanata a magyar irodalomnak, amikor világirodalmi folyamatokban alakító, ható tényezőként vesz részt), ám eközben Magyarországon még jobban elszigetelődött.

A húszas évek elején jelentős magyar kolónia működött Bécsben, pezsgő közélettel és kultúrával, amit a korabeli magyar lapok mennyisége is jelez.<sup>40</sup> A magyar napilapok közül a legjelentősebb a fél Európában terjesztett, számos külföldi tudósítóval, Berlinben nyomtatott hetilappal és könyvkiadó vállalattal is rendelkező *Bécsi Magyar Újság* (1919–1923) volt, melynek polgári radikális szemléletét leginkább Jászi Oszkár határozta meg. Hatvány Lajos, aki a Hermes-villában afféle emigrációs szalont tartott fönn, megindította saját lapját, *A Jövőt*, melyben hevesen támadta a *MÁt*. Ezek a lapok számos magyar írónak és írástudó értelmiséginek adtak munkát, és sokan, mint a például a kétnyelvű Déry Tibor, osztrák és német lapoknak is dolgoztak. (A korabeli bécsi kiszólás szerint az osztrák lapok azért hagytak fel a gót betűs szedéssel, hogy a magyarok is el tudják olvasni a cikkeket, amelyeket írtak.) Bécsből látták el sajtóval az utódállamok magyarságát is, ez elég nagy piacot jelentett abban a néhány évben, amíg nem engedélyezték a magyarországi sajtótermékek forgalmazását. A *Diogenest*, Fényes Samu lapját (1922–1927) például jórészt a felvidéki magyar zsidó polgárság tartotta el, mások mellett Balázs Béla, Lesznai Anna, József Attila, Kassák és Németh Andor írásai láttak napvilágot benne. A polgári radikális és baloldali irodalmi körök jelentős részének külföldre szorulásával, másrészt az utódállami magyar irodalmi körök identitáskereső nacionalizmusának felébredésével olyan alternatív magyar irodalmi központok jöttek létre Bécsben, Prágában, Pozsonyban, Kassán, Kolozsvárt és Újvidéken, amelyekben a *Nyugatnak* nagyon kicsi, Kassáknak, a kommunistáknak, Szabó Dezső-

<sup>39</sup> DERÉKY Pál, „Latabagomár ó talatta latabagomár és fnfi”, *A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*, Csokonai könyvtár (Bibliotheca studiorum litterarium), Debrecen, 1998, 87–91.

<sup>40</sup> Lásd erről Frank László memoár-regényét: FRANK László, *Café Atlantis*, Gondolat, Bp., 1963.

nek, Móricznak pedig nagyon nagy volt a hatása. A határon kívüli, illetve az emigrációs magyar irodalomban nem sok esélye volt az irodalom autonómiájának a húszas években.

A *MÁt*, (1916–1919, 1920–1926) miután a tanácskormány betiltotta, szerzőinek pedig el kellett menekülniük az ellenforradalmi Magyarországról, tíz hónap elteltével sikerült Kassáknak és munkatársainak (Barta Sándor, Bortnyik Sándor, Simon Andor, Simon Jolán, Uitz Béla, Újvári Erzsi) újraindítani. Később a Berlinben, majd Weimarban élő Moholy-Nagy László is bekapcsolódott a munkába. Terjesztették az utódállamokban, Nyugat-Európában, az USA-ba is eljutott, és Magyarországra is becsempészték. Továbbra is „aktivista folyóirat” megjelölés állt a címlapon, de 1921-ben egyre másra jelentek meg benne dadaista művek: Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Blaise Cendrars, Richard Huelsenbeck, I. K. Bonset, Raoul Hausmann, Moholy-Nagy, Grosz és Arp szövegei és képei. A kör estjein Kassák felesége, Simon Jolán a több visszaemlékezésben is leírt „üveghangú” szavalaiban adott elő Schwitters- és Huelsenbeck-verseket. A *MA* magyar szerzői közül is többen (Újvári Erzsi, Kudlák Lajos, Kahána Mózes, Barta Sándor, Mácza János és Kassák) jelentkeztek dadaista képversekkel és versekkel. Mácza, Barta és Kassák művei nem a „tisztán” provokatív zürichi, hanem az aktivista elkötelezettséghez könnyebben kapcsolható, politikus berlini dadaizmushoz álltak közelebb. Déry (*Barátom nálam aludt; Hajnaltájt*), Németh Andor (*Után zümmögik; In memoriam*) című műveiben is dadaista és szürrealista hatások érzékelhetők.<sup>41</sup>

A magyar avantgárd fejlődési logikájához tartozott, hogy időről időre szembe fordultak Kassákkal tanítványai és munkatársai, akik új, önálló vállalkozásokba kezdtek. Ennek köszönhető néhány valóban eredeti bécsi magyar avantgárd lapkísérlet, például a dadaizmust és proletkultot elegyítő *Akasztott ember* (1922, három szám), benne a szerkesztő, Barta Sándor vitriolos, „Kollektív Lajos”-t és „Egyszerű Jolán”-t kifigurázó *MA*-paródiájával (*Az örültek első összejövedele a szemetesládában*). Folytatása, az *Ék* (1923, három szám) már ideológiailag fegyelmezettebb, a dadaizmus humora nélküli lap volt. Ugyancsak Kassákot már korábban elhagyó, kommunistává lett tanítványok, Uitz Béla, Komját Aladár, Rosinger Andor adták ki Bécsben, majd Berlinben az *Egységet* (1922–1923, hét szám), melyet heves Kassák-ellenesség, és az orosz konstruktivizmus proletkultus változatának színvonalas bemutatása jellemezett. Az utóbbi alternatívát képviselt Kassák szuprematista ihletettségi konstruktivizmusával szemben.<sup>42</sup>

Kassák konstruktivizmusa és a *képarchitektúra* fogalma a dadaizmusra adott határozott válasz. 1922-ben ez Kassáknak a megtalált objektivitást, a kollektivitást, a racionalizmust jelenti (némi klasszicizáló pátosszal), amit szembe lehet állítani a frivol, provokatív, szubverzív, amorális dadával. Ezt a szembeállítást erősíti, hogy Kassák *Képarchitektúra*-manifesztuma<sup>43</sup> Richard Huelsenbeck Dadaizmus-mani-

<sup>41</sup> DERÉKY Pál, i. m., 252.

<sup>42</sup> I. m., 268.

<sup>43</sup> KASSÁK Lajos, *Képarchitektúra* [*MA* 1922/4, 52–54.], in BÉLÁDI Miklós–POMOGÁTS Béla (válogatta és szerkesztette), *Jelzés a világba – A Magyar irodalom avantgarde válogatott dokumentumai*, Magvető, Bp., 1988, 406–412.

feszturnára adott feleletnek tűnik, már csak a *MÁ*-ban megjelent két szöveg tükörképszerű tipográfiai elrendezése miatt is.<sup>44</sup> Kassák számára nemcsak alkatából adódóan és a fogalom világnézeti teherbírása miatt lehetett megfelelőbb művészeti irányzat a konstruktivizmus, hanem azért is, mert „munkát”, „rendet”, „építést”, „tisztaságot”, „objektivitást” sugallt, azaz a forradalom utáni időkben elfogadhatóbb alternatívának mutatkozott, mint az anarchikus, felforgató avantgárd formanyelvek.

Bécs kihelyezett bázis volt Kassákék számára, a szabadabb szellemi közegben könnyebben be lehetett kapcsolódni a nemzetközi avantgárd vérkeringésbe. Erről a törekvésről tanúskodik a „Világ minden országának művészeihez!” címzett manifesztum (*An die Künstler Alles Länder!*), az *Új Művészek könyve/Buch neuer Künstler* (1920) Kassák és Moholy-Nagy közösen szerkesztett kétnyelvű kiadványa is, vagy Déry kétnyelvű dadaista kollázs-költeménye, *Az Ámokfutó, Der Amokläufer* (1922).

Kassák nemzetközi művészeti szerepe ellenére sem adta fel azt a tervét, hogy a magyar fiatal munkások felé közvetítse a modernizmust. A jövő művészetét a jövő társadalmának szánta. Erről tanúskodnak például Simon Jolán magyarországi előadóestjei, vagy a *Levél a magyarországi ifjúmunkásokhoz!* (1920). Kassák tőlük eredeztette költői és mozgalomvezetői a felhatalmazását, a magyarországi ifjúmunkásság volt megszólalásának (verseinek, lapjainak) etikai alapja. A modern polgári irodalomra jellemző független értelmiségi szerep változatait, a szabadúszó újságíró, a kávéházi költő szerepköreit elutasította, vagy legalábbis tüntetően *másik* kávéházban ütötte fel székhelyét, például a New York helyett a vele szemben lévő Meteorban. Anti-individualista, polgárságellenes, kollektivistá felfogása befolyásolta azt is, hogy mikor melyik izmust tudta integrálni programjába és alkotói gyakorlatába. Szociális elkötelezettségével eleinte az aktivizmus, a húszas években a konstruktivizmus, „az individualitás feletti geometria”<sup>45</sup> volt összeegyeztethető, nem véletlen, hogy a dadaizmus csak rövid időre és bizonyos vonásaiban jelent meg alkotásaiban, a szürrealizmus pedig elsősorban Illyésnek, Dérynek, Németh Andornak köszönhetően jelent meg a *Dokumentumban*.

Kassák körei és a *Nyugat* között folyamatos volt a vetélkedés a modernség zászlóvivőjének szerepéért 1916-tól, a Babits–Kassák-vitától kezdve a 1927-ig, a *Dokumentum* megszűnéséig. Kassák tisztában volt azzal a paradoxonnal, hogy a polgári kultúra bomlasztására készülő művészet nagyon könnyen a sznob polgári közönség kedvenc szórakozásává válhat (ez látszik a *MA*, majd a *Munka* Palasovszky Ödön és a Zöld Szamár Színház elleni támadásában is, és erről ír Szabó Lőrinc az *Irodalmi divatokban*). Kassák azért is ragaszkodott a – mai szóval – szubkulturális közeghez, mert romlatlannak tartotta, még alakíthatónak, és féltette a „cinikus” polgári közönségtől azt a modern, forradalmi művészetet, amelyet a polgári társadalom leváltásának eszközéül szánt. Kassák ugyanakkor, annak ellenére, hogy

<sup>44</sup> FORGÁCS Éva, A konstruktivizmus mint megváltástan, Az irányzat magyar változatai, in FORGÁCS Éva, *A Duna Los Angelesben, Művészeti írások*, Kijárat, Bp., 2006, 151.

<sup>45</sup> I. m., 150.

a *Nyugatot* leváltó művészet vezetőjének tekintette magát, nagyra tartotta Osvátot, tanult tőle, és figyelte szerkesztői gyakorlatát.<sup>46</sup> Néhány apró jelből látszik, hogyan osztották fel egymás között hallgatólagosan a modern magyar irodalmat. Osvátnak megvolt ugyan a véleménye *A Tétről*, de közben figyelte a hozzá forduló tehetségek karakterét, s György Mátyást jó érzékkel ő küldte, mintegy „átirányította” Kassákhoz.<sup>47</sup>

Kassák Bécsben készült a visszatérésre, sőt a budapesti *Dokumentum* (1926–1927) alapítása, szerkesztőgárdája, az anyagok magas színvonala arra enged következtetni, hogy afféle modernista ellen-*Nyugat*nak is szánhatták a lapot, mintha készültek volna a *Nyugat* vezető pozíciójának átvételére.<sup>48</sup> A *Dokumentum* öt száma esztétikai értékét tekintve valóban a magyar avantgárd csúcsterméke lett, művészi sikere annak is köszönhető, hogy ezúttal olyan lapot kezdeményezett Kassák, amelyben nem tört hegemon szerepre, s ettől a lap sokszínűbb, nyitottabb volt, mint a korábbi vagy későbbi – dogmatizmustól sosem mentes – kezdeményezései. A *Dokumentumnak* a harmadik generáció néhány meghatározó tagjának indulásában is volt útra hívó szerepe (Radnóti, Vas, Zerk), ám hamar kiderült, hogy időközben nem maradt Magyarországon kellő érdeklődés az avantgárd művészet iránt, a lapnak alig néhány példányát tudták eladni, a ferencvárosi munkásotthonban üres nézőtér előtt tartották meg matinéjukat. Az Osvát és Kassák közötti területfelosztás példája az is, hogy a *Dokumentum* utolsó számában Kassák nyílt levélben Osvátra „testálta” a magyar modernizmus gondozásának feladatát. Osvát (jóllehet, tudhatott a *Dokumentum*-rendezvényeken őt ért bírálatokról) értett a szóból, és közölte Illyést, Zerket, illetve Déry szürrealista írásait. Igaz, kifelé terelte szerzőit az avantgárdból. Déry szürrealista kötetéről elmarasztaló bírálatot közölt, Illyés avantgárdal szakító *Nehéz földjéről* (1928) viszont hosszú, tanulmányzerű méltatást hozott Németh László tollából.<sup>49</sup>

Kassák utolsó lapja, a *Munka* (1928–1939) már nem elsősorban avantgárd művészeti folyóirat volt, hanem Kassák munkáskulturális tevékenységét kísérő és hirdető lap, amely továbbra is a modern (főleg konstruktivista) művészeti és társadalmi elveket közvetítette a magyar (elsősorban) munkásközönség felé. A *Munka-kör* a húszas–harmincas évek fordulóján költők, fotóművészek, festők, (Hegedüs Béla, Kepes György, Korniss Dezső, Trauner Sándor, Schubert Ernő, Vajda Lajos) induló műhelye volt, akik közül ugyan sokan szembefordultak a puritán elveket valló Kassákkal, összességében azonban a *Munka-kör* (és a *Munka-kultúrstudió*) sikeres, a magyar kultúrán nyomot hagyó modernista munkáskulturális műhelynek bizonyult. Az európai avantgárd hullám lecsengése után, roppant forráshiányos szubkulturális körülmények közt tudtak létrehozni alternatív kultúrateremtő műhelyt.

<sup>46</sup> CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei*, Szépirodalmi, Bp., 1987, 226–231.

<sup>47</sup> KASSÁK Lajos, *Egy ember élete II*, [1934] Magvető, Bp., 1983, 270.

<sup>48</sup> KAPPANYOS András, *Tánc az élen, Ötletek az avantgádról*, Balassi, Bp., 2008, 186.

<sup>49</sup> CSAPLÁR Ferenc, i. m., 121.

Kassákék bécsi éveit sem maradt avantgárd szubkultúra nélkül Budapest. A másodlagosabb, afféle „litániázó” expresszionista verseket közlő, de a nemzetközi avantgárdról kitartóan tudósító Raith Tivadar-féle *Magyar Írás* mellett leginkább a Palasovszky Ödön, Hevesy Iván, Tamás Aladár, Bortnyik Sándor és Madzsar Alice körül kialakuló csoportosulások határozták meg a budapesti avantgárdot. Folyamatosan változó nevek alatt és alakuló művészeti koncepcióval, de nagyjából állandó szereplőkkel készítettek előadásokat és kiadványokat a húszas évek elejétől a harmincas évek közepéig.

Ennek a történetnek csak a főbb állomásait emeljük ki, címszavakban.<sup>50</sup> Expresszionista hangú tömegművészeti manifesztum („A milliók kultúráját, új művészetet, le a penészvirággal!”) és mozgásművészeti előadások Madzsar Alice növendékeivel 1922-ben. A Zöld Szamár Színház dadaista, szimultanista elemekkel dolgozó kabaréestjei 1925-ben. Ezt a színházat „az igazgatóról” nevezték el, azaz a Bortnyik festette zöld szamárról, és többek között Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című darabját adták elő Illyés fordításában, jazz-paródiákkal, Bortnyik tervezte konstruktivista színpadon. Az *Új Föld* nevű, a *Dokumentum*mal egyidejű és hasonlóan színvonalas, de csak három számot megélt avantgárd lap kiadása 1926-ban (Bortnyik, Remenyik Sándor, Tamás Aladár). *Új Föld*-estek rendezése a Zeneakadémián Madzsar Alice mozgásművészeti produkcióival, szavalókórussal, Majakovszkij, Tzara, Werfel, Trakl műveivel. Kisebb Punalua-divat Budapesten 1926-ban Palasovszky frivol-játékos műveinek *Zrí-Punaluának* és az *Izzólámpa Punaluának* hatására.<sup>51</sup> Cikk-cakk-estek 1928-ban, később Rendkívüli Színpad, Lényegretörő Színház és más neven folytatták avantgárd színházi gyakorlatukat a harmincas évek közepéig, amelyben a berlinitől is, bécsitől is különböző, sajátos budapesti szemléletet alakítottak ki. „Azokból a formaelemekből, amelyek a Dadában eredetileg tagadást fejeztek ki, Palasovszkyék pozitív, szocialista tartalmú mondanivalót raktak össze.”<sup>52</sup> „A Dada lázadását és elutasítását a fennálló politikai rendszerre korlátozták, és formaelemeit – a kontextus nélküli hanghatásokat, szövegmontázsokat, támadó gúnyt – a budapesti helyzetnek megfelelő tartalommal töltötték föl.[...] határozott állásfoglalásuk volt, hogy a modernizmus formái, és a progresszív, baloldali politikai oppozíció egymást feltételezik...”<sup>53</sup>

Kassák engesztelhetetlen volt az irányukban, egyrészt mivel Palasovszkyék produkcióiban sokkal több volt a frivol, öncélú, vagy szexuális célzatú, dadaista játékoság, másrészt hol munkás, hol polgári közönségnek játszottak, s ezt a munkás-kultúra és a modern művészet korrumpálásnak tekintette.

<sup>50</sup> Részleteit lásd PALASOVSZKY Ödön, *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi, Bp., 1980; elemzését: JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi, Bp., 2006.

<sup>51</sup> SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Balassi, Bp., 2010. 191–248.

<sup>52</sup> FORGÁCS Éva, *Le a széplelkek macskazenéjével, A Dada a magyar művészet periferiáján 1915–1930*, in FORGÁCS Éva, *Az ellopott pillanat*, Pécs, Jelenkor, 1994, 178.

<sup>53</sup> Uo.

### V. Női szereplehetőségek

A Palasovszky részvételével alakuló budapesti avantgárd sajátossága volt az is, hogy valószínűleg ezekben a körökben váltak a legszabadabbá a női művészi szereplehetőségek a húszas években. Kassák műhelyeiben Újvári Erzsinek (Kassák húga), Nagy Etelnek (Kassák nevelt lánya), de mindenekelőtt Simon Jolánnak (Kassák felesége) jutott saját tér (az albréleti nyomorban a woolfi értelemben vett „saját szobáról” nem lehetett szó). Az autodidakta, „self-made” művész a családjában, környezetében is támogatta az alkotókészségek kísérletező kibontakoztatását. Puritán módon aszexualis modernizmusa (lásd: „nőember”) és socialista neveltetéséből hozott nőemancipációs elképzeléseiből következett a társadalmi különbségek, így a nemek közti társadalmi különbségek leküzdésének vágya. Azonban eltökélt kollektívizmusában a nőiség hangsúlyozását affektált individualizmusnak és polgári csökevénynek tartotta, s a Munka-körben megkövetelte az önmegtartóztatást, a nemi különbségeket rejtő uniformizálódást, ami nemcsak a fellépő-egyenruhában, hanem a kollektív műfajokban, a szavaló- és mozgáskórusban is megnyilvánult.<sup>54</sup>

A budapesti avantgárd körökben azért lehettek szabadabbak a női szereplehetőségek, mert Palasovszkyék komoly szerepet szántak a mozdulatművészetnek, Madzsar Alice-nak, Róna Magdának, Kövesházi Ágnesnek. A mozdulatművészet<sup>55</sup> a húszas–harmincas évek fordulóján hirtelen modern és transzgresszív területe lett a nőiség, a női test művészi megjelenítésének, míg az irodalom tradicionálisabb területén sokkal lassabban oldódott a patriarchális rend. A *Nyugat* nemiszerep-felfogásainak kutatása<sup>56</sup> egyrészt igazat ad abban Reichard Piroskának, hogy a *Nyugat* harminc éve alatt zajlott le az a folyamat, amely alatt nők írókká válhattak. Ugyanakkor Osvát és általában a *Nyugat* másság-igénye mellett, a patriarchális és esszencialista szemlélet (a nők írjanak a nőiségről, hiszen abban jók), nemi elfogultságokat alig rejtő poétikai ítéletek (a nőkre a formátlanság, a szabad versek és a pletykálgató társasági regények jellemzők) is jellemezték ezt a három évtizedes alakulástörténetet, s ezek például Kaffka Margit, Török Sophie fogadtatástörténetén is meglátszanak.

A húszas évek legnagyobb tekintélyű írónője a konzervatív oldal reprezentatív, ünnepelt szerzője, a már többször említett Tormay Cécile volt. Róla joggal állapította meg Babits, hogy „Az egyetlen presztízs, amit asszonyíró e korban megszerezni tudott, férfitpresztízs volt, politikai (a Tormay Cécilé)”.<sup>57</sup> Tormay az antifem-

<sup>54</sup> VAS István, *Nehéz szerelem I–II*, Szépirodalmi, Bp., 1983, II, 42–43.; K. HORVÁTH Zsolt, A munkáskalokagathia pillanata, *Költészet, társadalomkritika és munkáskultúra egysége: Justus Pál és a Munka-kör, Café Babel* 2008, nyár, 56–57., 141–154. Kötetben: ANDRÁSI Gábor (szerk.), „*Fejünkől töröljük ki a regulákat*”. *Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Alapítvány, Bp., 2010.

<sup>55</sup> FUCHS Lívia, *Száz év tánc*, L'Harmattan, Bp., 2007.

<sup>56</sup> BORGOS Anna–SZILÁGYI Judit, Előszó, in B. A.–Sz. J., *Nőírók és írónők, Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, Noran, Bp., 2011, 7–31.

<sup>57</sup> BABITS Mihály, Írók a két háború közt, Egy készülő könyv előszava, *Nyugat* 1941/5.

ministra nőmozgalom, a MANSZ vezetőjeként éppúgy a tizenkilencedik századi patriarchális társadalom női erőnyeit (állhatatosság, szolgálat, alázat) jelenítette meg, mint első világháború előtti regényeiben, amelyekben az asszonysors elfogadása, a sérelmek néma tűrése és a férfitekintély tisztelete számít a legfőbb női erőnyeknek (*A régi ház, Emberek a kövek között*).<sup>58</sup>

A női szereplehetőségek egészen korlátozott változata rajzolódik ki Szabó Dezsőnél, *Az elsodort faluban*. A regény szereplőiről általánosságban elmondható, hogy szimbolikus funkciójuk a fontos, azaz nem érdemes a realiztikus ábrázolás elvárásaival megközelíteni az alakokat. Mégis szinte karikatúrisztikus, ahogy a mű a kétosztatú világképének (falu vs. város, magyarság vs. zsidóság, hagyományok vs. modernség stb.) analóg oppozíciórendszerét a nőkre alkalmazza. A nőknek eszerint két altípusa van, a csenevész, sápadt, idegbeteg, affektált, hisztérikus városi nők és a pirospozsgás, egészséges, fajfenntartásra teremtett falusiak. („A hatalmas leány gyönyörű fejével, gazdag mellével, combjai dermedt hullámaival, széles medencéje ígéréttel a Föld volt... az erő, az ölelés, a termékenység sugárzó valósága.”<sup>59</sup>) A nő vagy az elkorcsosulás (meddőség), vagy a faj fenntartásának vehiküluma és szimbóluma a regényben, azaz a mű a későbbi totalitárius rendszerek szexualitáspolitikájára emlékeztető nőfelfogást propagál.

## VI. Generációk

A *Nyugat* megőrizte tehát központi szerepét, de mint látható, korántsem a *Napkelet* volt az egyetlen konkurens irodalmi fórum. Hatvány Lajos már 1918-ban megindította *Esztendő* című lapját, Szabó Lőrinc a *Pandorát*, Nagy Lajos az *Együttet* (1927-től), működtek *Az Est*-lapok, az évtized végén pedig megindult *A Töll*.

A *Nyugat* szerkesztőin és belső szerzői körén kívül Kassák Lajosnak és – egy időre – Szabó Dezsőnek lett kellő irodalmi tekintélye ahhoz, hogy íróvá avassa és publikációhoz segítse az elindulókat. A húszévesek és a negyvenévesek közötti generációs ellentétek is erősítették az autonóm irodalomeszményű *Nyugat* és a többnyire képviseleti költészetet művelő, irányzati irodalmi csoportok szembenállását. Kassák Lajos a baloldal felé tájékozódó fiataloknak, Szabó Dezső pedig a népi mozgalom előzményének tekinthető ellenzéki reform-nacionalista és fajvédő szerveződéseknek lett nagy tekintélyű alakja. Szabó Dezső kultuszának erejét jelzik túlzásai. Csak egyet említve ezek közül, a Bartha Miklós Társaság fiataljainak 1928-as Ady-ünnepségén „felesketett tizenkét »diák-apostolt« Adyra és saját tanaira”.<sup>60</sup>

A jobb- és a baloldali radikalizmus húszas évekbeli szomszédosságát jelzi, hogy egyetértettek a fennálló hatalom, a „görénykurzus” (Szabó Dezső kifejezése) megvetésében, az első világháború előtti politikai ideológiák csődjének, folytathatat-

<sup>58</sup> KÁDÁR Judit, Az antiszemitizmus jutalma, Tormay Cécile és a Horthy-korszak, *Kritika* 2003/március, 9–12.

<sup>59</sup> SZABÓ DEZSŐ, i. m., 51.

<sup>60</sup> Idézi TASI József, *József Attila és a Bartha Miklós Társaság*, 42. – aki az eskü szövegét is közli.



lanságának kérdésében, a liberalizmus, a kapitalizmus és a dzsentri-konzervativizmus elutasításában. (S az csak színesíti a képet, hogy 1916-ban Szabó Dezső még Kassák vállalkozásában látott forradalmi lehetőségeket.) „A kortársak számára úgy tűnt, hogy az európai fejlődésben véget ért az individualizmus hosszú korszaka, s a jelen a különböző közösségi jellegű, társadalmi kísérleteké.”<sup>61</sup> Politikai felfogásuk mindkét oldalon számos kérdésben antidemokratikus, jövőképük pedig utópisztikus volt, korporatív és diktatórikus államformákban gondolkodtak. Paradox módon mégis ezek a parlamenti képviselthez nem jutott, periférikus, nemegyszer üldözött mozgalmak tartották napirenden a gazdasági reformok, a társadalmi modernizáció akut kérdéseit: a jobb- és baloldali radikálisok egyetértettek a földosztás szükségességének, a tőke szocializálásának és (többnyire) a kultúra demokratizálásának ügyében is.

Az irodalmi mezőről alkotott képük is felette hasonló volt. Babits Mihályt és a *Nyugat*ot a valóságosnál konzervatívabbnak és az establishment részének tekintették, egy kategóriába sorolták Berzeviczy Alberttel, az Akadémiával és a Kisfaludy Társasággal.<sup>62</sup> Ennek ellenére irigyelték is azt a szimbolikus hatalmat, ami Babits pozíciójával járt, és amelyet a Baumgarten-alapítvány főkurátoraként anyagi javakká is képes volt konvertálni. (Igaz, csak korlátozott mértékben, mert egyrészt Babits önmagát is korlátozta azzal, hogy többeket bevont a döntésbe, másrészt a kultuszminisztérium is korlátozta döntési szabadságát.) Mégis, Babits pozíciója sokak szemében gyűlöletes volt („Szitává kéne lőni ezt a rohadt diktátort, ezt az ideg-beteg átkot a magyar irodalom testén!”<sup>63</sup>). Ezek az indulatok szerves részét képezték az irodalmi mező generációs és ideológiai konfliktusok tagolta világának, és bizonyos mértékben érthetőek is voltak azokban az években, amelyekben a kezdő költők szinte kizárólag csak előfizető-gyűjtő körutak után, a magánkiadás megalázó körülményei között tudtak kötetet kiadni, és teli voltak a hírek éhen halt vagy a nyomorból az öngyilkosságba menekülő művészekkel. József Attila, Radnóti és általában az irodalmi baloldal Babits-ellenes indulatait ez a körülmény is fűtötte.

Németh Andor felidézi, hogy egy *Nyugat*-ellenes kiáltvány is született 1928-ban: „A fiataloknak pedig, ha komolyan vannak ilyenek, nem kell arra várniok, hogy a *Nyugat* üsse férfitvé őket.” Ez nincs ellentmondásban azzal, hogy a húszas évek fiatal költői számára az íróvá ütést leginkább a *Nyugattól* várták, ami azt illeti, a lap minősítő szerepének csoportos, kiáltvány formájú elutasítása épphogy megerősíti a kanonizáló szerepéről alkotott benyomásunkat. Mint Németh Andor némi szarkazmussal megjegyzi, „[a] kiáltványt öten jegyezték. Az aláírók később mind adtak kéziratot, szórványosan vagy rendszeresen a *Nyugatnak*”, köztük Illyés Gyula, aki hamarosan fontos alakja lesz lapnak.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> TAKÁTS József, *Modern magyar politikai eszméletörténet*, Osiris, Bp., 2007. 105.

<sup>62</sup> [LUKÁCS György] in VAJDA Sándor, *Két kísértet kézfogása egy sír felett [100% 1927/szept.]*, in TAMÁS Aladár (szerk.), *A 100% története*, Magvető, Bp., 1973, 218–221.

<sup>63</sup> Radnóti Miklós 1934. augusztus 30-i levelét idézi FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete, Kritikai életrajz*, Osiris, Bp., 2005, 302.

<sup>64</sup> NÉMETH Andor, i. m., 91–92.

S míg a húszas években induló radikális fiatal értelmiségiek – az idősebb politikai emigránsokkal egyetértésben – Babitsra osztották a negatív főszerepet, addig legnagyobb hősiük kétség kívül Ady volt.<sup>65</sup>

Korábban említettük, hogy a húszas években indul el az a folyamat, amelyben Ady nyugatos költőből nemzeti költővé válik, ám ez a folyamat korántsem volt konfliktusmentes. Politikailag szembenálló, de legalábbis elhatárolódó értelmezői közösségekben alakultak ki egymástól eltérő Ady-hagyományok, amelyek a maguk preferenciáinak megfelelően válogatnak az életmű korpuszából. Ezek az Ady-kultuszok, divatok és kisajátítási törekvések gyakran visszatetszést szülnek, Zsolt Béla például az *Ifjú szívekben élek* című röpiratot kiadó „prenépi” mozgalom fiataljairól írja, hogy „Ady Endrét halott Szolimán módjára felültette a lóra és mögéje sorakozott”.<sup>66</sup> Komlós Aladár ugyanezen röpirat kapcsán magyarázza el a Szabó Dezső-hívó Makkai Jánosnak, hogy Ady nem volt fajvédő,<sup>67</sup> Vas István pedig a lipótvárosi polgárságról írja, hogy ezekben az években „nyálazták be” Adyt.<sup>68</sup>

Kassák költők több generációjának volt első mestere (bár az általa elindított képzőművészek nagyobb karriert futottak be), Szabó Dezső pedig például Erdélyi József első kötetéhez az *Ibolyalevélhez* (1922) írt ajánló előszót. Az *elsodort falu* sikere is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a könyv szerzőjének, képletesen szólva, hatalmában álljon költői mandátumok osztása, s ezáltal is mélységesen megvetett *Nyugot* (korábban szellemi otthona) egyszemélyes alternatív intézménye legyen. Kassák pedig már *A Tett* indulása óta tudatosan építette fel mozgalmát, lapjait, műhelyt és városszéli, alkalmi galériáit, s hozzá oroszinges szerzői imázsát, sajátos tipográfiájú, jól felismerhető *brand*jeit. Mindennek eredményeként az irodalmi (*Nyugot*) és a politikai centrumoktól (például a tanácskormánytól) tartósan független intézményként sikerült oly mértékben stabilizálni pozícióját, hogy azt még hétéves emigrációja sem ingatta meg. Egy példát említve csak, a Babitscsal folytatott 1916-os vitáját is úgy értelmezi az *Egy ember életében*, mint a pozíciószerezési, önformálási folyamatnak egyik fontos és sikeres szimbolikus állomását, amelyben *A Tett* a *Nyugot* konkurensévé lépett elő. „S ha ő [ti. Babits] azt hitte, hogy cikke első szakaszában a »szerkesztői«, sőt »apostoli« kiszólásaival valahonnan fölülről elintézhet engem, akkor nagyon téved. Valóban én *A Tett*nek nemcsak írója, hanem szerkesztője is vagyok, s ezt a funkciót, bevallom, valósággal apostoli hittel és odaadással szeretném elvégezni. És azért sem haragudnék, ha majd az irodalomtörténet inkább apostolnak, mint esztétának könyvelne el.”<sup>69</sup>

A húszas évekbeli irodalmi mezőnek tehát az is egyik sajátossága, hogy a *Nyugot* központi fórumán (vagy főkapuján) kívül voltak „oldalbejáratai”, amelyek csak az elkötelezett költőjelöltek előtt nyíltak, nyílhattak ki.

<sup>65</sup> M. PÁSZTOR József, Adalékok az Ady-életmű továbbéléséről a magyar munkásmozgalomban (1919–1944), *Párttörténeti Közlemények* 1977/4, 105–129.

<sup>66</sup> Idézi TASI József, *Babits, Zsolt Béla, Hatvany és József Attila*, 142.

<sup>67</sup> KOMLÓS Aladár, Fajvédő volt-e Ady Endre?, *Századunk* 1929/május-június, 308–319.

<sup>68</sup> VAS István, *Nehéz szerelem I*, 183.

<sup>69</sup> KASSÁK Lajos, *Egy ember élete II*, 300.

## VII. Poétikai változások (összefüggésben az irodalmi mező változásával)

Az erősen átpolitizált irodalmi mezőben politizálódnak az egyes esztétikai és a poétikai kérdések. A korszakban politikai kérdés volt már maga a *versforma* is.

Az expresszionista-futurista versnyelv és a szabad verses forma Kassák aktivista korszakában vált forradalmi versnyelvvé, és a Kassáktól elszakadó kommunisták, Komját Aladár vagy Barta Sándor sem váltottak át a kötött formára, amikor „formaforradalmiságban” elmarasztalt mesterüknek hátat fordítottak. A szabad vers a húszas években sokak szemében a baloldaliság és a politikai szubverzió jelének minősült. Az ifjú Radnóti vagy a Kassák körében induló Vas István és Zelk Zoltán számára magától értetődött, hogy a szabad forma forradalmi, míg a magyaros verselés vagy a népköltészeti ihletettségű formák reakciósak. Kassák különösen dogmatikusnak mutatkozott ebben a kérdésben. „Rímes verset nem közlök” – üzenté állítólag József Attilának a *Munkában* megjelentetni kívánt verseiről.<sup>70</sup>

A konzervatív oldalon Horváth János szintetizálta a nemzeti klasszicizmus-konceptiójának verstani kiterjesztését és „nemzeti”, valamint „jövevény” versidomokat különböztetett meg 1922-ben. Erdélyi József nagy sikereket könyvelhetett el magának az ugyanebben az évben megjelent *Ibolyalevél* című, szabályos verselésű, „egyszerű” rímelésű, a nyugatos versnyelvtől vagy avantgárd stílustól úgyszólván érintetlen költeményeivel. A „szabad vers vs. kötött forma” kérdése a húszas években az irodalmi mezőt tagoló, felosztó kérdés, egyszerre poétikai és politikai határvonal.

Az avantgárd forradalmi lendülete már a húszas évek végén alábbhagy, a népi líra pedig sikerrel jeleníti meg kötött formákban a társadalmi radikalizmust. Vas István szellemesen írja le, hogyan kapták rajta egymást Zelk Zoltánnal: titokban mindketten rímes verseket írnak egy ideje.

A kötött formájú líra harmincas évekbeli látványos feltámadását nemcsak a népköltészeti, hanem az antikizáló és klasszicizáló költészeti hullám is elősegítette, és a *Nehéz földről* is elmondható, hogy nemcsak folklorisztikus ihletésével, hanem bukolikájával is nagy hatást gyakorolt a harmadik nemzedék költőire. Az ilyési versnyelvi és verselési fordulat mégsem jelentett visszatérést a *Nyugat* első generációját jellemző formagazdagsághoz és verstani szabatosághoz. Néhány kiemelkedő formaművészt nem számítva (József Attila, Weöres), a harmincas években befutott költők verselése egyszerűbb, dísztelenebb, „pongyolább”, szabálytalanabb, mint az Ady/Babits generáció klasszikusaié, és ennek a verstani különbségnek is volt – nem is egy – ideológiai értelmezése. Nem szólva Kosztolányinak az új keletű verstani primitivizmust illető elítélő (*Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*) és Babits elfogadó véleményéről, elég csak arra utalni, hogy a népi költők általában tiszteltreméltóan avítottak, esetleg sznobnak, valóság- és közönségidegennek tekintették a *Nyugat* vajt fülű, „szecessziós” verselését.

<sup>70</sup> Vas István, *Nehéz szerelem II*, 49.

A Füst Milán, Kassák és Kaffka Margit szabad versein iskolázott Radnóti és a Kassák szabad verseinek nyomdokában indult Vas István egyaránt eljutottak odáig a harmincas évek végére, hogy a *jól megcsinált versnek* erkölcsi értéket tulajdonítottak, a költői helytállás csendes jelének tekintették. Mégis, számukra is, ha nem is sznobnak, de a magyar és az európai politikai horizont tragikus elsötétülését tekintve hiteltelennek, hazugnak tűnt a kifinomult verstani-formai stilizálás. Leginkább csak a klasszikus (görög, latin) versformákban és műfajokban bíztak.

Illyés is kiváló szürrealista szabad versek után, népi írói önformálásának részeként hagyta maga mögött az avantgárd versnyelvet (*Nehéz föld*, 1928) és tért meg a rímes, szabályos versformákhoz. Azért használhatjuk a formatörténeti változás leírására a „megtérés” hasonlatát, mert ez a folyamat valóban szinte verstani korrelátuma annak az Illyés szerepvállalását elbeszélő, a korszak verseiben többször megidézett narratív toposznak – a „tékozló fiú” példázatának –, amellyel Illyés a párizsi peregrinációja és az avantgárd korszaka utáni hazatalálását beszéli el az ősi, paraszti és magyar Dunántúltra.

Németh László olyan értékrendszerben értelmezi Illyés verstani fordulatát, amelyben a káosz és a forradalmi rombolás áll szemben a mély és ősi nemzeti lényeggel. Bár Németh ebben a *Nyugataban* megjelent, teljességgel mérsékelt és finom megkülönböztetésekkel élő cikkében még csak érintőlegesen sem beszél politikáról, érvelését, logikáját mégis áthatják a magyarság sorsát illető apokaliptikus félelmek és utópisztikus elvárások. Látható, hogy a műhelyproblémának tűnő verstani kérdések tárgyalása nem független a kor uralkodó politikai narratívájától, amely az idegen, zsidó, pesti és baloldali szellemiség rovására írta a magyar nyelv, a tiszta erkölcsiség romlását, végső soron az Ezeréves Királyság elvesztését.

Az irodalmi mező ilyen értelemben nemcsak indifferens tere az irodalomnak, hanem az irodalmi alkotást és befogadást a poétikai alapkérdések szintjén is befolyásoló tényezője.

# Műhely

Dobos István

## TÖRTÉNELEM ÉS RETORIKA

– Kosztolányi háborús írásai a zsidóságról –

Történelem és retorika: e két fogalom kapcsolata nem minden feszültségtől mentes. A nyelvi közvetítés mozzanata az egykori esemény tárgyyszerű bemutatásának, vagy hiteles ábrázolásának a módozataiból sem iktatható ki. A történelem, bármi legyen is az, akár a megértés, akár a megjelenítés a visszatekintés célja, önmagában nem, jobbára csak elbeszél alakban válik hozzáférhetővé. A történész előadása is megalkotott: az egyes események nem elszigetelten, de szóképek által létrehozott történelmi mezőben, narratív szerkezetbe ágyazva léteznek, ennél fogva az esemény egyszerre értelmezhető a történet elbeszélésének illetve az elbeszél történetnek a szintjén. Az irodalmárt jobbra az előbbi, a történészt az utóbbi érdekli. Egy dolog elbeszélése elejétől a végéig (*diegézisz*) a nyelv megnevező, megállapító, vonatkoztató működésének a tételezésén nyugszik. Ismeret, tudás és beszéd egységének megbomlása azonban kézenfekvő tapasztalat lehet olyan alkotó számára, kinek legfőbb foglalatossága írásművek létrehozása. Az állítás „egyértelműségével” szemben mindazok a poétikai tevékenységek, amelyeket a szinte mindig ironikusan fogalmazó Kosztolányi folytatott, elbizonytalanítják a jelentést: a nyelv általi létesítés a szépirodalomban, vagy az olvasó meggyőzését szolgáló műveletek az újságírásban, megismerés és retorika összeegyeztethetőségének a nehézségeire figyelmeztetnek.

Kosztolányi háborús írásainak a retorikája ellenszegül az egyértelműsítő magyarázatnak. Tanulságos példáját szolgáltatja ennek *A pillanat* című tárca, mely a háború kitörésének a hírét örökíti meg. Az olvasónak fel kell figyelnie hang és nézőpont összetett játékára. Az esemény egyidejű átélője számára a látvány, a véletlenszerűen feltáruuló kép érzi ereje és lebegő többértelműsége magával ragadó, ezért lelkesült, s nem a háború kitörésének a híre lelkesíti: „az életünk rendje fölborult, csak később, egész váratlanul dő szívem a pillanat. Mindnyájunknak mást és mást jelent.”<sup>1</sup> A háború bejelentése – mutatott rá az író – „színházi alaphelyzetet” teremtett, s az emberek meg akarták ragadni ezt a pillanatot, mert úgy érezték, hogy közvetlenül

---

A szerző egyetemi tanár (Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar) kutatócsoport-vezető (MTA–ELTE).

<sup>1</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *A pillanat*, *Nyugat* 1914. 18–19. szám, Figyelő, 335–336.; in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1970, 71.

a történelem alakítóivá válhatnak.<sup>2</sup> A hétköznapiok elkallódnak a történelem emlékezetében, s a visszatekintés a felejtés ellen hat.

Teremtett nyelvi világokban elsősorban a beszédhelyzet, s a szöveggörnyezet függvénye, mit jelöl egy kifejezés. Végső soron a történész írásműve sem vonhatja ki magát a szöveg retorikai szerveződésének a hatálya alól, jóllehet itt – legalábbis elvileg – adottak azok a faktuális feltételek, amelyek mellett ténylegesen ellenőrizhető egy megnyilatkozás referenciális értéke. A fikcionális beszédmódok és a történelem „empirikus eseményeiről” szóló diszkurzusok, abban legalábbis nem különböznek, hogy a valóságra vonatkoztatható jelölt hitére alapozva tulajdonít nekik jelentést az olvasó.

A nyelv retorikai természetének a félreértése az alapja a „szövegszerű” és a „világszerű” irodalmi alkotások éles szembeállításának a hazai irodalomtörténet-írásban. A referencia kérdésért firtató viták magától értetődőnek tekintik a fenti kételemű konstrukciót, holott az olvasás folyamatában ez a modell egyszerűen követhetetlen. A nyelvi jel működése, kétféle, egymástól elválaszthatatlan, de egyensúlyba soha nem kerülő szerepe, megnevező, ábrázoló illetve tételező, jelentést létesítő tulajdonsága csakis egymással kölcsönhatásra lépve érvényesülhet az olvasásban. A befogadó nem rendelkezhet a lehetőségként minden szövegben adott, de minden egyes esetben másként kibontakozó jelölő folyamatok fölött, amelyeknek a megközelítése a poétika és az értelmezés összekapcsolását igényli, s nem az egyik vagy a másik nézőpont kizárólagossá tételét. A „referencia pillanata” feltartóztathatatlanul eljön minden szövegmagyarázatban. Kosztolányi háborús írásai a zsidóságról konkrét eseményekhez kapcsolódnak, a szavakat bennük tehát nemcsak más szavak, de mondhatni a történelem is megelőzi. A közlemények viszonya a környező világgal ugyanakkor Kosztolányi esetében roppant összetett kérdés, mivel tárcái ötvözik a novella, a riport és az esszé stílusjegyeit, és ebből következően átjárhatóvá teszik a – rögzíthetetlen értelmű – „szépirodalom” és az újságírás közötti határokat.

Háborús viszonyok között nemcsak a szólásszabadság külső korlátozásával kell számolni, de a véleménynyilvánítás közvetlenségének az önkéntes visszavételével is: „a cenzúra – írja Kosztolányi – nem csupán afféle ellenőrző intézmény. Ha eltörölnék, akkor is élne. Cenzúra van bennünk, mindnyájunkban, kik beleszületünk ezekbe az időkbe.”<sup>3</sup> Az újságíró álma, Kosztolányi idézett, első cenzúráról

<sup>2</sup> Kosztolányi egyidejű beszámolójával szemben Babits negyedszázaddal később, tehát merőben más hatástörténeti helyzetben idézi fel, mit jelentett számára a háború kitörésének a pillanata: „Ebéd után hirtelen elborult, szinte egészen sötét lett, mint ítéletnapján, a fák derékban megcsavarodtak, az udvar közepén hatalmas portölcser emelkedett, s az emeletről egy ablaktábla csőrömpöve zuhant a pázsitra. A kapu fölött magától csöngött a drótcsevegő. Minden olyan volt, mintha csakugyan valami kozmikus erő ragadta volna meg a világot, s az elemek harcával jelentené be, hogy ezentúl minden másképp lesz, mint eddig volt. Valóban minden másképp lett, s azon a napon derékba törve, kétfelé oszlik az életem, mint különben talán mindenkié, aki akkor már ember volt.” Vö. BABITS Mihály, Curriculum Vitae, 1939. február 3., in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Második kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978. 682–683. (Babits Mihály Művei)

<sup>3</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az újságíró álma*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, 353.

szóló írása, 1916. december 20-án jelent meg A Hétben, a második, *A kedves cenzor*; a *Pesti Napló*ban, 1918. október 29-én. A nyelvi fellépések, különösen ilyen zord időkben, körültekintő retorikát igényelnek. Kosztolányi némely írása az újszövetség tanításának szellemében a „Legyetek könyörületesek!” – felszólítással foglalható össze. A megszólítottak hiányában, a másik jóváhagyása nélkül azonban eldönthetetlen a beszédcelekvés, a performatív megnyilatkozás sikerültsége.

Nincs mód ezúttal kifejteni, hogy a történelem értelmével szemben támadt kétségek hogyan fogalmazódnak meg ugyancsak a retorika kérdéseként Kosztolányi írásaiban. A történelmet nem lezárt egységnek tekintette, hanem folyamatnak, amelybe az értelmező a maga korának hatásösszefüggései által meghatározva lép be, „hiszen benne élünk a történelemben”.<sup>4</sup> Felfigyelt jelenlét és jelentés elválására, arra, hogy az átélt történelmi pillanat jelentése elhalasztódik, s csak később tár sul hozzá értelem: „Azt hiszem, mindenki számára más és más pillanatban válnak jelentőssé és érzékelhetővé a végzetes események. Ez nem az a pillanat, mikor megtörténnek.”<sup>5</sup> Az átélt esemény megértése tehát később következik be, maga is villanásszerűen. A *jelentés* keletkezésének a „pillanata” ismét *jelenlét-hatást* vált ki: „Meg kell várnunk a pillanatot, a tragikus pillanatot, amikor valami kis motívum a közelünkbe hozza, személyessé teszi, és mindnyájan – külön-külön – egyénien értjük meg, a sugallat közvetlen közlőképessége által, hol vagyunk és hová tartunk. Nem tudunk, éreznünk kell a történelmet. Azzal az érzéssel, mellyel ön magunkat érezzük, a sugallat zsigerekig ható testi erejével.”<sup>6</sup> Kosztolányit foglalkoztatta a történelmi tapasztalat időbeli meghatározottságának kérdése, az értelmezés távlatainak változása a résztvevő, a tanú, a kortárs, illetve a visszatekintő viszonylatában. Írásai érzékeltetik, hogy a tömegmédiум szerepét akkor betöltő napilapok szalagcímei milyen erőteljesen alakították a háborúról alkotott képet, s szinte elő(re) írták a bekövetkező eseményeket.

Az újságíró Kosztolányi nyelvhasználata sem nélkülözi az iróniát, ezért ellenáll a jelentésszűkítő ideologikus olvasásmódnak. E szabály alól még az olyan, látszólag teljesen egyértelmű írások sem kivételek, mint az antiszemita közbeszédet pel lengérré állító *Éjszaka a vonaton*. A zsidóellenes kirohanásokat hallgatva az érintettek csak megilletődötten bólogatnak, mintha dicsérnék őket. Kosztolányi megjelenítés módja zavarba ejtően többértelmű. Az olvasónak kell eldöntenie, miről árulkodik a mozdulat: szerencsétlen szellemi restségről vagy éppenséggel játékos fölényről, amely egyszerre teszi nevetségessé a közhelyet, s kerüli el bölcsen az összeütközést. A felkavaró beszámoló nyitva tartott befejezése merészségre vall, illetve olyan szabadgondolkodóra, akinek csak az írásmű törvénye szab saját mértéket. A korábban idézett újságcikk, *A pillanat* iróniája is megtévesztő lehet. Az egyidejű beszámoló bizonyos részleteiben úgy tűnik, mintha Kosztolányi igenelné a háborút, holott a megfigyelt jelenségben feltárulkozó összefüggés felfedezése vil-

<sup>4</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az élet tánca*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, 235.

<sup>5</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *A pillanat*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, 70.

<sup>6</sup> I. m., 71.

lanyozza fel: a kor embere azért ragadja meg oly hevesen a kínálkozó lehetőséget, mert a történelem színpadára akar kerülni. Ellenpéldaként talán a *Szív*<sup>7</sup> című írás említhető, mely a megszokottnál mérsékeltbben szólaltatja meg az iróniát.

Az elbeszélő vonatra várva a pályaudvaron zsákhegyet fedez fel. A különös építményt nézve az író képzelete életre kelti az elvesztett otthonokat, amelyekből egy-egy menekült valamit a zsákjában magával hozott. Aki megtalálja a holmiját, „az első pillanatban szinte-szinte ölelkezik vele”.<sup>8</sup> Egy kitömött mókus, egy hálósipka, baba, vagy kispárna a menekülők családtagjai. A szemlélődő kívülről, de megrendülten sorsközösséget vállal a kiszolgáltatott emberekkel: „...éreznem kell, hogy ma a kis család egy nagy családdá alakult, és ennek a nagy családnak én is tagja vagyok. Itt van a család a pályaudvaron, az utcán, az egész földön. Be lehetne teríteni az egész földgolyót e csíkos ruhákkal, e vörös és pecsétes abroszokkal, e bitang jószágokkal, mi pedig leülhetnénk mind, ehhez az asztalhoz. Ez az egész emberiség családi köre, vacsorázó asztala lenne.”<sup>9</sup> A tárgyak magukon viselik a fájdalmak véseteit: „Mindegyik egy kis oltárka.”<sup>10</sup> A menekült beraktározott otthonának a szíve dobban meg, amikor egy zsákban megszólal az ébresztőóra.

Jóllehet Kosztolányi távol tartotta magát a közvetlen politikai cselekvéstől, újságcikkei mégis érintkezésbe kerültek ezzel az övezettel. A galíciai menekültek védelmében írt cikk megrendelője az *Egyenlőség* című lap volt, amelyben Kosztolányi Dezső rendszeresen publikált 1916 és 1918 között.<sup>11</sup> Az *Egyenlőség* a magyarországi neológ zsidóság szabadelvű fóruma volt, a vallási és kulturális közösség gondolatát képviselte, a nemzetiségi elzárkózással szemben az önkéntes asszimilációt hirdette bizonyos hagyományok megtartásával.<sup>12</sup> Ennek az eszménynek a Galíciából menekült zsidók nyilvánvalóan nem tudtak megfelelni, ugyanis „a történelmi Magyarország határain kívül éltek, következésképpen nem érezték magukat magyarnak; magyarul nem tudtak, és a legcsekélyebb mértékben sem azonosultak a hivatalosan deklarált háborús célokkal. Viszont belevetették magukat a háborús nélkülözések talaján burjánzó feketekereskedelembe és sokan közülük hihetetlenül rövid idő alatt irigylésre méltó vagyonra tettek szert.”<sup>13</sup> A menekültek befogadását szorgalmazó lap támadásoknak tette ki magát, ugyanis a közvélemény ellenezte a tömeges beáramlást, s nem tett különbséget kisemmizett menekült és ügyeskedő hadseregszállító között. Az *Egyenlőség* főszerkesztője, Szabolcsi Lajos ezért kéri fel bizalmasan régi barátját, Kosztolányit, hogy keresztény magyar íróként vezércikkben védje meg „ezt a szerencsétlen tömeget, mely nem »bevándorol«, hanem »menekül« hozzánk”.<sup>14</sup>

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szív, Világ*, V. évf. 328. sz., 1914. december 10.; in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, 91.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> I. m., 92.

<sup>10</sup> I. m., 93.

<sup>11</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Mi, huszonötvezren... Egyenlőség XXXV. évf.*, 35. sz., 1916. augusztus 26., 1–2.

<sup>12</sup> Vö. LÓRINCZ Anita, *Kosztolányi Dezső és az Egyenlőség című folyóirat kapcsolata*, in [http://kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/kd\\_es\\_az\\_egyenloseg.pdf](http://kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/kd_es_az_egyenloseg.pdf)

<sup>13</sup> BORSÁNYI György, *Zsidók a munkásmozgalomban, Világosság 1992*, 2. sz., 147.

<sup>14</sup> SZABOLCSI Lajos, *Két emberöltő, Az Egyenlőség évtizedei (1881–1931)*, MTA Judaisztikai Kutatócsoport, Bp., 1993. 184.



Annyi bizonyos, hogy a nagy háború új korszakot nyitott a modernitás történetében, s Kosztolányi újságcikkei e fordulaton belül jól érzékeltetik azt a változást, amely a magyar zsidóság helyzetében 1916–1917 táján bekövetkezett.<sup>15</sup>

Jogosult-e éles korszakhatárt kijelölni? A történészek véleménye megoszlik erről.<sup>16</sup> Az látni való, hogy a zsidóság szerepvállalásával kapcsolatos bírálatok ettől fogva egyre nagyobb teret kapnak a nyilvánosság fórumain, s immár nemcsak az élclapokban, a hatóságokhoz intézett panaszos beadványokban vagy a tárcairodalomban, de a parlamentben is. Vázsonyi Vilmos 1916. február 5-én tartott képviselőházi beszédében azt mondta, hogy a beolvadásra nézve kívánatos volna „a foglalkozási ágak helyes szétoosztása a nemzeti egység szempontjából, hogy egy foglalkozásnak se legyen felekezeti jellege”.<sup>17</sup> Történelem és retorika nehezen kibogozható összefonódására lehet példa a fenti idézet. Vázsonyi ugyanis a zsidóság beolvadásának megkönnyítése érdekében fogalmazza meg javaslatát,<sup>18</sup> amely könnyen félreérthetővé válik a *korabeli tapasztalati térből* kiemelve.<sup>19</sup>

Tudvalévő, hogy a történeti tapasztalat előzetes megértése nem utolsósorban öröklött beszédrendek, kifejezésmódok, és retorikai alakzatok közvetítésével történik. 1916-ra, 1917-re visszatekintve a mai kutató közelíthet Kosztolányi szóban

<sup>15</sup> A történetírásban nem alakult ki egységes álláspont a zsidóellenességgel szembe forduló *Egyenlőség* szerepvállalásával kapcsolatosan. A katonai szolgálat elkerülésének megkísérlése bizonyos foglalkozási ágakban – kereskedők, orvosok, ügyvédek, szabad értelmiségiek – az életmódból következően az átlagosnál magasabb lehetett. A zsidóság össznépességen belüli arányához képest az említett rétegekhez tartozók a zsidóság körében nagyobb számban képviseltették magukat. „Ezt a társadalomtörténeti szempontokkal magyarázható jelenséget az egyre erőteljesebben fellépő antiszemiták – könnyelmű és később katasztrófilis hatásának bizonyult általánosító módszerükkel – alaposan kihasználták. S erre a magyar zsidóság vezetői is rosszul reagáltak. Szabolcsi Miksa, az *Egyenlőség* főszerkesztője és a lapban publikáló szerzők az okok magyarázata helyett magukat a *tényeket* kérdőjelezték meg. Semmi jele ugyanis annak, hogy, hogy azok, akik bevonultak, ne teljesítették volna ugyanúgy hazafias kötelességüket, mint mások.” GYURGYÁK János, *A zsidókérdés Magyarországon*, Osiris Kiadó, Bp., 2001. 94.

<sup>16</sup> Bihari Péter elgondolása szerint a „zsidókérdés” és a középosztály problémája erőteljesen összekapcsolódott az első világháború időszakában. A zsidóság megerősödött, s ez a fejlemény végletesen megosztotta a középosztályt: „a magyar zsidók kimagaslóan fontos, új szerepekhez jutottak a társadalom életében, és tovább erősítették meglévő pozícióikat a gazdasági és a kulturális szférában. Különösen sokan voltak a hadiszállítók és a hadimilliomosok irigyelt rétegében.” BIHARI Péter, *Lövészárhok a hátszárkban, Középosztály, zsidókérdés, antiszemitizmus az első világháború Magyarországon*, Napvilág Kiadó, Bp., 2008. 247.

<sup>17</sup> In ÁGOSTON Péter, *A zsidók útja*, Nagyváradai Társadalomtudományi Társaság, Nagyvárad, 1917, 308. (A jövő kérdései 2.)

<sup>18</sup> Vázsonyi Vilmos az Esterházy-kormány (1917. június 15.–1917. augusztus 23.) igazságügy-minisztere, majd annak bukása utána a harmadik Wekerle-kormány (1917. augusztus 23.–1918. október 31.) tárca nélküli minisztere az élclapok egyik céltáblája volt, Jászi Oszkár és Weiss Manfréd mellett Vázsonyi személyében öltöttek testet a zsidók „térfoglalásával” kapcsolatos általánosítások, ellenszenves tulajdonságok.

<sup>19</sup> Reinhart KOSELLECK, „Tápasztalati tér” és „várakozási horizont” – két történeti kategória, in Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő*, A történeti idők szemantikája, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2003. 401–430.

forgó újságcikkeihez az életmű egészében gyökerező fogalmakkal. Az író álláspontja *ekkor* a zsidóság megítélésével kapcsolatban nemzeti szabadelvű felfogást fejez ki, melyhez a hagyományok tisztelete éppúgy hozzátartozik, mint a személyiség méltóságának védelme. Ezeknek a kategóriáknak a jelentése jól körülhatárolt, alaposan feltárt, s bizonyos mértékben rögzített. „A konkrét történelem – ahogy Koselleck írja – meghatározott tapasztalatok és meghatározott várakozások közegeiben pereg.”<sup>20</sup> A zsidóságról alkotott jellemző nézetekhez viszonyítva Kosztolányi írásait, különösen indokolt az *egykorú tapasztalati tér és várakozási horizont* kölcsönhatását figyelembe venni.

Ágoston Péter jogtudós szintén a teljes beolvadás híve volt, ezért szorgalmazta maga is az „eloszlást” a foglalkozási ágak körében,<sup>21</sup> s ezért ellenezte az elkülönülés ellentétes folyamatát felerősítő ortodox galíciaiak tömeges beáramlását.<sup>22</sup> *A zsidók útja* című 1917-ben Nagyváradon megjelent könyvről élénk vita bontakozott ki a magyar közéletben, amely végső soron az óta sem jutott nyugvópontra.<sup>23</sup> A Társadalomtudományi Társaság *Zsidókérdés Magyarországon* című kiadványa, mely a *Huszdik Század* körkérdésére érkezett válaszokat közölte 1917-ben, nem hivatkozik a felhívásban név szerint Ágostonra, de érzékelhetően *A zsidók útja* megjelenése volt a vállalkozás egyik ösztönzője. A magyar tudomány és irodalom képviselői eltérően nyilatkoztak arról, létezik-e, s ha igen, mit jelent a „zsidókérdés”.

Kosztolányi különvéleményt fogalmazott meg *Szeszélyes riport a villanyvárosról, az irodalomról és a huszadik századbeli hitvitázókról* címmel 1917-ben, amelyről később részletesen szólok. Az elemzésre kiválasztott korpusz körvonalazásához előzetesen az *Éjszaka a vonaton* című kolozsvári úti beszámolót, s a *Mi, huszonöt ezren* című vallomást említeném 1916-ból. Az előbbi különleges forrásként szolgálhat a háttérország mindennapjainak mentalitástörténeti szempontú kutatásához. A narratívát formáló közgondolkodásról ugyanis elsősorban efféle nyelvemlékekből szerezhetünk tudomást, nem a statisztikákból vagy a rendeletekből. Kosztolányi pillanatfelvétele valósággal érintésnyi közelségbe hozza a hétköznapi zsidóellenesség

<sup>20</sup> I. m., 406.

<sup>21</sup> „A nagybirtokosok közt 20.3 %-a a zsidó s a gyárosok és bankárok közt ennél a százaléknál nem nagyobb a keresztények arányszáma. Ez a tény mutatja annak szükségességét, hogy itt tenni kell valamit.” In ÁGOSTON Péter, *A zsidók útja*, 316.

<sup>22</sup> Ágoston a fogadó kultúrák nézőpontjából értelmezve ítéli magyar és magyar zsidó részről egyaránt kezelhetetlennek a galíciaiak tömeges bejövetelét: „A zsidókérdés megoldása ma Magyarországon annyiban a kultúra kérdése, mert a magyar kulturált zsidó nem elég erős arra, hogy a keletről beözönlő készülőd kulturálatlan zsidóságot rövid időn belül felemelje. De a magyarság sem elég erős arra, hogy a folyton beözönlő keleti zsidóságot magába olvassza.” I. m., 6.

<sup>23</sup> A tanulmány szoros értelemben vett tárgya, Kosztolányi zsidóságról szóló háborús írásai szempontjából Ormos Mária monográfiájának az idevágó, lényeges megállapításai érdemelnek figyelmet. Ágoston két csoportra osztotta a zsidóságot: „Egy részét magyar szempontból veszélytelennek (...) tartotta (...). Másik részét azonban, azt, amelyik nemrégiben jött az országba, és nem hasonlított a régen megtelepedett zsidókhoz, nem beszélte a magyar nyelvet, megtartotta ősi (annak vélt) ruházatát, szokásrendszerét, nos, ezeket a zsidókat látni sem akarta az országban. Ezzel beleillett a „galiciánereket” ostorozók táborába.” ORMOS Mária, *A katedrától a halálsorig, Ágoston Péter 1874–1925*, Napvilág Kiadó, Bp., 2011. 73.

jelenségét. A nyomasztó közeg egymáshoz hasonítja a véletlenszerűen egymás mellé került utasokat a vonatfülkében. A hangoltság teremt közösséget köztük, ezért lényegében mindegy is, mit mondanak, egy idő után félszavakból is megértik egymást. A *Mi, huszonötvezren* körültekintően megalkotott többszólamú szöveg. A többes szám első személy a földönfutóvá lett galíciai zsidókra vonatkozik. Az Ő könyörgésük vezet be a szöveget. A szólamok értelmező kölcsönhatásának köszönhetően azonban megváltozik a mi jelentése: a kitaszítottak és a befogadók testvéri közösségének a megnevezésévé alakul át: *Mi, huszonötvezren*. Az elbeszélő a kölcsönös megértés előmozdítása érdekében több lépést tesz. Először a jövevények idegenséget hangsúlyozza, s a teljes kiszolgáltatottságukról tett vallomással kísérel meg együttérzést kiváltani irántuk. Majd érintkezési pontokat, hasonlóságokat keres, ezért folyamodik a vendégség képzetéhez. Két szólást idéz. Mindkettő évszázados történelmi tapasztalatot sűrít egyetlen mondatba. Az első a házigazdák kedélyére vonatkozik: „Nálatok a nóta azt tartja, a magyar még akkor is sír, mikor vigad. Mi nem vigadunk sírva, mert sohase vigadunk. De mindig sírunk. Egyik költőnk, aki zargon nyelven ír, azt mondja a zsidókról, hogy *könny-millimos*.”<sup>24</sup> A kedély alaphangoltsága különbségeket, de hasonlóságokat is mutat, s az így kibontakozó párbeszédben egyre ismerősebbé válik a távolról érkezett, titokzatos emberek világa. A második mondás magára a kiszolgáltatott emberi helyzetre vonatkozik, amelyet mindenki megérthet, tartozék bárhová: „Ismertek ti is a mérges ebeket, a göröngyöt, a tövist, a mostoha világmindenséget. Hiszen azt mondjátok: *Szegény embert az ág is húzza*.”<sup>25</sup> Kosztolányi sugalmazása szerint a szenvedés tapasztalata teremthet közösséget az új ottont keresők és a befogadók között.

A kikeresztelkedett, katolikus vallásra áttért nevesebb zsidó magyar családok elnevezték a keleti szokásrendet őrző, ortodox, magyarul nem beszélő galíciai zsidók tömeges befogadását Magyarországra. Az asszimilációt illetően megváltozik a magyar liberális zsidóság véleménye a háború idején. Jellemző, hogy a polgári radikális irányvonalat képviselő *Huszádik Század* köréből is érkezett a körkérdésre olyan válasz, amelyik a beolvadt zsidókra nézve tartja veszélyesnek az idegen, „zsidó zsidók” tömeges megjelenését.<sup>26</sup> Az antiszemitizmus feléledésétől tartanak, másfelől a keletiek jelenléte számukra „mementó”, s nem akarják, hogy emlékeztessék őket saját „feledésre ítélt” származásukra.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Mi, huszonötvezren...* in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, 316.

<sup>25</sup> Uo.

<sup>26</sup> BÖLÖNI György válasza, in *A zsidókérdés Magyarországon, A Huszádik Század körkérdése, A Társadalomtudományi Társaság Kiadása, Bp., 1917. 61. (A Huszádik Század Könyvtára 64)*

<sup>27</sup> Kapcsolódik e lélektani helyzethez Hannah Arendt életrajza, melynek tanúsága szerint a „tényleges” asszimilációt több szempontból is lehetetlen. Az idegenellenes környezet a „zsidó zsidókat” nem fogadja el, csak azokat, akik mások, mint a zsidók. Nem elég azonban döntést hozni az utóbbi mellett – egyéni választás eredményeként –, az asszimilánsnak ugyanis különböznie kell a zsidó tömegektől is, vagyis nem lehet többé szolidáris saját népével. Hannah ARENDT, *Rahel Várnahagen, Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*, Piper Verlag, München–Zürich, 2013; lásd a könyv 1995-ös kiadásához kapcsolódó esszét a zsidók asszimilációjáról: VAJDA Mihály, *Vagy pária, vagy parvenü, Múlt és jövő*, 2001/1, 32.

Kosztolányi *kifejezőmódja* a tapasztalati tér fontos történeti meghatározottságaira hívhatja fel a figyelmet. *A halál nyája* című írása az orosz követ Monarchiához intézett fenyegetésével vet számot, mely szerint a front elé tolvaj fedezéknek fognak használni 1500 összefogdosott zsidó családot, hogy „a ti testvéri fegyveretek lője őket szitává”.<sup>28</sup> Kosztolányi testvéri fegyverekről beszél. A gyáva ötlet tehát azért foganhatott meg az ellenség hadvezetésének a fejében, mert 1915-ben visszatartó erőt jelentett a Monarchia vezetői számára egyenrangú zsidó állampolgárainak a veszélyeztetése. Kosztolányi a szellemi üresség és az erkölcsi züllöttség számlájára írja a hitvány szórakozást. A 19. század végén tetőző modern dekadencia életérzésével magyarázza a förtelmes élvezet utáni vágyat: „Csak az orfeumok agg, reszkető rouéi gondolnak ki ilyeneket, azok, akik a kéjt vérrel szeretik fűszerezni, a fogatlan, kopasz, gyáva szerelmesek, a borzalom tébolyultjai, akik az új idők minden kényelmét arra használják, hogy csiklandóssá varázsolják a szenvedést és a halált.”<sup>29</sup> A 20. század *elejének* embertudománya és történelemszemlélete alapján értelmezi itt a tömegmészárlás visszataszító ötletét Kosztolányi. Az elképzelt esemény megjelenítésével ad távlatot a magyarázatnak, s azt nyomatékosítja, hogy a háború kivételes borzalma kizökkentette a történelmi idő menetét. Éles szemmel mutat rá arra, hogy az *üzemszerűsége* különbözteti meg ezt a tömeggyilkosságot a történelem korábbi eseteitől: „A dekadens római császárok rothadó koponyájában sok hasonló tréfa érett meg. Oroszlánok torkába küldtek mártírokat, hogy a hegyes foguk az isten liszt-jévé őrlje őket. Valaha az ágyúcsövekre kötözték a mezítelen nőket. Velük akarták irgalomra bírni az ellenséget. Ilyesmíró, ilyen szilaj és sötét tömeggyilkolatásról azonban még nem hallottunk. Ezen rajta van az újkor bélyege. Hideg és éles, perverz, mint az antik örület, de nem egyéni, egyszerre ezeket küld a halálba, és egy csapással végezteti ki őket, gyári halállal.”<sup>30</sup> Kosztolányi történelmi korszakváltást érzékel. Sejtése szerint az eljövendő nemzedékek a *sötét középkor* után talán *sötét újorként* fogják emlegetni az első világháború időszakát, ahová, ha Nero visszatérne, talán sírni is meg tanulna.

Tudvalévő, hogy a célszerűség és a hatékonyság gyakorlati megfontolásai, a pusztítás üzemszerűsége teljes mértékben a második világháborúban végrehajtott gyilkosságokat fogja meghatározni. A fenti példa a tapasztalati terek történeti különbségét volt hivatott érzékeltetni a kifejezőmód futó elemzésével. Lehetne Kosztolányi háborús írásaiból más eseteket is említeni a változó tapasztalati tér és a jövőre vonatkozó várakozás szoros összefüggéséről. Kosztolányi úgy érzékelt 1917 májusában, hogy a központi hatalmak egy gyékényen árulnak az ellenséggel, az angolokkal, legalább a „zsidó köztársaság” megalakítását illetően. Ma már tudvalévő, hogy a német és az angol elképzelések különböztek, s az angolok két vasat tartottak a tűzben. Közvetlenül a háború kitörése után Anglia és Franciaország hozzálátott a török hódoltsági területek felosztásához. Anglia politikáját mind-

<sup>28</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *A halál nyája*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, 125.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> I. m., 126.

végig a német–török fennhatóság gyengítése határozta meg. Ennek jegyében támogatta Edward Lawrence a brit titkosszolgálat ezredese Husszein Ibn Ali lázadását, aki 1916. június 17-én kikiáltotta magát az „összes arabok uralkodójának”. A mozgalom végeredményben nem vezetett sikerre, de a török hatalom így is meggyengült a térségben. A háború idején a zsidó közösség felajánlotta segítségét az ország felszabadításához. Az angolok 1917-ben zsidó önkénteseket toboroztak Nagy-Britanniában, kiképezték és felszerelték őket, majd 1918-ban a „Zsidó Zászlóalj” Palesztinába vezényelték. Az egységet az első arab felkelés után 1921-ben feloszlatták. A háború alatt született egy dokumentum, amely végső soron lépcsőfokot jelentett az Izrael megalakulása felé vezető úton. Ez az 1917. november 2-án napvilágot látott Balfour-nyilatkozat, amelyben az angol kabinet külügyminisztere kifejezte Anglia jóindulatát „a Palesztinában megteremtendő zsidó nemzeti otthon gondolata iránt”. A levélben nem esett szó a független Izrael állam megalakulásáról. Franciaország és Anglia Palesztina sorsáról nem tudott dönteni, így az végül angol nyomásra 1918-ban brit mandátumterület lett a Wilson amerikai elnök által kiadott 14. cikkely alapján.

A tapasztalati terek különbségét Kosztolányi esetében különösen tanácsos szemmel tartani, mivel az író véleménye – szinte kivétel nélkül minden kérdéstről, így a zsidó–magyar együttéléstről – idővel változott. A *Szeszélyes riport a villanyvárosról, az irodalomról és a huszadik századbeli hitvitázókról* című írás, „Nagyvárad, 1917. március” keltezéssel a főszöveg előtt, K. D. monogrammal ellátva jelent meg az *Arcok és Álarcok*, 1917. március 29-i számában. A *Heti újság* 1917. március 15-én indult, s Kosztolányi a lap rendszeres szerzője volt. Kötetben először 2001-ben a *Gyémántgöröngyök* című válogatás szerkesztője adta közre a szöveget a kétes eredetű írások között.<sup>31</sup> Kosztolányi szerzősége mellett szól az írásmód jellegzetességei mellett, hogy 1917. március 18-án Nagyváradon lépett fel, a cikk pedig friss nagyváradi úti élményekről számol be. A konkrét esemény dr. Ágoston Péter *A zsidók útja* című kötetének megjelenése és az annak kapcsán kirobbant vita. A cikk írója utal arra, hogy személyesen ismeri a nagy vihart kavart könyv szerzőjét, s ez szintén egyezik Kosztolányi életrajzával, hiszen Ágoston számos korábbi cikkét a *Világ*ban közölte, melynek Kosztolányi belső munkatársa volt.

A „szeszélyes riport” mint műfaj meghatározás, nem nélkülözi az iróniát. Bár a hírül ad, visszahoz jelentésű latin *reporto* igéből eredeztethető angol report (beszámoló) összetett kifejezőmód megnevezésére szolgál, így felhasználhatja az esszé, s az interjú elemeit, de alapja a tárgyyszerű tényközlés. Kosztolányi tárcájában a személyes élmény átadása és a szabad elmélkedés veszi át a tudósítás szerepét. A cím továbbá a korszerűtlen jelenségek, „*huszadik századbeli hitvitázók*”, és az egymástól merőben elütő tárgyak *villanyváros, s irodalom* mellérendelő halmozásával ugyancsak előhívja az iróniát, az értékelés távlatainak váltakozását. A hitvitázók az úgynevezett sötét középkorhoz kapcsolódnak, s nem a fény városához. Kosztolányi a

<sup>31</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gyémántgöröngyök*, szerkesztette URBÁN László, Magyar Könyvklub, Bp., 2001. 170–174.

szerző nevének említése nélkül idézi a nagyváradi költő sorait: „Ó, Várad, villanyváros.” Somlyó Zoltán válogatott verseinek posztumusz kiadása elé Kosztolányi ír majd előszót. Az irodalom megújítása élénk visszhangot keltett a háború előtti időszakban, ma viszont a város „tüzes bölcsőre” emlékeztet, amelyet másféle eszmék hevítenek. Dr. Ágoston Péter jogakadémiai tanár a közelmúltban a nagyváradi társadalomtudományi társaság kiadásában „testes könyvet tett közzé *A zsidók útja* címen, melyben éles tollal támadást intézett a zsidóság ellen, s végső következtetése az, hogy a magyar zsidóságnak meg kell szűnnie, mint külön testnek, egyetlen feladata az, hogy elveszítse tudományosan úgy se létező faji tulajdonságait és beolvadjon. Sokan antiszemita támadást véltek a könyvben.”<sup>32</sup> A negyedfélszáz lapos könyv e tömör összefoglalása alapján nehezen dönthető el, hogy Kosztolányi mivel azonosul a bírálatok közül. Az antiszemita minősítést vélekedésként idézi, ellenben saját értékelésként fogalmazza meg, hogy Ágoston könyve a zsidóság ellen intéz éles támadást. E megkülönböztetésnek többféle magyarázata lehetséges.

*A zsidók útja* az önbírálat hagyományába illeszkedik. Részben e megszólalásmód retorikai örökségével magyarázható, hogy a szerző szenvedélyesen fogalmaz. Számos kijelentése zavarba ejtő: „A zsidóbírálat nem antiszemitizmus.”<sup>33</sup> E tétel, mint tudjuk, veszedelmesen kisajátíthatónak bizonyult a későbbiekben. Ágoston azonban 1917-ben az egyidejű történelem alábbi tapasztalatára alapozta jövő iránti várakozását: „gondolkozzunk akárhogyan a háborúról, azt a következményt maga után fogja vonni, hogy az együvé tartozók közelebb fognak egymáshoz jutni.”<sup>34</sup> Ma már persze könnyen belátható, hogy ez az egységesülés torz formában, az egymástól elkülönült, sőt nyíltan szembenálló táborokon belül következett be a proletárdiktatúra bukása és az ország összeomlása után. A tárgyi hűséghez hozzátartozik, hogy a magyar zsidóság sem volt egységes, s jövőre vonatkozó várakozásai is eltértek egymástól ekkor. Az *Egyenlőség* az antiszemitizmus teljes pusztulását jósolta, mivel a háború, ahogy a lap fogalmaz „új vérszerződés” létrejöttét jelenti a zsidók és nem-zsidók között, melynek köszönhetően a vallási és faji előítélet válaszfala lebomlik. Az *Ungarländische Jüdische Zeitung* ellenben Cassandra hangján beszélt az antiszemitizmus újjáéledéséről.<sup>35</sup> A háború hatását illetően megoszlott a hazai zsidóság véleménye.

Kosztolányi finoman elhatárolja *A zsidók útja* szerzőjét a megbélyegző antiszemita minősítéstől, és szabadgondolkodó tanárnak nevezi. E világos megkülönböztetés magyarázata beláthatóvá teheti azt az időbeli távolságot, amely elválaszt bennünket attól a korszakhatártól, amelyben a szabadelvű beállítottság legalábbis az irodalom, a társadalomtudományok, s tágabb értelemben a közvélemény formáló értelmiségiek világában még továbbra is meghatározónak számított. E szellemi légkörrel magyarázható Kosztolányi fesztelen, nyitott hozzáállása a könyv megje-

<sup>32</sup> I. m., 171.

<sup>33</sup> ÁGOSTON Péter, *A zsidók útja*, 271.

<sup>34</sup> I. m., 296.

<sup>35</sup> *A zsidókérdés Magyarországon, A Huszadik Század körkérdése*, 52.

lenését követő vitához. Ágoston nemcsak zavartalanul képviselhette ekkor a nagyváradai közéletben a maga radikális meggyőződését, de a másik politikai oldalhoz tartozók körében is tiszteletet váltott ki, mert „hegypárti” szemléletét egész személyiségével következetesen és hitelesen képviselte. Nem véletlen, hogy Kosztolányi éppen azt a jelenetet idézi fel, amikor az ifjú Ágoston a társadalomkutatókat megosztó vitában szenvedélyesen követeli az egyetemes emberi szabadságjogok érvényesítését minden megszorítás nélkül.

Kosztolányi futólag említést tesz a nevezetesebb röpiratokról, amelyek éppoly szenvedelemmel tárgyalják a kérdést, mint Ágoston. Teljes joggal emeli ki Antal Sándor *A magyar zsidóság jövődjéje, vagy: Felelet dr. Ágoston Péter nagyváradai jogtanárnak* című munkáját a különösen éles bírálatok közül. Való igaz, e sodró erejű röpirat kemény kritikát fogalmaz meg, de nem vonja kétségbe a szerző jóhiszeműségét. Ellenben kárhoztatja a könyv közzétételének óvatlan időzítését: „egyenetlenséget teremtett olyan időben, amikor a szolidaritás a legfőbb érték és abban a táborban, amelynek erő kifejtésére a hadviselő államnak nagy szüksége van. A váratlan helyről jött támadást most visszautasítjuk.”<sup>36</sup>

Ágoston könyve előszavában felhívja a figyelmet a háborúban kiéleződött ellentétek veszélyeire, s hitet tesz a kölcsönös megértés mellett, amelynek meg kell előznie a végső célt, az egymásba olvadást. A szerző igazságkereső szenvedélye gyakran csap át önpusztító bírálatba, különösen, amikor a rendi elzárkózásra emlékeztető különállást ostorozza. Mértéket veszítve beszél arról, amiről majd Bibó higgadt tárgyyszerűséggel a vészidőszak borzalmai után: a zsidók és a környezet egymásról szerzett tapasztalatairól a társadalmi lehetőségek igénybevétele, az értékrendszerhez való viszony, valamint a bántalmak és az elégtétel keresés terén.

Kosztolányi a hitvitázók megnevezéssel utal a szembenálló felek tántoríthatatlanságára, a szöveg jellegzetes retorikai alakzataival pedig a meggyőzések összehétközhetetlenségére: „vitázó alcímek olvashatók, felkiáltó- és kérdőjelekkel: Miben tévedett Ágoston stb. stb.”<sup>37</sup> A reformáció korában virágzó írásmű szerkezeti elemeinek a mértéktelen használata a kizárólagos szemléletmód időszerűtlenségére világít rá. Kosztolányi derűs fesztelenséggel számol be arról, hogyan szövik bele a helyi színesek az operett előadásába Ágoston beolvadást szorgalmazó gondolatait, felszabdult nevetést váltva ki a nézőtéren. Kosztolányi egykor azért becsülte a radikálisok szélsőbaloldalán feltűnt fiatal Ágostont, mert hitelesen eggyé vált forradalmár szerepével. Most viszont tanácstalanul áll műve előtt. „Hogy mi lehet állásfoglalása oka, nem tudjuk. Egyelőre csakugyan rejtély a könyve, s tudományos tisztázásra szorul.”<sup>38</sup> Kosztolányi természetesnek tekintette a hit, a szokások és az életformák különbségét. Magától értetődőnek gondolta a saját hagyomány megőrzésének és szabad kifejezésének a jogát. A *Mi, huszonötvezren* és a *Szív* című írásában ezért vállalt sorközössé-

<sup>36</sup> ANTAL SÁNDOR, *A magyar zsidóság jövődjéje, vagy: Felelet dr. Ágoston Péter nagyváradai jogtanárnak*, A szerző kiadása, Nagyvárad, 1917. 4.

<sup>37</sup> KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, *Gyémántgöröngyök*, 172.

<sup>38</sup> Uo.

get a galíciai menekültekkel, a hangsúlyt a befogadásra, az idegenség tapasztalatának elsajátítására helyezve. E távlatból valóban értelmezhetetlennek látszott a tömeges és gyors beolvadást szorgalmazó javaslat.

Ágoston úgy vélte, hogy az antiszemitizmusnak nincs szüksége semmiféle konkrét okra, és „ezek hiányában sem múlik el”.<sup>39</sup> Az érzület megváltoztatására nem elég az ész és a belátás. Ehhez hasonló vélemény körvonalazódik Kosztolányi korábbi keltezésű *Éjszaka a vonaton*, *A kupé antiszemitizmusról* című újságcikkében. Kosztolányi szemében a zsigeri megnyilatkozás kiszabadul a beszélő ellenőrzése alól. Az üres szócséplés, a jelentéshiányos retorikai formák kényszeres ismétlése olcsó kárpótlást nyújt a sérelmet szenvedett felhasználók számára. Ahogy a kórusba bele olvad az énekesek hangja, úgy veszi el személyiségének a körvonalait az egyes ember a tagolatlan nyelv morajlásában. Jellemző, hogy éjszaka a vonaton a sötétség leple alatt zajlik ez a társasjáték. Az ellenséges megnyilatkozáshoz nem kapcsolódik arc. A gyűlöletbeszéd azonban, bármi legyen is az, szellemi károkat okoz. A testi, illetve lelki betegségeket kiváltó kórokozók teljes hasonlatával ugyanakkor nem él Kosztolányi. A tükörszerű egyensúly megbontásával azt sugalmazza, hogy az ember kevésbé képes előítéletek és reflektálatlan ideológiai örökségek hatásának ellenállni, mint a szerveit belülről támadó bajoknak. A közlésmód, a választott retorikai alakzat a történelemben élő emberről alkotott írói szemléletet összetettséget közvetíti. Az író helyzetjelentése a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt értékítéletet fogalmaz meg: „Végtelen, csúnya éjszaka.”

Kosztolányi meggyőződése szerint a kultúraalkotó teljesítmény olyan érték, amely feltétlen tiszteletet érdemel, függetlenül attól, ki hova tartozik. A vonaton Verhaeren *La Belgique sanglante (A vérző Belgium)* című könyvét tartja a kezében. A belga író, akinek a hazája hadat visel a németekkel, képes felülemelkedni a történelmi helyzeten, s elismeréssel szól a német kultúráról, amelynek gyarapításához magától értetődően zsidó résztvevők is hozzájárultak. Értékközpontú szemléletének köszönhetően képes felfedezni az ellenségben a barátot. Ezzel szemben az antiszemitizmus megszállottjai a barátjukat tekintik ellenségnek. Legalábbis a fülke homályában, arctalanul, éjszaka a vonaton.

Végezetül, történelem és retorika viszonyának a fenti elemzéséből levonható az a következtetés, hogy Kosztolányi különböző retorikai stratégiákat követ háborús írásaiban, sokféle nyelvi szerepet alakít, s ez által a téma megkerülhetlenségét sejteti. Sőt azt a tétova kérdést sem hárítja el, vajon lehetséges-e egyáltalán a nagy háborúról gondolkodni a zsidóellenesség tárgyalása nélkül. Kosztolányi felülemelkedik az általánosítás bélyegét hordozó zsidó–keresztény szembeállításra, s a zárt beszédrendek szemléleti keretein. Szólamok sokaságát megalkotva azt sugalmazza, hogy meg kell hallani a másik hangját.

<sup>39</sup> ÁGOSTON Péter, i. m., 56.



## Literatura-díj

Szemes Botond

### KERTÉSZ IMRE *KADDIS*ÁNAK ELEMZÉSE A BESZÉDHELYZET TÜKRÉBEN<sup>1</sup>

#### Bevezetés

A következőkben Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művét vizsgálom; leginkább a regény nagyon összetett beszédhelyzetét, ami a mű komplexitásának bemutatásán túl egy, a recepció eddigi történetéhez képest új (ám egyes belátásokat alátámasztó) értelmezői pozíció felvételét is elősegítheti. Ezen keresztül válaszokat kaphatunk azokra, a *Kaddis* egészét befolyásoló kérdésekre, hogy miként igyekszik megkonstruálni az elbeszélő én saját magát, milyen világvélemény rajzolódik ki a monológjából és mindezzel milyen viszonyban áll az olvasó. Ez utóbbi, az olvasó helyzete pedig az egész életmű felől lényeges tanulságokkal szolgálhat, amennyiben a kertészi poétika egyik legfontosabb célkitűzésének az állandó alakulást, egy lezáratlan, „work-in-progress”<sup>2</sup> szerű folyamat megteremtését tekintjük, amely a befogadónak a szövegekhez való aktív viszonyulását kívánja meg.

A beszédhelyzet összetettsége a szöveg címzettjének vizsgálatával mutatható be a legjobban. Az egyszerre felkínált értelmezések önmagukban is rávilágítanak a regény egyik legfontosabb jellemzőjének tekintett paradoxitásra, amely éppen a lezárható értelemképződés ellen működő erőként jelenik meg. Emellett az olvasói pozíció kitüntetettsége is ezen keresztül artikulálódhat a legjobban, amely pozíciónak kulcsszerepe lehet egyfajta – a fentiek ellenére kialakuló – egység megalkotásában.

Hiszen lényeges látni azt is, hogy paradoxonokkal terhelt munkája során az elbeszélő explicált célja mégis egy befejezett egész létrehozása és tapasztalatának végső megformálása. Ezáltal az eljárás természete újabb feszültséget hordoz magában, mivel a széttartó elemek ellenére egy „esszéisztikus centrum”<sup>3</sup> is kialakul. Ez a kettősség képezi a mű dinamikájának alapját, továbbá ezt tekintem a *Kaddis* értelmezésével kapcsolatos nézetkülönbségek kiindulópontjának is: a paradoxo-

---

A szerző magyar alapszakon, irodalomtudományi szakirányon végzős hallgató (ELTE Bölcsészettudományi Kar).

<sup>1</sup> Szerkesztőségünk ebben az esztendőben is különdíjat ítél meg az OTDK-án jól szereplő két hallgatónak. A Pázmány Péter Tudományegyetemen rendezett XXXI. OTDK Humántudományi szekciójában a huszadik századi irodalom és az irodalomelmélet tárgykörökben elhangzott előadások közül válogattunk. Szemes Botond (ELTE) itt közölt írása nyerte el az egyik díjat. (*A szerk.*)

<sup>2</sup> A fogalmat Gács Anna vezette be a Kertész-szakirodalomba, miután részletesen érvelt a szövegek fent jelzett természete mellett: GÁCS Anna, Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prózájában, *Jelenkor* 2002/12, 1290.

<sup>3</sup> SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Kalligram, Pozsony, 2003, 133.

nok és az irónia mindent aláásó tevékenységét hangsúlyozó elemzések a kettősség első, míg az művet esszéregényként<sup>4</sup> olvasók a második felét hangsúlyozzák, és adnak ezáltal némiképp torz képet a regényről.

### *A címzett nyomában*

A szöveg címzettjének és a műfajiság meghatározásakor is szembetűnő tehát a fent kifejtett feszültség, és az abból eredő (és a *Kaddis* egészére jellemző) bizonytalanság, ami az egyidejűleg felkínált és egymásnak ellentmondó értelmezésekből ered. Mindenekelőtt felmerül a már a címben megjelenő kaddis, azaz zsidó gyászima kínálta lehetőség, amit tovább erősít a műben sokszor felbukkanó „uramisten!” felkiáltás, illetve még hangsúlyosabban a könyv zárlata: „elmerüljek, / Uramisten! / hadd merüljek el / mindörökké, / Ámen.”<sup>5</sup> Ezek a regény szerkezetével (a visszhangzó mondatokkal, a szólam-ismétlésekkel és a megtört ritmussal<sup>6</sup>) együtt egy liturgikus hagyományt idéznek, és címzettnek pedig egy transzcendentális erőt, Istent jelölik meg. Ám Isten léte kétségessé válik a könyv több lapján: „van vagy nincs” (167.) – olvashatjuk a gyakran megidézett nietzschei „Isten halott” gondolat kontextusában. Sőt, maga a liturgikus hagyomány is átértelmeződik: mint később látni fogjuk, a folyamatos munka az elbeszélő *vallási* feladatává válik, ám az írás (vagy: az Írás) természetének később bemutatott sajátosságai meglehetősen ironikussá teszik a biblikus hagyományt.

A *Kaddis* az ehhez hasonló elbizonytalanítások mellett egy másik, talán dominánsabb címzettet is felkínál, szintén már a címben: hiszen a meg nem született gyermekért, és ennek „a meg nem született gyermekhez szól ez a profán ima, nem Istenhez”.<sup>7</sup> Ezt támasztják alá a szó szerint ismételt szólamok közül azok, amelyek ezt a gyereket egyes szám második személyben szólítják meg (például: „hogyan sötét szemű kislány lennél-e?”, „először kerített szót róla – rólad” – 9.; vagy „(...) a te nemlétezésed az én létezésem szükségszerű és gyökeres felszámolásaként szemlélve”. – 45.). Érdekes filológiai adalék, hogy Kertész kezdetben ezt a megoldást részesítette előnyben, és a *Kaddis* egy korábbi változatában sokkal hangsúlyosabban jelenik meg a gyerek, mint egyedüli címzett. A nyitóoldalon található tervezett mondat: „Mostanában gyakran eszembe jutsz, kicsikém” és az ehhez hasonló, a végleges változatban nem szereplő megszólítások („gyermekem”, „fiam”, „kedvesem”, „angyalom”, „édesem” stb.) is erre utalhatnak.<sup>8</sup> Ezáltal könnyen rekonstruálható

<sup>4</sup> Többek között SZIRÁK Péter monográfiája is vagy KAPOSZI Dávid *Kertész kontra Kertész* című írása. Az ennek kapcsán kialakult vitáról részletesen lásd VÁRI György, *Kertész Imre, Buchenwald fölött az ég*, Kijárat, Bp., 2003, 107–108.

<sup>5</sup> KERTÉSZ Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Magvető, Bp., 1990, 167. (a továbbiakban az oldalszámokat a az idézetek után zárójelben jelzem).

<sup>6</sup> Vö. VISKY András, *Ki beszél?*, *Jelenkor* 2005/1, 66.

<sup>7</sup> BORBÉLY Szilárd, *Tűnődések és megfontolások a Kaddisról*, in *uő*, *Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigília, Bp., 2008, 18.

<sup>8</sup> Vö. Kertész berlini kéziratos hagyatékával. Berlin, Akademie der Künste, Archiv, Imre-Kertész-11 jelzetű dosszié.

egy alapkoncepció, miszerint egy elbeszélő saját neurózisain keresztül meséli közvetlenül gyermekének „nemléte történetét”. Ám a paradoxon és az elbizonytalanítás itt is nyilvánvaló: ez a megszólított egyszerűen nem létezik, nem született meg.

Mindehhez azt is hozzátehetjük, hogy a kaddisokban hagyományosan megjelenő Megváltó új konnotációt adhat a címnek, a meg nem született megváltás formájában.<sup>9</sup> Fontos megjegyezni azonban, hogy emellett létezik egy ezzel gyökereken szembemenő értelmezés is, amelyet Visky András fejt ki a legrészletesebben, és amely éppen a megváltás ígétét olvassa ki a regényből és annak vallásos kontextusából.<sup>10</sup> A regény mind a két variációra tudatosan épít; a megváltás lehetősége, illetve lehetetlensége alapkérdésként jelenik meg benne – ezáltal egy újabb, az egész műről alkotott elképzeléseinket befolyásoló oppozíciót hoz létre.

Továbbá kirajzolódik harmadik lehetőségként egy újabb beszédhelyzet, amelyben az elbeszélő csak önmagának, önmaga szórakoztatására ír. A több helyen jegyzetfüzetnek titulált mű ugyanis csak a korábbi (szintén az elbeszélő önmaga számára írt) jegyzetek feldolgozását jelenti, például: „a látogatásról írtam is néhány sort a jegyzetfüzetembe, ezekből néhányat ebbe a jegyzetfüzetbe is átmásolok.” (86.) Ezt a lehetőséget támasztja alá az alábbi idézet is: „bár nem tudom, miért és kinek is kellene elszámolnom vele, mindenekelőtt talán önmagamnak, hogy felismerjem, amit fel kell még ismernem...” (79.) Az elbeszélő munkáját tehát mindenekelőtt egy magányos, egyedül saját maga számára fontos tevékenységnek látja. Mindezen kijelentésekkel egy bizonyos mértékig egyetérthetünk, hiszen, mint arra a későbbiekben igyekszem rávilágítani, az elbeszélő számára egzisztenciális tétje van az írásnak; személyisége és identitása is ettől függ.

Ám fontos észrevennünk, hogy nem csupán ez az öncélú munka jelenik meg, hanem a könyv egy végső erőfeszítés, mely önmaga létrehozásának történetéből áll; végső célja és eredménye a *regény* megszületése. Itt jelenik meg egy újabb horizont, amely az eddig említett lehetőségek magába olvasztására, a feszültségeket megtartva, de azok egységbe rendezésére törhet: az olvasó perspektívája. Persze ez a perspektíva talán általánosnak mondható irodalmi művek esetében, de látnunk kell, hogy a regény felhívja a figyelmet saját irodalmiságára, illetve az írói tevékenységet folytató elbeszélő munkájakor is folyamatosan jelen van – valamint az olvasó mint végső címzett azonosítása az általánosnál sokkal komolyabb következményeket von maga után, ahogy azt a későbbiekben igyekszem vázolni.

A befogadói perspektíva kitüntetett szerepe az egységesítő, kritikai perspektívájából adódik; bár rögtön hozzá kell tenni, hogy a narrátor legkevésbé ezt a variációt jelzi egyértelműen a szövegben. Többek között ezért gondolom, hogy az eddigi vázolt más megszólítások (gyermek, Isten, saját maga) ebből a beszédhely-

<sup>9</sup> Vö. „A gyermekre is vonatkozik mindez, aki pedig mindenkor a Messiásnak, vagy másként fogalmazva, a Megváltónak a megtestesülése.” BORBÉLY, i. m., 21., továbbá MOLNÁR Sára, *Ugyanegy téma variációja, Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*, Koinónia, Kolozsvár, 2005, 156.

<sup>10</sup> VISKY, i. m.

zetből történő elfordulásként, azaz *mint aposztrophék értelmezhetőek*. Az alakzat ugyan a lírai alkotások sajátjaként jelenik meg az irodalomelméletben (ebben az összefüggésben beszélhetünk akár a *Kaddis* líraiságáról<sup>11</sup>), de nem gondolom, hogy az csak versek sajátja lenne. Az aposztrophé funkciója Jonathan Culler átfogó elemzése szerint az, hogy az elbeszélőnek „segítsen megképeznie saját magát”<sup>12</sup> által, hogy diskurzusba lép egy másik, gyakran élettelen féellel a megszólításon keresztül – ugyanis a diskurzusban elhangzó szavak, valamint a megszólítás konstruáló ereje visszahat annak kimondójára is.

De a megszólítottan és a megszólítón kívül a befogadó is jelen van az aposztrophék által teremtett beszédhelyzetben, mintegy „kihallgatja”<sup>13</sup> azt; egy külső, harmadik nézőpontot teremt meg. Így jön létre tehát az értelmezői, kritikai státus – ami ugyanakkor a beszédhelyzetbe való bevonódással együtt jár; azaz a létrejövő helyzet egyszerre az alakuló regényvilág szerves része, és az értelemképzés végső helye is. Fontos ugyanis, hogy az elbeszélő igénye, hogy egy megformált egységet hozzon létre, csak az értelmező olvasás aktusán keresztül valósulhat meg: nem egyszerűen jegyzetfüzet vagy ima, hanem egy irodalmi alkotás, egy „lekerekített üvegkemény tárgy” (167.), egy regény formájában – ami magába foglalja a korábbi értelmezéseket, miközben fő címetztjéül az olvasót jelöli ki, aki így a meg nem született gyerek helyére léphet.

Nagyon hasonló módon *Az angol lobogó* című elbeszéléssel, ahol az események elmesélése egy baráti társaság buzdítására történik, amely társaságnak zárásként kifejti a narrátor, hogy az elmondottakat – eredeti szándékával szemben – soha nem írja, mert nem írhatja le. Mi mégis olvashatjuk a megszerkesztett művet, amely az eredeti beszédhelyzetet csak felidézi, de a mű hangsúlyozottan nem annak kontextusában jön létre. A „ki lát?” és „ki beszél?” klasszikus narratológiai kérdéseken túl, itt is felmerül az egész kertészi életmű egyik fő kérdése, miszerint: „ki lát általunk?”<sup>14</sup> Vári György monográfiájában így elemzi az angol lobogó végét: „Ezért a tanúságtétel feladatát, továbbadását felvállaló narrátor utolsó kérdésére (...) azt legalább bizonyosan felelhetjük: az olvasó”,<sup>15</sup> ám megjegyzendő, hogy megfigyelését nem tágtítja ki a *Kaddisra*.

Az egység létrehozásában tehát döntő szerepe van a befogadónak, ugyanúgy, ahogy a műfajiság kérdésének eldöntésében is, hiszen Schein Gábor szavaival élve Kertésznél „a műfajiság nem paratextuális besorolás, hanem bármikor módosítható olvasói döntés eredménye”.<sup>16</sup> Értelmezésemben az ellentmondások feltá-

<sup>11</sup> Lásd még: „...az utolsó öt sor a tördelésével vers voltát hangsúlyozza.” RADNÓTI Sándor, Auschwitz mint szellemi életforma, *Holmi* 1991/3, 375.

<sup>12</sup> Jonathan CULLER, Aposztrophé, fordította SZÉLES Csongor, *Helikon* 2000/3, 376.

<sup>13</sup> Notthrop Frye-t idézi Jonathan Culler, in Jonathan CULLER, Líraolvasás, in *Figurák, Retorikai füzetek I*, szerkesztette FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat Kiadó–Pompeji, Bp.–Szeged, 2004, 120.

<sup>14</sup> KERTÉSZ Imre, *Az angol lobogó*, Magvető, Bp., 2001, 63.

<sup>15</sup> VÁRI, i. m., 146.

<sup>16</sup> SCHEIN Gábor, Összekötni az összeköthetlent, in *Az értelmezés szükségessége*, szerkesztette SCHEIBNER Tamás, SZÜCS Zoltán Gábor, L'Harmattan, Bp., 2002, 112.

rásán túl ezeknek a *döntéseknek* a meghozása, és azokon keresztül a műből kiolvasható világgép kialakítása is az értelmező hatáskörébe tartozik – aminek bemutatására a következőkben tesztek kísérletet. Mindezt leginkább (a címzett keresése után) a feladó, azaz az elbeszélő szubjektum vizsgálatán keresztül tehetjük meg, mivel a regény és annak igazsága egy komoly egzisztenciális téttel párosul ön- és világertelmezéséből jön létre.

### *A feladó nyomában – a kiépülő világgép*

Ha az életmű első három regényét (*Sorstalanság*, *A kudarc* és a *Kaddis*) trilógiaként vizsgáljuk (ahogy ezt már többen megtették; a német recepció például látványosan így kezeli ezeket a darabokat<sup>17</sup> – bár a *Felszámolás* több ponton átírja ezt a felosztást és az előző műveket, leginkább a *Kaddist*<sup>18</sup>), a szubjektumkép felől nézve egy folyamat rajzolódhat ki. A *Sorstalanság* az identitásvesztés regénye, ahogy az szétszóródik az időben.<sup>19</sup> Azé a tapasztalaté, amelyet Kertész a következőképpen fogalmaz meg a *K. dosszié* című interjúkötetben: „Alkalmazkodóképességre volt szükségem, nem identitásra.”<sup>20</sup> Köves néha még a saját testét is idegennek érzi, és ez az érzés uralkodik rajta végig a regény során. Nincs nagy különbség az eseményeket átélt és azokat elmesélő tudat között, sokszor nehezen feltárható „ki és honnan beszél?”. A mű végén viszont megjelenik az igény, amely a következő írásokat is meghatározó programmá lesz: „Nem az én sorsom volt, de én éltem végig – és sehogy se értettem, hogy is nem fér fejükbe: most már valamit kezdenem kell vele, valahová oda-, valamihez hozzá kell illesztenem, most már elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vakeset, afféle kisiklás, vagy hogy meg sem történt, netalántán.”<sup>21</sup> Ezt a felismerést tematizálja *A kudarc*, amely *par excellence* a szembenézés története: ott fogalmazódik meg az írás mint feladat, amelyből a *Kaddisban* „vallási feladat” (93.) lesz, és ott kezdődik az írás feladatának mitizálása is. A regény első sorban a/egy regény megírásának fontosságáról szól, ahogy azt olvashatjuk a könyv végén Köves felismerésében is: „Hogyan is képzelhette, hogy elrejtőzhet, hogy eloldódhat élete súlyától, akár kóbor állat a láncról? Nem,

<sup>17</sup> Magyarul említi: SELYEM ZSUSZA, Egyetlen időm és a minyonok, Kertész Imre regényeiről, in SELYEM Zsuzsa, *Fehérek közt*, Esszék, Vigilia, Bp., 2007, 151.

<sup>18</sup> „Hiszen talán nemcsak az értelmezők képzeletében, hanem az írói tervben is létezett a trilógia eszméje (noha a *Kudarc* és a *Kaddis* kevésbé tartozott össze egymással, mint mindkettő a *Sorstalansággal*), amely most nem tetralógiává egészült ki, hanem valami mássá. Ha a regényírói életművet ebben az új megvilágításban nézzük, akkor van egy remekmű (a *Sorstalanság*) egy kevésbé jelentős sequellel, a *Kudarc*cal, s van egy fontos, mély és szép regény (a *Kaddis*) egy – előlegezzem véleményemet – szintén kevésbé jelentős sequellel, a *Felszámolással*.” RADNÓTI Sándor, Auschwitz betege, Kertész Imre: *Felszámolás*, *Holmi* 2004/3, 352.

<sup>19</sup> Vö. SZIRÁK, i. m., 27.

<sup>20</sup> KERTÉSZ Imre, *K. dosszié*, Magvető, Bp., 2006, 77.

<sup>21</sup> KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Szépirodalmi, Bp., 1975, 288.

nem: így kell élnie ezentúl, e létezésre szegezett tekintettel, (...) amíg végül észre nem vesz benne valamit, ami már-már nem is ehhez az élethez tartozik; valamit, ami érzékletes, a lényegre szorítkozó, vitathatatlan és bevégezett, akár a katasztrófák, valamit, ami erről az életről lassacskán leválik, akár egy fagyos kristály...<sup>22</sup> Ez a szembenézés, az élet az írás általi egységbe rendezésének kísérlete a trilógiaként felfogott művek utolsó regényében, a *Kaddisban* megy végbe.

A műben a narrátor leginkább azzal a feszültséggel küzd, ami aközött húzódik, ahogyan ő magára és a társadalom, a környezete rá tekint; illetve azzal a feszültséggel, ami a világban létező, az eseményeket átélt és az azokkal szembenéző és reflektáló énje között húzódik.<sup>23</sup> Ez a 20. század emberére globálisan érvényes alapélmény, „sorstalanságélmény” határozza meg a regény világának egészét, és Kertész hőseire is erősen jellemző ez a „skizofrén állapot, amely az autonóm személyiség és egyfajta belsővé vált külső meghatározottság, vagy automatizmus közti oszcillációként írható le”.<sup>24</sup>

A *Kaddisban* ennek a skizofrén állapotnak a megszüntetésére, valamint a szubjektum megformálására irányuló eljárásoknál kell először megvizsgálni az aposztrophé alakzatát – hiszen, a fentebb leírtaknak megfelelően, a regény annak mechanizmusára épül, ahogyan a megszólításokon keresztül éppen az identitás felépítését kísérli meg. Ám feltűnő, hogy az azok által létrehozott diskurzusok sem igazán az egységes szubjektum létrejöttét segítik elő, ellentétben a culleri koncepcióval. Sőt, éppen az ellenkezője érvényesül: a megszólítottak nemléte ugyanis mint hiány jelenik meg (mind a gyerek, mind az Isten esetében), amely hiányt nem szünteti meg a megszólítás, sőt hangsúlyossá teszi azt. Mindazonáltal ez az üresség visszahat a megszólalóra is, aminek következtében az elbeszélő saját magát is mint hiányt tételezi, identitását a nemlét, pontosabban az önfelszámolás formájában találja meg. Ezekből a viszonyokból adódó konklúzióját az alábbi, visszavisszatérő, szintén egy megszólításon alapuló részletben olvashatjuk: „a fő, a nagy, a mindent elsöprő egyetlen téma: *én létezésem a te léted lehetőségeként szemlélve*, majd: *a te nemlétezésed az én létezésem szükségszerű és gyökeres felszámolásaként szemlélve.*” (98. – kiemelés az eredetiben.)

Mindezekén túl ez az elbeszélői kudarc nem csak reflektált, de vágyott is<sup>25</sup> – az emlékezés a felszámolás igényével párosul. Ez az igény nem csupán a megszólítások hiánykonfigurációiból ered, hanem az értelmezés természetéből is követ-

<sup>22</sup> KERTÉSZ Imre, *A kudarc*, Magvető, Bp., 2001, 394.

<sup>23</sup> Mind a két alapfeszültség megjelenik *A boldogtalan huszadik század* című előadás szövegében, amely jól összegzi a fent elmondottakat: „Hogyan teremtek (...) összefüggést tapasztalataim megformálta személyiségem és a személyiséget lépten-nyomon tagadó történelem között? (...) Hisz mindnyájuk (ti. túlélők) életének volt egy szakasza, amikor mintha nem is a saját életüket élték volna.” KERTÉSZ, *A boldogtalan huszadik század*, in KERTÉSZ Imre, *A száműzött nyelv*, Magvető, Bp., 2001, 12.

<sup>24</sup> SCHEIBNER Tamás, *Az önmagától megfosztott én*, Kertész Imre: *Jegyzőkönyv, Irodalomtörténet* 2003/3, 374.

<sup>25</sup> Sőt az az írás minimumának tekinthető, ahogy ez a Thomas Bernhard-idézetben is megjelenik: „Legalább a kudarcra törekedni kell.” (63.) Ha az olvasó munkáját az elbeszélővel rokonítottuk (hiszen mindkét eljárás a paradoxonok örvényében küzd egy koherens kép kialakítá-

kezik. Hiszen minden értelmezés kétségbevonás és jelen esetben „agyonmagyarázás” is, ami szükségszerűen az élet (és a magyarázó) kétségbevonását és agyonmagyarázását, majd teljes elutasítását eredményezi. A regény 18 bekezdése 18. „Nem!”-mel kezdődik, ami a világra mondott kategorikus „Nem!” (és nem csupán a gyerekvállalásra, ami már a könyv elején feltűnhet – bár erre eddig nem irányult az értelmezők figyelme –, mivel a „Nem!” nem megfelelő válasz a „van-e gyermek” (11.) kérdésre: az a „Nincs” lenne).

A narrátor pozíciójából az élet teljes tagadása szükségszerű, mert az élet élni akar és felejteni, mert csak úgy lehet létezni; „nem tudni, amit tudunk” (18.), elfelejteni, amit átéltünk: „az élet pusztá fennállása tulajdonképpen műveletlenség” (19.). Élni csak elfogadhatatlan kompromisszumokkal lehet – ez a tudás azonosítható a regényben többször felbukkanó „hamis angolkürt” (17.) metaforával, amelyet a narrátor folyton hall és „fúj”. Az élet ugyanis a fennálló rendhez való alkalmazkodást (asszimilációt<sup>26</sup>) jelenti, ami a felkínált szerepek: a *hóhér* vagy az *áldozat* szerepének elfogadását hordozza magában, és ez a beszélő számára tarthatatlan. Inkább vállalja a szenvedést (sőt, munkájához elengedhetetlen állapotnak tartja azt) – folytonos értelmezése, ebben az értelemben a holokauszthoz rokon folyamat, amennyiben „érték a holocaust, mert felmérhetetlen szenvedés révén felmérhetetlen tudáshoz vezet”.<sup>27</sup> Mindezzel összhangban, és Selyem Zsuzsa összegző tanulmányára alapozva megállapíthatjuk, hogy az „elszemélytelenedés” ellen küzd majdnem minden Kertész-hős,<sup>28</sup> így a *Kaddis* hőse is. Ezek a hősök azok, akik nem fogadják el a fennálló rendet, amely Auschwitz jegyében működött már Auschwitz előtt is, és azóta is; ami a világra totálisan igaz és nem csak a totalitárius rendszerek sajátja – bár ott teljesedett ki, hogy a személyiségét elvesztő ember *vagy mint áldozat, vagy mint hóhér*, de minden esetben, mint *fenntartó* működik. Ezek a tárgyként, dologként kezelt figurák alanyokká, felelőségüket vállaló, személyes tartalmat hordozó szubjektummá akarnak válni – ez a küzdelem a (vallási) feladata az

---

sáért), akkor az értelmezés korlátait is látnunk kell: talán az is csak a bernhardi mondatban meghatározott törekvések szellemében valósulhat meg. Fontos azonban, hogy a befogadó perspektívája lényegesen tágabb; az ellentmondások feloldására tett kísérlete is egy magasabb szinten történhet.

<sup>26</sup> „Nem kellett ahhoz Auschwitzban lennem, kiáltottam, hogy ezt a kort és ezt a világot megismerjem, és hogy azt, amit megismertem, többé meg ne tagadjam, kiáltottam, (...) az asszimiláció itt nem egy fajnak – fajnak! nevetnem kell! – egy másik fajhoz való – nevetnem kell! – asszimilációja, hanem a fennállóhoz, a fennálló körülményekhez és a létező viszonyokhoz való totális asszimiláció, kiáltottam, (...) és én már kora gyermekkoromban tisztán láttam, hogy (...) képtelen vagyok asszimilálódni a fennállóhoz, a létezőhöz, az élethez: ha asszimilálódok, az még előbb megölne, mint az, hogy nem asszimilálódok, ami úgyszintén megöl tulajdonképpen.” (163–164.)

<sup>27</sup> KERTÉSZ Imre, A holocaust mint kultúra, in KERTÉSZ, *Száműzött nyelv*, 90. A két helyzet kapcsolata más módon is megteremtődik a regényben, elég, ha a nyitójeletet „bükkerdejének” német fordítására gondolunk. Vö. TAKÁCS Ferenc, Erdő, halál, írás, Kertész Imre, Kaddis a meg nem született gyermekért, *Jelenkor* 1990/11.

<sup>28</sup> Vö. SELYEM Zsuzsa, Tárgynak lenni, alanynak lenni, (A személyesség téje Kertész Imrénél), *Jelenkor* 2014/4, 419–425.

elbeszélőnek. Ebből ered a *Kaddis* kérlelhetetlen, talán túlzó radikalizmusa is; ahogy az apa, a nevelés és az Isten képében is az elnyomást, az Auschwitzra való felkészítést látja, illetve látatja: „Auschwitz, mondtam a feleségemnek, nekem az apa képében jelenik meg, igen, az apa és az Auschwitz szavak bennem egyforma visszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha igaz az az állítás, hogy isten felmagasztalt apa, akkor isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg, mondtam a feleségemnek.” (155.)<sup>29</sup>

Ennek a küzdelemnek végletekig kiélezett változata olvasható a *Kaddis*ban, amely egyfelől bár felszámoláshoz és kudarchoz vezet, másfelől viszont igazi tétje a szabadság visszaszerzésében áll. Ez a fogalom válik az egész életmű egyik központi elemévé, a *Kaddis* lapjain pedig a Tanító úr történetében jelenik meg legmarkánsabban: a véghelyzetben megtett, a véghelyzet logikájával teljesen szembenemelő cselekedet, azaz a jó cselekedet értehetetlen formájában, hiszen „amire tényleg nincs magyarázat, az nem a rossz, ellenkezőleg: a jó”. (58.)

Látható tehát az írás paradox volta, amely egy időben jelenti az önkonstruálást, a szabadság visszaszerzését<sup>30</sup> és az önfelszámolást is, azaz egyszerre „sorsrontó, de a sors megszerzésére”<sup>31</sup> irányuló folyamatként jelenik meg. Ez a kettősség látható a mindig vissza-visszatérő részben is: „ha nem dolgoznék, *léteznék*, és ha léteznék, az nem tudom, mire kényszerítene, (...) míg dolgozom, vagyok, ha nem dolgoznék, ki tudja, lennék-e...” (42.) A „*léteznék*” és „*lennék*”, illetve „*vagyok*” szavak egymás ellen való kijátszása szándékolt bonyolultságot és (látszólagos) ellenmondást eredményez, ami azonban feloldható a fent vázolt valódi, belső tartalmat szabadon megélt szubjektum élete és az ettől gyökeresen különböző, külső erők uralta létezés közötti különbségtétellel. Ezen keresztül is láthatóvá válik, hogy az írás végeredményében nem képes az önmegértés formája lenni, hanem csupán a valóság és az én folyamatos ismétlését eredményezi, ami által az idegenségtapasztalat sem szüntethető meg.<sup>32</sup>

Másfelől ezt a skizofrén állapotot tudatosan fenn is tartja az elbeszélő. Egyrészt ezt eredményezi a művön végigvonuló irónia használata, amely a De Man-i értelemben az én megkettőződésének az alakzata, mivel „a szubjektumot kettősztja egy inautentikus empirikus énre és egy olyan énre, mely csak ennek az inauten-

<sup>29</sup> A narrátor számára az őt körülvevő kultúra a fent vázolt rend létrehozását, és az abba való betagozódást jelenti – ugyanakkor ezzel egyszerre megjelenik a kultúra mint érték és a hagyomány iránti nosztalgia is a regényben – elég, ha a nagyszámú idézetekre és allúziókra gondolunk. Vö. VÁRI, i. m., 114.

<sup>30</sup> Am a szabadság a munkán keresztül való megszerzése is erősen ironikus színezetet kap az auschwitzi munkatábor bejáratán olvasható, „A munka szabaddá tesz” felirat fényében. Vö. Thomas SCHMIDT, Ein freies Lagerleben, *Die Zeit* 1992/50. Elérhető: <http://www.zeit.de/1992/50/ein-freies-lagerleben> (utolsó letöltés: 2015. 04. 24.)

<sup>31</sup> SZIRÁK, i. m., 137.

<sup>32</sup> Bővebben lásd KELEMEN Pál, „A holokausztról (...) egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést.” Idegenség és emlékezet Kertész Imrénél, in JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.), *Az elbeszélés módzatai*, Osiris, Bp., 2003, 419.



tikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik”.<sup>33</sup> Ez az önmagára tekintő reflektív tudat az elbeszélő szövegében szinte folyamatosan jelen van. Másrészt, ezzel szoros összefüggésben ugyancsak ezt a megosztott helyzetet konzerválja, hogy az elbeszélő önmagát figyelő, magyarázó, jegyzeteket *író* énjét hétköznapi, cselekvő énje fölé helyezi; értékgazdagabbnak látja, hiszen ahogy mondja: „*mindig is volt egy titkos életem, és mindig az volt az igazi*” (120. – kiemelés az eredetiben).<sup>34</sup>

Mindezen megállapításokat tovább árnyalhatjuk, ha a *Kaddis* narratív eljárásaira irányítjuk a figyelmünket és az elbeszélő és elbeszéltné folyamatosan változó távolságát vizsgáljuk. Ennek részletes bemutatása túllépi jelen tanulmány kereteit; annyi mindenesetre elmondható, hogy habár az elbeszélő folyamatosan hangsúlyozza a többlettudását korábbi énjéhez képest, sok olyan részlet fedezhető fel, ahol mintha ez nem lenne igaz, sőt talán ezeknek a részeknek a dominanciája érzékelhető. Az egyes felismerések, a világgépet meghatározó gondolatfutamok java része a múltban zajlottak le, amelyek ugyanolyan érvénnyel hatnak az elbeszélés pillanatában is. Ezek a belátások gyakran jelen időben történő elmesélést minduntalan megszakítják a múltban lezajlott beszédhelyzetek (akár parodisztikus gyakorisággal történő<sup>35</sup>) hangsúlyozása, amelyek lényegében a könyv vázát adják (a társasági beszélgetés, a feleséggel folytatott vita, Obláth doktorral való eszmecsere, stb.) és szintén a valódi beszédhelyzettől való elfordulásokként értelmezhetők, amiken keresztül az elbeszélő saját magát kívánja megkonstruálni.

A következőkben azt vizsgálom, hogy az eddig elmondottak ellenére ez hogyan lehetséges, azaz a személyiség miféle egysége állhat össze az elbeszélő monológjából, és – a világgép létrehozásához hasonlóan – milyen szerepe lehet ebben az olvasónak.

### *A létrejövő identitás*

Az elbeszélő, mint láttuk, önazonosságának megteremtésekor több akadályba ütközik és gyakran annak lehetetlenségéről számol be. Ennek megfelelően Molnár Sára is (legalábbis írásának első részében) azon a véleményen van, hogy „nincs egységesen ábrázolt, nyelvében a saját identitását megfogalmazó elbeszélő”,<sup>36</sup> míg Vári György is egy lezáratlan személyiségről és zavart tudatról beszél.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Paul de MAN, A temporalitás retorikája, fordította BECK András, in *Az irodalom elméletei, I*, JPTÉ–Jelenkor, Pécs, 1996, 41. Molnár Sára írásában a *Kaddis* és de Man iróniafogalmának (fogalmainak) részletesebb összevetését adja: MOLNÁR Sára, i. m., 169.

<sup>34</sup> A mondat külön fontosságra tesz szert Kertész legújabb, feltehetően utolsó könyvének a fentit idéző zárómondata által, vö. KERTÉSZ Imre, *A végső kocsmá*, Magvető, Bp., 2014, 395.

<sup>35</sup> „Így tehát valószínűleg nem is szerettem, mondtam a feleségemnek, és szerintem, mondtam a feleségemnek, ez így is volt rendjén, némileg radikálisan fejezve ki magamat, így volt kiterelve, mondtam a feleségemnek...” (153.)

<sup>36</sup> MOLNÁR Sára, i. m., 172.

<sup>37</sup> VÁRI, i. m., 118–121.

Csakhogy a személyiség alaptermészetéhez tartozik az ellentmondásosság; és létezik egy közeg és egy perspektíva, ahol abból egy egészen konkrét identitását *olvashatunk* ki, annak ellenére, hogy a narrátor szüntelenül saját énjének töredezettségéről tudósít. Hiszen, mint láttuk, létrejön egy regény – és a regényben egy egységes azonosság, egy *textuális identitás* formájában.<sup>38</sup> Ennek az identitásnak éppen az az ellentmondások terében való állandó munka, valamint az értelemtulajdonítás igénye, a megrögzött radikalizmus és a valamennyire szilárdnak mondható világlátás a sajátja, illetve az írásban való rögzítettsége. Innen nézve Margócsy István a *Valaki másról* írott recenziójának nagyszerű felismerését tehetjük (persze megkötésekkel) magunkévá és vonatkoztathatjuk a *Kaddisra* is: „tény és betű szerint mindvégig az *én* szerepének az elbizonytalanodásáról olvasunk, (...) a metszően éles ítélkező látásmód, a néha imperatívuszok, életparancsok felé is kinyúló önmegszólítás mégis egy roppant markáns, impozáns és koherens, s véleménye alapján biztosnak is mutakozó személyiséget hagy felsejleni.”<sup>39</sup>

Ne felejtjük, hogy ennek létrejötte és olvashatósága az aposztrophék teremtete diskurzus következménye, hiszen a modell háromtényezős; a megszólalón és a megszólítotton túl a mindezt kihallgató befogadó is jelen van. Így ragadható meg a megszólaló hang, az olvasás jelenetén, keresztül – azaz az olvasás alakzata, a *prosopopeia* aktusa által, amikor az olvasó (önkéntelenül is) hangot és arcot tulajdonít egy szövegnek. Jelen esetben a szerteágazó részekből nemcsak egy egység jön létre, hanem egy nagyon erős dramaturgiával rendelkező monológ is, ahol a mondatok akusztikussága mintegy kínálja magát, hogy akár az olvasón is uralkodó (de az olvasó által megszólított) hang legyen. Gyakran olyan hatással lehet a szöveg olvasójára, mint a Tanító úr története az elbeszélő feleségére: „szinte látom, hogyan szövődnek a történeteim kanyargós fonallá, színes fonalból font puha hurkakká, melyeket az (akkor még a jövőndő, most már a volt) feleségem, előbb azonban a szeretőm, az ágyamban fekvő, selymes fejét a vállamon nyugtató szeretőm dereka, melle, nyaka köré vetek, befonom őt, és magamhoz kötözöm.” (63.) Ehhez tartozik az a megfigyelés, miszerint az olvasó egyre inkább megbízik a regény kiépülő világában és annak feltételeiben, ami által „a regény mozgása pontosan azt a folyamatot mutatja, amit az én-elbeszélő kategorikusan tagad: a normalizálás folyamatát”.<sup>40</sup> Emellett az újabb paradoxon mellett fontos tapasztalatnak tartom, hogy nagyon nehéz megfelelően lassan olvasni a *Kaddist*, nem engedni a mondatok, illetve az azokat elmondó hang sodrásának.

Miközben az élet elutasítását hirdető narrátor igazsága több ponton is megkérdőjeleződik az olvasás folyamatában. Ezáltal a könyv és fő címezte közötti dinamikus viszony újfent hangsúlyossá válik. Zárásként a kiépült világkép árnyalásáról, igazságának esetleges kétségbevonásáról értekezem.

<sup>38</sup> Vö. MOLNÁR Sára, i. m., 191. Ez az egység ugyan leválik az énről, ám míg ez a korábbi regényben súlyos kudarcként, itt az egyetlen lehetséges útként jelenik meg – ezáltal a „*mindig is volt egy titkos életem, és mindig az volt az igazi*” mondat is új értelet nyerhet.

<sup>39</sup> MARGÓCSY István, ...Valami más..., *Élet és Irodalom* 1997/23, 17.

<sup>40</sup> Thomas SCHMIDT, i. m.

*A világkép relativizálása*

Ehhez mindenekeelőtt a narrátor mellett megjelenő más hangok szerepére kell kitérnünk. A szakirodalom különbözőképpen tekint az egyes szólamok és leginkább a feleség szólamának erejére a regényvilágon belül; a két Kertész-monográfia érzékletesen kirajzolhatja az értelmezések végpontjait. Szirák Péter szerint az elbeszélői hang teljes dominanciája alá rendelődnék a többi szereplő megnyilvánulásai,<sup>41</sup> míg Vári György a mellett érvel, hogy éppen azok bontják meg a narrátor szólamának egységét, és Bahtyin nyomán polifonikusságról beszél.<sup>42</sup> Megítélésem szerint is lényeges pontokon képesek más szólamok megkérdőjelezni a narrátor igazságát, például a szabadság központi fogalmának kérdésekor; hiszen nagyon is jogosnak tűnik a feleség kritikája, miszerint az elbeszélő számára az „mindig csak valami vagy valaki, és valakik meg valamik ellen forduló szabadság” (160.) – megjegyezendő továbbá az is, hogy a kritikára érdemi válasz, esetleg cáfolat nem érkezik. Ám a szöveg struktúrájának és retorikájának, valamint a szabad függő beszédben előadott monológforma következménye, hogy mégis jóval súlytalanabbnak érezzük az ehhez hasonló megszólalásokat, amiket mintegy bekebelez (a regényben fellelhető nagyszámú intertextushoz hasonlóan) a megszólaló hang.

A két értelmezés jogosságát tehát egyszerre tartom fenn: a monologizáló én dominanciáját a regényvilág fontos jellemzőjének tekintem – a szólamok felerősödését, vagy inkább felerősítését és a valódi kritikai tevékenységet pedig az olvasó világába helyezem. Ismételten az az a perspektíva, amely a kiépülő világkép igazságaira reflektálni tud és képes a könyvet az életmű és más előképek kontextusában olvasni;<sup>43</sup> azaz a kritikai munkát végző, értelmező olvasat tudja valóban megkérdőjelezni a szövegből rekonstruálható állításokat. Ennek kitűnő példája Radnóti Sándor érzékeny elemzése, amelyben kijelenti: „gondolatilag inkonzekvens, gyakorlatilag pedig patológikus gőg, (...) ha valaki csak magának engedélyezi a racionalitás hálójának szétszakítását, elhagyja a társas életet, és egyedül lép ki a szabadságba (...)”.<sup>44</sup> Ugyanő más helyen, a következőket írja: „a monológ tragikus igazsága mellett fölsejlett ugyanannak monomániaként való értelmezése, hogy úgy mondjam, az auschwitzi történetfilozófia mellett az auschwitzi patológia.”<sup>45</sup>

Ezen a ponton válik világossá, hogy a befogadó a szöveghez való aktív viszonyulása nem csak az egység megteremtésekor betöltött szerepének és az aposztrophé alakzatának a következménye, hanem a szöveg elnyomó és radikális jellege mintegy kiprovokálja azt. Innen nézve Proszka Ágnes, leginkább a *Sorstalanság*ot tárgyaló megfigyelését globálisan érvényesnek tartom: szerinte a szövegek leginkább

<sup>41</sup> SZIRÁK Péter, i. m., 129–138.

<sup>42</sup> VÁRI, i. m., különösen: 114–118. és 124–127.

<sup>43</sup> Például a *Félszámolás* felől több pontos is átértelmeződnek a *Kaddisban* leírtak, míg az egyes, leginkább a poétikai megformáltság tekintetében releváns világirodalmi párhuzamok (például Thomas Bernhard) magának a hangnak az eredetiségét is kétségbe vonhatják.

<sup>44</sup> RADNÓTI, *Auschwitz mint szellemi életforma*, 377.

<sup>45</sup> RADNÓTI, *Auschwitz betege*, 353.

a döntés és az ítélet fogalmai mentén ragadhatóak meg. Míg utóbbi egy retrospektív történetet feltételez, amelyet az ítélet során befejezettnek, lezártnak tekinthetünk – addig előbbi egy mindig a jelenben lévő, jelen idejű szituáció következtében valósulhat meg. Írásában amellet érvel, hogy Kertésznél a holokauszt „szüntelenül döntést kényszerít ki”, és egy „máig is tartó döntési szituációt tart fenn”.<sup>46</sup> A fentieknek megfelelő módon éppen ezért a *Sorstalanság* elbeszélője „megpróbálja kiszippantani az interpretációkat, elvárásokat, (pre)koncepciókat a holocaust eseménymezejéből, hogy ezáltal dezautomatizálja azt az olvasói magatartást, amely a »témával« kapcsolatos”<sup>47</sup> Alapvető megfigyelésnek tartom, hogy a dezautomatizálás, illetve az ítélet meghozatalának lehetetlensége a *Kaddis*ban is erősen jelen van; az olvasó aktív helyzete mindig jelen lévő, lezártlan döntési szituációt jelent.

Mindez Kertésznek azzal az esszéiből kiolvasható koncepciójával függ össze, miszerint Auschwitz csak akkor tudja betölteni a neki szánt központi, kultúrateremtő szerepet, ha az elkövetkező nemzedékek azzá változtatják.<sup>48</sup> „A jelen generációk aktív közreműködése kell ahhoz, hogy Auschwitz kinyilatkoztatás értékűvé váljon”,<sup>49</sup> ezért, amellet, hogy nem is lehet, nem is szabad lezárt egységként kezelni azt. Értelmezésben az egész korpusz tétje és célja is leginkább ezen keresztül ragadható meg.

Ennek a kultúrateremtő koncepciónak a sikerességébe vetett hit azonban minduntalan megkérdőjeleződik mind a regények, mind az esszék lapjain, és ebben Kertész egyik fő kérdését (paradoxonát) láthatjuk.<sup>50</sup> Legújabb könyvében, *A végső kocsmában* a következő módon jelenik meg ez a dilemma: „kinek a számára ábrázoljuk a totalitás uralta embert – pontosabban miért negatív töltéssel ábrázoljuk a totalitás uralta embert egy rejtélyes entitás számára, aki a totalitáson kívül maradna és ítélkezne; sőt – hiszen regényről van szó – szórakozna és tanulna is a műből; mi több, kritikai tevékenységet folytatna, levonná az esztétikai következtetéseket az eljövendő művekre vonatkozóan?”<sup>51</sup> A feltételes és kérdő modalitás is ezt a bizonytalanságot hangsúlyozza – ami a *Kaddis*ban a bemutatott megszólításoknak a befogadótól való elfordulásán és ezáltal egy bizonyos távolságtartáson érzékelhető.

De talán ez a kétely is azt az élő helyzetet tartja fenn, ami a folyamatosan jelen idejű kérdések létrejöttét segítik elő – amelyek megválaszolása pedig a mindenkori olvasó feladatává válik.

<sup>46</sup> PROSZKA Ágnes, Döntés és ítélet, in *Az értelmzés szükségesszerűsége*, szerkesztette SCHEIBNER Tamás, SZÜCS Zoltán Gábor, L'Harmattan, Bp., 2002, 81.

<sup>47</sup> I. m., 88.

<sup>48</sup> Vö. KERTÉSZ Imre, *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*, Magvető, Bp., 1998, 168.

<sup>49</sup> KAPOSÍ Dávid, Kertész kontra Kertész, *Thalassza* 2003/1, 13.

<sup>50</sup> Részletesebb kifejtéshez lásd SCHEIBNER Tamás, Mítosz és ideológia. Paradoxitás Kertész Imre esszéiben, *Jelenkor* 2004/5.

<sup>51</sup> KERTÉSZ Imre, *A végső kocsmában*, 10.

## Szemle

Rákai Orsolya

### ENGEDELMESSÉG ÉS LÁZADÁS

– Kádár Judit, *Engedelmes lázadók, Magyar írók és nőideál-konstrukciók a 20. század első felében*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2014 –

Kádár Judit új könyvének címe kétértelmű: olvashatjuk úgy, hogy a kötetben tárgyalt írók még lázadási kísérleteikben sem voltak igazán radikálisak, s lényegében megingathatatlan alapként fogadták el a patriarchális 'male gaze' révén létrejövő női szubjektivitást. Lázadóként és kizártként is próbáltak engedelmeskedni az őket megtagadó, nekik folyamatosan alsóbbrendű pozíciót kijelölő törvényeknek, s számos esetben e törvények elszánt védelmezőiként léptek fel, a szenvedésből táplálkozó erkölcsi felsőbbrendűség pajzsával vértelve fel magukat. A tárgyalt szerzők közül Tutsek Anna, Lux Terka, Erdős Renée és Kosáryné Réz Lola például „a korszak többi írójéhez hasonlóan elfogadta a domináns patriarchális kultúra legtöbb szabályát: *engedelmes lázadók* voltak (Tormay minden tekintetben az uralkodó elit ideológiáját képviselte). Saját hangjukat keresték, de a férfiak domináns diskurzusára figyelve, s a szexualitásról valóban új hangon is szóltak, mégsem tudták áttörni a patriarchalizmus falát”. (283. – kiemelés az eredetiben)

A cím azonban úgy is olvasható, hogy maga a rendszer írja elő a szubverzivitást bizonyos szereplői számára, akik így, szólaljanak meg bárhogyan is, lázadók lesznek pusztá fellépésük által: a kizárt a diskurzív szereposztás következtében néma, ha pedig mégis szólásra emelkedik, az önmagában lázadással egyenértékű, mondjon bármit is. Mindkét értelmezés közös abban ugyanakkor, hogy a 'lázaadó' pozícióját a hegemon rendszer határozza meg, rajzolja elő és írja le.

Éppen ez a helyzet az, amely a női irodalomról, pontosabban az irodalom és a női alkotók viszonyáról való gondolkodást roppantul megnehezítette kezdettől fogva. Azáltal pedig, hogy a magyar irodalom összetett történeti okok miatt igen erősen elkötelezte magát a hegemon pozíció védelme mellett, amit viszont legitimációs okokból egyfajta esszencialista-elitista nemzeti kultúrafogalomtól elválaszthatatlanként jelölt meg, gyakorlatilag lehetetlenné tette nemcsak tőle eltérő értékkritériumok elismertetését, de az értékkritériumok kontingencialitására való elvi rákérdezést is. Ha a bennfoglalt egyszersmind „minden közös értékünk” fennmaradásának, „traditio-jának” biztosítéka, akkor a kizárt, az elfelejtett, a másik, az idegen csakis ezen értékek veszélyeztetője lehet, már pusztá létével is kérdőjel, amely „mindannyiunk közös alapját” ássa alá. Ha mindenféle „elfelejtett női szerzőket” próbálunk felfedezni és beilleszteni a magyar irodalom történetébe,

---

A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

azzal megkérdőjelezzük a hagyományozódás kimondatlan (19. századi zseniesztétikai eredetű) alapelvét, amely szerint a jó művek és jó alkotók elnyerik méltó jutalmukat, mivel ha saját mostoha koruk nem bizonyult is elegendőnek értékeik felismeréséhez, a fejlődés során a közönség később eljut odáig, hogy tévedését belátva a nemzeti kultúra panteonjában az őket megillető pozícióba helyezze a saját korukban (még) elsikkadt alkotásokat. Az érték – az esztétikai esszencializmus eme alapvetése szerint – mindenképp felszínre kerül, láthatóvá és megkerülhetetlenné lesz előbb-utóbb: az esztétikai érték ugyanis univerzális, amiből viszont az következik, hogy ami nem univerzális, pontosabban a beszélő számára nem látszik annak, az nem esztétikai érték. (A női írók roppant sirlalmas hazai irodalomtörténeti statisztikája mindennél látványosabb érv amellet, mennyire jellemzi e kimondatlan és reflektálatlan alapelv mindmáig a hazai irodalomtörténeti gondolkodást.)

Az univerzalizmusnak ez az általános látens legitimációs retorikai sémája ezért tud sikeresen ellenállni mindenfajta partikulárisként leírt jelenségnek, s ezért tud kívül tartani minden olyan megközelítésmódot azokon a határokon, amelyek megszabják, mi számít érvényes megközelítésmódnak, és mi nem. E sémának nincs köze konkrét tartalmakhoz: nem irányul konkrétan egyetlen kisebbség, egyetlen partikularitás ellen sem, ám bármelyik ellen irányulhat aszerint, hogy épp mivel szemben határozza meg önmagát mint értékeremtőt, értékfelmutatót és (kizárólagos) értékőrzt. Az „elfelejtett (női) szerzők” esete kiválóan példázza ezt, ahogy arra Kádár Judit is rámutat: szerzői hol ezért, hol azért kerülnek kívül az irodalomtörténet nem is oly változó kánonjain – hol nő voltuk, hol zsidóságuk, hol katolikusságuk, hol baloldaliságuk, hol jobboldaliságuk miatt, ahogyan azt a kánon épp aktuális önleírása megkívánja. Nem véletlen, hogy a cím metaforája – az „engedelmes lázadó” – az asszimiláció kérdéskörét idézi fel az olvasóban, hiszen a problematika ugyanaz: a (társadalmi–politikai–irodalmi) nyilvánosság terére újonnan belépők a kizárt pozíciójából próbálnak megszólalni oly módon, hogy a hegemon beszédmód terében érvényesként fogadtassanak el – hogy befogadtassanak. S az sem véletlen, hogy (amint például a zsidóság magyarországi asszimilációs története példázza) a hegemon, érvényes nyilvánosság lényegében „kénye-kedve szerint” változtathatja és változtatja is azokat a szabályokat, amelyek alapján valakit magához hasonlóknak ismer el, vagy tőle idegenként kiteszt.

E némileg távolra mutatónak tűnő, bár elnagyolt bevezetőt azért éreztem szükségesnek, mert véleményem szerint Kádár Judit számot vet a kirekesztés–befogadás eme alapvető kérdésével, s ezzel minőségileg új pozícióba helyezi a női írók történetéről való hazai gondolkodást. Egy ilyen kísérlet sosem könnyű, ma Magyarországon pedig különösen nem az. Nemcsak a hazai irodalomtörténeti gondolkodás és diszciplináris előfeltevések fentebb tárgyalt sajátosságai miatt. Legalább ennyire fontosak azok a nagyon is gyakorlati körülmények, amelyek szinte lehetetlenné teszik, hogy valóban ideális tudományos színvonalon lehessen tárgyalni (itt és most) ezeket a problémákat. Amikor kritikai észrevételeket fogalmazok meg Kádár Judit kötetével kapcsolatban, azt ennek maximális figye-

lembevételével teszem, s észrevételeim vagy hiányérzetem lényegében sokkal inkább szól a közegnek, mint magának a benne megszülető könyvnek. Lehetne például kritikával illetni a válogatás szempontjait, s még inkább azt, hogy az egyes szerzők tárgyalásának kidolgozottsága, szempontrendszere meglehetősen egyenetlen. Bizonyos esetekben inkább az életrajz elemzését kapjuk, máskor Kádár Judit jóval erőteljesebben koncentrálna a művek elemzésére, s ez nem feltétlenül azért van így, mert a szerzők irodalomtörténeti feldolgozottsága nem egyforma mértékű. Lux Terkát vagy Tutsek Annát például távolról sem kényeztettem el még az újabb szakirodalom sem, mégis vázlatosabbak a róluk szóló fejezetek, mint például a Tormay Cécile-nek szentelt, akiről viszont komoly mennyiségű írás született az utóbbi időben (természetesen nem az ideológiai szempontú, kultikus szövegekre gondolok). Kaffka Margitról nem meglepő módon itt csupán egy viszonylag rövid tanulmány szerepel, amely a kötet céljával összhangban valóban pusztán az íróvá válás társadalmi-szocializációs előzményeire koncentrálna, más esetekben viszont a teljes életút ismertetését kapjuk, amelyen belül arányai-ban jóval kevesebb hangsúly esik erre a szocializációs szakaszra, az irodalmi élet-be való bekerülés körülményeire. A könyv emellett nemcsak szerzőportrékat tartalmaz: egy fejezet a huszadik századi magyar női költészet kritikai megítélésében tetten érhető patriarchális előítéletekről szól, egy az egyébként külön bemutatott fejezettel is rendelkező Erdős Renée lírájának század eleji újraszituálására tesz kísérletet, egy sajtótörténeti jellegű áttekintés az *Új Idők*, az *Asszonyok*, illetve a *Nők Lapja* nőképeiről, női szerepmoddelljeiről szól, egy fejezet pedig azt mutatja be, hogyan torzítja az uralkodó (patriarchális-heteroszexuális) értékrend szövegszerűen is a magyar fordításban azokat az angol regényeket, amelyek az eme értékrend számára elfogadhatatlan jelenségeket tárgyalnak. Ez utóbbi fejezetek emellett jócskán átnyúlnak az alcímben megjelölt időhatáron (a huszadik század első felén) túlra is. Meglehetősen heterogén tehát az összkép, amit még tovább bonyolít, hogy bár a kötet hangsúlyosan támaszkodik társadalomtörténeti adatokra és körülményekre, azokat nem igazán kontextualizálja sem diszciplinárisan (a társadalomtörténet-írás és a gender-szempontok kapcsolatai felől), sem pedig elméletileg (például a társadalomtörténeti és társadalomelméleti kérdéseket új megközelítésbe helyező konstruktivista kötődésű gender-elméletek felől). Úgy érzem azonban, hogy nem reális ilyen előfeltevések mentén beszélni erről a kötetéről, hiszen mindez olyan körülményeket feltételezne, amelyek a magyar tudományos életben távolról sem adóttak. Ezek részben a humán- és társadalomtudományok általános hazai problémáiból és napi egzisztenciális gondjaiból adódnak, részben viszont a még hozzájuk képest is hátrányos helyzetű kritikai jellegű kutatások, ezen belül pedig különösen a feminista vagy gender szempontú vizsgálatok pozíciójának következményei. Nem lehetséges ugyanis következetes tárgyalásmódot elvárni olyan diszciplína esetében, amely Magyarországon intézményesen és formálisan a mai napig nem létezik, márpedig mifelénk sajnos mindenfajta gender-kutatás ilyen „nem-létező”, nem hivatalos, egyéni próbálkozás, amely legjobb esetben is néhány nyitottabb angol és amerikanisztika tanszék kutatócsoportjain belül élvezhet valamelyes folyamatossá-

got. Nincsenek összehangolt kutatások, alapvető forráskiadási és filológiai munkát lehetővé tevő bázisok, mert nincsenek olyan műhelyek, olyan intézményes keretek, interdiszciplináris áttekintést és tájékozódást nyújtó felületek (és természetesen forráslehetőségek) sem, amelyek biztosítanák, hogy a téma érdeklődő kutatója ne kényszerüljön újra és újra előlről felépíteni a kérdés hazai történetét a kezdetektől fogva a legkülönbözőbb tudományterületeken, újra és újra áttekinteni a széttagolt értékes hazai kezdeményezéseket, s folyamatosan újra megindokolni e szempont tudományos létjogosultságát minden egyes tanulmányban, kritikában, monográfiában, pályázati tervben. Innen közelítve kell tehát minden hasonló próbálkozást szemlélni – Kádár Judit könyvét is. S innen jól látszik, hogy a feladat szinte lehetetlen.

Ebből a perspektívából különösen jól látszanak Kádár Judit kötetének nagy-szerű eredményei és továbbgondolásra ösztönző javaslatai. A kötet kiinduló kérdésfelvetése ugyanis az, hogy a tárgyalt szerzők szövegei „a női tapasztalaton át-szűrve mit árulnak el a patriarchátus működésének módjairól, s mennyiben tükrözik a feudalizmusból a kapitalizmusba tartó társadalom hatalmi viszonyait” (8.), illetve hogy „a tipikusan a magánszférában játszódó regényekben a nőírók akartak-, illetve képesek voltak-e a férfiak által megalkotott nőképpel szemben alternatívát állítani” (9.). Az első kérdés tehát végső soron túllép a címben foglalt „engedelmes lázadó” diszciplinárisan meghatározott pozícióján, és új perspektívát valamint új kontextust kínál fel. Maga a különbségtétel, a kizárás akta-sa, módja és működése válik témává, ami legalább annyira, ha nem még inkább informatív a kizáróra, mint a kizártra nézve – ez a látószög pedig lehetőséget ad arra a diszciplináris önreflexióra is, amit a hazai irodalomtudományos (és irodalomtörténeti) gondolkodás sokszor ab ovo lehetetlenként vagy szükségtelenként, netán egyenesen „árulásként” utasít el. Annál is értékesebb ez a lehetőség, mert Kádár Judit egyértelműen összekapcsolja a modernizálódás kérdéskörével, s vizsgálatának tanulsága többek közt épp az, hogy a női szisztematikus kizárásának (irodalmi) történetét, történeteit áttekintve jól láthatóvá válik, hogy a társadalmi modernizáció sikerességét és a létrejött modernség arculatát nagymértékben befolyásolják azok a nehezen látható (ám például a feminista, illetve gender-perspektívából jól láthatóvá tehető) hatalmi viszonyok, amelyek a megváltozott gazdasági-politikai viszonyok ellenére is képesek a nyilvános szférát „feudális formára” hajlítani – aminek sajnálatos következményeivel máig rendszeresen küzdeni kényszerülünk. A másik kérdés látszólag elfogadja az „engedelmes lázadó”-pozíciót, ám a kötet tanulmányait végigolvasva nyilvánvalóvá lesz, hogy lényegében annak dekonstrukciójáról van szó: a kötetben szereplő írónők vagy nem kívánnak/nem tudnak radikálisan eltérő nőkép-alternatívát felrajzolni (összhangban azzal a feminista, illetve posztkolonialista belátással, hogy a hatalom által leírtak a hatalom által kijelölt térben nem lehetnek „saját” független identitásra), vagy pedig üresen hagyják ezt a helyet, ahogy Virginia Woolfhoz hasonlóan nálunk Kaffka Margit teszi, leszögezvén, hogy a 'női' a nyilvános megszólalás szempontjából nem tartalmi, hanem pozicionális-identitás-beli kritérium.



E két kérdés elejétől végéig következetesen szervezi a könyvet, s ez szolgál a mérhetetlen (és egyenetlen feldolgozottsága miatt roppant nehezen kezelhető) anyagban való szelekció kritériumául is. A bevezető fejezetek társadalomtörténeti áttekintése a nők oktatásának és választójoghoz jutásának viszonylag bő szakirodalommal rendelkező kérdését abból a szempontból tekinti át, hogyan ragadható meg a hatalom sebezhetősége, a hegemonia folyamatos védekezési kényszere a modernizáció jelentette átalakulás veszélyeivel találkozáskor, s hogyan reagál ezekre a kihívásokra. A magukat a nemzettel azonosító jobboldali-konzervatív kormányok rendre visszavonják azon engedményeiket, amelyeket az újonnan jött tömegeknek (jelen esetben a nőknek) tenni kényszerültek, s amelyek uralmi pozícióikat veszélyeztethették volna – még akkor is, ha ehhez egészen nyilvánvalóan egészen más, jóval szigorúbb mércét kellett alkalmazniuk, mint a férfilekosséggel szemben, s akkor is, ha ezt a kettős mércét sem logikus, sem ideologikus érvekkel nem tudták alátámasztani. Az egyes szerzők fogadtatásának kritikátörténeti áttekintése során (a bevezető fejezet belátásaival összhangban) különösen nagy hangsúly kerül a hivatalos társadalmi értékrend olyan látens elemeire, amelyek valóban a katolikus egyház korabeli hatalmas szocializációs jelentőségét látszanak alátámasztani. A nőkre rótt szenvedés-étosz, a kegyetlenség és igazságtalanság derűs arccal való elviselésére buzdítás, a „gondviselés” akaratóban való zokszó nélküli megnyugvás (az idézőjel itt annak a blaszfémianak szól, hogy a vonatkozó szövegek gondviselésen ebben az esetben a patriarchális, abszolút evilági törvényeket, szexuális szokásokat és erkölcsöket értik), a megválthatatlan szolgálói szerepkör, és a többi hasonló intelem (melynek legdöbbenetesebb megnyilvánulása talán a könyv 228. oldalán teljes terjedelmében idézett „női tízparancsolat” 1944-ből) kétségtelenül megkerülhetlenné teszi az államegyház aktív és tudatos szerepvállalását a hatalmi viszonyok bármilyen áron való fenntartásában, ami a nők helyzetét illeti. A század közepéről és második feléről szóló elszórtabb észrevételek, illetve annak felvázolása, hogy a második világháború előtti, a katolikus egyház által aktívan formált nőkép és női szerepmóddal milyen rejteketukon, s a hatalmi viszonyok milyen mikrodiskurzusain át maradt virulens a 20. század utolsó harmadában is, tartalommal töltik meg azt az Ablonczy Balázstól idézett észrevételt, amely szerint „a Kádár-korszakban domináns életminták gyökerei – legyen szó a szabadidő eltöltéséről, a mindennapi élet tárgyi eszközeiről, az életcélokról – sok esetben visszanyúlnak a háború előtti Magyarország mintáihoz (...) a különbség lehet, hogy e tekintetben nem olyan hallatlanul nagy, mint azt első pillanatra hinnénk”. (284.)

Kádár Judit könyvének célkitűzése nem kifejezetten és szoros értelemben irodalomtörténeti. Az eddigiek során azt próbáltam bemutatni, hogy nem is lehet az: bizonyos értelemben több ennél. A női kizárására, korlátozására és leírására törekvő irodalmi és társadalmi diskurzusok vizsgálata során olyan eredményekre jut, amelyek alapjaiban befolyásolhatják azt, hogy milyen értékek, milyen érvek és milyen szempontok szerint írunk irodalomtörténetet, s mi történik, ha eljárásunkat közelítjük a kultúrakutatás felé. Könyve arra figyelmeztet, hogy „engedelmes láza-

dóként” nem nyerhetünk (sem befogadtatást, sem önálló identitást), ám az e pozíciót előíró hatalom sem képes nyerni, sőt, épphogy veszélybe sodorja annak a társadalomnak a működését és fennmaradását, amelyen és amelyben uralkodni kíván. A kizártra és a kizárásra figyelő kritikai nézőpont pedig, amely az általa alkalmazott feminista megközelítésnek is sajátja, arról győz meg, hogy a tudományos önreflexió, tűnjön bár *engedetlen* lázadásnak és botránynak a hegemonia felől nézve, valójában az adott diszciplína megfelelő működésének és megmaradásának legfőbb záloga.

*E számunk szerzőinek e-mail-címe*

Deres Kornélia: [dereskornelia@gmail.com](mailto:dereskornelia@gmail.com)  
Dobos István: [dobos.istvan@arts.unideb.hu](mailto:dobos.istvan@arts.unideb.hu)  
Hajdu Péter: [pethajdu@gmail.com](mailto:pethajdu@gmail.com)  
Rákai Orsolya: [rakai.orsi@gmail.com](mailto:rakai.orsi@gmail.com)  
Szemes Botond: [boboszemes@gmail.com](mailto:boboszemes@gmail.com)  
Szolláth Dávid: [dszollat@yahoo.com](mailto:dszollat@yahoo.com)  
S. Varga Pál: [vargap@tigris.klte.hu](mailto:vargap@tigris.klte.hu)  
Vincze Ferenc: [vinczeferenc@yahoo.de](mailto:vinczeferenc@yahoo.de)

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó

Nyomdai kivitelezés Prime Rate Kft.  
Felelős vezető dr. Tomcsányi Péter

## MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ  
[www.balassikiado.hu](http://www.balassikiado.hu)



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.  
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrásy út 45.  
Tel.: 322-1645, 342-4336  
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET  
1061 Budapest, Anker köz 1–3.  
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatja



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap