



ESZTÉTIKA-ETIKA-POLITIKA

Esztétika, etika, politika



Eötvös Collegium, Magyar műhely
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

Szerkesztette: Gyöngyösi Megyer, Inzsöl Kata
Design és tördelés: Machó Zsófia
Borítóterv: Rádóczy Bálint

A kötet a 2012 novemberében azonos címmel megrendezett
hallgatói konferencia előadásainak írott anyagából áll össze, megjelenését
az ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottsága támogatta.

© A szerzők
© A szerkesztők
ISBN 978-615-5371-13-4

ESZTÉTIKA
ETIKA
Politika

Eötvös Collegium, Magyar Műhely
Budapest
2013

Előszó

Amikor konferenciánk felhívásában esztétika, etika és politika viszonyrendszerének kutatását tűztük ki célul, olyan diskurzusba invitáltuk az érdeklődőket, mely a művészetelméleti viták meghatározó aspektusát képezi, legalábbis a tág értelemben vett modernitás kezdete óta. Hogy mégis egy ilyen típusú kérdésfelvetés tűnt a leginkább aktuálisnak, annak legalább kettős kontextusa van. Egyfelől a művészet majd minden ágában megjeleni látszott egy olyan törekvés, amely az esztétikai tapasztalaton keresztül artikulálódó közösségi identitásképzésre irányult: a nemzet fogalmát problematizáló képzőművészeti tárlatok, színházelméleti viták, valamint a lírai és közéleti megszólalás összefonódásának újrafelfedezése jellemezte a konferenciát (2012 novembere) megelőző időszakot. Másfelől az egyes művészeti ágak történetírásában egyre hangsúlyosabban megjelent egy olyan igény, mely a történeti múlt (többek között az '50-es éveket követő korszak) tendenciózus újrakérdezését, saját múltként való megértését szorgalmazta.

E kötet azonban – melyben a konferencián elhangzó előadások jelentős része megtalálható – számos ponton túlmutat a fenti kérdéshorizonton. Nemcsak diszciplináris és tematikus gazdagság jellemzi, hanem a tekintetben is rendkívül sokszínű, hogy milyen irányú kérdésfeltevések motiválják az egyes tanulmányokat: így a kultúrák és intézményi rendszereik működési mechanizmusainak feltérképezése, egyes szerzők recepciótörténetének érzékeny, értelmező végiggondolása vagy éppen művészetfilozófiai koncepciók relevanciájának bemutatása – hogy csupán néhányat említsünk közülük. Eppen ezért nem próbáljuk a szövegeket

semmiféle tematikus elrendezésbe kényszeríteni, inkább meghagyjuk az Olvasó szabadságát és örömét abban, hogy az egyes gondolatsorok között kapcsolatokra bukkanjon.

Mielőtt az Olvasót a tanulmánykötetben való kalandozásra buzdíthatnánk, szeretnénk megköszönni mindazon hozzájárulásokat, amelyek lehetővé tették a kötet megszületését. Mindenekelőtt a szerzőknek és a konferencia minden előadójának, aki vállalkozott arra, hogy a konferencián valóban létrejövő együttgondolkodásban részt vegyen. Köszönetünket fejezzük ki emellett az Eötvös Collegium Magyar műhelyének, mely otthont biztosított a rendezvény számára, az ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottságának, melynek anyagi támogatása a kötet megjelenését is lehetővé tette, valamint mindazoknak, akinek a munkája, javaslatai elengedhetetlen segítséget nyújtottak ahhoz, hogy a kötet létrejöhesse, közülük külön is kiemelve Machó Zsófia áldozatos, türelmes tördelői munkáját.

Budapest, 2013. május 12.

Gyöngyösi Megyer, Inzsöl Kata

Tartalomjegyzék

Balga Nóra: A hét fő bűn megjelenése és feldolgozási formái a mitológiai témájú református színdarabokban	9
Braun Barna: Irodalom – politika – kritika	19
Gorove Eszter: Hatalmi nyelv és etikai önértékelés Szabó Lőrinc lírájában	29
Horváth Gábor: Bánffy Miklós Erdélyi Történetének kanonizációs kísérletei	41
Kovács Györgyi: A Murányi Vénusz a 19. században	53
Kovai Anna Fruzsina: Holokauszt és üdvtörténet	67
Lengyel Imre Zsolt: Etika, esztétika és irónia Kodolányi János Tavaszi fagy című regényében	79
Marosán Bence Péter: A lebegő mű – félúton ponyva és irodalmi mű között	89
Nagy Dániel: Néhány gondolat a 20. századi Wagner-rendezések politikai vonatkozásairól	99
Nagy Krisztián: Az aktív kvietizmusról	113
Pető Zoltán: A szépség politikája	127
Reichert Gábor: Irányított élcelődés 1953-ban	139
Sebestyén Ádám: A hősi és a szerelmi szenvedély metaforái Zrínyi Miklós és Gyöngyösi István költészetében	151
Szilágyi Áron András: Rancière	161
Szilvási Viktória: Elméleti kötélhúzás	173
Takács Dóra Ildikó: Homoszexualitás és etikum Nádas Péternél	187
Tánczos Péter: A viccpártok művészet-filozófiai megalapozottsága	195
Tardy Anna: Móricz Zsigmond, a népi író?	207
Varga Nóra: A „nemzet motyogánya”	217
Kötetünk szerzői	229

Balga Nóra

A hét fő bűn megjelenése és feldolgozási formái a mitológiai témájú református színdarabokban

Az iskoladrámák pedagógiai célból létrejött, alkalmi előadások voltak, tanulmányozásuk során ezért nem érdemes figyelmen kívül hagyni a nevelési és oktatási szempontokat.¹ A cél, hogy neveljék a növendékeket, szüleiket és minden nézőt, felülírta az irodalmi, művészi értéket. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a kezdeti iskoladrámák irodalmilag értékelhetetlenek, azonban valóban szorosabban kapcsolódtak az egyszerű comeniusi párbeszédesez jelenetekhez, ahol a művek fő célja egy téma, kérdés körülménye volt, kizárólag dialógus vagy monológus formájában.

Azért választották ezt a fajta, audiovizuális módját az oktatásnak, hogy minél nyomatékosabban a diákok, nézők eszébe véssék az elmondottakat. A 19-20. századi pszichológiai kutatások nagyban alátámasztották ennek az oktatási módszernek a hatékonyságát. Tehát minél több érzékszervén keresztül szembesül a tanuló a befogadandó anyaggal, annál inkább elraktározódik az a memóriájában és annál több ún. segédeszközt tud segítségül hívni, ha fel kell idéznie. Természetesen a szórakoztatás is célja volt a drámáknak, hogy minél inkább megragadják, illetve fenntartsák a nézők figyelmét. Szórakoztató elemek a drámákban például Morió karakterének a szerepeltetése vagy a gazdag jelmezek, díszletek alkalmazása.

A XVII. századtól kezdve, a XVIII. században kicsúcsosodva, a szöveg egyre művészebbé válik. Tehát az egyre magasabb színvonalú retorikai megszerkesztés is szemponttá válik a diákság és az oktatók körében. Ez azt jelenti, hogy az előadás

¹ NAGY Júlia, *XVII-XVIII. századi református iskoladrámáink szerepe a nevelésben és oktatásban*, Magyar Pedagógia, 1999/4, 375–387.

tanító szerepe mellett megjelent az a szempont is, hogy a készülés, szövegszerkesztés alatt is tanulhatnak a diákok. Bár a darabok mellett szerzőként többnyire a tanárok neve maradt fent, mint például Szászi János, Szathmári Paksi Sámuel, Ákáb István stb., nagyon valószínű, hogy ők egyfajta „vezetőtanári” szerepet töltöttek be a diákok mellett és hosszabb-rövidebb részleteket valójában a diákok írtak.

Tehát a kezdeti, szorosan comeniusi elvekhez ragaszkodó dialógusos drámát (amelyben a fő témát a mindennapi élet, a különböző mesterségek, a tananyagok hasznossága szolgáltatta, illetve az, hogy miért is fontos iskolába járni) felváltotta egy magasabb, antik szellemi kultúra termékeinek a feldolgozása, amelynek már célja volt a szövegek minél alaposabb megismerése, megértése, feldolgozása és természetesen a keresztény életre való nevelés. Bár a kereszténység előtti gondolkodók megítélése nem volt egyértelmű. Egyfajta jóindulatú elnézéssel vélekedtek felőlük. Bornemisza is írja az ajánlásban, hogy választása azért esett Szophoklész darabjára, mert az, bár pogány szerző műve, a benne megnyilvánuló bölcsesség révén mégis minden jámbor keresztény számára komoly tanulságot hordoz, abban a vonatkozásban tudniillik, hogy minden bűn előbb-utóbb elnyeri méltó, Isten által kiszabott büntetését.² Hogy miért nyúltak mégis antik témákhoz, amelyeket a keresztény nézeteknek megfelelően néha szinte teljesen át kellett dolgozni, részeket kellett belőle „elhallgatni”, az annyira kézenfekvő, etikai, erkölcsi szempontból „tökéletes” Biblia helyett? Mivel a bibliai történeteket a legminimálisabb mértékben sem lehetett feldolgozni, megváltoztatni, meg volt kötve a drámaíró keze, mind a szövegalkotás, mind a kreativitás szempontjából. Ha pedig valakinek ez nem jelentett volna problémát, szembekerült az ábrázolhatatlanság problémájával, mivel a református iskolákban újszövetségi alakokat a vallás előírásai szerint nem jeleníthettek meg, betlehemesek, passiók a református liturgiában nem szerepelhettek. Így a Bibliából merített tárgyválasztás erre az időszakra szinte teljesen háttérbe szorult.³ Nagyon kevés, összesen öt magyar nyelvű bibliai tárgyú református dráma maradt ránk a XVIII. századból.⁴ Antik témájú művekre azonban ilyen megkötések nem vonatkoztak.

Jó példa erre, a már említett, Bornemisza Péter-mű, a *Tragoedia magyar nyelven az Sophocles Electrájából*... Bár két századdal az iskoladrámák legnépszerűbb korszaka előtt keletkezett, mégis a XVIII. századi oktató-nevelő jellegű iskoladrámák minden vonását magában hordozza. Itt nemcsak a mitológiai alaptörténetet ismerjük, hanem a Szophoklész-féle görög feldolgozást is, amelyet Bornemisza fordított-átdolgozott. A történet központjában Clytemnestra és Aegistus buja, házasságtörő kapcsolata és Agamemnonnak, Clytemnestra férjének a meggyilkolása áll. A gyilkosság után a szeretők uralkodnak Agamemnon helyén 10-15 évig, miközben Electra szenved mellettük, szemükre hányva, paráznaságukat, bujasá-

2 LATZKOVITS Miklós, *A 16. századi magyar dráma. 1550: Megjelenik az első magyar nyelvű dráma = A magyar irodalom története*, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Bp., 2007, 250–265.

3 DEMETER Júlia, *Az iskolai színjáték evolúciósodása. A magyar nyelvű piarista és protestáns komédia = Irodalomtörténet, irodalomértés*, szerk. Cs. VARGA István, VILCSEK Béla, Bp., 1995, 53–97.

4 NAGY, *i. m.*

gukat és (mellesleg) a király megölését is. A történet alapja két bűn, a gyilkosság és a paráznaság. Az eltérés a Szophoklész-féle Elektrától, hogy Szophoklésznél nem az a fő bűn (mondjuk bűnnek), hogy Clytemnestra házasságtörő viszonyt kezdett Aegistus-szal, hanem hogy megölte férjét, a királyt és most ketten, tékozló életükkel pazarolják az uralkodó és az ország javait. Ezzel szemben Bornemiszánál Electra jobbra csak a parázna életmódja miatt szidja anyját és szeretőjét és valahányszor a bűnhődés kérdése terítékre kerül, kiemeli, hogy anyja a jelenlegi életmódja miatt fog megbűnhődni (nem pedig a királygyilkosság miatt).

Ugyanez a történet felvet egy másik problémát is: mind az Euripidész-féle, mind pedig a Szophoklész-féle feldolgozásban Orestesnek, hiába cselekedett Apollón parancsára, az anyagyilkosságért bűnhődnie kell. A mitológiában sem Apollón, sem Pallasz Athéné nem mer dönteni a kérdésben, hogy Orestesnek bűnhődnie kell-e vagy sem, amiért megölte a saját anyját, még akkor is, ha egy isten parancsára cselekedett, és az apja halálát bosszulta meg. A mitológiai eredetiben külön történet szól Orestes vezekléséről és az istenek döntésképtelenségéről. Bornemiszánál ez egy percig sem merül fel, ennek két fontos oka van. Az egyik, hogy bármit felülír a nevelési cél. Nem elsődleges szempont, hogy ragaszkodjon az eredeti szüzséhez, nem kell arra a végkövetkeztetésre jutnia, amire az antikvitásban jutottak. Saját céljainak alávetheti a művet – ez az a szabadság, amit bibliai téma feldolgozásánál sosem engedhetek volna meg maguknak a szerzők. Másrészt azért nem jelenhet meg Orestes bűnhődése, mert nincsenek istenek. Egy Isten van, és az az egy Isten tévedhetetlen (ellentétben Apollónnal). Tehát ha Orestesnek úgy lett rendelve, hogy megbosszulja apja halálát, akkor ezért nem lehet őt elmarasztalni. Sőt úgy van felépítve a dráma, hogy a néző úgy érezze, ez jogos, szükségszerű volt és fel sem merül az anyagyilkosság kérdése, mint bűn, mert felülírja Clytemnestra és Aegistus bujasága és az, hogy ezért a bűnért megérdemelték a halált. Ez az értelmezés némileg problémás. A műben két gyilkosság áll szemben a paráznaság bűnével. Agamemnon meggyilkolásának bűne sokkal egyértelműbb, mint Clytemnestra meggyilkolásának a kérdése. Azonban az anyagyilkosság mégiscsak anyagyilkosság. Hogy lehet mégis, hogy azt a kérdés, amely évezredekken át foglalkoztatta az írókat, tudniillik, hogy Orestesnek bűnhődnie kell-e saját anyja meggyilkolásáért, avagy sem, Bornemiszánál fel sem merül? Egész egyszerűen arról van szó, hogy nem kell azt tanítani egy református iskola diákjainak, hogy ne öljék meg a saját édesanyjukat, nem kell őket erre nevelni, hiszen evidens. Sőt mi több, nevetségesnek hatna egy ilyen nevelői célzattal íródott iskoladráma! Nem volt rá szükség, amire viszont szükség volt, bemutatni azt, hogy a bujaság, paráznaság halálos bűn, és mit érdemel érte az, aki elkövette, mivel bünteti érte az Isten. Ez az a pont, ahol a nevelői célzat, az oktatás, az etika, az erkölcs és az egyház mint oktatási intézmény felülírhatta az antik történetek menetét, végkifejletét, tanulságát. (Bornemiszaz *Electra* Perneszich Györgynek

szóló, magyarul írt ajánlásban is didaktikus célt fogalmazott meg:⁵ „Legyen azért ez kigyelmed által az jóknak multság, az gonoszoknak pedig tanúság; hogy minden rend az úr Istent igen félje és asszonyállat urát tisztelje és szeresse, azki úgy nem akar járni, mint ez játékbéli királnéasszony.”

A mű utószavában Bornemisza felveti azt a kérdést is, hogy „vajon akkor, midőn a haza durva rabságban senyved, szabad-e erőszakkal szembeszállni a zsarnokkal, vagy pedig arra kell-e várni, hogy az idő hozza meg az orvosságot és az enyhülést”? Ebből kiindulva több vélekedés is szól arról, hogy Bornemisza műve valójában fellépés a feudális urakkal szemben, illetve magával I. Ferdinánddal szemben. Nemeskürty István, aki a kötet 1977-es kiadását sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta, a mű utószavában írja, hogy ha megvizsgáljuk Bornemisza életrajzát, rájöhethetünk, hogy a szerző az általa felvetett kérdést valójában el is dönti.⁶ Kétségtelen, hogy a tragédiában ábrázolt és elítélt zsarnoki, feudális renddel és annak képviselőivel Bornemisza komoly konfliktusai voltak, azonban az az állítás, hogy a teljes mű ennek kimondásáért íródott nem bizonyítható egyértelműen. Laczkovits Miklós szerint, ha a latin utószó kimaradt volna az 1558-as nyomtatványból, a szakírók jóval kevesebbet foglalkoztak volna a zsarnokölés problémájával, hisz a magyarul olvasható szövegben ennek a kérdésnek Bornemisza nyilvánvalóan nem tulajdonít akkora jelentőséget.⁷ A Bornemisza által írt utószóból azonban kiderül, hogy a szerző fő mondandója nem a zsarnokölés kérdése, hanem a paráznság, és az abból következő bűnök elítélése volt. A háttérben tehát nem antifeudális nézetek, hanem morálteológiai gondolatok rejlenek.⁸ Nem gondolom, hogy Bornemisza művében, sőt műveiben nem volt benne politikai állásfoglalása, ám az előzőekhez csatlakozva úgy gondolom, nem ez a mű fő kérdése.

Azért szántam több időt ennek a drámának a bemutatására, mert a két antik dráma ismeretében remekül kirajzolódik, hogy alakította a történetet Bornemisza a saját céljára. Ennek igazolásaképp a jelen tanulmány szerinti releváns szempontokból összehasonlítottam a három művet:

5 SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza: *Bornemisza Péter Elektrájának szövegforrása és a fordítást köszöntő versek szerzői*, Bécsi Posta, A Bornemissza Péter Társaság Kulturális Értesítője. 2012. január, Új Sorozat VII. évfolyam, 1. (49.) szám. 1–4.

6 NEMESKÜRTY István, *Bornemisza Péter az ember és az író* = N. I., *Bornemisza Péter és kora*, Bp., Szabad Tér Kiadó, 1999 (1959), 7–373.

7 LATZKOVITS, *i.m.*

8 SZENTMÁRTONI SZABÓ, *i.m.*

	Előzmények kifejtése	„Fő” bűn	Végkifejlet (Orestes büntetése)
Euripidész	nem jelenik meg, a mű Agamemnon halálával indít (egy földműves – Electra férje – meséli el)	Agamemnon meggyilkolása	ragaszkodik a mitológiai történethez, Orestesnek Pallas Athénétől kell feloldozást szereznie, ezért a mű végén elindul Athénbe
Szophoklész	nem jelenik meg, az előzményeket a nevelő és Orestes beszélik el	Agamemnon meggyilkolása	felmerül Orestes bűnösségének a kérdése, de végül felmentik, mivel Apollón parancsára cselekedett
Bornemisza	nem jelenik meg, a mű Agamemnon halálával indít (elbeszélik a szereplők, nem megjelenítik) – de eltérés az antikhoz képest, hogy rögtön Agamemnon halála napján indít a történet és bemutatja Aegistus, Clytemnestra, majd Electra szemszögéből	tékozló életmód, parázna viszony és mellesleg a király meggyilkolása	Orestes nem bűnhődik, hiszen eleve elrendelt volt a cselekedete és hiába beszélünk anyagyilkosságról, Clytemnestra és Aegistus bűne ezt is felülírja

Érdekes, hogy a bujaság bűnét feldolgozó antik témájú református iskoladrámából körülbelül annyi van, mint az összes többi bűnnel foglalkozóból együtt. Ezen belül nagyon kedvelt téma volt Dido és Aeneas szerelmének a feldolgozása. Ebben a történetben is két halálos bűnnel kerülünk szembe: legfőképp a paráznság és egyébként az öngyilkosság. A református feldolgozás szerint Dido királynőt Aeneas iránt érzett szerelme (vágy) megrontotta. Tehát nem arról van szó, hogy a szép Dido szerelembe esett a hős Aeneassal és szerelmük tragikuma, hogy Aeneasnak Jupiter parancsára folytatnia kell az útját Itália földjére és nem élhettek együtt boldogan, hanem ez a szerelem itt úgy jelenik meg, mint a bűnös testi váagnak való behódolás. Dido királyné öngyilkosságának oka pedig nem az, hogy elhagyta őt a szeretett férfi, a református feldolgozás szerint abba halt bele, hogy parázna, buja viszonyba keveredett egy arra járó idegennel és nem bírta elviselni ennek a súlyát, miután az otthagya. A drámában megjelenik, Dido tépelődése, szerelembe esése, gyötrődése, majd a bujaság bűnébe esett királynő szégyene, amelyből egyetlen kiútnak az öngyilkosság tűnik számára: „Engem eléb élve föld

üregébe temesse;, Avagy ménykővel Jupiter pokol öblibe sujtson; Mintsem szűz koszorúm meg bántsam, s földre tapodjam (...) Esküvésem fel bontottam, melyet meg holt férjemnek; Tettem, s ezzel megbántottam nyugalmaát a lelkemnek.”⁹

A 18. századi református drámák között kettő is szól erről a történetről, ugyanazzal a tanulsággal. (*Didonak szomorú története, Dido és Aeneas*)

A bujaság bűne adja meg az alapszituációt a *Nasonak számkivetése* című szomorújátékban is.

Adtam ezen Város meg maradására
Sok bölcs Törvényeket igazgatására
Hogy ha még nem jutott ellenség kardjára
A bujaság által ne mennyen prédára
[...]
Eddig sok Katona fegyverét forgatta
Tűzes bátorságát mindenütt mutatta
Már a bujaságnak magát úgy meg atta
Hogy minden fegyverét szegekre aggatta.
Nasó okozta ezt szerelem könyvével
Veszsen el előlem fértelmes tűzével
Mert né tám ha lenne közöttünk békével
Kurvává, latorrá tehetne versével.
Vessen ki hát ez a pokol pozdérjája
A ki a szűzesség emésztő rosdája
Légyen a géták közt lakása, hazája
Fértelmes szerelmét azoknak dictája.¹⁰

És ha ez a bevezetés nem lenne eléggé nyomatékos, a Negyedik tanácsos felsorolja, hogy milyen sok kárt okozott már a bujaság, például Cleopatra és Antonius, Heléna és Páris, Thereus és Progné, Dido és Aeneás, Thijsbe és Pyramus, Clitemnestra és Egestus, illetve Laodámia, Evadne és Capaneusa esetében.

A *Komédia és tragédia* című dráma Heléna történetét dolgozza fel, benne a központi kérdés, a tragédia kiváltó oka, hogy Heléna és Paris a bujaság bűnébe estek. Mindegy, hogy miért. Meg sem jelenik a történetben az aranyalma szála, az istenek vetélkedése, tehát nincs bemutatva az ok, csak maga a bűn és a következménye, azaz hogy háború dúl, több ezer ember hal meg a csatatéren, elpusztul egy város és családok hullnak szét. Heléna alakjának a bemutatása, megítélése rendkívül szigorú. Nincs olyan szála a történetnek, ahol ő pozitív szereplő lenne,

⁹ *Protestáns iskoladrámák*, szerk. KILIÁN István, VARGA Imre, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989 (Régi magyar drámái emlékek. XVIII. századi sorozat, 6), I/484, I/495.

¹⁰ *Uo.* [I/506-507]

semmilyen vonatkozásban sem. Hiszen elhagyta a férjét, két gyerekét és parázna viszonyba kezdett. A műben meglepően vehemensen támad neki Andromaché: „Mert Görög országnak te mérges fajzása; Te kurva, te pestis, te népek romlása.”¹¹

Természetesen a református dráma kínál úgymond ellenszert is a bujaság bűnével szemben, ez pedig a ratio, a tudás, az értelem, amit természetesen minél több tanulás útján érhetnek el a diákok. Szászi János így ír művében Cupidoról: „Egyedül Pallás az, a kihez nem fére; A' több Istenekkel noha bánt kedvére.”¹² Tehát azok a szerelmi történetek kerültek feldolgozásra, amelyekből halál, de legalább egy háború származott. Ennél nagyobb átdolgozást (Odüsszeusz öngyilkos lesz Kírké szigetén, mert megcsalta Penelopét) a szerzők nem tettek.

De nem csak a bujaság bűne kerül terítékre a református iskolai nevelésben. A másik, leggyakrabban felmerülő bűn a kevélység. Amiatt került bajba Prométheusz a *Pandorában*, mert kevély volt és büszke, úgy akart embert teremteni, mint Zeusz, és mikor sikerült neki, azt hitte, olyan, mint az istenek. Illetve ekkor már megjelenik a kapzsiság bűne is, hiszen nem azért lopott tüzet a Nap szekere-ről, mert kevély volt (a kevélysége csak ennek közvetett következménye), hanem azért, mert kapzsi volt és meg akart szerezni valami olyat, amivel emberfeletti hatalomra tehet szert. A *Nagy Sándor és Diogenész* című műben, Dárius tart erkölcsi prédikációt a kevélységről a közönségnek a Múzsák szaván át: „Példa légyek néktek, iffúság serege/ Parnassus hegyének ki vagy ékessége/ Senki erejével magát el ne hidgye/ Mig vagyon éltnék virágzó zöldtsége.”¹³ A *Komédia és tragédiá*-ban Pyrhus vádolja kevélységgel Agamemnon: „Oh kegyetlen kevély görögök vezére.”¹⁴ A *Komédiajáték*ban pedig Vesta veti Ceres szemére, hogy kevély és ezzel megbánt másokat:

Csenedesdj már, hadd el kérkedő szavaid
Ragd vissza másokat sebhető nyilaid
Nem kell ugy hirdetni panaszos javaid
Hogy meg sértődjenek belőle Társaid!
A ki meg érdemli, dicsérik azt mások.
Hirt nevet szerezni azoknak szokások
Kiknek becsülletre nincs másként kapások
Hanem ha ő magok lesznek trombitások.¹⁵

Érezhető, hogy az idézet a harmadik sortól már nem Ceresnek szól, hanem valójában kiszólás, tanítás a közönségnek.

11 Uo. [I/633]

12 Uo. [I/500]

13 Uo. [I/461]

14 Uo. [I/608]

15 Uo. [II/1349]

Nincs olyan református dráma, amely kizárólag a falánkságon és lustaságon alapulna, azonban több helyütt megjelennek ezek a bűnök, természetesen intelmekkel kísérve. A harag, irigység és fősvénység azonban egyértelmű kiindulópontja egyes műveknek. A fősvénység Timon karakterének fő tulajdonsága, és ez okozza boldogtalanságát is. A dráma annyiban csavarja meg ennek a bűnnek a kérdését, hogy Timon előtörténetéből kiderül, hogy volt már gazdag, ám akkor eltékozolta vagyonát. Amikor pedig már szegény, azok közül, akiket előzőleg barátjának hitt, senki sem törődik vele. Mindazonáltal az előbeszédben így ír a szerző Timonról: „Ki, minthogy először rosszszul adakozott/ A tékozlás által el pankrotirozott/ De viszont a' midőn majd meg gazdagodott/ Még tsak emberreis nézni utálkodott/ Azértis egy büntől esett a' másikkann/ A mint meg halljátok mindjárt e' Játékban.”¹⁶

A *Játék kulcsa* című drámában pedig megjelenik a harag és az irigység bűne. Discordia (már a név jelentése is viszály) haragból dobja a „legszebbnek járó almát” az istennők közé, mivel nem hívták meg őt a menyegzőre, és Juno is haragból áll a háborúban a görögök oldalára, mivel Paris nem őt választotta. Mindazonáltal Discordia azért választotta ezt a módját a bosszúnak, mert tudta, hogy az istennők irigyek egymás szépségére, tudására, erejére. A bosszú eszköze tehát adott volt, alapját pedig két fő bűn, a harag és az irigység szolgáltatta.

A régi diákok olyan korban vittek színre magas színvonalú irodalmi darabokat, amikor az emberek többsége még olvasni sem tudott. Az iskolai színjátékokban a szélesebb társadalmi rétegek számára vihettek színre irodalmi alkotásokat, így azon felül, hogy a diákok gyakorolták a tananyagot, szokták az emberek előtti szereplést, az iskoladráma révén lehetőség nyílt a magasabb szintű kultúra szélesebb körben való terjesztésére is.¹⁷ És ily módon a diákoknak és a nézőknek is jobban eszébe veshették az antik irodalom termékeit, természetesen kihasználva azt, hogy bemutassák a nézőknek, a bűnös bűnhődni fog és az erkölcsös, tanuláson alapuló életpálya a követendő modell. A református iskolai színjátszás sajátos későbarokk jelenség, amely azonban zsákutcának bizonyult. Mindazonáltal az antik, valamint a 17-18. századi európai komédia „erkölcsös” adaptációi egyre nagyobb teret nyertek a 18. századi magyarországi színpadokon. Híres alakjai az átmenet korszakának (többek között) Horváth Pál és Csokonai Vitéz Mihály. Magyarország számos iskolájában, Csokonaihoz és Horváthhoz hasonlóan, sok diák álmodott drámát színpadra, ezeket azonban nem nevezhetjük iskoladrámának, még akkor sem, ha iskolában, diákokkal zajlott az előadás. Ekkorra ugyanis megszűnt a különbség iskolai és hivatásos színpad között, az iskolai előadásoknak többé nem az oktatás, erkölcsös életre való nevelés volt a fő célja, így a korábbi századokra jellemző megkötöttség feloldódott és az „iskoladrámák” ezen funkciója soha többé nem válhatott elsődleges szemponttá.¹⁸

16 *Uo.* [II/1127-1128]

17 NAGY, *i.m.*

18 D.M. *I.M.*

Bibliográfia

- DEMETER Júlia, *Az iskolai színjáték elvilágiasodása. A magyar nyelvű piarista és protestáns komédia = Irodalomtörténet, irodalomértés*, szerk. Cs. VARGA István, VILCSEK Béla, Bp., 1995, 53–97.
- Protestáns iskoladrámák*, szerk. KILIÁN István, VARGA Imre, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989 (Régi magyar drámai emlékek. XVIII. századi sorozat, 6/1-2)
- LATZKOVITS Miklós, *A 16. századi magyar dráma. 1550: Megjelenik az első magyar nyelvű dráma*, = *A magyar irodalom története*, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Bp., 2007, 250–265.
- NAGY Júlia, *XVII-XVIII. századi református iskoladrámáink szerepe a nevelésben és oktatásban*, Magyar Pedagógia, 1999/4, 375–387.
- NEMESKÜRTY István, *Bornemisza Péter az ember és az író = N.I., Bornemisza Péter és kora*, Bp., Szabad Tér Kiadó, 1999 (1959), 7–373.
- SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza: *Bornemisza Péter Elektrájának szövegforrása és a fordítást köszöntő versek szerzői*, Bécsi Posta, A Bornemissza Péter Társaság Kulturális Értesítője. 2012. január, Új Sorozat VII. évfolyam, 1. (49.) szám. 1–4.

Braun Barna

Irodalom – politika – kritika

A hazai irodalmi alkotások kritikai fogadtatásának, az irodalomkritika vélt vagy valós feladatainak, az értékelés módszerének és nyelvének, a kritikus személyének, a megszólalás relevanciájának, a szöveg hivatalos és/vagy nem hivatalos, „legitim” elolvasásának kérdéskörét az elmúlt évtizedből két jól dokumentált, úgynevezett kritikavita őrzi. Ezek a viták szorosan kötődnek azokhoz a mediális – politikai változásokhoz, melyek a viták idejében mennek végbe a magyar kulturális szférában és természetesen az irodalmi közéletben. Jelen tanulmányban ezen viták szövegeire támaszkodom, mivel ezek jó példával szolgálnak az irodalmi tér nyilvános diskurzusának működésmódjára, és hangsúlyozzák az irodalomkritika (irodalom) politikai konstruáltságát is.

Az irodalom mint politika

Irodalom és politika kapcsolatán itt az irodalmi formára nem mint külsődleges, utólag „rávitt” ideológiai formációk megnyilvánulását (és ezek olvasatát) kell értenünk, hanem olyan tényezőt, amely az irodalom (mint olyan) konstruktív részét képezi, mivel a politika illetően értelmezése lehetővé teszi az irodalmi szövegek nyilvános beszédként történő elképzelését.¹

Egy kritika pedig, legyen az akár offline vagy online, mindig nyilvános beszéd, tehát politika. Ahogy Rancière is fogalmaz a *The Politics of Literature* című művében, az irodalom politikai konstruáltsága nem az irodalmi szövegeket előállítók politikai (társadalmi, gazdasági) státuszában keresendő, hanem azon dolgokban,

¹ SÁRI B. László, *Bevezető, avagy irodalomról és politikáról* = U.ő.: *A hattyú és a görény*, Kalligram, Pozsony, 2006, 18.

melyek az irodalom diskurzusán belül kijelölik a határait az érzékelhetőnek, a láthatónak és a mondhatónak, és amelyek látszani engedik (vagy éppen mélyen titkolják) a dolgok leglényesebb részleteit. Az irodalompolitika ennek értelmében azt jelenti, hogy az „irodalom mint irodalom” is benne foglaltatik a mondható és látható dolgok meghatározottságában, és léte összefonódik az azt keretező, hasonlóképpen működő (kül)világával.²

Az irodalompolitikai olvasat tehát nem a szövegből, hanem az irodalmi beszédet újra és újra keretező intézményi működésből kiindulva mond valamit az irodalmiságról, amely működésnek a szépirodalmi szöveg, a maga „esztétikai, formai és diszkurzív sajátosságaiban”³ is éppúgy csupán az egyik, nehezen elkülöníthető részét képezi, mint az irodalomkritika, és az irodalomkritika nyilvánosságának mediális terei, vagy az irodalmi intézményrendszerek működési struktúrái. Ez az olvasat tehát a szerkesztőn, a nyomdán, a könyvesbolti eladótól az olvasón keresztül, az egyetemi tanszékvezetőig, a kritikussig és így a kritikai olvasatig igyekszik átfogni az irodalmi jelenséget.⁴

Vagyis, amikor valaki egy irodalmi műről megnyilatkozik – tegye ezt akár online akár offline nyilvánosság előtt – akkor e megnyilatkozása során végrehajtja a kritika intézményrendszerének (mediális közegének, az ítéletével kapcsolatos társadalmi és szakmai normarendszernek stb.) azon szabályait, amelyek ennek a megszólalásnak teret engednek és ezt a megszólalást egyáltalán lehetővé teszik, egyébként attól függetlenül is, hogy az adott megszólaló reflektál-e vagy sem saját megszólalásának konstrukciós szabályaira.

Az önreflexió, amely a kritikus általános gyakorlatának szerves részét kell hogy képezze,⁵ pedig – amint az a viták szövegéből kitűnik – maga is politikai állásponttá (sőt, sokszor ideológiai fegyverré) válik az irodalompolitika terében, hiszen a kritikusok tevékenységük során olyan kulturális tevékenységet végeznek, amely szerves részét képezi a több hasonló diskurzus együtteseként elképzelt (nemzeti) kultúrának.⁶

Az irodalomkritika mint politikai vitatér

A kritikusokat, a kritikai szövegeket és az erről szóló vitákat tehát az irodalmi tér politikai diskurzusának kell tekintenünk. A fent említett két, „nagy” és „kis” kritikavita kirobbanásának okait – ezek szerint – az irodalmi mező politikai és/vagy mediális természetű változásaiban kell keresnünk. Az egyes változások és az erre adott reakciók a két vita idején természetüknél fogva különbözőek voltak, viszont mindkét párbeszéd alapjaiban érinti az irodalomkritika „külsőnek” (az egyes szövegek helyének és értékének) és „belsőnek” (a megnyilatkozó legitimitásának, forrásának, a megnyilatkozás relevanciájának) feltételezett kontextusait.

2 Jacques RANCIÈRE, *The Politics of Literature* = SubStance, Issue 103 (Volume 33, Number 1), 2004, 10.

3 SÁRI B., *i. m.*, 23.

4 SÁRI B., *i. m.*, 23.

5 SÁRI B. László, *Javaslatok kritikára = A hattyú és a görény*, Kalligram, Pozsony, 2006, 235.

6 SÁRI B., *i. m.*, 178-183.

Az első vita idejére, a kilencvenes évek végére nemcsak a kulturális intézmények berkein belül, hanem talán az egész magyar társadalom számára nyilvánvalóvá vált, hogy a hivatalos kultúra, és ezen belül természetesen az irodalom, ezzel együtt pedig ennek hivatalos olvasata is kikerült az ideológiailag ellenőrzött kultúrpolitika célkeresztjéből. Párbeszéd ugyan már a rendszerváltás körül is folyt az irodalomkritikáról, de csak az 1996-os, a Jelenkor folyóirat hasábjain folyó vitában kerültek felszínre markáns nézeteltérések akörül, hogy a valaha volt kultúrpolitikai nyomás után keletkezett hiátust milyen formai, nyelvi, módszerbéli olvasatokkal lehet vagy kell betölteni. A második, „kis” kritikavitaiban az éles szóváltások gyökere egy inkább mediális, mint társadalmi természetű kultúrpolitikai válságban keresendő, itt az internet elterjedése révén átalakult kultúrafogyasztási és piaci szokások mentén, az új médium adta lehetőségekre és igényekre vonatkoztatva jelölték ki tevékenységüket és ezen belül saját helyüket az egyes felszólalók.

A problémák alapvetéseikben tehát különbözőek, mégis, mindkét esetben szerkezetileg nagyon hasonló kérdések merülnek fel, hiszen hasonlóképpen, a szövegek és a kontextus egymásra vonatkoztatásával alkothatunk képet arról, hogy az adott időszakban milyen olvasatait és értékviszonyait léteznek egy-egy szövegnek: Úgy mint, hogy mi az, hogy irodalomkritika? Hogyan fogadta a művet, miféle konszenzus, illetve vita alakulhatott ki a megjelenést követően? Mennyiben és hogyan befolyásolták ezek az irodalmi közbeszéd lehetőségeit? Hogyan határozhatók meg ezek alapján az aktuálisan érvényben lévő irodalmi és kritikai normák? Milyen viszony tételvezhető fel az irodalmi és más, a nyilvánosság szférájába tartozó beszédmódok között, beleértve más művészeti ágak diskurzusát is?⁷ Ki az irodalomkritikus, miben áll a tevékenysége? Ki, vagy kik azok, akik szépirodalmi művek kapcsán megnyilatkozhatnak, és kik azok, akik nem? Ezeket a megnyilatkozásokat milyen módszertani, tudományos érvekkel lehet alátámasztani, ha egyáltalán ez szükséges? Hogyan viszonyul a műfaj az olvasóhoz? Hogyan hat egy-egy megszólalás a piacra?

*

A fent említett „nagy” kritikavita 1995-ben robbant ki, a *JAK Tanulmányi Napok* előadásai nyomán. A vita legfontosabb értekezéseit és vitaszövegeit a Jelenkor 1996-os évfolyama közli. Az itt megjelent szövegekből mindenekelőtt az tűnik ki, hogy a hozzászólók érveit nagyban a rendszerváltás előtt, a nyolcvanas években kikristályosodott irodalmi és irodalomtudományos beszédmódok határozták meg, s hogy a vitában a magát az elmélethez (és nem a kritikai gyakorlathoz) való viszony törésvonala mentén rajzolódnak ki a kritika mibenlétét firtató, politikai vitaszituációra emlékeztető székértáborok.⁸ Az érvek és a pozíciók egybeesése és eltérése a vita medrében egyéni és csoportos identitásokat is kijelöl, ezek által

⁷ SÁRI B., *i. m.*, 193.

⁸ SÁRI B., *i. m.*, 197–198.

pedig kirajzolódni látszik a korszak kritikai (sőt irodalmi) közéletének küzdőtere, melynek egyik sarkában tehát az elmélet hívei, míg a másokban az olvasó érdekeit szem előtt tartó, az élmény-érték központú kritikát preferáló irodalmárok állnak szemben.

A vita első fordulójában Takács József a korszak tudományos (vagy ahogy ő nevezi: egyetemi) kritikájával szemben azzal érvel, hogy az hasonlóan működik a „szöveg kivülről érkező” – tehát nem a szöveg immanens politikához tartozó – ideológiai olvasatokhoz, mivel a tudományos kritikus „azt tekinti jó műnek, amelyben megjelennek önnön filozófiai vagy tudományos diskurzusának problémái [...] és rossznak azt, amelyben nem az övéi jelennek meg”,⁹ ebből következőleg a tudományos kritikus „úgy véli, hogy a jó elemzés vagy a jó kritika előfeltétele a helyes módszer vagy szótár alkalmazása”, amely „önmege erősítő retorikai, ideológiai elem egy olyan szellemi közegben, amely értéknek tekinti mind a tudományos, mind a korszellemet”.¹⁰ Ráadásul szerinte az irodalomtudományos kritika nem „veszi figyelembe azt, hogy az adott időszakban egy adott közösség éppen mit tekint tudományosnak és mit nem, az szociológiai kérdés”,¹¹ amely azt a veszélyt rejti Takács szerint magában, „hogy a vizsgált irodalmi műveket az elmélet vagy a módszer demonstrációs terepévé”¹² teszik.

Ezzel szemben az irodalomtudományos olvasat mellett érvelő Bónus Tibor szerint – összefoglalva a *A Nincs Alvás! és a prózakritika* című vitaindító eszszéjében megjelenteket – az irodalom, az irodalomtörténet valamit a rájuk hatást gyakorló kritika megítélése kizárólag az irodalomtudomány illetőségi körébe tartozik.¹³ A módszer érdeke Kulcsár-Szabó Zoltán szerint viszont nem abban áll, „hogy szabályokat generáljanak a helyes értékítéletek megalkotásához – abban viszont már némi szerepük van, hogy az értékítéletek létrejöttének diszkurzív körülményeit, feltételeit, az ezeket befolyásoló elvárásokat és tapasztalatokat értelmezzék, akárcsak annak feltárásában, hogy az egyes kritikai ítéletek mögött milyen olvasási stratégiák állnak”.¹⁴ Takács fent említett vádjait pedig éppen a vitapartner által képviselni vélt „oldal” sajtójának tartja, vagyis Kulcsár-Szabó szerint Takácsnál a kontemplatív esztétika fő következménye leplezi le magát, hiszen „csak az a felfogás juthat arra a következtetésre, hogy a mű közvetlen politikai-erkölcsi ítéletként mutatkozik meg az olvasó előtt, amely szerint a voltaképpeni olvasás már eleve belevetítés, ezért a kritikus célja a műalkotás organikus egységének megőrzése...”.¹⁵ És mint – így Kulcsár-Szabó Zoltán – éppen Bónus Tibor kritikafelfogása az, amely „a saját interpretációs nyilatkozatok keretfeltételeik, az

9 TAKÁCS József, *A kritikus mint kritikus*, Jelenkor, 1996/1, 71.

10 TAKÁCS, *i. m.*, 70.

11 *u. o.*

12 TAKÁCS, *i. m.*, 71.

13 BÓNUS Tibor: *A Nincs Alvás! és a prózakritika*, Jelenkor, 1996/1, 75–93.

14 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A párbeszéd remény(telenség)e (egy kommentár)*, Jelenkor, 1996/3, 276.

15 KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 277.

érvelés menetének diskurzív, reflexív hozzáférhetővé tétele” lenne. A kommentár végén felmerül, hogy lehetséges, hogy a „tudományos” és a „nem tudományos” kritika nem tud termékeny dialógusba lépni egymással, s ezt a másik „oldal” feltételezett rosszindulatának tudja be, amely szerint az olyan teóriákkal hadakozik, melyeket nem olvas.¹⁶

A vitában ezek után újabb hozzászólások következnek Radnóti Sándortól, Farkas Zsolttól, Babarczy Észtertől, Margócsy Istvántól, végül pedig a két vitaindító reflektál magára a vitára. A vitaszövegből világosan látszik, hogy a felszólalók a saját elképzeléseik – irodalompolitikai – alátámasztását ambicionálták. Ezek mögött a vitát lezáró válaszokban (később pedig a vitát folytatandó az Élet és Irodalom hasábjain) olyan hangok is megszólalnak, melyek már nem az irodalmiság inherens politikumának kérdéskörébe utalható állítások, s amelyekben a két tábort vélt vagy valós ideológiai, politikai beállítódása szerint osztják fel az irodalmi vitán belül „baloldali” és „jobboldali” kritikusokra.¹⁷

A hatalmi metaforák jelenlétére a vita résztvevői maguk is reflektálnak. Kulcsár Szabó Ernő egy, a „nagy” kritikavita közben megjelent interjújában így fogalmaz: „Minden tudományos kritikai nézet, mondjuk úgy: az irodalomról való beszéd szabályrendszerének a kijelölése és érvényesítése, pozícióküzdelem.”¹⁸

Ezen kijelentés értelmében a vita az irodalmi intézményrendszeren belüli pozícióharcba is beágyazódik. Ahol tehát – a Takács által kijelölt irodalompolitikai pártok – „szociális” (bal) oldalának vélt tekintélyelvűségével a „konzervatív” (jobb) oldal szakmai érvelése áll szemben. A „baloldali” kritikusok szerint a „jobboldali” kritikusok nem vesznek tudomást az irodalom szociokulturális beágyazottságáról, s arról sem, hogy egy közösségben az, hogy mi számít tudományosnak, az annak a függvénye, hogy melyik közösség határozza meg a tudományos intézményrendszert. Ezen nézet szerint a tudományos, „konzervatív” oldal a hatalmi harcokban megszerzett pozíciókban látja igazoltnak elméletét, míg a másik, „szociális” oldal abban, hogy a kritikának milyen társadalmi kontextusai érvényesülnek. Vita tehát a kritikai norma megalapozottságát illetően van a „pártok” között, amely leegyszerűsítve úgy néz ki, hogy az irodalomtudomány vagy az irodalmi szöveg esztétikai/politikai/morális vonatkozásai szolgálnak megfelelő pontként az értelmezéshez.¹⁹ Ugyanakkor a kritikai norma meghatározásának egyik részről sem burkolt szándéka, hogy potenciálisan beavatkozzon a kulturális rendbe, úgy, hogy a kritikust mintegy a magaskultúra (mint rend és a hierarchia) helytartójává nevezi ki.²⁰

16 KULCSÁR-SZABÓ *i. m.*, 277–278.

17 Lásd: TAKÁCS JÓZSEF, *Válasz két bírálómnak*, Jelenkor, 1996/6, 563–568.

18 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Az irodalom legyen csak irodalom (interjú Varga Lajos Mártonnal)* = *Népszabadság*, 1996 április 27.

19 SÁRI B., *i. m.*, 228.

20 „[...] a „művészet” és az „irodalom” fogalmai nem tekinthetők sem spontánnak sem ártalmatlannak. A kulturális apparátus helytartóinak adományai, s az egyes műveket kulturális autoritással ellátó taktikaként kell őket értelmeznünk” SINFIELD, Alan, *A kulturális termelés elmélete*, Ford. SÁRI B. László = SÁRI B. László, *A kritikai kultúrákutató*, Helikon, 2005/1-2., 59–72.

Fontos megállapítani tehát, hogy a problémák nem a kulturális-politikai-kritikai minták létezésével, hanem ezek érvényével kapcsolatban merültek fel.²¹

*

Az eltérő és egymással szembe is szegülő nézetek között mégis van egy olyan közös nevező, melyben a két tábor egyetérteni látszik. Ez pedig Margócsy István, a vita hatalmi ambícióján felülkerekedő, az olvasó (és az olvasás) érdekében mindkét oldalt egyformán kritizáló hozzászólása, melyben a szerző kifejti azon sokat idézett nézetét, mely szerint a kritikus

mondja meg, mely műveket, milyen szempontok alapján talál fontosnak s mások számára ajánlhatónak, hogy arról beszéljen, értékválasztásait hogyan s milyen érveléssel tudja igazolni, hogy bemutassa, milyen irodalmi hierarchiát tud egyáltalán és aktuálisan elképzelni és minek alapján, hogy elmagyarázza, milyen tágabb (történeti, poétikai és aktuális) kontextusban tudja elhelyezni az adott mű megoldásait és jelentéseit, hogy szemléltesse milyen olvasási stratégiával véli leginkább megközelíteni az épp érintett művet.²²

Ebben az érvelésben az irodalomkritika és ennek szempontjai összekapcsolódnak azoknak az érdekeivel, akiket a kritikus a szövege ideális olvasója megjelöl, vagyis a kritikust egy közösség is felhatalmazza, hogy véleményt alkosson.²³ Ezenkívül kitérít a körét is, akik véleményt alkothatnak egy műről, ameddig a fent említett kritériumoknak megfelelő szöveget tudnak alkotni. Az irodalomkritika ezen feltételei viszont még így is csak a bokros számú magyar folyóiratok ellenőrzött közegében tarthatók fenn.

Az irodalomkritika mint termék

Manapság rengeteg blogszolgáltató, könyves közösségi oldal amatőr, félprofi és profi kritikai portál között válogathatunk, ha egy szépirodalmi mű kapcsán nyilvánosan szóhoz szeretnénk jutni. Ugyanakkor, ha rendszeresen, megformált nyelven publikálunk is az interneten, akkor sem feltétlen mondhatjuk el magunkról, hogy kritikusok volnánk, és amit közzétettünk, az kritika.

A kétezres évek végének „kis” kritikavitájának hozzászólásait is hasonló gondolatok vezették ahhoz, hogy a megváltozott mediális és piaci viszonyok között a kritika pozíciójáról gondolkodjanak. A webes kritika reprezentánsává és így a viták központi témájává pedig a 2007-ben indult Könyvblog vált. A blogot övező botrányok, az alapító, Valuska László éles nyelvű bírálata az irodalmi közbeszéd-ről a Litera.hu 2007. július 4-én közzétett interjújában, illetve Dunajcsik Mátyás az olvasó lázadását vizionáló 2007-es Magyar Naracsbeli cikke, mind arra engednek következtetni, hogy egy új kritikusgeneráció, az új médium logikája szerint, a

²¹ SÁRI B., *i. m.*, 231.

²² MARGÓCSY István, *A tilalmi beszédről*, Jelenkor, 1996/5, 474.

²³ SÁRI B. László, *A kritikai elköteleződésről* = BÁRÁNY Tibor és RÓNAI András szerk., *Az olvasó lázadása?*, Pozsony, Kalligram, 2008, 101–104.

fennálló irodalmi intézményrendszerhez képest újragondolt irodalomképén belül is megindultak a pozícióharcok. Ezzel együtt pedig egy kereslet-kínálat alapú, piaci alapú gondolkodás is érvényesülni látszik az új generáció érvrendszerében.

Mindezzel együtt szóhoz jut egy, az új médium által nyilvánossághoz jutó olvasói-értelmezői közösség, amelynek tagjai, mint Dunajcsik írja

jóllehet, nem tartoznak a szűkebb szakmába, mégis bejelentik igényüket a kortárs irodalomra, s joggal lesznek idegesek – s ragadtatják magukat alkalmanként szalonképtelen vagy túlzó megnyilvánulásokra is –, ha azt látják, hogy az őket is képviselő állam által fenntartott kortárs irodalom és kritika egy döntő szelete nem számol velük.²⁴

Ezen közösségek nyelve pedig közvetlen hatással van az irodalomkritika műfajára és nyelvére, és nagymértékben befolyásolja a lehetséges interpretációs stratégiákat is, hiszen az internetes közösségben megnyilatkozókról elmondható, hogy szakavatott kollégáikkal szemben hajlamosabbak a referenciális olvasatra.²⁵ A nem „szakmai” olvasatok a közösségi médiumok korában pedig nagyobb eséllyel jutnak el a fogyasztóhoz, mint a egy-egy mű hivatalos, ellenőrzött, kánonalkotási igénnyel fellépő olvasata, hiszen ezek a közösségi csatornák (és maga az internet is) korlátlan és gyors hozzáférhetőséget biztosítanak a hálózat szövegeihez, a WEB 2.0 alkalmazásai révén pedig az internetes másodszövegek mentén kialakult egy dinamikus és mindenki számára egyforma feltételekkel hozzáférhető, nyitott vitatér.

Ennek eredményeképp az irodalom és az irodalmi élet közvetlenül a közélet részévé vált. Nemcsak az irodalmi művek előállítás (megírása, kiadása, terjesztése), hanem minden, ami ezzel együtt, az internet médiumán egyszerre jelen van, a kritikáktól, a hozzászólásoktól, az interjúkon át a különböző (irodalmi) tisztségekig, díjakig.

A kritikai diskurzus ilyenén elszabadulása (vagy felszabadulása?) a tudományosan ellenőrzött irodalmi intézményrendszer felől nézve a kritika „bulvárosodását”, a „dilettáns” erők betörését jelentheti.²⁶ Ez a „betörés” pedig az irodalompolitikai mezőn „kívülről” a vita terébe utal egy másik, a magaskultúra hazai mércéjével eddig másodlagosnak tételezett értékrendszert: jelesül a piacét. Ebben a kontextusban az online közösségi média kritikafogalma a termékminősítés alapelvein nyugszik, amelynek elsődleges feladata eldönteni azt, hogy mit érdemes megvenni és mit nem. Az internetes kritika „szükségképpen alulról szerveződő gyakorlat, hiszen egy termékről csak egy független fogyasztó adhat olyan elfogulatlan véleményt, amelyet mások is megfogadnak.”²⁷ – az ebbe a gyakorlatba illeszkedő,

24 DUNAJCSIK Máttyás, *Az olvasó Lázadása?* = BÁRÁNY és RÓRAY szerk., *i.m.*, 126.

25 DUNAJCSIK, *i.m.*, 131.

26 SÁRI B. László, *A kritikai elköteleződésről* = BÁRÁNY és RÓRAY szerk., *i.m.*, 109.

27 TÓFALVY Tamás, *A kritikus közösség* = BÁRÁNY és RÓRAY szerk., *i.m.*, 109.

alulról szerveződő online kritikai tevékenység alapvetően más szabályok szerint működik tehát, mint a jellemzően a kiválasztott művek elemzését, illetve egy kritikai kánonban való elhelyezését megcélzó felülről szerveződő „elit” kritika.

A kánonalkotó gesztusokkal élő, magát elitként meghatározó, intézményesült kritika normatív igényével (mely igény a „nagy” kritikavita egyik legfontosabb kérdése volt) szemben, az online közösségekben megfogalmazott kritika (amely ilyen értelemben tehát nem irodalomkritika), pusztán a beszélgetés elindítására törekszik, ahol szabadon, az irodalmiságról alkotott különféle elképzeléseket fenyegető veszély feltételezése nélkül, egymással ütközhetnek akár nagyon szélsőséges vélemények is.²⁸

*

A két vita szövegei, résztvevői más és más alapvetésekből indulnak ki akkor, amikor az irodalomkritikával kapcsolatban megfogalmazzák álláspontjukat, módszereiket, igényüket. Azt viszont megállapíthatjuk, hogy mindkét nyilvános vitának célja, hogy egyrészt érdemi, aktuális választ találjon a saját kultúrpolitikai, politikai, mediális mezejét ért változásokra, másrészt, alkalmat kínál arra, hogy a vita résztvevői felosszák a nyilvános diskurzusteret, elfoglalják az álláspontjuknak megfelelő pozíciót abban a közegben, amelyről az egyes párbeszédnek folynak. Ezen viták szókincsében nem meglepő tehát, ha megtalálhatók egyértelmű hatalmi metaforák és szóhasználat, hiszen mint fentebb említettük, a vita nem mindig marad pusztán a kultúr- és ezen belül az irodalompolitika medrében. Éppen ezen hasonlóságok mentén állítható párhuzam a két vita között, ugyanis mindkét esetben (szekér)táborok, pártok alakulnak, melyek aztán identitásértékkel bírnak a vita résztvevői számára. Mindezen szövegek újraolvasásával, kontextusaik, retorikájuk feltárásával (dekonstruálásával) képet kaphatunk arról, hogy az egyes korszakokban (a '90-es évek végén és az új évezred első évtizedének végén), az irodalmi mező szereplőinek milyen a reflektált viszonya saját tárgyukhoz.

²⁸ TÓFALVY, *i.m.*, 173.

Bibliográfia

- BÓNUS Tibor: *A Nincs Alvás! és a prózakritika*, Jelenkor, 1996/1, 75–93.
- DUNAJCSIK Mátyás, *Az olvasó Lázkodása?* = BÁRÁNY Tibor és RÓNAI András szerk., *Az olvasó lázkodása?*, Pozsony, Kalligram, 2008, 123–134.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalom legyen csak irodalom (interjú Varga Lajos Mártonnal)*, Népszabadság, 1996 április 27.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A párbeszéd remény(telenség)e (egy kommentár)*, Jelenkor, 1996/3, 275–279.
- MARGÓCSY István, *A tilalmi beszédről*, Jelenkor, 1996/5, 471–474.
- RANCIÈRE, Jacques, *The Politics of Literature = SubStance*, Issue 103 (Volume 33, Number 1), 2004.
- SÁRI B. László, *A kritikai elköteleződésről* = BÁRÁNY Tibor és RÓNAI András szerk., *Az olvasó lázkodása?*, Pozsony, Kalligram, 2008, 101–104.
- SÁRI B. László, Bevezető, avagy irodalomról és politikáról = U.ő.: *A hattyú és a görény*, Pozsony, Kalligram, 2006, 18–24.
- SÁRI B. László, *Javaslatok kritikára* = U.ő.: *A hattyú és a görény*, Kalligram, Pozsony, 2006, 150–236.
- SINFIELD, Alan, *A kulturális termelés elmélete*, Ford. SÁRI B. László = SÁRI B. László, *A kritikai kultúrakutatás*, Helikon, 2005/1-2., 59–72.
- TAKÁCS József, *A kritikus mint kritikus*, Jelenkor, 1996/1, 71–74.
- TAKÁCS József, *Válasz két bírálómnak*, Jelenkor, 1996/6, 563–568.
- TÓFALVY Tamás, *A kritikus közösség* = BÁRÁNY Tibor és RÓNAI András szerk., *Az olvasó lázkodása?*, Pozsony, Kalligram, 2008, 169–178 .

Gorove Eszter

Hatalmi nyelv és etikai önértékelés Szabó Lőrinc lírájában

Szabó Lőrinc költészetszemléletének sajátosságai közé tartozik, hogy a remekművek, a magas költészet megszületésének egyetlen kiváltó okának a belső kényesztet véli, s elhatárolódik attól, hogy a művészetnek lehetnek politikai vagy ideológiai céljai.¹ 1945-ben azonban Szabó Lőrincet igazolóbizottságok elé állítják, e felelősségre vonás egyik előzménye a *Vezér* című vers megjelentetése, amelyet sokan politikai hitvallásként is olvastak. A költő kénytelen elszámolni a bizottságok előtt, ám a vádakra adott válaszok nem állnak meg a *Bírákhoz és barátokhoz* védőbeszéd megküldésénél, úgy tűnik az öngazolási kísérletek továbbbíródnak verseiben is.

Dolgozatom három vers összjátékáról szól, három olyan Szabó Lőrinc-szövegről, amelyek együttes vizsgálatát a hatalmi nyelv imitálása, a költő politikai szerepvállalása, majd később számonkérése az igazolóbizottságok előtt, s végül lírai öngazolásai alapozzák meg. A *Vezér*, a *Magam ügyében*, valamint a *Sírfelirat* együttozvasására teszek kísérletet, bevonva az értelmezés körébe a *Bírákhoz és barátokhoz* védőbeszéd szövegeit. Megközelítesemnek nem célja bármely versről esztétikai ítéletet hozni, a hangsúly mégis a nyelvi megformáltságra esik, egyfelől a hatalom nyelvi imitációjára, másrészt a mentegetőzés, öngazolás eszközeire, Szabó Lőrinc lírájában megnyilvánuló formáira.

*

¹ SZABÓ Lőrinc, *Divatok az irodalom körül* = Sz. L., *A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967, 429.

1945-ben véget ért a világháború, és ezzel együtt megkezdődtek a felelősségre vonások, eljárások, közlik a háborús bűnösök listáját. Szabó Lőrinc neve is közöttük volt, ami egyúttal azt is jelentette, hogy meg kellett jelenjen mind írói, mind újságírói tevékenysége kapcsán igazolóbizottságok előtt. Köztudott, hogy a költő szimpatizált a Gömbös-kormánnyal, ami több esetben is nyilvánvalóvá vált. 1935-ben a Zilahy-villában Szabó Lőrinc, Illyés Gyula, Németh László, Móricz Zsigmond és további írók, költők találkoztak Gömbös Gyulával, majd ezt követően Új Szellemi Front néven a Magyarország folyóirat hasábjain kifejtik reform-elképzeléseiket, igazodva a kormány reform-programjához.² Később, 1938-ban, Horthy sajtókísérétének tagja, de az 1942-es weimari Európai Íróegyesülés rendezvényén való szereplése, valamint az Antal István nemzetvédelmi-propaganda miniszter által szervezett lillafüredi írótalálkozón való részvétele is közrejátszott abban, hogy az igazoló bizottságok elé került. Mégis az egyik legsúlyosabb vád, ami irodalmi tevékenységét érinti, a *Vezér* című vershez fűződik.

Szabó Lőrinc 1928-ban írta meg a *Vezér* első változatát, majd a Pesti Naplóban meg is jelentette. Akkor még kevesebb visszhangot kapott, mint 10 évvel később, amikor közölte egy szélsőjobboldali lap a már átírt, 1938-as változatot. Ugyan a Virradat a költő engedélye nélkül jelentette meg a verset, a vád, hogy Szabó Lőrinc Hitlerhez, avagy Mussolinihoz írt ódát mind gyorsabban terjedt. Érdeemes itt megjegyezni, hogy még későbbi értelmezések is tartották magukat ahhoz a nézethez, hogy a *Vezér* Mussolinihoz szól, példaként Rónay László visszaemlékezése említhető meg.³ Arról sem szabad azonban megfeledkezni, hogy a szöveg 1938-ban a *Harc az ünnepért* kötetben is helyet kapott. A szöveg körül kialakult vádak elsősorban a megjelenés helye (ti. Virradat folyóirat), valamint a megjelenés időpontja (1938, lévén, hogy az 1928-as változatról a közvélemény elfeledkezett) miatt keletkeztek, nem a vers szövege határozta meg az olvasást, inkább megjelenésének kontextusa. Ez már abban is megmutatkozik, hogy a *Vezért* ódaként emlegették, s a botrány hevében a címet is sokszor helytelenül idézték (a *Vezér*hez). Ám a *Vezér* szövegeinek poétikai értelmezésére nem sokan vállalkoztak a mai napig, éppen ezért úgy gondolom, hogy érdemes kitérni a vers szorosabb olvasására. Bonyolítja az értelmezést, hogy két szövegváltozat van, hiszen figyelembe kell venni a nem is kevés, és korántsem jelentéktelen változtatásokat, amelyek miatt nehéz a két szövegváltozatot egyként, a *Vezér* című versként olvasni. Néhány ponton mégis elkerülhetetlennek látszik a két változat egyként való olvasása, ám kizárólag azoknak a fő jellemzőknek a tárgyalásánál, amelyek mindkét szövegről elmondhatóak.

A *Vezér* – ellentétben az óda műfaj-megjelöléssel – imitált beszéd, ahogy Szabó Lőrinc mondja: drámai monológ, szerepvers.⁴ A szöveg a diktátori nyelvvel való kísérletezés, amely a diktátori magatartás megjelenítésére, leírására tesz kí-

2 KABDEBŐ Lóránt, *Szabó Lőrinc pályaképe* = K. L., *Szabó Lőrinc pere*, Argumentum, Budapest, 2006, 31–32.

3 RÓNAY László, *Szabó Lőrinc* = R. L., *Alulról nézve. Emlékek, nézetek írókról, művészekről, politikusokról*, Éghajlat Könyvkiadó, 2010, 24.

4 SZABÓ Lőrinc, *Bírákhoz és barátokhoz* = Sz. L., *Vallomás*, Osiris Kiadó, Budapest 2008, 470.

sérletet. A megszólaló hang – maga a vezér – nem a tömeghez, néphez szól, önmagában, önmagát és helyzetét elemezve beszél saját szerepéről. Dramatizált a beszédhelyzet, a monológ ugyanis egy végső döntés előtt születik meg, ez a döntés pedig a vezér individualitását, magánemberi létét, úgy tűnik, felszámolja. A szövegben az önfelszámolás aktusának ellenére, vagy éppen azzal együtt nagyon hangsúlyos egyfajta én-kiterjesztés, az ének mint szubjektumnak a feloldódása a hatalom gyakorlásában, az eszmék közvetítésében. Úgy tűnik, az irányító szerep okozza, hogy a szubjektum megszűnik, feloldódik az irányítottakban és az ideológia terjesztésének mechanizmusában. („Csak két kezem van és ezer kellene”; „testem / minden sejtje s minden gondolatom / külön embert jelent”; „elveszek / mindenkitől valamit, hiszen értük / jöttem ide és értelmem csak így van, / így vagyok én a nép.”; „én megszűnök s testem épületében / megmozdul egy világ gépezete.”; „én / indulok meg félmillió szuronyban” 1928., „– Én vagyok / a nép, az ország” 1938.). Ez az én-kiterjesztés, a mindent uralni vágyó akarat az, ami egyszerre van jelen a meginduló szuronyokban, azonban mégsem tud egészen kontrollálni, kézben tartani, uralni és irányítani. A hatalom vagy a diktatúra irányíthatósága Szabó Lőrinc versében megkérdőjeleződik, a hatalom önműködő jellege tűnik fel a szövegben. Az eszköz és az erő fogalmi mentén indul ez a gondolat, ahogyan a diktátor kezében eszköz lehet a tudomány, a nő, úgy létezik egy rajta kívüli erő is, amin a vezér sem képes felülkerekedni: „valami, amit magam sem értek, / mert úgy használ föl engem is, miként én a többit”. Ez az a hatalomfelfogás, amely szerint a hatalom a diktátort is eszközzé teszi, a hatalom túlnő az individuális akaraton és cselekvésen, önállóan lép működésbe. Felmerül ezen önműködő hatalomelképzelés kapcsán, hogy a vezér vajon mennyiben tehető felelőssé, nem csupán egy működésmechanizmus áldozata-e. Ha van egy nála nagyobb erő, amely őt magát is eszközzé teszi, hogyan kérjük számon a tetteket? Az uralhatatlanság magyarázható volna az irányító szubjektum megszűnésével is („én megszűnök, s testem épületében megmozdul egy világ gépezete”), amelynek révén az én a saját maga által diktált ideológiának áldozataként egy lesz az eszmével, s szubjektumként képtelen elkülönülni tőle, az ideológia önálló életre kelve egy ponton túl magát a diktátort is kényszerpályára állítja.

Ezt a kérdést jelen dolgozat nem kívánja egyértelműen megválaszolni, ám mindenképpen fontosnak véli e probléma felvetését. Ugyanakkor szem előtt kell tartani azt is, hogy a versben nem csak ezen eszköz-erő szempontok jelennek meg, fontos az akarat és a döntés, valamint a hit jelenlétét is hangsúlyozni, mind az első, mind a második szövegváltozatban. A két szövegváltozatot ettől a ponttól azonban bajosan lehet egyként kezelni, így a következőkben egymás mellett vizsgálom az 1928-as és 1938-as változatot.

A két szövegváltozatnak nem csak megfogalmazásbeli eltéréseivel kell számolni, igencsak szembevetendő az idő problémája is: „Két kezem van és csak egy életem, – / lesz millió, hogy egy buta revolver / ki ne irtson” (1928) vö. „Csak két kezem van s csak egy életem, / mint bárki másnak, s egy örült golyó, / egy véletlen, egy buta tőr elég, / hogy elpusztuljak, mint akárki más. / Csak két kezem volt, csak egy

életem... / S lett millió! – mondom ma.” (1938). A második változat múlt és jelen között viszonyrendszert vázol fel, ami úgy is érthető, hogy az 1938-as szöveg visszaüt az eredeti szövegre, nem eltörli azt, hanem ahhoz képest helyezi el magát. Kulcsár-Szabó Zoltán performatív színezetű módosításokként említi ezeket a változtatásokat, amelyek mintegy a korábbi célkitűzések eléréséről számolnak be, s ekképpen a későbbi verzióról elmondható, hogy idézi az elsőt.⁵ A lényeges különbség tehát a két szöveg között, hogy mindaz, ami az első változatban célkitűzésként szerepelt („lesz millió”), az a későbbi szövegben már állapotként van jelen („S lett millió!”).

Az idő problematikája más pontokon is tetten érhető: „elveszek / mindenkitől valamit, hiszen értük / jöttem ide és értelmem csak így van, / így vagyok én a nép és így, ami áldozat esik, nem volt céltalan.” (1928) vö. „minden percem és gondolatom / szétosztogattam s egy-egy katona, / egy-egy élet lett mind: akaratom / vérben és húsban iker másai: / mind egy célt lát, és ami áldozat / esik, ma már nem esik céltalan.” (1938). Elsőként feltűnő, hogy a második verzióban az „elvenni” ige nem szerepel, sőt ezzel szemben mintha a „szétosztogattam” állna helyében.⁶ Az 1928-as szövegváltozat is azzal kecsegtet, hogy az elvétel nem öncélú, a népert történik „elveszek [...] hiszen értük jöttem ide”, ez a kijelentés elég erőteljesen paradox jellegű. Ám ha az „értük” nem a „valakikért valamit megtenni” jelentésben áll, hanem a begyűjtés, összegyűjtés értelmében („értük jöttem”), akkor ebben az esetben az „így vagyok én a nép” kijelentés is jobban következik az előzményekből. E helyett állna a szétosztogattam kifejezés a második változatban, amely ugyancsak a néppel való egygyéválásként érthető, csak míg az előbbinél a népet olvasztja magába, az utóbbinál a nép egyes tagjaira terjeszti ki hatalmát. Az idő szempontjából a második verzióban erőteljesebb a múlt megidézése a jelen hangsúlyozásával: „ami áldozat / esik, *ma* már nem esik céltalan” (kiem. tőlem – G. E.).

A fentiek mellett érdemes kitérni a vezér monológjának néhány szófordulatára, stíláriis jellemzőkre, amelyekből következtethetünk a beszélő helyzetére, arra, hogyan helyezi el saját magát, mi a tétje megszólalásának, jelöl-e ki ellenpólust? Mindkét szövegváltozatra jellemző az „őrült” és az „önző” szavak használata, ám korántsem azonos helyzetben találkozhatunk e kifejezésekkel: „Mondják, kegyetlen / s önző vagyok, – mellékes. Mit akar / itt a jámbor, a jónak és rossznak prédikátora?” (1928) vö. „Mondják, kegyetlen és őrült vagyok, / szörnyetegnek lát az idegen önzés: / Zümmög a vak ideológia!” (1938). Több szempontból is érdekes lehet e két szövegrészlet összevetése, egyrészt a korábbi „önző” (amely tulajdonságot előbb magára vonatkoztat a vezér) helyébe az „őrült” lép. E két fogalom felcserélése korántsem problémamentes, az önző és az őrült diktátor képe egészen mást mutat, az őrült diktátor „szörnyetegként” is leírhatóvá válik. A másik szembevetendő jelenség, hogy az önzés nem tűnik el a második változatban sem, ám egészen más helyzetű lesz, a vezérrel szemben áll, hiszen az „idegen önzés” kerül oppozícióba a diktátorral. Látható tehát, hogy az 1938-as szöveg bonyolultabb

⁵ KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *„A diktátor én vagyok”*: Szabó Lőrinc, (kéziratban)

⁶ Mindkét szöveg esetében a 12–16. sor közti részt idézem. (G. E.)

képet mutat, az „idegen önzés” megjelenése, amely mintegy szembehelyezkedik a beszélő hanggal, a „Zümmög a vak ideológia!” sor értelmezését is megnehezíti. Nehéz megítélni, hogy a diktátor mondja-e ezt, vagy pedig az „idegen önzés” hangjainak idézéséről lenne szó, noha valószínűbbnek vélem az idézés lehetőségét, többek közt a kettőspont támaszthatja alá ezt az olvasatot.

Hasonló változtatásnak minősülhet a hit, a fohász megerősödő jelenléte az erőhöz képest a második szövegváltozatban: „Legnagyobb alázat, / te, legnagyobb hit, segíts meg!” (1938) vö. „Csak erőm legyen, legyen önuralmam / S meglesz a győzelem” (1928) A hit előkerülése a második változatban Jehova megemlékezésével is hangsúlyosabbá válik (noha Jehova ugyancsak mint vezér tűnik fel, egyfajta előképként: „eszközöm, ha kell, a terror is, / amelyet oly jól ismer Jehova”), nem beszélve a fohászodó formáról, amely teljes mértékben elüt az erő és az önuralom kettősétől, amely az első szövegváltozatot jellemezte. Mintha a diktátori szerep az 1938-as versben nem biztosítana kellő hatalmat, ám fontos megjegyezni, hogy a fohász az alázathoz és a hithez szól, a hit pedig itt nem köthető valamely valláshoz. Sokkal inkább egyfajta rögeszmés hit jelenik meg a kijelölt útban, a megvalósítandó jövőben: „Amit / megindítottam, most az az egyetlen / lehetőség, egyetlen helyes út.” Mintha magában az eszmében, az ideológiában hinne a vezér, amit így vagy úgy, erővel, önuralommal vagy alázattal, de végre kell hajtania.

Feltűnő, hogy a szöveg egyvalamit jelöl ki hangsúlyos ellenpólusként, ami szembehelyezkedhet a vezérrel: az igazságot, de ezt is csak az 1928-as változatban. Ezt a lehetséges ellenfelet azonban ellentmondásosan egyúttal saját maga mellé is állítja: „Csupán az igazság méltó ellenfelem s fegyvertársam”. Az igazság eme kettősségének magyarázatát Kulcsár-Szabó Zoltán az igazság egyszerre legyőzhetőségéből és legyőzhetetlenségéből vezeti le („testtelen ideája / legyőzve is rámkényszeríti páncél / jelszavát és bírói köntösét.”).⁷ A hatalom tehát szemben áll az igazsággal (s némileg köteles engedelmeskedni neki, hiszen „kényszerítő” ereje van), s egyúttal maga mellé is képes állítani, a „jelszó” arról tanúskodik, hogy az igazság mint retorikai fordulat is használható, s ekképpen fegyvertársként működhet.

Az ellenfél és a fegyvertárs kettőse átvezet a védőbeszédhez, ahol a *költő*, s nem a *vezér* áll a bírák és barátok előtt, ahol Szabó Lőrincnek kell önmagát igazolnia, az ő egyetlen helyes útját.

*

A *Bírákhoz és barátokhoz* két részes védőbeszéd, melynek első része 1945. május 9-én a Magyar Írószövetség igazolóbizottsága, a második pedig szeptemberben az Újságírók Országos Szövetsége igazolóbizottsága előtt hangzott el.

A *Vezér* körül kialakult botrányokra a védőbeszédben reagálva Szabó Lőrinc elutasítja, hogy a vers műfaja óda, nem üdvözlő vers, állítja, hanem drámai monológ, „melynek hőse a diktátor, én vagyok, vagy Julius Caesar vagy Napóleon!”, „egy elképzelt forradalmár-népvezért beszéltek, mondjuk a Rubicon átlépése, a

⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *i.m.*

kocka elvetése, szóval a döntő akció pillanata előtt. A forradalom irányáról, tartalmáról szó sem esik benne, a vers csupán a lelki mechanizmus mozgásának rajza.”⁸ Azonban a kortárs olvasók, akik az 1938-as szélsőjobbaldali lapban találkoztak először a szöveggel, nem hajlottak efféle olvasatra, s talán vitatható szerepvállalásai közül ez a vers kapta a legnagyobb nyilvánosságot: „Ez a drámai monológ volt talán legfőbb oka az én vesztett híremnek”.⁹

A védőbeszédnek nyelvi modalitása már a műfajból adódóan is közelít a mentegetőzés nyelvi aktusához. Érdeemes idekapcsolni Paul de Man szövegét, amely a mentegetőzés sajátosságait hivatott feltárni.¹⁰ De Man szövege Rousseau *Vallomások* című művén alapul, s annak is negyedik fejezetét veszi górcső alá, amelyben az elbeszélő hang felidéz egy régi történetet: még inasként szolgált, s ellopott egy szalagot, a tettet azonban a szintén a házban szolgáló Marionra hárította. Rousseau visszaemlékezésében bevallja ugyan, hogy bűnt követett el, hiszen hazudott, amikor a lányra terelte a gyanút, ugyanakkor fel is menti magát azzal, hogy szerelmes volt Marionba, s nevének kimondása a számonkéréskor ennek a szerelemnek tulajdonítható. Rousseau szövege egy ponton túl a vallomásból átcsap a mentegetőzés irányába,¹¹ s de Man fel is hívja a figyelmet arra, hogy valójában nem is vallomásról van szó, ugyanis a vallomás kendőzetlenül tárja fel a megtörtént eseményeket.¹² A vallomás és mentegetőzés közti fő különbséget Paul de Man szerint az képezi, hogy míg a vallomásnak lehet referenciális bizonyítéka, a mentegetőzésnek csak verbális lehet,¹³ s hogy a mentegetőzés számára nem létezik igazolási mód, mivel mind kimondását, mind hatását és autoritását tekintve verbális, hiszen nem állítani, hanem meggyőzni akar.¹⁴ A Rousseau- és a Szabó Lőrinc-szövegek annyiban különböznek egymástól, hogy míg Rousseau írása vallomásként tünteti fel magát, addig a *Bírákhoz és barátokhoz* eleve védőbeszédnek készült, ebből kifolyólag nem is tartalmaz vallomástételt, s végig az ártatlanságáról akar meggyőzni. Szabó Lőrincnél nem az elkövetett bűn áthárításáról van szó, hanem arról, hogy nem is létezik a bűn, s ennél fogva a személy sem, aki elkövette volna azt. Ebből következik az is, hogy Rousseau esetében megjelenik az önvád is, míg a *Bírákhoz és barátokhoz*-ban inkább félreértésekről, esetlegesen hibákról van szó, de az önvád kérdése fel sem merül.

A *Bírákhoz és barátokhoz* ezen modalitásához kapcsolható az az állítás, amelyet Szabó Lőrinc az első védőbeszéd elején is leszögez, tudniillik, hogy élete a nyilvánosság előtt zajlott le, amennyiben nyolc verseskönyve tükrözi belső harcait,

8 SZABÓ LŐRINC, *Bírákhoz és barátokhoz* = Sz. L., *Vallomások*, Osiris, 2008, 470.

9 *Uo.*, 471.

10 Paul de MAN, *Mentegetőzések* = P. d. M., *Az olvasás allegóriája*, Magvető, Budapest, 2006, 323–349.

11 „De nem teljesíteném ennek a könyvnek a célját, ha nem tárnám fel egyidejűleg belső állapotomat is, s ha nem félnék mentegetni magam ott, ahol az igazságnak megfelel.” Paul de MAN, *Mentegetőzések* = P. d. M., *Az olvasás allegóriája*, Magvető, Budapest, 2006, 325.

12 *Uo.*, 324–325.

13 „A leleplezett igazság működésében tett vallomás és a mentegetőzés működésében tett vallomás között az a különbség, hogy míg az előbbinek referenciális bizonyítéka van (...), addig az utóbbira kizárólag verbális bizonyítékunk lehet.” *Uo.*, 326.

14 *Uo.*, 327.

fejlődését, igazi életét. Művészet és élet találkozása Szabó Lőrinc utolsó korszakában egyébként is igen hangsúlyossá válik, nem mellékes az sem, hogy az igazolóbizottságok meghallgatásának idejében kezdi el írni a *Tücsökzenét* is.¹⁵ Érdeemes itt megemlíteni Margócsy István *Vers és valóság*ról szóló tanulmányát, amely hasonló észrevételeket tesz. A lírai kommentárokat úgy értékeli, mint a szokásos „memoároktól” eltérő vállalkozást, amennyiben kifordítja az általános sémát, nem az életet írja le, hanem a művekből indul ki, s csak azokat az eseményeket tartja megírásra érdemesnek, amelyek a versekhez kapcsolódnak. Csak az lesz említésre méltó és körülírandó, ami a versek tartományába belekerül. Margócsy is felhívja a figyelmet azon ide-oda vibráló játéokra, amely élet és költészet közt folyik Szabó Lőrincnél, ahol is az a kérdés merül fel visszatérően, mi az előbbre való, „a vers vagy az élet megélése”?¹⁶ Ugyanígy bizonytalanít el, ha egy védőbeszéd lírai művekkel próbálja alátámasztani egy vádlott igazságait és morális tisztaságát.

Nyolc verseskönyve tehát tanúként áll a védőbeszéd elején, és ugyanitt leszögezi, hogy pártfegyelem helyett csak saját „lelkiismeretének kötelmei” irányították.¹⁷ Önigazolásért tehát egyfelől fikciós művekhez nyúl, másfelől pedig egy önértékelő, önmagát bíráló etikai viszonyulást igyekszik felvázolni: „bizonyára tévedtem, botlottam én is; ilyenkor saját magam voltam állandó és legszigorúbb bírám és poroszlóm”¹⁸, „[é]n ismerem magamat, ismertem szándékaimat és eszközeimet, életem nyilvános gyónás és igazságkeresés volt. Sokat szenvedtem, sokat gyógyítottam, saját dialektikus törvényszékem előtt”¹⁹, végül „[a]zt szeretném, hogy bízzák a lelkiismeretemre a dolgaimat, én mindent megcsinállok, megoldok, magamtól, a legbecsületesebben és legigazságosabban.”²⁰ Ezen felfogás szerint, amelyet önmaga bírálatáról alakít ki, egyfelől ő maga jelenti a kontrollt saját cselekedetei felett, másfelől pedig biztosít arról, hogy felismeri, ha hibázik, és el kell számoljon magával. Fontos a hiba szó hangsúlyozása, ellentétben a bűn szóval, mivel a védőbeszédekben mint önmagát tisztázó, önmagát felmentő írásokban nem is érthet azzal egyet, hogy bármiben bűnös lett volna: „valahol hibáznom kellett, ha annyian félreértettek”, „magánbeszélgetésekben néha túlfeszülten és pontatlanul fejezhettem ki magamat.”²¹ A hiba a személyes felelősséget jobban elhárítja, mint a bűn szó használata, a bűn mögött ott áll a tudatosság a választott út mellett, míg a hiba az esetlegességet, véletlenszerűséget hangsúlyozza. A magánbeszélgetések-

15 Szabó Lőrinc művészetről, költészetéről alkotott elképzelésnek egyik lényeges pontja, hogy a költészetet egyfajta önéletrajzként is érti „Az igazi költő az érző ember, aki ki tudja fejezni magát. A szinte hivatásszerűen érző ember. Az, aki szükség esetén sokat, talán mindent feláldoz a hasznos elfoglaltságokból, csak hogy ki-munkálhassa érzelmi kultúráját és megformálhassa azt, ami benne zajlik. Minden nagyobb szabású költői életmű önéletrajz és szellemi fejlődéstörténet.” SZABÓ LŐRINC, *A költészet dicsérete* = Sz. L., *A költészet dicsérete. Válogatott cikkek*, tanulmányok, szerk. Simon István, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967, 402.

16 MARGÓCSY ISTVÁN, *Szabó Lőrinc: Vers és valóság* = M. I., „Nagyon komoly játékok”. *Tanulmányok, kritikák*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1995, 204–205.

17 SZABÓ LŐRINC, *Bírákhoz és barátokhoz* = Sz. L., *Vallomások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2008, 457.

18 *Uo.*, 458.

19 *Uo.*, 477.

20 *Uo.*, 458.

21 *Uo.*, 458.

ben körvonalazódó problémák, sértések félreérthető aktusként regisztrálnak a *Bírákhoz és barátokhoz* című szövegekben, ezekkel állítja szembe a zsidó ismerősök, íróársak mentésére tett kísérleteit. Ennek az öngazoló etikai nézőpontnak kifejtései olvashatók ki azon versekből is, amelyekre a következőkben áttérek.

Az első védőbeszéd végén ekképpen szólítja fel a bizottság tagjait a mérlegelésre, a döntés megfontolására, az igazi Szabó Lőrinc megítélésére: „Vizsgálják meg szívükben és agyukban, mit ér, mit tud, mit jelent az igazi Szabó Lőrinc, mit gyűjtött egy negyedszázad alatt abba, amit ő maga *aranymérlegnek* nevez.”²² A lelkiismeret, az aranymérleg kifejezések ismétlődése a további szövegekben is jelentős, a védőbeszéd e két fogalmon keresztül folytatódik versekben, fikciós írásokban, mintha védőbeszédét kiterjesztené, továbbírná lírájában Szabó Lőrinc (megjegyzendő, hogy a *Magam ügyében* korábbi a *Bírákhoz és barátokhoz* szövegeinél, így ez esetben a vers szövege lehetett hatással a védőbeszédre). A műfajok közti átjárhatóságot sugallja ez a gesztus, hiszen a *Bírákhoz és barátokhoz* védőbeszédnek valós bizottságok előtt elhangzó szövegek voltak, amelyek szerzőjük tisztázását kívánták végrehajtani. Ám irodalmi szövegei a bizottságok előtt is kitüntetett szerephez jutottak, mint amelyek tanúsítják a költő valós személyiségét, miközben fordítottját is megteszi, a versekbe írja védőbeszédét. A referencia kérdése ezen a ponton válik problematikussá, mind a befogadó oldaláról, mind a szerzői intenció felől nézve. A *Magam ügyében* esetében tisztább a helyzet, amennyiben az szó szerint öngazoló költemény, amely Az Est 1938. május 10. számában a *Vezér* körül kialakult botrányokra felelve jelent meg (*Félelmes a fegyverem... címmel*), amíg a *Tücsökzenében* helyet kapó *Sírfelirat* ennél áttételesebben kapcsolható ide.

A *Magam ügyében* az egyes szám első személyű lírai hangból kifolyólag nyelvíleg is jobban megfelel az öngazoló vers szerepének, A „magam előtt tartom a szívemet” felütéssel azt az átláthatóságot és tisztaságot idézi fel, amely a *Bírákhoz és barátokhoz* védőbeszédnek is sajátja. Ugyanakkor a szív egyfajta pajzsként is funkcionálhat, védelemként, amelynek felmutatásával a támadások, vádaskodások „kivédhetőek” lennének. E kettősség azonban nem áll ellentmondásban, hiszen a szív tisztaságának (lelkiismeret tisztaságának, amely „félelmes fegyvere” a beszélő hangnak) lehet olyan ereje, hogy pajzsként is működhessen. A szöveg egyszerre beszél helytállásról, nyíltságról, nem utolsó sorban pedig – akárcsak Szabó Lőrinc védőbeszédeiben – jelen van egyfajta igazságot követelő hang, amely felszólító modalításban szól a vádlókhöz. Ez az igazság nem tűnik azonosnak az objektív igazsággal, a saját igazát, igazolását várja. „Igazságomat, azt ami vagyok, / meg kell őriznem s meg kell adnotok.”; „Az kell, igazság – de a magamé!”. Az „igaz” és „igazság” szavak folytonos visszatérése, az igazsággal való azonosulást eredményezik, amit az „Az igazat keresem”; „igaz vagyok” kijelentések tesznek hangsúlyossá. Az igazság, és a magával szemben követelt igazságosság mellé a *Sírfeliratban* szintén nagy jelentőséggel szereplő lelkiismeret-fogalom sorakozik fel. A két vers

22 SZABÓ LŐRINC, *Bírákhoz és barátokhoz* = Sz. L., *Vallomások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2008, 477. (kiemelés tőlem – G. E.)

zárlata majdhogynem egymás variációja: „félelmes a fegyverem emberek: / mindenre elszánt lelkiismeret” (*Magam ügyében*); „mindenre elszánt lelkiismeret, / a legtisztább volt. Az egyetlenegy!” (*Sírfelirat*).

A *Sírfelirat* poétikailag sokkal bonyolultabb képet mutat a *Magam ügyében* című szövegnél, az első szám harmadik személy, az *ő* hangsúlyozása távolít a magyarázkodó vagy önigazoló hangvételtől, és szembetűnő az is, hogy az *ő* névmáson kívül leginkább még a lelkiismeret áll alanyi helyzetben, illetőleg felvethető még az a kérdés is, hogy a szöveg első sorában szereplő „A legtisztább” felütést lehetséges-e alanyként érteni. Az első néhány sor felsorolásokban gazdag szerkezete miatt azonban a „legtisztább”-at, inkább szintén a felsoroláshalmazba tartozó melléknévként vélem érteni, s elvetném az alanyként való olvashatóságának lehetőségét. Lőrincz Csongor azon észrevételére is érdemes felhívni a figyelmet, amely szerint a megszólaló hang nem azonosítható az „életrajzi énnel”, mivel róla harmadik személyben esik szó (*ő*).²³ A lírai hang mint retorikai figuráció terméke, idézetként vagy idézéseként férhető hozzá, s így mint hang mások által is átvehető, idézhető, vagy mások hangjának idézése lehet. Ez abban a tekintetben is hangsúlyos, hogy sírfeliratról van szó, tehát egy rögzített feliratról, mely újra, és újra más-más hangokon szólalhat meg, amennyiben felolvassák. Lőrincz szerint itt egy személytelen instancia „tudósít” a jelen-nem-lévő szubjektumról vagy létezőről.²⁴ A szöveg olvasása ezzel együtt többféleképpen is elképzelhető,²⁵ lehetséges olvasat a lelkiismeretet tekinteni alanynak, s ezzel a szöveget úgy értelmezni, mint ami e lelkiismeret haláláról szól. Ugyanakkor a lelkiismeret metaforikus értelemben is állhat (a költő azonosítása a lelkiismerettel), s minthogy a korábbi szövegekben is „mindenre elszánt lelkiismeret” jellemezte a lírai hangot, vagy éppen a védőbeszéd alanyát, nem tartom kizártnak, hogy e szöveget is lehet önigazoló versként olvasni. Hozzájárul ehhez, hogy önéletrajzi kötetben szerepel, amely szintén alátámaszthatja az önmagára vonatkozó (avagy a *Tücsökzene* életrajzi énjére vonatkozatható) olvasat létjogosultságát.²⁶ A *Tücsökzenében* többször előfordul, hogy egy-egy korábbi kötetében szereplő verset újraír (mint a *Nagyanyám, Különbéke*), így egy olyan olvasatot sem zárnék ki, amely úgy vizsgálja a verset, mint a *Magam ügyében* újraírását, átírását. Ám a szöveg erősen köthető a *Bírákhoz és barátokhoz* nyelvéhez is: a „fény- és árnyérzékelő aranymérleg” olyan motívum,

23 LŐRINCZ Csongor, „tücsökzenében új tücsökzene” = L. Cs., *A líra medialitása*, Anonymus, Budapest, 2002, 173.

24 LŐRINCZ Csongor, *Mediális paradigmák a magyar későmodernségben*, 107, 115.

25 LŐRINCZ Csongor a *Sírfelirat* értelmezéséhez több különböző javaslatot tesz: „Legalább három grammatikai-intonációs lehetőség áll fenn: vonatkozhat magára az életrajzi énré (a „sírfelirat” kontextusában), a beszélőre (így az „ismételem” alanya lesz) vagy – mint aposztrophé – a „lelkiismeret” instanciájára a vers ekképp az utóbbihoz intézett beszédként is felfogható.” LŐRINCZ Csongor, „tücsökzenében új tücsökzene” = L. Cs., *A líra medialitása*, Anonymus, Budapest, 2002, 173.

26 A *Vers és valóságban* így beszél a szövegről: „Harmadik személyben teszek különféle állításokat valakiről. A valaki (a költő maga) véges-végig sehol sem szerepel mint alany, legfeljebb 1. számú 3. személye mutató névmásban. És minden hatodik sor ismétlődő zárószavában, amelyik így hangzik: „az egyetlenegy”. A két első „egyetlenegy” után pont van, a harmadik után felkiáltójel. – A legkitűnőbb sírfeliratnak.” = SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 251., Feltűnő ebben az idézetben, hogy az „ő” névmás behelyettesíthető alanyként Szabó Lőrinc „a költőt magát” jelöli meg.

amely a *Bírákhoz és barátokhoz*-ban is szó szerint előfordul, a mérleg, amelyen negatívumokat és pozitívumokat állít egymással szembe, s végül minden szövegben a pozitív, az erkölcsös, a helytálló magatartás és értékek felé billen. Ezen kapcsolódások mentén – ha elfogadunk egy olyan olvasási lehetőséget, amely védekező vagy önigazoló költeményként is tudja értelmezni a szöveget – ugyanannak az etikai önértékelésnek, önbírálásnak a lenyomata lelhető fel a *Sírfeliratban*, mint a *Magam ügyében* versben és a *Bírákhoz és barátokhoz* szövegeiben.

*

Ez az az etikai álláspont, amelyet sokan megkérdőjeleznek Szabó Lőrincnél, egy olyan etikai viszonyulás önmagához, amely szerint saját magát kívánja elszámoltatni, ám ezeknek a gesztusoknak eredményeképpen sok esetben nem marad más, csak védekezés, magyarázkodás, az elszámolás nem válik valódi elszámolássá, csak önigazolási kísérletek, mentetegetőési gesztusok sora válik láthatóvá.

Ugyanakkor észlelhető némi hasonlóság ezen önigazoló szövegek nyelvezetében a beszédmód és a maga igazához való ragaszkodás tekintetében a *Vezérben* megszólaló hanggal, noha főképp hangnembeli, modalitásbeli hasonlóságokról van csupán szó. A hatalmat imitáló nyelv rögeszmés ragaszkodása és hite az egyetlen útban, amelyen jár, mintha könnyen egybejátszható volna az önmagát megítélő és önmagát felmentő nyelvvel. A *Magam ügyében* című szöveg zárata a „félelmes a fegyverem emberek: / mindenre elszánt lelkiismeret” a *Vezérben* szereplő „Csupán az igazság méltó ellenfelem s fegyvertársam” sortól nem is áll olyan messze. Az igazság fogalma rugalmasnak tűnik fel a *Magam ügyében* is, mint a saját igazság, s ugyanígy a *Vezérben* is, ahol ellenfél és fegyvertárs is lehet egyszerre. Valamint a „mindenre elszántság”, a maga igazát követelő hangnem ugyancsak összehasonlítható az olyan kijelentésekkel, mint amit a *Vezér* lírai hangja mond: „A végzet vagyok, az egyetlen út.”

A fikciós és a referenciális szövegek együttes játéka (verseskötetekre hivatkozás a *Bírákhoz és barátokhoz* szövegeiben, szintagmák átemelése a védőbeszédekből a lírai művekbe és fordítva) olyan problémákat is felvet, amelyekkel jelen írás terjedelmi okok miatt nem foglalkozhatott, ám igyekezett rámutatni arra, hogy Szabó Lőrinc költészetében megjelennek effajta kísérletek. A hatalmi nyelv imitációja (*Vezér*) és a vádakra felelő szövegek párbeszédbe állításának tanulságai pedig arra engednek következtetni, hogy a védőbeszédben vagy mentetegetőzésben benne rejlik az önmagát legitimáló hatalmi nyelvhez hasonló regiszterek megisméltése.

Bibliográfia

- KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc pere*, Argumentum, Budapest, 2006.
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: „*A diktátor én vagyok*”: *Szabó Lőrinc* (kéziratban).
- LŐRINCZ CSONGOR: *Mediális paradigmák a magyar későmodernségben. Individuum és epifátum viszonya: Kosztolányi: Halotti Beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat* = L. Cs., *A líra medialisitása*, Anonymus, Budapest, 2002. 101–132.
- LŐRINCZ CSONGOR, „*tücsökzenében új tücsökzene*”. *Isméltés, fragmentum és vég Szabó Lőrinc versciklusában* = L. Cs., *A líra medialisitása*, Anonymus, Budapest, 2002, 169–201.
- Paul de MAN, *Mentegetőzések* = P. d. M., *Az olvasás allegóriája*, Magvető, Budapest 2006, 323–349.
- MARGÓCSY István, *Szabó Lőrinc: Vers és valóság* = M. I., „*Nagyon komoly játékok*”. *Tanulmányok, kritikák*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1995, 202–210.
- RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.
- RÓNAY László, *Szabó Lőrinc* = R. L., *Alulról nézve. Emlékek, nézetek írókról, művészekről, politikusokról*, Éghajlat Könyvkiadó, 2010.
- SZABÓ Lőrinc, *Dívatok az irodalom körül* = Sz. L., *A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967.
- SZABÓ Lőrinc, *Bírákhoz és barátokhoz* = Sz. L., *Vallomások*, Osiris, 2008.
- SZABÓ Lőrinc, *Tücsökzene*, Budapest, Magyar Helikon, 1968.
- SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, Budapest, Osiris, 2001.

Horváth Gábor

Bánffy Miklós *Erdélyi Történetének* kanonizációs kísérletei

Előzetes gondolatok¹

Bánffy Miklós regénytrilógiájáról a szakirodalom rendre megállapítja, hogy nagylelegzetű, monumentális alkotás.² Mivel terjedelme meghaladja az ezer oldalt, már csak ez a tulajdonsága is feljogosítja arra, hogy – szó szerint *nagy*-regényként – elfoglalja helyét a magyar irodalomtörténetben. Azonban erre még várni kell. Ugyanis a mű nagyságára tett utalások egyben módszertani dilemmát is felvetnek: hogyan lehet vizsgálni az ilyen terjedelmű alkotásokat? A trilógia szakirodalma azt bizonyítja, hogy az eddigi értelmezések nem voltak képesek megbirkózni a mű teljességével. Az elemzések kiemelik, hogy a regénytrilógia társadalmi tabló,³ amely történelmi hitelességével a magyar arisztokrácia felett

1 A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

2 A leggyakrabban használt jelző a *hatalmas*. Továbbá: „nagy szabású” TVERDOTA György, *Történelmi visszatekintés, Bánffy Miklós trilógiája*, Új Forrás, 2011/9, 30. „hatalmas vállalkozás” POMOGÁTS Béla, *A főrangúak lelkiismeretvizsgálata = P. B., A marosvécsi várban: Az Erdélyi Helikon íróiról*, Bp., Hungarovox, 2012, 102. „szövegóriás” LUKÁTS János, *Mene, tekel, ufarszin...*, PoLisz, 2006/94. <http://www.krater.hu/krater.php?do=3&action=a&pp=665> (megtekintve: 2013. március 30.) „hatalmas regénytrilógia” SZALONTAI Balázs, *Bánffy Miklós utolsó évei*, Vigilia, 1997/3, 219. „mamutregény” GAÁL Gábor, „Megszámláltattál...” = *A nagyúr, Bánffy Miklós emlékezete*, szerk., vál. SAS Péter, Bp., Nap, 2008 (In memoriam és Emlékezet), 55. „monumentális mű” TAVASZY Sándor, *Bánffy Miklós műve*, Uo., 72.

3 POMOGÁTS, i. m., 104. OPLATKA András, „Egyet subintott maga elé” – s ez németül?, *Gondolatok a „Megszámláltattál” fordítása közben*. http://www.magyarzemle.hu/cikk/egyed_suhintott_maga_fele (megtekintve: 2013. március 30.)

mond ítéletet.⁴ A politikai vezetőréteg ugyanis tétlenségével, felelőtlenségével hozzájárult a történelmi Magyarország felbomlásához. Az értelmezések számos irányba kitekintenek még, önéletrajzi olvasatot tanácsolnak,⁵ Bánffy emlékirói tevékenységéhez közelítik a trilógiát,⁶ a visszatekintés kritikai élet kérdőjelezik meg,⁷ vagy a főszereplők – Abády Bálint és Gyerőffy László – ellentétén gondolkodnak el, mindkettőt kritizálva, hiszen életük, szerelmük kudarcra végződött. Általánosnak mondható az arisztokrácia valamint ezzel párhuzamosan az 1904–1914 közötti belpolitika elmarasztalása a szakirodalomban. Ennek magyarázata, hogy a regénytrilógia az időszak politikai eseményeinek értelmezésére vállalkozik, és rámutatva a mulasztásokra, bírálja a korszak közéletét alakító nemzedéket. Azonban ebben nem merül ki a trilógia. A szakirodalomban az a szerkezeti felosztás is elfogadott, hogy a főszereplő szerelmi története alkotja a cselekmény egyik szálát, politikai tevékenysége pedig a másikat. „Az előtér szerelmi története s a háttér politikai küzdelmei szerves egységet alkotnak. Abády Bálint tudatának három szintje van: a világpolitika s a magyar közélet éppúgy foglalkoztatja, mint saját egyéni sorsa.”⁸ A teljességre törekvő értelmezésnek ennek a „szerves egységnek” a vizsgálatára kell majd vállalkoznia, amelyet el kell helyezni a maga irodalom- és politikatörténeti kontextusában. Dolgozatomban mégsem az értelmezést szeretném további észrevételekkel bővíteni, hanem áttekinteni a regénytrilógia kiadás- és recepciótörténetét. Dávid Gyula Bánffy halálának hatvanadik évfordulóján közölt tanulmányában megfogalmazta, hogy az *Erdélyi Történet*ről már „könyvtárnyit írtak: jót is, rosszat is”.⁹ Ezzel szemben áll Ablonczy Balázs észrevétele, aki szerint Bánffyt „méltatlanul elfeledte a köztudat”.¹⁰ Hogy miért alakult így, ennek felvázolására vállalkozom.

Erdélyi Történet vagy történet?

A kiadástörténet vizsgálatát többek között az írásmód helyességének eldöntése is ösztönözte. A szakirodalom nagy részében egyetértés uralkodik annak megítélésében, hogy a trilógia címének második tagját kisbetűvel kell írni. Azonban két kutató, Vallasek Júlia, aki az 1940-es évek első felének Bánffy-kanonizációjáról publikált, valamint Szegedy-Maszák Mihály, aki a novellisztika és a drámai életmű elemzésével bizonyította az *Erdélyi Történet* főmű státuszát, következetesen

4 GUDENUS János, SZENTIRMAY László, *Összetört címerek: A magyar arisztokrácia sorsa és az 1945 utáni megpróbáltatások*, Bp., Mozaik, 1989, 68. BENKŐ Samu, *Nagyúr, kapás, mind egy rakás*, Kortárs, 1994/10, 75.

5 A központi szereplőt, Abády Bálintot a szerzővel Takács Péter egyértelműen azonosítja, aki elemzésében ezt az „Abády-Bánffy” kifejezéssel érzékelteti. TAKÁCS Péter, *Bánffy Miklós világa*, Bp., Lucidus, 2006 (Kisebbség-kutatás Könyvek), 184.

6 BOKA László, „Tállózás az éjszaka küszöbén”: *A Bánffy-recepció kanonikus értéktételezéseinek problémáiról* = B. L., *A befogadás rétegei*, Kolozsvár, Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, 2004 (Ariadné Könyvek), 166.

7 LUKÁTS, i. m. Abády ugyan a nemtetszését nyilvánítja az arisztokraták többségének viselkedése miatt, de megváltoztatására nem vállalkozik.

8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Látványyszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós tróli műveiben*, Irodalomtörténet, 1993, 794.

9 DÁVID Gyula, *A kényelmetlen nagyúr*, Magyar Szemle, 2010/5–6, 87.

10 SZEDERKÉNYI Olga, *Literary Gentleman*, Hévíz, 2012/4, 45.

nagybetűt használt.¹¹ Az írásmód problémáját érzékelteti Nemeskürty István megoldása, aki a kiadástörténet szempontjából jelentős, 1993-as teljes kiadás kísérő tanulmányában a trilógia címének minden betűjét nagybetűvel írta.¹² Dolgozatomban Bánffy írásmódját követem,¹³ aki *A magyar politika kritikája* című, először 1983-ban kiadott írásában nagybetűvel írta a címet.¹⁴

A kiadástörténet vizsgálata rámutat arra az időszakra, amikor döntés született a kérdésben. Az 1942-ben a Révai Irodalmi Intézetnél indult *Bánffy Miklós munkái* életműkiadás köteteiben olvasható volt az is, melyek lesznek a sorozat további darabjai. 1942. és 1943. évi kiadásokban még nagybetűvel szedték, azonban az 1944-ben kiadott kötetben már nem. Nyomon követhető a váltás Illés Endrénél, aki az Erdélyi Helikon Bánffyt köszöntő számában nagybetűt használ, 1965-ös esszéjében már kisbetűt.¹⁵

Bánffy írásmódja mindenképpen jelentéshordozó, ugyanis említett 1983-as írásában a regénytrilógia a magyar politika kritikájaként jelenik meg. A nagybetű ezért a mű allegorikusságára utal, hogy az elbeszélte történet végül egyéni és közösségi kudarcba, majd katasztrófába torkollik. Ezzel szemben a kisbetűs írásmód a trilógia címének csupán azt a szerepet tulajdonítja, hogy a három részt egyszerűen összefogja, valamint a cselekmény egy részének helyszínét meghatározza.

Az Erdélyi Történet vizsgálatának aktualitása

A regénytrilógia újrakiadására 2012-ben került sor a Helikon Kiadó gondozásában.¹⁶ Minden bizonnyal az *Erdélyi Történet* külföldi (angol, francia, spanyol, olasz, holland, német) sikere¹⁷ indokolta és ösztönözte az újbóli kiadást. A trilógia – nem utolsó sorban – Erdélyben is újra megjelent 2011 végén.¹⁸ Az er-

11 VALLASEK Júlia, *Az elismerés fokozatai: Bánffy Miklós munkássága a második világháború idején*, Holmi, 2002/10, 1309. SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 775.

12 NEMESKÜRTY István, *A beteljesült jóslat* = BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, Bp., Szabad Tér, 1993, 827.

13 A szerző lányát, Bánffy-Jelen Katalinét is, aki a trilógia 1999-es angol fordításában megadta a cím magyar eredetijét is: „Transylvanian Trilogy (Erdélyi Történet)”

14 BÁNFFY Miklós *irathagyatéka*, kiad. MAJOR Zoltán = A Ráday Gyűjtemény évkönyve, 1983, szerk. BENDA Kálmán, BELICZAY Angéla, ERDŐS György, NAGY Edit, SZABÓ Julianna, III, Bp., 1984, 229, 231. Major Zoltán a forrásközlés Bánffy-életrajzában, valamint a jegyzetekben is kisbetűt használ.

15 ILLÉS Endre, *Bánffy Miklós, az emlékiró*, Erdélyi Helikon, 1943/10, 563. Úó., *A dilettáns*, Kortárs, 1965/1, 69.

16 BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, Bp., Helikon, 2012.

17 BÁNFFY, Miklós, *They Were Counted*, ford. BÁNFFY-JELEN, Katalin, THURSFIELD, Patrick, tan. LEIGH FER-MOR, Patrick, London, Arcadia Books, 1999. *They Were Found Wanting*, II, 2000. *They were divided*, III, 2001. Újabb kiadás: I, 2008, II, 2009, III, 2011. ; BÁNFFY, Miklós, *Vos jours sont comptés*, ford. Moreau, Jean Luc, Paris, Phébus, 2002. *Vous étiez trop légers*, II, 2004, *Que le vent vous emporte*, III, 2006. Újabb kiadás: Phébus libretto, Libella, I-II, 2010, III, 2011. ; BÁNFFY, Miklós, *Los días contados*, ford. CSERHÁTI, Éva, FUENTES GAVIÑO, Antonio Manuel, tan. MONMANY, Mercedes, I, Barcelona, Libros del Asteroide, 2009. *Las almas juzgadas*, II, 2010. *El reino dividido*, III, 2011. ; BÁNFFY, Miklós, *Dio ha misurato il tuo regno*, ford. BODAY, Claudia, VENTAVOLI, Bruno, I, Torino, Einaudi, 2010. ; BÁNFFY, Miklós, *Geteld, geteld*, ford. HERMÁN MOSTERT, Rebekka, I, Amsterdam, Atlas, 2012. ; BÁNFFY, Miklós, *Die Schrift in Flammen*, ford. OPLATKA, András, I, Wien, Zsolnay, 2012. *Verschwendene Schätze*, II, 2013.

18 BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, Kolozsvár, Polis, 2011.

délyi és a magyarországi kiadások közelsége, valamint Bánffy művének külföldi népszerűsége kedvező környezetet teremt nem csak a trilógia, hanem az életmű kanonizációjának fellendülésére.

A regénytrilógia recepciójának első szakasza (1934–1944)

Az *Erdélyi Történet* három része (*Megszámláltattál...*, I, *És hijjával találtattál...*, II, *Darabokra szaggattatol*, III.) 1934 és 1940 között jelent meg. A regénytrilógia három része öt kötetből áll, az első és második rész két-két kötet, a harmadik rész egy kötet. A három rész háromévente jelent meg az Erdélyi Szépmíves Céh gondozásában. Az első kiadások „kizárólag az Erdélyi Szépmíves Céh tagjai számára” készültek, sorszámmal látták el a köteteket,¹⁹ valamint ex librisszel,²⁰ amelyre a tulajdonos neve került. Az első kiadással párhuzamosan a Révai Nyomdában készültek az Erdélyi Szépmíves Céh és a Révai Irodalmi Intézet kiadók számára a trilógia kötetei. A kiadók székhelye alapján (Kolozsvár, Budapest) megállapítható, hogy előbbi az erdélyi, utóbbi a magyarországi terjesztésre vállalkozott. A két kiadást abból a szempontból szükségeszerű összekötni, mivel a Céh jubileumi sorozatának darabjain nem tüntették fel a kiadás évét.²¹ A Révainál kiadott kötetek arról tanúskodnak, hogy a trilógia újabb részeinek megjelenésekor újra kiadták a megelőző köteteket is.²²

Az *Erdélyi Történet* befejező kötetének megjelenése (1940) cezúrának tekinthető a Bánffy-életműben. A Révai Kiadó 1942-ben *Bánffy Miklós munkái* címmel sorozatot indított, amelynek első kötetébe a novellákat gyűjtötték egybe.²³ A *Farkasokat*, az egyik leginkább elismert novella címét viselő kötetet Illés Endre szerkesztette.²⁴ Vallasek Júlia az újraolvasással egybekötött rekanonizáció kezdetét Örley István recenziójához²⁵ köti. Örley szerint az elbeszélések közül három (*Farkasok*, *Havasi történet*, *A császár titka*) „egy nagyon megválogatott magyar novellaantológia díszé lehetne”.²⁶ Bánffy rövidprózáját kedvezőbben ítélte meg, mint regényeit, noha mindkettő jellemzőjének „bizonyos fokú eszköztelenséget”

19 A kötetek utolsó lapjának rektóján található a megjegyzések.

20 Az ex librissen népviseletbe öltözött férfi- és nőalak fogja közre Erdély címerét. Alatta a szöveg: „Ez a könyv az Erdélyi Szépmíves Céh tagja: ... számára készült.”

21 Nemcsak a kiadás évét, de még a trilógia címét sem tüntették fel a Céh jubileumi kiadásában. Ugyanígy feledésbe merült a trilógia részei előtti szöveg: „A falí írás első/második/harmadik szava: ...”

22 I.: 1934¹, 1935², 1937³, 1940⁴, II.: 1937¹, 1940², III.: 1940¹

23 Vallasek Júlia Bánffy Miklós 1940-es évek elején kezdődő rekanonizációjával kapcsolatban említi, hogy az „újraolvasás párhuzamosan zajlik az újrakiadással, 1940 és 1945 között a Révainál sorra jelennek meg Bánffy művei,¹² novellák, színdarabok.” A 12. számú lábjegyzetnél három kötetet sorol fel: „FARKASOK (elbeszélések), 1942; FORTÉ[j]os DEÁK BOLDIZSÁR MEMORIÁLÉJA, 1943; ÖT SZÍN[MŰ], 1944.” Azonban nem egyértelmű a szöveg alapján, hogy ezek a kötetek konkrét sorozatban jelentek meg, valamint a felsorolás is hiányos. VALLASEK, i. m., 1310.

24 A szerkesztő személye a Bánffy-értékelés 1950 utáni időszakában kap jelentőséget. ABLONCZY László, *Bánffy Miklós élete, halála és feltámadása*, I, Hítel, 2000/6, 72.

25 VALLASEK, i. m., 1311. ÖRLEY István, *Farkasok: Bánffy Miklós novellái = A nagyúr*, i. m., 84-87.

26 ÖRLEY, i. m., 85.

tartott.²⁷ A *Farkasokat* 1943-ban a *Fortéjos* [sic!]²⁸ *Deák Boldizsár memoriáléja*, az *Erdélyi Történet*, valamint az *Emlékeimből* című emlékirat megjelenése követte. Az Erdélyi Helikon ünnepi számban köszöntötte a hetven-éves Bánffy-t, akinek kifejezetten írói életművét méltatták.²⁹ 1944-ben jelentette meg a Révai a *Naplegenda* című kötetet, ebben Bánffy öt színműve volt olvasható (a címadó *Naplegenda*, *A nagyúr*, *Az erősebb*, a *Maskara* és a *Martinovics*). A *Bánffy Miklós munkái* sorozat eredetileg hat címet tartalmazott. A *Naplegenda* megjelenése után azonban befejeződött a sorozat. Elmaradt a *Reggeltől estig* című Bánffy-regény újrakiadása. Magyarország 1944 végére hadszíntérré változott, és mire újra kialakultak volna a rekanonizáció folytatásának feltételei, Bánffy Miklós életműve indexre került.

Az indexre tétel és hatásai

A Bánffy-értékelést markánsan két részre osztja életművének indexre tétele. Azonban felmerül a kérdés, hogy mi indokolta a Bánffy-művek ilyen szigorú megítélését? Ennek megértéséhez azokat a jegyzékeket kell megvizsgáljunk, amelyek egyre szélesebb körben határozták meg a kiépülő diktatúra számára nem kívánatos műveket. Sipos Anna Magdolna két tanulmányában alaposan foglalkozott az 1945–1950 közötti tiltó listákkal. Első munkájában az 1945–1946 közötti időszakot vizsgálta és felhívta a figyelmet, hogy a Moszkvában kötött fegyverszüneti egyezmény 16. pontja írta elő a fasiszta, szovjetellenes és antidemokratikus sajtótermékek kivonását és megsemmisítését.³⁰ Az első jegyzék 1945 augusztusában került nyilvánosságra, és a dokumentumok alapján rekonstruálható, hogy a magyar szervek nem tettek különösebb erőfeszítéseket a művek begyűjtésére. Ezen a téren a Szövetséges Ellenőrző Bizottság szovjet megbízottjainak határozott fellépése hozott változást, aminek következtében 1946 márciusától ténylegesen elkezdődött a jegyzékben szereplő művek kiválogatása a nagyobb gyűjteményekből.³¹ Sipos úgy fogalmaz, hogy az I. jegyzék, valamint annak második, javított kiadása (1946) „csak a legfrissebben megjelent kiadványokat”³² tartalmazta, így a további listák visszanyúltak a Horthy-korszak kezdetéig, illetve a XIX. század végéig.

A II. jegyzék megjelenésével felmerült az a probléma, hogy hol húzódik a határ tiltott és nem tiltott művek között. Az 1946-ban megjelent II, III, IV. jegyzékeken már „olyan kötetek is szerepeltek, amelyeknek indexre tétele – legalábbis – vitatható, sőt megkérdőjelezhető”.³³ Azért tartottam szükségesnek érinteni a

27 VALLASEK, i. m., 1311.

28 A *Fortéjos* gyakran – a helyesírásnak megfelelően – Fortélyosként jelenik meg a szakirodalomban, holott az előbbi tartalmazza az eredeti cím. VALLASEK idézett tanulmányában is megjelenik ez a probléma. Uo., 1313.

29 Erdélyi Helikon, 1943/10. VALLASEK, i. m., 1313

30 SIPOS Anna Magdolna, *Index librorum prohibitorum a demokratikus Magyarországon*, (*Könyvindexek 1945–1946*), Könyvtári Figyelő, 2007/3, 414.

31 Uo., 415. Az archiválásra szánt példányok megőrzésének jogáról közel egy évig folyt a vita a szervek és az intézmények között, amely szintén káros hatással volt a megőrzendő példányok állományára. Uo. 416–417.

32 Uo., 421.

33 Uo., 423. Ezek a megjegyzések nem jelentik azt, hogy ne lettek volna többségben az indokoltan kivonásra ítélt művek.

könyvkivonások első szakaszát,³⁴ mivel Bánffy Miklós *Erdélyi Története* is vitatható megítélésű mű. Noha szépirodalmi alkotásként egyaránt meghatározható mind történelmi,³⁵ mind társadalmi regényként, a benne elszórtan olvasható politikatörténeti utalások (többek között Trianon elítélése, emellett az, hogy a feudális, patriarchális szemléletű társadalmi modellt kedvező színben tünteti fel) lehetővé tették, hogy olyan műként értékeljék, amelyik a Horthy-korszak politikai kurzusát, ideológiáját támogatta. Ezt a feltételezésemet Sipos III. jegyzékhez fűzött észrevételeire is alapozom. Az említett összeállítás már a „nem kívánatos irodalomnak egyre finomabb metszeteit” érintette,³⁶ és előre vetítette a „későbbi (1949 és 1950) ... listák tartalmát”.³⁷ „A III. jegyzéken túlsúlyba kerültek az irredentának, sovinsztának, nacionalistának és revizionistának minősített művek. Jól érzékelhetően megnőtt azoknak a műveknek az aránya, amelyek sem a fasizmushoz, sem a szovjetellenességhez, sem pedig az antidemokratikus sajtótermékekhez nem köthetők, ellenben *szolgálták azt a nemzeti gondolatot, amely a két világháború között a magyarság egészét és a magyar politikát áthatotta*”.³⁸ Ez a tételszerű megállapítás megfogalmazza azt az elvet, amely alapján a könyvbegyűjtések második szakaszát (1949–1950) végezték. Ekkor már a „hatalomra került és a hegemon ideológiát, valamint az egypárti uralmi diktatúrát megvalósítani szándékozó” Magyar Kommunista Párt útmutatásai voltak irányadók.³⁹ Azonban Sipos kitér arra, hogy a két időszak jegyzékei között is folyamatos volt az „ügynevezett polgári irodalomnak az ideológiai alapokon nyugvó diszkriminációja”.⁴⁰

Vizsgálatunk szempontjából az 1950. januári jegyzéknek van jelentősége, amely az *Útmutató a népkönyvtárak (üzemi, falusi és városi könyvtárak) rendezéséhez* címet kapta. Ez az összeállítás főként szépirodalmi műveket tartalmazott, ebben került sor a Bánffy-életmű „betiltására”.⁴¹ Nem használja a „selejtezés”, az „utasítás”, a „rendelet”, a „megsemmisítés” kifejezéseket, helyette a „rendezés”, a „nem javasoljuk” instrukciók olvashatók. Sipos felhívja a figyelmet, hogy noha a jegyzék „nemkívánatosnak jelölte meg a kivonandó műveket, valójában azonban a könyvtárak – különös tekintettel az akkori politikai közhangulatra és az egyéb címeiken elrendelt selejtezésekre – aligha merték a diszkriminált műveket meg-

34 Boka László jegyzi meg, hogy Bánffy emlékiratát, az *Emlékeimből* 1945-ben betiltották. BOKA, *i. m.*, 160.

35 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 798.

36 SÍPOS, *i. m.*, 426.

37 *Uo.*, 427.

38 Kiemelés tőlem: H.G. *Uo.*, 426.

39 SÍPOS Anna Magdolna, *Könyvek kivonásával és megsemmisítésével a politika szolgálatában, (Könyvindexek 1949–1950)*, Könyvtári Figyelő, 2007/4, 686.

40 *Uo.*, 691. A könyvkiadók, -kereskedések, illetve könyvtárak alkalmazottaitól és személyzetétől is függött, hogyan milyen hatékonysággal hajtották végre az előírt vagy „magánszorgalmú” selejtezést.

41 *Uo.*, 695.

tartani”.⁴² Ezzel szemben a könyvkiadók és kereskedők nem kezelték indexként a három hónappal később kézhez kapott „Útmutatót”, csupán tájékoztató jellegű listának tekintették.⁴³ 1950 októberében azonban napvilágot látott a második „Útmutató”, amelyik már a „használatból kivonandó művek jegyzéke” volt.⁴⁴

A recepció kettéválása: erdélyi és magyarországi recepció (1944–1993)

A recepció ideiglenes megszakadását 1944-hez, az életműkiadás kényszerű befejezéséhez kötöm. 1950-ben⁴⁵ bekövetkezett haláláig sem volt tétlen Bánffy, azonban ezt az időszakot számos kutató körültekintően ismertette.⁴⁶ A nyilvánosságtól való visszavonulása 1947 januárjában következett be, amikor Bánffy megszakította kapcsolatát a kolozsvári Utunkkal, amelyet Gaál Gábor szerkesztett. A folyóirat decemberi számában több levélváltás után sem közölték Bánffy munkáit, amelyet személye és írásai elleni egyre keményebb támadások tetőpontjaként értékelt.

Bánffy Miklós további, magyarországi és erdélyi recepciójának alakulása eltérő. Az indexre tétel után nincs nyoma annak, hogy kezdeményezték-e volna a kanonizáció folytatását. Mintha megszűnt volna Magyarországon a tudományos érdeklődés Bánffy életműve iránt. Azonban annál feltűnőbb Illés Endre 1965-ben publikált tanulmánya. *A dilettáns* címen⁴⁷ Bánffy életművét leértékelő munkát adott közre, aminek következtében – és itt kap hangsúlyt a tudományos érdeklődés feltételezett hiánya – 1981-ig az ebben közvetített Bánffy-kép vált elfogadottá. Ablonczy már idézett tanulmányorozatának első része Illés állításait törekszik megcáfolni. Számos ponton rámutat a gondolatmenet következetlenségeire, valamint Illés elhallgatásaira. Ilyen például az afölötti elsiklás, hogy Illés szerkesztette a *Farkasok* című novelláskötetet, és a színművek gyűjteményes kiadását is.⁴⁸ Bánffy személyének és életművének megítélésében az Illés-tanulmány vált hivatalos állásponttá. Ezt a megállapítást támasztja alá az a tény is, hogy bevezető tanulmányként jelent meg a regénytrilógia első részének cenzúrázott⁴⁹ kiadásában.⁵⁰

42 Kiemelés tőlem: H. G. *Uo.*, 696. Megint csak különbséget kell tenni a könyvtárak között, hogy hogyan reagált a személyzet az „Útmutatóra”.

43 *Uo.*, 709, 38. jegyzet

44 *Uo.*, 698-699.

45 1945. március elején érkezett Kolozsvárra Budapestről (ABLONCZY László, *Bánffy Miklós élete, halála és feltámadása, Íme az Ember*, II, Hittel, 2000/7, 32.) és 1949. október 15-én tért vissza. Halála 1950. június 6-án következett be. DÁVID, i. m., 91.

46 Alaposság tekintetében kiemelkedő ABLONCZY László sorozata, amelynek első két darabjára már hivatkoztam. *Bánffy Miklós élete, halála és feltámadása*, III, Hittel, 2000/8, 60-70. SZALONTAI, i. m., 219-225. DÁVID, i. m., 90-91., Vallasek, i. m., 1314-1316.

47 ILLÉS Endre, *A dilettáns*, (*Arcképvázlatok Bánffy Miklósról*), Kortárs, 1965/1, 61-71. Ablonczy tanulmányában a Kortárs publikációhoz *A dilettante* címet társítja (ABLONCZY, I, i. m., 68.), amely – kétség kívül eufemizáló – címet csak később adta ILLÉS Endre, *Írók, színművészek, dilettánsok*, Bp., Magvető, 1968, 657-679.

48 ABLONCZY, I, i. m., 72.

49 Szegedy-Maszák hívja fel a figyelmet a „csonkításra”. SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 799-800.

50 BÁNFFY Miklós, *Megszámláltattál...*, tan. ILLÉS Endre, Bp., Helikon, 1982.

Az 1980-as évek eleje Bánffy Miklós magyarországi újrafelfedezésének időszakára. Nemeskürty István 1981-ben az *Élet és Irodalom*ban publikált esszéjében az *Erdélyi Történet*ről nyilatkozott igen kedvezően,⁵¹ a trológia lenyűgözte. Hivatkozott a mű több kortárs bírálójára, akiknek „bírálva is elismerő nézetei ellenére Bánffy e műve kiesett irodalmi köztudatunkból, és nem is jelent meg új kiadásban”.⁵² Értékelése azonban szemben állt a kultúrpolitika akkori hivatalos álláspontjával.

Az erdélyi recepció – Dávid Gyula összefoglalása⁵³ szerint – eseménydúsabb volt a magyarországinál. Az 1956-os forradalom és szabadságharc következtében megenyhült romániai politikai környezetben lendületet kapott a „két világháború közötti erdélyi magyar szellemi örökség újrafeltárásának” az ügye.⁵⁴ 1957-ben élénk vita alakult ki az *Erdélyi Történet* körül, azonban a mű értékeit nem sikerült elfogadtatni a – leginkább ideológiai alapon – elutasítók táborával. Habár 1957-ben tervbe volt véve a trológia kiadása, nem került rá sor, ugyanis a látszólagos enyhülésnek 1958-1959 folyamán vége lett.⁵⁵ A vita miatt nem jelent meg Bánffy-mű az 1961-ben indult Romániai Magyar Írók sorozatban, annak ellenére sem, hogy Bányai László 1967-es tanulmányában Bánffy második világháború alatti, román-magyar viszonylatban közvetítő tevékenységéről közölt pozitív hangvételű tanulmányt.⁵⁶

Bánffy személyének és műveinek újraértékelését kezdeményezték 1969-ben, Kós Károly megjelent visszaemlékezésével kapcsolatban, valamint 1973-ban, Bánffy születésének centenáriumán. Azonban nem sikerült a rögzült, hivatalos értékelést felülírni. 1974-ben a Kriterion Kiadó tervezte, hogy kiadja Bánffy két regényét (*Reggeltől estig*, *Bűvös éjszaka*), végül az illetékes szerv – vitatható szakvéleményre hivatkozva – nem engedélyezte. Bánffy Miklós, a kitartó érvelésnek köszönhetően, 1977-ben bekerült a romániai magyar irodalmat taglaló tankönyvbe, és mindezidáig tananyag. 1981-ben pedig megjelent a korábban nem engedélyezett Bánffy-kötet, amelynek kedvező értékelését Szász János fogalmazta meg.⁵⁷ A biztató kezdet után a trológia kiadására végül nem került sor.

51 NEMESKÜRTY István, *A bátsó polcáról: Bánffy Miklós: Erdélyi történet*, *Élet és Irodalom*, 1981/39. Hivatkozik rá: SAS Péter, *Bánffy Miklós ismeretlen arca*, ItK, 2001/5-6, 718, 15. lábjegyzet. Nemeskürty írása megjelent később *Tünődések történelemről, irodalomról* című kötetében.

52 NEMESKÜRTY István, *Erdélyi történet = N. I., Tünődések történelemről, irodalomról*, Bp., Magvető, 1985, 287.

53 DÁVID Gyula, *Bánffy Miklós utóélete a romániai magyar irodalomban*, Erdélyi Múzeum, 1993/3-4, 117-130.

54 *Uo.*, 117.

55 *Uo.*, 121.

56 Bánffy tárgyalásokat folytatott román politikusokkal egy esetleges román-magyar kiugrásról. *Uo.*, 122.

57 *Uo.*, 128.

A kanonizáció újraindulása

A Bánffy-életmű kanonizációja 1993-ban indult újra. Ebben az évben – Bánffy születésének 120. évfordulóján – jelent meg az *Erdélyi Történet* egy kötetben.⁵⁸ Major Zoltán a Ráday Levéltár Bánffy-hagyatékából⁵⁹ már 1983-ban közreadott kiadatlan írásokat, a regénytrilógia megjelenésének évében azonban sajtó alá rendezte Bánffy *Huszonöt év (1945)* című visszaemlékezéseit. Az írói életműről Szegedy-Maszák Mihály terjedelmes és lényeglátó tanulmányt közölt,⁶⁰ Dávid Gyula az Erdélyi Múzeumban tette közzé azt a tanulmányát, amely Bánffynak és életművének erdélyi megítélését végigkövette 1947-es elhallgatásától 1982-ig.

A recepciótörténeti áttekintést 1993-ig tartottam indokoltnak, ugyanis felvázolta azokat az időszakokat, amelyekben kanonizációs tevékenység folyt (1942-1944), illetve vitatták az életmű értékét (1965-1981). A kiemelt évben az újra kiadott főmű és az 1920 utáni visszaemlékezések elérhetővé váltak⁶¹ a kutatás számára, tehát ismételten megindulhatott a kanonizáció. A folyamatot nagymértékben segítette, hogy a kolozsvári Polis Kiadó – Dávid Gyula vezetésével – vállalkozott a Bánffy-életmű újrakiadására.⁶² A trilógia Erdélyben 2001-ben jelent meg.⁶³ Magyarországon a Balassi Kiadó *Bánffy Miklós Művei* sorozatcím alatt – a Polis Kiadóval együttműködésében – adta ki az életmű darabjait.⁶⁴

Az *Erdélyi Történet* kanonizációja immár két évtizede tart. Felmerül a kérdés, hogy vajon milyen eredménnyel zárul majd az értékelés? Valóban történelmi regényként kell olvasnunk, amely a Monarchián belüli Magyarország hanyatlását ábrázolja? Vagy kövessük Bánffy tanácsát, aki kortársainak szemét szerette volna felnyitni, hogy ne kövessék el újra ugyanazt a hibát? Vagy Abády kudarccal vég-

58 Gróf BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, tan. NEMESKÜRTY István, Bp., Szabad tér, 1993. A kiadásra reagált BENKŐ, i. m., 78-79. IMRE László, *Bánffy Erdélyi története – fél évszázad után*, Hittel, 1994/6, 95.

59 „Bánffy Miklós iratait halála után 1952-ben, felesége, Várady Aranka adta át megőrzésre a Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Levéltárának.” BÁNFFY Miklós, *Huszonöt év (1945)*, kiad., jegyz., tan. MAJOR Zoltán, Bp., Püski, 1993, 26.

60 Várad-i-Kusztos mutatott rá, hogy a tanulmány párhuzamosan megjelent a Protestáns Szemleben is *Balt-azár lakomája: Szigorú visszapillantás a történelmi Magyarországra* címen (Protestáns Szemle, 1993/3.) VÁRAD-I-KUSZTOS Györgyi, *Dániel kerestetik! Gondolatok Bánffy Miklós Erdélyi története és Dániel 5. könyvének kapcsolatáról*, Magyar Szemle, 106-107, 2, 18. lábjegyzet. A Protestáns Szemle ez a számla több tanulmányt is közölt Bánffyról. NEMESKÜRTY, *A beteljesült jóslat*, i. m., 842.

61 A kijelentés szigorúan csak akkor állja meg a helyét, ha kiadásokhoz és évszámokhoz kötjük. Ablonczy László tanulmánya Illés Endrét cáfoló részének kezdetén azt írja, hogy „Bánffy Miklós Erdély-trilógiája pedig a Szépművés Céh könyvei között ott sorakozott az üveges polcon”. (ABLONCZY, I, i. m., 68.) Oplátka András pedig, mivel az 1982-es első részt nem követte a folytatás, budapesti antikváriumokban vásárolta meg a „viharvert” köteteket. (OPLATKA, i. m.) Minden bizonnyal Nemeskürty Istvánt is a gyakorlat vezethette, amikor 1981-es esszéjének címet adott (*A hátsó polcra*). A címet Fábíán Ernő is felhasználja 1982-es tanulmányában. FÁBIÁN Ernő, *Egy korszak regénye – mely „abból állt, amit elmulasztott”*, = *A nagyúr*, i. m., 236.

62 Novellák: BÁNFFY Miklós, *A koronás tízes, Válogatott elbeszélések*, tan. ÖRLEY István, 1998 (Remekírók diákkönyvtára). BÁNFFY Miklós *Összes novellái*, 2004. BÁNFFY Miklós *Fortéjos Deák Boldizsár memorialisája*, 2005. Drámák: BÁNFFY Miklós *Összes drámái*, szerk. KERESKÉNYI Hajnal, 2009. *Emlékeimből, Huszonöt év*, 2001.

63 BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, Kolozsvár, Polis, Kalota, Erdélyi Református Egyházkerület, 2001.

64 BÁNFFY Miklós, *Novellák*, Bp., Kolozsvár, Balassi, Polis, 2008. *Úó., Drámák*, 2010. *Úó., Milolu, Három kisregény*, 2007. *Úó., Erdélyi történet*, 2006. BÁNFFY Miklós *Karikatúrái, 1921, Politikusportrék*, tan. DÁVID Gyula, Bp., Balassi, 2006.

zódó szerelmét részesítsük előnyben, amely olykor végtelenül udvarias, máskor nyersen ösztönvezérelt? Vagy Bánffy életrajzát vessük össze pontról pontra, hogy bebizonyosodjék, magáról mintázta meg a főhőst? A trilógia sok szempontból értelmezhető, azonban ha csupán egyet emelünk ki, például az arisztokrácia magatartásának bírálatát, akkor a mű – összetettségéből fakadó – értéke csökken. Mert igaza van Dávid Gyulának, hogy a trilógiáról könyvtárnyit írtak már, de az értelmezési folyamat még nem zárult le.

Bibliográfia

- ABLONCZY László, *Bánffy Miklós élete, halála és feltámadása*, I, Hítel, 2000/6, 66–80.
- ABLONCZY László, *Bánffy Miklós élete, halála és feltámadása*, *Íme az Ember*, II, Hítel, 2000/7, 32–40.
- ABLONCZY László, *Bánffy Miklós élete, halála és feltámadása*, III, Hítel, 2000/8, 60–70.
- BÁNFFY Miklós, *A magyar politika kritikája = B. M. irathagyatéka*, kiad. MAJOR Zoltán = *A Ráday Gyűjtemény évkönyve, 1983*, szerk. BENDA Kálmán, BELICZAY Angéla, ERDŐS György, NAGY Edit, SZABÓ Julianna, III, Bp., 1984, 227–232.
- Gróf BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, tan. NEMESKÜRTY István, Bp., Szabad tér, 1993.
- Gróf BÁNFFY Miklós, *Erdélyi történet*, Bp., Helikon, 2012.
- BÁNFFY Miklós, *Huszonöt év (1945)*, kiad., jegyz., tan. MAJOR Zoltán, Bp., Püski, 1993.
- BÁNFFY Miklós, *Megszámláltattál...*, tan. ILLÉS Endre, Bp., Helikon, 1982.
- BENKŐ Samu, *Nagyúr, kapás, mind egy rakás*, Kortárs, 1994/10, 71–79.
- BOKA László, „Tallózás az éjszaka küszöbén”: *A Bánffy-recepció kanonikus értéktételező-seinek problémáiról = B. L., A befogadás rétegei*, Kolozsvár, Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, 2004 (Ariadné Könyvek), 149–178.
- DÁVID Gyula, *A kényelmetlen nagyúr*, Magyar Szemle, 2010/5-6, 76–92.
- DÁVID Gyula, *Bánffy Miklós utóélete a romániai magyar irodalomban*, Erdélyi Múzeum, 1993/3-4, 116–130.
- GAÁL Gábor, „Megszámláltattál...” = *A nagyúr, Bánffy Miklós emlékezete*, szerk., vál. SAS Péter, Bp., Nap, 2008 (In memoriam és Emlékezet), 55–57.
- GUDENUS János, SZENTIRMAY László, *Összetört címerek: A magyar arisztokrácia sorsa és az 1945 utáni megpróbáltatások*, Bp., Mozaik, 1989.
- ILLÉS Endre, *A dilettáns*, Kortárs, 1965/1, 61–71.
- ILLÉS Endre, *Bánffy Miklós, az emlékiró*, Erdélyi Helikon, 1943/10.
- IMRE László, *Bánffy Erdélyi története – fél évszázad után*, Hítel, 1994/6, 95–102.
- LUKÁTS János, *Mene, tekel, ufarszin...*, PoLísz, 2006/94. <http://www.krater.hu/krater.php?do=3&action=a&pp=665>
- NEMESKÜRTY István, *A beteljesült jóslat = BÁNFFY Miklós, Erdélyi történet*, Bp., Szabad Tér, 1993, 825–842.
- NEMESKÜRTY István, *Erdélyi történet = N. I., Tünődések történelemről, irodalomról*, Bp., Magvető, 1985, 286–293.
- OPLATKA András, „Egyet suhintott maga elé” – s ez németül?, *Gondolatok a „Megszámlál-tattál” fordítása közben*. http://www.magyaraszemle.hu/cikk/egyet_suhintott_maga_fele

- ÖRLEY István, *Farkasok: Bánffy Miklós novellái = A nagyúr, Bánffy Miklós emlékezete*, szerk., vál. SAS Péter, Bp., Nap, 2008 (In memoriam és Emlékezet), 84–87.
- POMOGÁTS Béla, *A főrangúak lelkiismeretvizsgálata = P. B., A marosvécsi várban: Az Erdélyi Helikon íróiról*, Bp., Hungarovox, 2012, 100–107.
- SAS Péter, *Bánffy Miklós ismeretlen arca*, ItK, 2001/5–6, 716–723.
- SIPOS Anna Magdolna, *Index librorum prohibitorum a demokratikus Magyarországon, (Könyvindexek 1945–1946)*, Könyvtári Figyelő, 2007/3, 413–435.
- SIPOS Anna Magdolna, *Könyvek kivonásával és megsemmisítésével a politika szolgálatában, (Könyvindexek 1949–1950)*, Könyvtári Figyelő, 2007/4, 684–712.
- SZALONTAI Balázs, *Bánffy Miklós utolsó évei*, Vigilia, 1997/3, 219–225.
- SZEDERKÉNYI Olga, *Literary Gentleman*, Hévíz, 2012/4, 40–52.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben*, Irodalomtörténet, 1993, 775–801.
- TAKÁCS Péter, *Bánffy Miklós világa*, Bp., Lucidus, 2006 (Kisebbség-kutatás Könyvek).
- TAVASZY Sándor, *Bánffy Miklós műve = A nagyúr, Bánffy Miklós emlékezete*, szerk., vál. SAS Péter, Bp., Nap, 2008 (In memoriam és Emlékezet), 72–75.
- TVERDOTA György, *Történelmi visszatekintés, Bánffy Miklós trilógiája*, Új Forrás, 2011/9, 30–36.
- VALLASEK Júlia, *Az elismerés fokozatai: Bánffy Miklós munkássága a második világháború idején*, Holmi, 2002/10, 1308–1317.
- VÁRADI-KUSZTOS Györgyi, *Dániel kerestetik!: Gondolatok Bánffy Miklós Erdélyi története és Dániel 5. könyvének kapcsolatáról*, Magyar Szemle, 93–107.

Kovács Györgyi

A Murányi Vénusz a 19. században Arany János: *Murány ostroma*, Petőfi Sándor: *Szécsi Mária*, Tompa Mihály: *Szécsi Mária*

Bevezetés

Dolgozatomban Petőfi Sándor, Arany János és Tompa Mihály Murányi Vénuszát szeretném összehasonlítani. A téma legelső feldolgozása, a *Márssal társolkodó Murányi Vénusz* Gyöngyösi István nevéhez fűződik, és őt számtalan író és költő követte. A dolgozat keretei között sajnos nem tudok minden egyes feldolgozást megvizsgálni, ezért szűkítettem le a három költőre. Ez a dolgozat megalapozása egy másik kutatásnak, mely az esküszegés problematikáját vizsgálja a három említett műben, most vázlatosan át szeretném tekinteni a recepciótörténetet, a Murány-hagyományhoz való viszonyukat, és néhány saját szempont szerint újraértelmezem őket.

Gyöngyösi István: *Márssal társolkodó Murányi Vénusz*

Murány a mai Szlovákiában található vár, ma már csak a romjai láthatók. Egy hegy tetején áll, ami megnehezíti a bevételeét. Stratégiai szempontból sosem volt nagy jelentőségű. A 15. században cseh rablók fészke volt, akik onnan pusztították a környéket. A 16. században Bassó Tamás garázda útonálló használta menedéknek. A 17. század elején Széchy György vásárolta meg.¹ 1644-ben Wesselényi Ferenc füleki várkapitány elfoglalta, mégpedig úgy, hogy feleségül vette Széchy Máriát.² Széchy Mária két nővérével, Széchy Évával és Széchy Katával együtt birtokolta ekkor a várat.³

1 VISZOTA Gyula, *Széchy Mária a drámai költészetben*. Bp., Heisler Ny., 1892, 1.

2 R. VÁRKONYI Ágnes, *A rejtőzködő Murányi Vénusz*. [Bp.], Helikon, 1987, 23.

3 *Uo.*, 25.

Badics Ferenc monográfiája szerint Gyöngyösi István valamikor 1652-ben került Fülekre seregbíróként.⁴ Valószínűleg már ez előtt hallott a kalandos történetéről, ekkor azonban megismerhette a részleteket, hiszen a helyőrségben ekkor még voltak olyanok, akik személyesen is részt vettek az eseményben, ilyen például Iványi Fekete László.⁵ Gyöngyösi már ekkor elkezdte a *Márssal társolkodó Murányi Vénusz* megírását, de félbehagyta elfoglaltsága, a zavaros idők, és a még mindig hiányzó részletek miatt. 1663 nyarán-őszén elfoglalta Wesselényi mellett a „komorniki” állást.⁶ Ennek az évnek a végét Wesselényi a stubnyai fürdőben töltötte, ahová Gyöngyösi elkíserte őt, és további adatokat tudott meg, ezekkel kibővítette munkáját, melynek ajánlólevelét 1664. Boldogasszony havának (januárnak) 27. napjára keltezi.⁷

A Gyöngyösit ért kritikák, az újabb feldolgozások szükségessége

Sokáig Gyöngyösi jelentette a régi magyar irodalmat, a magyar Parnasszus fejedelmének tartották.⁸ A nyelvújítástól kezdve folyamatosan érik kritikák Gyöngyösit, nyelvi következetlenséget, a kompozíció hiányát és stílusbeli egyenetlenségeket vetnek a szemére. De vannak olyan bírálatok is, melyeknek nincs köze a szövegromláshoz, ezek a bőbeszédűséget, Gyöngyösi udvarhűségét és familiáris helyzetét érintik. A kritikák fő oka az volt, hogy a 19. századra átalakult a befogadó irodalmi és társadalmi közeg, a tudós fejtegetések és a mitológiai díszletek helyett a lélektani pontosság és a nagy ívű szerkezet lett a követelmény.⁹ Toldy Ferenc ezt írja: „hatásosabb lett volna a hőspár vonzalmát keblök belsejéből fejteni elő, mire azon harmadik ének vége felé érintett, hihetőleg történeti alappal bíró említés is nyújthatott volna szálakat.” Szerinte hiányzik az összeütköző erők mérkőzése, a leíró és elmélkedő kitérések elvonnak a tárgytól és fárasztanak, és a színezet nem nemzeties, a vitézek görög hitregével példázgatnak, fő erénye Gyöngyösi nyelvbéli előadása.¹⁰

A történet rendkívül népszerű volt, nagyon sokan dolgozták fel: drámát írt róla Kisfaludy Károly, Jókai Mór, Vitkovics Mihály (csonka műve elveszett), Szigeti József; elbeszélő művet Mednyánszky Alajos, Jósika Miklós, Kemény Zsigmond, P. Szathmáry Károly, Mikszáth Kálmán; verset Berzsenyi, Petőfi, Tompa, Czuczor, Szász Károly, Dalmády Győző, Arany (ez a felosztás Sárdi Margittól származik). Mivel ilyen nagy a feldolgozások száma, előfordulhat, hogy ezeken kívül is létezik még. Több oka is lehet annak, miért volt ilyen népszerű a téma. Egyrészt nagyon romantikus a történet: vár, páncél, toronyszoba van benne,

4 BADICS Ferenc, Gyöngyösi István élete és költészete. Bp., Gyöngyösi István Társ., 1939, 24.

5 *Uo.*, 34.

6 *Uo.*, 35.

7 *Uo.*, 36.

8 TOLDY Ferenc, *A magyar költészet története. Az ősidőktől Kisfaludy Sándorig*. Pest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1867, 215.

9 RUTTKAY Veronika, *Gyöngyösi „Murányi Vénusz”-ának nyomai Arany, Petőfi és Tompa elbeszélő költeményében*. <http://www.c3.hu/~iris/99-1/ruttkay.htm> [2012. november 8.]

10 TOLDY, *i. m.*, 217.

valamint a Gyöngyösinél ilyen formában még nem szereplő, *éjféli rettentés* nevű jelenet, amikor Wesselényi Ferenc éjszaka egy kötélhágcsón felmászik Murányba, és ott Széchy Mária azzal fenyegeti meg őt, hogy lefejezteti a vérpadon. Másrészt a történet lehetőséget nyújt arra, hogy benne a hazafiúságról és a királyhűségről írjanak, ami akkor különösen aktuális témának számított. A harmadik lehetséges ok, hogy Széchy Mária kivételes asszony, elüt a 19. század nőszemélyétől, felrúgja a nemi szerepeket, végül azonban meghódol Wesselényi Ferencnek.¹¹ Arany művében Széchy Mária egyenesen amazonnak nevezi magát: „Vajha minden asszony olyan volna, mint én! / Úgy az amazon-kort újra felderítném, / S illő tiszteletet vinnék ki a nemnek, / Mely most bábja csupán puha szerelemnek. (357–360. sor)” Az amazon ebben a felfogásban nemének elfajzott képviselője, aki egy idő után ráébred valódi szerepére.¹²

Keletkezési körülmények

1847. február 6-án írt ki a Kisfaludy Társaság pályázatot, amelyre olyan pályaművek beérkezését várták, melyeknek központi alakja Széchy Mária kellett hogy legyen. Petőfi és Tompa július 4-én kirándultak Bejérről Murányvárra, ezt a helyet Petőfi már régen fel akarta keresni. Az Aranynak írt leveleiből az derül ki, hogy az utat végigveszekedték, egyesek úgy magyarázzák a két *Szécsi Máriát* mint a két költő közötti romló viszony egy fordulópontját („Elhidegülésük másik oka, a Szécsi Mária körül kibontakozott oktanlan féltékenység. [...] Arany ismét a pástra lépett, hogy eloszlassa a nézeteltéréseket”).¹³ Petőfi feljegyezte, hogy amíg ő a várat csodálta, Tompa elaludt.¹⁴ Petőfi augusztus 29-én azt írta Aranynak, hogy megszületett a munka, de nem küldte be a pályázatra, a Kisfaludy Társaságról az volt a véleménye, hogy a rátukmáló kultusz intézménye, ezért a határidő lejárta előtt egy héttel megjelentette művét az *Életképekben*. Tompa is befejezte határidőre, de ő sem adta be alkotását a pályázatra – ő Széchy Mária esküszegése miatt nem tudott őszinte, boldog végkifejletet adni. Egyedül Szász Károly *Murány hölgye* című opusza érkezett be, mely dicséretben részesült, de nem jelent meg. Arany december 11-ére készült el.¹⁵ 1855-ben önéletrajzi levelében a következőket írta erről Gyulai Pálnak:

11 S. SÁRDI Margit, *Széchy Máriák Bécsben*, Irodalomtörténet, 2006, 109–110.

12 RATZKY Rita, *Hatalom és szerelem. Széchy Mária és Wesselényi Ferenc története a magyar epikában*, = „Nem súlyod az emberiség!”... *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*. Bp., MTA Irodalomtud. Int., 2007, 692.

13 MIKLÓS Róbert – KOVÁTS Dániel, *Tompa Mihály költői útja*. Miskolc., Kazinczy Társ., 1991, 30.

14 KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*. Bp., Osiris, 2008, 317.

15 NYILASY Balázs, *Arany János*. Bp., Korona, 1998, 142.

Egyébiránt Kertbeny hibáz, midőn azt mondja, hogy ez pályamű volt, s hogy én, Petőfi, Tompa mind versenyzvén Szécsi Máriával Szász Károly nyerte el a jutalmat orrunk előtt. Igaz, hogy a Kisfaludy-társaság pályafeladása ébreszté bennünk a gondolatot Szécsi Máriáról írni, de egyikünk sem oly czéllal, hogy pályázzon. Te ezt magad is tudod, gondolom.¹⁶

Fésüs Ágnes szerint Aranynak szándékában állt beküldeni a Murány ostromát a pályázatra, de nem készült el időben, így egyszerűen 1848-ban kiadta,¹⁷ azonban a politikai események miatt visszhangtalan maradt.¹⁸

Források

Petőfi Mednyánszky Alajos novelláját használta fel munkája során, és Arany is ezt ajánlotta, aki az epikai hitelességgel küszködött, viszont még szeptember 7-én sem tudott Gyöngyösihez hozzájutni. Petőfi esetleg olvashatta Kisfaludy *Szécsi Mária vagy Murány ostromlása* című drámáját, ugyanis június 25-én azt írta Kisfaludy drámai életművéről, hogy „szenvedhetetlen nyavalyás német érzélgés”, tehát olvasott belőle, és ez akár a *Szécsi Mária* is lehetett.¹⁹

Arany biztosan olvasta Mednyánszky novelláját. Ruttkay Veronika vizsgálta meg a szövegek alapján, milyen forrásokból dolgozhatott a három költő. Arra jutott, hogy Tompa Szécsi Máriájában nincs semmilyen utalás Gyöngyösire. Petőfit illetően bizonytalan, előfordulhat, hogy részleteket olvasott belőle. Arany 1847 szeptemberében hozzájutott egy Gyöngyösihez, nála rengeteg közvetlen utalás van arra, hogy olvasta: a mellékszereplők nevei: Vadászi Pál, Fekete László, Solymosi, Kádas; a helynevek: Murány, Balog, a Hóhérbástya; és olyan motívumokat vesz át, mint például a pecsét színe, mellyel Wesselényi lepecsételi a Széchy Máriának küldött levelet (Gyöngyösi hosszan ír a színszimbolikáról).²⁰

A téma önellentmondásos volta

A murányi kaland művészi ábrázolása egyébként kivételesen nehéz. Az egyik problematikus pont a szerelem kezdetének ábrázolása. Gyöngyösinél Cupido lő egy Széchy Mária feliratú nyilat Wesselényi Ferenche, és egy Wesselényi Ferenc feliratút Széchy Máriába, és ezek után a két főszereplő szerelmes egymásba, még ha nem is látták azelőtt a másikat („Gyakran az kik egymást soha nem-is látták, / Avagy hireket-is alig ha hallották, / De az nagy Istenek mint hogy így akarták, / Sok száz mérőföldrül-is egy ágyban jutatták. / Isteneknek lévén tetczésébül ez-is, / Ferencz Máriával ha ösmeretlen-is, / Érette olly tüzet visel szive még-is, / Melytül nyugodalma nincs pillantásig-is.”²¹). Ez a 19. században már nem hihető,

16 Arany János levele Gyulai Pálnak [http://hu.wikisource.org/wiki/%C3%96n%C3%A9letrajz_\(Arany_J%C3%A1nos\)](http://hu.wikisource.org/wiki/%C3%96n%C3%A9letrajz_(Arany_J%C3%A1nos)) [2012. november 25.]

17 Fésüs Ágnes, „Álla még Murányvár százi épségében.” = *Nympholeptusok. Test, kánon és költőség problémái a 18–19. században*, szerk Szűcs Zoltán Gábor, VADERNA Gábor, Bp., L'Harmattan, 2004, 215.

18 NYILASY, *i.m.*, 143.

19 KERÉNYI Ferenc, *Uo.*, 326–328.

20 RUTTKAY Veronika, *i.m.*

21 Gyöngyösi István, Márssal társolkodó Murányi Vénusz 2. r. 30. vsz.

és hidegvérű, számító fényben tünteti fel Wesselényit.²² A feldolgozások nagy része ezt úgy oldotta meg, hogy Wesselényi és Széchy Mária találkoznak, amikor Wesselényi egyszerű követnek álcázva megy Murányba, és ott első látásra szeretnek egymásba.

A reformkorban a történeti témájú munkák általában valamilyen idealizált múltképet próbáltak festeni. Petőfinél és Aranynál Wesselényi tökéletesen megfelel a romantikus lovageszménynek, lovagnak is nevezik. Hiába áll a Habsburg császár szolgálatában, ez ugyanaz a Wesselényi Ferenc, akiről a Wesselényi-összeesküvést nevezték el, így a 19. századi köztudatban valószínűleg mint pozitív személyiség volt jelen. Horváth János szerint Wesselényi ábrázolása önmegtagadást követelt Petőfitől, akinek határozott, naivan elfogult politikai meggyőződése volt. Úgy gondolja, Petőfi részelteti Wesselényit költői rokonszenvében, de hiányzik az a kedves naivság, amellyel általában hőst támogatni, védeni, ösztökélni, magasztalni szokta. Azt lehetne hinni, hogy a *Szécsi Máriában* epikusabb, pedig csak kedvetlenebb, teremtő ihletében korlátozottabb a költő.²³ Se Petőfinél, se Aranynál nem merül fel a lehetősége sem annak, hogy Wesselényi nem igazi hazafi. Petőfi ezt írja: „Sokkal, sokkal drágább vagy te, mint életem, / De becsületedem nem adom érted sem. / Amely zászlónak én hűséget esküvésem, / Annak fogok élni, az alatt halok meg.” (323–326. sor) Nála Wesselényi nem magyarázkodik olyan nyíltan, mint Aranynál. A becsület fontosságának hangsúlyozása Wesselényi személyét emeli, és fel sem merül vele kapcsolatban, hogy rossz oldalon állna, a saját nagysága igazolja az ügyet, melyet szolgál. Horváth János szerint azonban Wesselényi oktondinak tűnik fel, az első találkozás előtt csupán a kíváncsiság hajtja, és nem véletlen később a számfűlek emlegetése.²⁴

Arany művében Wesselényi követként beszél saját magáról Széchy Máriának, a következő szavakkal jellemzi magát:

Hidd el, asszonyom, hogy előtte is drága
A nemzet, vélemény, vallás szabadsága
S meghal inkább, hogyszem a szabadság ellen
Szentségtörő szókat, kezeket emeljen.

Sőt, ha a nemzetsérv már oly fokon állna,
Hogy orvoslatot csak fegyverben találna,
Hidd, vezérem kardja nem vonúlna félre,
Se az ellenséghez nem szegődnék bérbe.

22 S. SÁRDI, *i.m.*, 109.

23 HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Bp., Pallas, 1922, 414.

24 *Uo.*, 415.

„És, ne adja Isten, de jöhet gonosz nap,
Melyen a remények hozzá csatlakoznak,
S ő lesz első azok közt, akik megójják
A nemzetszabadság sértett lobogóját.
(209–220. sor)

A leírt magatartás 1847-ben példamutatónak számított. Hasonló felfogás jellemzi Széchy Máriát is, kettejük között az a különbség, hogy Wesselényi békés kiegyezésben reménykedik, Széchy Mária a nemzeti párt mellett fegyvert ragad. Wesselényiről még meg kell jegyezni, hogy lovagi tulajdonságai ellenére cselhez folyamodik, mivel úgy akarja bevenni a várat, hogy meghódítja Széchy Máriát – viszont nem hajlandó olyasmire, amit aljasnak tart,²⁵ erre példa, amikor nem hajlandó Vadászi Pál javaslatára a kötélhágcsón haderőt bevinni. Horváth János azt írja, hogy Wesselényi fogsága jogos büntetés neki, amiért játszott a szerelem érzésével.²⁶

Mind Petőfinél, mind Aranyánál Wesselényi hajlandó alárendeli a személyes érzéseit, a szerelmét az országos érdeknek, és a vérpadot választja az árulás helyett – ez a döntése a jelleme szempontjából jóváteszi a korábbi cselét.

A valóságban egy érdekházasság történt, ennek a valóságos eseményei a különböző feldolgozások során a felismerhetetlenségig módosultak, de az alaphelyzet, mely szerint Wesselényi ostromolja a várat, Széchy Mária pedig védi, megmaradt, és ebből származik a történet legtöbb problémát okozó része. Az idealizált nemzeti múltban játszódó történetek megemlítik, hogy Wesselényi esküt tett a Habsburg császárnak, Széchy Mária pedig I. Rákóczi György erdélyi fejedelemnek. A történet végén Széchy Mária feladja a várat Wesselényinek, vagyis megszegi az esküjét, ez pedig a művek értékrendje szerint megbocsáthatatlan véték. Minden egyes író és költő, aki a murányi kalandot akarja feldolgozni, szembesül azzal a problémával, hogyan ábrázolja Széchy Máriát rokonszenvesen.²⁷ Ez az, amiben Tompa *Szécsi Mária*ja annyira különbözik a másik kettőtől. Gyöngyösínél fel sem merül az árulás lehetősége, nála az esemény két politikai párt kibékülésének jele, amit mindenképpen pozitívan értékeli, hiszen a hazának egyetértésre van szüksége. Az ő célja inkább a hősök dicsőítése.²⁸

A vár és a nő ostroma közötti párhuzam

A történetben egy vár bevételére és egy nő meghódítása történik egyszerre, szorosan összekapcsolódva. Az irodalomban és a mondavilágban nem ismeretlen ez a párhuzam. „Egy nép leigázásának legteljesebb kifejezése, hogy a győztes erőszakot tesz a vesztes lányain, asszonyain. [...] A háború menetében a győzelem betetőzését jelenti a szexuális birtoklás.” – írja Ratzky Rita. Szerinte a nő meghódítása és a háború megnyerése ugyanolyan stratégiát és taktikát igényel, ez hasonló

²⁵ VISZOTA, *i. m.*, 17.

²⁶ HORVÁTH, *i. m.*, 415.

²⁷ S. SÁRDI, *i. m.*, 109.

²⁸ KÁRPÁTI Károly, *A Murányi Vénus Petőfinél és Tompánál*, Koszorú, 1880, 432.

lexikát és frazeológiát eredményez.²⁹ Erre példa az Arany művének címében is szereplő *ostrom* szó, melyet mindkét esetre szokás alkalmazni. Fésüs Ágnes kimutatta a *Murány ostromában* a szexuális konnotációt, ez van az első sorban: „*Álla még Murányvár szűzi épségében*”, és Wesselényi szavaiban, miközben a haditanács után azon gondolkodik, hogyan vehetné be a várat: „Hiába fedí azt vassal és acéllal, / Biztató paizzsal, férfiás páncéllal: / Az lesz az én résem, melyen áthatolván / Felütöm zászlómat a vár büszke ormán.”³⁰

Szilágyi Márton hívja fel a figyelmet arra, hogy a magyar költészeti hagyományban is megjelenik ez a toposz, Csokonai több költeményében (*A Pendelbergai vár formájának és megvételének leírása, Az Aranysujtásos nadrág, Az istenek osztozása; a Dorottyában* kidolgozott alapmetafora), és Fazekas Mihály *Danaë* művében. Ez a második jelentésréteg elsősorban egy retorikai-poétikai műveltséggel rendelkező férfi olvasó számára tárul fel. Csokonai erotikus verseinek egy része közösségi használatra született.³¹

Wesselényi egyszerre folytatja mindkét ostromlást. Mindhárom feldolgozásban levelet küld Széchy Máriának, melyben megvallja a szerelmét – Arany nál és Tompánál még mielőtt látta volna Széchy Máriát, Petőfinél közvetlenül azután írja meg, miután találkozott vele. Arany nál továbbá ajándékot is küld neki, látszólag olyat, ami a férfi és várkapitány pozícióját erősíti: lovat, páncélt, sisakot, kardot; de a legfontosabb ajándék egy ezüst óra, melyen Mars és Vénusz is ábrázolva van.³²

Műértelmezések a 19. században

Előfordult, hogy a 19. századi értelmezések sem voltak képesek kivonni magukat az értékítélet alól. A Nemzeti Nőnevelés 1883. októberi számában megjelent egy tanulmány, mely összehasonlította a három művet. Ebben a tanulmányban a szerző elítéli Széchy Máriát, szerinte az esküszegés mindig csak bűn marad, a költő sem képes erénnyé változtatni, indokolhatja, de jóvá nem teheti, így nem tudja Máriát rokonszenvesnek festeni. Szerinte Tompa „tisza lelke megborxad az esküszegés bűnétől, és ez érzés hatása alatt ír az eseményről.” Szerinte Arany mély érzésű lelke fölgerjed az esküszegés ellen, de nem tör pálcát a nő fölött.³³

Az is előfordult, hogy a tanulmány azzal a véleménnyel fejeződött be, melyik a legjobb feldolgozása a Murányi Vénusznak. Viszota Gyula szerint Arany munkája „a tárgyunkra vonatkozó összes feldolgozások közt a legjobban sikerült.”³⁴ Patyi István szerint Petőfié becsebb Tompáénál, és ha ők ketten pályáztak volna, akkor Petőfi nyert volna.³⁵ Kárpáti Károly szerint Petőfi a jellemzésben nem versenyezhet Arannyal.³⁶

29 RATZKY, *i. m.*, 691–692.

30 FÉSÜS, *i. m.*, 223–224.

31 SZILÁGYI Márton, *Az erotika mint hagyomány és funkció (Csokonai, Arany és a közköltészeti hagyomány)*, 2. <http://webfu.univie.ac.at/texte/szilagyil.pdf>

32 RATZKY, *i. m.*, 697.

33 BERTA Ilona, *„Murányi Vénus” Petőfi, Tompa és Arany költészetében*, Nemzeti Nőnevelés, 1883, 576–577.

34 VISZOTA, *i. m.*, 19.

35 PATYI István, *Petőfi és Tompa beszélye Szécsi Máriáról*, Magyar Szemle, 1896, 436.

36 KÁRPÁTI, *i. m.*, 436.

A történet módosulásának főbb pontjai a három műben

Gyöngyösi művéről az a vélemény, hogy költői felcícomázással ugyan, de valóság-hűen jeleníti meg az eseményeket.³⁷ A különböző feldolgozásokban ez az ábrázolt esemény sor óriási mértékben módosult.

Legelőször Széchy Mária várbeli helyzetét szeretném megvizsgálni. Petőfinél és Aranyánál páncélt visel, de ez nem taszító, a szépségét a páncélban is megőrzi. (Arany: „Gömbölyű vállait és karcsu derekát / Kékellő zománcos páncél övezte át,” (201–202. sor); Petőfi: „Fényes volt páncéla, sisakja, szablyája / De legfényesebb volt szeme két gyémántja.” (101–102. sor)³⁸ Gyöngyösinél erről nincs szó, nála Széchy Mária a vár egyik birtokosa, de nem a parancsnoka, fél attól, hogy ha a várvédők megtudják, hogy fel akarja adni a várat, mit tesznek vele. A vár parancsnoka egy Budaházi István nevű ember, R. Várkonyi Ágnes szerint mivel csak egy helyen említi őt Gyöngyösi, és más forrásban nem szerepel, Budaházi István az ország allegóriája.³⁹

Petőfinél a várbeliek közül egyedül Széchy Máriát ismerjük meg (nincs is más megnevezett szereplő rajta és Wesselényin kívül), aki teljhatalmú parancsnok, ha ő úgy dönt, hogy feladja a várat, akkor a katonák engedelmeskednek neki. Rákóczival is egyenrangúként beszél a költemény elején („Üdvözlégy, fejdelem, Erdélynek hős fia, / Lelked rokon s Szécsi Máriának lelke. / Ugyanaz úgy köti össze lelkeinket, / Azért kezdet fogni mi gátolna minket?” – 15–18. sor). Tompánál megjelenik egy Farkas nevű várnagy, aki Széchy Máriának alá van rendelve, tanácsokat adhat neki, de a parancsainak engedelmeskednie kell („Asszonya előtt most a várnagy megjelen: / »Farkas! a táborba vidd magad s hirtelen.« / Farkas vén ember volt, hideg durcás képpel, / De vad bátorsággal, törhetlen hűséggel, / Dühösségig hive a Rákóczi-pártnak, / Murányban jobb keze Szécsi Máriának.” – 51–56. sor). A költemény egy pontján Farkas rádöbben, hogy nem áll hatalmában megakadályozni a várátadást, ekkor úgy dönt, hogy Szécsi Mária tudtán kívül csapdába csalja Wesselényit. Aranyánál Széchy Mária bizalmasa Kádas Márton, mint Gyöngyösinél. A kettejük viszonya bizalmasabb, mint Tompa Széchy Máriájáé és Farkasé, de Kádas Aranyánál is egyértelműen Széchy Mária alatt helyezkedik el rangban („Kádas álmélkodva nézett asszonyára, / Nem lőn gondolatja, elméje megállta; / Végre, összeszedvén a hallott szavakat, / Kérdé: »Avagy nem így rendelted-e magad?»” 397–400. sor). A második szakasz elején láthatjuk őket kettesben, ekkor Kádas beszámol Széchy Máriának, hogyan sikerült megtéveszteniük Solymosit, Wesselényi követét. Később, mikor arról számol be, hogy Wesselényit fogságba ejtették, észreveszi Széchy Márián a kezdődő szerelmet, és olyan tanácsot ad neki, mely lehetőséget nyújt arra, hogy Széchy Mária megtartsa az esküjét, és engedjen a szerelmének is.

37 VISZOTA, *i. m.*, 3.

38 RATZKY, *i. m.*, 695.

39 R. VÁRKONYI, *i. m.*, 136.

A történet fontos eleme a két főszereplő között kialakuló szerelem. A valóságban Széchy Mária és Wesselényi Ferenc már ismerték egymást korábbról,⁴⁰ ennek ellenére Gyöngyösi határozottan kijelenti a *Márssal társolkodó Murányi Vénuszban*, hogy még sosem látták egymást azelőtt, így szeretnek bele egymásba Cupido nyílának hatására. Arany, Petőfi és Tompa hasonló módon alakítják át a történetet: Wesselényi Ferenc egyszerű követnek álcázva bemegy Murányba, és így találkozik Széchy Máriával. Széchy Mária vonzalmat kezd érezni az ismeretlen iránt, és később Wesselényi leveléből tudja meg, ki is volt a követ.

Gyöngyösi művében Wesselényi és Széchy Mária találkoznak egyszer, ekkor Wesselényi megígéri, hogy feleségül veszi Széchy Máriát, ha az átadja neki a várat, és Széchy Mária ebbe beleegyezik. Utána nincs köztük viszály, a tetőpont az a rész, amikor éjszaka Wesselényi és néhány katonája bejutnak Murányba, és elfoglalják, Széchy Mária segítségével. Ez a jelenet fejlődött tovább Kisfaludynál, és rajta keresztül a három vizsgált költőnél is az *éjféli rettentéssé*, amelyben központi szerepet játszik egy vérpád.⁴¹

Tompa *Szécsi Máriájában* Wesselényi és Széchy Mária között végig egyetértés van (mielőtt még találkoznának, van néhány versszak arról, hogy kételkednek a másik szándékaiban, de miután Wesselényi bejut, nincs köztük ellentét), a konfliktust Farkas és Wesselényi szembenállása okozza. A vérpádot Farkas mutatja meg Wesselényinek, de Széchy Mária megakadályozza, hogy bármi történjen ott. A vérpád mellett áll két bakó, akik a jelenet súlyosságát fokozzák jelenlétükkel, de később nincs nyomuk a történetben.

Petőfi *Szécsi Máriájában* a történet a két főszereplőre koncentrálna, a tetőpont kettejük beszélgetésében jelenik meg, nincs is más jelen körülöttük. A vérpád jelentette fenyegetés Széchy Máriától ered. Ezt a jelenetet bírálják, a vérpád csak színpadi kellék, nincs komoly súlya, hiszen Széchy Mária Wesselényi visszautasítására azonnal feladja a várat, nem tesz további lépéseket fenyegetésének beváltására.⁴²

Arany *Murány ostromában* a vérpád a tetőpont színhelye, egészen addig a Széchy Máriában dúló lelki harc egyre fokozódik. A bakó éppen le akarna sújtani Wesselényire, amikor Széchy Mária közbelép. Igazi fenyegetést itt sem jelent, Széchy Máriának nem Wesselényi halála a célja, hanem a megaláztatása, az a terve, hogy az utolsó pillanatban kegyelmet ad neki („S majd midőn lelkének elnyomott lángjai / Önmegátkozásban fognak kirontani - / És az élet sem kell, ha nem nyer szerelmet: / Akkor dobni gúnnyal a *hideg kegyelmet*.” – 113–116. sor). Arany feldolgozásának a középpontjában a Széchy Máriában végbemenő lelki folyamat áll, ennek a végső állomása Széchy Mária parancsa, miszerint a vérpádot valóban készítsék elő hajnalra. Itt történik meg a fordulat is, Wesselényi és Széchy Mária

40 *Uo.*, 43–46.

41 S. SÁRDI, *i.m.*, 115.

42 HORVÁTH, *i.m.*, 416.

között tisztázódnak a félreértések, és a vérpadon állva eljegyzik egymást. Mint látható, Arany ezt a motívumot a másik két költőtől eltérő módon használta fel, eltérő, de a saját feldolgozásában nagyon is fontos szerepet adott neki.

Az esküszegés megjelenítése, indoklása

A következőkben a már említett problémakört, az esküszegés kérdését szeretném megvizsgálni. Ratzky Rita szerint a művek által felvetett kérdések egyike az, hogyan oldják fel pszichológiailag az árulást.⁴³ Tompát sok kritika érte, amiért nem tudott ezen túllépni, és az ő Széchy Máriaja nem rokonszenves karakter. Az első két versszakban („És mégis rom levél! rom, mert az átkozott / Eskütörés súlya omladékká nyomott! Hát a magasságban, a tiszta légben fent, / Még ott sem volt ember előtt az eskü szent? / Nem! mert ki azt még a menyben is megrontja: / Asszony kezében volt Murány várnak gondja.” – 3–8. sor) egyenesen azt állítja, hogy Murány azért vált rommá, mert ott valaki megszegte az esküjét. Ez pedig azért következett be, mert egy asszony került a vár élére, és az esküszegésre való hajlandóság általánosan jellemző az asszonyokra.

Nála az egyetlen pozitív karakter Farkas, egyesek szerint Farkas maga Tompa.⁴⁴ Farkas mondja ki a költemény elején a következő szavakat: „Vágasd ki nyelvetem, de tudd meg, asszonyom: / Ki esküjét töri, nyomorult, alacsony!” (99–100. sor) Megpróbálja megakadályozni Széchy Mária és Wesselényi megegyezését, megpróbálja őket meggyőzni a tervük lehetetlenségéről, éles szavakkal becsmérli őket („Mit nyersz, jó asszonyom, az olyan vitézzel, / Ki ólálkodva jár, mint a róka éjjel? / Mit nyersz, vitéz uram, oly nőben, ki néked / Rút hűségétöréssel ajánlgat hűséget?” – 165–168. sor), és ezekre a vádakra sem Széchy Mária, sem Wesselényi Ferenc nem tudnak válaszolni („És hosszú szünet lőn; kínos feszültség benn...” – 173. sor). Farkas hevesen, szenvedélyes szavakkal képviseli álláspontját, ami az egyetlen elfogadható álláspont a költemény értékrendje szerint.

Ennek ellenére Farkas nem jár sikerrel, és az események sodrában meghal. Az esküvő megtörténik, de a két főszereplő nem boldog. A két hadsereg sem elégedett, az egyszerű katonák véleménye mintegy az általános véleményt fejezik ki („Ördög vigye el az ilyen győzedelmet, / - Morgott hada - melyet a főkötő szerzett; / És a másik szintugy: mégis csak gyalázat, / Ilyen koldusmódra feladnunk a várat!” – 209–212. sor), tehát Tompa nemcsak Farkas alakján keresztül ítéli el a két főszereplőt, hanem ezt teszi meg az egyetlen lehetséges megítélésnek, szerinte ez a közvélekedés is. Nincs olyan szereplő, még Széchy Mária és Wesselényi Ferenc sem, akik elégedettek lennének az események kimenetelével, de ez nem csoda, hiszen az esküvő mindkettőjük részéről becstelenségre épül.⁴⁵ Tompánál egyébként szokatlan ez a nőábrázolás. Miklós Elemér szerint nőalakjaiban általában hősiesség lelkű feleségét és áldott emlékü édesanyját örökíti meg, rájuk a belső szépség és a szív nemessége jellemző.⁴⁶

43 RATZKY, *i. m.*

44 KÁRPÁTI, *i. m.*, 442.

45 RATZKY, *i. m.*, 701.

46 MIKLÓS Elemér, *A női lélek Tompa költészetében*, Irodalmi nevelés, Bp., 1908, 67–75.

Petőfinél a szerelem mindenk felett áll. Széchy Mária explicit módon megindokolja, miért döntött úgy, hogy megszegi az esküjét. Azzal érvel, hogy szerelmük az égben kötött, ezért nem tehetnek ellene semmit („Nincs hatalom, a mi tőlem elszakasszon, / Sorsom és sorsod egy csillagra van írva.” – 363–364. sor); ez részéről áldozat, amit Wesselényi kedvéért hoz („Ha már egyikünknek meg kell szegni hitét, / Én szegem meg, legyen sértetlen a tiéd.” – 365–366. sor). Széchy Mária azt áldozza fel Wesselényi kedvéért, ami eddig kiemelte őt az átlagos nők közül.⁴⁷ Nem a morális vétket emeli ki, hanem ennek következményeit: azt, hogy korábbi szövetségesei nem nézik jó szemmel, de az emiatti kellemetlenségeket hajlandó eltűrni („Tudom, mit várhatok pártom híveitől, / De lesz annyi erőm, hogy eltűrjem érted,” – 367–368. sor). Kárpáti Károly szerint Petőfinél az elkövetett bűn teljes elnézése figyelhető meg.⁴⁸ Ez a házasság valójában a kötelessége, hiszen nőként nem a harc a feladata, hanem a férjhez menés („A kardot, a páncélt nem nekünk készíték, / Szégyenlem, hogy vele kezem kontárkodott. / Fölveszlek, szerelem eldobott rózsája, / Asszonyok fegyvere, királyi pálcája!” – 375–378. sor). Az esküszegés a nő elvett rendelkezésének természetes következménye, a szerelem tereli őt természetes rendeltetési útjára. Wesselényinek is furcsa, nem normális az asszonyhős gondolata: „Hm, fegyveres asszony! furcsa, furcsa lehet, / Olyanforma tán, mint szoknyában a férfi. / Tehát amazonok csakugyan termenek, / Melyekről nem egyszer hallottam regélni?...” (67–70. sor) Az esküszegés oka jellemének természetes átalakulása, nem pedig készakaró eskütörési szándék, ami megbocsáthatatlan lenne.⁴⁹ Ezt hosszú és vidám esküvő követi, nyoma sincs a Tompánál meglévő elégedetlenségnek. Kárpáti Károly szerint Petőfi nem törődik a kaland következményeivel, azon van, hogy Mária hibáját elsimíthassa. Kritizálja Petőfit annyiban, hogy nála nem kíséri lelki harc Mária esküszegését, Aranynál az olvasó hajlamosabb megbocsátani Széchy Máriának, mivel látja, milyen nagy küzdelem után jutott el odáig, hogy feleségül megy Wesselényihez. Hozzáteszi, hogy a jellemzés Petőfinek nem erőssége, történetileg kimagasló jellemeikkel nem tud megküzdeni, és pszichológiailag lehetetlen Széchy Mária átváltása egyik szélsőségből a másikba.⁵⁰

Arany művében a szerelem kibontakozása Széchy Máriában összekapcsolódik a férfiasság-nőiesség kérdéskörével. Széchy Mária a mű elején páncélt visel, és nem tűri, hogy egy férj uralkodjon rajta (Kádas a második szakaszban a következőket mondja Széchy Máriának: „Jut-e még eszedbe, mily makacs, mily hideg / Szívvel gúnyolád el számos kérőidet, / És midőn ajtódnál esdett a szerelem, / Mily nyugottan kérdéd: ki az? nem ismerem.” – 385–388. sor). A *Murány ostroma* középpontjában az a folyamat áll, hogyan jut el Széchy Mária odáig, hogy női ruhát viselve feleségül megy Wesselényihez. Petőfihez hasonlóan Wesselényi megütközik Széchy Márián: „Hős asszony! asszonyhős! Neme kinövése, / A csodás

47 RATZKY, *i. m.*, 701.

48 KÁRPÁTI, *i. m.*, 432.

49 *Uo.*, 433–434.

50 *Uo.*, 435.

természet méla tévedése; / Férfi, aki tűt fog, vagy guzsalyát őrzi, / Tükörét bámulja és magát kendőzi.” (409–412. sor) Szintén Petőfihez hasonlóan azzal indokolja az esküszegést, hogy mégiscsak nő, és nőként a férjével szemben van kötelessége, ami felülír minden mást („Vitéz, vedd jobbomat... csudát tesz erényed: / Pártomat elhagyom, hogy kövessék férjet” – 239–240. sor).

Kerényi Ferenc és Horváth János rámutatnak arra, hogy Petőfi a Szécsi Máriát a házasságát megelőző hónapokban írta, és Széchy Mária vallomását a nemi szerepekről fel lehet fogni intésként Szendrey Júliának, menyasszonya ugyanis rendelkezett néhány olyan tulajdonsággal, melyek később konfliktusforrások lehettek közöttük. „A férfi-hivatást vállaló Szécsi Mária esete tapintatos leckéül szolgálhatott a szintén nyilvános szereplésre vágyó Júliának, a költőnek pedig alkalmul arra, hogy a női hivatásról való gondolkozását az anekdota felfogásában tárgyi kifejezésre juttassa” – írja Horváth János. *A Válasz, kedvesem levelére...* sorai a *Szécsi Mária* gondolatkörét visszhangozzák: „De ezt kívánni tőlem nem fogod, / Tudom, hogy nem; mert akit te szeretsz, / Annak nevén szégyenfolt nem lehet.” és „Maradj, maradj el a csaták teréről; Nem léssz kevésbbé kedves én előttem.”⁵¹

Fontos különbség még Aranynál a másik két feldolgozással szemben, hogy Széchy Mária nem adja fel a várat, így gyakorlatilag nem is szegi meg az esküjét, a kritikus pillanatban ugyanis előjönnek Wesselényi katonái, és világossá válik, hogy Murányt még az éjjel elfoglalták. Széchy Mária csak a kialakult helyzetbe nyugszik bele. Van két homályos értelmű sor, ezekben Széchy Mária beszél Kádashoz: „Most legyőzeténk, de csak azért hódolunk, / Hogy biztosabb legyen egykor diadalunk” (391–392. sor). Van, aki úgy gondolja, hogy Széchy Mária ezzel azt jelzi, felhagy a férfias viselkedéssel, és mint Wesselényi felesége fog ezután a haza ügye mellé állni. Máshol azt írják, hogy ez a két sor a Wesselényi-összeesküvésre utal előre, vagyis Széchy Mária nem hagy fel hazafias terveivel, csak Wesselényi mellett folytatja.⁵²

Kádas, Farkashoz hasonlóan, nem helyesli, hogy feladják a várat, többször is olyan tanácsot ad Széchy Máriának, ami emlékezteti Rákóczi iránti hűségére. Miután Széchy Mária eljegyzi magát Wesselényivel, eszébe idézi, hogy a murányi nép Rákóczihoz hűséges („Igen szépen vagyon, én megnyugszom benne, / Ha nem nyugonnám is, tudom egyre menne. / De talán jó volna megkérdeznéd elébb: / Ha belé egyez-e Muránybeli nép” – 267–270. sor), de ekkor Wesselényi mint a vár új ura lép fel, és miután megjelennek a katonái is, bizonyítva, hogy Murányt elfoglalták, Kádas is belenyugszik az események ilyen fordulatába, és hűséget esküszik Wesselényinek.

51 KERÉNYI Ferenc, *i.m.*, 329. és HORVÁTH János *Uo.*, 413.

52 BERTA Ilona, *i.m.*, 577.

Recepció

Fésüs Ágnes szerint Petőfi, Tompa és Szász Károly munkája kihullott a kánonból, és Arany életművében is kitaszított státuszban áll.⁵³ Megjelenésekor Arany műve nem keltett nagy feltűnést: „Mindazonáltal a mű jobb fogadtatást érdemelt volna, mert 1848-ban jelenvén meg, a politikai rajongás miatt teljesen ignorálták, soha senki meg nem bírálta tudtommal.”⁵⁴ és később eltörpült a jelentősége a *Toldik*, a balladák és az *Őszikék* mellett.

Petőfi és Tompa Szécsi Máriáját a költők kevésbé sikerült művei közé sorolták.⁵⁵ A kedvezőtlen recepcióhoz az is hozzájárulhatott, hogy egyiküknél sem a megszokott tematika jelenik meg. Petőfi ugyan a szerelem mindenk felett állóságáról ír, de egy tőle szokatlan történeti keretben. Más szerelemről szóló versei kerültek be a Petőfi-kánonba. Nem szerepel például Margócsy István róla írott könyvében sem. Tompa önmagában is kiesett a kánonból, a Szécsi Máriában pedig a hagyománytól eltérően ábrázolja a főszereplőt, és ellenkező módon, mint ahogy a saját nőalakjait ábrázolni szokta.⁵⁶

Befejezés

A fentiekben igyekeztem összevetni Petőfi, Arany és Tompa feldolgozását a Murányi Vénuszról. Annak ellenére, hogy egy időben írták műveiket, és azonos témát dolgoztak fel, rögzített eseményekkel, a három feldolgozás jelentős mértékben különbözik egymástól. Petőfi a szerelem hatalmát hangsúlyozza, és a két főszereplő viszonyára koncentrálnak, a tetőpont a kettejük között lezajló beszélgetésben jelenik meg, a részletek csak másodlagos jelentőséget kapnak. Tompa morális üzenetet közvetít, és mindent ennek rendel alá, nála mind a szereplők, mind az esemény megítélése negatív, a következmény Murány mai romos állapota. Arany feldolgozása a legnagyobb terjedelemben, ő dolgozta ki legjobban az eseményeket, és ő vette át a legtöbb részletet a forrásokból, esetenként a saját céljának megfelelően megváltoztatva. Arany a középpontba a Széchy Máriában lejátszódó lelki folyamatot állította.

53 Fésüs Ágnes, *i. m.*, 214–217.

54 Arany János levele Gyulai Pálnak [http://hu.wikisource.org/wiki/%C3%96n%C3%A9letraiz_\(Arany_J%C3%A1nos\)](http://hu.wikisource.org/wiki/%C3%96n%C3%A9letraiz_(Arany_J%C3%A1nos)) [2012. november 25.]

55 BERTA Ilona, *i. m.*, 581. és PATYI István, *i. m.*, 434–435.

56 RADNÓTI DEZSŐNÉ, *A nő Tompa költészetében*, Erdélyi Lapok, 1909, 127.

Bibliográfia

- ARANY János, *Elbeszélő költemények, Arany János összes művei III.* Sajtó alá rend.: Voinovich Géza, Bp., Akadémiai Kiadó, 1952. 31–90.
- Arany János önéletrajzi levele Gyulai Pálnak [http://hu.wikisource.org/wiki/%C3%96n%C3%A9letrajz_\(Arany_J%C3%A1nos\)](http://hu.wikisource.org/wiki/%C3%96n%C3%A9letrajz_(Arany_J%C3%A1nos)) [2012. november 25.]
- BADICS Ferenc, Gyöngyösi István élete és költészete. Bp., Gyöngyösi István Társ., 1939
- BERTA Ilona, *A „Murányi Vénus” Petőfi, Tompa és Arany költészetében*, Nemzeti Nőnevelés, 1883, 573–581.
- FÉSÜS Ágnes, *„Álla még Murányvár szűzi épségében.” = Nympholeptusok. Test, kánon és költőiség problémái a 18–19. században*, szerk Szűcs Zoltán Gábor, VADERNA Gábor, Bp., L'Harmattan, 2004, 210–231.
- HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Bp., Pallas, 1922, 413–416.
- KÁRPÁTI Károly, *A Murányi Vénus Petőfinél és Tompánál*, Koszorú, 1880, 431–447.
- KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*. Bp., Osiris, 2008, 317. és 326–330.
- MARGÓCSY István. *Petőfi Sándor. Kísérlet*. Bp., Korona, 1999.
- MIKLÓS Elemér, *A női lélek Tompa költészetében*, Irodalmi nevelés, Bp., 1908, 67–75.
- MIKLÓS Róbert – KOVÁTS Dániel, *Tompa Mihály költői útja*. Miskolc., Kazinczy Társ., 1991, 30–32.
- NYILASY Balázs, *Arany János*. Bp., Korona, 1998.
- PATYI István, *Petőfi és Tompa beszélye Szécsi Máriáról*, Magyar Szemle, 1896, 434–436.
- PETŐFI Sándor, *összes költeményei (1847)*. Kritikai kiadás, Sajtó alá rend.: Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 2008. 142–153.
- R. VÁRKONYI Ágnes, *A rejtőzködő Murányi Vénusz*. [Bp.], Helikon, 1987,
- RADNÓTI DEZSŐNÉ, *A nő Tompa költészetében*, Erdélyi Lapok, 1909.
- RATZKY Rita, *Hatalom és szerelem. Széchy Mária és Wesselényi Ferenc története a magyar epikában, = „Nem súlyed az emberiség!”... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*. Bp., MTA Irodalomtud. Int., 2007, 691–706. o.
- RUTTKAY Veronika, Gyöngyösi „Murányi Vénus”-ának nyomai Arany, Petőfi és Tompa elbeszélő költeményében. <http://www.c3.hu/~iris/99-1/ruttkay.htm> [2012. november 8.]
- S. SÁRDI Margit, *Széchy Máriák Bécsben*, Irodalomtörténet, 2006, 109–118. o.
- TOLDY Ferenc, *A magyar költészet története. Az ősidőktől Kisfaludy Sándorig*. Pest, Szépirodalmi Könyvkiadó., 1867, 215–218. o.
- TOMPA Mihály, *Szécsi Mária*, <http://www.mek.oszk.hu/01100/01101/html/02.htm#347>
- VISZOTA Gyula, *Széchy Mária a drámai költészetben*. Bp., Heisler Ny., 1892.

Kovai Anna Fruzsina

Holokauszt és üdvtörténet Pilinszky problematikus emlékezete

„Sokan írtak már arról, hogy Pilinszky versei a második világháború botrányát [...] az emberfia szenvedéstörténetének el nem múló jelenében értelmezik”,¹ de eddig még senki sem írt arról, hogy korunk kibővült vagy átalakult diszkurzív terében hogyan válhat ez a típusú értelmezés problematikusá. Ezért választottam dolgozatom témájaként Pilinszky János Holokauszt-interpretációját. Vizsgálatom célja az, hogy a *Nagyvárosi ikonok* gyűjteményes kötet, illetve a szerző publicisztikája alapján megállapítsam, hogy a belőlük kirajzolódó Holokauszt-értelmezés miben és mennyiben problematikus, vagy válhat problematikusá egy mai olvasó számára.

Pilinszky Holokauszt-képe a Holokauszt témájú versek ikonszerű működéséből, illetve teoretikus esszéiből rajzolódik ki, ezért elemzésem tárgyát a versek és az esszék együtt alkotják. Az általam tárgyalt esztétikai írásaiból kiderül, hogy tanúságtevő művészetének célja a jóvátehetetlen esemény jóvátetele olyan módon, hogy újrateremti, s ezáltal „tényét” „realitássá” téve, a keresztény ontológia üdvtörténeti síkján kegyelemben részesíti. Hogy ez a folyamat egy-egy alkotásban végbemehessen, ahhoz a versek ikonszerű működésére van szükség.

Az ikonműködés lényege abban áll, hogy nem reprezentál, hanem jelenlővé tesz. Az ikonvers az általa közvetíteni kívánt szakrális tartalomra redukálja tárgyát, tehát megfosztja dokumentumjellegétől. Ezután ezt a szakrális tartalmat jelenések formájában közvetíti egy olyan, zárt szimbólumrendszert működtető

1 SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Könyvkiadó, 1998, 196.

versnyelv, amely már csak ikonszerűsége révén is kizárja annak a lehetőségét, hogy dokumentatív lehessen. Ez a szakrális tartalom nem más, mint azon univerzálisnak tekintett lényeg, amivel Pilinszky a Holokauszt eseményét azonosítja: a passió analógiájára elképzelt emberi szenvedés.

Ahhoz, hogy világossá tegyem, hogy e költészet Holokauszt-képét újra kell értelmeznünk egy olyan átalakult Holokausztról szóló diszkurzus keretein belül, amely az eseményről és az esemény utóéletéről szerzett újfajta tudásaival Pilinszky interpretációjának bizonyos jellegzetességeihez kritikusan viszonyul elengedhetetlen, hogy röviden vázoljam azt az irodalom- és emlékezetpolitikai helyzetet, amely e Holokauszt-kép korabeli kontextusának tekinthető.

Schein Gábor befogadástörténeti összefoglalójában² Fülöp László és Kovács Kálmán Pilinszky-képét elemezve megállapítja, hogy:

Pilinszky lírájának sokáig [...] a hivatalos besorolása: „antifasiszta költészet”. A tiltottak közül ezzel a menlevéllel léphetett át a túrték közé, hiszen amíg Lukács 1948-ban a demokratikus átalakulással ellentétesnek nevezte az *Újhold* törekvéseit, addig az „antifasiszta költészet” minősítése a megbékélést jelezte: ideológiailag ugyan nem értünk egyet, de ugyanazok (voltak) az el-
lenségeink.³

Kérdés, hogy Pilinszky költészetét mely jellegzetességei tették alkalmassá arra, hogy besoroltassék az „antifasiszta költészet” kategóriájába? E kérdés megválaszolásához elengedhetetlen, hogy valamelyest érthetővé tegyem, mit takarhat ez az antifasiszta kifejezés.

Az antifasiszta jelző jelentése s a Kádár-korszak emlékezetpolitikájának antifasiszta jellege számomra legmegragadhatóbban a magyar politikai vezetés Eichmann-perrel⁴ kapcsolatos reakcióiban nyilvánul meg. A perrel kapcsolatos

2 SCHEIN Gábor, *Pilinszky János költészetének befogadástörténetéről = Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas Könyvkiadó, Budapest, 1998, 147–162.

3 *Uo.*, 149.

4 „Szemben a nürnbergi perrel, az Eichmann-per az európai zsidóság ellen elkövetett népirtást önálló, a náci Németország minden más bűneitől elkülöníthető történetként tárgyalta és mutatta be. A per Izrael és a nyugati világ számára felszabadító hatással volt »az eddig elhallgatott történetek elbeszélésére, és mind a nyilvános, mind a magánélet szintjén elősegítette a genocídium traumájának feldolgozását és a holokauszton alapuló emlékezeti forma és praxis megszületését.« Ehhez az is kellett, hogy a náci genocídiumról szóló beszéd – részben a per hatására – kilépjen a Hidegháború ideológiai keretei és a bennük foglalt tilalmak alól. [...] A szocialista tömb országokban mindez nem történt meg (az NDK-ban sem, amely magát nem gondolta érintettnek a náci Németország által elkövetett bűnökben), és a pert továbbra is a hidegháborús stratégia céljai mentén értelmezték, és az ötvenes évek emlékezetpolitikai kliséinek megerősítésére használták fel (a kádári Magyarországon is). [...] Az MSZMP Politikai Bizottságának az Eichmann-per kapcsán hozott döntése a pert elsősorban a Nyugat-Németország elleni kampányra és az izraeli vezetés kompromittálására akarta felhasználni [...], ezen túlmenően pedig megerősítette az 1956 utáni emlékezetpolitikát, amely a »fasizmus áldozatairól« szólt.” [...] A PB ülésen Kádár János leszögezte, nem óhajtott benne »zsidókérdést« látni. [...] Miután a PB döntését – a többi szocialista ország részéről mutatkozó érdektelenség miatt – elvetették, az Eichmann-perrel tudósító újságírók kiválasztásakor a pártvezetés vigyázott arra, hogy »ne legyenek érintettek, vagyis zsidószármazásúak« közöttük, és azt az utasítást adta nekik, hogy »visszafogott hangnemben, semleges stílusban« írjanak az eseményekről, ennek megfelelően a Népszabadságban és a

hivatalos állásfoglalásokból kiderül, hogy az antifasiszta emlékezetpolitika a „fasiszmus áldozataira” emlékezik, illetve őket használja fel arra, hogy demonstrálja a fasiszmus szörnyűségét, s hogy önmagát a fasizmussal szemben definiálja mint a fasiszta ellenség által meggyilkolt emberek emlékének őrizőjét. A „fasiszmus áldozatai” olyan univerzalizáló kategória, amely eltünteti a Holokauszt zsidó jellegét, s az áldozatok meggyilkolásának a faji megkülönböztetésből való kiindulását.

Az nyilvánvaló, hogy Pilinszky költészetét nem lehet azonosítani az így értelmezett antifasizmussal. Viszont mivel univerzalizáló Holokauszt-képe az emberi szenvedésről szól, s a faji alapon elkövetett népirtást saját narratíváján keresztül teljes mértékben depolitizálta, ezért emlékezete nem jelentett veszélyt a hivatalos, szintén univerzalizáló Holokauszt-képet közvetítő antifasiszta emlékezetpolitikára.

Mint azt Szűcs Teri írja:

Azokban az életművekben, melyek a Holokauszt eseményét töréspontként értelmezik és jelenítik meg, a vers tanúbizonyisággként, tanúsító szövegműként szólal meg. Ám ezek az alkotások a szemtanúk leíró jellegű beszámolóival, illetve „az utánzás és az élménykifejezés hagyományával szemben az emlékezés poétikáját teremtik meg” és azzal a kérdéssel szembesítenek, hogy mit jelent, avagy mit von maga után egy ilyen mérvű pusztítás, pusztulás tanújává válni; és hogy kinek szól, mi a tanúbizonyosság. A tanúsítás így kettős munkát végez – egyfelől beszélni igyekszik egy külső referenciáról, amely adott esetben a Holokauszt és mindaz, ami, aki hozzátartozik; illetve van egy belső autoreferens dinamikája is: ez a valóságot megragadni törekvő költői nyelv korlátait jelzi.⁵

Kérdés, hogy e kettős tanúságtevő emlékezetnél melyik összetevő válik az erősebbé. Mert, ha a belső, autoreferens dinamika erősebbé válik a külső referenciánál, s ha e domináns belső narratíva versnyelvének zárt szimbólumrendszerével tanúságának tárgyát átértelmezi, s megszabadítja történelmi, politikai és társadalmi kontextusától – tehát jelenéssé teszi, amelyet ikonként közvetít költészetében –, akkor problematikusá válik a külső referencia helyzete, amely az előbb felsorolt kontextusoktól nem függetleníthető. Véleményem szerint Pilinszky esetében ez a folyamat megy végbe, amelynek következtében Holokauszt-képe problematikusá válhat.

Magyar Nemzetben megjelent helyszíni beszámolók feltűnően kerültek a zsidó, illetve a zsidóság szavakat, helyettük a »deportált«, az »antifasiszta«, vagy egyszerűen az »ember« kifejezéseket használták.” KÉKESI Zoltán, *Haladék. Holokauszt emlékezet a kortárs művészetben*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 136–138. Ám „Minden hivatalos kódosítás mellett is az Eichmann-pertől kell számítanunk a Holokausztról való nyilvános beszéd kezdetét Magyarországon: a zsidóság emlékezetének közüggé válását.” KOMORÓCZY Géza, *A zsidók története Magyarországon – 1949-től a jelen korig*, Pozsony, Kalligram, 2012, II, 1042.

5 Szűcs Teri, *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2011, 9.

Pilinszky emlékezete olyan személyes emlékezet, amely egy kollektív emlékezeti sémán keresztül jut érvényre. Ez a kollektív emlékezet látszólag a kereszténységnek mint csoportnak a kollektív emlékezete. Ennek ellenére, mégsem lesz azonos a hivatalos katolikus vagy keresztény emlékezettel. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy Pilinszky nem egy már létező, valós csoportba lép be mint tanúságtevő, hanem a saját maga által újraalkotott kereszténységbe. Ennek az újraalkotásnak hasonló a motivációja, mint Metznel a *Politikai teológia*⁶ esetén. Ahogy John K. Roth is írja sok évvel később: „A holokauszt utáni kereszténység legfontosabb feladata a lelki és morális fordulat végrehajtása, a személyes és közösségi önvizsgálat, amelynek központi kérdése nem más, mint az, hogy mit jelent kereszténynek lenni Auschwitz után”.⁷ Csakhogy, miképp lehet ez az emlékezet kollektív, ha saját működése közben alakítja ki azt a kollektívumot, amelynek sé máit átveszi? Ez az emlékezeti mód nagyon hasonló Pilinszky esztétikai hitvallásához. Amikor az evangéliumi esztétikáról ír, amely fogalom a saját fogalma, tehát őt megelőzően nem létezett, akkor egy olyan maga alkotta hagyományba helyezi magát, amelynek visszamenőlegesen már voltak alkotói, követői. S mindezt azzal indokolja, hogy az „evangéliumi vonás” rejtetten sok európai műben megtalálható, mint például Tolsztoj, Dosztojevszkij regényeiben, de jelen lehet filmekben is, ahogyan a *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*⁸ című írásában – az *Adua és társnői* című alkotást elemezve – erre rá is mutat. Pilinszky tehát nem a keresztény hagyomány folytatójaként és ennek sémáin keresztül emlékezik, hanem a hagyomány általa kialakított képén keresztül. A hagyomány e képét az evangéliumi esztétikáról szóló írásaiban hozza létre, azon szerzők nyomán, akiknek a művei szerinte az evangéliumot követve íródtak meg. Mivel ezek az írásai esztétikai programot adó írások, ezért költészete, amely e szerint a program szerint kívánja magát értelmezni, az ugyancsak e program által kialakított hagyományképnek a folytatója. A hagyományról alkotott kép egy olyan „íratlan” esztétika, amely a „klasszikus esztétikával” szemben definiálja önmagát, amelynek „hulláma végigvonul az európai irodalmon” s „hat napjainkban is”. Ez az esztétika „Jézus személyéhez kötött, példája Jézus, az a mód, ahogy egyedül ő tudott egyszerre hallatlan kritikával, és szeretettel megvizsgálni egy elébe került »esetet«, emberi szívet, emberi nyomorúságot.”⁹ Azok, akik Jézus példáját követik, művészetükkel közvetítő munkát végeznek, a bennük rejlő „evangéliumi vonást” realizálják művészetükben, újra és újra.¹⁰ Művészetük ikonizáló művészet, hiszen Jézust közvetíti, jeleníti meg. *A Holokausztnak az az emlékezete, amely ebben az esztétikai felfogásban képződik*

6 METZ, Johann Baptist, *Az új politikai teológia alapkérdései*, ford. LÁZÁR KOVÁCS Ákos, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2004.

7 ROTH, John K., *Mi köze a kereszténységnek a holokauszthoz?* = *A holokauszt és a keresztény világ*, szerk. RITTNER, Carol, SMITH, Stephen D., STEINFELD, Irena, ford. ZALOTAY Melinda, Pécs-Budapest, Egyházfórum-Balassi, 2009, 40.

8 PILINSZKY János, *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* = P. J., *A mélypont ünnepélye – Próza*, szerk. JELENTITS István, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 124–126.

9 *Uo.*, 124.

10 „Jézus óta minden művész (...) legjobb esetben az igazság közvetítőjének, tolmácsának” érezheti magát. *Uo.*

meg, nem lehet más, mint univerzalizáló, hiszen Jézus példáját követve vizsgálja meg az „elébe került »esetet«, emberi szívet, emberi nyomorúságot” tekintet nélkül az „eset” egyediségére. Ez az emlékezet tehát egyfelől univerzalizáló, másfelől példaképét, az Evangéliumot – mint az emberi szenvedéshez való viszonyulás egyetlen lehetséges módját – univerzálisnak tekinti. De mit tesz ez az emlékezet más csoportok kulturális emlékezetével? Illetve hogyan gondolja el más csoportok létét? Véleményem szerint, ha emlékezetét univerzálisnak tekinti, akkor az eseményben résztvevő konkrét szereplőket eltünteti: beolvasztja őket az „egyetemes emberiségbe”, amiből pedig az következik, hogy a Holokauszt eseményének hőhérai és áldozatai egyaránt kvalifikálatlan embercsoportokká alakulnak át egy általánossá növesztett botrány résztvevőiként, melyet ez után már nem nehéz a krisztusi passióval analógiába helyezve az emberiség szenvedéstörténeteként elgondolni, vagy akár más úton beépíteni a történelemmel párhuzamosan futó üdvtörténet folyamatába.

Ennek a beolvasztásnak a módszere a redukáló univerzalizálás. A redukáló univerzalizálás nemcsak a keresztény narratívák jellemzője, hanem véleményem szerint bármely önmagát univerzálisnak tekintő ideológia sajátja lehet. Avagy minden esetben előfordulhat, ahol a Holokauszt egy olyan elvont narratív koncepción keresztül értelmeződik, amelynek maga az esemény nem kiindulópontja, hanem csak példája vagy illusztrációja. Elkerülhetetlen, hogy az így kialakított Holokauszt-értelmezés a redukáló univerzalizálás hibájába essen. Hiszen ebben az esetben az esemény az öt példának vagy illusztrációnak használó elmélet, illetve az elmélet által megkonstruált folyamat vagy történés szimbólumává illetve metaforájává válik. Ez az oka annak, hogy Pilinszky Holokauszt-értelmezése bizonyos vonásaiban nagyon hasonlatossá válik Robert Antelme kommunista ideológián keresztül megfogalmazott értelmezéséhez. Az összehasonlításból kitűnik, hogy Pilinszky keresztény Holokauszt-narratívája nem egy vallásos és hinni akaró embernek a magyarázatkereséseként problematikus.

Pilinszky János keresztény és Robert Antelme kommunista Holokauszt-értelmezésében¹¹ tehát a közös az, hogy bennük a tragikus esemény csupán egy aspektusán keresztül értelmeződik, majd ez az aspektus univerzálissá tágul. *Azaz a Holokausztot egy, az eseményét konkrétságában meghaladó, univerzálisnak tekintett lényegre csupasztítják; majd csupán erre a lényegre reagálnak úgy, mintha az esemény egészére reagálnának.* Ez az esszencia Robert Antelme esetében a kapitalista kizsákmányolás és a zártintézeti működés legfelsőbb foka, tehát végső soron az elembertelenítés(re tett kísérlet); Pilinszkynél pedig az emberi szenvedés netovábbja, mely szintén az elembertelenedéshez vezet. Értelmezői módszerük következménye pedig az, hogy általa az unikális botrány nagyon könnyen univerzalizálódik, illetve relativizálódik. Könnyen relativizálódik, hiszen a benne megisméltető univerzálisnak tekintett lényeg által egy szintre hozható más

11 Például: ANTELME, Robert, *Emberi fajtánk*, ford. SZEGŐ György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972; és ANTELME, Robert, *Poor Man – Ploretarian – Deportee = On Robert Antelme’s Human Race, Essays and Commentary*, szerk. DOBBELS, Daniel, ford. HAIGHT, Jeffrey, Evaston, Illinois, The Marlboro Press, Northwestern, Northwestern University, 2003.

olyan eseménnyel, amelyben a megragadott univerzális lényeg szintén fellelhető. S könnyen univerzalizálódik, de nem az esemény maga metaforizálódik és tágul tovább a jelentése, s válik ez által, például mint fogalom, más eseményekkel is azonosíthatóvá, ahogy a Holokauszt más univerzalizáló értelmezéseiben történik. Hanem a benne fellelt univerzálisnak tekintett lényeg – amely már az eseményt megelőzően is létezett, része volt a gondolkodásnak – bővül ki, illetve válhat valamely továbbgondolásban feloldhatóvá.

Antelme a Holokauszt lényegét a koncentrációs táborok működésében látja.¹² Elemzése szerint a táborok működése a következőképpen zajlik le: Az SS-ek teljesen önkényes – és kifürkészhetetlen! – okból kiválasztanak az emberiségből olyan egyéneket, akik gyűlöletük tárgyává tehetőek, majd megtesznek mindent annak érdekében, hogy ez a gyűlölet fennmaradjon. A gyűlölet fenntartásának az eszköze a legabszolútabb zárt intézeti működés, amelyben a foglyok olyan helyzetbe kerülnek, amelyben embertelenné válnak. Ez az a pont, ahol az SS-ek megnyugodhatnak, hiszen láthatják, hogy ellenségeik nem rendelkeznek emberi méltósággal, megvetendők, tehát jogos az irántuk érzett gyűlöletük. *Ebből a működésből viszont az következik, hogy a fogvatartó és a fogvatartott közötti különbségtétel valójában a koncentrációs tábor keretein belül teremődik meg.* A Holokausztot egy olyan esszenciára csupaszítja, amely látszólag minden koncentrációs tábor sajátja, tehát a faji alapon deportált áldozatok halálának helyszíneie is. De általánosítása nem állja meg a helyét, hiszen a faji alapon elhurcolt és meggyilkolt embertömegek esetében a Holokauszt koncentrációs táborok előtti története rámutat arra, hogy a gyűlöletviszony kialakítása és fenntartása nem a koncentrációs táborokban kezdődött, hanem az ottani működések csak folytatásai voltak egy korábban kezdődő folyamatnak.

Pilinszky redukáló és univerzalizáló Holokauszt-értelmezése teoretikus esszéiből és verseinek ikonszerű működéséből áll. A következőkben ezt az ikonműködést elemzem. 1965-ben Pilinszky a következő gondolatmenettel számol be auschwitz-i utazásának legerőteljesebb, egész életét végigkísérő élményéről az *Egy lírikus naplója* című írásában:

Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Mészelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendős öregasszonyt hajtanak a kivégzőbarakk felé. Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátelhetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De

12 „a hasonlóság és analógia felállítását a holokauszt múltbeli katasztrófája és a jelenbeli állapotok között a kommunista ellenálló Robert Antelme írása (L'espèce humaine) jelöli, aki maga is megjárta Dachaut, s akinek célja, hogy az „univerzális felháborodás” erejét mindenfajta kirekesztettség ellen fordítsa. Antelme azt gondolja, hogy nincs különbség a „normális” kizsákmányolás és a láger között. Ezért a láger egy univerzalizálható morált kínál, amelyből következik az ember ember általi kizsákmányolásának felszámolása. A megsemmisítő tábor tehát természetében korántsem különbözik bármely más uralmi viszonytól, csupán intenzívebb.” BERKOVITS Balázs, *A szélsőbaloldal és a „zsidó probléma” = Szombat*, 2010/10.

én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával –, én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal. A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét. Vagy legalábbis az első lépést a képtelenség e sötétjébe.¹³

A *Harmadnapon* kötet szemtanú-verseiben az állókép-motívumnak, mivel a fényképben realizálódik („vetített kép”¹⁴), első pillantásra még több jelentése van. Egyrészt jelképezheti annak a folyamatnak a megállítását, fölfüggesztését, melyből az állókép egy pillanatot rögzít. Másrészt rámutathat arra, hogy e szövegek a beszélő által látott, illetve szemtanúként átélt élmények lehető legpontosabb átadására tett kísérletek. A fénykép megidézése a szövegekben tehát részben abból adódik, hogy a szemtanú a fotót ítéli az általa látott eseményeket, eseménysorokat leghitelesebben dokumentálni képes médiumnak. Hiszen a dokumentatív funkcióval felruházott kép célja az, hogy a lehető legnagyobb mértékben azonossá váljon az általa rögzítendőnek, s az őt kontextusaként körülölelő folyamatból kiemelendőnek és kimerevítendőnek ítélt pillanattal, mely így e médiumon keresztül mások számára is láthatóvá válhat. De mi történik abban az esetben, ha egy szemtanú az általa megörökítendőnek, vagy kimerevítendőnek ítélt pillanatot nem a fotó médiumával dokumentálja – amely pedig annak bizonyítéka lenne, hogy az eseménysor, amelyből egy képet kiragadott és kimerevített, megtörtént, s megtörténtségében minden más eseménytől elkülönülően konkrét, egyedi és megismételhetetlen –, hanem az általa látottakat áttemeli az időtlenség síkjára, s megkeresi „az időtlen arculatot minden egyes arcban”¹⁵, illetve a Holokauszt eseményének konkrét történéseit a passió történéseinek rituális megisméltéseként azonosítja? És ha önmagát ezáltal teológiai értelemben vett tanúságtévőnek teszi meg? Véleményem szerint ez a változás megy végbe, amikor a *Harmadnapon* kötet Holokauszt-versei újra megjelennek a *Nagyvárosi ikonok* gyűjteményes kötetben, s az új kötet esztétikai alapvetéseivel, s különösen egyéb verseinek sugallt ikonjellegével lesznek azonosítva.

Természetesen az is kérdés, hogy a *Harmadnapon* kötet versei az őket integráló gyűjteményes kötet hatására váltak-e ikonszerűvé, vagy új kontextusuk csupán explicitté tette a versekben már eleve benne rejlő ikonszerűséget. Szűcs Teri írja *A felejtés története* című munkájának *Képtilalom* fejezetében, hogy

13 PILINSZKY János, *Egy lírikus naplója* = PILINSZKY János, *A mélypont ünnepéje, Próza, Első kötet*, szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 290-291.

14 PILINSZKY János, *Ravensbrücki passió* = *Harmadnapon* = *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 79.

15 SZILÁGYI Ákos, *A kendőzetlen igazság képe* = *Örök képmás, Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban*, Budapest, Jósöveg Műhely, 2011, 185.

noha a Holokauszt vizuálisan jól dokumentált, mégis, a másod-harmadgenerációra hagyományozódott képi világa voltaképpen kevés számú, a befogadás számára átélhetetlen ikonizálódott elemből áll. Az ikonizálódott Holokauszt-képek nem hozzák közelebb az emlékezetben őrzött eseményt, ám jelműködésük által mégis kezdőpontjai lehetnek egy speciális emlékezői folyamatnak – ez a jelenség gyökerében analóg az egyházi művészetben [...] a képtilalomtól az ikonig való elmozdulással.¹⁶

E jelműködésnek a lényege az, hogy a jel nem reprezentálja a jelöltet, hanem jelenvalóvá teszi. Ez az ikonizáló képkalkotás, a Pilinszky költészetét behálózó zárt szimbólumrendszer Schein Gábor szerint Gadamer szimbólumfogalmával értelmezhető. Schein ezt az értelmezését a Radnóti Sándor-féle allegóriamodell helyett ajánlja:

A szimbólumnak és a szimbólikusnak az volt az értelme, hogy itt az utalásnak egy paradox módja következik be, amely azt a jelentést, amelyre utal, egyúttal önmagában testesíti meg, sőt kezeskedik érte. [...] Ezért a szimbólikusnak vagy a szimbólumszerűnek a lényege épp abban áll, hogy nem egy értelmileg elérhető jelentéscélra vonatkozik, hanem önmagában tartalmazza a jelentést.¹⁷

Véleményem szerint ez a szimbólumfogalom nagyon hasonlít az ikon szerkezeti működésére, hiszen az ikonműködés lényege szintén az, hogy nem reprezentálja, hanem jelenvalóvá teszi tárgyát. Jelenvalóvalóvá tenni valamit Pilinszky szerint csak egy imádsághoz hasonló művészet segítségével lehet.¹⁸ Ez a művészet pedig, mivel el akarja kerülni, hogy mimetikus legyen, ezért az általa alkotott képből eltávolítja a történelmi dokumentumjellegét, majd ennek az eltávolított reprezentatív funkciónak a helyét szakrális tartalommal tölti föl. Ez a szakrális tartalom az az univerzálisnak tekintett lényeg, amellyel Pilinszky a Holokauszt eseményét azonosítja: a passió analógiájára elképzelt emberi szenvedés. Ezt a tartalmat ráadásul egy olyan zárt szimbólumrendszer és versnyelv közvetíti, amely ikonszerűségével is kizárja annak a lehetőségét, hogy dokumentatív lehessen. *Ez két okból történhet így. Egyrészt az eseményt mint jelentést – amelyre utal – a szimbólumrendszer szakralizáló jellege által nem reprezentálni akarja, hanem jelenvalóvá tenni. S jelenvalóvá tenni valamit csak az ima segítségével lehet, amely egy másik gondolati síkra helyezkedve, eloldja tárgyát a történelmi és politikai kontextusától. Másrészt magát*

16 Szűcs Teri, *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony-Budapest, Kalligram, 2011, 18–19.

17 SCHEIN Gábor, 1998, 156.

18 „Bukásunk a teremtés realitását a pusztá exisztálás irreálisává redukálta. *Azóta* a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. (...) Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba.” PILINSZKY János, *„A teremtő Képzelet” sorsa korunkban* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 150.

a jelentést már azelőtt szakrálisnak tekinti, mielőtt e szimbólumrendszeren keresztül nyelvbe öntené, még hozzá abban az esztétikai programban, amely szerint a verseit teoretikus módjára megalkotja.

Pilinszky redukáló és univerzalizáló Holokauszt-képét a *Harbach 1944*¹⁹ című vers alapján szeretném szemléletessé tenni. A vers rabok erőltetett menetben vonuló csoportját jeleníti meg a szemtanú nézőpontjából. A szöveg mégsem egy konkrét élmény leírása, hanem látomásként, jelenésként értelmezhető. Erre az értelmezésre ráerősít az, hogy a szemtanú által felmutatott jelenet – habár a vers címében a helye és ideje megjelenik – ki van emelve kontextusából, abból a történelmi és politikai eseményből, amelynek a része. A vers tehát az emlékezet tárgyává tett történésből csak az emberi szenvedés leírására szorítkozik. Ez például abban nyilvánul meg, hogy a rabok jelöletlenek, rablétük oka nincs elbeszélve – „a rúd elé emberek fogva / húznak egy roppant szekeret” – s a Pilinszky egyéb írásiból is kirajzolódó szegényember-képet írják újra. Sorsukból, nyomorúságukból fakadóan „közvetlenül a tagjaikban hordozzák időtlen idők óta a világ rájuk eső, lényege szerint elviselhetetlen, fokról fokra megsemmisítő nehezét.”²⁰ Sorsuk tehát az emberi szenvedés,²¹ amelyet csak a Passió síkjára emelve lehet jóvátenni, megváltani. A jelenés szereplői egyfelől a halálba menetelnek („Mert fogadásukra már készen, akár egy megnyiló karám, / kapuit vadul széttaszítva / sarkig kitárult a halál”), másfelől az égbe („Magasba mártják arcukat, / feszülten mintha szimatolnák / a messze égi vályukat.”) Ám a Passió analógiájára írt más versekkel ellentétben²² itt az égbemenetel nem a halál következménye. Az „égi vályuk” emlegetése megelőzi a végzetes halált jelentő verszárlatot, így a megjelenített történés borzalma – legalábbis e vers szintjén – feloldatlan marad. Azonban a kötet szintjén megváltozik e föloldatlanság megítélése, hiszen e vers az első darabja lesz egy olyan cikluson belüli egységnek, amelyben az erőltetett menetben vonuló rabok szenvedését a Passióval azonosított kivégzés követi, majd a *Harmadnapon* című versben a feltámadás. Ezen egységet lezáró vers címe azonos a verseket tartalmazó kötet címével, ezért pozitív tartalma különösen erősen vetül rá a versek olvasatára. E rövid egységben Pilinszkynek tehát sikerül feloldania azt az eseményt, amelynek tanúsága költészetét meghatározza.

A *Nagyvárosi ikonok* teoretikus esztétikája olyan saját teológiai keretbe helyezkedik bele, amely a Holokauszt eseményét követő teológiát az addigi teológia kritikájaként kívánja definiálni. Ám ez a teológia Pilinszky esetében nem egy kíván lenni a sok lehetséges narratíva közül, hanem az egyetlen lehetségesként értelmezi magát. Igaz, hogy ezt azért teszi, mivel e narratíva keretei között teheti csak meg, hogy egy jóvátehetetlen eseményt – újrateremtve, s ez által „tényét” „re-

19 PILINSZKY János, *Harbach 1944* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 74.

20 PILINSZKY János, *Ars Poetica helyett* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 163–164.

21 „Viszik az utat és a tájat, / a fázó krumpliföldeket, / de mindennek csak súlyát érzik, / a tájból a terheket.”

22 Ld. *Harmadnapon*, i. m.

alitássá” téve, a keresztény ontológia üdvtörténeti síkján kegyelemben részesítve – jóvátegyen. Csakhogy ez a jóvátétel csak a jóvátenni kívánt esemény redukciója révén lehetséges, amely a Holokauszt eseményét ikonná változtatja.

Pilinszky a Holokausztot ikonná alakítja, „univerzális lényegére” csupaszítja, vagyis megfosztja az eseményt konkrétságától és egyedülállóságától, ezáltal beilleszti a történelem, az emberi szenvedéstörténet folytonosságába e benne is megismétlődő esszencia által – ez az értelmezés igencsak problematikus.

Bibliográfia

- ANTELME, Robert, *Emberi fajtánk*, ford. SZEGŐ György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972.
- ANTELME, Robert, *Poor Man – Ploretarian – Deportee = On Robert Antelme's Human Race, Essays and Commentary*, szerk. DOBBELS, Daniel, ford. HAIGHT, Jeffrey, Evanston, Illinois, The Marlboro Press, Northwestern, Northwestern Univerisy, 2003.
- BERKOVITS Balázs, *A szélsőbaloldal és a „zsidó probléma” = Szombat*, 2010. 10.
- KOMORÓCZY Géza, *A zsidók története Magyarországon – 1949-től a jelen korig*, Pozsony, Kalligram, 2012, II.
- METZ, Johann Babtist, *Az új politikai teológia alapkérdései*, ford. LÁZÁR KOVÁCS Ákos, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2004.
- PILINSZKY János, „A teremtő Képzelet” sorsa korunkban = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- PILINSZKY János, *Egy lírikus naplója* = P. J., *A mélypont ünnepélye, Próza, Első kötet*, szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.
- PILINSZKY János, *Harbach 1944* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- PILINSZKY János, *Ravensbrücki passió = Harmadnapon = Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- PILINSZKY János, *Ars Poetica helyett* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi könyvkiadó, 1970.
- PILINSZKY János, *Tünődés az „evangéliumi esztétikáról”* = P. J., *A mélypont ünnepélye – Próza*, szerk. JELENTITS István, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.
- ROTH, John K., *Mi köze a kereszténységnek a holokauszthoz? = A holokauszt és a keresztény világ*, szerk. RITTNER, Carol, SMITH, Stephen D., STEINFELD, Irena, ford. ZALOTAY Melinda, Pécs-Budapest, Egyházfórum-Balassi, 2009.
- SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Könyvkiadó, 1998.
- SZILÁGYI Ákos, *A kendőzetlen igazság képe = Örök képmás, Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban*, Budapest, Józseveg Műhely, 2011.
- SZÜCS Teri, *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony–Budapest, Kalligram, 2011.

Lengyel Imre Zsolt

Etika, esztétika és irónia Kodolányi János *Tavaszi fagy* című regényében

„Marcel író lesz”¹ – így parafrázálta Gérard Genette Proust regényfolyamát, és ha a Kodolányi János *Tavaszi fagy* című művének magját jelentő mondatot kellene meghatároznunk, az is hasonlóan nézhetne ki, épp csak más névvel az elején – és egy kérdőjellel a végén. Író lesz-e a kisregény elbeszélő-főhőse: ez a dilemma vonul végig az egész szövegen. Ám az író szó nyilvánvalóan mást jelent és az íróvá levés folyamata is egészen máshogyan fest itt, mint a mondat eredetije esetében.

– De édes barátom, én azért, hogy te a nevemmel és versemmel üzérkedj, nekem pedig ne adj egy vasat se, nem írok. Fizess, akkor kapsz. – Keinráth nevetett. – Ja, édes fiacskám, ha te az írószót foglalkozásnak nézed és abból akarsz élni...

– Igenis, hogy én író vagyok, az éppen elég foglalkozás. [...] Állásba pedig nem megyek, mert koplalni tudok így is. Engem nem rángatnak nyolckor ide, tízkor oda. Nahát. Vagyok annyira fontos a társadalomnak, hogy így is eltartson, ha meg nem tart el, az ő szégyene.” (50)²

Ez a kávéházi beszélgetés exponálja a fogalom itteni értelmezési keretét: az írószó mint (problematikus) szakma, és leginkább: az írószó mint (nem kevésbé problematikus) pénzkereseti forma. Ezek a megközelítések, ahogy azt az irodalom in-

1 Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor-JPTE, 1996, 66.

2 a főszövegben megadott oldalszámok az alábbi kiadásra hivatkoznak: KODOLÁNYI János, *Tavaszi fagy*, Budapest, Athenaeum, 1940

tézményességéről vagy az írói hivatásosodás folyamatáról az elmúlt néhány évben publikált cikkek³ vagy az *Új gazdasági kritika* címet viselő Helikon-összeállítás (2011/4) tanulmányai visszatérő módon hangsúlyozzák, az irodalomról való szakszerű gondolkodás teréből módszeresen kizárva töltötték az elmúlt évtizedeket,⁴ és csak a közelmúltban terelődött rájuk némi figyelem. Így ma, a modernség irodalmának pusztán esztétikai jellegű megközelítéseitől távolodván⁵ talán különösen érdekes lehet a történeti kutatást lehetővé tevő dokumentumok mellett azokat az irodalmi műveket is szemügyre venni, anélkül persze, hogy azokat is (kétes) dokumentumértékükre akarnánk redukálni, amelyek az irodalmat magát nem pusztán esztétikai jellegű interakciók hordozójaként, hanem társadalmi történések és törekvések terepeként értelmezik és viszik színre. Ilyenekre a két világháború közötti időszakból, aligha véletlenül, a magukat – alapvetően és egyre inkább – az önmeghatározásként és szitokszóként egyaránt gyakran emlegetett *elefántcsonttorony* költőinek, azaz az irodalom autonómiáját legmarkánsabban képviselő első Nyugat-generációnak⁶ az ellenzékékként szituáló népi írók csoportjához köthető szerzők művei között találhatjuk a legtöbb és legradikálisabb példát.

A *Tavaszi fagy* főhőse a kisregény kezdetén ekképpen fogalmazza meg hitét és reményét: „Lehetetlen, hogy egy milliós város közepén, zsebemben értékes versekkel, szívemben nagyratörő álmokkal nyomorultul éhenvesszek az aranyhegyek alatt! ... Föl fognak fedezni, mindenki rám ismer, elébem siet, megölelnek az emberek, arcképemet kiteszik a boltok kirakataiba, szeretni fognak. Lesz egy kis házam Baranyában és minden napra kenyerem. Olyan lehetetlen ez?” (7). Mindez azonban az itt olvasható történet néhány hónapnyi idejében mind nem következik be. „küldtem már be verseket mindenhová, napilapokhoz, folyóiratokhoz is, csakhogy... egyedül az Új irodalom közölt tőlem verset [...] De, bizony, nem fizettek érte semmit és sokáig tart még, amíg én ebből megélek” (41–42) – meséli a Nehéziparosok Szövetségének igazgatójának, aki „Adyn is segített” (9), ezért állásért fordul hozzá, viszont aki ezúttal csak annyit válaszol: „No igen... Majd meglátjuk... mi lesz ebből.” (41) A főhős költészetéről három értékelést találhatunk a szövegben: egyet tőle magától („Mikor leírtam a verset és megegyszer elolvastam, nagyon meg voltam elégedve magammal”, 30–31), egyet egy elszegényedett grófnőtől, aki egy ideig pártfogolta („Hát, hogy őszinte legyek [...] ez a két sor: »Lidérctüzek kéken lobogtak És sárgán lángolt az arany...« egy kicsit, mintha Ady...”, 16) és egyet az említett *Új irodalom* című folyóirat szerkesztőjé-

3 összefoglaló áttekintésként ld. T. SZABÓ Levente, *Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái a 19. század közepén: a Magyar Írói Segélyegylet esete*, It, 2008/3, 347–376.

4 „a pénzügyek iránti undor egyik mentsvára hagyományosan éppen a művészet, az irodalom állítólagos-vágyott autonómiája, a piactól való, ha nem is anyagi, de legalább szellemi függetlensége. [...] A kultúra és a gazdaság, eszerint, ha érintkeznek is egymással, annál rosszabb mindkettőre nézve.” HITES Sándor, *Gazdaság, pénz, piac, üzlet, irodalom: a New Economic Criticism*, Helikon, 2011/4, 467.

5 ennek programszerű megfogalmazását ld. SCHEIN Gábor, *Az alternatív modernségek koncepciója felé*, It, 2011/2, 204–226.

6 a *Nyugat* autonómiatörekvésének geneziséről irodalomszociológiai szempontból ld. BALÁZS Eszter, *Az intellektualitás vezérei. Víták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról 1908–1914*, Budapest, Napvilág, 2009.

től („visszaadom a versét, mert nem tartom olyan tökéletesnek, amilyen a lapban jöhet. [...] Ez még nem kiforrott vers. Nem szabad ilyen banális dolgokat írni ma már. [...] Petőfi meghalt”, 49). A kisregény vége felé közeledve már ezeket olvashatjuk: „az íróasztal is, melyen már régóta nem dolgoztam, úgy kínálta [...] lapját az írásra, hogy ha lett volna egyetlen sor a fejemben, leültem volna s kedvem telt volna a munkában” (135), „A munkához semmi kedvem nem volt, viszont a versírást is abbahagytam. Mintegy varázsütésre kiszáradt bennem a lírai ér. Ha megfeszítettek volna, akkor sem tudtam volna leírni egyetlen sort, egyetlen rímet sem, nem is beszélve költői nyelvről és érzésekről” (151), hogy azután az utolsó fejezetben végül állást kapjon egy „állami kereskedelmi szervezet”-nél (171) – nem irodalmi működése, hanem nyelvtudása okán –, és a szöveg az alábbi mondatokkal végződjön: „Hivatalba mentem. Napi tizenegy órai munka fejében kaptam fizetést is. Fizetésem volt minden elsején... Most apának éreztem magam, nagyot sóhajtva, de büszkén mondtam le a csavargás és a felelőtlen lézengés örömről, mely koplalásaimat mégis csak bearanyozta s széppé tette.” (173) Az irodalmat tehát a szöveg egy társadalmi térben helyezi el, mint olyan alternatívát, amely megélhetést biztosíthatna, ám erre végül, a főhős minden reménye ellenére, egyik színre vitt mechanizmuson keresztül sem képes: a versek publikálásáért kapott pénz, a tehetségeért érzett felelősségből táplálkozó mecenatúra, ezen felelősségérzés protekcióvá konvertálása, vagy a költészetéért való rajongásra alapozott munkamegbízás azok a módozatok, amelyeket a kisregény az irodalmi alkotás révén megszerezhető szimbolikus tőke reális aprópénzre váltásának lehetséges módjaiként bemutat, hogy azután az egzisztencia megalapozására mindegyik alkalmatlannak bizonyuljon.

Ez a társadalmi tér azonban, ahogyan azt az idézett utolsó mondat is világosan mutatja, egyszersmind etikai tér is: a zárlatból világosan kiolvasható attitűd szerint a hivatali munka vállalása morális többlettel bír a korábbi – bár tetszetős – életstratégiához képest, mely az irodalomban vagy irodalom által való érvényesülést is magában foglalta, és egyszersmind közömbösíteni látszik a megelőző oldalon olvashatóakat is: „Örültem a kenyérnek [...] Azonban útálatosnak is találtam mindent. A levegőtlen barlangokat, a sápadt lámpák mellett hadonászó, veszekedő kereskedők tömegét, a görnyedező embereket, az írógépek recsegő zaját. A füst a mellemre telepedett.” (172) Az ítélet világos és ráadásul bőven rendelkezik hagyományokkal és beágyazottsággal kultúránkban: morálisan helyes lemondani vágyainkról és felülemelkedni fenntartásainkon, hogy a ránk bízottakért érzett felelősségnek megfelelhessünk. E kitüntetett helyen található szentencia nyilvánvaló módon hívhatna fel arra, hogy a morális olvasás tradíciói alapján megpróbáljuk a kisregény teljes szövegét alárendelni ennek az ítéletnek, amelynek kimondásához bár hosszú út vezet, ám visszamenőlegesen minden korábbi elem elrendezhetővé és elrendezendővé válik ezen végső tanulságként szolgáló ideológiai mintázat alapján. Ettől a sok szempontból problematikus művelettől azonban ez esetben nem nehéz megtartóztatnunk magunkat, hiszen a szöveg egésze igen kevésbé kelti ide vezető út benyomását.

Ez világosan kiderül, mihelyst megvizsgáljuk az utolsó mondatokban azonosított ítélet három pólusát (vágyak, fenntartások, felelősség) a kisregény egészében – ezek ugyanis nem csak, hogy nem rendeződnek a szöveg folyamán problémamentesen az imént látott hierarchiába, de valamiféle lineáris, a tanulság felé mutató tisztázódási folyamatot sem igen lehet velük kapcsolatban rekonstruálni. Ehelyett a szöveg ezek állandó, kaotikus konfliktusai színterének látszik, az egymással kölcsönösen összeütközésbe kerülő tényezők hierarchiájának folyamatos változása végig mozgásban tartja az ideologikus viszonyokat, a különböző együttállások bűnök és erények, ellenfelek és ideálok újabb és újabb morális koordináta-rendszereit generálják. Bőségesen találhatunk a kisregényben például olyan szöveghelyeket, amelyek esetében a zárlattal ellentétben a fenntartások kerekednek minden más fölé – a Nehéziparosok Szövetségének igazgatójánál tett álláskérő látogatás esetében például egy a nemzeti lényegre hivatkozó, antiszemita felhangoktól sem mentes tiráda vezet el az erkölcsi követelmények megfogalmazásáig:

Sok volt a huszonhárom-huszonnégy éves fiatalember. [...] Áradt belőlük a kölnivíz s a parfümök illatfellege, duzzadtak a jólét, a pénz, az egészség, a morális korlátlanság világában, gögösek, cinikusak, mohók és kéjszóvárak voltak, mint az asszonyok s erőszakosak a törtetésben és marcangolásban. [...] Hogy látnák be ezek valaha is, hogy az életük rablás és hazugság, mikor nem tudják: mi a rablás és mi a hazugság? És, ha volt is etikai tudatuk: rég megölte már a fosztogatás, az adás-vétel, a hossz-bessz-kontremín, a munkabércsökkenés, a szerelemhajsza ezer apró pókhálófonala. Ezek az emberek minden alkalmas eszközzel, gyilkossággal és vérfürdővel akadályozták meg az igazi kultúra megszületését s szerezniék vissza hatalmukat. [...] Rettentően magyarnak éreztem magam, szinte matematikai formulában tudtam volna megállapítani, hogy miképpen ássa alá ez a nép a magyar fajta életét. Ó, az az iskolában magasztalt kiegyezés! Amerikai tempó! Civilizáció! Fel lendülés! A magyarság útjai messze esnek ezeknek az útjaitól. Olyan messze, amilyen messze esik a földdel, állattal együttélő primitív ember erős egyenessége a kufárkodó, kereskedő, számolgotó görbe utaktól. [...] Honnan bukannak elő ezek az emberek, hogy sem multjuk, sem tradíciójuk nincs? Kik ezek? [...] valami olyasfélét éreztem, hogy legjobb lett volna el sem jönni ide. Most bemocskolódtam, árulást követtem el, lealjasultam, hasonlónak lettem ezekhez s egy kötelességem van mindenekelőtt: azonnal és szó nélkül menni innen. (37–38)

Máshol e hármas szerkezetben a vágyak kerekednek felül, és határoznak meg egy egészen eltérő karakterű, de hasonlóan radikális gondolatrendszert a terhes feleség rosszulléte kapcsán:

Mi közöm ahhoz, hogy egy asszony szédül, mi közöm, mi közöm?! [...] Miért torlaszolja el előlem az utakat piszkos edényekkel, szemétdombokkal, vánkosokkal és kiszakadt bútorokkal, terhes hasával, mi jogon? Szeretett, hogy gyermeke legyen. Szerettem, mert szeretett. Most már nekem idegnek cipőit kell ezután megvarrnom és kisubickolnom, bele kell görnyednem a rossz talpak tömegébe s le kell mondanom mindarról, ami ezen a mo-csárszínű földfolton kívül szépség, tisztaság, szabadság, öröm, illat, napfény? Meghalok és nem láthatom mindazt, amiről álmodom? [...] Gyökerében elhibáztam mindent. Nem lett volna szabad leigáztatnom magam egy nővel, mert minden rossz forrása a nő. Felszabadulásom minden kényszer alól most már csak a halálban lesz. Nem lett volna szabad átadnom magam a fehér test szépségének, a hívó szavak gügyögésének, a megszületni akaró gyermek finom csselfogásainak, hanem szüzén és szabadon kellett volna megmaradnom mindenki s a magam számára. [...] Ha Tildi nem igazott volna le a szerelmével: most henyélhetnék Nápolyban és verset írhatnék a Vezuvról. (143–144)

És idézhető azután olyan hely is, ahol bár ugyancsak a kötelesség a domináns, az eredmény nyilvánvalóan más tónusban szólal meg, mint a zárlat:

Láttam az egyetlen teendőt: lopni, csalni, rabolni, ölni, ha kell, nyúzni, ütni és kínozni, ha kell, egy magasabb cél érdekében. A magasabb célt az erős ember hordja magában, abban hinnie kell s a hit adja minden tette jogosultságát és fölmentését. Hogy Tildi és gyermeke el ne pusztuljon, ez felment minden erkölcsi megkötöttség alól. Minden relatív. A felsőbbrendű ember felsőbbrendűsége abban rejlik, hogy a relatív dolgokat önmagában abszolút egységgé tudja összefogni. (65)

Ezek az idézetek félreismerhetetlenül magukon hordják a korabeli jobboldali antikapitalizmusnak, valamint a schopenhaueri és nietzschei filozófiának – illetve azok többé-kevésbé rontott-torzult változatainak – a nyomát, így már csak ismerősségük és a mögöttük álló tradíció súlya okán sincsenek minden meggyőzőerő nélkül. Ezek az egyenként hatásos érvrendszerek azonban lépten-nyomon, többszörösen ellentmondásba kerülnek egymással – néhol egészen szembeötlő módon, mint mikor a munka lealacsonyító-szabadságkorlátozó hatásáról szóló imént idézett részlet előtt csupán néhány oldallal olvashatunk ódát az egyszerű munka szépségéről, amely bár egészen máshogyan rendez el az élet tényeit a jó-rossz tengelyen, maga is a szabadság ideológiájára építkezik:

Ezután minden reggel hatkor kelek, hétkor bemegyek a műhelybe, mint akármelyik rendes proletár, verem a kaptafára húzott bőroket, délben hazajövök, délután újra a műhely... Majd lesz időm versekről gondolkodni, meg a sorsunkról. [...] jöjjön hát a háromlábú szék és a dikics. Ha rááll a kezem a

munkára, már a saját zsebemre fogok cipőket és csizmákat foltozni s megélek a két kezem után. Most kezdtem csak szégyelni azokat a végtelen várakozásokat a Centrumban, amikor villamosjegyre valót kellett kémem a bebotló ismerősöktől. Az is elmúlt. Szabad vagyok. Kezem munkájával keresem meg a kenyereket ezután. (134)

A két futamot pedig az egyszerű munkával, vagyis a cipészkedéssel való konkrét kísérlet és annak kudarcra választja el egymástól, tehát mindkettő könnyen átlátható módon következik a megfogalmazás szituációjából. Ami azonban igazán radikálissá teszi ezeknek az ellentmondásoknak a hatását, az a kisregény narratív struktúrája: a retrospektív énelbeszélés fokalizátora ugyanis a szöveg csaknem egészében a múltbeli én, ráadásul a múlt idejű elbeszélésbe számtalan ponton jelen idejű pszichonarráció ékelődik – ilyen módon az elbeszélő énnel az elbeszélő énnel kapcsolatos attitűdjei, a későbbi tudás visszavetítése a kisregény során szinte sehol nem jelennek meg a szövegben, sőt – pusztán utóidejűségét leszámítva – az elbeszélő én pozíciója is tökéletesen megragadhatatlan marad, az egyes döntések pedig nem válnak szét az elbeszélői állásponthoz közelebb vezető és annak elérését késleltető momentumokra. Ez a technika a kapcsolatot közöttük jobbra felszámolva őrzi meg az egymás után kiépülő gondolatrendszerek önállóságát: az elbeszélő ahelyett, hogy bármiképpen hozzámérné azokat egy általa képviselt, rögzített morális rendszerhez, sorra beleéli látszik magát az újabb és újabb monológok igazságába; ha az egymás után kifejtett elképzelések közötti ellentmondásokra néha reflektál is a szöveg, az csak az elbeszélő én szólamában történik, vagyis az elbeszélő egyszerűen csak színre viszi a meghasonlást – a legtöbb esetben azonban a körülmények megváltozásával az elbeszélő én szólam reflexió nélkül siklik át egy eltérő karakterű, az előzőeknek sokszor lényegében ellentmondó világertelmezési és morális diskurzusba. E szerkezet végső implikációja aligha lehet más, mint ami az etikáról való huszadik századi gondolkodás alaptapasztalata volt, akár affirmálva azt, akár ellene küzdve: hogy a moralitás metafizikai értelemben megalapozatlan, hogy az értékelés vagy a parancs alapja nem egy tőlünk függetlenül rögzített rendszer, hanem a számtalan egyidejűleg létező, a retorikának kiszolgáltatott, illetve a retorika által kiépített, és ilyenképpen szabadon burjánzó rendszer egyikének való elköteleződés eredménye: hogy nem jó és rossz között kell választanunk, hanem morális rendszerek között, amelyek mást és mást írnak elő helyesként.⁷ A kisregény főhősének eszmefuttatásai tematikusan is újra és újra minden érték relativitásának gondolatához lyukadnak ki. A szöveg utolsó jeleneteinek egyikében pedig főhős addig jut el, hogy kimondja, „Minden relatív.

7 „az etikai választás sohasem a helyes vagy jó választása a helytelen vagy rossz helyett, és [...] egy választás csak annyiban etikai, amennyiben két választható lehetőség testesíti meg az elveket, melyeket értékesként gondolhatunk el. [...] egy végzetes paradoxonnak köszönhetően az a tény, hogy bármilyen választás kibékíthető valamely »elvvvel«, azt is jelenti, hogy bármilyen választást fel lehet tüntetni elvbe ütközőként vagy etikátlanként, hiszen megsért egy másik, teljesen hiteles elvet. Így minden »etikuss« döntés megsért valamilyen törvényt, és pontosan azért sérti meg, mert »etikuss«” Geoffrey Galt HARRHAM, *Etika és irodalomtudomány*, Helikon, 2007/4, 509–510.

[...] Relatív a legabszolútabb matematika”, ennek indoklásául pedig kifejti, hogy „ha egy pilóta felemelkedik nyolcezer méter magasra, ahol már más a levegő összetétele és a légoszlop nyomása, elveszti a számok rendszeres kapcsolatait. Hiába vannak előtte a műszerek: magasságmérő, légnyomásmérő, sebességmérő, mert a 63-at 36-nak olvassa és a 15-öt 51-nek. Nem abszolút a matematika sem. Kétszer kettő négy, de csak bizonyos oxigénmennyiség és légnyomás mellett.” (167) Ez az okfejtés tökéletesen meggyőzi kételkedő barátait.

A szöveg ehhez hasonló pontjain azonban kétségessé válhat, hogy az olvasás aktualitásában megőrizhető marad-e az elbeszélőnek a narratív struktúra által sugallt semlegessége. Ez a szofizma ugyanis igen triviális módon látszik hibás premisszákból kiindulni – és bár a szöveg ezt nyíltan nem tudatosítja, az erről meggyőződött olvasónak aligha nehéz ironikus szándékot látni abban, hogy ebben a jelenetben a részeg főhős győzi meg ugyancsak részeg ismerőseit oxigéntartalom és matematika összefüggéseiről. Ám az ironizálásnak éppígy ki van téve például a szöveg közgazdaságilag ugyancsak nem feltétlenül megalapozott érvelése arról, hogy a kereskedő voltaképpen csupán lopta a természetben ingyen termett gyümölcsöt, így tőle azt ellopni nem hogy bűn, de inkább morális cselekedet – és főleg minden banálisan szembeötlő vagy némi gondolkodás után felszínre bukkanó önellentmondás, de akár a terhes feleséggel szembeni kegyetlenkedés is, melyekről a szöveg minden esetben ugyanazon az ítéletet nélkülöző hangon tudósít, vagy éppen engedi át hangját az egykori ének. És az ironizálás aligha fékezhető le a szöveg határainál: hiszen az, hogy a főhőst tehetségtelen alaknak látjuk, aki végül belátta tévedését, és betagozódott a polgári társadalomba vagy a tehetség kibontakozását gátló nehézségek történeteként olvassuk a regényt, a meghatározatlan elbeszélői pozíció nyomán – minthogy az elbeszélő idő nem ér el az elbeszélés idejéig – döntő módon múlik azon, elfogadjuk-e az önéletrajzi olvasatot, melyet a szöveg, bár nem az egyetlen lehetséges olvasatként, de felkínál. Igaz, az önéletrajzi olvasat lehetőségét az is befolyásolja, a regény melyik kiadását vesszük alapul: a szerzői név sehol sem található meg a szövegben, ám míg az első kiadásban az elbeszélő neve Végh, addig a második kiadásból e név minden előfordulása törlésre kerül, az elbeszélő neve a szövegből megismerhetetlenné válik;⁸ az elbeszélő-főhős feleségének neve pedig megváltozik: az első kiadásban Bözsi, a másodikban Tildi. Ezen változtatások nyomán a *Tavaszi fagy* második kiadása mintegy folytatásként hozzákapcsolhatóvá válik az ugyanabban az évben megjelent *Süllyedő világhoz*: ott az elbeszélő Kodolányiként és íróként identifikálja magát, így egyértelműen felkínálva az önéletrajzi szerződést, feleségét pedig Tildiként nevezi meg. Az első kiadás azonban más szövegekkel lépve intertextuális kapcsolatba ugyancsak tesz gesztusokat az önéletrajziség irányába: olyan versrészleteket tulajdonít a főhősnek, melyek Kodolányi bemutatkozó,

8 pl. „Jó estét, Végh úr. Baj van?”, KODOLÁNYI János, *Tavaszi fagy*, Budapest, Grill Károly Könyvkiadó, 1926, 28.; „Jó estét. Baj van?”, *Ua.*, Budapest, Athenaeum, 1940, 21.

Üzenet enyéimnek című kötetében jelentek meg⁹ – ezen versek legtöbbször törlésre kerül a második kiadásban, viszont ott az elbeszélő kéziratfüzetén az *Üzenet enyéimnek* cím olvasható, míg az elsőben *A jószág átka*. Az 1958-as harmadik, máig utolsó kiadás egyfelől visszaállítja az első kiadás szövegét (bár töröl minden zsidókra vagy kommunistákra vonatkozó dehonesztáló kitélt, a szereplői szólásokból éppúgy, mint az elbeszélői szólamból), másfelől pedig létrehoz egy kvázi-életrajzi ciklust: négy, a húszas-harmincas években íródott regényt foglal egy kötetbe, azokat nem a keletkezési kronológia szerint, hanem a (részben eltérő nevű) főhősök életkora szerint sorba rendezve. A szövegváltozatok ilyen módon játékban tartják annak lehetőségét, hogy az olvasó egymásra vetítse az író és az elbeszélőt, ugyanakkor azonban meggátolják egy egyértelmű referenciaviszony kiépülését. Ennek az ambivalenciának az olvasói feloldása alapvetően határozza meg a regénynek tulajdonítható jelentést, hiszen az esztétikai értéknek (és azon keresztül a *tehetség*nek) a szövegen belül világos etikai vonzatai vannak, ha pedig elfogadjuk az elbeszélőnek a szerzőre vonatkoztatását, akkor kénytelenek vagyunk visszatükrözni a szövegbe a szerző életművének esztétikai értékelését – ez a viszony pedig sosem mutatkozhat egészen stabilnak, hiszen az esztétikai értéket éppen az olvasott szöveg mutatja fel abszolút tényező helyett esetleges nézőpontok, társadalmi körülmények, intézményes viszonyok függvényeként.

Az elbeszélői semlegesség tehát jól működik szövegeffektusként, ám ha az elbeszélőt megpróbáljuk antropomorfizálni, nehezzé válik nem feltenni bizonyos kérdéseket – hiszen ha elfogadjuk is a morális rendszerek mozgathatóságát, egy emberszerű alakot alighanem lehetetlen olyan módon elképzelni, hogy ne állna benne e rendszerek némelyikében, amelyek megformálják perspektíváját. Ha a kisregény elbeszélőjét egységes személyiségként akarjuk olvasni, aligha tehetünk mást, mint hogy saját szimpátiáink alapján kiosztjuk a szövegben az iróniát, mely jelölhetetlenségénél fogva bizonyos mértékben mindig szükségszerűen az olvasói önkény függvénye. Az elbeszélőt asszimilálnunk kell saját ítéleteink rendszerébe, ám annak megszüntethetetlen idegensége ugyanakkor folyamatosan emlékeztet a művelet önkényességére: ilyen módon a szöveg olvasásában elköteleződés és szabadság megállíthatatlan oszcillációja elháríthatatlan tapasztalattá válik.

⁹ „*Most látom apámat...*” KODOLÁNYI János, *Tavaszi fagy*, Budapest, Grill Károly Könyvkiadó, 1926, 34–5. és *Találkozás öcsémrel* = KODOLÁNYI János, *Üzenet enyéimnek*, Budapest, Magyar Írás, 1921, 34–35.; illetve „*Valaki vérző lelkeket...*” KODOLÁNYI, *Tavaszi fagy*, i. m., 71. és *Valaki* = KODOLÁNYI, *Üzenet enyéimnek*, i. m., 13.

Bibliográfia

- BALÁZS Eszter, *Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról 1908–1914*, Budapest, Napvilág, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, 1996.
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *Etika és irodalomtudomány*, Helikon, 2007/4, 499–520.
- HITES Sándor, *Gazdaság, pénz, piac, üzlet, irodalom: a New Economic Criticism*, Helikon, 2011/4, 467–496.
- KODOLÁNYI János, *Tavaszi fagy*, Budapest, Athenaeum, 1940.
- KODOLÁNYI János, *Tavaszi fagy*, Budapest, Grill Károly Könyvkiadó, 1926.
- KODOLÁNYI János, *Üzenet enyéimnek*, Budapest, Magyar Írás, 1921.
- SCHEIN Gábor, *Az alternatív modernségek koncepciója felé*, It, 2011/2, 204–226.
- T. SZABÓ Levente, *Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái a 19. század közepén: a Magyar Írói Segélyegylet esete*, It, 2008/3, 347–376.

Marosán Bence Péter

A lebegő mű – félúton ponyva és irodalmi mű között

Esztétikai kérdések Ken Follett *A katedrális* című regénye kapcsán

Bevezetés

Gondolatok lektűr és irodalmi alkotás viszonyáról

Szolgálhat-e esztétikailag, művészileg, általában emberileg értékes hozadékkal a ponyva, a ponyvairodalom – vagyis egy szokásosan lenézett irodalmi műfaj – valamely alkotása? Ez lesz előadásom egyik fő kérdése. Voltaképpen ezt a problémát egy mélyebb probléma illusztrálására használom föl: a művészet aléthikus felfogását szeretném rajta keresztül bemutatni. A mű aléthikus felfogása szerint a műalkotásnak igazságélményt kell nyújtania, az igazság tapasztalatát, vagy objektíven fogalmazva: a műalkotás magát az igazságot mutatja be a művészet eszközeivel. Eközben nem bocsátkozom vitába vagy összehasonlító elemzésekbe a művészet egyéb lehetséges értelmezéseivel, így például a művészet illuzionista megközelítésével, mely szerint a művészet megtéveszt, hogy a művészi látszat által gyönyörködtessen, vagy hogy a művészetnek elsősorban szociológiailag integráló funkciót kellene ellátnia, vagyis egyazon kulturális és társadalmi közösséghez való tartozásunkat hivatott megerősíteni. Egy ilyen összevetés, polémia, meghaladná a jelen tanulmány kereteit.¹ A műalkotás tapasztalatának kellőképp hűségese² leírása meggyőződésem szerint képes kimutatni, hogy ez a tapasztalat lényege szerint igazságtapasztalat. Nem csak a magas művészethez tartozó, illetve kanonikusnak elismert művek képesek igazságot közvetíteni, hanem „alacsonyabb” rangú, illetőleg nem-kanonikus művek is. Különösen érdekesek ebben az

1 Ehhez a témához megfelelő bevezetést nyújt Władysław Tatarkiewicz könyve: Władysław TATARKIEWICZ, *Az esztétika alapfogalmai*, Bp., Kossuth, [2000], 2006.

2 Fenomenológiai leírása. Lásd alább.

összefüggésben azok a művek, melyek valamiképpen magas és népszerű művészet között helyezkednek el – ezek ugyanis képesek arra, hogy élesebb megvilágításba helyezték a művészet igazságtapasztalatának bizonyos vonásait.

Miben áll röviden a művészet aléthikus felfogása? A művészet fenomenológiai-hermeneutikai interpretációjáról van szó, melynek három, talán legfontosabb alakja ebben az összefüggésben Husserl, Heidegger és Gadamer. A későbbi német és francia fenomenológiai, hermeneutikai hagyományban ennek az elméletnek számos különböző leágazása és kifejtése van. A felfogás prominens képviselőjének tartott Heidegger még el sem indult pályáján akkor, amikor ennek az elképzelésnek az első formái kidolgozott alakban megjelentek a göttingeni és müncheni fenomenológiai kör gondolkodóinál, akiktől Husserl is jócskán merített esztétikai megfontolásainak kimunkálása során. A művészet aléthikus felfogása szerint a művészet feladata és funkciója az emberi lényeg, az emberi valóság ábrázolása; ennek az ábrázolásnak kell megfelelőnek lennie ahhoz, hogy művészi igazságról beszélhessünk; és ezt az ábrázolást a művészet a maga sajátos eszközeivel hajtja végre. Az emberi lényegyet kell ábrázolnia – ebben az értelemben mondta Gadamer a művészetet lényegmegismerésnek –, tehát nem egyszerű reprodukcióról, utánzásról van szó; a művészi ábrázolásnak valamilyen módon mindig a felszín mögé és alá kell hatolnia. Arra szeretnék rámutatni, hogy ezt a funkciót minden, egyáltalán az esztétikum szférájába eső, művészi jellegű alkotás képes megvalósítani – még a bizonyos szempontok alapján „alacsonyabbnak”³ tartott műfajba tartozó, illetve nem-kanonikus művek is.

Először is azzal a fundamentális megkülönböztetéssel kell foglalkozni, amely elválasztja a magasművészetet a népszerű, sekélyesebb, „alacsony” művészettől. Elemző művek sora foglalkozik a ponyva, a giccs, a populáris művészet vagy a „termelés” kérdésével, amelynek részleteibe itt nincs módunk belebocsátkozni. Csupán néhány jellemző, problematikus elemre szeretnék utalni, amely kérdésesség teszi a kettő szigorú elválasztását. Az egyik a kánon változékonysága. Ha végigtekintünk az irodalom történetén, akkor megfigyelhetjük, hogy egyes művek, amelyek a maguk korában kanonikus alapműnek számítottak, később kikerültek a kánonból, míg a maguk korában mellőzött, lenézett, sekélyesnek tekintett írások utóbb megkérdőjelezhetetlen helyet szereztek maguknak a legnagyobb művek panteonjában. Manapság a lektűr, a ponyva egyik eminens példája a detektívregény. A kifinomult ízlésű esztéta esetleg helytelenítheti, ha valaki például a *Háború és békét* esetleg Agatha Christie *Poirot*-regényeivel szeretné összehasonlítani.⁴ Ott

3 Arról, hogy milyen szempontok alapján minősítenek bizonyos műfajokat „alacsonyabbnak”, vagyis – az irodalmi mű kontextusában – mi alapján határozzák meg az értelmezők például a „ponyvairodalom”, illetőleg – általánosabban – a „giccs” ismérveit, rengeteg esztétikai, irodalomelméleti elemzés szól. A jelen tanulmányban mindenekelőtt Bárány Tibor írására fogok támaszkodni. BÁRÁNY TIBOR, *Szépirodalom vs. lektűr*, Holmi, 2011/2, 249–270.

4 Ajánlom e tekintetben Somerset Maugham ironikus hangvételű, *Az ihlet pillanata* című novelláját, melyben a szépérzékére, esztétikai kifinomultságára és ízlésére büszke Mrs. Albert Forrester először felháborodva fogadja az ötletet, hogy szépirodalmi munkásságát holmi detektívregényekkel „mocskolja be”. Aztán később egészen jó ötletnek találja a felvetést.

van azonban Dosztojevszkij, aki saját korának bűnügyi irodalmából, a ponyvairodalom velejéből merített, és gyakorlatilag arra alapozott, amikor megírta a *Bűn és bűnhődést*. Az egyes művek megítélése az irodalomtörténet folyamán néha radikálisan változott. Volt, hogy egy szöveget később más műfajhoz soroltak be, mint korábban, és volt, hogy egy alkotás esztétikai megítélése alapvetően megváltozott; később kiderült a szóban forgó műről, hogy felül- vagy alulértékelt volt.

Ugyanakkor vannak olyan szerzők és művek, melyeket a legtöbb, újabb irodalmi kánon abszolút alapszerzőnek és alpműnek ismer el: Homéroszra, Dantéra, Shakespeare-re és Goethére gondolni, mint „megingathatatlan klasszikusokra”. Az ő műveik a „klasszikus műalkotás” jelentőségével és szerepével rendelkeznek,⁵ mely Gadamer-nél a „platonikus idea” rangjára tesz szert. Ezzel egyébként rögtön jelezni lehet a művészet egyik paradoxonját: a történelemben beágyazott időtlen mű paradoxonját. Időbeli és időtlen feszültsége minden művészi alkotás egyik alapvető rejtélye.

Ami számomra lényeges, hogy egy mű képes-e, és ha igen, milyen módon képes megmutatni az emberi lényeket (Heidegger szóhasználatával: „az emberi egzisztenciát”); illetve, hogy ábrázolása mennyire radikális. Ez a radikalitás nyilvánvalóan összefüggésben áll azzal, hogy az adott mű egy történetileg kialakult kánonban végül (a kritikusok és olvasók hosszú értékelési folyamatát követően) milyen helyet tudott magának kivívni. Itt azonban elsősorban nem a kánon alakulására, és a vele kapcsolatos történelmi, faktikus fejleményekre vagyunk kíváncsiak, hanem magára a műre, és hogy a mű által milyen igazságtapasztalatra teszünk szert, és hogyan. Feltevésem szerint ilyen esztétikai teljesítményre nem-kanonikus, vagy éppen a kánonból műfajuknál fogva kizárt művek is képesek lehetnek – annál is inkább, mivel minden új mű még előtte van a kanonizációnak.

Szépirodalom és lektűr, avagy ponyva elválasztásának problematizálására most csak egy kísérletet szeretnék említeni: Bárány Tibornak a Holmiban megjelent elemzését, (*Szépirodalom vs. lektűr*).⁶ Bárány meggyőzően mutatja be, hogy a klasszikus definíciós kísérletek egyike sem képes szigorú módon elhatárolni egymástól szépirodalmat és lektürt, és alkalmasint kifejezetten sokat veszítünk, ha egy művet azért nem veszünk kézbe, mert az előzetes kritikai recepció „alacsony rangú” irodalmi alkotásként, ponyvaként értékelte le azt, vagy akár azért nem nézünk meg bizonyos könyveket, mert már a szerző szándéka és önértelmezése szerint is ponyvának íródott. Később az irodalmi besorolás változhat, és egy „kevésbé fontosnak” nyilvánított mű „fontosabbnak” bizonyulhat más, hamar (vagy éppen elhamarkodottan) kanonikussá avatott művekkel szemben.⁷ Ahogyan sorra veszi az egyes elhatárolási kísérleteket, Bárány csak egy ponton látja jogsulnuk a

5 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 203–207.

6 BÁRÁNY Tibor, i.m.

7 A köztes (a kanonikus és nem-kanonikus között elhelyezkedő) mű egy sajátos példáját jelentik Rejtő Jenő munkásságának a ponyvához sorolt elemei. Többek között Hegedűs Géza meggyőződéssel képviseli azt az álláspontot, mely szerint Rejtő vonatkozó munkái esetében nem ponyváról, hanem szépirodalomról kell beszélnünk. HEGEDŰS Géza, „Előszó” = *Az utolsó szó jogán*, REJTŐ Jenő (vál. és szerk. Dr. Révai Gyula), Bp., Magvető, 1968, 5–21., Uő., „Rejtő Jenő” = *Arcképvázlatok. Száz magyar író*, Bp., Móra Ferenc, 1980, 357–360.

kettő elhatárolását, mint mondja, a lektűr a műfaji konvenciók fenntartásában és alkalmazásában érdekelt, míg a szépirodalom hajlamosabb felforgató módon viszonyulni ezekhez a konvenciókhoz. Az irodalmi mű radikalitása egyebek mellett abban áll, hogy témaválasztásában vagy ábrázolási módjában (esetleg mindkettőben) bizonyos pontokon elszakad korának elterjedt szokásaitól, hagyományaitól. Akadhat azonban olyan ponyva is, melynek egyes formabontó mozzanatait éppen azért nem veszik észre, mert a szerző önértelmezésére, illetve a kritikusok ítéletére hagyatkozva olcsó, „alacsonyrendű” műnek sorolják be azt; és ez az előzetes felfogás azután nem engedi szóhoz jutni a mű bizonyos rétegeit.

Esztétikai megfontolások A katedrális kapcsán

Úgy gondolom, hogy a nem-kanonikus mű, amely ráadásul egy – a magas irodalom szempontjához viszonyítva – leértékelt irodalmi műfajba, a lektűr műfajába tartozik, alkalmas lehet a fentebb vázolt esztétikai elmélet, valamint a művészi alkotófolyamat bizonyos jellegzetességeinek megvilágítására. Úgy gondolom, a mű, amelyről szó van, a köztes művek jellegzetes esetét alkotja, amennyiben bizonyos, kifejezetten szépirodalminak mondható elemeket is képes felmutatni. Ken Follett könyvének példája talán kissé ad hoc-nak tűnhet, lévén egy 1986-os könyvről van szó, melynek azonban egy éve jelent meg a folytatása (*Az idők végezetéig*); és mivel rajongótáborral rendelkező, közönségsikert aratott műről van szó, melyet a kritikusok leginkább egy jól megírt lektűrként (de lektűrként) értékelték,⁸ éppen ezért kiváltképpen alkalmas lehet a fentebb jelzett problémák kibontására. A mű egyéb jellegzetességei, mint például az, hogy történelmi regényről van szó, további kérdések kifejtésére adnak lehetőséget.

Az 1989-ben megjelent regény (eredeti címe: *A föld pillérei*, magyarul: *A katedrális*)⁹ Anglia 1123 és 1174 közötti időszakát dolgozza fel; a kingsbridge-i (valójában a salisbury-i) katedrális felépítésének történetét. A történet több különböző, egymással bizonyos ponton összefonódó szálon fut; leginkább két fiktív földrajzi pont köré összpontosulva: egyfelől a kingsbridge-i katedrális, másfelől a shiring-i grófság köré. A regény Anglia történetének egy zűrzavaros, mert trónviszályal és interregnummal terhelt időszakát eleveníti fel; és olyan fontos történelmi pillanatokot is bemutat, mint Thomas Becket canterbury-i érsek meggyilkolása.

A különböző kritikusok kipécézték a mű történelmi hibáit és tévedéseit, minden történész a saját szakmájának megfelelő szemszögből. Így a magyar fordításról írt kritikájában az építészet- és művészettörténész Marosi Ernő az építészet-történet szemszögéből.¹⁰ *A középkori építészet lektűrje* című rövid tanulmányában ironikusan utal arra, hogy a regény egyik fontos szereplője, János, az építőmester,

8 A New York Daily News, Chicago Tribune, Washington Post a mű megjelenését követő (1989) kritikái kedvezően fogadták a könyvet. Marosi Ernő alább bővebben is érintett bírálatában inkább a negatív, kritikai felhangok vannak túlsúlyban. (Uő., *A középkori építészet lektűrje*, Holmi, 1991/6, 786–789). A művet övező különböző vélemények sokszínűségébe érdekes bepillantást enged a következő honlap: http://www.goodreads.com/book/show/5043.The_Pillars_of_the_Earthhttp://www.goodreads.com/book/show/5043.The_Pillars_of_the_Earth

9 Ken FOLLETT, *A katedrális*, Bp., Victoria kft, 1989.

10 MAROSI Ernő, *A középkori építészet lektűrje*, Holmi, 1991/6, 786–789.

átírja a művészettörténetet, amikor 1152 táján fedezi fel a támívet, mely Angliában csak bő egy évszázaddal később honosodik meg. Véleményem szerint a felhozott történelmi tévedések nem végzetesek – egyfelől ugyanis a történetírás mint olyan már eleve fikcióval terhelt,¹¹ másfelől az irodalmi műnek (vagy bármely történelmi vonatkozású műalkotásnak) eleve nem a tényleges valóság rekonstrukciója a feladata, hanem az emberi valóság vagy létezés művészi szempontok szerint hűségesebbnek, megfelelőnek mondható ábrázolása. Ehhez az ábrázoláshoz a fikció szolgál eszközként. Egy történelmi fikciónak ugyan ragaszkodnia kell az adott kor leglényegesebb momentumaihoz (egyébként nem nevezhetnénk történelmi regénynek), de szaktudományos igényű történelmi rekonstrukciót várni egy történelmi regénytől alapvetően elhibázott követelés volna. Egy történelmi regény esetében az alapvető szempont az, hogy a történet szereplőit, a kort és a korabeli társadalmat a lehetőségekhez képest hűen mutassa be – tehát nem kell mindenre kiterjedő történelmi vizsgálatot végeznie annak, aki ilyen vállalkozásba kezd, különös tekintettel arra, hogy még maguk a történészek is elvitatkoznak egy-egy kulcskérdésen, csupán arra kell ügyelnie, hogy a legalapvetőbb hibákat elkerülje, vagyis hogy ne kerüljön gőzmozdony a középkorba. A korabeli életmód, gondolkodásmód és világkép lényeges elemeire kell tekintettel, valamint azokra az anyagi, technikai produktumokra, amelyek az előbbiekkal szervesen összefüggtek. Lehet persze vitatkozni azon, hogy mi a valóban lényeges,¹² milyen vívmány vagy eszköz milyen mértékben határozta meg a korabeli átlagember életvitelét, de úgy vélem, megfelelő hermeneutikai érzékenységgel ez viszonylag jól körülhatárolható.¹³ Aki nagyobb fokú történelmi hitelességre és pontosságra vágyik, annak nem irodalmi művet kell a kezébe vennie, mely lényegénél fogva a fikció közegében mozog, hanem olyan munkát, melynek kitűzött feladata éppen a minél hitelesebb, történelmileg minél akkurátusabb rekonstrukció, vagyis szaktudományos történelmi, illetve társadalomtörténelmi publikációt.

Itt elérkeztünk az előadás egyik központi kérdéséhez. Miben áll egy történelmi mű (regény, dráma, vers, film stb.) igazságértéke? Egy történelmi regénynek például egyáltalán nem kell valóságos szereplőket alapul vennie. Lukács Györgynél a történelmi regény mintegy ideáltipikus megtestesüléseit Walter Scott regényei adják, amelyek valóságos történelmi korban, valóságos történelmi környezetben, valóságos történelmi események alapján játszódnak le, de nem mindig valóságos szereplőkkel.¹⁴ Mert nem az a lényeg, hogy szolgálai hűséggel másolják le ezek a könyvek a kort – ez legfeljebb csak a történésznek mint szaktudósna lehet a feladata. Hanem az, hogy magát a történelmi életet mutassa be megfelelően.

11 Vö. Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., Osiris-Gond, 1997.

12 Kinek a gőzmozdony, kinek a támpillér.

13 Ahol persze mindig van bizonyos mozgástér a viták számára. De a hangsúly a történelmi fikció esetében mindenkor a történeten van, tehát a szereplők, illetve a történet irodalmilag, művészileg hiteles, adekvát bemutatásán, vagy ellenkezőleg: inadekvát, valami miatt hiteltelen voltán.

14 LUKÁCS György, *A történelmi regény*, Budapest, Magvető, 1977, 33–81, különösen: 36skk.

Lukácsnál a történelmi regény dicsőítését a realizmus iránti erőteljes elkötelezettsége motiválja, de ez itt a legkevésbé sem kell, hogy hibának számítson. A művészet aléthikus interpretációjában ennek a felfogásnak maximálisan helye van.

A fontos az, hogy maga a történelmi karakter és a történelmi kor hitelesen jelenjen meg. Ebbe a kisebb-nagyobb hibák is harmonikusan bele tudnak simulni. Érdekes módon Marosi Ernő, aki az építészettörténeti és egyéb hibák kipécézése után pontosan amellettt érvel, hogy nem kell egy történelmi regénynek tökéletesen hűnek lennie, és Walter Scott és Victor Hugo mennyivel jobb regényeket írt, mint az általa éppen bírált szerző, egy következő lépésben mégis azt veti Ken Follett szemére, hogy görcsösen próbálja jól leképezni, visszaadni a kort, ehhez rengeteg történelmi anyagot is mozgósít, és kifestőkönyvnek tekinti a történelmet, gyakorlatilag, mint mondja egy „történelmi Disneyland”¹⁵ kreál. És a regény ennek ellenére, sőt többek között kifejezetten emiatt, a történelmi hűségnek való görcsös megfelelni vágyás miatt silány, rossz lesz.

Nem értek egyet Marosi Ernő bírálatával, szerintem minden gyengesége ellenére a mű tartható, vállalható munka – és tudja teljesíteni azt az általam támasztott elvárást, hogy igazságélményt nyújtson. Disneylandben ritkán látni hányást vagy szemetet, mert a népes takarítószemélyzet ügyel a szirupos, giccses varázsváros tisztántartására, hogy a szemét, a mocskok ne törhesse össze az illúziót. Márpedig Ken Follett regénye tele van hányással, szeméttel – a kort a maga naturalisztikus mocskosságában mutatja be, szerintem megfelelően. A középkori Európa (azon belül Anglia) világa egy brutális, véres, kegyetlen és nehéz világ volt, melyben az emberi létezés természetes velejárója volt a betegség, a fájdalom, az erőszak és a rövid átlagéletkor. Ebben a korban, Hobbes megfogalmazásával élve, „az emberi élet” többnyire valóban „szegényes, csúnya, állatias és rövid”¹⁶ volt. Ezt a bizonyos pontokon markánsan sötét világot, melyben – a hivatalosan hirdetett keresztényi etikai elvek ellenére – oly intenzíven jelen volt az önzés, az öncélú gonoszság és kicsinyesség, úgy gondolom, hogy giccses túlzások nélkül, megfelelően felépítve ellenpontoszza a regény pozitív szereplőin bemutatott önzetlenség, jóság és nagylelkűség, ahol a sötétség mégis túlsúlyban lévőknek látszik az ember pozitív vonásaival szemben.¹⁷

A Ken Follett által bemutatott kor mocskos, könyörtelen és erőszakos – és az ember megtapasztalja, hogy miért is különösen kellemetlen egy olyan időszakban élni, amelyben interregnum van, és nem a törvények uralkodnak, hanem a nyers erő érvényesül.

15 MAROSI, i.m. 788.

16 Thomas HOBBS, *Leviathán*, Bp., Magyar Helikon, 1970, 109.

17 Erről részletesebben lásd alább.

Esztétikai lényeg, történetiség, partikularitás

Miben állhat egy történelmi mű mondanivalója a jelenkor embere számára? Abban, hogy fel tudja mutatni azt, ami az ábrázolt kor emberében és a jelen kor emberében közös. Platonizáló módon akár időfeletti lényegről is lehetne beszélni, de a művészi ábrázolás egyik paradoxonja (a sok közül) éppen abban áll, hogy az általa ábrázolt emberi lényeg mindig kontextushoz kötött, mindig mélyen bele van ágyazva abba a történelmi-társadalmi közegbe, amelyben megnyilvánul. És ennek ellenére érezzük a közöset magunkban és az elmúlt korok, illetve a távoli kultúrák emberében. Ezt a közöset kell megmutatnia a műalkotásnak; és a történelmi mű itt még nehezebb helyzetben van, mivel mintegy közvetítenie kell az időbeli síkok között, a jelen emberét (és még közelebről: a szóban forgó szerző társadalmának, kultúrájának emberét), valamint a megjelenített kor emberét elválasztó távolság között; az emberi létezés igazságát fiktív és reális, azonos és nem-azonos (tehát a bennünket összekötő és a minket elválasztó) közötti mozgásban kell felmutatnia. Kevés olyan műfaj van, mely olyannyira plasztikusan tudná ábrázolni az emberi létezés lényegi vonásait, mint pont a történelmi regény.

Egy mű továbbá azáltal is igazságot tud számunkra közvetíteni, ha tökéletlen, sőt akár rossz, silány. Soha nem születhetne jó, vagy akár tökéletes mű, ha nem születik száz másik tökéletlen, rosszabb. Csak a tökéletlen által ismerjük meg a tökéletes – és ez az alkotóra épp úgy érvényes, mint a befogadóra. Szükségszerűen végig kell haladnunk elhibázott kísérleteken és kevésbé sikerült alkotásokon, hogy a hibák és kudarcok mibenlétének felismerésén keresztül képessé váljunk arra, hogy a tökéletesebb alkotást is felismerjük.

Az esztétikai alkotás az egyik legmisztikusabb feladat és folyamat. Egyszerre alkotás és felfedezés. A koncepciót, amelyet az ember megalapít és kidolgoz a műben, mintegy fel kell tárni. A művésznek alá kell rendelnie magát a koncepciónak – melyet mégis ő maga talál fel, alapít meg. A mű, annak ellenére, hogy a művész teremti meg, vele szemben sajátos, mondhatni konstituált objektivitást mutat. Nem lehet megjósolni, hogy mennyi tényleges idő, munka és szenvedés kell egy valódi műalkotás létrehozásához. De az a tény, hogy néha egy fontos mű kidolgozása évtizedeket is igénybe vesz; (elég itt Goethe *Faust*jára utalni, melyen a szerző 1772-től kezdve egészen haláláig, 1832-ig, tehát hatvan éven át dolgozott). Egy mű kidolgozása azonban a koncepció belső, inherens törvényszerűségeinek a feltárását, valójában magának a koncepciónak a feltárását és érvényre juttatását jelenti. A művész bizonyos szempontból valóban úgy jelenik meg, mint azt Platón a *Phaidrosz*ban és az *Ión*ban, vagy akár Schelling és a német romantikusok látták: médiumként.

Az előadás elején a művészet aléthikus interpretációjáról esett szó. Ez az interpretáció a fenomenológia előtt is jelen volt természetesen az esztétika történetében: egyik legfontosabb képviselője Hegel volt (de ugyanígy említhetnénk Schellinget is), és ez az elképzelés Hegelen keresztül egészen Arisztotelészig nyúlik vissza. Arisztotelésznél a poézisz speciálisan filozófiai jelentőségét az adja, hogy mimésziszként, ábrázolásként jelenik meg. Mit ábrázol Arisztotelésznél

a művészet² Emberi cselekedeteket és emberi jellemeket. Hegelnél a művészet igazsága az eszme igazságának érvényesítését jelenti. A rossz művész Hegel szerint onnan ismerszik meg, hogy saját partikularitását nem tudja elnyomni a műben érvényesülni akaró eszme univerzalitásával szemben.¹⁸ Ami a műben fogyatékos, véli Hegel, az a művész partikularitásából, individualitásából fakad.

Amiről úgy vélem, hogy speciálisan Follett regénye erényének tudható be, az szintén abban áll, hogy a szerző egy vele szembenálló valóságot próbál meg érvényre juttatni. A szereplők realiztikusan vannak bemutatva: még a pozitív karaktereknek is vannak kedvezőtlen pillanataik, kedvezőtlen jellemvonásaik és tetteik (időnként ők is tudnak kicsinyesek, önzők és a másikkal szemben nem megértők lenni) – és még a negatív szereplők is mutatnak olyan jellemvonásokat, vagy legalábbis tesznek olyasmit, ami pozitívan is értelmezhető. A mű egyik legfelemelőbb pillanata a korábban meglehetősen előnytelennek, intrikus, önző, bor-nírt figurának ábrázolt Remigius megtérése, aki belátja hibáit, bűneit, és őszintén megváltozik. Az elbeszélés egyik negatív főszereplője, Waleran Bigod szintén megtérni látszik a regény végén. A szerző komoly erőfeszítéseket tett, hogy aprólékosan „szerkessze meg” az egyes szereplők jellemét.

Az ábrázolt jellemek árnyaltak és hitelesek. Az ábrázolt gyengeségek épp úgy, mint az ábrázolt erények. Az embernek kényelmetlen érzése támadhat, ha kellő empátiával végigkíséri, hogy a mű egyik főszereplője, Tamás mester, hogyan neveli félre a fiát, idősebbik gyermekét, akit vakon szeret, és nem hajlandó észrevenni annak hibáit – hogy Tamás mester fiából, Alfrédból, hogyan lesz egy korlátolt, önző és erőszakos ember, mert apja nem hajlandó tudomást venni gyermeke ilyen természetéről, és nem teszi meg időben a megfelelő lépéseket. Érezzük, hogy Alfrédnek nem szükségképpen kellett ilyen felnőtté válnia – aki maga körül mindenki életét megkeseríti, és még a saját magáét is – és ebben az esetlegességben lesz többek között az ő jelleme is teljesen eleven és valóságos.

Külön ki kell emelni ebben az összefüggésben Fülöp perjelt, aki talán a „leg-tisztább”, legpozitívabb szereplő az egész regényben. Ezt azért is különösen pozitív momentumként kell értékelnünk az egész mű összefüggésében, mivel a regény színvonalát helyenként szerintem pontosan az rontja le, hogy a szerző „partikularitása” előtérbe kerülni látszik a mű „saját igényeivel” szemben. Tehát olyan szempontok érvényesülnek a történetben, melyeket maga a mű – értelmezésem szerint – nem követel meg lényegéből fakadóan. Ilyen elemek Ken Follett kitapintható fenntartásai és ellenérzései a vallással szemben, (úgy éreztem, hogy ezeket a partikuláris szempontokat – a mű saját koncepciója által igazolható mértéken

¹⁸ Hegel felfogása szerint egy mű annál jobb, minél inkább „el tudja nyomni” a szerző a saját partikularitását, és érvényre tudja juttatni a mű saját igényeit, vagyis a műben az általánost, az „eszmet”. A szerzőnek alá kell magát rendelnie a mű saját „koncepciójának”. Vö. pl. G. W. F. HEGEL, *Estztétika*, Bp., Gondolat, 1974, 57–62.

túl – részben Ilona, részben Jankó megnyilvánulásai juttatják kifejezésre) – ezt pontosan Fülöp perjel egyértelműen és tisztán pozitív alakja ellensúlyozza. De ilyen további partikuláris elemnek vehetjük az intim, szerelmi jelenetek terjengős ecsetelését, mely számomra az elbeszélés egész menetének és koncepciójának tekintetében nélkülözhetőnek tűnik.

Lehet, hogy Ken Follett tehetségét, erejét meghaladta volna, hogy ezt a szöveget (*A katedrális*) egy valódi műalkotássá formálja, mely túllépi a lektűr kereteit – de nem mindenki születik alkotó, formabontó zseninek. A művészet igazságát a művész csak saját természettől adott tehetsége által, illetve a szorgalma által megteremtett, de mindenképpen véges keretei között tudja kifejezésre juttatni, érvényesíteni. Egy véges lény mindig csak véges igazságot tud feltárni, kifejezni. *A katedrális* maga mindenesetre színvonalas szórakoztató irodalomnak íródott, és ennek a mércének, amennyire ezt meg lehet ítélni, eleget is tudott tenni. Ami a jelen előadás szempontjából fontos: a maga által megteremtett keretek között igazságélményt tud nyújtani. Azt lehet mondani befejezésképpen, hogy ha egy író a művészi igazságot a maga képességeihez, tehetségéhez mérten, alkotói lelkiismeretével összhangban teszi, akkor az eredményért a legcsekélyebb mértékben sem vonható felelősségre.

Bibliográfia

- BÁRÁNY Tibor, Szépirodalom vs. lektúr, Holmi, 2011/2, 249–270.
- Ken FOLLETT, *A katedrális*, Bp., Victoria kft, 1989.
- Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984.
- HEGEDÜS Géza: „Előszó” = *Az utolsó szó jogán*, REJTŐ Jenő (vál. és szerk. Dr. Révai Gyula), Bp., Magvető, 1968, 5–21.
- HEGEDÜS Géza, Rejtő Jenő = *Arcképvázlatok. Száz magyar író*, Bp., Móra Ferenc, 1980, 357–360.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétika*, Bp., Gondolat, 1974.
- Thomas HOBBS, *Leviathán*, Bp., Magyar Helikon, 1970.
- LUKÁCS György: *A történelmi regény*, Bp., Magvető, 1977.
- MAROSI Ernő, „A középkori építészet lektúrje”, in Holmi, 1991/6, 786–789.
- Władysław TATARKIEWICZ, *Az esztétika alapfogalmai*, Bp., Kossuth, 2006.
- Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., Osiris-Gond, 1997.

Nagy Dániel

Néhány gondolat a 20. századi Wagner-rendezések politikai vonatkozásairól

Bevezetés

Richard Wagner kétségkívül a zenetörténet legpolitikusabb figuráinak egyike. Egyfelől azért, mert pályája során ő maga is gyakran politizált, elég csak arra gondolnunk, hogy az 1848-as drezdai eseményekben való részvétele miatt kényszerült évekig tartó svájci emigrációba. Ráadásul nagyszámú elméleti írásában is gyakran nyilvánít véleményt a művészeti/esztétikai problémák mellett politikai természetű kérdésekről, sőt néha kimondottan nagy jelentőséget nyer nála a politikai motiváció a művészetről folyó diskurzusban – például a mai szemmel igen csak vállalhatatlan *Das Judentum in der Musik* című (eredetileg álneven megjelent) írásában (bár némileg árnyalhatja a képet, hogy ez a szöveg minden bizonnyal leginkább a német komponistának a zsidó származású Meyerbeer sikerei miatti személyes irigységét tükrözi, s kevésbé egy konzekvens antiszemita ideológia eredménye – bármit is mond erről Adorno). Wagner azonban nem csupán, sőt azt is mondhatnám, nem elsősorban a saját, politikával kapcsolatos megnyilatkozásai miatt bír az egész operairodalom talán legintenzívebben „átpolitizált” recepciótörténetével, hiszen művei is egészen bámulatosan alkalmasnak bizonyultak arra, hogy a különböző korszakok színpadain a lehető legváltozatosabb politikai asszociációk kapcsolódjanak hozzájuk.

Előadásom első felében megkísérlek rövid történeti áttekintést adni a politikai asszociációk szempontjából legtermékenyebbnek bizonyuló művek (elsősorban a *Ring* tetralógia és a *Parsifal*) interpretáció- és recepciótörténetéről, különös tekintettel a 20. század második felének néhány emblematikussá vált előadására. Elő-

adásom második felében pedig igyekszem felvetni és némileg körüljárni a bemutatott szerteágazó interpretációtörténet által felvetett, a műalkotások jelentésével és értelmezésével kapcsolatos elméleti/esztétikai kérdéseket.

Természetesen mielőtt a művek különböző interpretációira rátérnénk, feltétlenül szükséges röviden felvázolni, hogy maga a szerző milyen (ugyancsak sokrétű) politikai/világnézeti elképzelésekkel bírt, hiszen ennek természetesen nyoma maradt a műveiben is (nem mintha Wagner gondolkodása bármilyen mértékben a későbbi különböző politikai, ideológiai, világnézeti háttérű interpretációk adekvátságának mércéjéül szolgálhatna, de erről majd később).

Magának Wagnernek a nézeteit, vagy műveinek ideológiai/politikai/világnézeti háttérét (ahogy például Fodor Géza tette Mozart operáival) önmagában könyvtárnyi terjedelemben lehetne elemezni, és a kép korántsem merülne ki a heroikus, germán nacionalizmusban és antiszemitizmusban (bár ezek meglétét – Wagner elméleti fejtegetéseiben legalábbis – felesleges volna tagadni). Csúpnán néhány példa a Wagnert kimutathatóan inspiráló korábbi és kortárs szellemi áramlatokból, természetesen a teljesség igénye nélkül: a germán hősepika 19. századi divatja (Jakob Grimm német mitológiáját már iskolás korában olvasta);¹ a görög tragédia, ill. annak több mint két évezredet felölelő elméleti reflexiói;² a német kora-romantikus irodalom és esztétika tk. Hoffmann, Novalis, Schelling és Tieck írásai;³ a 19. század első felének polgári/nemzeti forradalmi ideológiái, Ludwig Feuerbach filozófiája;⁴ bizonyos fokig Hegel nézetei; Proudhon, Weitling és más utópista szocialisták elképzelései;⁵ Bakunyin anarchista elképzelései; Fichte és más kora 19. századi német moralisták „romantikus antikapitalizmusa”;⁶ Schopenhauer akarat-metafizikája⁷ – és ezek csak a legnyilvánvalóbbak.

Rendezések

Fentebb említettem, hogy elsősorban a 20. század második felének rendezéseire fogok koncentrálni a történeti összegzés során, ez annál is inkább indokolt, mivel a század első felében sokkal kevesebb említésre méltó újítás született, legalábbis nyugaton. Különösen kirívó a Wagner-játszás intézményesített „szentélyének”, Bayreuthnak a ragaszkodása az eredeti (Richard Wagner által megálmodott) koncepcióhoz. Bayreuthban a *Ring* lényegében 1924-ig az „eredeti” (1876-os) rendezésben és díszlettel ment.⁸ (Ráadásul 1924-ben a Siegfried Wagner és Kurt

1 *Wagner Handbook*, szerk. Ulrich MÜLLER, Peter WAPNEWSKI, John DEATHRIDGE, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1992, 485.

2 *Uo.*, ill. Patrick CARNEY, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 2006, 47.

3 CARNEY, *i. m.*, 48.

4 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i. m.*, 157.

5 *Uo.*

6 John BOKINA, *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1997, 91. Maga a kifejezés Lukács Györgytől.

7 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i. m.*, 289. ill. CARNEY 49. ld. még John TIETZ, *Redemption or Annihilation? Love versus Power in Wagner's Ring*, New York, Peter Lang, 1999, 177. Schopenhauer kontra Hegel.

8 Nora ECKERT, *Der Ring des Nibelungen, und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*, Hamburg, Europäische Verlaganstalt/Rotbuch Verlag, 2001, 96.. A Bayreuthi Ünnepi Játékokat (Bayreuther Festspiele) 1876-ban – még a szerző életében – rendezték meg először, a Ring első ciklikus színpadra állításával. 1882-ben ugyanitt

Söhnlein féle újítások is csak minimális változtatásokat hoztak a 19. századi „romantikus” rendezéshez képest.)⁹ Cosima Wagner „férje szellemének” elhivatott őrzőjeként lényegében mindenféle reformkísérletnek ellenállt,¹⁰ és egy masszív konzervatív wagneriánus kört alakított ki maga körül Bayreuthban. E kör főbb alakjai a Wagner-motívumkatalógust összeállító zenetudós Hans von Wolzogen, a Gobineau-fordító rasszista teoretikus Karl Ludwig Schemann, és az angol származású író, filozófus/misztikus Houston Stewart Chamberlain voltak.¹¹ Nem kis részben Schemann és Chamberlain szélsőjobboldali, fajgyűlölő nézetei képezték a közvetlen hidat Wagner és a náciizmus között.¹² Cosima és Siegfried 1930-as (pár hónap különbséggel bekövetkezett) halála után utóbbi özvegye, az angol származású Winifred Wagner (szül. Williams) vette át a vezető szerepet Bayreuthban.¹³ Winifred Wagnert a nácihoz és személyesen Adolf Hitlerhez fűződő viszonya igen ellentmondásos figurává tette a modern történetírás szemében. Hitler 1933-as hatalomra jutása után a náci szinte azonnal igyekeztek a művészetek területén is érvényre juttatni elképzeléseiket. Ennek fő irányítója természetesen a hírhedt propaganda-miniszter, Joseph Goebbels volt, az ő vezetésével gyakorlatilag az egész Harmadik Birodalom területén egységesen egy új, „naturalisztikus” (mondhatni „nemzetiszocialista-realista”) színpadi stílust honosítottak meg.¹⁴ Az első, már a náci érában rendezett bayreuthi fesztiválra 1933 nyarán került sor, a *Ring* és *A nürnbergi mesterdalnokok* új színpadra állításával,¹⁵ Heinz Tietjen rendezésében, Emil Preetorius jelmezeivel és díszleteivel, Wilhelm Furtwängler vezényletével.¹⁶ A fesztivál lényegében egészen a náci rezsim bukásáig Adolf Hitler személyes védnöksége alatt állt. Paradox módon éppen ez a védnökség tette Bayreuthot az egész birodalom relatíve leginkább független kulturális intézményévé a náci uralma alatt.¹⁷ Tietjen és Preetorius (egyébként mindkettőjüket szoros szálak fűzték a németországi szociáldemokrata párthoz)¹⁸ 1933-as *Ringje* egyáltalán nem követi a hivatalos „birodalmi” naturalisztikus stílust, sokkal inkább „szimbolistának” mondható.¹⁹ A Bayreuth-szerte lobogó horogkeresztes zászlók csak a felszínt jelentették. Maga a produkció mondhatni makacsul ellenállt a náci átideológizálási kísérleteinek, pl. Alfred Rosenberg – a náci párt akkori főideológusa – heroikus germanizmusának és Siegfried az árja szépség- és hősideál megtestesí-

volt a Parsifal ősbemutatója is. A játékok 1880-as évek közepétől évente kerültek megrendezésre. Richard Wagner 1883-as halála után az igazgatói szerepet özvegye Cosima (szül. Liszt) vette át és a fesztivált igazgatói posztját lényegében a mai napig töretlenül a zeneszerző leszármazottai töltik be. (*A szerző*)

9 ECKERT, *i. m.*, 96.

10 CARNEY, *i. m.*, 147. Valójában „inkább a betűhöz, mint a szellemhez ragaszkodott.” CARNEY, *i. m.*, 136.

11 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i. m.*, 192. Chamberlain egyébként a zeneszerző veje is volt egyben. (*A szerző*)

12 *Uo.*

13 Brigitte HAMANN, *Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth*, Budapest, Európa, 2005. 259.

14 CARNEY, *i. m.*, 271.

15 *Uo.*, 270.

16 *Uo.*

17 *Uo.*, 272.

18 Ld. MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i. m.*, 497 ill. CARNEY, *i. m.*, 271.

19 ECKERT, *i. m.*, 157.

tőjeként való megjelenítésének.²⁰ Maga Winifred – aki egyébként személyesen igen jó viszonyt ápolt Hitlerrel (egy időben ő volt a náci vezér angol tolmácsa is) – számos esetben, talán éppen ezért sikeresen mondott ellent neki, például amikor ismételten megtagadta, hogy a közismerten szociáldemokrata Emil Preotoriust Hitler „udvari díszlettervezőjével” Benno von Arenttel váltsa fel, aki végül sosem dolgozott Bayreuthban.²¹ (Megjegyzendő, hogy Siegfried özvegyének Tietjenhez és Preotoriushoz való ragaszkodását korántsem csupán esztétikai elvei motiválták, Tietjen ugyanis a harmincas évek közepétől haláláig Winifred élettársa volt).

A két világháború közötti időszak kapcsán érdemes egy kitérőt tenni, Wagner műveinek baloldali, elsősorban szovjetunióbeli interpretációtörténetére. Egyrészt már korábban bemutattam, hogy Wagner a 19. században számos kortárs baloldali eszmét (Bakunyin, Proudhon stb.) is – legalább részben – magáévá tett, másrészt a II. világháború utáni nyugat-európai Wagner interpretációban és recepcióban is központi szerepet játszanak a baloldali értelmezések. A 19. és a 20. század folyamán is számos jelentős baloldali gondolkodó értelmezte Wagner művészetét a maga világnézetének megfelelően, tulajdonképpen Marxot – és bizonyos követőit²² – leszámítva egy baloldali ideológia sem utasította el mereven Wagnert. Az egyik első fontos baloldali Wagner-interpretáció a közismerten szocialista nézeteket valló ír származású angol író George Bernard Shaw *The Perfect Wagnerite* c. 1898-as könyve.²³ Kevesen tudják, de az 1917-es bolsevik hatalomátvételt követően is sokáig láthatott Wagner előadásokat Moszkva és Pétervár (nem sokkal később Leningrád) operalátogató közönsége. Wagnerre egyrészt a korai bolsevik esztétika központi fogalmának számító „egyesített művészet” bajnokaként (Ivanov),²⁴ másrészt műveinek az „osztályharcon” alapuló interpretációjával *par excellence* szocialista művészként tekintettek.²⁵ Már a háború előtti Oroszországban is előfordultak igen modern, kísérletező Wagner-rendezések (Meyerhold híres 1909-es avantgárd *Trisztán és Izoldája* pl.),²⁶ a korai szovjet-kor rendezései is ezt a hagyományt folytatták, sok szempontból messze megelőzve Nyugat-Európa operajátszási gyakorlatát, pl. Komiszarzszevszkij 1918-as *Lohengrin*-je absztrakt díszletekkel,²⁷ vagy az 1920-as évek elejéről egy moszkvai Rienzi-előadás hasonló

20 ECKERT, *i.m.*, 151–152. Patrick Carnegy szerint viszont Winifredet és csapatát a náci „esztétikájával” éppen a romantikus heroizmus és a monumentalitás kedvelése kötötte össze. CARNEGY, *i.m.*, 277. Én személy szerint úgy vélem ez inkább Tietjen-re igaz, rá is inkább a monumentalizmus szempontjából. Tietjen rendezett az 1930-as években Bayreuthon kívül is, ám Preotorius díszletei szignifikánsan elütnek a Németországban akkortájt általános stílustól. (A szerző)

21 CARNEGY, *i.m.*, 276., HAMANN, *i.m.*, 426–427., ill. MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 517. Arent díszleteit gyakran személyesen Hitler hagyta jóvá.

22 A sztálini éra fő kultúrideológusa Zsdanov pl. imperialistának, a II. vh. utáni nyugati marxizmus egyik fő alakjának számító Th. W. Adorno nacionalistának és antiszemitának bélyegzi Wagnert, ugyanakkor pl. Lukács György vagy az Adorno-féle ún. Frankfurteri-körhöz tartozó Max Horkheimer korántsem ilyen elítélő a zeneszerzővel szemben. (A szerző)

23 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 195.

24 CARNEGY, *i.m.*, 221.

25 Pl. Lunacsarszkij

26 ECKERT, *i.m.*, 165.

27 CARNEGY, *i.m.*, 222.

módon (ez utóbbi a művet nyíltan munkásmozgalmi darabként értelmezve).²⁸ Az 1930-as évektől, a sztálini abszolút diktatúra megszilárdulását követően aztán a zsdanovi esztétika imperialistának minősítette Wagnert, és innentől kezdve egy kivétellel gyakorlatilag az 1970-es évekig nem játszották a német mester operáit a Szovjetunióban. Az egy kivétel viszont felettébb érdekes: a hírhedt német-szovjet megnemtámadási szerződés és a Molotov-Ribbentrop paktum megkötését követően a sztálini kultúrpolitika úgy döntött, hogy a kultúra területén is kimutatja hirtelen támadt testvéri érzületét Hitler és a német nemzeti-szocializmus iránt. Ennek eredményeképpen került színre 1940-ben Moszkvában Wagner *Walkürje*, nem kisebb név, mint a világhírű filmrendező Szergej Eizenstein rendezésében.²⁹ Eizenstein *Walkürje* heroikus és pátosszal teli, a természetmítosz és az emberi sors összekapcsolását állítja középpontba.³⁰ A wagneri „minden mindennel összefügg”³¹ jegyében Eizenstein színpadán a megelevenedő *Természet* is a történet aktív résztvevőjévé válik.³² Ez az interpretáció inkább az ifjú Wagner – kimondottan forradalmi – anti-kapitalizmusát helyezi fókuszba, és a *mítosz*, ősi emberi igazságként való értelmezésével ügyesen kerüli ki a hitleri „teuton nacionalizmus” problematikáját.³³ Természetesen 1941 júniusa után a *Walkür* azonnal lekerült a műsorról és a Wagner-játszás lényegében újabb évtizedekre megszűnt a Szovjetunióban.

A hitleri érárt követően a bayreuthi fesztivál csak a második világháború után hat évvel, 1951-ben indult újra, a zeneszerző két unokája – Siegfried és Winifred fiai – Wieland és Wolfgang Wagner vezetésével.³⁴ Az első év előadásai a *Parsifal* és a *Ring* tetralógia darabjai voltak Wieland rendezésében. Wieland Wagner teljesen újszerű színpadi nyelvét hamar „új bayreuthi stílus”-ként kezdték emlegetni.³⁵ Általában e stílus fő ismertetőjegyeként tartják számon a szinte üres színpadképet, Wieland a legtöbb hatást nem kellékek vagy díszletelemek alkalmazása, hanem a színek és fények játéka révén éri el.³⁶ Absztrakció-stilizáció és a „mitopoétikai elemek vizualizációja” jellemző Wieland ezen első nagy korszakára.³⁷ A *Parsifal* miszticizmusa és spiritualitása³⁸ mellett a *Ring* sokkal inkább mitikus az idő- és térnélküliség érzését keltve tágítja monumentáliság Wagner drámájának

28 *Uo.*, 22–223.

29 CARNEGY, *i.m.*, 227., ill. ECKERT, *i.m.*, 166. Nora Eckert szerint a történelem furcsa fintora, hogy ebben a történelmi pillanatban, alig egy évvel azelőtt, hogy Hitler a megnemtámadási szerződést felrúgva a történelem talán legnagyobb szabású háborúját indította el, épp egy olyan Wagner darab került színre Moszkvában, melyben igen fontos szerepet kap a szerződés, illetve a szerződésszegés/árulás toposza, és mindez ráadásul a zsidó származású Eizenstein rendezésében. Ld. ECKERT, *i.m.*, 163.

30 *Uo.*, 166. Eizenstein rendezése sok szempontból tisztelgés mestere, a nem sokkal korábban kivégzett Meyerhold emléke előtt. Ld. CARNEGY, *i.m.*, 227–228.

31 Vö. Thomas Mann *Beziehungszauber* fogalma. Ld. ECKERT, *i.m.*, 170.

32 CARNEGY, *i.m.*, 228–229.

33 *Uo.*, 232. Az ifjú Wagner forradalmi anti-kapitalizmusa kapcsán ld. még BOKINA, *i.m.*, 107.

34 CARNEGY, *i.m.*, 263., ill. MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 520.

35 ECKERT, *i.m.*, 182.

36 *Uo.*

37 *Uo.*, 288., ill. MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 520.

38 CARNEGY, *i.m.*, 263.

cselekményét.³⁹ Ez szinte biztosan a korábbi – bizonyos szinten politikailag befolyásolt – rendezések tagadása Wielandnál.⁴⁰ Ahogy Tietjen (akit egyébként Wieland több ízben bíralt a náci éra alatti megalkuvása miatt) „szimbolizmusa” is részben az összes többi német színház „naturalizmusának” tagadása, úgy Wieland apolitikussága is bizonyos mértékig politikailag motivált, amennyiben mereven elutasít bármilyen aktuálpolitikai asszociációt a nagy világdráma kapcsán. A nagyapa drámája nála a szó legnemesebb értelmében vett *mítosszá*, az ősi, a „tisztá emberi” (*Das Reinmenschliche*) reprezentánsává szublimálódik.⁴¹ Az 1960-as évekre Wieland absztrakt stílusa némileg megváltozott, hogy helyet adjon egy még mindig mélyen pszichologizáló, archetipikus, ám sokkal nyíltabban szimbolikus színpadi nyelvnek.⁴² Ez a váltás leginkább 1965-ös második bayreuthi *Ring*-rendezésében érhető tetten. A korábbinál nyíltabb szimbolikával párhuzamosan Wieland feladja korábbi *Ring*-je mitikus időtlenségét és sokkal inkább megenged magának aktualizáló utalásokat is.⁴³ Alberichet lágerparancsnokként (aki az *Anonimitást* szimbolizáló *Tarnhelm* és a *Félelmet* megjelenítő *Gyűrű* segítségével zsarnokoskodik), a Nibelheimot koncentrációs táborként, a Nothungot atombombaként, a Valhallát a Wall street-i tőzsdeként ábrázolja.⁴⁴ Itt szerepel először a nem sokkal későbbi rendezésekben alaptoposszá váló egyértelműen negatív Wotan figurája, ebben a rendezésben a Valhalla birtokbavétele már nem felemelkedés, hanem nyilvánvaló alászállás.⁴⁵ Összességében elmondható, hogy Wieland Wagner második bayreuthi *Ring*-je nemcsak sokkal direkter, de egyben jóval pesszimistább is korábbi rendezéseinél. Sajnos Wielandot újabb stílusának kiteljesítésében 1966. október 17-én bekövetkezett tragikusan korai halála⁴⁶ meggátolta, de így is kétségtelenül alapjává vált a '70-es évek legfontosabb *Ring* értelmezéseinek.

Az 1968-as nyugat-európai események után ismét felerősödött a művészet politikai szerepvállalásának kérdése, elsősorban a baloldali művészek körében.⁴⁷ A Wagner-rendezésben Wieland „kései” munkássága egyébként is utat nyitott az aktuális kérdésekre reflektáló szemlélet előtt. Az egyik legfontosabb ilyen rendezés Kelet-Németországban, Lipszében született 1973 és '76 között Joachim Herz – és díszlettervezője, Rudolf Heinrich – munkájának eredményeképp.⁴⁸ A Szovjetunióval ellentétben, az NDK-ban sosem sikerült a Wagner-játszás

39 ECKERT, *i. m.*, 184.

40 CARNEGÝ, *i. m.*, 308.

41 Ráadásul összekapcsolja a művet a klasszikus görög sorstragédiákkal Aiszkhülosz és Szophoklész művészetével – melyek kimutathatóan magát Richard Wagnert is inspirálták – ennek érdekében Wieland szorosán együttműködött a neves német klasszika-filológussal, Wolfgang Schadewaldttal is. Ld. ECKERT, *i. m.*, 185.

42 *Uo.*, 186–187.

43 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i. m.*, 521.

44 *Uo.*, ill. CARNEGÝ, *i. m.*, 295.

45 ECKERT, *i. m.*, 215.

46 HAMANN, *i. m.*, 832.

47 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i. m.*, 521.

48 ECKERT, *i. m.*, 252.

hagyományát teljesen elnyomni, ám a keleti blokk legtöbb országához hasonlóan itt is sokáig politikailag gyanús jelenségként kezelték és gyakorta ki volt téve a hatalom cenzúrájának.⁴⁹ Herz '70-es évek derekán készült rendezése egy dinamikus „újrapolitizált” *Ring*-koncepcióval áll elő, úgymond az „eredeti forradalmi szándék” rekonstruálásának igényével a 19. századi kapitalista társadalom kíméletlen kritikáját nyújtja, a történelem és mítosz tudatos egymásba vegyítésével, brechtianus-realista modorban.⁵⁰ Herz interpretációja nem csupán „osztályharcos” és realista, de egyszersmind nyíltan komédiaszerű és ironikus is.⁵¹ Herz felfogása szerint a *Ring* a „19. század prototípusainak története”.⁵² Herz és Heinrich az óriásokat kőművesekként, a nibelungokat kizsákmányolt gyári munkásokként ábrázolják.⁵³ Az istenek az „uralkodó osztály” képviselői: Fricka az „uralkodó osztály morális tudata”; Loge a „tisza intellektus”; Donner a fasizmus; Froh a kulturális manipuláció; Freia a szeretet és teremtés, pénz és hataloméhség által megrontott princípiuma.⁵⁴ Voltaképpen ők mind a züllött uralkodó osztályt megtestesítő Wotan tudatának aspektusai, a főisten álma, a Valhalla voltaképpen nem más, mint egy a „kizsákmányolt osztályok” verejtékén, lopott pénzből épült palota.⁵⁵ Herz színpadán Siegfried radikálisan deheroizált formában, voltaképpen népmesei „Paprikajancsiként” tűnik fel.⁵⁶ Siegmund ellenben komoly, bár a szerelemben és a halál utáni életbe vetett hite miatt reménytelenül anakronisztikus figura.⁵⁷ Az *Istenek alkonya* Gibichung csarnoka Herznél a technikai fejlődés magasabb szintjét képviseli, mint a Valhalla – Gunther a hagyományos arisztokrácia képviselőjeként, Hagen pedig úgazdag iparmágnásként jelenik meg.⁵⁸ Az *Istenek alkonya* ebben az olvasatban a kapitalista, imperialista birodalmi Németország bukását jeleníti meg.⁵⁹

Herz rendezése lett az első NDK-beli előadás, ami nyugaton is nagy visszhangot keltett, s mint ilyen sok mindenben inspirálta a legfontosabb '70-es évekbeli nyugati *Ring* színpadra állítást, az 1976-os centenáriumi Bayreuthi Ünnepi Játékok mérföldkövé vált produkcióját.⁶⁰ A fesztivál akkori igazgatója, Wolfgang Wagner – szintén nem kis politikai vihart kavarva – egy teljes egészében francia stábra bízta a centenáriumi *Ring* kivitelezését. A rendező Patrice Chéreau, a díszlettervező Richard Peduzzi, a jelmeztervező Jacques Schmidt volt, az előadást pedig Pierre Boulez vezényelte.⁶¹ Chéreau *Ringjének* központi problémája

49 CARNEGY, *i. m.*, 312–313. 1947 és 1969 között Magyarországon is csak *A Walkürt* engedték bemutatni. Ld. WINKLER Gábor, *Barangolás az operák világában. IV. köt.*, Budapest, Tudomány kiadó, 2004–2006, 3047.

50 CARNEGY, *i. m.*, 331–333., ill. ECKERT, *i. m.*, 252.

51 ECKERT, *i. m.*, 250.

52 *Uo.*, 252–253.

53 CARNEGY, *i. m.*, 334.

54 *Uo.*, 337.

55 *Uo.*

56 CARNEGY, *i. m.*, 339. vö. Thomas MANN, *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, Budapest, Európa könyvkiadó, 1983, 67.

57 ECKERT, *i. m.*, 253.

58 CARNEGY, *i. m.*, 339.

59 *Uo.*

60 *Uo.*, 355.

61 *Uo.* ill. ECKERT, *i. m.*, 264.

– Herz koncepciójának továbbgondolásával – a Szabadság, Hatalom és Egyén viszonya, a Hatalom természetének analízise.⁶² Az egyén-társadalom viszony bemutatása Herz-hez hasonlóan az „elnyomott osztályok” kizsákmányolására koncentrál. Chéreau *Ringje* egy hatalomvágyon alapuló romlott, perverz társadalom képét tárja elénk.⁶³ Chéreau talán legemlékezetesebb megoldása viszont az emberiség-természet konfliktus kérdésével kapcsolatos: a hatalmas duzzasztógát a *Rajna kincse* nyitóképében.⁶⁴ Itt jelenik meg a Wagner-rendezésben először egy azóta már minden művészeti ágban, sőt a popkultúrában is toposzá vált ábrázolás, az embert és természetet elidegenítő és mindkettőt egyaránt megnyomorító, megrontó ördögi technológia képzete. Ugyanehhez a képzethez kapcsolódik a *Siegfried* első felvonásában, hogy Mime kéziszerszámaival szemben Siegfried egy modern gőzkalapácsot használ a Nothung – a gyilkolás, az erőszak eszköze – összekovácsolására.⁶⁵ A Siegfriedet Brünnhildéhez elvezető erdei madár sem természetes, hanem csupán egy gép,⁶⁶ sőt bizonyos értelemben Siegfried maga is az, Wotan gonosz, hataloméhes alakjának bábja. Ez Chéreau pesszimizmusának újabb jele, még Siegfried, Wagner *par excellence* „szabad hőse” is pusztán báb,⁶⁷ azaz szabadság valójában nem is létezik.⁶⁸ Ám mégis csak van egy szabad hős a drámában, Herz-hez hasonlóan Chéreau is Siegmundot tekinti a *Ring* valódi hőségének Siegfried helyett.⁶⁹ Viszont Siegmund szabadsága sem sokat ér, Chéreau színpadán a szerelmet is elárulják, feláldoztatik a hatalom oltárán.⁷⁰ A végső, valódi vesztes tehát természetesen Brünnhilde, Chéreau-nál az ő tűzbe ugratását követően a tömeg (kar) nem tűnik el, hanem kérdőn (talán vádlón?) nézi a közönséget még jobban aláhúzva a felkavaró dráma nyugtalanító végkicsengését.⁷¹

Az 1980-as évek legnagyobb hatású Wagner rendezései egy keletnémet, de az NSZK-ban működő rendező Ruth Berghaus nevéhez fűződnek. Első fontos rendezése egy 1982-es hamburgi – centenáriumi – *Parsifal* Michael Gielen vezényletével. A *Parsifal*t talán még a *Ring*nél is sokrétűbb módon értelmezték újra és újra megszületése óta. Volt katolikus pseudoliturgia; az idős Wagner önmegtágadása, „térdre rogyása a kereszt előtt” (Nietzsche); az aszketizmus és szifiliszfóbia színpadi megtestesülése (Adorno); a szexuális tisztaságot az árja faji tisztasággal összekapcsoló náci kultusz; romantikus antikapitalista utópia, amelyben Parsifal küldetése, hogy helyreállítsa Titurel Amfortas által elrontott szakrális „republikánus monarchiáját” és így tovább.⁷² Berghaus, Roland Barthes szellemében, a darabnak a komponistával szembeni emancipációját hangsúlyozva,

62 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 521., ill. ECKERT, *i.m.*, 266.

63 ECKERT, *i.m.*, 266.

64 CARNEGÝ, *i.m.*, 356.

65 *Uo.*, 360.

66 *Uo.*

67 ECKERT, *i.m.*, 267., ill. MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 521.

68 *Uo.*

69 ECKERT, *i.m.*, 268.

70 MÜLLER, WAPNEWSKI, DEATHRIDGE, *i.m.*, 521.

71 CARNEGÝ, *i.m.*, 362.

72 Ld. BOKINA passim.

a '80-as évek „antikolonialista” színházának modorában „átfordítja” a *Parsifalt*,⁷³ egyébként meglepően hasonlóan az ún. „Ellenfelvilágosodás” szellemében fogant *Varázsfuvola*-értelmezésekhez. Nála a Grál lovagjai nem egy nemes ügyért küzdő tiszta, hanem egy betegesen maszkulin, nőgyűlölő, belterjes és perverz társaság, akik folyton csomagokat cipelnek magukkal, holott nem is mennek sehová. Az ifjak szabályos Hitlerjugend egyenruhája pedig végképp félreérthetlenné teszi Berghaus asszociációját.⁷⁴ Berghausnál, a lovagok eszménye hazugság, akár csak az említett korabeli *Varázsfuvola* rendezésekben Sarastro papjaié, a megváltás pedig nem több mint illúzió.

Berghaus egy másik nagyhatású rendezése Frankfurtban 1985 és 1987 között Axel Manthey díszleteivel és jelmezeivel, szintén Michael Gielen vezényletével színpadra állított *Ring*.⁷⁵ Berghaus karakterei nem a Wieland Wagner-féle „tiszta archetípusok”, nem is Chéreau realiztikusan megformált alakjaira hasonlítanak, inkább jelszerűek és ikonikusak, s a rendezés rendkívül finoman kidolgozott attribútum-szerű asszociációkat kapcsol az egyes szereplők gesztusaihoz,⁷⁶ „rejtett igazságokat jelző szemiotikai jelekkel”⁷⁷ Gyakorta él mély szexuális szimbolikával, mint pl. a Walkür I. felvonásában a fa egyértelmű fallikus szimbólumként, vagy a sárkányölés (Siegfried II. felv.) az anyától való elszakadás metaforájaként való megjelenítése.⁷⁸ Berghaus a tetralógia mindegyik darabjában egy-egy külön konfliktust állít középpontba: a *Rajna kincsében* a hatalom-szerelem oppozíciót; a *Walkürben* az üldöztetés-menekülés témáját; a *Siegfriedben* a „neveltetés” és „gyilkossá válás” kérdését; az *Istenek alkonyában* az álom-ébredést, a „valóság” kontra „illúzió”, a „tudatvesztettség” problémáját.⁷⁹ Berghaus *Ringje* természetesen szintén nem optimista végkicsengésű, *Parsifal*jához hasonlóan a megváltás ezúttal is illúziónak bizonyul. Ezt a záró kép némileg Chéreau-éra emlékeztető megvalósítása is jelzi: a darab végén Guthrune szemléli a közönséget egy óriási teleszkópon át.⁸⁰

Kérdések – reflexiók

Még sokáig lehetne sorolni a további interpretációkat pl. Syberberg 1982-es *Parsifal* filmjét, de muszáj áttérnünk a történeti áttekintést követő elméleti reflexió stádiumába. A lehető legváltozatosabb politikai asszociációkkal bíró, illetve ennek nyílt tagadásaként radikálisan apolitikus rendezések igencsak komoly problémákat vetnek fel a műalkotások jelentésével/értelmezésével kapcsolatban. Van-e, és ha igen, milyen szerepe van egy szerzői életmű, vagy műalkotás művészi, esztétikai értékének megítélésében a recepciótörténetnek? Elvlasztható-e a műalkotás

73 CARNEGY, *i. m.*, XVII, ill. 365. A szöveg és a szerző elválasztásának és a darab átadása a hallgatónak gondolatai szintén Barthes-tól. *Uo.*, 374–375. p.

74 *Uo.*, 367–368.

75 ECKERT, *i. m.*, 318.

76 CARNEGY, *i. m.*, 370., ill. ECKERT, *i. m.*, 318.

77 CARNEGY, *i. m.*, 370.

78 *Uo.*, 370–372.

79 ECKERT, *i. m.*, 318–319.

80 CARNEGY, *i. m.*, 374.

mint esztétikai objektum az idők során ráarakódott és folyamatosan ráarakódó világnézeti, politikai konnotációktól? Minden megvalósult interpretáció által aktualizált jelentés már eleve része a mű „jelentés-potencialitásainak” vagy plusz jelentésként adódik hozzá a már meglévőkhöz? Avagy létezik „téves” interpretáció?

Az első két kérdésre a válasz szerintem egyértelmű nem – Gadamer már az *Igazság és módszer* előszavában leszögezi, hogy az „elkötelezettség [...] minden megértésben érzékelteti hatását”⁸¹ – jelen esetben ez azt is jelentheti, hogy egy mű „eredeti” vagy pláne „szerzői szándék” szerinti olvasata nem több pusztán illúziónál.⁸² Gadamer szerint minden reprodukció elsősorban értelmezés, vagyis megértés, az értelmező pedig, aki a műalkotást tapasztalja, minden esetben „saját létére vonatkoztatja” azt,⁸³ vagyis jelentést aktualizál. Az értelmezés ilyen módon felfogható szemiotikai terminusokkal quasi *langue/parole* relációban, melyben a *langue* (nyelv) lenne az absztrakt értelemegész, a *parole* (beszéd) pedig a minden egyes befogadó számára aktualizálódó jelentés.

A szovjet irodalom és kultúra-szemiotikus Jurij Lotman és a hozzá kapcsolódó iskola egyik legfontosabb jelentéshez kapcsolódó tézise, hogy a műalkotások sosem „kódolják” a jelentést, hanem minden esetben „generálják” azt – a műalkotások „élő szervezetek”, melyek az olvasóval visszakapcsolódó viszonyban állnak, különböző olvasóknak különböző információt nyújtanak.⁸⁴ Ebben az értelemben a műalkotás nem „jelentés-potenciálok” végtelen (vagy legalábbis nagyon széles) mezőjeként fogható fel, hanem „a világ művészi modelljeként”, ami jelentések végtelen sorát képes életre hívni a különböző befogadókban.⁸⁵ Gadamer felől a probléma némileg másképp oldható fel. A német filozófust olvasva az élmény (*Erlebnis*) episztemológiai fogalma felől közelíthető meg a kérdés: Gadamer szerint „ha valamit élménynek nevezünk, vagy élményként értékelünk, akkor az jelentősége révén egy értelemegész egységévé zárul össze.”⁸⁶ Az élmény az Élet egészére vonatkozik: „benne van az életegészben, és benne is jelen van az egész.”⁸⁷ Vagyis a Műalkotás rendeltetése az esztétikai élménnyé válás.⁸⁸ A Műalkotás jelentésbősége tehát nem csupán a „tárgyhoz tartozó”, hanem az „élet értelemegészét képviseli” – az esztétikai élmény „egy végtelen egész tapasztalatát tartalmazza” így jelentése végtelen. Gadamer szemében tehát az „életművészet látszik voltaképpen művészetnek.”⁸⁹

81 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és Módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Budapest, Gondolat, 1984, 11.

82 ld. Umberto Eco, *Overinterpreting texts*, = *Interpretation and Overinterpretation*, szerk. Stefano COLLINI, Cambridge University Press, 1992, 64. Eco „mintaolvasó” által megalkotott „minta szerzője” – egyik sem azonos az „empirikus olvasóval”, ill. „empirikus szerzővel”.

83 GADAMER, *i.m.*, 13.

84 Jurij LOTMAN, *Szöveg – Modell – Típus*, Budapest, Gondolat, 1973, 37–39.

85 vö. Umberto Eco, *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*, Budapest, Európa, 2006. 202. A mű mint ismeretelméleti metafora. ill. vö. Gadamer – Műalkotás, mint az „élet szimbolikus reprezentációja”

86 GADAMER, *i.m.*, 67.

87 *Uo.*, 69.

88 *Uo.*

89 *Uo.*

Viszont, ha a műalkotás jelentésgenerálását vagy az esztétikai élmény jelentés-tartalmát végtelennek tekintjük, az legalább egy további súlyos kérdést is felvet: ha a műalkotások jelentése végtelen, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy nem létezik helytelen olvasat? Hiszen a történeti áttekintésben számba vett Wagner rendezések közül is szép számmal találunk olyanokat, amelyek számos aspektusukban teljesen ellentétes értelmezéseket jelenítenek meg. Ráadásul, még ha ezeken nem is akadnánk fenn, mindenképpen beleütközünk a kérdésbe, ha pl. Chamberlain-ék, vagy a náci fajgyűlölő Wagner-kultuszát szeretnénk valamiképpen leválasztani a „szalonképes” Wagner-recepcióról.⁹⁰ Gadamer-nél a műalkotások befejezettségével kapcsolatban találunk a fenti kérdésre nézve is tanulságos megfontolásokat. A német filozófus azt állítja, hogy a többi „létrehozott dolog” (ti. minden ember alkotta „nem-műalkotás”) befejezettsége a céljához viszonyítva mérhető fel.⁹¹ De mi a műalkotás befejezettségének mércéje?⁹² Befejezhető egyáltalán egy műalkotás? Hiszen ha „a műalkotás önmagában befejezhetetlen, akkor mivel mérhető a befogadás és a megértés adekvátsága?”⁹³ Azaz milyen alapon különböztethetünk meg egymástól „helyes” és „téves” olvasatokat? Paul Valéry Gadamer által idézett válasza kézenfekvőnek tűnik, miszerint „a befogadóra kell bízni, mit csinál abból, ami előtte van. Így a képződmény egyik megértése ugyanolyan legitim, mint a másik. Az adekvátságnak nincs semmilyen mércéje.”⁹⁴

Ez az álláspont persze szükségszerűen maga után vonja, hogy egy „művel való minden találkozást az új alkotás rangja és joga illeti meg.”⁹⁵ Gadamer szerint ez „tarthatatlan hermeneutikai nihilizmushoz” vezet.⁹⁶ Valéry csupán átruházza az értelmezőre az abszolút alkotás teljhatalmát, amelyet ő maga nem akar gyakorolni, ám bármilyen kényelmesnek tűnik is ez a pozíció, akár az alkotó szempontjából, a „megértés zsenialitása valójában nem nyújt jobb felvilágosítást, mint az alkotás zsenialitása”⁹⁷ – figyelmeztet Gadamer. De milyen érvek hozhatók fel emellett, hogy mégis csak van különbség megértés és megértés között adekvátság tekintetében? Gadamer itt Lukácsnak az esztétikai tárgy diszkontinuitásáról szóló fejtegetései kapcsán⁹⁸ megállapítja, hogy az élményesztétikából (ld. fent) szükségképpen következik az esztétikai tárgy egységének abszolút diszkontinuitása és pontualitása. Viszont amennyiben, ahogy azt fentebb már megállapította, az esztétikai tapasztalat az önmegértés egy módja, ennek köszönhetően a néző „saját létének kontinuitásában” képes megszüntetni az „élmény” diszkontinuitását

90 ld. Eco felvetését Hasfelmetsző Jack Lukács evangéliuma olvasatának kapcsán. Umberto Eco, *Interpretation and History*, = *Interpretation and Overinterpretation*, 24–25.

91 GADAMER, *i.m.*, 84.

92 Vö. Eco „nyitott mű” fogalmával

93 GADAMER, *i.m.*, 84.

94 *Uo.*

95 *Uo.*

96 *Uo.*

97 *Uo.*

98 LUKÁCS György, *A szubjektum-objektum viszony általános jellegzetessége az esztétikában* = *Az esztétikum sajátossága*, Budapest, Magvető, 1978. I. köt. 791–850.

és pontualitását.⁹⁹ A művészet tapasztalata az igazság megismerése, még akkor is, ha „bevallja magáról, hogy sose lesz képes egy végső ismeretben összegezni a teljes igazságát annak, amit tapasztal”.¹⁰⁰

Ám ez még mindig nem indokolja meg, hogy miért ne lehetne egy műalkotás minden olvasata helyes. Gadamer szerint a műalkotás a játék egy formája, léte semmiképp sem választható el a bemutatásától.¹⁰¹ A bemutatás bármennyire eltorzítja is a műalkotást, az azonos marad önmagával, mivel a torzítás (például, hogy a Parsifal megváltása csak illúzió) „csak akkor tudatosul torzításként, ha a bemutatást magának a képződménynek a bemutatásául szánják, és úgy ítélik meg”.¹⁰² A műalkotás bemutatása és értelmezése mindig egy eredetire vonatkoztatásként, ismétlésként jelenik meg.¹⁰³ A színháték léte nem a nézők élményeinek pusztá metszéspontja, alapvető eleme a néző „nála-léte”, amely nem pusztán együttes jelenléteket jelent, hanem többet annál – részvételt.¹⁰⁴ Gadamer szerint tehát a „néző lényegi mozzanata a játéknak, melyet esztétikainak nevezünk”.¹⁰⁵ A megértés adekvátsága tehát nem az egyes interpretációktól függ, hanem attól, hogy a néző miként vonatkoztatja azokat vissza a „tisztá műalkotásra” illetve saját létére. Másképpen szólva a néző nem „teljhatalmú ura” a jelentésgenerálásnak, csupán elhagyhatatlan szereplője. Az értelmező nem saját eleve meglévő értelmezését kényszeríti a tárgyra, de nem is egy abban eleve kódolt jelentést „fejt meg”. Az értelmező *kommunikál* az értelmezés tárgyával. Richard Rorty szerint nem létezik olyan, hogy „interpretáció” – csak „használat” van.¹⁰⁶ A megértés adekvátsága a tárgy és az értelmező közti kommunikáció sikerességétől függ, vagyis az inadekvát olvasatok sikertelen kommunikáció – avagy helytelen használat – eredményei. Abból fakadnak, hogy az értelmező félresikerülten vonatkoztatja a bemutatást a műalkotásra vagy saját létére.

A többértelműség tehát nem megszünteti a műalkotásokat, hanem éppen kiteljesíti jelentésüket, ahogy Umberto Eco írja *Nyitott mű* című könyvében: „a mű és a *nyitottság* közti dialektikában a mű megmaradása a kommunikáció lehetőségeinek biztosítéka, egyszersmind az esztétikai élvezet lehetőségeinek biztosítéka. [...] A nyitottság a mű különösen gazdag és fordulatteli használatának biztosítéka, melyet az emberi civilizáció a legnagyobb értékek közé sorol, mivel a kultúránk minden adottsága arra indít bennünket, hogy a lehetőség modusában értsük, érezzük, *lássuk* a világot.”¹⁰⁷

99 GADAMER, *i.m.*, 85.

100 *Uo.*, 86.

101 Vagyis a fenti megállapítás arról, hogy bizonyos műalkotások esetében ez két lépcsős folyamat lenne, akár meg is kérdőjelezhető.

102 GADAMER, *i.m.*, 100.

103 Vö. MİRCEA ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*, Budapest, Európa, 1993, 60. Paradigmatikus cselekedetek ismétlése révén az idő megszüntetése.

104 GADAMER, *i.m.*, 101., vö. Lotman elmélete a „játékmodellekről” LOTMAN, *i.m.*, 257.

105 *Uo.*, 103.

106 Richard RORTY, *The pragmatist's progress = Interpretation and Overinterpretation*, 93.

107 Eco, *Nyitott mű*, 229.

Bibliográfia

- BOKINA, John, *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1997.
- CARNEY, Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 2006.
- ECKERT, Nora, *Der Ring des Nibelungen, und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*, Hamburg, Europäische Verlaganstalt/Rotbuch Verlag, 2001.
- Eco, Umberto, *Overinterpreting texts = Interpretation and Overinterpretation*, szerk. COLLINI, Stefano, Cambridge University Press, 1992. 45-67.
- Eco, Umberto, *Interpretation and History = Interpretation and Overinterpretation*, 23-45.
- Eco, Umberto: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*, Budapest, Európa, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és Módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Budapest, Gondolat, 1984.
- HAMANN, Brigitte, *Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth*, Budapest, Európa, 2005.
- LOTMAN, Jurij, *Szöveg – Modell – Típus*, Budapest, Gondolat, 1973.
- LUKÁCS György, *A szubjektum-objektum viszony általános jellegzetessége az esztétikában* = Uő, *Az esztétikum sajátossága*, Budapest, Magvető, 1978. I. köt. 791-850.
- MANN, Thomas, *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, Budapest, Európa, 1983.
- ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*, Budapest, Európa, 1993.
- MÜLLER, Ulrich, WAPNEWSKI, Peter, DEATHRIDGE, John (szerk.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1992.
- RORTY, Richard, *The pragmatist's progress, = Interpretation and Overinterpretation*, 89-109.
- TIETZ, John, *Redemption or Annihilation? Love versus Power in Wagner's Ring*, New York, Peter Lang, 1999.
- WINKLER Gábor, *Barangolás az operák világában. IV. köt.*, Budapest, Tudomány kiadó, 2004-2006.

Nagy Krisztián

Az aktív kvietizmusról Etiko-esztétika és politika Lukács György korai műveiben

„...nem eredmény, hanem út...”
(Esztétikai kultúra)

1 „A jelenkori krízis – gyökereit tekintve – a jelenkori tett krízise. [...] Minthogy az elmélet elszakad a tettől és saját belső, immanens törvénye szerint fejlődik, maga a tett – mely elengedte magától az elméletet – degradálódni kezd.”¹ Mihail Bahtyin egyik korai, befejezetlen művének idézett szavait akár önéletrajzi megjegyzésként az a fiatal Lukács György is leírhatta volna, aki 1916-ban, heidelbergi disszertációjában még „az esztétikum érvényességi módját, mint autonóm érvényességi formát”² kutatja, majd alig három évvel később, kommunistának vallva magát már a Vörös Hadsereg politikai komisszárjaként próbálja, Marx-szal szólva, *ad hominem demonstrálni*,³ hogy a szakadék elmélet és tett, teória és praxis között legalábbis áthidalandó.

Lukács életműve a felejtés évtizedei után a kétezres évek óta zajló ún. *kulturális fordulat* horizontján kerül ismét a hazai irodalom-, illetve kultúratudományi érdeklődés előterébe.⁴ Ez természetesen magyarázható pusztán tudománytörténeti

1 Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2009, 78–79.

2 LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, Bp., Magvető, 1975, 251. (A továbbiakban a kötetre HM és HE rövidítéssel a főszövegben hivatkozom.)

3 Karl MARX, *A hegeli jogfilozófia kritikájához: Bevezetés = Marx-Engels Művei*, Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1957, I, 384–385.

4 Lukács hűtlenül is hűséges tanítványi körén túl olyannyira különböző érdeklődésű gondolkodókra gondolok, mint Bagi Zsolt és Szolláth Dávid, Schein Gábor és Szirák Péter, Fehér M. István és Weiss János, Hévízi Ottó és Veres András, hogy a számomra fontosabbakat említsem.

okokkal: a *Kulturwissenschaft* vonzaskörében nyilván fontos lesz az a filozófus, aki „a régi” német kultúratudománnyal valódi dialógust folytat; a rutinszerű elutasításnál valószínű pontosabb szembesülést érdemel, akire a *cultural studies* hazai recepciójának szerzői gyakran hivatkoznak. Az odafordulás kevésbé nyilvánvaló mozgatói közt azonban, úgy vélem, az a belátás is szerepet játszik, hogy a posztmodern értelmiség immár nem gondolja, hogy maga mögött, az elmúlt évszázadban hagyhatná azt a krízist, amelynek a fiatal Lukács oly sok vonatkozásban pontos értelmezését adta, ahogy azt a krízist sem, amelyet erre adott válaszként a totalitárius rendszerek hagytak maguk után. Mindennek nyomán (így aligha Lukácstól függetlenül) szembesülnie kell viszont annak következményeivel, hogy a rendszerváltás után lemondott a modernitás emancipatorikus törekvéseiről és pusztán *adottnak vette, nem pedig létrehozta a saját démoszát*⁵; hogy a *Bildung* programjának gyanúba keveredésével a társadalom mint demokratikus közösség *megalkotásának* lehetősége (vagy lehetetlensége felől érkező ígérete) nem jelen(*betet*)t meg performatív erőként az általa kialakított diskurzusokban. Másként fogalmazva: a jelenkor krízise, úgy vélem, szintén a tett, „a realitás iránti éhség”⁶ krízise, és ezért *kísértének* (Derrida) ma is annak a filozófusnak a dilemmái, akinek „egyetlen gondolata”⁷ a kultúra volt.

A hasonlítás retorikai alakzatában persze a hasonló és a hasonlított közt megnyíló különbség a fontos. Fontos különbség például, hogy Lukácsnak a krízis felszámolására tett megoldási javaslatait egy utólagosság távlatából érthetjük meg, pontosabban annak a közös traumatikus tapasztalatnak a távlatában *kell* megértenünk, amit az *ember nembeli emberré nevelésének* kollektív-egyéni pervertálódása jelentett a kelet-európai diktatúrákban. Az emlékezet e horizontból archiválja a kultúra ideologikus szelektálásának, az elmélet és a gyakorlat közti negatív-totalitárius viszony kiépítésének, az etikai diskurzus politikává konvertálásának műveleteit *mint a diktatúra apologetikáját*⁸ Lukács életművében.

Ahogy azonban Derrida Marx-könyve fogalmaz, egy örökség sohasem azonos önmagával.⁹ Heterogenitásának megszólítása éppúgy az érte való felelősséghez tartozik, (és ez Derrida lévinasi nyelvében ugyanaz) mint a válaszadás, a bírálat, a konkrét kritikai távlat kiépítésének kötelme. Lukács öröksége ilyen értelemben is „kínos-fontos”¹⁰ örökség. A *feldolgozás* munkája rákényszeríthet, hogy a diktatúra sötét évtizedeinek „kényelmes” idegenségét a saját nyomasztó múltunkként legyünk kénytelenek megérteni, műve ugyanakkor azoknak a fel nem tett, elfe-

5 vö. BAGI Zsolt, *Az embergyűlölő és a társasági ember: a magyar posztmodern karakterei* = B. Zs., *Helyi arcok, egyetemes tekintetek*, Miskolc, Műút Kiadó, 2012, 33.

6 LUKÁCS György, *Curriculum vitae*, AMBRUS János, szerk., Bp., Magvető Kiadó, 1982, 447.

7 MÁRKUS György, *A lélek és az élet = A Budapesti iskola*, szerk., KARDOS András, II, Bp., Argumentum Kiadó, 1997, 40.

8 vö. Georg LUKÁCS, *Zum Verfassungsentwurf der U.S.S.R.: Die neue Verfassungsentwurf der U.S.S.R und das Problem der Persönlichkeit*, Internationale Literatur, 1936/9, 50-53.

9 Jacques DERRIDA, *Marx-kísértetei: Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993, 26.

10 SCHEIN Gábor, *Az alternatív modernségnek koncepciója felé*, Irodalomtörténet, 2011/2, 226.

lejtett vagy a traumatikus tapasztalatok nyomán talán feltehetően kérdéseknek a megfogalmazásához is támpontokat kínál, amelyek most adják tudtul elmulasztásuk következményeit.

A konferencia hívószavai, etika, esztétika és politika számomra Lukács korai, premarxistának is nevezett műveiben válnak fontossá. Ez a választás nem jelenti a kínosság kérdésének megkerülését, már csak azért sem, mert az én megközelítem sem „engedheti meg magának, hogy mechanikusan kettéosza az életművet fordulat »előttre« és »utánra»”.¹¹ Mégis úgy vélem, hogy valamikor 1920 körül, Hévízi Ottó szavait idézve, a *dialógikus* Lukács *elhallgatásával* egy etikai és kultúrfilozófiai értelemben is végleges dimenzióvesztést szenved el az életmű, és ha igaza van Derridának, hogy egy örökség mindig egy titok köré rendeződik, a fel nem tett kérdésekért az e titok körül megnyíló lehetőségek közül választva vállalhatunk felelősséget.

Ezek közül egyetlenegyhez ragaszkodva, előadásom alapvetően az esztétikum *mint autonóm érvényességi forma*, az etika lukácsi konstrukciói és a kettő viszonyának politikai felszámolódása közti feszültségtérben mozog. A fiatal Lukács kapcsán a modernitás alapfogalmának, az etikai-esztétikai *autonómiának* azon tartományát tartom szűkebb szakmai és tágabb politikai vonatkozásban is aktuálisnak/elfeledettnek, ami az autonómia *dezintegrációs* erejét emancipációs folyamatokkal köti össze. Egyfelől, úgy vélem, az elmúlt évtizedben a műalkotás „egészen saját törvényszerűségének” (HM., 44.) kutatása nem számolt el vele, hogy az ez irányú vizsgálódás, ahogy bármilyen esztétika-elmélet, indirekt módon mindig kultúrfilozófia is; vagyis, hogy a nyelv médiumáról való eruditív és elmélyült tudás egy interperszonális etika felől is kérdezetté válik.¹² Másfelől az ennek korrekcióit végrehajtó kultúratudományi fordulat során az esztétikai tapasztalat heterenóm és autonóm megközelítéseit mára nem leíró, hanem érték kategóriákként, néha aszimmetrikus ellenfogalmakként határozza meg a diszkurzív rend. Lukács korai műve átrendezheti ezt a polaritást, amennyiben a *kritikai kutatás* számára megerősíti, hogy „az autonómia az egyik életfontosságú pólus”,¹³ a cselekvéstől heideggeri alapokon távolságot tartó olvasást pedig a modernitás *Sollenjére*, vagyis saját eredettörténetére emlékezteti.

Előadásomban azt próbálom kiemelni, hogy a fiatal Lukács esztétikájában a műalkotás *elszigeteltsége minden léttel szemben* egy kultúrfilozófiai diskurzus *kritikai* kiindulópontja. Az általam idézett szövegrészek nagyrészt *esztétikát* művelnek, mégis igazat adnak Hauser Arnold¹⁴ visszaemlékezésének, aki szerint Lukács legfontosabb törekvése ekkoriban egy *etikai* rendszer megalkotása. Etika

11 SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Bp., Balassi Kiadó, 2011, 118.

12 Természetesen ezzel nem azt állítom, hogy ennek az irodalomtudományos felfogásnak ne lett volna meg a maga etikája vagy eticitása, ahogy természetesen azt sem, hogy volna direkt szemléleti folytonosság Lukács és ezen iskolák között; azt azonban gondolom, hogy az az ideologikus diskurzus, például a kései Lukácsé, amellyel szemben ez az olvasás megfogalmazta önmagát, önkorlátozásra vagy modulációra készítette épp saját előfeltevéseinek, a hermeneutika és dekonstrukció előfeltevéseinek működtetése során.

13 RADNÓTI Sándor, BAGI Zsolt, *A novellából regény lett*, Jelenkor, 2011/10, 1059.

14 HAUSER Arnold, *Találkozásaim Lukács Györggyel*, Bp., Akadémia Kiadó, 1978, 10.

és esztétika szétválaszthatatlansága persze több, egymásnak ellentmondó modellben is problematizált művelet Lukácsnál, különösen, hogy a végül létre sem jött etikai rendszer híján, inkább *etikák kollíziójáról* kell beszélnünk, ami a kanti kategorikus imperatívusz, a kierkegaard-i individuális etika és a hegeli történelemfilozófia közt zajlik. Ezek egzisztenciális tétjeit egyedül az a *mikrokozmoszként* elgondolt műalkotás képes tartani, ami individualitás és communitas törekeny egyensúlyát, mint az majd remélem kiderül, a saját *valóságában* teremti meg. Előadásom harmadik részében az esztétikainak az így értett *tételezését* nevezem Žižek nyomán *aktív kvietizmusnak*, azzal a megszorítással, hogy politikailag ez az aktivitás nem meghatározott, még ha átjárandóvá teszi is etika és politika tartományait. Befejezésül kitérek rá, hogy a történetfilozófiai távlatban kiéleződő kollíziókat Lukács marxista fordulata felszámolja, ez azonban az aktivitás immár meghatározott politikai forradalomba való átcsapását, azaz mind az etikai, mind az esztétikai autonómia *kínos* feláldozását is jelenti.

2 Azok számára, akik a prózafordulat ellendiskurzusában, a *dialektikus materializmus* doktrinerjeként találkoztak először Lukács nevével, valamennyire meglepő heidelbergi disszertációjának egyik fontos definíciója: „a mű lényege [...] éppen azon alapul, hogy a mű mint egyetlen valóság tételeződött, és mindaz, ami »rajta kívül« van egész szélsőséges értelemben nemlétezőként tételeződött.” (HE., 318.) Az *Esztétika* neokantiánus alapállása némiképp indokolja, hogy a mindenfajta megfeleltetés-esztétikával való szakítás az esztétikai szféra autonómiája mellett érvel, nem magyarázza azonban a műalkotás szinte misztikus elkülönültségét az *élményvalóságtól*, amelyhez csak abszolút negatív módon kapcsolódik. Ezt a *szélsőséges értelemben* vett távolságot, pontosabban szakadékot csak Lukács *kultúrkritikai* beállítódása felől, a korábbi esszék vagy *A regény elméletében* kifejtett gondolatmenetek rekonstrukciójával értelmezhetjük.

A kultúra ontológiai-metafizikai és/vagy történeti válságának szenvedélyes konstatálásával Lukács az *elidegenedés* metafizikai folyamatait próbálja megragadni: ember és természet, ember és „képződményei”, a „közönséges élet” és az „eleven élet” közötti kapcsolat a modern világban szerinte megszakad; „az élet, úgy ahogy van [...] elvesztette a lényeg immanenciáját.”¹⁵ Az egyetemesség hiánya, a véletlenszerűség, az empirikus világ mechanikus erői *esztétikai kultúrát* hoznak létre, amelyben „[a] teljes szabadság a legirtózatosabb megkötöttség. [...] semmi sem lehet több a hangulatnál: [ami] a legkeményebben kötő rabszolgaság, a legkegyetlenebb öncsonkítása a léleknek.”¹⁶ Az életfilozófia fogalmával szólva, mindez az *élményvalóság* átható *szolipszizmusához*, a *közlésképtelen*, az örök *félreértésben* érintkező szubjektivitás esetlegességéhez, teljes idegenségéhez vezet.

15 LUKÁCS György, *A regény elmélete: Dosztojevszkij jegyzetek*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2009, 32. (A továbbiakban a kötetre RÉ rövidítéssel a főszövegben hivatkozom.)

16 LUKÁCS György, *Esztétikai kultúra* = L. Gy., *Ifjúkori művek*, Bp., Magvető Kiadó, 1977, 425. (A továbbiakban a kötet a többi esszéjére is az IM rövidítéssel, a főszövegben hivatkozom.)

„Az élet a chiaroscuro anarchiája. [...] Élni annyit tesz: valamit végigélni tudni; az élet annyit: semmi sem élődik végig teljesen és egészen. Az élet az egész mindenségben, minden elgondolható létezésben a legkevésbé valóságos és eleven.”¹⁷

Az így értett *második természettel* áll szemben a „lélek”, ami az értelemadó-keletkeztető „formák” révén akar túljutni a „puszta lét” idegenségén. Lukács alapvetően az *esztétikai formának* szán kitüntetett szerepet: az elidegenedésmentes élet, az autentikus individualitás, a *személyiség mint mű* (RE., 413.) megalkotásának legfontosabb médiuma a művészet, amelyet a „legmélyebb közösség” (IM., 430.) iránti vágy is alakít. Vagyis a *forma* kanti eredetű fogalma nem pusztán kultúrkritikai, hanem attól elválaszthatatlanul, a kezdetektől fogva etikai probléma. „Az etika – vagy mert művészetről beszélünk itt – a forma, minden pillanathoz és hangulathoz képest az énen kívül való ideál.” – mondja Máté a Sterne-esszében (IM., 381.), és a művészi formát nagyvonalúan a kanti *formális* etikával *azonosítja*.¹⁸ Etikai szféra és esztétikai szféra összekapcsolása, átjárása, egymást-kiteljesítése ekkor még problémátlan evidencia. A *regény elméletének* pontos kifejezését idézve: az esszékorszakban a *művet létesítő etikáról* van szó, ami öndefinícióiban néhol a politika, az ideológia határterületeit is érinti: „[m]inden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet.”¹⁹

Az esszékorszak kritikai hangsúlyainak folytonos átrendeződése épp e *határonlét* felől, az elhatárolatlan, de egymás felé transzcendáló szférák viszonyainak tisztázatlansága nyomán alakul. Mert bár az etika puszta *formális*át még nem „a szubsztanciális akarat valóságának”²⁰ hegeli kritikája bírálja, a kanti imperatívusz *hatékonyságának* problémája (vagyis, hogy a *Sollenek* nincs teljeseése, hogy az puszta követelés marad az *élettel* szemben), egyre radikálisabban vetődik fel, párhuzamosan az alakuló műfajelmélet hierarchizálódásával, egyes esztétikai működésmódok vagy kritikai magatartások elutasításával (vö. a platonizmustól való elfordulás, az impresszionizmus- és romantika-kritikák, a pántragizmus kérdései). Másként fogalmazva: a lukácsi kultúrkritika dilemmáinak *személyes*-benső dinamikáját az *improduktivitástól*, az adekvát forma elvételétől való állandó félelem írja, amit egy eddig általam nem érintett, klasszikus értelemben vett metafizikai totalitás iránti vágy generál: elérhető-e egy olyan beteljesült lét, ami teljes világot alkot, és a valódi történelmet célozza?

17 LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája*, = L. Gy., *A lélek és a formák*, Bp., Napvilág Kiadó - Lukács Archívum, 1997, 202.

18 vö. FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1980., 66. A megjegyzés nem az esztétikai szférának az *erkölcsi jó szimbólumával* való kanti azonosításához kötődik, hanem a *gyakorlati ész* felől közelít, egyben az egész korszak erőteljes Kant-hatását mutatja. A *kategorikus imperatívusz*nak önmagát alávető szubjektum nem süllyed vissza a heteronómia kauzalitás uralta világába, és a személyé vált empirikus lények interszjektív közösségének tagjaként tudhatja magát. Kvázi ennek az etikai imperatívuszuk rendelődik alá (meglehetősen kifejtetlenül) a művészi forma.

19 LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* = *Bevezetés az irodalomelméletbe: Szöveggyűjtemény*, szerk., DOBOS István, Debrecen, Kossuth Kiadó, 1995, 137.

20 G.W. Friedrich HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai*, Bp., Akadémia Kiadó, 1983, 154.

Tűnjön bár Lukács „szubsztancia-éhsége” (IM., 550.) egy másik episztemé fogalmi rendjéből szemlélve talán túl nyilvánvalóan is anakronisztikusnak, ez az a horizont, ahonnan immár arra a kérdésre kell visszatérnünk, hogy a műalkotás *teljes elszigeteltségét* a kultúra működésképtelenségének belátása vajon miként és miért tekintheti *produktív*nak.

3A heidelbergi kéziratok művészetkonceptiójának eltávolodása a korábban néhány jelentős tanulmányban képviselt²¹ *szociologizáló* szemlélettől, nem az empirikus valóságtól (és annak szubjektumától) való arisztokratikus eltávolodás szimptomája. Az esztétikai magatartások és a mű neokantiánus fenomenológiája épp azért merít a korábban már szintén meghaladottnak vélt *szeptikus-relativisztikus-pszichologizáló* életfilozófia (Simmel, Dilthey) fogalmaiból, mert a műalkotást alapvetően a valóság *heteronómiája felől* vizsgálja. „A mű az életből nőtt ki, azonban ki is nőtt belőle” – fogalmaz *A lelki szegénységről* (IM., 546) című esszé, a *Művészetfilozófiában*, illetve különösen az *Esztétikában* azonban²² a *túlhaladás* kívánalma válik fontosabbá. Ezt a hangsúlyeltolódást épp az empirikus valóság, a *puszta fennállás inerciájának* komolyan vétele kényszeríti ki, amennyiben „minden logika, amely ebből nő ki, vagy ebbe kíván visszatérni, arra kényszerül, hogy a szolipszizmus logikai lehetőségét elintézetlenül, mint megcáfolhatatlan [...] valamit hagyja maga mögött.” (HM., 39.) Szemben mindazzal, ami a tárgyiasságok így értett kaotikus rendje, a fiatalkori főműben az esztétikai szféra minden más szférától elkülönítve kerül tárgyalásra. Amikor az esztétikai autonómiára vonatkozó kanti kérdés súlypontját Lukács nem az ítéloerőben, hanem a műalkotás *objektívációjában* véli felfedezni, egy *értékszféra*, illetve (heidelbergi barátja, Emil Lask nyomán) egy *érvényességszféra* autonómiáját kutatja: *hogyan lehetséges*, hogy a műalkotás adott tárgyiassága az érvényesség tiszta kvalitásával bír.

Ezt megválaszolando a *Művészetfilozófia* fenomenológiai indíttatása *zárójelbe teszi* (Husserl), felfüggeszti a mű eredeteként elgondolt élményvalóságot, és a mű *abszolút immanenciáját* engedi kitűnni. Az *önmagára zártság*nak ez az előtérbe állítása nem tekinthető a valóság elszegényítésének vagy figyelmen kívül hagyásának: az empirikus élet hátrahagyása, *megsemmisülése* éppen hogy a műalkotás saját *valóságteremtésének* lehetőségfeltétele. A „valóságfellazulások” (IM., 720.) korában ez az esztétika – egy későbbi keletű fogalmat idézve – a műalkotás konstruktívására, antifiktív jellegre helyezi a hangsúlyt: mint *zárt érvényesség*, a mű az objektív valóságra való visszavezethetlenségével tüntet, e visszavezethetlenség, *összemérhetetlenség* azonban, ha abszolút negatív módon is, de egy konstruktív viszonyt feltételez.

21 Ez a megközelítés nyitott marad *A lélek és a formák* egyes esszéiben, a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című írásban, illetve Lukács legkorábbi művében, *A modern dráma fejlődéstörténetében* is. lásd erről: VERES András, *Lukács György irodalomszociológiája*, Bp., Balassi Kiadó, 2000., 41–60.

22 A heidelbergi kéziratok két, részben önálló darabjának egymáshoz való viszonyára, a *Művészetfilozófiában* kantianizmus és életfilozófia feszültségeire, illetve az *Esztétika* következetesebb kantianizmusának problémáira itt nem térhetek ki. Lásd erről: MÁRKUS György, *Lukács első esztétikája = A Budapesti iskola*, szerk., KARDOS András, II, Bp., Argumentum Kiadó, 1997, 69–121.

A valóságteremtés a *disszonancia a priori elvén* alapul (HM.,136.), ami a mű *normatív, homogén szférájának* „az élményvalóság értékidegen mivolt[ával]” (HM.,134.) szembeni feloldhatatlan feszültségét, a mű kiválásának módját jelöli. A heterogén világ kakofóniájából a kierkegaardai „ugrással” megszülető *értékhangsúly* a disszonancia révén vonja egy vonatkozási rendszerbe lét és érvényesség antinómiáit, ugyanakkor általa élezi ki a dualitás produktív erejét. Így válhat a műalkotás legfontosabb konstitutív kategóriájává az *utópikus valóság*,²³ amely egy immanens máshol-lét *értelemteljességét* előlegezi: egy *beteljesült világ* létét, amelyben a *közönséges élet* szféráját determináló ellentmondások feloldást nyernek: egyén és közönség, szubjektum és objektum, személyesség és általánosérvényűség ellentmondásai a *coincidencia oppositorum* csak a mű által létező „logikájában” rendeződnek el.²⁴ Az utópia tehát a műalkotás saját, monadikus tartományában mintegy létet ad az *egyetemesség* azon perspektívájának, ami a partikularitás elidegenedett világából *hiányzik*. Ez azonban már a tiszta esztétikai szféra óhatatlanul etikai kérdéseinek betörését jelenti a koncepcióba.

4 Ha elfogadjuk, hogy a fiatal Lukács (nagyreszt) kanti etikájának egyik legnagyobb problémája a már említett létdeficit, vagyis, hogy az etika nem képes egy tényleges világot alkotni, lévén alapvetően „posztulatív lét”,²⁵ akkor ennek tükrében a műalkotás itt kitüntetett pozíciója egy kvázi evilági megváltás intenciójával tételeződik. Az utópia mint a valódi szubjektum-objektum viszony kialakulásának (HE., 334.) lehetősége, mint *beteljesült lét*, tulajdonképp az etika *kerülőútjának*,²⁶ a létdeficit csökkentésére tett kísérletnek tekinthető. A heidelbergi kéziratok *explicit* törekvése mellett, amely a műalkotásnak „a logikától és az etikától oly mélyen különböző szerkezet[ét]” (HE., 334.) tárja fel, jelen van ugyanis egy rejtettebb tendencia, ami az esztétikai szféra minden más szférától való elkülönítettségét folyton az etika *határterületein* vizsgálja. Lukács éppen hogy „nem fokozza le az esztétikai szférát [...] az etika tornácává” (HM., 67.), de ahogy

23 vö. „E célkitűzés alapja az a homályos, az élményvalóság minden <tényének> ellentmondó, de mégis soha meg nem semmisíthető érzés, hogy az ember önmagában teljesen megtisztult személyessége, ha leveti a mindennapi élet minden szűkösségét, és legsajátabb végpontjukig meghúzza annak meg-megszakadó vonalait, valamiféle általános és közös világba torkollik, hogy tehát a séma, a félreértés oka, nemcsak embereket szétválasztó, hanem embereket összekötő elv is; hogy éppen a legmélyebben és legsajátabban egyénit vonja magába, s annak formájaként olyan valóságra talál, amelyben megvan ez a közönség. Az élményvalóság emberének e vágyával úgy állnak szemben a művészet alkotásai, mint a beteljesülés világa.” (HM., 59.)

24 A kritikai kultúrákutatók számára fontos lehet, hogy ez a „látomás” egy bizonyos „nézőpont”, a *Művészetfilozófiában* egy fenomenológiai értelemben vett *intencionalitás* nyomán rendeződik el: „a valóságnak ez az átalakítása és egy új valóság létrehozása csak áltálal lehetséges, hogy egy meghatározott értelemtelenség, az élményvalóság valamely kínzó aspektusa ilyen értelemvonatkozásba kerül, [...] s ezzel a nézőpont a valóságteremtő, a transzcendentális forma alkotójává válik.” (HM., 135.) Vagyis a korábban említett világnézet problémája ebben a műfogalomban mintegy *immanenssé* válik: a műnek saját világnézete, saját „politikája” van, ami éppen ekként csak a mű kikülönülése révén válik lehetségessé.

25 Georg LUKÁCS, *Heidelberger Notizen (1910–1913)*, Hrsg. von Béla Bacsó, Akadémiai Kiadó, 1997, 57. idézi: HÉVIZI Ottó, *Az immanencia kegyelemtana: Lukács fordulatának etikoteológiai dilemmájáról*, Holmi, 2011/2.

26 Hévizi Ottó részletesen beszél a lukácsi *kerülőút etikájának* Eckhart mester negatív teológiájához köthető alakulástörténetéről. *Uo.*

Az ítélőerő kritikája végén Kant sem tudja nem visszahozni az eltávolított etikait, úgy az esztétikai autonómia heidelbergi értelmezésében is egy etikai diskurzus az, ami akár rejtett módon kérdezetté válik.

Ennek nyomai után az *esztétikai magatartások* fenomenológiájában kell kutatnunk, „amennyiben [azok] a művel lenni–kellő vonatkozásban állnak” (IM., 807). A műalkotás többlettel bíró tárgyiassága, Lukács lényeges meglátása szerint csak a műhöz való viszonyulás, az egzisztenciában kibomló befogadás konstitúciója révén tesz szert valódi érvényességre. Az ekkor még jelentősen érvényesülő Kierkegaard-hatásnak az esztétikában is érvényre juttatott alaptézisét felidézve, mert: „[a]z igazság csak szubjektív – talán; de a szubjektivitás az igazság; az egyes dolog az egyetlen létező; az egyes ember az igazi ember”.²⁷

Ez a szubjektivitás, átadva magát a műnek, egy lényegi *átváltozáson* megy keresztül: „a mű elszigeteltsége minden léttel szemben [...] szükségszerűen feltételezi a felé forduló szubjektivitás önálló felemelkedését” (HE., 308.). A magábanvaló műalkotásnak tehát *szubjektumformáló* ereje van, pontosabban, a számomra fontos aspektust kiemelve, utópia-valóságának minden más formától különböző perspektívája csak akkor nyílik meg, ha egyetemességéhez egy *normatívává* való szubjektivitás viszonyul. „A művészet csak abban az esetben depozitóriuma a nembeli értékeknek – szemben az idős Lukács felfogásával –, *ha az mint szubjektumkonstitutív érték valósul meg*, ha az érték legszorosabb vonatkozásban áll a befogadó önértésével mint egzisztencia-megértéssel.”²⁸ Hogy az *alkotó* befogadásban az ember átadja magát a műnek, mint a *radikális szükségletek*, így a *nembeli értékek* őrzőjének, azt jelenti: önértésében megrendülést szenved el; a *Művészetfilozófia* fogalmaival szólva, az élményvalóság *egész embere* (der ganze Mensch), vágyakozó szubjektuma, az értelmet létrehozó élményformához, a műhöz való odatartozásának *intenzívvé* válásával, racionálisan levezethetetlenül, mert a kierkegaardi ugrás révén, a normatív szféra *ember egészévé* (der Mensch ganz) változik át, miközben *felemelkedése*, *letisztulása* nem a kaotikus élet szférájának igenlését, hanem radikális *kritikáját* gyakorolja; a mű alapjául szolgáló disszonanciát kiélezve, a transzformáció művet konstituáló ereje többek közt épp ebben áll.

Vagyis a műalkotás autonómiája Lukács számára immár nem adottság, hanem feladottság, ami *befogadói készenlétre* szorul. Ennek vonatkozásában válik etikai tettként is nyilvánvalóvá, hogy a *communitas* iránti vágyat (egy szűk értelemben) beteljesítő utópikus valóság *határolt értelemteljességének* határa, Lukács szép kifejezésével élve, „produktív határ”. Az összehasonlíthatatlan műalkotás radikális hívása, eseménye „az egész személyiségnek a szenvedélyben való összevonásához vezet, mindannak kiiktatásához és elejtéséhez, ami nem tartozik a szenvedély vonalába [...]; egyszóval intenzívebbé, ám szűkebbé váláshoz, mint amilyen az em-

27 LUKÁCS György, *Forma az élet zátonyán* = L. Gy., *A lélek és a formák*, Bp., Napvilág Kiadó - Lukács Archívum, 1997, 50.

28 BACSÓ Béla, *A befogadás problémája Lukács heidelbergi írásaiban* = B. B., *A megértés művészete – A művészet megértése*, Bp., Magvető Kiadó, 1989, 213. (kiem.tőlem)

ber az átlagos élményvalóságban volt; és csak az a kérdés, hogy ezt a magatartást nem a legmagasabb rendű, személyfeletti és államfeletti etika fenomenológiájában kellene-e elemezni” (HM., 69.).

5 E *személyfeletti, államfeletti* etika fenomenológia bár soha nem készül el, a megalkotására tett kísérlet ismét csak az esztétikai szférához kötődik, amennyiben alapvetően talán a Dosztojevszkijről szóló monográfia tárgyalhatná: „a lélekvalóság nivóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolták, és helyükbe új, konkrét, lélektől lélekhez fűződő kapcsolatok lépnek. (...) Dosztojevszkij az első, akinek világában ennek a determináltságnak konstitutív volta megszűnik.” (IM., 684.) Lukács etikai hierarchiájának csúcán minden bizonnyal a *jóság* fogalmának ez a *formán túli formája* (IM., 543.) áll, mint ami képes még a forma individualitása okozta elkülönülést is megszüntetni. A mű radikális kívülléte ebben az elgondolásban látszólag épp ellentétes a heidelbergi kéziratok törekvéseivel, amennyiben az esztétikai szféra mintegy alatta marad az etikainak, hiszen legfontosabb csúcsteljesítménye is csak az etikai egzisztenciaszféra diagnosztikájaként tűnik elő, ki is lépve egyúttal az esztétikai tartományából: „Dosztojevszkij nem regényeket ír” (RE., 155.), hanem egy új kultúrának az ígérését jelenti be.

Ezt a ki nem dolgozott modellt sokszorosan árnyalja a monográfia elkészült első része, *A regény elmélete*, amely egy történetfilozófiai gondolatmenetben a tulajdonképpen Dosztojevszkij felé vezető regénytörténetet tárgyalja. Lukács itt már nem csak a művet létesítő etikáról, hanem expliciten a *műben* létesülő etikáról is beszél, amit a romantikus iróniával, mint a regényformában működő önreflexív működéssel, kvázi mint az empirikus valósággal szemben megértett formaalkotó szubjektivitás „önmaga-megismerésével” hoz összefüggésbe.²⁹ Az irónia világraült mozgása a totalításában elérhetetlen valósághoz fűződő viszonyában alakítja ki a maga etikáját, illetve megkockáztatható, hogy az irónia pontosan az a műben létrejövő etikai mozgás, ami által „minőségileg új alapon teszünk szert az élet valamiféle nézőpontjára” (RE., 75.).

Összefoglalva az eddig mondottakat: különböző variánsokban Lukács esztétika és etika egymásrataltságaról, steril különarthatatlanságaról beszél. Az esztétikai szféra relatív autonómiája nem zárul önmagára, érvényessége nem vezethető vissza autotelikus vagy autark működésmódokra, *kritikai* erejét azonban épp a heteronómia világtól elszakadó, distanciált léte, saját *valóságteremtése* adja: a „tökéletes bűnösség korszakában” (RE., 155.) Lukács számára a mikrokozmoszként értett műalkotás a fennálló meghaladásának egyetlen, önellentmondásos lehetősége. Szélsőségesen különbözve a tárgyiaság létező formáitól, a műben olyasvalami

29 „Az irónia mint formai konstituens a normatív költői szubjektum belső meghasadását jelenti, kettéhasadását egyrészt egy bensőségként fölfogott szubjektivitásra, amely idegen hatalmi komplexusokkal áll szemben, (...) másrészt pedig egy olyan szubjektivitásra, amely fölismeri az egymástól idegen szubjektum-objektum világ elvontságát, következésképp korlátoltságát...” (RE., 74.) Az irónia konstitutív szerepéről lásd. Paul DE MAN, *Georg Lukács's Theory of the Novel = Blindness and Insight*, London, Routledge, 1983, 56.

manifesztálódik, ami az empirikus valóság mintái között a szó szoros értelmében nem létezik. Ilyen minta lehet az egyetemesség távlata, a *communitas* ígérete, ami azonban csak a műhöz való odatartozás szubjektum-konstitutív értékeként válik *valóságossá*. Lukács egyik legizgalmasabb gondolatmenete szerint ez az odatartozás a *szubjektum átváltozásával* (HM., 66) is együtt jár. Az átváltozás egy *nem...*, *hanem* szerkezetben történik, amit Alain Badiou az egyetemesség alakzatának³⁰ tart: átadva magunkat a műnek már *nem* a partikularitások világához, *hanem* a műalkotás normatív szférájához tartozunk. Lukács tehát a mű *szubjektumtranszformáló* erejét emeli ki, mint ami „lényegünket rendíti meg, és nemcsak perifériáján okoz rendetlenséget.” (IM. 548.). A kantianus-hegeliánus fogalmi keret okán nyilván erősen interpretált áthallást megtámogatja, hogy Dosztojevszkij kapcsán a társadalmi determinációktól való teljes megszabadulás igénye is felmerül, ami utópikus törekvés. Az utópia-valóság *immanens* máshol létének egy műalkotás eseményéhez köthető fogalma azonban, ahogy Paul Ricœur pontosan fogalmaz³¹ a társadalmi életünk *természetének* újragondolására adhat alkalmat.

Mindezek után némi álnaivitással tehetjük fel a kérdést: hol található meg mindebben a konferencia harmadik hívószava, a politika.

6 Lukács *hirtelen fordulatát* (*peripeteia*) 1918 novembere és 1919 januárja között, vagyis az ominózus a *Bolsevizmus mint erkölcsi probléma* és a *Taktika és etika* című cikkek homlokegyenest ellenkező végkövetkeztetései dilemmáit Lukács komolyabb olvasói már igen mélyen és sokrétűen elemezték. A magam részéről Žižeknek egy Badiou esemény-filozófiája kapcsán megalkotott fogalmát szeretném segítségül hívni, hogy a marxista megtéréstörténet nagyelbeszélésének a korábbi művekhez való viszonyát egy másik elbeszélés nézőpontjából tisztázhassam. Žižek szerint egy rendszer átalakítása, (vagy egy gondolkodói rendszer átalakulása) nem csak forradalmian, hirtelen minőségi változással képzelhető el (Lukács ezt nevezi „hirtelen hőstett”-nek), hanem szakaszosabban, lassú átmenetekkel is; a kritikai aktivitás lényegtelennek látszó kísérletei és azok kiszámíthatatlan utóhatásai úgy is megrendíthetik egy rendszer alapjait, ha annak premisszáit nem direkt módon kérdőjelezi meg. Ezt a magatartásmintát nevezi Žižek *aktív kvietizmusnak*, amely a fennállóval való folytonos konfliktusban (Lukácsnál ez lehetne a disszonancia aktív ereje), a „felhalmozódó vereségek”³² ellenére feltételezi, vagy reméli, hogy a rendszeren belül lehetséges egyfajta mágikus ugrás, a mennyiségi változások minőségivé alakítása. Fontos, hogy az e magatartáshoz tartozó szubjektivitást a végcél elérése iránti bizalmon és bizonytalanságon túl, a folytonos kudarc megélésének kötelme és a meghíúsult törekvések virtuozitása jellemzi.

30 Alain BADIOU, *Saint Paul: The Foundation of the Universalism*, Stanford, Stanford University Press, 2003, 64.

31 Paul RICŒUR, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986, 16.

32 Slavoj ŽIŽEK, *Notes from an ongoing debate*, International Journal of Žižekian Studies, 2007/1, 7.

Nem kell különösebb nyomásnak kitenni a fiatalkori műveket, hogy láthatóvá váljon: Lukács premarxista korszakában egy hasonló szerkezetű aktivitás működik, illetve a fennállóval abszolút módon szakító, autonóm esztétikai forma maga is értelmezhető ennek az aktivitásnak egyfajta intenzitásaként. Az ez alapján implicit *társadalomkritikai organon*ná (Bacsó) interpretálható lukácsi esztétikában, illetve annak töredékeiben és újrakezdéseiben a folytonos vereség átélésének nyomait is megtaláljuk, bár itt még nem elsősorban egy politikai eszkatológia, hanem egy klasszikus metafizika céltételezéseivel és teljességigényével szemben: ezért beszél Lukács a mikrokozmoszként megértett műalkotás *luciferizmusáról* (HE., 376.), arra utalva, hogy a művészet egy illuzórikus forma, ami az elidegenedés megszüntetésére, az élet megváltására valójában nem képes; ezért kaphat tragikus hangsúlyt, hogy a műalkotás befogadása csak a *félreértés* (Popper) módján lehetséges (HM., 47.); és ezért őriz egyre kisebb kritikai potenciált, hogy az utópia-valóság egy beteljesedett és értelemtelített létszegmens ugyan, de nincs útja a valódi történelemhez. *A regény elméletének* szavait idézve: „Bár a meglett eszmény [...] az önismeretnek a kivívása után az élet értelmeként ragyogja be az élet immanenciáját, a lét és a Kell ellentéte nem szűnik meg, és abban a szférában, ahol mindez lejátszódik, vagyis regény életszférjában, nem is szüntethető meg; csak a közelítés maximuma érhető el” (RE., 80.).

Úgy vélem, lehetséges olyan elbeszélés, amely szerint éppen a *műalkotás révén* elérhető *maximális közelség* etikai transzgressziója az, ami mintegy átbillen Lukácsban a fordulat idején, hogy aztán felszámolandó távolságként jelenjen meg egy üdvtörténeti narratíva politikumában. A műalkotás teoretikusan kitüntetett helyét tekintve *conversionis*ról, vagyis átfordításról is beszélhetünk, hiszen míg a *Heidelbergi esztétikában* „a szó tulajdonképpeni értelmében csak az esztétikum-ban létezik valódi szubjektum-objektum viszony” (HE., 334.), a fordulat után az elidegenedéssel szemben ugyanezt a kitüntetett pozíciót Lukács már csak a proletariátus számára tartja fent, azaz saját elméleti rendszerén belül egyszerűen kicseréli a kettőt. Az esztétikában Lukács többé nem a léthiányos etika *kerülőútját* látja, mert immár Hegel történelemfilozófiájának akarja megalkotni a hiányzó etikáját, amelynek azonban nincs szüksége autonóm esztétikára, ahogy paradox módon, (individuális) etikára sem.³³

Az átfordítás tehát, mint az közismert, felszámolja az esztétika és az etika autonómiáját, és jóllehet fontosnak gondolom, hogy ne homogenizáló múltkonstrukciók mentén gondolkodjunk Lukács marxista korszakának munkáiról, annyi bizonyosan kijelenthető, hogy a későbbi művek nem alaptalanul vívják ki az autonómia mellett elkötelezett Adorno megsemmisítő ítéletét: „[a] szubszumáló, a felülről, bizonyos ismérvekkel, mint a kritikai vagy a szocialista realizmussal operáló gesztusban Lukács továbbra is osztozik minden ezzel ellentétes bizonygatás

33 lásd erről HÉVIZI Ottó, *Az immanencia kegyelemtana: Lukács fordulatának etikoteológiai dilemmájáról*, Holmi, 2011/2.

ellenére a kultúra komisszárokkal.³⁴ Az aktív kvietizmus Badioura utaló fogalma kapcsán azonban ki kell térnünk a bírálókat egy kevésbé külsődleges vonatkozására is. A mikrokozmoszként értett műalkotás és a proletariátus felcserélésének művelete, ha Lukács *szisztematizációján* belül következetesnek tűnik is, egy különbség jelentőségét mindenképp alábecsüli. Amikor „valóság iránti szenvedélyét”³⁵ Lukács az objektív szellem reprezentánsaként értett Pártnak rendeli alá, megfélekedzik róla, hogy „a valóság nem reprezentálódik, hanem prezentálódik.”³⁶ Vagyis, miközben a történelmi létezés és teljesség metafizikai követelésének engedve, azt reméli, hogy egy közvetítő entitás aktivitása révén legalábbis közelebb jut a vágyott *communitas* történelmi valóságához, az esztétikai autonómia *feláldozásával* valójában épp a „valódi közvetlenségnek” (HE., 269.) azt a *formáját* veszíti el, amelyet fiatalkori művében még a *communitas*hoz való odatartozás egyetlen lehetőségeként tüntetett ki. A *történelem adósságának* (Ricœur) tehertételével szembesülve, a Dosztojevszkijt *kísérteties* következetességgel félreértő *áldozathozatali* etikának (vö. RE., 163.), természetesen aligha ez a legveszélyesebb tévedése. Az ezzel való elszámolás azonban már nem ennek az előadásnak a feladata.

7 Előadásomat azzal a megjegyzéssel zárom, hogy a korai művek kínos és fontos tartományainak *összefüggését*, úgy vélem, Lukács (negatív) hatástörténetének eredőjeként kellene megértenünk; annak reflektáltabbá tétele, hogy a rendszer-váltás utáni irodalomtudomány fentiekben jellemzett alakulástörténetét, a kritikai gondolkodástól való távolságtartást³⁷, illetve iszonyodást, Lukács mennyiben befolyásolta, hozzátartozik a jelenkori krízis genealógiájához. A diskurzus így értett hatástalanságának, (vagy, a kifejezés egy Lukács számára fontos konnotációját felidézve, németül értve a szót:) *valótlanosságának* problémája természetesen nem vezethető vissza a személyes teljesítmények alakulástörténetére, különösen, hogy a kultúráról aligha hegeli előfeltevések mentén gondolkodunk ma már. A modernitás lokális *parancsolatai* (Derrida) azonban Lukács néhány törekvését, úgy vélem, egy *nem* a szellemiben rögzített kultúrafogalom számára is *Sollenként* írják elő. Távolság a történelem értelmére vonatkozó kérdés értelmetlenségétől, és távolság a műalkotással való találkozást szubjektum-objektum viszonyban elgondoló szemléleti előfeltevésektől, ilyennek tekinthető a műalkotás relatív autonómiájának elkötelezett lukácsi filozófia azon alapvetése, amely szerint „e tény jelentősége [a művészeté], amelyet teljes súlyában meg kell értenünk, a nem művészek mély, művészet iránti szükségletében, a művészet e kiindulópontonról megmagyarázhatatlan létezésében [...] rejlik” (HM., 46.).

34 Theodor W. ADORNO, *Erpreßte Versöhnung: Zu Georg Lukács: Wieder den mißverstandenen Realismus = Gesammelte Schriften*, XI, Suhrkamp Verlag, 1974, 252. idézi: WEISS János, *Lukács öröksége*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2011, 210.

35 Az áthallást a két szerző szemléleti alapállásának különbözősége ismét problematikussá teszi, hiszen Badiou számára itt a lacani értelemben vett *valós* az, ami kérdezetté válik; a probléma *szerkezete* azonban közös.

36 Alain BADIOU, *A század*, Bp., Typotex, 2010, 190.

37 ld. erről SELYEM Zsuzsa, *Négy hamisító, két elmebeteg, és egyvalaki, akit a saját apja záratott be: A zsarnokság, a megváltás és az irodalom viszonyáról* = S. Zs., *Fehérek között*, Bp., Vigília, 2007, 5-7.

Bibliográfia

- BADIOU, Alain, *Saint Paul: The Foundation of the Universalism*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- BAGI Zsolt, *Az embergyűlölő és a társasági ember: a magyar posztmodern karakterei* = B. Zs., *Helyi arcok, egyetemes tekintetek*, Miskolc, Műút Kiadó, 2012.
- BAHTYIN, Mihail, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- BACSÓ Béla, *A befogadás problémája Lukács heidelbergi írásaiban* = B. B., *A megértés művészete – A művészet megértése*, Bp., Magvető Kiadó, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *Marx-kísértetei: Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.
- FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1980.
- HAUSER Arnold, *Találkozásaim Lukács Györggyel*, Bp., Akadémia Kiadó, 1978.
- HEGEL, G.W. Friedrich, *A jogfilozófia alapvonalai*, Bp., Akadémia Kiadó, 1983.
- HÉVIZI Ottó, *Az immanencia kegyelemtana: Lukács fordulatának etikoteológiai dilemmájáról*, Holmi, 2011/2.
- HÉVIZI Ottó, *Személyességek, valóságok, etikák*, Jelenkor, 2009/11.
- LUKÁCS György, *A lélek és a formák*, Bp., Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, 1997.
- LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, Bp., Magvető, 1975.
- LUKÁCS György, *A regény elmélete: Dosztojevszkij jegyzetek*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- LUKÁCS György, *Curriculum vitae*, AMBRUS János, szerk., Bp., Magvető Kiadó, 1982.
- LUKÁCS György, *Ifjúkori művek*, Bp., Magvető Kiadó, 1977.
- LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* = *Bevezetés az irodalomelméletbe: Szöveggyűjtemény*, szerk., DOBOS István, Debrecen, Kossuth Kiadó, 1995.
- LUKÁCS, Georg, *Zum Verfassungsentwurf der U.S.S.R.: Die neue Verfassungsentwurf der U.S.S.R und das Problem der Persönlichkeit*, Internationale Literatur, 1936/9.
- LUKÁCS, Georg, *Heidelberger Notizen (1910–1913)*, Hrsg. von Béla BACSÓ, Akadémiai Kiadó, 1997.
- MARX, Karl, *A hegeli jogfilozófia kritikájához: Bevezetés* = *Marx-Engels Művei*, Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1957, I.
- MÁRKUS György, *A lélek és az élet* = *A Budapesti iskola*, szerk., KARDOS András, II, Bp., Argumentum Kiadó, 1997.

- MÁRKUS György, *Lukács első esztétikája = A Budapesti iskola*, szerk. KARDOS András, II, Bp., Argumentum Kiadó, 1997.
- RADNÓTI Sándor, BAGI Zsolt, *A novellából regény lett*, Jelenkor, 2011/10.
- RICŒUR, Paul *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986.
- SCHEIN Gábor, *Az alternatív modernségek koncepciója felé*, Irodalomtörténet, 2011/2.
- SELYEM Zsuzsa, *Négy hamisító, két elmebeteg, és egyvalaki, akit a saját apja záratott be: A zsarnokság, a megváltás és az irodalom viszonyáról = S. Zs., Fehérek között*, Bp., Vigília, 2007.
- SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Bp., Balassi Kiadó, 2011.
- VERES András, *Lukács György irodalomszociológiája*, Bp., Balassi Kiadó, 2000.
- WEISS János, *Lukács öröksége*, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj *Notes from an ongoing debate*, International Journal of Žižekian Studies, 2007/1.

Pető Zoltán

A szépség politikája

A politikaelmélet esztétikai vonatkozásai Edmund Burke műveiben

Talán még soha nem volt olyan hely és olyan periódus a történelemben, ahol és amelyben többen foglalkoztak volna az ízlés kérdésével, mint éppen a XVIII. századi Nagy-Britanniában. A korszak élvonalbeli, igazán meghatározó gondolkodói szenteltek a problémának kitüntetett figyelmet, így például Lord Shaftesbury, David Hume, Joseph Addison, Adam Smith vagy Edmund Burke. Az ízlésnek nemcsak a művészetek szorosan vett területén, hanem a társadalmi lét egyéb fórumain is nagy jelentőséget kezdtek tulajdonítani. Dolgozatomban a XVIII. századi politika sajátos „esztétikai nyelvére” igyekszem némi fényt deríteni, a kor egyik legjelentősebb politikai gondolkodója, Edmund Burke vonatkozó nézeteinek elemzésével. Mielőtt azonban Burke nézeteinek elemzésére rátérnék, azt szeretném megvilágítani, miért éppen az *ízlés* kérdése vált kitüntetetten fontossá a XVIII. századi brit filozófiai diskurzusban.

Az „esztétikai nyelv” paradigmája

Az a „modernizálódási” folyamat, amely Angliában a többi európai országhoz viszonyítva igen korán megindult, egyre láthatóbb változásokat eredményezett a hagyományos társadalom szerkezetében. E folyamat mély gyökereinek bemutatására jelen tanulmányban nem vállalkozhatunk, az mindenesetre tény, hogy Angliában a protektorátust követő időszakban helyreállított monarchikus szisztéma ellenére, a pénzgazdálkodás és a kereskedelem fejlődése következtében megnövekedett középosztály olyan hatalmas befolyásra tett szert a hagyományos rendi társadalom ellenében, hogy a korábbi állapotok *lényegi* helyreállítása lehetetlenné vált. Ahogyan David Wootton írja:

A XVIII. század végén a modernitás küszöbére érkezett Nagy-Britannia furcsa keveréke volt a réginek és az újnak. A korban két társadalom élt egymás mellett, a nagybirtokok, falvak és majorságok Angliája, ahol a múlt értékei, a tekintélytisztelet és a hierarchia volt a norma, a monarchia pedig komoly támogatást élvezett, valamint a városok és vegyes művelésű területek Angliája, ahol az egyes emberek jóval nagyobb szabadságot élveztek, a társadalmi különbségek pedig jóval kisebbek voltak s leginkább e területekről kerültek ki a parlamentarizmus támogatói.¹

Ez a különbség a XVII. század kezdetétől egészen a XIX. század közepéig jellemző, s a két „világ” közötti sorozatos összeütközések és kompromisszumok: a polgárháború, a Stuart-restauráció, majd a „dicsőséges forradalom” monarchiája csak látszólag enyhítettek rajta. A feszültségek ellenére azonban tagadhatatlan, hogy Nagy-Britannia dinamikus fejlődésen ment keresztül a korszakban. A már négy kontinensre kiterjedő gyarmatbirodalom növekedése is jelzi, hogy az ország Európa vezető gazdasági, katonai és ipari hatalmai közé emelkedett. Ezt a fejlődést az a belső béke és stabilitás tette lehetővé, amely a XVII. század rendkívül vérzivataros időszakának után, az 1688-as „dicsőséges forradalommal”, vagyis a Stuartok elűzésével, és a whig „alkotmányos monarchia” rendszerének megszilárdulásával köszöntött be. A brit szárazföldön belüli hadi cselekmények gyakorlatilag megszűntek,² az 1707-es *Act of Unionnal* pedig a két, eddig *de iure* különálló ország rész Anglia és Skócia parlamentjei egyesültek, immár jogi tekintetben is egyetlen államot (Nagy-Britannia) alkotva a meghódított (de az 1801-ig külön parlamenttel rendelkező) Írországgal, és a (már VIII. Henrik által 1536-ban) közigazgatási tekintetben is „beolvasztott” Wales-szel együtt.

Ebben az egyre erőteljesebben kapitalizálódó társadalmi-politikai környezetben már kevésbé működtek azok a rendies jellegű hierarchiák és struktúrák, amelyek a társadalmi kohézió hagyományos útjelzőiként szolgáltak. Szükségessé vált ugyanakkor az összhang valamilyen formában való újraépítésére, ez pedig egyre inkább úgy tűnt, hogy éppen a kor intellektuális elitjének életében egyre hangsúlyosabbá váló esztétikai elméletek mentén fog bekövetkezni. Olyan szerzők, politikusok és gondolkodók segítették elő ezt az „esztétikai fordulatot”, mint Lord Shaftesbury, Francis Hutcheson, Lord Bolingbroke, David Hume vagy Edmund Burke, akik – ahogyan Szécsényi Endre fogalmaz – „a közöttük lévő jelentős filozófiai különbségek ellenére, fontos helyeken esztétikai fogalmakat használtak politikai ítéleteik, vagy politikafilozófiai álláspontjuk kialakításához.”³

1 David WOOTON, *A levellerek = A Demokrácia*, szerk. John DUNN, Bp., Akadémiai, 1995, 129.

2 Az utolsó, a békét komolyan fenyegető harci cselekmény az 1745-46-os, Charles Edward Stuart vezette felkelés volt. A trónkövetelő 1746-os veresége, a culloden-i ütközet, egyben az utolsó olyan csata volt a brit szárazföldön, amelyet nagy létszámú, „regulárisnak” nevezhető csapatok vívtak egymás ellen.

3 SZÉCSÉNYI Endre, *Társasság és Tekintély*, Bp., Osiris, 2002, 14.

A XVIII. század második felében a születés és a származás már egyre kevésbé jelentett kulcsot a legkívánatosabb pozíciók betöltéséhez, az arisztokrácia és a felső-középosztály egy olyan új – ugyanakkor középkori (udvari-lovagi) gyökerekkel is bíró – kultúrát alakított ki, amelyet összefoglaló néven a viselkedés kifinomultsága, csiszoltsága, az udvariasság (*politeness*) határozott meg.⁴ Ebben a társadalmi közegben vált olyannyira hangsúlyossá a finom modor, az öltözködés, a szellemesség, és a „gentleman” – reneszánsz-humanista és barokk előzményekkel is rendelkező⁵ – eszménye. Az ízlélméletek egyre növekvő fontosságát mindemellett szinte „kiprovokálta”, hogy a hagyományos társadalom lassú erodálásával együtt az azt meghatározó spirituális szisztéma, a (tragikus ellentétektől és belső szakadásoktól szenvedő) kereszténység abszolút autoritása is megínogni látszott. A hagyományos bibliai morál egyre kevésbé számított olyan alapvetően követendő *forum externum*nak, amely a „helyes,” a „jó” és az „igaz” fogalmát meghatározza. A helyes erkölcsi ítélet a kor prominens filozófusainál egyre inkább összekapcsolódni látszott a helyes esztétikai ítélettel; ebben annak az antik-platonikus hagyománynak a revitalizálódását is megfigyelhetjük, amely szerint a „jó” mindig „szép” is egyben.⁶ Szécsényi Endre szerint „a szépségnek, mint az igazság megragadható, érzékelhető formájának a tapasztalata megőrzi kitüntettségét ebben a hagyományban.”⁷

A Filozófiai vizsgálódás és a Töprengések összefüggései

A század minden kétséget kizáróan legfontosabb politikai eseménye – az utókor által „nagy”-nak nevezett – 1789-es francia forradalom természetesen a szigetországban sem maradt visszhangtalan. Olyannyira nem, hogy ezzel kapcsolatban éppen Burke – aki az ízlélméletek területén alkotott ifjúkori, *Filozófiai vizsgálódás a szépről és a fenségesről* című művével robbant be a köztudatba – írt *Töprengések a francia forradalomról* címmel egy hosszas vitairatot.

Burke ifjan – minden valószínűség szerint 30 éves kora előtt – írt *Vizsgálódásainak* alaptézisei mintegy burkoltan, a háttérben, de mégis kimutathatóan jelen vannak a *Töprengésekben* is. Habár erre elsősorban a Mary Wollstonecraft-hoz hasonló kritikusok igyekeztek rávilágítani, mintegy vádként és támadásként, ezt maga Burke sohasem tagadta – legalábbis számunkra már nyilvánvalónak tűnik, hogy Burke politikai és esztétikai gondolkodása egymással szerves egységet alkot.

4 Ez az új ideál jelenik meg pregnánsan például Lord Shaftesbury-nél a *Virtuoso* alakjában.

5 Lásd pl. Castiglione vagy Bouhours „udvari emberről” alkotott nézeteit.

6 Különösen szembevetendő ez a felfogás a XVII. századi ún. „cambridgei platonisták,” Henry More vagy Ralph Cudworth esetében is.

7 SZÉCSÉNYI, *i.m.*, 29.

„Politics of beauty”

A *Töprengéseket* Burke nem csupán egy társadalmi-politikai szisztéma védelmében írta, számára az *ancién régime* nem csupán a kormányzat, a társadalom, illetve egy bizonyos típusú politikai berendezkedés, hanem egyszersmind egy mentalitás, egy világnézet és – végül, de nem utolsósorban – egy „esztétikai magatartás” ügye is.

Burke éppen abban lát történeti fejlődést, hogy (a Nyugat Római Birodalom bukását követően) a középkori európai civilizáció barbár kezdeteitől végre sikerült eljutni egy erkölcsileg kifinomultabb, műveltebb és nem mellékesen *ízlesebb* érába: ez pedig szervesen összekapcsolódik azzal a politikai intézményrendszerrel, amely ezt a fejlődést *biztosította*. Ez az intézményrendszer és ez a *fejlődés* az, amelyet a francia forradalom módszerei a megsemmisüléssel fenyegetnek, az emberiséget mintegy visszavetve egy korábbi, már meghaladott stádiumba. A burke-i fejlődés-eszme leginkább a társadalom egyfajta lassú és folyamatos „csiszolódásával”, műveltebbé válásával, a *jó ízléssel*, kifinomultsággal, jó modorral (*manner*), jólneveltséggel (*good breeding*) jellemezhető. Szakít a korábbi, alapvetően a ciklicitás gondolatára alapozó felfogással, amely az antikvitás gondolkodóitól kezdve egészen Vico-ig meghatározó jelentőségű volt. ugyanakkor véleménye a korban korántsem számított rendkívülinek, sőt, ez a nézet a brit gondolkodók többsége számára magától értetődő volt.⁸

Ez a történetfilozófiai megközelítés, leginkább a „skót felvilágosodás” gondolkodóinál érhető tetten. William Robertson például, a kor egyik legelismertebb skót történésze, (David Hume-hoz hasonlóan) a történelmet olyan megvilágításba helyezte, amelyben különleges hangsúly esik az erkölcsök és a szokások finomodására, csiszolódására. Burke Robertson csodálójaként egyszerűen átvette ezt az eszmét, lényegében ez az, ami a korabeli „whig rendszerrel” vagyis a brit alkotmányos monarchia „vegyes kormányzatával” (*mixed government*) kapcsolatos nézeteit éppúgy meghatározza, mint azt, ahogyan a francia *ancién régime*-ről gondolkozott. Burke és társai azonban – a francia és brit radikálisokkal szemben – inkább a szó eredeti, latin jelentését figyelembe véve beszélnek fejlődésről (evolúcióról). *Evolvere*, vagyis „kibomlani” „kifejlődni” olyan értelemben, ahogyan például a magból kifejlődik a növény, vagyis a kezdeti, potenciálisan már meglévő tulajdonságok a történelmi folyamat során kifejezettebbé és láthatóbbá válnak.

Amit Burke *politics of beauty*-nak, vagyis a „szépség politikájának”⁹ nevez, nem más, mint az elengedhetetlen hatalmi eszköz, amellyel az a civilizált kormányzat él, amely maga is a „csiszolódás” útját választotta. A jó művészhez hasonlóan – aki nek bizony jótékonyan „be kell csapnia” a nézőt – a jó politikus is „kegyes csalást” hajt végre: esztétikai „fátylakkal” kell eltakarnia a hatalom pusztá működésének

⁸ Ugyan a történelmi fejlődés lineáris szemléletének vannak bizonyos késő antik (például Szent Ágoston: *Az Isten városáról* című műve) és skolasztikus előzményei, azonban mindeztidig ez az elmélet nem kapcsolódott össze olyan kimutatható jelekkel és változásokkal, mint amelyek a XVII-XVIII. század fordulóján, a (Brit-szigetek történetében kivételes élességgel) megmutatkoztak. A kereskedelem fejlődése, a gyarmatbirodalom növekedése, a természettudomány színvonala, a technika és az általános értelemben vett „életszínvonal” javulása meglehetősen optimizmussal töltötte el kor gondolkozóit.

⁹ Lásd: MOLNÁR Atilla Károly, *Edmund Burke*. Bp., Századvég, 2000, 124–149.

nyers brutalitását. A realista és szkeptikus Burke számára a francia forradalom demokratikus jelszavait pusztán egy hatalomra vágyó klikk érdekei motiválják: szerinte ahol csak államról, vagy a politikai hatalomgyakorlás valamilyen formájáról beszélünk, ott valójában csupán kormányzók és kormányzottak nem mindig konfliktusoktól mentes viszonyáról van szó. A hatalomgyakorlás szükségképpen a szabadság korlátozásával, bizonyos fokú önkénnyel, korrupcióval és erőszakkal párosul – legyen szó bármilyen kormányzati formáról.

A politika tehát ilyen felfogásban inkább művészet (*art*) mintsem tudomány (*science*), amiként azt a francia forradalom racionalistái szeretnék látni. Nem egyszerű és teljes mértékben az ész törvényei szerint működő tevékenység, amelyet bárki, aki elég szorgalmas hozzá, valamiféle „szakkönyvekből” elsajátíthat: bizonyos fokú tehetség, érzékenység, intuíció is szükséges a műveléséhez. A hatalomgyakorlás nyersségének „átesztétizálásához” pedig éppen az arisztokratikusság, a társiaság (*szociabilitás*) szükséges, amelyet csak a „jó társaságban”, vagyis a társadalom felsőbb osztályainak részére „fenntartott” klubokban és kaszinókban, a művelt nyilvánosság fórumain lehet elsajátítani.

Az újkori és koraujkori Angliában a társadalom hagyományos vezetőrétegeinek lassan elhalványuló, de sokáig még mindig jelentősnek mondható „aurája”, a feltörekvő polgári rétegekre gyakorolt „kisugárzása” éppen az ehhez hasonló elméleteken nyugodott. Roger Scruton szerint a királyt és a régi nagybirtokos arisztokráciát övező különös aura éppen abból származott, hogy a vallásos hithez hasonlóan irracionális volt, mégis az ember alapvető igényét elégítette ki: benne jelenvalóvá vált a létezés misztikuma, a ráció számára megragadhatatlan oldala.¹⁰ A középkorból örökölt intézmények és formák: az arisztokraták címei, a rendjelek, történelmi kosztümök és „lovagi”szertartások, a lordok udvartartásának irracionális fényűzése, vagyis mindaz, amit a „szépség politikájának” nevezhetünk, jelenvalóvá tette a történelmet, és figyelmeztette a kor emberét arra, hogy nem csak racionális lény.

A szép és a fenséges: az „egyensúly” politikája?

Burke *Vizsgálódásainak* alapvető témája a szép (*beautiful*) és a fenséges (*sublime*) fogalompárjának mint az esztétikai ítélet két leginkább meghatározó elemének szembeállítására. Ebben, a brit empirizmus korai tradíciójába illeszthető (közvetlenül a lockeianus ismeretelmélet hatásait magán viselő) művében a fiatal Burke egyfajta „mechanisztikus pszichológia” jegyében vizsgálta a külvilág ingereinek hatását az emberi elmére. E két kulcsfogalmat azonban nem csupán szembeállította egymással, hanem különbségüket egyszersmind antagonisztikus formában mutatta be. Az ellentétpár felettebb aszimmetrikus: a bizonyos fajta „maszkulinitással” jellemezhető fenségest úgy határozza meg, mint a legerősebb érzést, amelyre az elme képes lehet, ezzel szemben a feminin jegyeket magán viselő szépség a legtöbb tekintetben alárendeltnek tűnik. A fenségeshez kapcsolja továbbá az erőt, a retteget és a hatalmat (éppúgy a fejedelmek, mint Isten hatal-

¹⁰ Roger SCRUTON, *Anglia, egy eltűnő ideál*. Bp., Typotex, 2004, 140–153.

mát, valamint a „teremtmények” és az „alattvalók” ezektől való rettegését), a magasságot és a mélységét, (vagyis a különböző fizikai és szellemi extrémításokat), a félelmet, a lelki megindultságot, illetve valamilyen értelemben a transzcendencia megtapasztalásával járó elemi döbbenetet, a vallási „*mysterium tremendumot*”. Ezzel szemben a szépre a „kicsiség”, törekenység, a „kellemes forma”, a harmónia, szabály, rendezettség (az antik görög *kalokagathia*-eszmének megfeleltethetően) jellemző.

E felosztás politikai implikációi nyilvánvalóak. Burke azonban a *Töprengések*-ben mintha éppen a *Vizsgálódásokban* felállított elmélet ellenkezőjét hangsúlyozná: itt sokkal inkább a védelmébe vett *ancién régime* tűnik a szép bizonyos esetének, és mindenekfelett támadott a forradalmi erőszak „extremitása”, a „jó modor”, a *politics of beauty* eltörlése és radikális megszüntetése fenséges egy fajtájának. Ugyan a *Töprengések* nem ízlélméleti mű, ugyanakkor éppen a forradalmárok „ízléstelensége”, „nyersége”, „brutalitása” Burke támadásának egyik állandó célpontja: a téves politikai ítélet a legszorosabb összefüggésben áll a hibás ízlésbeli ítélettel.

Vajon Burke átértékelte volna korábbi álláspontját, és a fenséges helyett értékrendjének csúcsára a szép került volna? Horkay Hörcher Ferenc szerint pontosan ez történik:

Nagyon valószínűnek látszik, hogy a forradalmi események [...] valóban sokkolóan hatottak Burke-re. E tapasztalat ébreszthette rá azokra a veszélyekre, amelyek elméletének következményei [...]. A lázadásról, tömeges erőszakról, és a közelégedetlenség másféle brutális megnyilvánulásairól, a dühről, és más egyéb aszociális szenvedélyeket olvasva újra kellett értékelnie esztétikáját.¹¹

Kontler László szerint azonban erről szó sincs. Burke nem értékelte át a korábbi paradigmát, hiszen mindig is arra törekedett, hogy a két antagonisztikus elem *középútját* találja meg: a „vegyes alkotmány” és az *ancién régime* éppen ezt biztosították számára. A „szép” és a „fenséges” esete megfelel azoknak a „fékeknek” és „ellensúlyoknak”, amelyek a brit alkotmány működését biztosították, egy olyan „modern-régi rezsim megőrzésének lehetőségét, amely különösen az arisztokrácia és a középosztály értékeinek igazságos megosztásán nyugodott.”¹² Burke tehát elsősorban ennek az egyensúlynak a felborítását kárhoztatta a forradalomárok esetében.

A szakirodalomban gyakran meg szokták említeni, hogy Burke a radikálisok és racionalisták „társadalommérnöki”, vagyis, mesterséges (*artificial*) koncepciója helyett az állam szerves (*organic*), vagyis természetes (*natural*), az individuális ész önkényét kizáró lassú „kifejlődését” (*evolution*) részesíti előnyben. Ezt a képet

11 HORKAY-HÖRCHER FERENC, *A fenséges zsarnoksága = Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, szerk. HORKAY-HÖRCHER FERENC, SZILÁGYI MÁRTON, Bp., Ráció, 2011, 85.

12 KONTLER LÁSZLÓ, *Beauty or Beast, or Monstrous Regiments? Robertson and Burke on Women and the Public Scene, Modern Intellectual History*, 1, 3, (2004.) 305-330.

jelentősen árnyalni kell. Burke valójában egyszerűen nem fogadja el a radikálisoknál (például Wollstonecraftnál, aki Rousseau-tól kölcsönzi) szokásos „mesterséges–természetes” egyszerű szembeállítását. Nála a „mesterséges” kifejezés, sokkal inkább a „művészi” (amely az angol *artificial* szó gyökében is megtalálható), mintsem a „művi”, vagyis „tudományos–racionális” értelemben szerepel. Ahogyan a *Regicide Peace*-ben fogalmaz:

Az államok (commonwealths) nem fizikai, hanem erkölcsi lényegiségek (essences). Mesterséges (artificial) kombinációk, s – közvetlen ható okukat tekintve – az emberi elme önkényes produktumai [...]. Nincs a fizikai rendben (amellyel láthatólag semmiféle megjelölhető kapcsolatot nem tartanak) olyan sajátos ok, amelynek következtében bármelyik ilyen építménynek szükségképpen növekedni, virágozni vagy hanyatlani kell¹³

Az állam tehát ilyen formában egyfajta „műalkotás” is, valami, aminek a remekmű harmonikus szépségét éppúgy tükröznie illik, mint az igazán nagyszerű művek fenségét. Ez az értelmezés annál is inkább megalapozottnak tűnik, mert a „kozmosz világharmónia” – mint Isten „nagyszerű művének” keresztény-neoplatonikus koncepciója – egyáltalán nem volt idegen Burke gondolkozásától, a „létezők nagy láncolata” (*great chain of being*) pedig még élő realitás volt számára.

„Ezt a víziót úgy lehetne legtömörebben kifejezni, hogy Burke rendet látott a világban. A teremtett világ gondosan elrendezett egész, amelyben mindennek megvan a maga eleve elrendelt helye” – írja Horkay Hörcher Ferenc. „A Francia Forradalom eseményei azért lehettek rá olyan elementáris hatással, mert egész világnézetének alapjait támadták meg [...] a forradalomban nem egyszerűen egy politikai mozgalmat látott, hanem Isten elleni lázadást.”¹⁴

A *Töprengésekben* Burke kevés témát hangsúlyozott olyan elevenséggel, mint a brit „vegyes alkotmány” tökéletességét. A „vegyes alkotmány” koncepciója – amely minden valószínűség szerint az antikvitás politikai filozófiájának öröksége¹⁵ – egyesíti az arisztotelészi kormányzati formákat: az egyeduralmat (monarchia/türannisz), a kevesek uralmát (arisztokrácia/oligarchia) és a sokak uralmát (politeia/demokrácia). A koraújkori államelméleti gondolkodás cicerói „klasszikus republikanizmushoz” köthető hagyománya szerint (amely jelentősen befolyásolta Burke vonatkozó nézeteit) e kormányzati formák mindegyike rendelkezik pozitív és negatív sajátosságokkal: a monarchia a gyorsan változó pillanatnyi érdekeket meghaladó stabilitást biztosít, viszont könnyen zsarnoksággá fajulhat; az arisztokrácia gondoskodik az ország védelméről és korlátozza az egyszemélyi főhatalmat, viszont kiskirályok oligarchiájává züllyhet; a demokrácia biztosítja a nép bele-

13 Idézi: SZÉCSÉNYI, *i.m.*, 154. Fordítás: Sz.E.

14 HORKAY-HÖRCHER Ferenc, *A gentleman születése és hanyatlása*. Bp., Helikon, 2006, 79–80.

15 Polübiosz nevéhez szokás kötni, aki a kifejezést a Római Köztársaság alkotmányára alkalmazta, azonban a koncepció visszavezethető egészen Platón *Törvények* című művéig („a második legjobb” állam alkotmánya), illetve Arisztotelész *Politikájában* felállított *Politeia* koncepciójához.

szólását a kormányzásba, azonban magára hagyva anarchiává, majd zsarnoksággá válhat. A vegyes kormányzat ebben a megközelítésben éppen arra szolgál, hogy a fentebb jellemzett kormányzati formák pozitív tulajdonságai összeadódjanak, míg a negatívak egymás korlátozása révén kioltják egymást.¹⁶

A XVIII. századra a „kiegyenlített kormányzás” elmélete már annyira elterjedt a szigetországban, hogy saját rendszerükben ennek legtökéletesebb manifesztumát látták: a brit társadalom felosztása a király, a nemesség és a nép három rendjére, s ezek jogi megtestesülései a koronában, a Lordok házában és az Alsóházban, az antik *politeia* tökéletes megvalósulásának látszatát keltette.

Kontler László értelmezését elfogadva én is úgy látom, hogy Burke esztétikai és politikai elméletében nem történik törés. A „szép” egyszerre lehet a brit kormányzatnak a királyi abszolutizmust „méréskelő” és „társias” formája, vagyis a politikai döntéshozatal mechanizmusába a „nép” beleszólását (*House of Commons*) és az arisztokrácia (*House of Lords*), valamint a király „fenséges” túlhatalmát adott esetben kordában tartani képes tényező. Burke alapvetően arisztokratikus (nem abszolutisztikus, de nem is demokratikus) politikai alapelveivel gond nélkül összehangba hozható egy ilyen értelmezés. Habár a szép mindig kordában tartja a fenségest, a szupremácia a fenségest illeti. Ugyanakkor, ha a fenséges egyszer csak elszabadul, mint ahogyan az a francia forradalom esetében is történt, egyszerre a „negatív fenséges” (vagyis a szörnyű, a fájdalmas, a félelmetes) egy esetévé válhat. Itt a szerepek felcserélődnek (ugyanis a „fenséges” kategóriája alapvetően nem *sui generis*, hanem csak azért kötődik az arisztokráciához vagy a királyhoz, mert „normális esetben” ők birtokolják a *hatalmat*), az egyensúly elveszik, Burke-nek pedig logikusan a szép védelmére kell kelnie.

Az ízlés kritikusi

A „régí rendet”, vagyis azt a társadalmi szisztémát, amelyben az ízlésnek oly nagy szerep jutott, és amelyet Burke „vegyes kormányzat” néven dicsőített, a brit radikálisok (Mary Wollstonecraft, James Mackintosh, Thomas Paine vagy Joseph Priestley) mint a társadalom avított, „gótikus” (vagyis középkori-germán eredetű) és legfőképpen, *igazságtalan*, az alsóbb társadalmi osztályokkal kapcsolatban érzéketlen rendszerét utasították el. A forradalommal nem éppen rokonszenvező Burke *Töprengéseire* válaszul számos kritikai hangvételő írás született a radikálisok tollából, ezek közül pedig az egyik első, és az egyik legjelentősebb, a számunkra különösen érdekes Mary Wollstonecrafté volt, aki azt névtelenül jelentette meg *Vindication of the rights of man* címmel.

16 A vegyes alkotmány gondolata a XVI. században vert gyökeret az angol politikai gondolkodásban az antik auktorokat tanulmányozó humanisták és jogfilozófusok konstrukciójaként. E gondolkodók a parlament jogait szerették volna megalapozni a királyi abszolutizmussal szemben, és nagyrészt központosított a Tudor monarchia ellenfelei közül kerültek ki, mint John Ponet, Thomas Cartwright vagy Robert Parsons, Erzsébet királynő alatt pedig Sir Thomas Smith cambridge-i jogász munkássága említhető meg, amelynek idevonatkozó része, a *De Republica Anglorum*. Lásd ezzel kapcsolatban: KONTLER László, *Az állam rejtelvei*, Bp., Atlantisz, 1997, 57.

Wollstonecraft vitairatának tanulságai meggyőzően fényt vetnek rá, hogy a XVIII. század esztétikai elméletei milyen mélyen beágyazódtak, milyen szervesen kapcsolódtak ahhoz a társadalmi-politikai közeghez, amelyben képződtek. Nézetem szerint Wollstonecraft nem elsősorban az ízlés *egy bizonyos* elméletét támadta, hanem valójában *magát az ízlést*, az ízlésnek mint a politikai cselekvés „alkotóelemének” létjogosultságát. Támadása végső soron a „whig kompromisszum” ellen irányult: annak a társadalmi-politikai szerkezetnek felépítménynek a létjogosultságát kérdőjelezte meg, amely az 1688-as „dicsőséges forradalom” következményeként meghatározta a korabeli Nagy-Britanniát. A *Töprengések* egyik leghíresebb jelenete, a királynő sokat emlegetett „lemeztelenítése”, vagyis a *politics of beauty* világának brutális lerombolása Wollstonecraft számára magának az arisztokratikus kultúra hazugságainak és képmutatásának „lemeztelenítése” is volt egyben. Maga az „esztétikai politika” válik itt támadásának céltáblájává: a „jó ízléssel” asszociált politika ugyanis egy kulturált elit produktumaként magában rejti az immanens antidemokratikus mozgatórugókat. Az ízlés ugyanis nem valami olyasmi, amely *idea innataként* az emberben már alapvetően, „teremtésétől” fogva megvan. Az ízlés mércéjét csakis tanulás útján szerezhetjük meg.¹⁷ Ez a lehetőség pedig kizárólag az arisztokratikus osztályok, a „jó társaság” privilégiuma. A radikálisok tehát egyfajta *tabula rasát* hajtanak végre az ízlés területén is: az új, egyenlőség-elvű társadalomban már nincs helye az ízlés kitüntettségének.

Következtetések

A politikai esztétika és az ízlés kérdése soha többet nem vált olyan fontossá, mint Edmund Burke korában. A modernitás esztétikai diskurzusa egyre inkább az „ízléspluralizmus” irányába tolódott el: így a „jó ízlés” arisztokratikus kitüntetettsége az arisztokratikus kultúra végérvényes hanyatlásával együtt valójában értelmét veszítette. A „szépség politikája” fokozatosan veszített vonzerejéből: érdemes megfigyelni azt az egyszerűsödési folyamatot, amely Burke kora óta „a hatalom képviselőinek” esztétikai önkifejezési módjában tetten érhető. Ahogyan haladunk előre az időben azt vehetjük észre, hogy a miniszterek, államelnökök, de még a királyok (vagy éppen a diktátorok) öltözete, szófordulatai vagy éppen az a modor (*manner*) amelyet követve megnyilvánulnak a kormányzó-kormányzott relációban, jelentős mértékben veszített esztétikainak nevezhető hangsúlyából: inkább a gazdasági-rationális jelleg az, amely uralkodóvá válik. Ez persze nehezen kerülhető el egy demokratikus „légkörű” társadalomban, amelyben a tekintély mint alapelv másodlagos tényező, és ahol a vezetők legitimációja megkívánja a „néppel” való szorosabb azonosulást (még ha ez valójában tettetett is, mint a népszuverenitásra hivatkozó diktátoroknál.) Kérdés, hogy vajon igazat adhatunk-e „az ízlés kritikusaiknak” abban, hogy ezáltal valóban kevésbé képmutatóvá, racionálisabbá és legfőképpen igazságosabbá vált-e napjaink politikája?

¹⁷ Ezzel kapcsolatban lásd David Hume *The Standard of Taste* című esszéjét.

Kétségtelen emellett, hogy az „esztétikai politika” jelentősége semmi esetre sem szűkíthető le a felvilágosodás korabeli Nagy-Britanniára. Igencsak szembeötlő, hogy a XX. század első felében előtérbe kerülő totalitárius politikai ideológiák; a kommunizmus, a nemzetiszocializmus vagy a fasizmusok különböző változatai például jelentősen merítettek ebből a hagyományából. Walter Benjamin például a fasizmus elemzése kapcsán beszél „a politika esztétizálásáról, amelyre a kommunizmus a művészet politizálásával válaszol.”¹⁸ Napjaink „alternatív” vagy „posztmodern” politikai mozgalmai, például a zöldek, az anarchisták, az „új jobboldal” vagy a feministák szintén élnek egy olyan megkülönböztető esztétikai kifejezőmóddal, amely bizonyos értelemben visszatérést jelent a „szépség politikájához” amennyiben az esztétikai beszédmód a racionálissal egyenértékűvé, vagy néhol azt felülíróvá is válhat.

Az esztétikai választások bizonyos értelemben mindig is össze fognak kapcsolódni a politikai és a morális preferenciáinkkal. Ahogyan Szécsényi Endre fogalmaz, „Egyes nagy hatású szerzők gondolkodásában az ízlés kérdései »mélyebben« húzódnak, mint a politikai eszmék vagy meggyőződések.”¹⁹

18 Walter BENJAMIN: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában = Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969, 301–305.

19 SZÉCSÉNYI, *i.m.*, 10.

Bibliográfia

Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969.

A Demokrácia, szerk. John DUNN, Akadémiai, Bp., 1995.

HORKAY-HÖRCHER Ferenc, *A gentleman születése és hanyatlása*, Bp., Helikon, 2006.

Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás, szerk. HORKAY-HÖRCHER Ferenc, SZILÁGYI Márton, Bp., Ráció, 2011.

KONTLER László, *Az állam rejtelvei*, Bp., Atlantisz, 1997.

KONTLER László, *Beauty or Beast, or Monstrous Regiments? Robertson and Burke on Women and the Public Scene*, *Modern Intellectual History*, 1, 3, (2004.)

MOLNÁR Atila Károly, *Edmund Burke*, Bp., Századvég, 2000.

Roger SCRUTON, *Anglia, egy eltűnő ideal*, Bp., Typotex, 2004.

SZÉCSÉNYI Endre, *Társiasság és Tekintély*, Bp., Osiris, 2002.

Reichert Gábor

Irányított élcelődés 1953-ban A magyar szocialista szatíra kezdetei

Minden komolyabb elméleti okfejtést nélkülözve kijelenthetjük, hogy az 1950-es évek magyarországi közállapotai nem igazán kedveztek a szatirikus irodalmi alkotások létrejöttének. Sőt, ennél messzebb is merészkedhetünk: nemcsak az irodalmi, de a társadalmi közbeszéd legkülönbözőbb válfajai sem tették lehetővé a felszabadult nevetés számos megnyilatkozási formáját. Természetesen ezt nem úgy kell elképzelnünk, mintha a Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitikai közegből a humor minden típusa száműzetett volna. A közönség könnyed szórákoztatását célzó polgári bohózat eszköztárának szocialista adaptálásával például igen hamar megkezdődött a kísérletezés, különösen a film- és a színházművészet területén. (Ennek eklatáns példája Keleti Márton 1949-es mozifilmje, a *Mágnás Miska*, amely egyébként mind a mai napig az egyik legnézettebb magyar filmnek számít.) Sokkal inkább arról van szó, hogy – Mihail Bahtyin fogalmát használva¹ – a népi nevetés kultúrája a közéleti tabutémák elképesztő mértékű megszaporodásával súlyos torzulásokat szenvedett a korszakban. Bahtyin a középkor és a reneszánsz nevetéskultúrájának vizsgálata során jut el az általános felismeréshez, miszerint a felszabadult, „karneváli” nevetés – és persze az azt adott esetben kiváltó, sikerült irodalmi alkotás – alapvető feltétele minden időben az ősi, népi humorforrások szabad felszínre engedése. Ezek közé tartozhatnak egyebek mellett akár az altesti humor, a káromkodás vagy az ócsárlás változatos módozatai, de ami jelen előadás szempontjából a legfontosabb: az uralkodó koreszméken

¹ Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Osiris, 2002.

való gúnyolódás szabadsága is.² A Rákosi-korszak politikai hatalma természetesen ellenérdekelt volt a közállapotokon való bármiféle gúnyolódás, vagyis a nyílt *bírálat* engedélyezésében, hiszen jól tudták, a szabad véleményáramlás előbb-utóbb társadalmi konfliktusok eszkalálódásához vezethet. Ilyenformán pedig a korszak hivatalos művészete sem építhetett a népi nevetés veszélyes eszköztárára, pontosabban annak bizonyos elemeire. Humoros(nak szánt) műfajok továbbra is léteztek, kérdés azonban, hogy ezek mennyire tartottak számot a közönség valódi tetszésére, hiszen – ahogy végső soron maga az irodalom és az egyéb művészeti ágak is – a humor valójában propagandaeszközként funkcionált a napi politikai történések elfogadtatása érdekében. A népi nevetés (Bahtyin által levezetett) sajátos természetéből azonban többek között az is következik, hogy humor és propaganda egymással összeegyeztethetetlen fogalmak, amelyek erőszakos párosításából nem jöhet létre valóban hiteles és felszabadultul mulattató művészeti alkotás.

A népi nevetés kultúrájának '50-es évekbeli elkeserítő állapotai az irodalmat is nagyban befolyásolták. Az első változást e téren (jellemző módon) egy politikai átrendeződési folyamat, nevezetesen Nagy Imre 1953. júniusi kormányra kerülése hozta el. Az „új szakasz” politikájának irányelvei a Sztálin márciusi halálát követő általános, a Szovjetunió érdekeltségébe tartozó államok mindegyikét érintő olvadási folyamat részeként alakultak ki. Rákosi Mátyás háttérbe szorítása, a korábbi években az MDP által elkövetett politikai hibák bírálata, valamint az új kormányprogram célkitűzései bizonyos fokú mentalitásbeli váltást vetítettek előre. Anélkül, hogy elmerülnénk a rövid ideig (mintegy két évig) tartó olvadási folyamat hatásainak részletes vizsgálatában, témánkra térve kijelenthetjük: a kortárs kérdéseket feszegető szocialista szatíra műfajának megszületése is elsősorban a politikai irányvonal részleges megújulásának tudható be.

1953 nyarától kezdve sorra láttak napvilágot a személyi kultusz éveinek egyes elemeit mérsékeltén bíráló szatirikus irodalmi alkotások, amelyeket aztán hónapokon át tartó élénk vita övezett a pártsajtóban. Ezek közül a legfontosabbak Veres Péter *Almáskert* és Urbán Ernő *Uborkafa* című művei, amelyek főképp azért tarthatnak számot az irodalomtörténet-írás figyelmére, mert – dacára annak, hogy (enyhén szólva) egyikőjük sem nevezhető kimondottan jól sikerült szatírának – egy, az irodalmi közbeszédbe visszakerülni vágyó ábrázolásmód első kísérleteinek tekinthetők, nem mellékesen pedig a hatásukra kibontakozó „szatíra-vitában” vetődtek fel a műfaj szocialista szellemiségű megújulásának legfőbb elvi és gyakorlati akadályai. Az alábbiakban e művek és a körülöttük kialakult vita markánsabb megnyilatkozásai alapján igyekszem rekonstruálni az 1953 utáni irodalmi nyilvánosság „hivatalos” szatírafelfogását. Mint látni fogjuk, az elemzett szövegek a látszat ellenére továbbra sem mentesültek a korábbi évek irodalmát megbénító

2 „A hivatalos ünneppel szemben a karnevál az uralkodó igazság és a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése. Benne az idő, a keletkezés, a változás, a megújulás ünnepelte önmagát. A karnevál szemben állt minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel. A nyitott jövőbe tekintett. [...] A népi kultúra másik élete, második világa bizonyos mértékig a megszokott, vagyis a karneválon kívüli élet paródiája, »visszajára fordított világ«.” *I.m.*, 18–19.

kultúrpolitikai beavatkozások alól, sőt: akárcsak a Révai-éra patetikus, „osztályharcos” művei, az új szakaszt képviselő szatírák is jórészt pártmegrendelésre születtek. Nem elsősorban a kérdéses szépirodalmi szövegek poétikai értelmezése a célom, inkább az általuk kiváltott művészetpolitikai és esztétikai vitából szeretnék általánosabb érvényű következtetéseket levonni. Az előadásból remélhetőleg láthatóvá válik majd, hogy – új szakasz ide, önkritikus gondolkodás oda – a Révai József előtti és utáni kultúrpolitikai irányítás között sokkal erőteljesebb volt a jogfolytonosság, mint azt gondolhatnánk.

Ahogy a közéletben (látszólag legalábbis) megkezdődött az elmúlt évek történéseinek önkritikus vizsgálata, úgy az irodalom is feladatának tekintette az épülő szocializmus visszásságainak feltárását. Szabó Pál írja az Irodalmi Újság július 18-i számában megjelent, Nagy Imre politikája mellett az elsők közt kiálló cikkében:

[S]zinte sarkig kitárul az írói alkotás előtt minden kapu, ami belenyílik a teremtő életbe. [...] Világos, hogy a „pozitív hős” figurája legalább annyira kötelező könyveinkben, mint az életben, de mellette ott vannak meglapulva a kisokosok, a lapítók, a sunyítók, az irigyek, az önzők, a gazemberek, szóval az egész szédületesen nagy skálája a különböző emberi tulajdonságoknak, s ez igen nagy ösztönző erő az író számára.³

Változás állt tehát elő abban a tekintetben, hogy a pozitív, szocialista hős és az idilli távlatok megteremtésének kényszere mellett új lehetőségek adódtak az új szakasz mellett elkötelezett szerzők számára. Persze a sokféle alakban megjelenni képes „ellenség” ábrázolása a Révai-féle irányelveknek is lényeges részét képezte, de arra eladdig nemigen akadt példa, hogy a dicső jelen és a még dicsőbb jövő reflektorfénybe állítása helyett a negatív elemek, a rendszer problémáinak bemutatása kerüljön a középpontba. A társadalmi-politikai ellentmondások feltárásának mindenkor legautentikusabb és legélesebb irodalmi műfaja pedig a szatíra, amely Bahtyin meghatározása szerint „a kor valóságának, e valóság legkülönbözőbb mozzanatainak képi tagadása, mely a konkrétság és egyértelműség eltérő formájában és szintjén tartalmazza egy jobb valóság [...] lehetőségének pozitív mozzanatát.”⁴ A szatirikus ábrázolásmód irodalomba való visszatérése 1953 táján az egyik oldalról szükségszerűnek látszik, hiszen a kultúrpolitikai klíma viszonylagos liberalizálódása elvileg megadta a korszak íróinak a lehetőséget a kötelező dicshimnuszok helyett fenntartásaik tiszteletteljes megfogalmazására. Másrészt viszont azonnal álságosnak hatnak az őszintébb irodalomról szónokló írók megnyilvánulásai és nagy műgonddal megalkotott bíráló-szatirikus hangvételi műveik, amint szembesülünk a ténnyel, miszerint az „őszintébb irodalom” igénye valójában legfelsőbb pártutasításra született meg. Bármily kedvezőnek tűnik tehát

3 Szabó Pál, *Írói magatartás és felelősség*, Irodalmi Újság, 1953. július 18., 1.

4 Mihail BAHTYIN, *Szatíra*, ford. RAINCSÁK Réka = M. B., *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Osiris, 2002. 547.

a látszat, hogy a Rákosi-rezsim „első bukása” után szinte azonnal megadatott a lehetőség – a hivatalos pártformulát használva – az „elkövetett hibák szépirodalmi bírálata”, valójában azt kell mondanunk, ezek a művek sem voltak sokkal kevésbé vonalassak, mint a megelőző évek legtöbb alkotása. Viszont az is tény, hogy másfajta vonalasság volt ez, mint a korábban megismert. Az 1953-as év szatírai önmagukban is jól példázzák az „új szakasz” újdonságának viszonylagosságát: szerzőik módot találtak bizonyos társadalmi problémák feltárására, viszont kínosan kellett ügyelniük arra is, hogy a feltárás során ne hatoljanak mélyebbre a felszínes igazságok megfogalmazásánál.

A magyar irodalmi sajtóban lefolytatott szatíra-vita majd’ minden hozzászólásának kiindulópontját Georgij Makszimiliánovics Malenkov 1952. októberi pártkongresszusi felszólalása adta, amelyben (állítólag) Sztálint idézve a következő kijelentést tette az új irodalom teendőivel kapcsolatban: „Szovjet Gogolokra és Scsedrinekre van szükség, akik a szatíra tüzevel égetnek ki az életből mindent, ami fékezi az előrehaladást.”⁵ Malenkov felhívása több fontos tanulságot is tartalmaz a magyar irodalmi változások vizsgálata szempontjából: egyrészt láthatjuk, hogy bár szatirikus alkotások csak Sztálin halálát követően kezdtek napvilágra kerülni, az ukáz már hónapokkal korábban, a politikai átrendeződést megelőzően megszületett. A „szatíra tüze” szó szerkezet kapcsán érdemes felhívunk a figyelmet a kifejezés offenzív jelentésárnyalatára, amely „karneváli nevetés” helyett a reakciós elemek életből való „kiégetését” tűzi ki a megújuló komikus irodalom céljául. Vagyis látható, hogy a hatalomnak nagyon is konkrét elképzelései voltak az ellenzéki magatartás lehetőségét is magában rejtő szatirikus bírálatok tudatos irányításával. A harmadik fontos momentum pedig Gogol és a nálunk ma már kevésbé ismert 19. századi alkotó, Mihail Jevgrafovics Szaltikov-Scsedrin nevének említése. A magyarországi szatíra-vita során minden idevágó alkotás, így Veres *Almáskerkje* és Urbán *Uborkafája* is a gogoli és a scsedrini szatírafelfogás felől vált értelmezhetővé a hozzászólók számára.

A magyarországi szatírairodalom fellendülésének tehát közvetlen előidézője volt a szovjet politikai hatalom erre való felszólítása. Az ekkor elkezdett művek azonban gyakorlati okokból már csak Sztálin néhány hónappal később bekövetkezett halála és az új szakasz bejelentése után láthattak napvilágot. Tudományos eszközökkel kinyomozhatatlan, hogy a magyar szocialista szatíra első darabjai milyen fogadtatásban részesültek volna (egyáltalán megjelentek volna?), ha a rendszer elvi és gyakorlati eljárásainak részleges korrekciója nem történik meg ezekben a hónapokban. Annyit mindenesetre érdemes leszögeznünk, hogy az olyan, irodalmi szabadságot és jelentős fordulatot emlegető nézetek, mint amilyenek Aczél Tamás és Méray Tibor emigrációban írt memoárkötetében is olvashatók például az *Uborkafa* kapcsán, semmiképp sem fedik a valóságot: „[A] legmeghökkenőbb az volt, hogy ezek a művek napvilágot látnak, nyomdafestéket kapnak, színpadra kerülnek. Egyszerre úgy látszott, hogy a szerv, amely

⁵ Idézi például: KENDE István, *Szatírairodalmunk időszzerű kérdései*, Csillag, 1954/1, 81.

mindeddig éberem és vaskézzelel őrködött az irodalmi élet ideológiai »tisztaságán«: a pártközpont – meggyengült.”⁶ Valóban újdonságszámbe ment az efféle művek napvilágra kerülése, ennek azonban nem érdemes a szükségésnél nagyobb jelentőséget tulajdonítanunk, hiszen semmi olyasmi nem történt, amire a pártközpont előzetesen ne adott volna felhatalmazást. Meghökkenőnek inkább azt a módot nevezhetnénk, ahogyan a kultúrpolitika fel kívánta használni az újonnan megjelent műveket: kirakat-szövegeknek szánta őket, amelyek arról voltak hivatottak tanúskodni, hogy a közelmúlt politikai és kultúrpolitikai fordulata után végre minden a lehető legjobb irányban halad.

A magyar szocialista szatíra első jelentős alkotásának tehát Veres Péter *Almáskert* című műve tekinthető, amelynek végleges változata 1953 júniusában jelent meg a Csillagban, de első fogalmazványa már biztosan elkészült az előző év októberében–novemberében lezajlott *Felelet*-vita előtt. Az ekkor még hatalma csúcsán álló Révai az októberi írói vitán az *Almáskert* kapcsán Veres „örök paraszti szemléletét” bírálta, amely minden probléma mögött a hivatalos szervek rosszindulatát véli felfedezni.⁷ Nem is csoda, hogy Verest kisregénye átdolgozására szólították fel, s csak több mint fél évvel később hozhatta nyilvánosságra azt: a malenkovi felhívás szatirikus művek írására ekkor még nem hangzott el.

A szöveg műfaji meghatározása (ti. szatíra) a mai olvasó számára nem lenne ennyire egyértelmű, hiszen Veres szociografikus művében – ird és mondd – egyetlen humorosnak szánt, vagy legalább véletlenül annak ható momentum sem található. Mint azonban látni fogjuk, a korszak szatírafelfogása – különös módon – nem tartotta a műfaj alapvető elemének a nevetetést, ily módon megkülönböztette egymástól a humoros és a humortalan szatírat, Veres művét pedig minden fennakadás nélkül az utóbbi csoportba sorolta be. A történet szerint az elbeszélő hosszú idő után először találkozik régi barátjával, Barta Lászlóval, aki öntudatos munkásként az 1950-es évek elejére egy nagy állami almagazdaság vállalatvezetőjévé növi ki magát. Az első oldalak után ő veszi át a szót, és a teljes kisregényben (mintegy 90 oldalon át) az állami almáskerteket korábban megbénító bürokratikus hibákról értekeznek, amelyek az elmúlt években megnehezítették a megfelelő ütemű termelést. A mű egybefüggő történettel rendelkező elbeszélés helyett fokozatosan egyfajta különös arcképcsarnokká válik, amelyben sorra ismerkedünk meg az almáskert reakciós vagy épp túlzottan is szektás vezetőivel, akik saját hatalmi játszmáik és állandó ülésezéseik miatt ellehetetlenítik a becsületes dolgozók munkáját. A megoldást végül Barta hozza el: a fővárosi felettes elvtársak látogatása alkalmával felszólal az aktívaértekezleten, ahol a munkások élénk helyesléstől kísérve a helyi vezetőség fejére olvassa minden gyarlóságukat, vagyis szakmai inkompetenciájukat, hataloméhségüket és bürokratikus kicsinyességüket. Az „új szakasz” jegyében nem is végződhet másként a történet, mint hogy a gazdaság élére kerülő Barta néhány év leforgása alatt sikerre vezet a korábban csak vergődő agrárvállalatot.

⁶ ACZÉL Tamás, MÉRAY Tibor, *Tisztító vihar*, Bp., Noran, 2006, 215.

⁷ *Vita irodalmunk helyzetéről*, Bp., Szikra, 1952.

A szüzsé rövid összefoglalása alapján is felsejlik a kisregény mögött megbúvó pártesztétikai elvárás: a korábbi évekre jellemző hibák Veres művében egyértelműen múlt időbe kerülnek, vagyis a jelen horizontjából a közelmúlt problémái máris meghaladottá válnak. Nem nehéz belátnunk a sugallt kép hamisságát, nem is beszélve arról, hogy – mint ma már tudjuk – az '50-es évek tragikus mezőgazdasági mutatóinak csak sokadrendű okozója volt a kisregény által élesen bírált bürokratizmus. Az *Almáskert* kapcsán kibontakozó szatíra-vita résztvevői is érzekelhettek ezt a csúsztatást, így a polémia során megfogalmazott elméletek a szocialista szatíra feladatairól nem igazán léptek túl annak boncolgatásán, hogy az író egyáltalán milyen mértékben jogosult a valóságos hibák „szatirikus eltúlzására”, illetve hogy művével milyen módon próbálhat meg hozzájárulni a közállapotok jobbá tételéhez.

Mindjárt a Csillag következő számában meg is jelent Urbán Ernő hozzászólása, aki részben az *Almáskert*, részben saját szatirikus színdarabja, az ekkor még befejezetlen, de máris „sok kudarcjal járó” *Uborkafa* tapasztalatai alapján vette sorra a szocialista szatíra célkitűzéseit. Urbán szerint a kor szatírjának az kell legyen a feladata, „[h]ogy azt mutassa meg, arra nevelje az olvasóit: hasonló helyzetben mit csináljanak, hogyan szabaduljanak meg *saját kezdeményezésükből is* – és ne csupán felsőbb intézkedést várva – a heréktől, impotensektől, a tudatos vagy akaratlan kártevőktől.”⁸ Ezek szerint tehát a szatíra közvetlen megoldást kell hogy kínáljon a felmerülő társadalmi gondokra, s mivel Veres szövege ezt nem teszi elég életszerűen, végső soron sikertelen alkotásnak tekinthető. Urbán fogalmazza meg először a gogoli kritikái realista és a 20. századi „szocialista realista” szatíra közötti alapvető különbséget is, ami voltaképpen rámutat arra, hogy miért is nem született túl sok érvényes alkotás ebben a fából vaskarika-műfajban:

[M]ilyen alapvető különbség van a régi, mondjuk gogolyi [sic!] szatíra és a mi korunk szatírja között? [...] A különbség kézenfekvő. Régen az volt az író feladata, hogy szatírjával az egész rothadt államrendszer ellen hangolja (írjuk csak le: agitálja) a nézőt vagy az olvasót. A gúny, a kipellengérezés, a meggyűlöltetés és a kinevettetés fegyverével az elnyomó államrendszert alapjaiban igyekeztek megingatni, illetve megingattatni. S ma? Ma éppen megfordítva áll a dolog. Azok ellen kell írunk, azokat kell a szatíra fegyverével megsemmisítenünk s az életben is megsemmisítettünk, akik a nép állama ellen vannak, azt alapjaiban akarják megingatni.⁹

Maga is elismeri tehát, hogy a szatíra alapjában véve ellenzéki műfaj, amelynek gúnyos, ironikus alapállása akár alkalmas is lehet egy politikai rendszer kifigurázására – azt viszont nem látja be, hogy szinte lehetetlen feladat ezt a gúnyt kizárólag bizonyos részletekre irányítani úgy, hogy a „nagy egész” érintetlen maradjon. (Néhány hónappal később ez lesz a fő okozója saját szatírja igencsak vegyes fo-

⁸ URBÁN Ernő, *Néhány szót a szatírjáról*, Csillag, 1953/7, 1049. (Kiemelés az eredetiben.)

⁹ *Uo.*, 1050. (Kiemelés az eredetiben.)

gadtatásának is.) Urbán Ernő – a vita többi hozzászólásának alapigazságát előre-bocsátva – a korra jellemző, a szatirikus hagyományoktól viszont meglehetősen idegen szerepet szán a műfaj új és leendő képviselőinek: szerinte „[a] szatíra a kritika-önkritikának magas, művészi fokon való, cselekvésre késztető megjelenési formája.”¹⁰

Az „új szakasz” irodalmának másik reprezentatív műve éppen Urbán *Uborkafa* című háromfelvonásos komédiája volt, amelyet teljes terjedelmében először nem írásban, hanem rögtön a színpadon ismerhetett meg a közönség. A darab ősbemutatójára 1953. november 25-én került sor a Nemzeti Színházban, az előadás rendezője Marton Endre volt – a teljes szöveg csak hónapokkal később jelent meg nyomtatásban, önálló kötetben.¹¹ A szöveg – Veres kisregényéhez hasonlóan – már a júniusi kormányprogram előtt közel állt a befejezéshez, ám a kultúrpolitika beavatkozásának hatására a szerzőnek szinte az alapoktól újra kellett írnia művét, hogy az jobban illeszkedjék a malenkovi kívánalmakhoz és az „új szakasz” irodalmi irányvonalához. Erről tanúskodik az első felvonás 1953. áprilisi (tehát több mint fél évvel az átdolgozott és véglegesített szöveg bemutatása előtti) folyóiratbeli közlése, amely csak nyomokban emlékeztet a végleges szövegre. Látható tehát, hogy az *Uborkafa* által gúnyosan megfogalmazott bírálat nyilvánosságra kerülése (amely elsősorban a személyi kultusz éveinek vidéki pártapparátusa, és természetesen a bürokratikus tehetetlenség ellen irányul) nem kizárólag a szerző bátorságának köszönhető – annak módját elsősorban az Írószövetség dramaturgiai tanácsa határozta meg, hosszú ülések és egyeztetések során. Mindezek ellenére nem tagadhatjuk, hogy az *Uborkafa* összehasonlíthatatlanul kritikusabb és humorosabb hangot üt meg, mint a korábbi évek bármelyik alkotása, vagy akár mint Veres *Almás kertje*. S bár a darab összességében pozitív képet sugall a szocializmus társadalmáról, egyes részletek szellemes kihangsúlyozása folytán valóban maró gúnnal képes beszélni a fennálló rendszer apró, de annál fontosabb tulajdonságairól.

A történet – Gogol *A revizorját* idéző – alapszituációja szerint Sólyom Aladár, a Szörgyűjtő Nemzeti Vállalat (Szörnevál) igazgatója nagy gondba kerül, amikor értesül róla, hogy a nemez-előállítás zavartalan menete érdekében záros határidőn belül nagy mennyiségű szőrt kell a nemezgyár rendelkezésére bocsátania. A Szörnevál ugyanis – a korszak állami vállalataitól nem túl szokatlan módon – csak névlegesen működik, tényleges feladatával, a szőrbegyűjtéssel egyáltalán nem foglalkozik. Egy félreértés folytán Sólyom megteszi helyettesévé Sántha Cézárt, a kisváros közismert lumpen figuráját, akiről (szintén tévedésből) azt képzei, meg tudja oldani a vállalat problémáját. Sántha az elhullott állati szőr begyűjtése helyett a város minden állatát kopaszra nyíratja, nem törődve a nép heves ellenkezésével (hiszen a szőrtelen háziállat könnyebben esik áldozatul bármilyen fertőzésnek). Eközben vállalatvezetőként számtalan jogtalan előnyben részesíti magát és társait: újonnan kiszemelt párjának, a kulákcsemete Suhajda Margitnak kiutaltat-

¹⁰ *Uo.*, 1051.

¹¹ URBÁN Ernő, *Uborkafa*, Bp., Szépirodalmi, 1954.

ja egy becsületes traktoroslány lakását, ugráltatja a vállalat talpnyaló irodistáit stb. Végül azonban Góczán Zsófi, az említett traktoroslány és jövendőbelije, Sente Géza, megoldják a helyzetet: a törvénykönyvből kiselabizálják, hogy Sánthának nincs joga megnyíratni a település állatait, így a már egyébként is éledező népharagot jogosan fordítják a csaló Sántha ellen. A komédia betetőzéseként az állatok helyett Sánthát és az őt támogató bürokratikus csöcseléket nyírják kopaszra, Zsófi és Géza pedig gond nélkül egybekelnek.

Az *Uborkafa* a hatalmas közönségsiker mellett felemás kritikái fogadtatásban részesült. A szatíra-vita során a legjelentősebb idevágó drámai alkotásként számon tartott művet részben hasonló okokból bírálták, mint Veres kisregényét: a legfőbb kifogás ellene az volt, hogy Urbán nem ábrázolta kellő erővel a pozitív társadalom dominanciáját, vagyis azt, hogy a darabban bírált embertípusok, tevékenységek elenyésző kisebbséget képeznek a szocialista társadalom immár majdnem tökéletes világában. Humorát pedig – amely jórészt a klasszikus komédiákra jellemző, félreértésekből adódó helyzeteket aknázza ki, valamint a jellemtelen karrierista többféle árnyalatban színre lépő figuráját karikázza – többen a polgári bohózat olcsó szellemeskedéseinek továbbéltetéseként értékelték. Tulajdonképpen a szöveg néhol valóban erős komikus hatása okozta a legnagyobb fejfájást a kritikusoknak, hiszen a jóízű nevetés több helyütt elfeledtethette a nézővel, hogy a darab csak egy szatirikusan torz valóságot ábrázol. Az *Uborkafa* tehát minden szándéka ellenére sem felelt meg a kívánalomnak, miszerint a szocialista szatírának nem a teljes valóságot, hanem annak csak egyes kitüntetett elemeit kell bírálnia a kritika-önkritika szabályrendszere szerint. Nagy Péter fel is teszi a kérdést Urbánról szóló tanulmányában: egyáltalán „a mi világunk az *Uborkafa* világa?”¹² A kritikák legtöbbször szerint nem: lehet, hogy az elmúlt évek bővelkedtek az Urbán műve által említett hibákban, de a júniusi fordulat óta ezek kivétel nélkül elhárultak, vagyis az *Uborkafa* már megjelenésekor sem volt aktuális.¹³

A vita valamikor ekkortájt juthatott végső holtponthoz. Hiába a párt gondos útmutatása, a hosszas előkészületek, a mérséklődő politikai irányvonal – a nyilvános magyar irodalmi élet nem tudott mit kezdeni a szocialista szatíra műfajával. Hiába vált általános elvárássá a korábban elkövetett hibák bírálata, ha a közelmúlt reflexeit magukban hordozó irodalmárok valójában még e hibák létezését is tagadták, jobban mondván tisztában voltak vele, hogy nem érdemes róluk őszintén megnyilatkozniuk.

Az eddigiekhez képest nem járna túl sok új tanulsággal a szatíra-vita egyéb hozzászólásainak részletes ismertetése, így csak jelzésszerűen érdemes kitérnünk a polémia további megnyilvánulásaira. Ide tartoznak az *Almáskerttel* és az *Uborkafával* foglalkozó vitacikkek, majd a Veres-mű egy évvel későbbi, kötetbeli megjelenésének kritikái fogadtatása, ami nem sokat adott hozzá az eddig bemutatott

12 NAGY Péter, *Urbán Ernő írásairól*, Csillag, 1954/1, 133.

13 Mesterházi Lajos és Máté György képviselték a legelutasítóbb álláspontot a mű ezen aspektusával kapcsolatban, v.ö. MESTERHÁZI Lajos, *Uborkafa – Urbán Ernő szatírja*, Színház és Filmművészet, 1953/12, 555., ill. MÁTÉ György, *Az „Uborkafa” problémája*, Béke és Szabadság, 1953. december 9, 17.

elméleti okfejtésekhez. Szintén ide sorolhatók az Új Hang folyóiratban épp ek-kortájt publikált szatirikus versek (főképp Petrováczt István és Eörsi István művei), amelyek az *Almáskerthez* hasonlóan szintén az egyetlen engedélyezett ponton, vagyis a bürokratikus hibák területén merték csak bírálni a magyar viszonyokat – Petrováczt például egy idős parasztemberről írja elbeszélő költeményét, aki a különböző hivatali akadályok miatt csak évek múltán juthatott hozzá SZTK-szemüvegéhez...¹⁴

Mindenképpen meg kell említenünk a fiatal Lukács-tanítvány, Mészáros István 1954-ben megvédett kandidátusi értekezését, amelynek egy fejezete a vita hozzászólásaként az Új Hang 1954. januári számában is megjelent. Bár a teljes mű csak jóval a vita lezárulta után vált széles körben olvashatóvá,¹⁵ vagyis teljes hatását nem fejthette ki megírásának idején, sok tekintetben pontos összefoglalását adja a marxista esztétika aktuálpolitikai tényezőktől is módosított szatíráképeinek. *Szatíra és valóság* című művében Mészáros fejt ki először bővebben azt az elsőként Urbán által rögzített különbséget, amely a polgári és a szocialista szatíra szemléletmódja között áll fenn: eszerint a szatíra alapja minden esetben az objektív kívülállás, egyfajta elengedhetetlen világnézeti fölény kell hogy legyen. A szocialista szatíra jelentősége szerinte ezért épp abban rejlik, hogy mivel „soha még nem szemlélhette az emberiség ilyen fölénytel múltját,”¹⁶ a marxizmus világnézeti magaslata a múlt hibáinak feltárását is jobban kivitelezhetővé teszi. Fontos azonban észrevennünk, hogy Mészáros hangsúlyosan a jelenben továbbélő múlt, vagyis a szellemi/egzisztenciális/stb. elmaradottság elleni fegyvernek tartja a szatírákat. Az 1953-as szatíra-vita legfőbb – noha csak látens módon jelenlévő – ellentmondása pedig éppen az volt, hogy bár a megjelent szépirodalmi alkotások színleg a múlt hibáit támadták, valójában mindenki tisztában volt azzal, hogy a bírált múlt nem zárulhatott le ilyen rövid idő (mindössze néhány hónap) leforgása alatt. Így fordulhatott elő, hogy olyan, a pártvezetés teljes támogatását élvező alkotások, mint Urbán *Uborkafája* vagy Veres *Almáskertje* több kritikus szemében a fennálló világrrend elleni felszólalásként értelmeződtek.

Összességében tehát elmondhatjuk, hogy a mesterségesen felélesztett szatíra hevenyészve összeállított „hivatalos” elméletétől meglehetősen távol álltak az esztétikai megfontolások, nem beszélve arról, hogy a humor, a népi nevetés eszközei csak mellékes részét képezték a hagyományosan komikus elemeket felmutató műfaj újonnan kialakított „szocialista” teóriájának. Persze hozzá kell tennünk, hogy humor és szatíra külön fogalomként való kezelése nem hiányzott a korábbi évszázadok elméleteiből sem: bizonyos fokú népnevelői szándék minden kor szatíra-felfogásában jelen volt, ilyenformán pedig mindig különbséget tettek az arisztotelészi „fájdalommentes nevetés” és a bíráló, jobbító szándékú *kinevetés* között. Azt azonban senki nem vonta korábban kétségbe, hogy humor és szatíra nem létezhet

14 PETROVÁCZ István, *A szemüveg*, Új Hang, 1953/6, 75–77.

15 Mészáros műve 1955-ben jelent meg nyomtatásban: MÉSZÁROS István, *Szatíra és valóság – Adalékok a szatíra elméletéhez*, Bp., Szépirodalmi, 1955.

16 *Uo.*, 37.

egymástól elszeparálva, így pedig értékkülönbséget sem lehet megállapítani a két egymással összefüggő minőség között. Nem így az 1953–54-es szatíra-vitában, amelynek álságos tanulsága szerint a „komoly” szatirikus ábrázolás előbbrevaló a könnyed, felelőtlen, a szatírának homlokegyenest ellentmondó humorizálásnál. Holott láthatjuk, hogy szükségszerűen éppen az hiányzott ezekből az óvatosan, „irányítva” élcelődő művekből, amit a vita hozzászólásai olyan hangosan követeltek tőlük: az őszinte véleménynyilvánítás bátorsága, az igazság kimondásának jogos igénye. A korszak szatirikus alkotásainak sikertelenségét végső soron ugyanaz a mélységesen cinikus, a rendszer lényegéből adódó önellentmondás idézte elő, ami korábban a személyi kultusz irodalmát is megbénította: a kultúrpolitika egy olyan, vágyképszerű valóság ábrázolását kérte számon az irodalomtól, amelynek megvalósulására egy pillanatig sem volt esély.

Bibliográfia

- ABODY Béla, *Egy-két szó a satírról*, Csillag, 1953/9, 1360–1361.
- ACZÉL Tamás, MÉRAY Tibor, *Tisztító vihar*, Bp., Noran, 2006.
- Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Osiris, 2002.
- Mihail BAHTYIN, *Szatíra*, ford. RAINCSÁK Réka = M. B., *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Osiris, 2002.
- BEZERÉDI Zoltán, *Hozzászólás az Almáskert-vitához*, Irodalmi Újság, 1953. augusztus 15, 7.
- CZINE Mihály, *Veres Péter: Almáskert*, Csillag, 1954/9, 1777–1785.
- DARVAS József, „Uborkafa” – Urbán Ernő satírája, Szabad Nép, 1953. december 16, 2–3.
- FEHÉR Klára, *Miért nehéz satírt írni?*, Csillag, 1952/12, 1502–1506.
- FEKETE Sándor, *A szovjet példa*, Irodalmi Újság, 1954. február 27, 1.
- GÁDOR Béla, *Az indulat szerepe a satírban*, Csillag, 1953/9, 1356–1359.
- KARINTHY Ferenc, *Uborkafa – Urbán Ernő satírájának bemutatója a Nemzeti Színházban*, Irodalmi Újság, 1953. december 19, 5.
- KENDE István, *Szatírairodalmunk időszerű kérdései*, Csillag, 1954/1, 81–102.
- KOCZKÁS Sándor, *A pártosságról*, Új Hang, 1954/1, 67–74.
- KÜLLÖS Imola, „Hazudnak rendületlenül füledbe, óh magyar...” – Népi humor és satíra 1956-ban, Ethnographia, 2006/4, 295–303.
- MÁTÉ György, *Az „Uborkafa” problémája*, Béke és Szabadság, 1953. december 9, 17.
- MESTERHÁZI Lajos, *Uborkafa – Urbán Ernő satírája*, Színház és Filmművészet, 1953/12, 553–557.
- MÉSZÁROS István, *Szatíra és valóság – Adalékok a satíra elméletéhez*, Bp., Szépirodalmi, 1955.
- NAGY Péter, *Az „Almáskert” olvasása közben*, Irodalmi Újság, 1953. augusztus 1, 2.
- NAGY Péter, *Urbán Ernő írásairól*, Csillag, 1954/1, 127–136.
- RÉNYI Péter, *Megjegyzések az „Almáskert”-hez – Veres Péter elbeszélései*, Szabad Nép, 1954. július 25, 3–4.
- SIKLÓS Olga, *A magyar drámairodalom útja 1945–1957*, Bp., Magvető, 1970.
- SZABÓ Pál, *Írói magatartás és felelősség*, Irodalmi Újság, 1953. július 18, 1.
- SZALAY Károly, *Humor és satíra*, Valóság, 1960/4, 38–47.
- URBÁN Ernő, *A „módszer” (satíra)*, Szabad Nép, 1953. október 25, 3.
- URBÁN Ernő, *Néhány szót a satírról*, Csillag, 1953/7, 1049–1051.
- URBÁN Ernő, *Uborkafa*, Bp., Szépirodalmi, 1954.

TAKÁCS Róbert, *Nevelni és felkelteni a gyűlöletet – A Ludas Matyi karikatúrái az 1950-es években*, Médiakutató, 2003/1, 45–60.

TAKÁCS Róbert, *Pesti humor a szocializmus idején*, 2000, 2006/7-8, 90–106.

VERES Péter, *Almáskert*, Bp., Szépirodalmi, 1954.

Vita az irodalmi helyzetről, Csillag, 1954/4.

Vita irodalmunk helyzetéről, Bp., Szikra, 1952.

Sebestyén Ádám

A hősi és a szerelmi szenvedély metaforái Zrínyi Miklós és Gyöngyösi István költészetében

Bevezetés

A XVII. századi magyar nyelvű epikus költészet kedvelt eljárása az allegorikus istenalakok, így például Mars és Vénusz szerepeltetése. A vitézség és a szerelem központi allegóriává válása Gyöngyösi *Márssal társalkodó Murányi Vénusában*, illetve Zrínyi *Szigeti veszedelmében* szintén erre a két antik istenalakra vezethető vissza. Gyöngyösi már a műve elé írt bevezetőben megadja a címben szereplő allegóriák értelmét:

Vénusnak és Mársnak tulajdonítván az murányi dolgoknak szerencsés végbenmenetelét, de nem ok nélkül, mert az régiek az Vénust szerelem isten-asszonyának s Mársot vitézség istenének tartották, én is az Vénuson szerelmet s Márson vitézséget értek írásomban: valóságos dolognak tartván, hogy ezen Nagyságtok cselekedete az Vénus és Márs azaz szerelem és vitézség segedelme által mentek végben, az vitézséget az szerelem, az szerelmet az vitézség bátorítván...¹

Zrínyi hasonlóképp hivatkozik Marsra, mikor a *Szigeti veszedelem* proposíciójában a lelki fejlődésének végpontjaként nevezi meg a vitézség istenét:

¹ Gyöngyösi István, *Márssal társalkodó Murányi Vénus*, szerk. Kőszeghy Péter, jegyz. Jankovics József, Bp., Balassi Kiadó, 1998 (Régi Magyar Könyvtár, Források 8.), 10.

Én, az ki azelőtt ifiu elmével
 Játszottam szerelemnek édes versével,
 Küszködtem Viola kegyetlenségével:
 Mastan immár Mársnak hangasabb versével.²

Bár mind Zrínyi, mind Gyöngyösi egy közéleti eseményről (egy vár ostromáról és elfoglalásáról) írnak, eszközeik alapvetően eltérőek. Zrínyi műve eposz, mely Szigetvár 1566-os ostromát, valamint dédapja hősi helytállását és mártíromságát örökíti meg, politikai üzenetet és morális értékítéletet fogalmazva meg kortársai számára. Az eposz központi eleme a harc, mely két szinten zajlik: egyrészt a várvédők és az ostromlók között. Ehhez a 14. énekben csatlakoznak az Alderán által megidézett pokoli démonok, illetve a menny angyallégiói, akik – mintegy deus ex machina – viszik az égbe a bán és vitézeinek lelkét.

Gyöngyösi a Vergilius–Tasso-féle eposzhagyománnyal szemben a magyar epikus költészet tradícióira támaszkodott. Az általa leírt várfoglalás egy, a históriás ének hagyományait őrző, eposzi kellékeket is felhasználó epikus mű központi történése. A múlt hősi tettei helyett egy aktuális közéleti esemény a téma: a murányi vár átadása (átjátszása) a Habsburgoknak, egy politikai célokkal is bíró házassággal. Míg a Zrínyi-eposzban a hősök fő indulata a heroikus virtus, Gyöngyösi művében Wesselényi Ferenc és Széchy Mária tetteinek alapvető mozgatórugója a szerelem. A dolgozat további részében ezt a két szenvedélyt vizsgálom, kitérve korabeli elméleti felfogásukra, illetve a költői ábrázolásban használatos metaforáikra is.

A hősi szenvedélyek elmélete a kora újkorban

Zrínyi epozsában a legjelentősebb indulatok a hősi szenvedélyek, melyeknek újkori elméletét Platón és Arisztotelész nyomán Tasso fejtette ki a *Discorsi del Poema eroico* és a *Della virtù eroica e della carità* c. műveiben. Az eposz definíciója Tassónál a következő:

Kijelenthetjük tehát, hogy a hősköltemény magasrendű, nagy és befejezett cselekmény utánzása fennkölt versezettel és célja az, hogy a csodálatkeltés révén megindítva a lelkeket ily módon használjon.³

Tasso ezután összehasonlítja egymással az eposzt és a tragédiát, megállapítva, hogy mindkettő morális szempontból kíván hatást gyakorolni az olvasóra, hatásmechanizmusuk azonban eltérő. A tragédia legfőbb eszköze ugyanis a félelem és a részvét, az eposzé azonban a csodálat.⁴ A csodálat hatásának a lényege abban áll, hogy csak egy tökéletes hős képes kiváltani, aki az erény csúcán áll, pozitív

2 ZRÍNYI Miklós, *Szigeti veszedelem = Adriai tengernek Syrenaia*, szerk., jegyz. Kovács Sándor Iván, Bp., Kortárs Könyvkiadó, 2003, 25.

3 LACZHÁZI Gyula, *Hősi szenvedélyek – A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben*, Bp., ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, 2009, 122.

4 Vossiusnál a *misericordia* és *annunciatio* l. uo., 122.

példaképet jelent és rendelkezik a heroikus virtussal. A heroikus virtus fogalmát Arisztotelész használja először a *Nikomakhoszi etika* VII. könyvében, mikor az erkölcsi rosszról és jóról beszél. Ily módon az erkölcsi jó körébe tartozik az erény, a heroikus virtus és a fegyelmezettség, az erkölcsi rossz pedig a lelki rosszaság, a fegyelmezetlenség, illetve az állatiasság.⁵ A heroikus virtus hivatott megfékezni az állati vadságot, de az erény legfelsőbb fokát is jelenti. Ennél többet nem ír róla Arisztotelész, a reneszánsz gondolkodók azonban újra elővették és értelmezték ezt a fogalmat.⁶ Tasso is így tesz a *Della virtù eroica e della carità* c. értekezésében, melyben a hősi virtust (Arisztotelészhez hasonlóan) emberfeletti erényként képzei el, mely minden más erényt magában foglal. Tasso azt is kifejti, hogy a heroikus virtus a hősi okosságot (*prudentia*) és a nemesszívűséget (*magnanimitas*) is magáénak tudja. A *prudentia* révén a hősi virtus képes megfékezni a legvadabb indulatokat, vagyis a hős racionálisan irányíthatja az indulatait, a szenvedélyeit, mert azok részei jellemének:

Mert egyrészt úgy tűnik, az a feladata, hogy féket vessen a szenvedélyekre; másrészt viszont Platón azt állítja, hogy a harag az értelem harcosa; s nem lehet jó harcos, aki nem küzd eltökélten és vadul. Az indulatok között vannak olyanok, amelyek esetében a közészer nem lehet üdvös: ilyenek az irigység és a rosszakarat. Ezeket a heroikus okosság kiirtja [...] Mások természetük szerint egyaránt lehetnek jók és rosszak is: ilyen a szégyen, a harag, a szeretet, a versengés, a felháborodás.⁷

Tasso szerint azok az indulatok, melyek rosszak és jók is lehetnek, a heroikus virtusnak köszönhetően megszabadulnak a közészer kényszerétől, hiszen a hős általa képes megfékezni az indulatok romboló erejét. Így például a haragot, mely a közönséges értelem számára rossz is lehet, a hősi okosság legitim, sőt szükségyszerű indulattá teszi. A harag különösen jelentős Tasso számára, ugyanis (ahogyan ez a *Dialoghi del Poema eroico* II. könyvéből kiderül) az eposzi hősök két legjellemzőbb indulata a harag és a szerelem. Azzal, hogy megengedi, sőt kifejezetten javasolja a nagy indulatokat, Arisztotelésszel ellentétben az egyénhez köti az indulatokat: „a nagy indulat az egyén nagyságát mutatja”.⁸

A hősi virtus másik fontos eleme a *prudentia* mellett a *magnanimitas* (Arisztotelésznél *megalopsychia*, azaz a nemes becsvágy), mely a dicsőség elérésére irányul. A reneszánszban ez a nagyszívűség-fogalom elsősorban Cicero nyomán sztoikus magyarázattal egészült ki: ezek a *constantia* (állhatatosság), *patientia* (tűrés), *clementia* (szelídség). Ez az értelmezés inkább az *apatheia* és a változásokkal szembeni szilárdság irányába tolta el a fogalom jelentését, ám ettől függetlenül az eposzi hősök ugyanúgy rendelkeztek vele.

5 ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Mikós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1987, 179.

6 LACZHÁZI, *i. m.*, 125.

7 *Uo.* 126.

8 *Uo.* 128.

Tasso heroikus virtusa a *Szigeti veszedelem* hőseiben is megtalálható. A *prudentiának* és a *magnanimitasnak* elsősorban akkor jut kitüntetett szerep, mikor a magyar és a török vitézek közti különbségeket kell megnevezni. Ezek a különbségek leginkább Deli Vid és Delimán alakjában érhetők tetten, utóbbi indulatait ugyanis nem gátolja a hősi okosság, nem képes megfékezni azokat.

A harag és annak metaforikus megnevezései a *Szigeti veszedelemben*

A harag meghatározásához Laczházi Gyula egy XVI. századi etimológiát hív segítségül, melynek lényege, hogy a haragvó ember kilép önmagából (*extra se ire*), mintegy önkívületbe esik, és csak miután csillapította indulatát, akkor térhet vissza.⁹ A sztoikus hagyománnyal ellentétben Tasso Arisztotelészre hivatkozva állítja, hogy a harag lehet hasznos indulat, sőt, az eposzi hősök szempontjából kifejezetten fontos.

Zrínyi eposzában többféle alfaját el lehet különíteni a haragnak az alapján, hogy mi váltja ki az indulatot. A leggyakoribb ok természetesen a harci szenvedély, Delimán esetében azonban a szerelem és a kétségbeesés is motiváló tényező. A harag megjelenése kétféle lehet: vagy néven van nevezve, vagy pedig metaforikusan van körülírva. A metaforák szintén két csoportba sorolhatók: egy részük fiziológiai, orvostani leírásokon, a másik pedig a tűzön, illetve az égésen alapul. A fiziognómiás metaforák lényege, hogy a haragot olyan lélekben lejátszódó viharként képzelik el, mely az egész testre kihat, és annak eltorzulásához vezet. A harag által kiváltott legfőbb elváltozások egyike a szív mozgásának megváltozása, valamint a vér áramlásának felgyorsulása. Ennek a legkedveltebb metaforája egy analógia, mely a víz felforrálásán alapul: „Illyen nagy zöndülés esék ő közikbe, / Mert fölforr az haragos vér mindenikbe”.¹⁰ Amikor a harag helyett más érzés keríti hatalmába a hős lelkét, például bánat vagy félelem, a szív mozgása, illetve a vér áramlása lelassul, a felforrás helyett a test lehül: „Csak maga olaj-bék szomorú szüvel ül, / Bánatos gondokban feje csaknem őszül. / Sok vitéz szók között csak az ő szüvé hül.”¹¹ Ezek a fiziognomikus metaforák tehát az érzelmek változását is kifejezik. Ebbe a csoportba sorolhatók az olyan szóképek is, melyek valamilyen negatív testnedv képzetén alapulnak (ezt Zrínyi általában méregnek nevezi). Ez a méreg a vérbe kerülve felelős a szélsőséges érzelmek fellobbanásáért: „Másfelől tatár Delimán talpra kele. / Ennek teli méreggel haragos szüve.”¹² Vagy: „Akkor vért és mérget okádik szüvéből, / Nem tarthatja magát haragos mérgébül.”¹³ A méreg egyértelműen jelzi, hogy a hős nem képes uralni az indulatot, ezért az elhatalmasodik rajta, és pusztulásba dönti. Ennek a heroikus virtust nélkülöző,

9 „Et quia quasi extra se ire videtur, qui furore cietur, ideo Ira dicta est: et Redire in se est, iram ponere.” LACZHÁZI, *i. m.*, 144.

10 ZRÍNYI, *i. m.*, 5. ének, 38. vszk.

11 *Uo.* 4. ének, 41. vszk.

12 *Uo.* 8. ének, 45. vszk.

13 *Uo.* 14. ének, 109. vszk.

önpusztító haragnak ellentéte a tűzmetaforákon alapuló harag. A barokk gondolkodásban meghatározó szerepet játszott a négy elem tana, mely mindegyik elemhez két alaptulajdonságot rendelt:

A föld hideg és száraz, a víz hideg és nedves, a levegő meleg és nedves, és a tűz meleg és száraz. Ellentétes tulajdonságaik révén az elemek állandó harcban állnak egymással, más és más arányban vegyülnek a különböző teremtményekben, de az isteni világrend keretein belül mozgásuk mindig kiegyenlítődik, és végső harmóniába torkollik.¹⁴

A barokk gondolkodók számára a tűz kettős motívum, hisz a Szentlélek lángjaként az égbe törekvő szakrális elem jelképe, azonban könnyen válhat pusztító és romboló erővé is. Zrínyi is kétféle tüzet különböztet meg: az egyik a pokol romboló démonait szolgálja (Alecto fúria, illetve a 14. énekben megidézett rontó erők), a másik pedig a hősi harag tüze. A várvédők virtusa legtöbb esetben a tűzön alapuló metaforával van megnevezve. A haragon túl a hősiesség metaforája is lehet a tűz, amint az Zrínyi fiához intézett intelmeiből kiderül: „Mennyire bővölködöl te keménységgel, / Annnyira tüzedet illik óltanom el.”¹⁵ Leggyakrabban azonban a tűz a hősi virtus, valamint a bátorság fellobbanásának a metaforája: „Mikor vajda Radivoj beszél illyeket, / Az másik vajdának fölgyujtá az szüvét”¹⁶, „Mint az préda fölött két vitéz oroszán, / Összvemennek szüvökben lángot hordozván”.¹⁷ A haragot ugyanazok a tűzmetaforák fejezik ki, melyek a bátorságot: „Gyujtja kemény szüvét s hagyja lángos tüzbén, / Haragban hentergetni és kevélységben.”¹⁸, „De szüve még jobban ég nagy bosszuságtul, / Szégyenli, kifutott hogy Szigetvárából.”¹⁹, „De mosolygásában kever lángot, mérget.”²⁰ Érdekes különbség, hogy a törökök haragját ritkábban fejezik ki tűzre alapuló metaforák, inkább a vérbe kevert mérreg vagy a test eltorzulása érzékelteti azt a dühöt, melyet a *prudentia* nem tud kordában tartani.

A szerelmi szenvedély metaforái a *Murányi Vénusban*

Gyöngyösi már a *Murányi Vénus* bevezetőjében kijelenti, hogy a sikeres „vár-ostrom” Mars és Vénusz együttműködése alapján valósulhatott meg, a szerelem és a vitézség ugyanakkor nem kiegyenlített erőként nyilvánulnak meg a cselekmény során. Erre példa az istenek mennyei gyűlése, melynek kapcsán Gyöngyösi hosszan fejtegeti Vénusz hatalmát, olyan mitológiai hősökre támaszkodva, mint Aeneas és Didó vagy Iaszón és Medea. Végső következtetésként pedig kijelenti, hogy a szerelem a föld legnagyobb erőivel képes versenyre kelni:

14 KIBÉDI VARGA ÁRON, *Egy világ mezsgyéjén – Barokk irodalom és barokk világnézet* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998, 14–34.

15 ZRÍNYI, *i. m.*, 5. ének, 91. vszk.

16 *Uo.* 9. ének, 19 vszk.

17 *Uo.* 10. ének, 35. vszk.

18 *Uo.* 1. ének, 45. vszk.

19 *Uo.* 11. ének, 3. vszk.

20 *Uo.* 11. ének, 25. vszk.

Az szerelem előtt nincs, ki elbújhasson,
 S ennek erejével s tüzével bírhasson,
 Ellene bár erős bástyákat állasson,
 Nincs oly erő, azkin ez bé ne hághasson.²¹

A Gyöngyösi-műben a hősök nem eposzi hősök, a harc, a heroikus virtus és a keresztény morál nem tudnak értelmet nyerni ebben a környezetben. Wesselényi célja kezdetben kizárólag politikai természetű: elfoglalni a Rákóczi György mellé állt Murány várát és visszajuttatni a Habsburgoknak. A végrehajtást azonban megnehezíti, hogy a vár jól védhető, ez szinte minden ostromot lehetetlenné tesz. Hogy Wesselényi dolgai rendeződjenek, Gyöngyösi a mitológiai apparátust mozgósítja, méghozzá az *Odüsszeiából* jól ismert isteni gyűlés tematikája alapján. A szerelem hatalmáról szóló hosszas elmélkedés után Vénusz Cupidóhoz megy, aki nyilaival megsebzti Wesselényi, valamint a murányi vár úrnője, Széchy Mária szívét. Gyöngyösi kihasználja azt a toposzt, mely a vár és a nő analógiáján alapul, ily módon a cselekmény során politikai és szerelmi célok nem kioltják egymást, hanem összefonódnak, azonossá válnak. A *Murányi Vénusz* esetében nem lehet a *Szigeti veszedelem*hez hasonló harcról beszélni, éppen azért, mert Gyöngyösi művének a világképe nem eposzi világkép. (Laczházi Gyula „udvari affektusmodellálásról” beszél a *Murányi Vénusz* kapcsán.)²² A harc helyett politikai játszmákat lehet csak találni, sőt, mintha Gyöngyösi szándékosan akarná kerülni a harcot (például Wesselényiék tót parasztokkal való találkozásakor), erősen ironikus színezetet kölcsönözve ezáltal a jeleneteknek. A Tasso-féle heroikus virtussal szemben tehát másféle szenvedély jellemzi a szereplőket. Ez pedig a szerelmi szenvedély, vagyis a Marsra jellemző hadviselés ellenében a Vénusz által előírt hadakozás.

Gyöngyösi szerelemfelfogása elsősorban azért érdemel figyelmet, mert ellentmond annak a neoplatonikus szerelemfelfogásnak, amely a *Szigeti veszedelem* Delimán–Cumilla-epizódjában megfigyelhető. Eszerint ugyanis a szerelmi érzést a szépség megpillantása váltja ki, tehát a látásnak, mint érzékelésnek nagy szerepe van a szerelem kialakulásában (ahogy Gyöngyösi fogalmaz: „Az szű kalahuza szokott az szem lenni”).²³ Zrínyi metaforája pedig arra utal, hogy a haj szépsége ébreszti fel a szerelmet: „Cumilla szép haja megkötözé szívét / Ifiu Delimánnak, és minden kedvét.”²⁴ Gyöngyösinél azonban a szerelmet felsőbb hatalmak irányítják, Wesselényinek és Széchy Máriának nem kell találkozniuk, hogy egymásba szeressenek („szerelem dolga isteni végezés”)²⁵. A szerelem eleve elrendeltsége a metaforákra is hatással van, hiszen kevés köztük az olyan, mely magát a női szépséget írja le (ezek a képek egyébként is többnyire hasonlatok), sokkal inkább az érzés előidézte testi és lelki folyamatok állnak a középpontban.

21 GYÖNGYÖSI, *i. m.*, 1. rész, 157. vszk.

22 LACZHÁZI, *i. m.*, 187.

23 GYÖNGYÖSI, *i. m.*, 2. rész, 10. vszk.

24 ZRÍNYI, *i. m.*, 1. ének, 72. vszk.

25 GYÖNGYÖSI, *i. m.*, 2. rész, 17. vszk.

Gyöngyösi szerelemfelfogásának másik jelentős eleme a kettősség. Bár a *Murányi Vénusban* Cupido még többnyire pozitív, irányítható figura (a *Csalárd Cupido* világképében már kizárólagosan romboló erőként jelenik meg) kettős mivolta azonban itt sem marad titok. Cupido két kertje két szerelmet jelképez: az egyik a jó, istenek által adott harmonikus kapcsolat, a másik a hazugsággal és bizonytalansággal terhelt szerelem, hol a gyász, a kedvetlenség, a kétségbeesés, a harag és a nyugtalanság uralkodik. (A harag allegorikus leírása a XVI. századi etimológiának megfelelően a testi elváltozásokat, torzulásokat emeli ki: „Rágja az ajakát az harag mérgében, / Dúl-fül, s kivont fegyvert forgat az kezében, / Mellyét verve kiált, s szitkot hány az égben, / Fogát csikorgatja, s reszket az testében.”²⁶) A szerelem kettőssége nemcsak a kétféle nyílban és a két kertben, de Széchy Mária leveleinek különböző színeiben is megfigyelhető. Wesselényi ugyanis sárga színű borítékban kapja meg a várt levelet, s abban talál egy újabb (zöld színű) borítékot, melyben a levél rejlik. A barokkban népszerű színszimbolikát használva Gyöngyösi Wesselényi kezdeményezésének tréfás elutasítását, valamint a reményteljes igenlő választ fogja egybe.

Gyöngyösi képhasználatára jellemző a mitológiai apparátus használata. Ennek elsősorban akkor van jelentősége, amikor jellemezni akarja hőseit, és azok tulajdonságait egy antik isten vagy hős allegóriájával nevezi meg. Wesselényi metaforikus jellemzése a következő:

Vállaiban Atlás, Hercules szívében,
Nyelvében Ulysses, Antenor eszében,
Szerelmében Páris, Titán személyében,
Házánál Pylades, Achilles mezőben.²⁷

Széchy Máriát hasonlóan írja le:

Gazdagsággal Junót, Cypriát szépséggel,
Szívével Bellonát, Pallást eszességgel,
Beszédével Svádát, Phaebét deliséggel,
Igaz Penelopét követi hűséggel.²⁸

Ehhez az allegorikus halmozáshoz hasonló Széchy Mária szépségének leírása, mely a Gyöngyösi-művekből ismert metaforákat használ:

Mint szép Semiramis, nyugszik az ágyában,
Játszad az szellő kinnfüggő hajában,
Napkeleti klárist látnál ajakában,
S rózsák mosolygonak gyenge orcájában.²⁹

26 GYÖNGYÖSI, *i. m.*, 1. rész, 181. vszk.

27 *Uo.*, 1. rész, 51. vszk.

28 *Uo.*, 2. rész, 336. vszk.

29 *Uo.*, 2. rész, 143. vszk.

Mint ahogy arról már szó esett, a *Murányi Vénus*ban a szerelmi metaforák legtöbbször fiziognomikus összefüggéseken alapulnak, és a testi elváltozásokra helyezik a hangsúlyt:

Izzadott, pirult, félt, változott színében
De nem volt mit tenni egyebet tűzében,
Pennát foga végre, reszketve kezében,
Megírá szándékát titkos levelében.³⁰

A szerelmi szenvedély általános metaforája a tűz. Ahogy Zrínyi használja a szív fellángolását vagy a bensőben tomboló tüzet a harag és a hősiesség képi megnevezésére, úgy alkalmazza Gyöngyösi ezeket a metaforákat a szerelem erejének kifejezésére: „Volt azelőtt tüze, van most ezerannyi.”³¹ „Érette oly tüzet visel szíve mégis, / Melytől nyugodalma nincs pillantásig is.”³² A szenvedély nagyságát az is érzékeltetheti, hogy az egyik versszakban oximoronszerűen összekapcsolja a petrarkista eredetű hideg – meleg azonosításon alapuló metaforát, s így ez ellentétes tulajdonságú elemeket ütköztetve meglehetősen érzéki képet fest Széchy Máriáról: „Meghűl egész teste új tűzzel hevüle, / Apró verítéke orcáján gördüle.”³³ Máshelyütt a tűz a szerelmi érzés fokozásának lesz az eszköze, például abban a versszakban, melyben Vénusz és Cupido még jobban növelik Mária Wesselényi iránti szerelmét:

Végre Máriához mindketten gyűlének,
Minapi sebéhez több tüzet tévének,
Azmelytől erei jobban hevülének,
Nagyobb indulati Ferenchez levének.³⁴

A *Szigeti veszedelem* és a *Murányi Vénus* metaforáinak összehasonlítása egy fontos megállapítást eredményez a barokk szenvedélyekről alkotott elméleteivel kapcsolatban. Ennek lényege, hogy a metaforahasználat szempontjából kevésbé lényeges az adott szenvedély fajtája, hiszen a tűz egyaránt alkalmas harag és szerelmi szenvedély kifejezésére. Zrínyi és Gyöngyösi epikus költészetében a szenvedélyek egylényegűek, ami nagyrészt annak tulajdonítható, hogy a barokk gondolkodásban a reneszánsz harmóniaszeretetével ellentétben az ellentétes, sőt kifejezetten csodálatkeltő, valamint elidegenítő képi technikák voltak népszerűbbek.

30 *Uo.* 2. rész, 62. vszk.

31 *Uo.* 1. rész, 206. vszk.

32 *Uo.* 2. rész, 31. vszk.

33 *Uo.* 2. rész, 145. vszk.

34 *Uo.* 2. rész, 327. vszk.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Mikós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1987.
- GYÖNGYÖSI István, *Márssal társalkodó Murányi Vénus*, szerk. KŐSZEGHY Péter, jegyz. JANKOVICS József, Bp., Balassi Kiadó, 1998 (Régi Magyar Könyvtár, Források 8.)
- KIBÉDI VARGA Áron, *Egy világ mezsgyéjén – Barokk irodalom és barokk világnézet* = K. V. Á., *Szavak, világok*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.
- LACZHÁZI Gyula, *Hősi szenvedélyek – A heroizmus és a szenvedélyek megjelenítése a XVII. századi magyar epikus költészetben*, Bp., ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, 2009.
- ZRÍNYI Miklós, *Szigeti veszedelem = Adriai tengernek Syrenaia*, szerk., jegyz. Kovács Sándor Iván, Bp., Kortárs Könyvkiadó, 2003.

Szilágyi Áron András

Rancière

Az esztétikai rezsím filozófiája

Miért éppen Rancière, és miért éppen most? Vajon miért került az egyébként a hetvenes évek óta aktív francia filozófus hirtelen a kétezres években a filozófiai és kortárs művészeti diskurzus élvonalába? Rancière nem csak a filozófia területén lett népszerű, hanem a kortárs művészeti világ szereplőinek, művészeknek és kurátoroknak is fontos igazodási pontjává vált.¹ A kontextuális tényezőktől függetlenül írásom Rancière filozófiáját belülről vizsgálja, azon elemeit keresi, amelyek önmagukban elég újszerűek, egyediek vagy legalább szokatlanok ahhoz, hogy nagyobb érdeklődésre tartsanak számot. Kérdésfeltevésemet az is indokolja, hogy hazánkban nem történt még alapos számvetés Rancière filozófiájával, annak ellenére sem, hogy nemzetközi sikerének hullámai itthon is kétségtelenül érezhetőek.

Joseph J. Tanke, az egyik legfrissebb Rancière-monográfia² szerzője szerint Rancière sikere legnagyobb részt az esztétikai rezsím elméletének köszönhető. Rancière olyan elméleti eszközt bocsátott a kortárs kultúráról szóló diskurzus rendelkezésére, amellyel a kortárs művészet elméleti kérdéseit és társadalomban betöltött szerepét új keretek között lehet értelmezni. Tanke Schillert parafrázálva így fogalmaz: „Rancière tanítása szerint a művészetek esztétikai rezsime által megnyitott mező egy sokkal nehezebb művészet, a jó élet művészetének ígérését is tartalmazza.”³

1 Ezt jól bizonyítja például az *Artforum* folyóirat 2007. márciusi Rancière-különszáma (*Artforum*, March 2007.)

2 Joseph J. TANKE, *Jacques Rancière: An Introduction*, London, Continuum, 2011.

3 Joseph J. TANKE, *Why Rancière Now?*, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44, No. 2, Summer 2010, 15.

Az esztétikai rezsím filozófiája valóban Rancière népszerűségének egyik kulcsa lehet. Az esztétikai rezsím elmélete megkérdőjelez egy sor bevett művészet-elméleti kategóriát, például a modern, a posztmodern, a művészet vagy maga az esztétika fogalmát, s ezzel megnyitja az utat a kalandozó kedvű elemzők számára akár az elmúlt korok művészetének újraértelmezése felé. Másrészt a politika esztétikájának és művészetéhez való viszonyának tisztázása magabiztosságot adhat az el-elbizonytalanodó művészeti gyakorlat számára. Rancière meggyőzően érvel amellett, hogy a művészet az esztétikai rezsímben eleve összetett kapcsolatban áll a politikával. Így a művészek úgy érezhetik magukat a társadalom hasznos, sőt „politizálásukkal” hatékony tagjainak, hogy nem kell közvetlenül semmilyen politikai tartalom szócsövévé válniuk.

Rövid tanulmányom először a sajátosan használt rancière-i fogalmakat és terminusokat tisztázza, az *esztétika*, majd a *politika* sajátos, rancière-i értelmét, a között kapcsolatba hozó elemet, az *érzékelhető felosztásának* [le partage du sensible] koncepcióját, valamint a művészet identifikációs rendszereinek, azaz a rezsímeknek fogalmát. *Az esztétikai rezsímet* egyfajta játéktérként fogom fel, és eszerint elemzem. Megvizsgálom a rezsím szimbolikus alapító eseményét, az egészet átható paradoxont, a művészet autonómiájának és heteronómiájának szélső pólusait. Ezt követően azt veszem sorra, milyen domináns narratívák alakultak ki a két pólus közti térben, ezeknek milyen lehetőségei és korlátai vannak.

Kulcsfogalmak

Az érzékelhető felosztása – Rancière esztétikafogalma

Az esztétika Rancière-nél nem művészetelmélet, nem a filozófia egyik szakterülete és nem is a művészettel való foglalkozás általában. Az esztétika rancière-i szinonimája egy magyarra sajnos lefordíthatatlan és minden próbálkozás ellenére is nagyon rosszul hangzó kifejezés, az *érzékelhető felosztása*. A szó francia eredetije a *partage du sensible*. A *sensible* főnévként az érzékelhető világra utal. Arra, ami „aizsthető, vagyis amit érzékeinkkel képesek vagyunk felfogni.”⁴ Az érzékelhető felosztása tehát egy magát természetesnek beállító észlelésrendszert hoz létre, „amely azokon a kijelölt horizontokon és módokon alapul, hogy mi látható és hallható, illetve hogy mi mondható, gondolható, készíthető, tehető.”⁵ A szóösszetétel másik felét alkotó *partager* ige egyszerre jelent valamiben való részese-dest, valahova való tartozást, és részekre osztást, feldarabolást, ahol mindenki csak bizonyos dolgokból részesedik, máshonnan pedig ki van zárva. Az érzékelhető felosztása Rancière filozófiájában világunk hallgatólagos törvénye, amely meghatározza az észlelés elfogadott módjait. Ez az esztétika Kant transzcendentális esztétikájához hasonlóan az érzéki tapasztalat a priori formáinak meghatározására vonatkozik. A különbség, hogy az a priori formák Kantnál a szubjektum apparátusának részei, Rancière-nél viszont közösségek és történelmileg alakulnak ki.

⁴ Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, Bp., Műcsarnok, 2009, 53.

⁵ *Uo.*

A politika mint esztétika – Rancière politikafogalma

A politika gondolkörén belül Rancière-nél legalább három jelentést kell elkülönítenünk, s ezekhez Rancière három különböző terminust is rendel, ezek a *le politique* [politikai], a *la police* [államhatalom] és a *la politique* [politika]. A *le politique* kifejezést magyarra politikainak fordíthatjuk, ez jelenti Rancière-nél magát a politikai problémakört, egy közös alapot, amelyen a másik két fogalom találkozik és összeütközésbe kerül: „a politikai egy olyan terep, amelyen az igazi egyenlőség szembekerül a fennálló azonosító és osztályozó renddel.”⁶

A politika szóhoz a hétköznapiokban leggyakrabban kötött jelentést, azaz a hatalomgyakorlást vagy hatalomért folytatott küzdelmet Rancière a *la police* terminushoz kapcsolja, mely magyar fordításban az államhatalom megfelelőjét kapta. Ez az államhatalom mindig egy rendet állít fel, ősképe a platóni állam, melyben mindenkinek megvan a maga helye a „köz- és magán-, azaz látható és láthatatlan, beszéd és zaj egy bizonyos felosztásában.”⁷ Ez a „természetes” logika szerint működő rend szükségszerű, érzéki evidenciának láttatja azt, hogy az emberek és csoportok a képességek eloszlási terében egyik vagy másik oldalon helyezkednek el.

A Rancière számára legfontosabb politikafogalom, azaz a *la politique* kifejezés ezzel az államhatalmi renddel szemben határozható meg. „A politika az a gyakorlat, amely megtöri az államhatalmi rendet”⁸ – mondja Rancière. Tehát a politika mindig intervenció, de nincsenek általános szabályai, „nincs saját helye vagy előre meghatározott tárgya, de ez még nem azt jelenti, hogy minden politika.”⁹ Politika a közös térért folytatott harc, ahol megvitathatóak a közösség ügyei, azoknak a tárgyakkal a kijelölése, amelyek közösek, azaz amelyekről a közösség dönthet, végül pedig azoknak a politikai szubjektumoknak meghatározása, akik az egyenlők közösségének tagjaként a közös tárgyról értelmes beszédet folytatnak.

A politikai vitahelyzet bevezeti a disszenzust, amely terminus szintén fontos eleme Rancière politikakoncepciójának. A disszenzus nem személyes vélemények vagy érzelmek ütköztetését jelenti, hanem „több érzékelési rendszer konfliktusát”.¹⁰ A politika ezen a ponton kerül érintkezésbe az esztétikával, s így a művészzel is, hiszen az „esztétikai tapasztalat [...] maga is a disszenzus tapasztalataként határozza meg magát”.¹¹ Az esztétikai tapasztalat felfüggesztésében a tapasztalat tárgyai elveszítik funkcionalitásukat. Politika és művészet a disszenzus különböző formáit hozzák létre, de közös bennük, hogy mind az érzékelhető tapasztalatát konfigurálják újra. A politika rancière-i értelemben vett esztétikája tehát a disszenzusteremtés, az a folyamat, amelyben a „politikai szubjektíválás aktusai újradefiniálják, ami látható, ami arról mondható, és hogy mely szubjektumok képesek azt mondani.”¹²

6 RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, 57.

7 Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, Bp., Műcsarnok, 2011, 43.

8 *Uo.*

9 RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, 58.

10 RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, 43.

11 *Uo.*

12 RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, 45.

Rezsimek – A művészet rendszerei

A művészet rezsimeinek fogalma először Rancière magyarul is olvasható *Esztétika és politika* című tanulmányában jelenik meg, és hamarosan nagy karriert fut be. A Rancière-re oly jellemző re-szemantizációnak, a rezsime szó átértelmezésének kettős célja van. Egyrészt deskriptív, hiszen a modern társadalom művészeti sajátosságait igyekeznek velük leírni, különös tekintettel arra a forradalmi változásra, amely a 18-19. század fordulóján végbement a művészetben. Ezt a vállalkozást Foucault archeológiájához lehetne hasonlítani, hiszen mind a ketten az emberi tudás és cselekvés lehetőségfeltételeit kutatják a különböző történelmi korszakokban. Rancière tehát egyfajta történelmi a priori próbál meghatározni a különböző korok művészetére számára. A különbség Foucault episztéméihez képest az, hogy Rancière rezsimeit történelmileg kevésbé meghatározottak, és egymást nem zárják ki kölcsönösen.

A rezsimek bevezetésének másik célja, hogy polemikus fogalomként vitába szálljanak a kortárs kultúra népszerű elméleteivel, mindenekelőtt azokkal, amelyek „a művészi gyakorlatot lineáris, monokauzális történelmi narratívákba kényszerítik.”¹³ Ilyen például Rancière szerint a greenbergi formalista modernizmus, amely a művészet fejlődését az egyes művészeti ágak letisztulási folyamataként látta, amelynek során csak a médiumra jellemző kifejezőeszközök maradnak meg (a festészet számára például a felület és a szín). Rancière rezsimefogalma nem kívánja megadni a művészeti fejlődés esszenciáját, „az egyes művészek a rezsime logikai keretén belül szabadon alakítják saját kifejezőmódjukat”.¹⁴

Rancière a művészet nyugati történetében három rezsimeet különít el – és továbbra is fontos ésszben tartani, hogy nem tisztán történelmi kategóriákról van szó. Ha így nézzük őket, könnyen naiv, elnagyolt, a fogalmi keretek finom változásaira érzéketlen beskatulyázásnak tűnhetnek. Ezzel szemben helyesebb „metatörténelmi” kategóriaként értelmezni őket, amelyek három alapvető „művészeteszmét” hoznak létre, amelyek időrendben vizsgálva ugyan kirajzolhatják történelmi korszakok laza egymásutánját, azonban nem kizárólagosan, mivel a különböző rezsimek logikái akár egyszerre is létezhetnek ugyanabban a történelmi korszakban.

Az első rendszer tulajdonképpen preművészeti rezsime. Rancière itt nem is a művészetet, hanem a „képek” etikai rezsimeéről beszél. Az etikai rezsimeben a művészet még nem különül el a többi emberi tevékenységformától, hanem valamilyen komplex egésznek a része. Ahogy az antik politikai filozófia is az erények gyakorlásáról szól, úgy a műalkotásokkal szemben is az az elsődleges elvárás, hogy egy éthoszt fejtszenek ki. Platón művészetkritikája tekinthető az első rezsime paradigmatis elméletének, mindenekelőtt azokkal a kritériumokkal, hogy a művészek által bemutatott műveknek az igaznak kell lenniük és jótékony hatással kell lenniük a közösségre.

13 Jean-Philippe DERANTY, *Regimes of the arts = Jacques Rancière; Key Concepts*, ed. Jean-Philippe DERANTY, Durham, Acumen, 2010, 116.

14 *Uo.*, 117.

A második rezsím, a *művészetek reprezentációs rezsíme* Arisztotelész mimézis-elméletétől kezdve számítható. Bár a reprezentációs rezsím neve arra utal, hogy a hasonlóság elve a legfontosabb kritérium, „a valóság reprodukálása helyett a művek inkább a reprezentációs rendszer keretein belül maradnak, és azon axiómák sorozatának engedelmeskednek, amelyek kimondják, melyek a művészet megfelelő formái”.¹⁵ Érdekes módon a mimézis elvének központi helyre kerülése nem közelíti a művészet és a nem-művészet világát, hanem létrehozza az emberi tevékenységek szigorú felosztását. A reprezentációs rezsímben valójában még nem lehet „művészetről” beszélni egyes számban, a különböző reprezentációs technikák külön-külön művészetekként hierarchikus rendben követik egymást, ahogy az egy művészeti ágon belüli műfajoknak, műnemeknek is szigorúan meghatározott rendjük van.

A legfontosabb számunkra azonban a harmadik, a *művészet esztétikai rezsíme*, hiszen Rancière szerint a mai napig ez az érvényes séma. Az esztétikai rezsím a 18. században konstruálódik meg, e folyamat során kialakul a művészet generikus fogalma. A formai elem fokozatosan túlerőbe kerül, s ez lehetővé teszi a korábbi merev műfaji szabályok és hierarchiák felbomlását. Tanke szerint „az esztétikai rezsím a legalapvetőbb szinten a reprezentatív rezsím normativitásának felszámolása.”¹⁶ A művészet elkötelezettségének, közéleti szerepének vitájára csak ebben a rezsímben kerülhet sor, hiszen mindeddig magától értetődő volt a művészet alapvető függése a külső valóságtól. Az esztétikai rezsím paradigmaticus elmélete Rancière szerint Schiller esztétikai nevelésről szóló leveleiben fogalmazódik meg. A „szép élet megalkotásának” eszméje csírájában magában hordozza az autonómia és heteronómia későbbi korokban állandóan visszatérő ellentétét, valamint magába sűríti az esztétika összes lehetséges forгатókönyvét.

¹⁵ RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, 59.

¹⁶ TANKE, *Rancière; An Introduction*, 81.

A művészet esztétikai rezsime

Az ősjelenet: Schiller ígérete

A művészet esztétikai rezsimének szimbolikus kezdőpontját Rancière Schiller 1795-ös *Levelek az ember esztétikai neveléséről*¹⁷ című művében találhatjuk meg. A Ludovisi Junó görög istennőszobornak a leírásánál, a *Tizenötödik levél* végén Rancière szerint Schiller az esztétikai rezsim művészetének alapvető paradoxonára világít rá. Nevezetesen, hogy a művészet éppen azáltal politikus, hogy autonóm.

A művészet esztétikai rezsimében, azaz Schiller elemzése óta nem azért számít a Junó-szobor művészetnek, mert egy helyes eszmét jelenít meg, nem is azért, mert a szobrász a bevett szabályoknak megfelelően hozta létre, hanem azért mert egy specifikus érzékelésmódhoz kapcsolódik, amely „felfüggeszti a megszokott kapcsolatot valóság és látszat, anyag és forma, aktivitás és passzivitás, értelem és érzékelés között.”¹⁸ Rancière szerint nem véletlen, hogy Schiller e paradoxon szemléltetésére egy test nélküli fejet választott, „melyet szintén a radikális közömbösség, a gond, az akarat és a célok radikális hiánya jellemez, és amely az aktivitás és passzivitás ellentétét is semlegesíti.”¹⁹ Elemzése szerint a szobor „tétlensége”, „közömbössége” és „önelégségessége”²⁰ teszi lehetővé, hogy vele szemben a néző szabadon játsszon: „A »játszó« tétlenül áll az istennő előtt, aki maga sem csinál semmit, és a szobrász művét magába szívja az inaktív aktivitás körforgása.”²¹

A francia forradalom kontextusában Schiller Kant érdeknélküliségre vonatkozó megállapításait antropológiai és politikai érvényűvé teszi. „A forma uralma az anyag felett az értelem osztályának uralmát jelenti az érzelem osztálya felett, a kultúra embereinek uralmát a természet emberei felett.”²² Az esztétikai játék ezzel az áttétellel az emberiség új közösségét is megteremti, hiszen az aktív forma uralmának felfüggesztése megszünteti az emberiség kettéosztottságát. Amikor Schiller azt írja, hogy „Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik”,²³ akkor a játék valójában a szabadság szinonimájává válik.

Rancière szerint az esztétikai rezsim paradox magja tehát az esztétikai nevelés programjának ígéretében rejlik. Schiller ígéretet tesz arra, hogy ezen a paradoxonon „fog alapulni [...] az esztétikai művészet és a még nehezebb életművészet egész épülete.”²⁴ Rancière 2002-es *The Aesthetic Revolution And Its Outcomes*²⁵ című cikkében azt írja „az esztétikai tapasztalatra egyaránt ráépül a szép művészetének és az életművészetének építménye [...] Megalapozza a művészet autonómiáját,

17 Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről* = F. S., *Művészet és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz, 2005.

18 Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 39–40.

19 RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, 42.

20 SCHILLER, *i. m.*, 206.

21 RANCIÈRE, *Malaise... , i. m.*, 40.

22 *Uo.*, 41.

23 SCHILLER, *i. m.*, 206.

24 SCHILLER, *i. m.*, 206.

25 Jacques RANCIÈRE, *The Aesthetic Revolution And Its Outcomes*, *New Left Review*, No. 14, March-April, 2002.

és egyben összeköti azt az »élet megváltoztatásának« reményével.²⁶ Schiller tehát egyszerre ígéri meg a művészeti autonómia és heteronómia kiteljesítését. Paradox módon autonómia és heteronómia ezen összekapcsolódása biztosítja az esztétikai rezsimben önálló szféraként létező művészet belső dinamikáját, és ez teszi lehetővé az egész esztétikai rezsim fennállását napjainkig. A későbbi esztétikai elméletekben és művészeti irányzatokban mindig az lesz a kérdés, hogy „a művészet az élet autonóm formája” formulából az *élet* vagy az *autonóm* szóra helyezik a hangsúlyt, vagy megpróbálnak a kettő között egyensúlyozni.

A játéktér: Az esztétika narratívái

A Rancière szerint két évszázada töretlenül érvényes esztétikai rezsim tehát létrehoz egy olyan játékteret, amelyben „nincs konfliktus a művészet tisztasága és politikussága között”.²⁷ Természetesen, ahogy korábban már elemeztük, akkor nincs konfliktus, ha az esztétika politikáját nem a politikai emancipáció művészeti alkotásokkal való megtámogatásaként értjük.

Valóban megjelenik viszont egyfajta hasadtság a művészet esztétikai autonómiáján belül szinte Schiller ígéretével egy időben: „Az ellentét tehát a művészet két válfaja között húzódik, az egyik úgy politizál, hogy magát művészetként felszámolja, a másik pedig csupán annyiban politikus, amennyiben kizárja a politikai intervenció minden formáját.”²⁸ Az esztétikai nevelés programjának ígérete tehát rögtön születésekor kettéhasad, és kialakít két nagy paradigmát, amelyek az esztétikai rezsim két szélső pólusát képezik. Az első Rancière elnevezése szerint az *esztétikai forradalom* paradigmája, amelyben a művészet saját másságát fokozatosan eltörölve az élet egy formájává válik. A másik nagy irányzat az *ellenálló forma* paradigmája, amely a politikai ígéretet negatív módon őrzi meg.

1 Esztétikai forradalom

Az esztétikai forradalom paradigmája az esztétikai felfüggesztés logikáját átvenné az uralmi viszonyok területére is, és egy uralom nélküli világ általános elvévé tenné. Rancière 2002-es tanulmánya az esztétikai forradalom történeti narratíváival foglalkozik, és logikai alapon három „forgatókönyvet” (plot) különít el: *az életté váló művészet, a művészetté váló élet és az elemeit szabadon cserélő élet és művészet* narratíváit.

a) Az életté váló művészet

Az első forgatókönyv újra feleleveníti a képek etikai rendszerét, amennyiben elismeri, hogy a művészet tárgyai egyben a nevelődés tárgyai. Az „emberiség esztétikai nevelése új kollektív ethoszt hoz létre”, az esztétika politikája „a közös világ problémamentes, konszenzuális keretrendszerének ígéretét nyújtja”.²⁹ A narratíva első kidolgozása Schiller nyomán minden bizonnyal *A német idealizmus legrégeb-*

26 RANCIÈRE, *The Aesthetic Revolution...*, i. m., 134.

27 RANCIÈRE, *Malaise...*, i. m., 42.

28 RANCIÈRE, *Malaise...*, i. m., p. 50.

29 RANCIÈRE, *The Aesthetic Revolution...*, i. m., 137.

bi rendszerprogramjában található, amely Hegel, Hölderlin és Schelling nevéhez köthető, akik „az antik mitológia modern megfelelőjét kívánták megalkotni, létrehozva egy közös tapasztalatot, amelyben az elit és a tömegek egyaránt részesedhetnek”.³⁰ Szintén az esztétikai paradigma leszármazottjának tartja Rancière a marxi forradalom gondolatát. Ennek a közös nyelvnek köszönhető, hogy marxizmus és a konstruktivista-produktivista avantgárd irányzatok az 1910-20-as évek fordulóján egészen egymásra találtak: „Az élet új formáinak felépítése közben a politika önfelszámolása egybeesik a művészet önfelszámolásával.”³¹ De nem csak kimondottan forradalmi irányzatok köthetők ehhez az elképzeléshez, Rancière ide sorolja az angol Arts and Crafts mozgalmat, a funkcionalista építészeti irányzatokat, a Bauhaust, valamint talán kissé meglepő módon Mallarmé „tiszta költészetét” is. A közös vonás Rancière szerint a „tervezés” (design) egy bizonyos koncepciója: Mallarmé ugyanúgy az emberiség lakhelyét kívánja berendezni pontosan kiszámított költeményeivel, mint ahogy egy funkcionalista bútortervező. Egyikük sem csupán tárgyakat gyárt, az érzékelhető újfajta felosztásán dolgoznak. Az első paradigma mottója *az új élet új művészetet követel*.³²

b) A művészetté váló élet

A művészetté váló élet, másképp életművészet narratívája „formák sorozatának kifejlesztése, amelyekben az élet művészetté tehető”.³³ Jó példa erre a múzeumnak mint formának vagy a művészettörténetnek mint tudománynak a létrejötte. A múzeumról szóló viták egyébként nagyon is árulkodóak. Rancière szerint sem azoknak nincs igazuk, akik azzal vádolják a múzeumokat, hogy eredeti helyükről kiragadva megölik a műalkotások elevenségét, sem azoknak, akik az üres teret magasztalják, amelyben minden historizálás és kulturalizálás nélkül találkozhatunk a művészet tiszta formáival. Ilyen elkülönítés lehetetlen, a múzeumok a műtárgyak formájában mindig a „művészetnek egy meghatározott téridejét állítják ki”, „egy közösség eleven szellemét”,³⁴ azaz a művészetté vált életet. A görög istenszobor hegelei elemzése jó példáját nyújtja e paradigmának: a márványban az istenség eszménye jelenik meg, de csak olyan módon, ahogy ezt a márvány lehetővé teszi. E paradigma szerint mindig hozzátartozik a sikerhez a határokba ütközés: „A művészet annyiban élet, amennyiben egy maga számára homályos eszmét fejez ki az anyag ellenállásával szemben. Csak addig létezik, amíg valami több is, mint műtárgy, ha úgy tetszik egy hit vagy egy életforma is.”³⁵ A művészetté váló élet paradigmájával találkozunk a Hegel óta számtalanszor felmerülő „művészet vége” problémában is, hiszen amint a gondolatok teljesen transzparens módon közvetíthetővé válnak, a műalkotás nem-művészeti szerepe, heteronómiája megszűnik, de éppen ezzel szűnik meg autonómiája is. Egyszerűen nem lesz szükség

30 *Uo.*, 138.

31 *Uo.*

32 *Uo.*, 139.

33 *Uo.*, 140.

34 *Uo.*, 141.

35 *Uo.*

művészetre. Az érzékelhető felosztásának tökéletesen racionalizált formáját próbálja kialakítani ez a logika, amelyben a heterogenitás teljesen megszűnik. *Az új élet olyan tökéletes lesz, hogy nem lesz szükség művészetre* – szól a második paradigma mottója.

c) Az elemeit szabadon cserélő élet és művészet

A harmadik forradalmi művészet, amennyiben a második paradigma konklúziójára adott válaszként születik, és azt a kérdést teszi fel az esztétikai forradalom nevében, „hogyan lehet megmenteni az érzékelhető heterogenitását”.³⁶ Kulcsfontosságú ebben a paradigmában a romantikus költészet szerepe, amely megnyitja a lehetőséget a régi műalkotások alapanyagként való szabad használata előtt. Rancière szerint így a világ egy olyan kontinuum lesz, melynek minden valaha volt és jelenbeli eleme – s a logika kiterjeszthető a leghétköznapibb tárgyra is – az esztétikai tapasztalat lehetséges tárgyává válik. A harmadik narratíva tehát a világ újraesztétizálásának programja: „a mindennapok prózája hatalmas, fantasztikus költeménnyé változik”,³⁷ a művész jelölvasó lesz, akinek a feladata „desifrizálni a hétköznapok húsába írt üzeneteket”.³⁸ Manet festészete több szempontból is jól mutatja ennek a művészetnek a törekvéseit: egyrészt előszeretettel vesz át kompozíciókat régi mesterektől, másrészt a hétköznapokkal, az „inszignifikáns” dolgokkal foglalkozik, s eközben mindig „a társadalmi tudattalan mélyének sötétjében vágkál”.³⁹ Persze ez a narratíva is kidolgozza a maga fonákját, hiszen ha minden műalkotás lehet, akkor csak idő kérdése, hogy valóban megszűnjön mindenféle határvonal a hétköznapok és az esztétikai tapasztalat tárgyai között. Guy Debord spektákulum fogalma bár kritikusan, mégis a két szféra közti totális tükröződést írja le, ezért maga is ehhez a paradigmához sorolható. Az első kettő mintájára itt is kreálhatunk egy mottót: *Az új életben bármi művészetté válhat.*

2 Az ellenálló forma

Az esztétikai forradalommal ellentétben az ellenálló forma paradigmája azt állítja, hogy a művészet formáit el kell különíteni a hétköznapok esztétikai formáitól. Két indítatásból gondolhatja úgy, hogy az érzékelhető felosztását meg kell őrizni: „vagy pusztán a művészet saját érdekei miatt, vagy pedig a művészet emancipatorikus erejének megőrzése miatt”.⁴⁰ Rancière szerint a Bovaryné jól mutatja ezt az ellentétet. Flaubert az életét átesztétizáló – és elbukó – főhőssel szembe magának mint írónak a távolságtartó, tiszta művészetét helyezi. Ugyanezt a logikát figyelhetjük meg az összes giccs- és tömegkultúra-kritikában, például Adorno aszketikus zeneelméletében: a művészetnek szigorúan meg kell vonnia

³⁶ Uo., 143.

³⁷ Uo., 144.

³⁸ Uo., 145.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo., 147.

saját határait, amelyeket aztán soha többé nem léphet át. Ahogy a schilleri istennő is azért képes megőrizni az egyenlőség ígérését, mert „tétlen”, az ellenálló forma teoretikusai szerint a művészet társadalmi funkciója is az, hogy nincs neki ilyen. Az így megőrizni vélt autonómia sem állhat meg azonban Rancière elemzése szerint a heteronóm elem nélkül. Valójában a heteronómia két típusa közötti feszültségtérben helyezhető el az ilyen módon létrejövő művészet: egyik oldalon a modern élet racionalizmusa, „apollóni” heteronómiája, másik oldalon viszont az ettől a rendezett világtól való megszabadulás igénye található. Ez csak úgy lehetséges, ha a művészet valamilyen „embertelen” (inhuman), racionális rendbe nem illő tapasztalatot, a „dionüszoszi elem” radikális, kaotikus másságát próbálja megjeleníteni, azonban ez megint csak a heteronómia egyik formájához vezet. Lyotard fenséges-elemzése ezt a forгатókönyvet népszerűsíti. A politikai esztétika szempontjából ez megint csak csalódáshoz vezet, hiszen „a művészet feladata lesz tanúskodni az emberi gondolkodás valami olyantól való alapvető függéséről, ami az emancipáció minden ígérését felszámolja”.⁴¹ Lyotard szerint a művészet feladata az ábrázolhatatlan ábrázolása. Rancière viszont azt állítja, hogy „a művészetek esztétikai rezsimében semmi sem ábrázolhatatlan”.⁴² Az ábrázolhatatlan mint tiszta heterogenitás gondolatának megjelenése az etikai rezsimet idézi, amelyben, mint korábban említettük, az autonómia elképzelhetetlen. Rancière szerint az ellenálló forma logikájának végsőkéig vezetésével eljuthatunk az esztétikai rezsim vakfoltjáig, ahol nem csak az autonómia szűnik meg, de vele a heteronómia is, hiszen az elzárkózásnak már politikai tartalma sincs. A két logika így kölcsönösen kioltja egymást.

Teljesíthetetlen ígéretek

Rancière elemzéséből az látható, hogy az esztétika politikájának két paradigmája végig jelen van az esztétikai rezsim történetében. Az esztétikai rezsim léte abból áll, hogy a négy narratívát keveri, a művészet és nem-művészet egyfajta kapcsolódásával újabbat és újabbat állít szembe, folyton kijátssza egymás ellen az autonómiát és a heteronómiát. A négy narrativa mind kidolgozza egy-egy szélső pólusát az esztétikai rezsimnek, az alapötletet a végletekig finomítva „kidolgozza saját entrópiáját, a művészet vége sajátos verzióját”.⁴³

Ami a modern-posztmodern törést, vagy a l'art pour l'art kontra elkötelezett művészet vitát illeti, Rancière igyekszik ezekről is bebizonyítani, hogy mindegyikben az esztétikai forradalom és az ellenálló forma politikáinak ellentéte munkál. Végső soron mindegyik narrativa tartható, és a művészet egyes szereplői által akár korunkban is képviselt álláspont. Mind érvényes lehet, de az esztétikai rezsim játkere nem engedi meg a kizárólagosságot. A csalódás általában abból származik,

41 *Uo.*, 148.

42 *Uo.*, 149.

43 *Uo.*, 150.

ha nem fogadják el „az esztétika politikájában rejlő kettősséget”, miszerint „az esztétikai rezsím művészete mindig olyan politikai eredményt ígér, amelyet nem képes kielégíteni”.⁴⁴

Rancièrre 2008-as könyve, *A felszabadult néző* (szószerinti fordításban: „Az emancipált néző”) a befogadói dimenzióval bővíti az esztétikai rezsím koncepcióját. A gondolatmenet lényege, hogy az ok-okozatiság, a torzításmentes átvitel logikájának művészeti alkalmazása megakadályozza a nézők emancipációját. Nagyon sok művész ma is azt „feltételezi, hogy a közönség azt látja, érzi és érti meg, amit a szövegébe vagy az előadásába beletett”.⁴⁵ Rancièrre szerint a művészet végével kapcsolatos „siratóénekek” kialakulásának fő oka az, hogy teljesíthetetlen elvárásokat fogalmaztak meg a művészettel szemben. A kortárs művészetnek tehát bizonyos előfeltételektől (például az ok-okozatiság logikájától) meg kell szabadulnia, hogy valóban „az egyenlőség új színpadává”⁴⁶ válhasson, amit a töretlenül fennálló esztétikai rezsím továbbra is lehetővé tesz.

44 *Uo.*, 151.

45 RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, 15.

46 RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, 19.

Bibliográfia

Rancière

RANCIÈRE, Jacques, *A felszabadult néző*, Bp., Műcsarnok, 2011.

RANCIÈRE, Jacques, *Esztétika és politika*, Bp., Műcsarnok, 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *The Aesthetic Revolution And Its Outcomes*, New Left Review, No. 14, March–April, 2002.

Szakirodalom

DERANTY, Jean-Philippe, *Regimes of the arts = Jacques Rancière; Key Concepts*, ed. Jean-Philippe DERANTY, Durham, Acumen, 2010.

TANKE, Joseph J., *Why Rancière Now?*, The Journal of Aesthetic Education, Vol. 44, No. 2, Summer 2010.

TANKE, Joseph J., *Jacques Rancière; An Introduction*, London, Continuum, 2011.

Más hivatkozott művek

Artforum, March 2007.

Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről = F. S., Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz, 2005.

Szilvási Viktória

Elméleti kötélhúzás

Közelítések az irodalmi kánon fogalmához az esztétika, az etika és a politika relációiban

„De bármilyen formát öltön is az irodalom tanulmányozása, egyetlen individuumot sem képes megváltani, miképp egyetlen társadalmat sem tehet jobbá.”

Harold Bloom: Elégikus töprengés a kánonról¹

Előzetes megfontolások

A kánon-fogalom kialakulásának és változásának története az ókortól egészen napjainkig követhető. Számos elgondolás gyarapította a fogalom „örökségét”, nem ritkán egymásnak ellentmondó véleményekkel gazdagították a kánon fogalmának problémáját, melyet az irodalmi kánon fogalmára való szűkítés sem ment fel a tágabb, metareflexív jellegű gondolkodás alól.

Jelen dolgozat középponti fogalma mégis főleg ez utóbbi: az irodalmi kánon. Célja, hogy a napjainkban is zajló kánonnal kapcsolatos diskurzust elméleti támpontok segítségével különböző szempontokból – az esztétika, az etika és a politika felől – közelítse meg. Valóban megközelítésekről lesz szó: különböző teoretikusok más és más aspektusokkal és kulcsfogalmakkal operálnak a kánonról szóló írásaikban, s jelen dolgozat szerzője is csupán kísérletet tesz a téma és a fogalom

¹ Harold BLOOM, *Elégikus töprengés a kánonról* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 195. Az eredeti tanulmány helye: Harold BLOOM, *An Elegy for Canon* = H.B., *The Western Canon*, Papermac, 1996, 15–41. Az *Irodalmi kánon és kanonizáció* c. kötetben megtalálható tanulmányfordításokat használok a továbbiakban is, a tanulmányok eredeti helyét a kötet alapján a Bibliográfiában én is jelzem.

megközelítésére és aktuális kontextusba helyezésére. Utóbbi kapcsán érdemes leszögezni, hogy a dolgozat az esetleges kérdésfeltevéseket az elméleti munkákon keresztül, azok egymás közötti relációi mentén fogalmazza meg.

Még a bevezetésben érdemes néhány szóban a szakirodalommal kapcsolatos tudnivalókat közölni. A téma rendkívül széles körben diszkutált, így Harold Bloomnak a kánonra vonatkozó megállapításai jelen tanulmányra is állnak: „Az olvasónak válogatnia kell, mert az emberi élet egész egyszerűen rövid ahhoz, hogy mindent elolvassunk, még akkor is, ha mást sem csinálunk.”² Később a nyugati kánon példájával konkrétabbá is teszi ezt:

[...] most elérkeztünk oda, hogy egy életen át tartó olvasás és újraolvasás aligha elegendő a nyugati kánon áttekintésére. Mára valójában kivihetetlené vált a nyugati kánon elsajátítása. Nemcsak azért, mert ehhez több mint háromezer könyvet kellene elolvasni, melyek közül sok, talán többségük igazi nehézségek elé állítja gondolkodásunkat és képzeletünket, hanem azért is, mert e könyvek egymáshoz való viszonya látóköreink szélesítésével csak mind szövevényesebbé válik.³

Igen bőséges a szakirodalom, mely elméleti igényéből fakadóan e roppant mennyiségű mű fölébeemelkedve kíván megállapításokra jutni. Így magam sem állhattam ellen a szelektálás kényszerének, s bár számomra is beláthatatlan, mi is tartozik *pontosan* a kánont tárgyaló *szakirodalom kánonjába*, főleg a magyar nyelvű eredeti tanulmányokkal és fordításokkal dolgoztam. Már csak ezért is tartható csupán megközelítésnek a dolgozat: legelsősorban másodkézből meríti forrásait.

Az előzetes megfontolások után kiindulópontunk a dolgozat centrumában álló fogalom tisztázása.

Kánon, irodalmi kánon

Terjedelmi okokból nem bocsátkozom a definíciók változatosságának részletekbemenő tárgyalásába, csupán néhány jelentős meghatározást közlök a bő választékból.⁴

A legelső kérdés, hogy mi a kánon? Ha inkább gyűjtőfogalomként kezeljük, világossá válik, hogy több komponensből áll, s ezek feltételei mindennek, ami kánon:

2 *i.m.* 185.

3 *i.m.* 200.

4 Abszolút kiindulópontnak a már idézett *Irodalmi kánon és kanonizáció* c. kötet bevezető tanulmányát, valamint Jan Gorak alapos áttekintését – a kánon fogalmának kialakulásáról és történetéről – tekintem: ROHONYI Zoltán, *Előszó. Kánon, kánonképződés, kanonizáció. Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionalitásáról* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 7–15. és Jan GORAK, *A modern kánon létrehozása. Egy irodalmi eszme teremtése és válsága* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 17–86.

a kánon ugyanis nem csupán szövegek, szerzők, beszédmódok, műfajok halmaza, hanem a kiválasztásukat meghatározó kommentár és az önállósuló értelmezés szerves rendszere, amelyet lezárás és nyitás, az előírás és annak folyamatos tagadása jellemez.⁵ [kiemelés: R.Z.]

Ennek értelmében nem csupán egyes művek, hanem azok diskurzusbeli kontextusa is hozzátartozik a kánonhoz, sőt, utóbbiak révén lehetséges a kanonizáció folyamata:

A kánonképződés normatív működésének eredménye a kanonizáció, s kánonról akkor beszéljünk, ha az irodalom önmozgásként értett oldala (recepció, intertextualitás) összekapcsolódik az intézményes autorizáció (kritika, iskola, irodalomtörténet) formáival. [kiemelés: R.Z.]⁶

A kanonizáció folyamata felől is fontos megvizsgálunk ezt a fogalmat, így ugyanis egy immanens feszültség tanúi lehetünk, s jobban megértjük az alapvető problémát: a kánon elsősorban tartalmaz, s így a művek a kánonon belül vagy kívül létezhetnek. Assmannék megfogalmazásában: „Valamennyi kánon választóvonal meghúzásával jön létre, elkerülhetetlenül megteremtve ezáltal a belülről és a kívülről közötti dialektikát.”⁷ Hasonlóképpen Kermode, aki a választást teszi meg a fogalom kulcsának: „a kánon mindig tartalmazza a választás mozzanatát, a választás pedig kirekesztést és preferenciát jelent.”⁸

Tovább lépve az is világossá válik, hogy a választás valamilyen kritériumot követel meg, a preferencia szempontja azonban nem tisztázott, sőt: általában itt jelentkezik a vélemények közötti különbség. A kánonba kerülés kritériumánál igazi problémába ütközünk: bizonyos kényszer miatt minden elgondolás megtesz valamit kritériumnak, ám ezek csak nehezen hozhatók közös nevezőre. A megértést az is akadályozza, hogy a kritériumot gyakran utólag, mintegy a pragmatikai hasznosság felől határozzák meg, s bizonyos funkciók ellátásával azonosítják. Itt máris szétválik az eddig meglehetősen egységes fogalmunk: immár nem beszélhetünk egyetlen kánonról anélkül, hogy ne határoznánk meg legfőbb célját, feladatát. Ennek értelmében kánonok halmazáról beszélhetünk csupán, melyeknek lehetnek közös kritériumaik, lehetségesek az átfedések, azonban szinte semmiképp sem azonosíthatók a megjelölt funkció nélkül. Mindazonáltal érdemes belátni,

5 ROHONYI Zoltán, *Előszó. Kánon, kánonképződés, kanonizáció. Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionalitásáról* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 8.

6 *i.m.* 9.

7 Aleida ASSMANN, Jan ASSMANN, *Kánon és cenzúra* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 92.

8 Frank KERMODE, *Kánonok és elméletek* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 118.

hogy amennyiben kánonról, s esetünkben irodalmi kánonról igyekszünk többet megtudni, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a nyugati kánon⁹, mely egyfajta szuperkánonként kiemelkedik a többi közül.

Jan Gorak átfogó tanulmányának elején még szintén pragmatikus oldalról határozza meg a kánon¹⁰: „A kánon három fontos, jelenleg használatban lévő jelentése: oktatási útmutató, norma vagy szabály, valamint az alapvető auktorok jegyzéke.”¹⁰ A kánon időbelisége nyilvánvaló, ám ezen belül két irányba is hat: a múltra való reflektálás az emlékezés tevékenységében jelenik meg, ennek révén ugyanis „a »múlttá« vált szövegek a kanonizáció során újra a »jelen« horizontjába kerülnek”.¹¹ A jövőre való irányultság pedig inkább a norma vagy szabály értelmében érhető tetten, ez a normatív funkció Charles Altierinél: „A kánonok példákat szolgáltatnak arra, hogy mi tehető meg az irodalom közegén belül”.¹² Günther Buck kifejezetten az iskola és a kánon viszonyára reflektáló tanulmánya – Altierihez hasonlóan – összekapcsolja a két funkciót: nála az irodalomoktatás célja „a jelenkor irodalmának a megértése”¹³ [kiemelés: G.B.].

A kánonról való beszéd kétségkívül nélkülözhetetlen aspektusa az oktatás kérdése, hiszen kézzelfogható, pragmatikus haszna a kánonnak többnyire – de nem kizárólag – ebben nyilvánul meg. Másrészről még egyetlen fogalmi kontúr megrajzolása hiányzik a következő lépéshez – a nevelésben kiteljesedő funkció tárgyalásához –, ez pedig a kánon és a klasszikus összemosódó fogalmi párosa. Ebben a kérdésben sincs semmiféle közmegegyezés, ám az erről szóló viták gordiuszi cso-

9 „A »nyugati kánon«-ról gondolkodva Harold Bloom egy olyasfajta különlegességet, idegenséget jelöl ki a kánonhoz való tartozás feltételéül, amely lehetetlenné teszi a teljes befogadhatóságot, a megmagyarázást. Az otthonosan is érzett idegenség az, ami a kanonikus művek sajátja – mondja Bloom.” BALÁZS Imre József, *Hervay Gizella és a Canon típusú fénymásoló*, Új forrás, 2002/8., internetes elérés és utolsó letöltés dátuma: <http://www.forrasfolyoirat.hu/9909/balazs.html>, 2012.01.02. A nyugati kánon Harold Bloom fogalma. Az 1994-ben *The Western Canon* címmel megjelent könyvét Farkas Zsolt a következőképpen mutatta be: „Harold Bloom, az egyik leghíresebb élő amerikai irodalomtörténész és elméletíró, a dekonstrukció korábbi képviselője, a Yale- i „Négyek Bandájának” a tagja, a hatásiszony- elmélet kidolgozója [...]. A mű kertelés nélkül megmondja, hogy minden ellenkező híreszteléssel ellentétben nyugati kánon márpedig létezik, itt van a könyv végén tételesen felsorolva, mely művek tartoznak bele, a hosszú listából 26-ról részletesen is ír, bár úgy tűnik, Shakespeare mellett valójában senki nem rúghat labdába, továbbá az egyként elégikusnak nevezett elő- és utószóban indulattól fröcsögve átkozza a „neheztelés iskoláját”, vagyis azokat, akiket a kánonellenes aknamunka főbűnöseinek tart.” FARKAS Zsolt, *Kánonvita és kultúrháború az Amerikai Egyesült Államokban* = F.Zs. *Most akkor*, Filum Kiadó, Bp., 1998., internetes elérés és utolsó letöltés dátuma: <http://mek.oszk.hu/01300/01381/01381.htm#kanon>, 2012.11.02.

10 Jan GORAK, *A modern kánon létrehozása. Egy irodalmi eszme teremtése és válsága* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 17.

11 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalom/történet(i)/kánon(ok)* = K-Sz.Z., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Bp., 1998, 167.

12 Charles ALTIERI, *Az irodalmi kánon eszméje és eszménye* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 151. Ugyanitt Altieri megadja a kánonok ellátta két alapvető funkciót: az egyik a gondnoki, a másik a normatív funkció. Előbbiben „az irodalmi kánonok olyan sokrétű, összetett kontrasztív kereteket őriznek meg melyek megteremtik azt, amit a tapasztalat értelmezésére szolgáló kulturális nyelvtan- nak” nevez Altieri.

13 Günther BUCK, *Irodalmi kánon és történetiség. Az irodalmi paradigmaváltás logikájához* = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001, 205.

móját Radnóti Sándor segítségével vágom át: Radnóti a különbséget abban látja, hogy a kanonikus *konvencionalista*, a klasszikus pedig *esszencialista*. Előbbinél „a művek kanonikussá válását szinte a művészeti intézményelmélet szellemében a kanonizáció, e kollektív erő eredményének tulajdonítjuk”, utóbbinál viszont „azt, hogy egy mű klasszikussá vált, magának az individuális műnek, illetve individuális alkotójának tulajdonítjuk”.¹⁴ Később még visszatérünk erre a problémára.

Iskola, esztétika és etika

Térjünk vissza ismét Buck tanulmányához, aki a reformpedagógia fordulatával és funkciójának megváltozásával történetileg két korszakra osztja a kánon történetét: a „régikola” és az „új iskola” választóvonalára időben az 1900 körüli időszakra tehető, s a különbséget az iskolák feladatában ragadja meg: „A »régikola« iskola a kánonok iskolája, mert feladatát, a tradíció feladataként, valami mértékadó áthagyományozásaként érti.”¹⁵ A fordulat után már az „új iskoláról” beszélhetünk, melyről Buck azt állítja, hogy „elsődleges célja nem titkoltan a jelenhez való hozzáédzés; a jelenre vonatkoztatás ezen intenciója határozza meg a múlthoz való viszonyt.”¹⁶ Jelenleg már a fordulat után vagyunk, tehát az „új iskola” érvényes, ha Buck modelljét használjuk.

A jelen szempontjából tehát fontos a kánon, az egyén nevelődésében essen- ciális szerephez jut a reformpedagógiai fordulat után. A következő lépésben azt vizsgáljuk majd, miért és milyen szempontból játszik fontos szerepet a kánon a jelenben mint az oktatás egyik meghatározó eleme, előtte azonban az esztétikai és etikai neveléshez intézünk kitérőt.

E két fogalom tisztázása ismét nehézség: rögtön Ian Hunter *Esztétika és kritikai kultúrákutató* című nagyhatású tanulmányára hivatkozom, amikor azt állítom, esztétika és etika nem tisztán elkülöníthető, steril fogalmakként jelennek meg a kánon fogalmi erőterében, hanem egymást feltételező párosként. Bár Hunter az etikát a fogalmi hierarchiában feljebb helyezi, az esztétika mint a kívánatos lét- mód minőségének meghatározója mintegy alulról irányítja a fogalmi páros mozgását a kánon fogalmi mezőjében.

Hunter a kritikai kultúrákutató mozgalom kritikáját írja meg ebben a tanulmányában: a mozgalom jelszava „az esztétika *politizálása*”. A kultúra esztétikai gyakorlata az etikára korlátozódott, az esztétika mintegy kivált „az életmód egészeként felfogott” kultúrából, s „az esztétika a gyökereit vesztett elit tisztán eti-

14 RADNÓTI Sándor, *Válasz a kérdésre: Mi a klasszikus?* = R. S., *A piknik*, Magvető, Bp., 2000, 161. Radnóti ugyanitt megjegyzi azt is, hogy „a klasszikusok kontingenciája azonban illik hagyományukhoz, mint a kánon kizáró és felvevő mechanizmusa [...]. A kulturális közösségek és egyedek klasszikus-listáinak különbözősége, állandó átrendeződése, vonzása és választása – vitája – maga is hozzájárul a kultúra dinamikájához.” Ennek értelmében több kérdéses esetben eldőlhet, hogy inkább klasszikus-listákról mint közösségek hagyományáról vagy kánonról beszélünk.

15 Buck, *i.m.* 204.

16 Uo.

kai foglalatosságává lett”, „egy kisebbség merőben szubjektív időtöltésévé”¹⁷ vált. Hunter a kritikai kultúrákutatók megállapításaira tett reakciója egy törekvést látat:

a kultúra etikára korlátozódó esztétikai gyakorlatát vissza kell illeszteni az életmód egészeként felfogott kultúrába. Akkor lesz valóra váltható az önmegvalósítás ígérete, ha az esztétika hozzáidomul a gazdasági és politikai fejlődés folyamatához. [...] Csakhogy ma már egyre kevésbé tartható az esztétika korlátainak ez a meghatározása és a kritikai kultúrákutatók programjának ez a megfogalmazása.¹⁸

Hunter utóbbi kijelentését az etikai szféra megváltozott felfogásával indokolja. Az új felfogások az etikai szférát már nem az eszmék és az értékek világaként képzelik el, hanem

az egyéni életvitel módozatainak foglalatoként láttatják, sajátos módszernek, amely megteremti a magatartás és a szemlélet következetességét – Weber nyelvén szólva azt, amit személyiségnek nevezünk. Avagy – Foucault szóhasználatával – a magatartást és az eseményeket problémává tevő technológiáról beszélnek, amelyek segítségével az egyének saját tetteik és élményeik „szubjektumaként” építhetik fel önmagukat.¹⁹

Ennek értelmében írja azt, hogy az esztétika az etika területéhez tartozik: az esztétika itt mint a személyiség gyakorlata operál, ilyenképpen etikája is van – itt fordul egymásba a két fogalom. Hunter „az esztétika etikájáról” beszél, mely jelentősen eltér „a klasszikus hagyomány retorikai ethosától”, s az új etika négy alapvonását is megadja, s a végső célként az esztétikát mint etikát avagy életviteli formát jelöli meg.

Hunter esztétika és politika viszonyát is bevonja gondolatmenetébe, s felhívja a figyelmet az esztétikai ethosz alkotta hierarchiára. Végsősoron érvényesíthető Hunter konklúziója:

az esztétika se nem valamilyen tudás vagy erkölcs, se nem valamilyen politika, hanem etika. Olyan technikák és tevékenységek öntörvényű együttese, amelyekkel az egyének folyamatosan problematikussá tehetik tapasztalataikat, és egy esztétikai létezés szubjektumaként alakíthatják életvitelüket.²⁰

17 Ian HUNTER, *Esztétika és kritikai kultúrákutatók = A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, Osiris, Bp., 1998, 72. Hunter idézi azokat a kritikai kultúrákutatókat, akikre reflektál tanulmányában. Előbbi idézet Raymond Williamstól (*Culture and Society*, 1958), utóbbi Peter Uwe Hohendahl-tól (*The Institution of Criticism*, 1982) származik.

18 *Uo.*

19 *Uo.*, 72.

20 *Uo.*, 85.

Kritériumok

A következőkben próbáljuk felkutatni a kánonképz(őd)és lehetséges kritériumait! Csupán a próbálkozás lehetséges, hiszen ezt illetően sincs egy legalább általánosságban érvényes konszenzus. A feladat nehézségét illusztrálják az olyan naiv kísérletek is, amelyek a kanonikusságot egyfajta megmagyarázhatatlansággal azonosítják. Ilyenre hoz példát – természetesen nem példaként, kritikusan – esszéjében Kermode, amikor Alvin Kibel kijelentésére hivatkozik: „kanonikus szöveg az, amelynek fontosságát felismerjük ugyan, de végső soron képtelenek vagyunk mindentől felmérni”.²¹

Kiindulópontként Altieri idézett művét jelölöm meg, aki szerint a kánonok elméleti megközelítésének csak akkor van értelme, ha az ítéletalkotás közös elveinek feltárása legalábbis lehetséges.²² Ezt azért vonja kétségbe, mert ő egyfajta körkörösséget tulajdonít ezen feltárás folyamatának:

a kánonok egyszerre deskriptív és normatív kijelentésekre épülnek; nem kerülhetjük meg azt a problémát, hogy mások értékijelentéseiről a magunk értékei szerint ítéljünk. [...] az, amit én kanonikusnak (vagy a kánonok meghatározó kritériumának) tekintek, olyan normáktól függ, melyeket én állítok fel, de legalábbis olyan intézményes normáktól, melyeket én hagyok jóvá.²³

Ez valós probléma, hiszen minden értelmezést egy, az aktuális kánon által meghatározott előfeltevés, elvárás, anticipáció előz meg, amely alól a kritikus avagy a tudós sem bújhat ki, még ha a kánon működését vizsgálja, akkor sem. Mégis több megközelítés létezik, és olykor szembenálló preferenciák egészen más jellegű kánonokat eredményeznek. Az amerikai kánonvita rögtön szolgál egy ilyen ellentéttel: „Barker, Canby és Marsh megfogalmazásai a kánon kulturális eszközként való alkalmazási körét példátlanul leszűkítik. [...] a kánon pontosan olyan művekre korlátozódik, amelyek a nemzeti önbecsülés önmegvalósító modelljeit alkotják.”²⁴ Érdemes talán a közülük legszélsőségesebb Marsh kánonját hozni példának: nála az amerikai kánon mindössze hét dokumentumból állt, melyek mindegyike az amerikai történelem bizonyos mérföldkövének írásbeli lenyomata, s nehezen nevezhetők irodalmi forrásnak. Ezzel szemben, előbbieik kritikájával lép fel Van Wyck Brooks, aki „a „kulturát” a szellem olyan területének tartja, amely regionális és nemzeti politikáktól függetlenül működik”,²⁵ és műveiben „olyan kánon létrehozásának a szükségességét hangoztatja, amely független művészi igények alapján készül”.²⁶

21 KERMODE, *i.m.*, 119. Kermode forrása Alvin Kibel *The Canonical Text* című tanulmánya.

22 ALTIERI, *i.m.*, 145.

23 *Uo.*, 144.

24 GORAK, *i.m.*, 66.

25 *Uo.*

26 *Uo.*, 67.

A már említett etikai hierarchia politikai és társadalmi jelentősége és a tisztán művészi, esztétikai szempontok közötti ellentét feszültségéről van-e szó? Mielőtt ismét – Huntert idézve – a saját farkába harapó kutya sorsára jutnánk ezzel a gondolatmenettel, térjünk vissza Harold Bloomhoz! Bloom merészen azt állítja, hogy a kánonalkotás egyetlen lényeges kritériuma csakis esztétikai, minden más csupán mellékes lehet: „a világi kánonformálást mindig is az esztétikai választás határozta meg [...]. Semmi sem jellemzőbb a nyugati kánonra, mint a válogatás elvei, amelyek csak annyiban elitisták, amennyiben szigorú művészi kritériumon alapszanak.”²⁷ Bloom csakis az esztétikai értéket ismeri el a kánonbakerülés feltételeként, ennek felismerése azonban már problémás (az individuum kiváltsága). „A kánonba csak esztétikai ereje révén törhet utat valaki, melynek alkotóelemei a figuratív nyelv mesteri alkalmazása, az eredetiség, a gondolati mélység, a széleskörű tudás és a dikció gazdagsága”²⁸ – mondja Bloom, azonban ennél is messzebb megy azzal, hogy az etikai szempontot mintegy megsemmisíti kissé elragadtatott kijelentésével:

meg vagyok győződve arról, hogy ha a nyugati kánont azzal a szándékkal olvassuk, hogy belőle merítsük társadalmi, politikai vagy személyes erkölcsi értékeinket, az önzés és a kizsákmányolás szörnyetegeivé fogunk válni. Azt az olvasást, melynek célja valamely ideológia kiszolgálása, egyáltalában nem tekintem olvasásnak. Az esztétikai erő befogadása megtanít bennünket arra, hogyan beszéljünk önmagunkkal és hogyan viseljük el saját magunkat²⁹.

Az esztétika is etikai kategória, mondhatnánk Hunter nevében. Mindenesetre Bloom az általa vélt kritériumot több alakban is tisztázza: az egyik az újraolvasás szükségessége, megkövetelése, a másik pedig „az elidegeníthetetlen esztétikai méltóság.”³⁰ Az esztétikai érték felismerése az individuum kiváltsága, „az esztétikai tekintély, akárcsak az esztétikai erő, azon energiák trópusa vagy alakzata, melyek alapvetően magánjellegűek, nem pedig társadalmiak.”³¹ Bloom és Hunter fogalmai nehezen hozhatók közös nevezőre, s bonyolítsuk a problémát, újabb gondolatokra térünk át.

Etika, identitás, nemzet

„A kánonok döntően hozzájárulhatnak a közösségek azonosságának, tekintélyének s önmagukról formált képének megteremtéséhez. A nyugati kultúrában sok nemzeti kánont a tizenkilencedik században teremtettek meg”³² – szögezi le Szegedy-Maszák Mihály. Altieri is hasonlóképpen hívja fel figyelmünket arra,

27 BLOOM, *i. m.*, 189-190.

28 Uo., 194.

29 Uo., 194.

30 Uo., 199.

31 Uo., 199.

32 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban* = SZ.-M. M., *Megértés, fordítás, kánon*, Kalligram, Pozsony, 2008, 192.

hogy nem csak a közösségek befolyásolják a kánonképződést, hanem az is a közösséget: a kánonok „a kulturális örökség tárházaként identitásképzők, egyfajta kulturális nyelvtant képviselnek”.³³

Mindeddig az egyén személyiséggyakorlatáról szóltunk esztétikai és így etikai értelemben is, Hunter nyomán. Úgy tűnik, Bloom kizárja az esztétikum társadalmi jellegét, s csak az individuum felől véli megközelíthetőnek. Merész kijelentésével, melyben a nyugati kánon erkölcsi értékeit bírálja, egy másik szinten lép fel kritikusként. Hunternél az esztétika annyiban etika, amennyiben az egyén tapasztalatainak problematikussá tételét és egy esztétikai szubejktumlétet tesz lehetővé. Bloom etikai tartalmakat mellőző álláspontja bizonyos értelemben ennek feleltethető meg, csak míg Hunter az esztétikát egy nagyobb kategóriában bennfoglalja, s ott jelzi meghatározó erejét, addig Bloom explicit kijelentésével az esztétikát emeli nagyobb rangra minden más tényezőnél, s így az befolyásoló erejét onnan fejt ki. Nagy valószínűséggel ugyanannak a folyamatnak két különböző szempontból való leírását kaptuk meg.

Most pedig visszatérünk egy korábbi gondolathoz: az identitást egyénre vonatkoztatva félretesszük, s egy közösség identitását vesszük célba. A fentiek értelmében a kánon az esztétikai érték kritériumát itt már nem tudja fenntartani, valami másra van szükség – de mire? Mint már megtudtuk, az esztétikai szempont alapján bekerült művek (melyek csak így lehetnek a kánon részei egyébként is) társadalmi és politikai tényezőktől is nyerhetnek támogatást. Ez a fajta „védelmezés” avagy „kihasználás” káros lehet, amennyiben megnehezíti a kanonizáció folyamatának nyomonkövetését. Mégis, a nemzeti kánonok – melyek alapja itt is szükségképpen esztétikai kritériumukon nyugszik – esetében kontingenciákkal is kell számolnunk, ez pedig már egy új lépés a végső kérdésfeltevés felé.

Nemzeti identitás, nemzeti kánon

Amíg az ún. szuperkánonnak – centrumában Shakespeare-rel – nincs univerzális pragmatikai haszna: nem egyetemes oktatási útmutató, tanterv, addig nemzeti kánonok esetében ez magától értetődő, s a nemzeti identitás megképzése és megerősítése mellett az irodalomoktatás profitál legtöbbet létezésükből.

Világos, hogy ami például a világirodalom klasszikusait egymáshoz kapcsolja, egy közös instancia meglétét implikálja – és ez az előzőek alapján csakis az esztétikai érték, addig a nemzeti irodalmak kitüntetett művei, az alap- és középfokú oktatásban feltétlenül helyet kapó művek más célokat is kell, hogy szolgáljanak. Itt célszerű a praktikusság elvét mellőzni, vagyis figyelmen kívül hagyni például az órák időintervallumának szűkösségét, a tanulók korát és terhelhetőségét, értelmi szintjét.

Ennél tovább már nehezen merészkedhetünk, ha szándékunk szerint csupán az elméleti keretek között maradnánk. Fókuszunkat így Magyarországra, pontosabban a magyar nyelvű irodalomra és a 19-21. század közötti időszakra állítjuk.

³³ ROHONYI Zoltán, *Előszó: kánon, kánonképződés, kanonizáció = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Budapest, 2001, 11. Rohonyi idézi Altierit.

Kulcsár-Szabó Zoltán *Hagyomány és kontextus* című tanulmánykötetének végén ír a magyar irodalmi kánon megszületésének körülményeiről és folyamatáról. A 18-19. századi európai nacionalista törekvések kontextusába – némi megkésett-séggel ugyan, de – a magyar nemzeti értékek feltárása, megőrzése és továbbítása jól illeszkedik. A magyar irodalmi kánon első jelentkezését Kulcsár-Szabó szerint az Atheneum folyóirat szerkesztői (Bajza) és Toldy Ferenc idejére tehetjük: utóbbit teszi meg az elsődleges kánonnak, amelyből később az irodalomtörténet kifejlődhetett. Toldy Ferenc kánonja „abban a különös helyzetben van, hogy kizárólag értékteremtő elvek alapján alkotta meg az (első) irodalomtörténetet, tehát nem egy normát követett, hanem még nem kanonizált értékeket rendelt hozzá egyes szövegekhez.”³⁴ A kor eszmei-politikai áramlatainak befolyása ugyan kétségtelen, de természetes tényezőkként érdemes felfognunk őket. Toldynál például

a kánon központi elve egy nemzeti „szellem” megjelenése és önmagával való reflexív azonosulása, azaz a „történetnek” e szellem történetét kell „elbeszél-
nie”. Toldy értékelési alapelveinek megfelelően ez a szellem változatos megjelenési formákat „ölthet”, azaz a „sokféleség” alkotta egész lesz a nemzetet reprezentáló szövegtörzs alaptulajdonsága.³⁵

Ez lesz „kérdésfeltevésünk” gyökere: Toldy a példaszerűt állítja a klasszikus helyébe. Helyzetéből adódóan nem is tehet mást, ám példáit megragadhatatlanul („nemzeti szellem”) köti össze a kritérium, ezzel kiszolgáltatva a kánont a példaszerűség esetlegességének. Később Kulcsár-Szabó előre is vetíti az általa vizsgált korszak jellemzőinek következményeit: „a nemzeti kánon szerkezete könnyen lehetővé tette az ideológiák „beépülését”, amit a XX. század nem túl szerencsés magyar történelmében messzemenőig ki is használtak (persze mindezért nem Toldy a felelős).”³⁶

Adalék a kontextushoz. Státusz-meghatározás: az univerzális hermeneutika felé

Még tovább élesítjük fókuszunkat, s napjaink kánonról alkotott elképzeléseire koncentrálunk. A téma aktualitása miatt (jelenleg is jelennek meg nyilatkozatok, válaszok, a vitába illeszkedő írások) nem bocsátkozhatunk részletekbe, annyira azonban bizonyos, hogy a kánon megújítása egyfajta újraértékelést implikál. A Toldy-féle kánon óta többször is újragondoláshoz vezettek az aktuális társadalmi-gazdasági-politikai viszonyok, mely megnyilvánulhatott egyes szerzők és műveik, hosszabb távon világosabban láthatóan a kanonikusság kritériumaiban is. Mint már megállapítottuk, a kánon nem csak szerzőkből és műveikből áll, hanem az ezekhez kapcsolódó kommentárokból, értelmezésekből is, tehát az újraértékelés akár ezen a szinten is szétválhatott – így értelmeztek át műveket

34 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalomtörténet(i)/kánon(ok)* = K-Sz.Z., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Bp., 1998, 173-174.

35 Uo., 177.

36 Uo., 185.

például a kommunista diktatúra alatt. A Toldy-féle kánon hagyomány, melynek örökösei vagyunk, és amely rendkívüli szabdságot biztosított a külső tényezőknek, mely a XX. század kánonalakulását tekintve nagyon is tetten érhető, és a példaszzerűség veszélyeire figyelmeztet akaratlanul is.

Legutolsó lépésünkben visszakanyarodunk Buck tanulmányához, ami egyfajta „utópiát” vetít előre, melynek fokozatait fel is vázolja: *ez a kánon nélküli hermeneutika*. Már Szegedy-Maszáék is figyelmeztet a kánonok mulandóságára: az egyik tényező, „*mely esendőnek mutatja az általa meghatározott hagyományt, a művek állandó föl- és leértékelése. A kánon védelmezője mindig saját jelenét emeli időtlen rangra. A művészet lényegéhez tartozik az értékelések mulandósága*”.³⁷ Míg azonban a kánonok cserélődésére, dekonstruálására és újraalkotására vonatkozó elméletek magukban foglalják bármilyen kánon meglétét, addig Buck a kánont funkciójától megfosztott, ily módon felesleges, s előbb-utóbb megszűnő jelenségként látatja. Az univerzális hermeneutikában

az identitás aspektusai között a művészet és az irodalom minden szép műve egyaránt jelentős lesz, és felszámolódik a klasszikusok jelentősége”, így „minden történeti egyformán érdekes és jelentős, amennyiben megfelel az identitás révén biztosított példaszűrés formális kritériumának”.³⁸

Buck a konkrét következményeket a gimnáziumi oktatásban, a tantervekben a négy lépésben mutatja be. Az utolsó stádiumot, az általános irodalmi hermeneutika totális megvalósulát következőképp jellemzi:

a kanonikus konszenzus helyére az oktatásügy korszakában adminisztratív szabályok lépnek, a művek kiválasztásának világnézeti és elméleti kritériumai, amelyek „szövegekként” vannak jelen. Az irodalom szociológiailag, pszichoanalitikusan vagy nyelvészetiileg elemezhető, „teoretikus” vizsgálódás tárgya.³⁹

Ezen a ponton a dolgozat „leveti” oly szükséges referencialitását: nem ad konkrét választ, csupán rámutat egy lehetőségre, amit innentől kezdve a fikciós térben és időben helyez el. Képzeljük magunkat most a kánon nélküli hermeneutika „állapotába”! Buck – mint Szegedy-Maszáék is – a veszélyekre figyelmezteti az olvasót; utoljára hosszan idézem a szerzót:

[...] a kánon nélkülivé vált hermeneutika ki van téve annak a veszélynek, amit én az aktualitás veszélyének neveznék. [...] Minden értelmező jelen a maga előrenyúlásában szubjektív; de egy, a maga érdekeiben kontrollálatlan

37 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Utóhang: Kánon és de(kon)strukció* = Sz-M.M., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 194.

38 BUCK, *i.m.*, 212.

39 *Uo.*, 213.

és mintegy lelkesen elkötelezett jelen önmagába bonyolódik, és vadon termő, gyorsan cserélődő „kánonokat” alakít ki, az irodalomtudományos és politikai konjunktúrák iránti divatos vonzódásokat. Mindazonáltal éppen ha elfogadjuk Dilthey az irodalmi hermeneutikával kapcsolatos követelményét, tehát hogy annak gyakorlati céllal kell a történeti jelen megértését nyújtania, akkor az irodalmi megértés nem engedheti át magát tetszőleges jelenkonjunktúráknak. Mert a ma konjunktúrái sincsenek védve attól, hogy a holnap csődjei legyenek, éppen ellenkezőleg: hajlamosak rá.⁴⁰

A dolgozat gondolatmenete eljutott a kérdésfelvetésig, a Buck által felvázolt folyamat közelmúltra és jelenre vonatkoztatása már egy másik munka témája lehet.

40 *Uo.*, 213–214.

Bibliográfia

- ALTIERI, Charles, *Az irodalmi kánon eszméje és eszménye = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- ASSMANN, Aleida, ASSMANN, Jan, *Kánon és cenzúra = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- BALÁZS Imre József, *Hervey Gizella és a Canon típusú fénymásoló*, Új forrás, 2002/8., internetes elérés és utolsó letöltés dátuma: <http://www.forrasfolyoirat.hu/9909/balazs.html>, 2013.05.20.
- BLOOM, Harold, *Elégikus töprengés a kánonról = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- BUCK, Günther, *Irodalmi kánon és történetiség. Az irodalmi paradigmaváltás logikájához = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- FARKAS Zsolt, *Kánonvita és kultúrhaború az Amerikai Egyesült Államokban = F.Zs. Most akkor*, Filum Kiadó, Bp., 1998., internetes elérés és utolsó letöltés dátuma: <http://mek.oszk.hu/01300/01381/01381.htm#kanon>, 2013.05.20.
- GORAK, Jan, *A modern kánon létrehozása. Egy irodalmi eszme teremtése és válsága = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- HUNTER, Ian, *Esz­tétika és kritikai kultúrakutatás = A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, Osiris, Bp., 1998.
- KERMÓDE, Frank, *Kánonok és elméletek = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalom/történet(i)/kánon(ok) = K-Sz.Z., Hagyomány és kontextus*, Universitas, Bp., 1998.
- RADNÓTI Sándor, *Válasz a kérdésre: Mi a klasszikus? = R.S., A piknik*, Magvető, Bp., 2000.
- ROHONYI Zoltán, *Előszó. Kánon, kánonképződés, kanonizáció. Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionalitásáról = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Bp., 2001.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Utóhang: Kánon és de(kon)strukció = Sz-M.M., Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998.

Takács Dóra Ildikó

Homoszexualitás és etikum Nádas Péternél

A politikai/etikai diskurzusok hatása az
Emlékiratok könyvének recepciójára

„rá kellett jönnöm, hogy még az ágyban is befolyásol
a politikai szabadság hiánya”¹

Egy 1995-ös Nádas Péter-interjúban a Magyar Narancs újságírója tett egy bátorítan megjegyzést az író munkásságára: „Írásaiban fel szoktak fedezni homoerotikus vonulatokat”, amire Nádas kissé ironikusan reagált: „Roppant érdekes, hogy felfedezik. Csak gratulálhatok. Két férfi fekszik egy ágyban, föláll a faszuk, és akkor végre felfedezik.” Majdnem tíz évvel az *Emlékiratok* könyvének megjelenése (és a közben lezajlott rendszerváltás) után ez a pár mondat különösen jól jellemzi a recepció és magyarországi értelmiség viszonyát a homoszexualitás diskurzusához. Az *Emlékiratok* könyve 1986-ban, a megjelenés után közvetlenül a prózafordulat hatalmas jelentőségű alkotásává vált. A kritika rögtön kegyeibe fogadta, két évvel később már tanulmánykötet jelent meg a regénnyel kapcsolatban. Az *Emlékiratok* könyvének egyik központi témájáról, a nyíltan tematizált homoszexualitásról viszont keveset esett, eshetett szó. A jótékony hallgatás még tíz évvel később is, mint láthatjuk, ennyit engedett megemlíteni – „van benne valami ilyen”. Eközben lezajlott egy politikai fordulat, amely elviékben liberalizálta volna az irodalmi közbeszédet, ez azonban ezen a területen jellemzően nem

¹ NÁDAS Péter – Alex HILBERT, *Én is csak egy állat vagyok, egy gondolkodó állat*, Lettre, 1996. tavasz.

történt meg. Dolgozatom első része megpróbálja összefoglalni azon kritikai megjegyzéseket és kommentárokat, amelyek a rendszerváltás előtt születtek, majd az azt követő kritikák közül kiemel párat, amelyek foglalkoztak a kérdéssel.

Az *Emlékiratok könyvéről* ismeretes, hogy bár 1986-ban jelent meg, több mint tíz éven keresztül íródott: Nádas 1973-ban kezdte el írni, 1974-ben egy hosszabb részt megsemmisített, majd ezután 1985 tavaszára készült el.² A Szépirodalmi Könyvkiadó szuperlektori véleménye (erről még lesz szó később) és Nádas válasza után jelent meg egy évvel később egyetlen kötetben. Érdeemes tehát szemügyre venni, milyen volt a korszak közvélekedése és törvényi szabályozása a homoszexualitással kapcsolatban, egyáltalán milyen diskurzusok léteztek a korszakban.

A homoszexualitás magyarországi története egészen a 18. századig nyúlik vissza, már ami az írásos vagy jogi megállapításokat illeti. Maga a homoszexualitás szó is egy magyar irodalomtörténész, Kerbeny Károly alkotása. A pszichoanalízis magyarországi jeles képviselője, Ferenczi Sándor kutatásai nyomán aktív vita bontakozott ki a magyar tudományos életben a szexualitásról, könyvek sora jelent meg a témában. Az 1880-ban életbe lépett büntető törvénykönyvbeli jogi szabályozás Európa több államához hasonlóan börtönbüntetéssel sújtotta „a férfiak között véghezvitt fajtalanságot”,³ de alapvetően inkább az erőszakkal vagy fenyegetéssel létrejött testi kapcsolat ellen léptek fel, ezt a paragrafust nemigen alkalmazták a valóságban.

1945 után a homoszexuálisokat – mint megbízhatatlan elemeket – fokozott figyelem övezte, és bár a Btk. 1950-es években megkezdődő átdolgozása módosította (18 évre szállította le) a kölcsönös beleegyezésen alapuló korhatárt és nem büntette a homoszexuális viszonyokat, de a diszkrimináció és a devianciákkal szembeni elutasítás továbbra is fennállt.⁴ „A hivatalos elnézés finom szekatúrákkal egészült ki. Mindenekelőtt a rendőrség a homoszexuálisokról tart egy »fényképes albumot«, saját bevallása szerint azért, hogy a homoszexuálisok kárára bűncselekményt elkövetőket azonosítani tudják.”⁵ Az 1980-as évektől viszont már elindulhatott egy fellazító folyamat, amely próbált tabuk nélkül beszélni az azonos neműek kapcsolatáról. Olyan könyvek jelentek meg, mint Galgóczi Erzsébet *Törvényen belülje*, és (a Makk Károllyal közös) filmje az *Egymásra nézve*, amely maga után vont a filmkritikusok figyelmét és ezzel együtt azt, hogy a film tematikájáról, a lesbikusságról is szó eshessen. Sőt 1984-ben már egy „szakkönyv” is megjelent, Eröss Miklós *A homoszexuálisok titkai nyomában* címmel, de ez kevésbé tudományosan, mint inkább csodálkozóan és kissé lenézően mutatja be a budapesti homoszexuális szubkultúrát.

2 NÁDAS Péter, *Ein zu weites Feld = Talált cetli*, Pécs, Jelenkor, 1992, 174–193.

3 FINKEY Ferenc, *A magyar büntetőjog tankönyve*, Bp., Révai, 1914, 366.

4 ESZENYI Miklós, „Férfi a férfival, nő a nővel”: Homoszexualitás a történelemben, a társadalomban és a kultúrában, Bp., Corvina, 2006, 75.

5 ERÖSS László, *Furcsa párok. A homoszexuálisok titkai nyomában*, Bp., Szerző, 1984, 22.

A hagyományos értelemben vett interpretációs közösségbe természetesen nem tartozik bele, ugyanakkor véleményem szerint nem elhanyagolható az a szuperlektori vélemény,⁶ amelyet akár tekinthetünk a regény egyik legelső olvasatának is. Pándi Pál több, viszonylag apró módosítás kieszközlése után kiadhatónak ítélte a könyvet. Érdeemes megvizsgálni a szexualitásábrázolásra tett megjegyzéseit, hiszen jól tükrözik a rendszer felfogását.

A különböző, de többé-kevésbé egybemosódó Én-eket különösen a szerelmi (szexuális) élet és a politika, ill. a politikai drasztikumok foglalkoztatják. Az előbbi érdeklődés iránya a legintimebb szférákig hatol, nem kerülve ki a szexuális perverzióknak vagy rendellenességeknek, szokatlanságoknak, nem-természetes kapcsolatoknak nem csak érintését, hanem olyakor naturalisztikus részletezését sem.⁷

A javasolt javítások azonban csak egyes mondatokra, kifejezésekre vonatkoznak, elsősorban a nyelvezetet, a „vulgáris” kifejezéseket érintik, pl. a női nemi szerv „drasztikus” néven nevezést túlzásnak vagy az elbeszélő „apja faszának megfogását” visszataszítónak, klinikailag aberrálnak, fölöslegesnek gondolja (és szobahozza az Ödipusz-komplexus ezen szituációban való értelmezhetetlenségét, mondván itt fiúgyermekről van szó). Ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy az átírások, javítások elsősorban a politikai szövegrészekre vonatkoztak, és míg az előbb említett példák közül az első kihúzatott a végleges szövegváltozatból, addig a második változtatás nélkül benne maradt. A lektori vélemény tehát nem támadja a szexualitás ilyenén tematizációját (bár perverznek és aberrálnak tartja), azonban elsősorban annak nyelvezetét kritizálja, ami szintén azt mutatja, hogy Nádas szövege nemcsak nyíltságával, de a szexualitásról való diskurzus nyelvének újfajta megközelítésével is jelentőset alkotott.

A tudományos közegben is akad olyan recenzió, amely megdöbbsent a regény szexualitásán. Berkes Erzsébet az *Élet és Irodalomban* megjelent *A megnyitott szentély*⁸ c. kritikája, bár alapvetően nem értékeli rossznak a művet, de láthatóan nem tud kibékülni a homoszexualitással, keresi a kibúvókat a névtelen elbeszélő számára. „Az önfelszabadítás kényszere viszi ahhoz a meggyőződéshez, hogy a legintimebb kapcsolatban – a szerelemben – ne a másik nemet keresse csupán, hanem azt a másikat, akivel azonos lehet, aki előtt nem kell titkolóznia. Az kevésbé – vagy legalábbis csak a konvenciók felrúgásának bátorságáig – érdekli, hogy társadalmilag helyeselt dolog-e.” Egy mondata, mintha arra utalna, hogy az elbeszélő rossz útra tévedt, és önmagát leplezi le a Theával való kapcsolatban. Megemlíti, hogy „Bizonyára lesznek, akik sokallják a testi szerelem kibeszélésének részleteit.”

6 BARANYAI György – PÉCSI Gabriella, *Nádas Péter: Bibliográfia 1961-1994*, Bp., Jelenkor, 1994, 348-450. 7 i.m. 441.

8 BERKES Erzsébet, *A megnyitott szentély*, *Élet és Irodalom*, 1986. jún. 6. 10.

Térjünk rá a korai elemzésekre. Györffy Miklós recenziója és Balassa Péter hozzáfűzött megjegyzései⁹ alapján kibontakozó párbeszéd érdekes kiindulópontként szolgálhat. Györffy elsősorban Nádas *Hazatérés* c. esszéjét idézi, amelyben az író a regény születésének előzményeiről és a témaválasztás okairól mint a hiányok kitöltéséről szól:

Valami olyasmire vágytam ekkor, amit mások ilyen vagy olyan okokból nem írhattak meg, vagy egyáltalán nem is akartak megírni. Úgy gondolkodtam akkor, hogy a század irodalma teli van ilyen jellegű hiánnyal. A legnagyobbakéban is mindenütt látszik a csonkolások helye. Úgy vélekedtem, hogy nem véletlen, ösztönös, tehát felelőtlenségéből származó gesztusokról van szó, hanem kultúránk határozott tiltásáról.¹⁰

Ehhez fűzi hozzá Balassa Péter kommentárjait: a nagy elődök (Balzac, Mann, Gide, Proust) mind tematizálják, nem titkolják a homoszexualitás tényét, kísértését, csakhogy szellemi-örökléstan-erkölcsi-esztétikai problémaként mutatják be,¹¹ míg az *Emlékiratok könyve* *manifestálja és emancipálja* ezt a tematizációt. „Fölszabadítja a hétköznapi moralitás alól a maga valóságában” – írja egy helyen, megjelenik tehát végre a homoszexualitás a maga testiségében, nyelvezetében újszerűen, meghaladva az európai irodalom nagyjait – de hogy ezt a szöveg hogyan és milyen céllal teszi, arról nem esik szó. Györffy¹² ennél is enyhébben fogalmaz: a homoszexuális szerelem a szabad, feltétel nélküli azonosulásként értendő – tehát csak egy motívum, egy eszköz egyfajta szabadságmítosz leképezésére. És hasonlóképpen Balassa is – mintha reflektálna a könyvet ért vádakra – kiemeli, hogy „ez a regény nem a fiúszerelemről, illetve a biszexualitásról szól (azt csupán tematizálja), sőt nem is a szexualitásról, hanem mindezt a jelen összeomlás jelének és egy androgyn szabadságmítosz *emlékmájának* tekinti.”¹³

A Kortárs 1988-as számában megjelent írószövetségi vita érdekes felvetésekkel szolgál a szexualitás és hatalom viszonyával kapcsolatban. Radnóti Sándor hozzászólásában a homoszexualitást szembeállítja a heteroszexualitással, annak közvetettségével, hatalmi diskurzusoktól való terheltiségével. „A homoszexuális kapcsolatban, ellentétben a heteroszexualitással, szinte eleve adva van a közvetítések elhagyása, amelyek a házasság intézményét [...] jellemzik. A homoerotikus kapcsolat affinisabb a közvetlenségre.”¹⁴ Itt kapcsolódik össze az elemzésben az erotikum és a történetiség: „A hatalom és az alattvaló viszonya közvetlenebb az állam és az állampolgár viszonyánál... Nincs meg az a számtalan közvetítés, az intézmények közvetítése, amely a demokratikus berendezkedést, tehát a nem közép-európai berendezkedést jellemzi.” Ez a mondat véleményem szerint igen

9 BALASSA Péter, *Mindnyájan benne vagyunk: Nádas Péter művei*, Bp., Balassi, 2007, 242-246.

10 NÁDAS Péter, *Hazatérés = Esszék*, Pécs, Jelenkor, 1995, 19.

11 BALASSA, *i.m.*, 246.

12 GYÖRFFY Miklós, *Nádas Péter: Emlékiratok könyve = Új magyar prózaszemle*, Pécs, Jelenkor, 1992.178-184.

13 BALASSA, *i.m.*, 277.

14 BALASSA Péter, *i.m.*, 253.

problematikus és kiegészítésre szorulna. A heteroszexuális kapcsolat a házasság révén intézményesül, és az ez által létrehozott család már politikailag is releváns kategória, de ezt a fogalmat, ezt a kapcsolatot a hatalom tartja legitimnek, és nem fenyegeti azt. Az a fajta közvetlenség, amely a jellegzetes közép-európai diktatórikus viszonyban megtalálható, kiterjeszhető mindenre, ami kapcsolatban állhat az intézményrendszerrel.¹⁵ A heteroszexuális kapcsolat ugyanúgy felügyelt és kategorizált. Előbbi azért, mert illegitim, utóbbi azért, mert legitim. A névtelen narrátor nem csókolhatja meg Melchiort, nem foghatja meg a kezét nyilvánosan (vagy csak bujtatva, kerülőutakon), mert a hatalom (és annak intézményrendszere által) felügyelt. Radnóti megjegyzése szerint a homoszexualitás tulajdonképpen a közép-európai lét szimbóluma, annak hatalmi viszonyait közvetíti. Ezzel azonban véleményem szerint csak semlegesíti és transzferálja annak jelentőségét a fennálló politikai rendszer kritikájára. Az adott történelmi kontextusban ez érthető, hiszen így a könyvben tematizált homoszexualitás esetleges elítélését kiküszöbölheti, és a figyelmet a regény elismertetésére fordíthatja, azonban ez alapvetően nem segíti a szöveg ezen rétegének tényleges interpretálását. Ezeket a kritikai gesztusokat pedig értelmezhetjük politikai (rá)hatásnak.¹⁶

Összeségében a kritika rendszerváltás előtti gesztusai alátámasztják azt a tendenciát, amely az irodalom autonóm voltát hangsúlyozva próbált elszakadni a politikai befolyástól, ráhatásoktól. Igyekeztek tompítani, elhallgatni, elszakadni a regény szöveg szerint tematizált (és Nádas által is hangsúlyozott) homoszexualitástól, emblémává, közvetítővé tenni azt. Amely kétségkívül egy releváns módja az olvasatnak (amely nem mellékesen politikailag is fenntartható), azonban megfoszthat egy másfajta (szintén releváns) interpretáció lehetőségétől.

A kilencvenes évekbeli újraolvasások egy másfajta irodalomértést is bevontak az interpretációs közösség látóterébe. A pszichoanalitikus olvasatok több értelmezésben is szerepet kaptak, bár nem azonos előjellel. Balassa Péter Kulcsár – Szabó Zoltán tanulmányának¹⁷ kommentárjában¹⁸ említi Hódossy Annamária elemzését¹⁹ annak ödipális kontextusairól, miszerint „írása [...] olyan mértékben pamfletszerűen ismételteti – szimplifikált formában – a szakirodalom már közhellyé vált megállapításait, hogy azután az egész ödipális paradigmát belterjes diványproblémává degradálja”. Ezzel szemben üdvözlő Kulcsár-Szabó ödipális

15 lsd. FOUCAULT: *A szexualitás története I. A tudás akarása* – „Vajon a hatalom mindig és mindenütt a tilalom, az elfojtás, a megtagadás különböző formái révén érvényesíti akaratát? [...] A hatalom milyen formákban, milyen csatornákon, milyen diskurzusok mentén jut el a legegényibb, legszűréstelenebb magatartásformáig, hogy milyen úton-módon éri el a vágy ritka és nehezen behatárolható formáit, hogy hogyan terjeszti ki felgyűletét a mindennapi élvezetre.” Bp., Atlantisz, 1996, 15-16.

16 Hiszen például a 2001-es „létezik-e meleg irodalom” ÉS-beli vitájában felszólaló Radnóti már mint példát említené a (véleménye szerint mondjuk nem létező) meleg irodalmi alkotásra, és kiemeli, hogy: „A hazai közvélekedés általában merev és intoleráns maradt – ezt szégyellem és a magyar Stonewall erőfeszítéseivel való szolidaritásomnak hangot is adtam.” RADNÓTI Sándor: *Adaptáció*, Élet és Irodalom, 2001. április 20.

17 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az emlékező regény*, Alföld, 1994. július, 54-70.

18 BALASSA, *i.m.*, 324.

19 HÓDOSSY Annamária, *A Khrüszipposz-szindróma: Nádas kontra Mann*, Jelenkor, 1995. júl-aug., 639-647.

kontextus-értelmezését mint a hagyományértés ödipális voltát, hiszen „maga is szép példát alkot a kritikus-apák (nagyjából a Diptychon) recepciójától való távolságtartásra és folytatásra.” Pedig, ahogy arra Sári B. László²⁰ is kitér, Hódosy is a hagyományértelmezés felől közelít a regényhez, Nádas és Thomas Mann viszonyát mint a hatásiszony egy példáját emelve ki. Tehát a kritika rendkívül egységes abból a szempontból, hogy ha meg is jelenik a homoszexualitás, az csak valaminek alárendelve értelmeződik.

Sári B. László 2006-os tanulmánya az első, amely célkitűzései szerint a homoszexualitás ábrázolásával és annak politikumhoz való viszonyával kíván foglalkozni. Szerinte a korábbi értelmezési keretekben nem merülhetett fel a politikum és a homoszexualitás viszonya. Kiindulópontja az a könyvbeli jelenet, amely a Fidelio megtekintését írja le. A színház a személyes és a publikus szféra megengedi, hogy ezek egymásra vonatkoztatásával a politikumról (is) beszéljenek. Itt az elbeszélő a politikumra vonatkoztatja a börtön kifejezést és közvetve ebből fakad a szabadsággal társított „nemtelen test” fogalma is. Véleménye szerint azonban, míg az elbeszélő az ehhez kötődő szabadságvágy által legitimálja kapcsolatukat, addig Melchior számára nyilvánvaló, hogy kapcsolatuk jövőjének szempontjából nem lehet eltekinteni annak társadalmi megítélésétől. Így az *Emlékiratok könyve* „tanulsága”, hogy a homoszexualitás, biszexualitás az adott történelmi, kulturális közegben megélhetetlen, és így a politika és az erkölcs a magánélet mentén való elhatárolása lehetetlenné teszi, hogy a privát szféra kibontakozhasson. A politikai szabadság és a magánélet szabadsága egymás függvényei, így a Kádár-rendszer hatalmi, politikai környezetében a szabadság nem megélhető: ezért fordul a személyes élettörténet tragikumába.

Összefoglalva tehát a rendszerváltás előtti kritika mindössze motívumként kezelte a homoszexualitást, és nem beszélt róla nyíltan, mert az politikai következményekkel járt volna. Ez annak az irodalomfelfogásnak köszönhető, amely a Kádár-rendszerben alakult ki, ám a rendszerváltás után sem változott lényegesen. Ez az irodalmat politikai szféráktól független, autonóm területként fogja fel. Most azonban kibontakozni látszik egy olyan tendencia, amely megpróbálja újra bevonni a politikai, etikai szempontokat a diskurzusba. Így válhat lehetségessé egy olyan gender szempontú elemzése az *Emlékiratok könyvének*, amely ezeket a tényezőket is figyelembe tudja venni.

20 SÁRI B. László, *A battyú és a görény*, Bp., Kalligram, 2006, 117-130.

Bibliográfia

- BAGI Zsolt, *A körülírás*, Pécs, Jelenkor, 2005.
- BALASSA Péter, *Közelítések az Emlékiratok könyvéhez, Bevezetés egy elemzéshez*, Bp, 1988, 158-159.
- BALASSA Péter, *Mindnyájan benne vagyunk: Nádas Péter művei*, Bp., Balassi, 2007.
- BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Bp., 1996.
- BARANYAI György-PÉCSI Gabriella, *Nádas Péter: Bibliográfia 1961-1994*, Bp., Jelenkor, 1994, 348-450.
- BERKES Erzsébet, *A megnyitott szentély*, Élet és Irodalom, 1986. jún. 6. 10.
- Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-1988.* Szerk.: BALASSA Péter. Bp. 1988. Magvető, 37-271.
- ERŐSS László, *Furcsa párok. A homoszexuálisok titkai nyomában*, Bp, Szerző, 1984.
- ESZENYI Miklós, „Férfi a férfival, nő a nővel”: *Homoszexualitás a történelemben*, Bp., Corvina, 2006.
- FREUD, Sigmund, *Pszichoanalízis*, Bp., Kossuth, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története I. A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1996.
- GYÖRFFY Miklós, *Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, in: *Új magyar prózaszemle*, Pécs, Jelenkor, 1992. 178-184.
- HÓDOSY Annamária, *A Khrüszipposz-szindróma: Nádas kontra Mann*, Jelenkor, 1995. júl-aug., 639-647.
- JAGOSE, Annamarie, *Bevezetés a queer-elméletbe*, Bp., Új Mandátum, 2003.
- KALMÁR György, *Az emlékezőt író regény*, in: *Szöveg és vágy*, Bp., 2002, 88-103.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az emlékező regény*, Alföld, 1994. július, 54-70.
- NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, Pécs, Jelenkor, 2012.
- NÁDAS Péter - Alex HILBERT, *Én is csak egy állat vagyok, egy gondolkodó állat*, Lettre, 1996. tavasz.
- NÁDAS Péter, *Az égi és földi szerelemről*, Pécs, Jelenkor, 1991.
- RADNÓTI Sándor, *Adaptáció*, Élet és Irodalom, 2001. április 20.
- SCHEIBNER Tamás, *Testiség, szexualitás, identitás az Emlékiratok könyvében*, Kalligram, 2002. október, 51-56.
- SÁRI B. László, *A hattyú és a görény*, Bp., Kalligram, 2006, 117-130.

Tánczos Péter

A viccpártok művészet- filozófiai megalapozottsága

Az utóbbi években egyre többet hallani a viccpártok térnyeréséről; a világ minden táján felbukkannak komolytalannak tartott, a humort nemcsak esetleges és egyszeri hatás gyakorló eszközként, hanem a politikai gesztusokba integrált tényezőként alkalmazó politikai formációk. Némely esetben nehéz eldönteni egy politikai szervezetről, hogy az szándékosan választja-e a képtelen megnyilvánulási formákat, vagy pedig az azokban rejlő komikum valójában akaratlan minőség, s a pártot csak a jelenség öntudatlan humorára ráérző szavazók és támogatók karolják fel. Számos szerveződés esetében azonban vitathatlannak tűnik, hogy nem a szokványos politizálás kudarcáról, hanem az abszurd átértékelések sikerült-ségéről beszélhetünk. Többek között az Egyesült Államoknak, Nagy-Britanniának (Official Monster Raving Looney Party), Németországnak, Új-Zélandnak és persze Közép-Európának, benne Magyarországnak is (Magyar Kétfarkú Kutya Párt), megvan a maga viccpártja; sőt Izlandon még komoly sikert is elért az ún. Legjobb Párt (Besti Flokkurinn): főpolgármestert adott Reykjavíknak.

A leginkább elterjedt értelmezés szerint a viccpártok térhódítása a politikai elitből való kiábrándultság szimptomája. Bár az utóbbi évtizedekben időről-időre megjelentek olyan szervezetek, amelyek a politikai közbeszéd részévé akartak tenni bizonyos, a hétköznapi életből vett, jelentéktelennek *tűnő* problémákat,¹ az igazi globális áttörés a gazdasági világválságot követően jött el. Az újabb viccpár-

¹ Erre az egyik legjellegzetesebb példa a lengyel Sörimádók Pártja, amely a rendszerváltást követően a sör népszerűsítését gondolta fő feladatának.

tok az általuk alkalmazott performance-ok mellett már teljesíthetetlen ígéretekkel is igyekeznek szavazatokat nyerni, így joggal gondolhatnánk, hogy megnyilvánulásaik és akcióik valójában a gazdasági és társadalmi válságra adott válaszreakciók.

Ennek a dolgozatnak nem célja a kérdés politikai-társadalmi vizsgálata: nem a konkrét jelenség analízisére, hanem annak lehetőségfeltételére igyekszem koncentrálni. A viccpártok történeti fenoménjának elgondolhatóságából egy művészetfilozófiai alapvetést szeretnék kimutatni. Kizárólag arra törekszem, hogy a jelenség magvát ebben a perspektívában mint az esztétikum és politikum sajátos összefonódottságát mutassam fel. Kiindulási hipotézisem szerint a viccpártok elvi alapja művészetfilozófiai jellegű, de a jelenség szerkezetét tekintve tendenciózus: az esztétikum felől közelít a politikum felé.

Felmerülhet a kérdés, hogy mitől alkalmas a művészetfilozófia mint diszciplína egy politikai jelenség megalapozására, vagy, hogy konkrét tárgyunkra szorítkozzunk, mi ad okot a viccpártok esztétikai jellegű megközelítésére. Kézenfekvő feltevés, hogy egy ilyen perspektíva létjogosultságát legkönnyebben az adott politikai szervezetek megnyilvánulásai és hatásgyakorló technikái révén lehet alátámasztani. Vitathatatlan, hogy a viccpártok szavazókat megnyerni igyekvő akciói dúskálnak az esztétikailag elemezhető motívumokban. Röviden talán érdemes lenne áttekinteni ezek közül a legfontosabbakat.

A viccpártok egyik legszembeötlőbb jellegzetessége, hogy esetükben a tagtöbörzások, a vezetők kampánybeszédei és a szervezet támogatóinak egyéb megnyilvánulásai inkább egy-egy köztéri performance-ra emlékeztetnek, nem pedig a szokványos politikai gesztusokra hasonlítanak. Ilyen módon közelebb állnak a 20-21. század művészetéhez, mint a hagyományos politikai aktivitáshoz. Ehhez a jellegzetességhez szorosan kötődik az a tény, hogy a viccpártok tevékenységében nagy hangsúlyt kapnak a külsőségek, az „előadások” formai megoldásai.²

A következő sajátosság, hogy a párt szónokai felszólalásuk alkalmával nem annyira a bevett hatásgyakorló retorikai eszközökkel élnek, hanem valamiféle távolságtartó színpadiasságot alkalmaznak. Az előadás hitelessége, illúziókeltő volta helyett éppen arra törekednek, hogy felhívják a figyelmet a performance jellegre: ez az önreferencialitás mint kiszólás szintén a művészet eszköztárába tartozik. Általánosságban elmondható, hogy minden téren igyekeznek rávilágítani a politikusi beszédmód sajátosságaira, oly módon, hogy saját előadásukban ironikusan kiforgatják ezeket az elemeket.

² Ha erre a két, összefonódó attribútumra együttes példát keresnénk, akkor megemlíthetjük az izlandi Legjobb Párt kampányvideóit, amelyek a politikai hatásgyakorlás bevett sémáihoz képest inkább egy videóklippre hasonlítottak, vagy a magyar MKKP *Az ismeretlen Nokiás doboz szobra* című performance-szal egybekötött installációját. Az utóbbi példa esetében, mint majd a dolgozat további részéből kiderül, nem egyértelmű, hogy politikailag érzékeny műalkotásról vagy műalkotásnak álcázott politikai gesztusról van-e szó.

Az egyik legfontosabb jellemző, amely a művészeti világhoz köti a viccpártok tevékenységét, hogy ezeknek a politikai szervezeteknek az alapítói és meghatározó tagjai legtöbbször valamelyik művészeti ágban aktívan tevékenykednek.³ Többnyire egykori előadóművészek: színészek, zenészek, humoristák, bár szép számmal akadnak köztük képzőművészek is; tehát identitásuk szerves része művész-voltuk. Kétségtelen, hogy az ezekben a művészeti formákban szerzett tapasztalatot a kampányok során hasznosítani lehet.

Ha a fentiek tükrében el is fogadjuk, hogy a viccpártok jelensége esztétikailag adekvát módon megközelíthető, ahhoz, hogy a számunkra rendelkezésre álló jelenségekből, az érintett formációk megnyilvánulásából egy sajátos művészetfilozófiai elvrendszert mutathassunk ki, feltételeznünk kell, hogy az egyes előadások vagy produkciók eleve magukban rejtjenek valamiféle elvet, poétikát. Önmagában a művészeti jelleg nem adna okot annak feltételezésére, hogy egy politikai szervezetnek művészetfilozófiai alapvetése van, hiszen az akár a jelenségnek pusztán csak járulékos eleme is lehet. A későbbiekben még majd szóba kerülő Friedrich Schlegel a kallisztika, a szépség tudománya kapcsán arról ír, hogy bár a szépség megvan elmélet nélkül is, mégis szükséges a teoretikus mag feltételezése: „a jó tudománya része az erénynek, és a szép tudománya ingredienciája (alkotóeleme) a művésznek”.⁴ Talán a mi esetünkben is alkalmazhatjuk ezt az elvet: minden cselekvés projektál magából valamit, amelyet akár egy poétikai struktúrával is leírhatunk. Mivel ezt az elvet maga a megnyilvánulás konstituálja, tehát nem azonos a cselekvő intenciójával, éppen ezért felesleges belemenni abba a kérdésbe, hogy egy ilyen princípium kimutatása mennyiben utólagos értelmezői konstrukció.

Bár a művészetfilozófiai megközelítés létjogosultságát a viccpártok tevékenységének művészeti analógiái adták, fontos leszögezni, hogy esetünkben semmiképpen sem a művészeti alkotásokra vonatkoztatott művészetfilozófiáról van szó, hanem az általában vett artefaktualitásról való gondolkodásmódról. Erre a distinkciónak azért van szükség, mert különben a viccpártok produkcióit műalkotásnak kellene tartanunk, ami nem áll szándékunkban. A művészetfilozófiai megalapozottság tehát nem a konkrét alkotásokra referáló diskurzust jelöli, hanem az alkotottság, a létrehozás, a *poiészisz* gondolatának kibontását és megértői törekvését.⁵ Ha nem is tekintjük művészeti produktumnak a viccpártok alkotásait, a hagyományos politikai gesztusoktól differenciálható produktum- vagy produkciójellegük kétségtelenül megvan.

3 A MKKP is eredetileg inkább egy egyszemélyes (Kovács Gergely) street-art mozgalomként indult, az izlandi Legjobb Párt tagjai pedig szinte kivétel nélkül művészek voltak, akik ez irányú tevékenységüket megválasztásuk után is folytatták. Vö. NÉMETH András, „*Vevők voltak erre az eszement politikai ötletre*”: *Interjú Jón Gnarr-ral*, HVG, 2012. november 24., 32.

4 Friedrich SCHLEGEL, *Feljegyzések a hagyatékából*, Athenaeum, 1991, I./1., 23.

5 A konkrét művészeti vonatkozásától megfosztott esztétikai gondolkodásnak az alkotottságra irányuló kérdésvetésen kívül természetesen létezik más alternatívája is, ezek rekonstruálásába azonban itt nem mehetünk bele. Az egyik ilyen út, hogy az „esztétikai szignatúrát” a terminus etimológiájából kiindulva az érzékelésből eredeztessük. Vö. Wolfgang WELSCH, *Az esztétikai gondolkodás aktualitásáról* = W. W., *Esztétikai gondolkodás*, Bp., L'Harmattan – Magyar Daseinanalitikai Egyesület, 2011, (Dasein Könyvek), 38–45.

Továbbra is megválaszolatlan kérdés, hogy miként juthatunk el a művészet-filozófiai alapvetéstől a politikumhoz, miben áll a viccpártok strukturális tendenciózussága? Az esztétikai rendszerek és koncepciók politikai adaptivitása korántsem ritka dolog. Paul de Man is hangsúlyozza *Az ítélőerő kritikája* kapcsán (*Hegel a fenségesről* című írásában), hogy a kanti szöveg igazi szerepe nem annyira az esztétikai dimenzióban, hanem inkább az iterált kritikai aktusban keresendő. A harmadik kritika, ahogyan írja: „e tárgyalásmód a velejéig ismeretelmélettel és politikával átszőtt.”⁶ Hegel esetében is ezt az összekötő funkciót emeli ki, csak-hogy itt már az időbeliség faktora is döntő szerephez jut:

Politika, művészet és filozófia kapcsolata a művészetfilozófia vagy esztétika nyomán Hegel rendszerének építőköve, s nem pusztán abban a hallgatólagosan elfogadott értelemben, hogy az esztétika foglalkozik a politikával mint tárgyalással, hanem abban a sokkal távolabbra mutató értelemben is, hogy a politikai valóságtól az intellektuális valóságig áthajló ív, Hegel terminológiájával, az objektív szellemtől az abszolút szellemig tartó átmenet (passage) szükségszerűen a művészetten keresztül és a művészet kritikai reflexiójaként felfogott esztétikán át vezet.⁷

A művészet lesz a kapcsolódási pont a politikai gondolkodás legfejlettebb szakasza és a filozófiai gondolkodás között.⁸ Ahogyan Kantnál, Hegelnél is megjelenik a művészet közvetítő szerepe, de az itt közvetlenül a politikai gondolkodásra irányul. Ezért aztán „az esztétika vizsgálatának csak a politika és a filozófia közti viszony tágabb kérdésének kontextusában van értelme.”⁹

Az esztétikum közvetítő szerepe annak intellektuális minőség értelmében jelenik meg, és nem művészeti gyakorlatként vagy a tetszés tárgyaként. A művészet-filozófia elméleti jelentősége felbukkan a 19-20. századi gondolkodók tevékenységében is: az elsősorban esztétikai tevékenységet végző filozófusok a politikum területén is tehetségről tettek tanúbizonyságot. De Man szerint az „esztétikai” gondolkodók némelyike a politika elméleti vagy gyakorlati oldalát is gazdagították valamilyen teljesítménnyel: „Talán maga Marx a legjobb bizonyíték erre, akinek *Német ideológia* című munkája a kritikai eljárás modellje Kant harmadik *Kritikájának* vonalai mentén – ahogy saját korunkhoz közeledve további remek példákkal szolgálnak Walter Benjamin, Lukács, Althusser és Adorno írásai is.”¹⁰ De Man ugyanakkor igyekszik ezt az esztétikai jelleget elhatárolni az esztéticizmustól, hiszen, mint írja, ezek a gondolkodók nem próbálták felértékelni

6 Paul de MAN, *Hegel a fenségesről* = P. d. M., *Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, (Orbis Universitatis), 100.

7 *Uo.*, 100.

8 *Uo.*, 100.

9 *Uo.*, 101.

10 *Uo.*, 101.

az esztétikumot az „intellektuális szigor és a politikai tett” kárára. A fenti filozófusok kérdéshez való hozzáállása eleve kizárta az esztétikai tapasztalat önreflexív totalitásként való elgondolását, illetve ennek autonómia igényét.¹¹

Az esztétikai gondolkodás kiemelt szerepének megvan az árnyoldala is, különösen akkor, ha azt nem mint teoretikus diszciplínát tüntetik ki, hanem mint a szigorú elméleti következetesség hatókörén kívülről érkező egyik leghatásosabb minőséget, mint tetszést. Paul de Man is felhívja a figyelmet az átesztétizált politika veszélyeire, amely egyik intellektuális előzményének a schillerizált Kant-olvasatot tartja.¹² Példaként Goebbels nézeteit hozza fel, aki szerint az államférfi tevékenysége a művész analógiájára írható le: a vezér nem a márványtömböket, hanem a népet munkálja meg. Gondolatmenete sokban emlékeztet Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című szövegének utószavában megfogalmazott észrevételeire:

„Fiat ars – pereat mundus”, hirdeti a fasizmus, és mint Marinetti vallja, a háborútól várja a technikával megváltoztatott érzékelés művészi kielégítését. Ez nyilvánvalóan a tökély fokára emelt l’art pour l’art. Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önelidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként élje át. Ez a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politikizálásával válaszol.¹³

Benjamin tehát két, egymással ellentétes tendenciát vázol fel: egyik a politikum esztétizálása, a másik az esztétikum politikizálása. A viccpártok esetében, még ha ezt néha nehéz is eldönteni, mintha inkább az előző irányról beszélhetnénk.

A művészeti tevékenység analógiája, a politikai jelenségek esztétikai igazolása különösen veszélyes lehet. Mivel a viccpártok esetében is művészetfilozófiai alapvetésről beszéltünk, felmerül a kérdés, hogy itt nem leselkedik-e ez a veszély? A továbbiakban amellet próbálok majd érvelni, hogy nincs ilyen jellegű kockázatról szó: a viccpártok alapvetésüket, ha lehet nekik ilyet tulajdonítani, az esztétika mint diszciplína területéről, és nem a művészeti gyakorlatból veszik.¹⁴ Nevetésesnek tűnhet a viccpártok esetében veszélyességi faktorról beszélni, azonban, mint majd látni fogjuk, nem ok nélkül kell ezzel a szemponttal számolni: a viccpártok egész struktúráját áthatja a veszélyesség faktora.

Rögtön a szöveg elején megállapítottuk, hogy a viccpártok hatásgyakorló eljárása több tekintetben emlékeztet a művészeti gyakorlatra; ám most kiderült, hogy mégsem abból nyeri alapját és legitimációját. Elvesztettük a rekonstrukció fonalát, így erősen kérdéses, hogy milyen irányba lenne érdemes tovább indulni!

11 *Uo.*, 101.

12 *Uo.*, *Kant és Schiller = P. d. M., Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, (Orbis Universitatis), 164–165.

13 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában = W. B., Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969, 334.

14 Még ha esztétikai érdekeltségük gyanúja a művészeti gyakorlat analógiája kapcsán ébredt is fel.

Talán éppen a nyomvonal, a művészeti analógia elejtése segíthet. A helyzet és a jelenség megértéséhez adódik egy párhuzam, mégpedig egy, a művészettől önmagát szintén elkülönítő irányzaté, gondolkodásmódé: a dadaizmusé. Némileg szokatlan lehet az illetén felvetés, hiszen a dadát általában művészeti irányzatként tartjuk számon, holott a dadaisták, még ha részben provokatív okokból is, élesen elhatárolták magukat a művészeti élettől. Az olyan kijelentések, mint például Walter Serner tétele: „a művészet halott, éljen a dada!”;¹⁵ vagy Tristan Tzara megállapítása, miszerint a művészet értelmetlen, fecsegő szó, amelyet a dadával kell helyettesíteni,¹⁶ erre utalnak. Kétségtelen, hogy a dada a művészet örökébe kíván lépni, de ugyanakkor helyette valami lényegesen újat kíván nyújtani.

A dada antiművészetként nyilván nem eshetett az „esztétizmus bűnébe”. Kérdés azonban, hogy mennyiben jelent tényleg új paradigmát a dada? Sok szempontból elkülönül más művészeti irányzatoktól: ennek az egyik legkevésbé jelentős aspektusa, ám témánk szempontjából kikerülhetetlen eleme a dada politikai szerepvállalása. A dada a hétköznapoktól való látszólagos elvonatkoztatottsága ellenére nem vonta ki magát a közéletből, például a háborút elutasító attitűdje közzismert. A berlini irányzat képviselői a többi város dadaistáihoz képest nagyobb politikai aktivitást mutattak, ám ez korántsem jelentette a dadaista „elvek” feladását. Raoul Hausmann olyan „törvényeket” rendelt el, amelyek akár egy viccpárt programjába is beillenének:

- e) A szimultaneista költemény kommunista állami imaként való beiktatását;
- f) A templomok elkobzását bruitizmus, valamint szimultaneista és Dadaista költemények bemutatása céljából;
- g) Dadaista tanácstestület felállítását minden ötvenezresnél nagyobb lakosságú városban az élet gyökeres átalakítása céljából;
- h) Nagyszabású dadaista propaganda-kampány azonnali megszervezését 150 cirkusszal a proletariátus felvilágosítására.¹⁷

Paul de Man és Walter Benjamin esztétikai politika-kritikája tulajdonképpen a művészeti alapvetésű politikát illette, ám a politizált dadát nem érheti ilyen vád: alapvetését nagyon is általános teoretikus vagy művészetfilozófiai elvekből szerzte. Az eddigiek alapján kijelenthetjük, hogy a viccpártoknak azért van művészetfilozófiai alapstruktúrája, mert meghatározó fogalmi szisztémájukat az esztétikától mint diszciplínától kölcsönzik, és azokat alakítják át a politikai világban is adekvát fogalmakká. Ennek felfejtéséhez a viccpártok hatásmechanizmusát kell megfigyelni.

15 Idézi: Dietmar ELGER, *Dadaizmus*, Bp., Taschen/Vince, 2004, 18.

16 Tristan TZARA, *Igénytelen kiáltvány* = T. T., *AA úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1997, 45.

17 Raoul HAUSMANN, *Mi a Dadaizmus és mit akar németországban?* = *DADA Antológia*, szerk. KAPPANYOS András, http://www.artpool.hu/dada/mozgalomB/Hausmann_fafej.html [2013.01.30.]

Ha esztétikailag releváns fogalmakkal jellemezhető metódusokat akarunk feltárni, akkor az egyik legszembeötlőbb vonás, hogy a viccpártok gyakorlati elve elvitatja az ízlés fogalmának relevanciáját. Egyáltalán nincs szerepe ennek a jelenségnek sem a Kant előtti, az élet széles spektrumára referáló, közösségi érzéket jelentő értelmében, sem az őt követő, esztétizált jelentésben.¹⁸ A viccpártok hatékonysága tulajdonképpen megnyilvánulásainak meglepő erejében, képtelenségében rejlik. Tevékenységük a politikai és a köré fonódó esztétikai ízlés folyton beálló, rögzülő jellegét igyekeznek újra és újra kikezdeni.¹⁹ Elvi szinten eljárásuk még a humor tanulható és közösségi jellegét is berobbantja, hiszen a viccpártok hatásosságának egyedüli módja az állandó, permanens szubverzió. Ha ez az örökké felforgató jellege tompul, úgy elvesztheti táborát. Ha a folytonos kritikát felfüggeszti, úgy egy lesz a többi párt közül, ha pedig mindössze humorossá válik, akkor egyszerűen csak egy szokványos, de humorral élő szervezet lesz. Ez a be nem végezhető tendenciózusság felidézi a romantika projektumát, a szubverzió és az irányultság együttes jelenléte indokoltá teszi a korszak korai szakaszának segítségül hívását.

A viccpártok tevékenysége leginkább talán a koraromantika elmeél (Witz) fogalmával illusztrálható:²⁰ két, lehetőleg ellentétes elem ütköztetésével, szikráztatásával, vagy éppenséggel egy elem két alkotórészre való szétválasztásával.²¹ Erre az állandó szétválásra, disz-tézisre van szükség a hatékonyság megőrzéséhez. Ha az ilyen értelemben vett viccet le akarjuk fordítani a viccpártok aktivitásának „nyelvére”, úgy a provokáció lesz a fogalom adekvát analógónja. A vicc fogalma mint esztétikai minőség feltárhat egyes, végletesen következetes viccpártok mögött álló ontológiát.

Az imént megidézett filozófiatörténeti időszak a továbbiakban is segítségünkre lehet: Friedrich Schlegel a koraromantikus vicc-fogalom legalaposabb teoretikusa számára a világ alapvetően kaotikus strukturátlansággal bírt,²² amelyet egyrészt az elmeél szétfeszítő ereje, másrészt az allegória arabeszk alakzatai sejtethetnek meg. Akár nevezhetnénk az ellentét, a disz-tézis filozófusának is, vagy ahogyan egyik alaptézisét ő maga megfogalmazza: „ellentmondó minden”.²³

18 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Bp., Osiris, 2003², (Sapientia humana), 67-74.

19 Az ízlés-kritika a vicc-pártok sajátos identitásából fakad: ha nem kérdőjelezi meg a bevett gyakorlatot, nem önmaga többé. Némiképp kiszakítva az analógiát saját kontextusából, August Wilhelm Schlegellel mondhatjuk mi is, hogy az ízlés szemüvege a már vak zseni fejére kerülhet csak. August Wilhelm SCHLEGEL, *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* = A. W. S., F. S., *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 572.

20 A történeti analógia létjogosultságát nem a „vicc” kifejezésnek, hanem a szétválasztó-bomlasztó attitűd kölcsönös hasonlóságának köszönheti. A viccpártok nem minden nyelvtérületen a humoros vagy poénos megnyilvánulásokról kapták a nevüket, a német nyelvtérületen hasonló logika munkál (Witzpartei) mint nálunk, de az angol kifejezés (protest parties) egész más mintát követ; éppen ezért a vicc és a humor általános vizsgálata ebben az elemzésben nem különösebben indokolt.

21 Friedrich SCHLEGEL, *Kritikai töredékek* = A. W. S., F. S., *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 217. és 228.

22 Manfred FRANK, *A koraromantika filozófia alapjai*, Gond, 1998./17., 100-103.

23 Idézi: *Uo.*, 103.

Hasonló ontológiai háttérkoncepció jelenik meg állandó analógiánknál is: a dadaizmusnál. A kiáltványok hemzsegnék az ellentétek ütköztetésétől: „Rend = rendetlenség; én = nem-én; állítás = tagadás [...]”²⁴ A dadaista életvitelt egyenesen az ellenkezésben, az ellentétben lelték meg: „az ellenkezőjét kiabálni annak, amit a másik mond [...] – ez a dadaisták élete”²⁵ Ezt az elvet következetesen képviselték saját magukkal szemben is: „az igazi dadák DADA ellenesek”²⁶ Az állandó szembeállításnak, ellen-tételezésnek köszönhetően nem marad egyetlen önazonos pont sem a dadaisták számára.

Okunk van feltételezni, hogy az igazán, elvi szinten következetes viccpártok struktúrájából hasonló ontológiai elképzeléseket keríthetnénk elő. Megnyilvánulásaikban sokszor nemcsak a politikai tevékenység, hanem a világban való értelmes cselekvés lehetőségét is elvitatják. Az Official Monster Raving Party egyik tagja például azt javasolta, hogy szereljék a házak külső falára a légkondicionálókat, így szüntetve meg a globális felmelegedést.²⁷ Egy ilyen kijelentés, persze csak ha a játék kedvéért komolyan vesszük, a fizika törvényszerűségeit kezdi ki.

A korábbiakban több ízben hangsúlyoztuk, hogy a viccpártok, mivel politikai szerepet vállalnak, nem művészeti csoportosulásként érthetőek meg (minden esztétikai vonatkozásuk ellenére). Bár tevékenységükkel erősen parodizálják a politikai életet, ennek ellenére nem tiszta paródiát művelnek: mivel részt vesznek a politikai életben, ezért művészies jellegű kritikájuk inkább pastiche-nak minősül, mintsem ténylegesen ironikus paródiának. Tevékenységüket így abszurd politikai gyakorlatként mutathatjuk be. Legtöbb esetben a viccpártok produkcióit a szokványos politikai retorika bírálataként, a politikusi demagógia kritikájaként értelmezik, amelynek éle főleg a bevett fordulatok ellen irányul. Ez a megközelítés azonban figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy ők is politikusi tevékenységet végeznek, tehát a bírálatnak önreferencialitása is van. Tevékenységük így egy kritikai aktus saját szubjektumára is érvényes és arra rámutató elvégzésének tekinthető. Cselekedeteik tehát inkább a cinikus filozófia aktustanításának, a khreianak az analógiájára, semmint hagyományos retorikai-performatív megnyilvánulásként írható le.

Mivel a viccpártok képviselői tényleges politikai szerepre vállalkoznak, zavaros képet festenek magukról a választópolgároknál. Nem egyszerűen egy művészi gesztus végrehajtói, hanem önreferenciális-önkritikus politikai tevékenységet végző személyek. Előzetes szerepvállalásuk miatt kérdésessé teszik az emberekben politikai rátermettségüket. Úgy érezhetik a választópolgárok, hogy kockázatot vállalnak megválasztásukkal. Ezzel elérkeztünk a második veszélyességi faktort felvető szempontoz.

24 Tristan TZARA, *Dada kiáltvány 1918* = T. T., *AA úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914-1936*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1997, 37.

25 Uő., *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* = T. T., *AA úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914-1936*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1997, 65.

26 Uő., 59.

27 Cool on the Outside, <http://www.loonyparty.com/4613/282/cool-on-the-outside-proposed-by-cameron/> [2013.01.30.]

A veszélynek ez a formája, szemben az esztétikum és politikum pusztá relációjával, itt konstitutív tényező, amely állandó jelleggel jelen van, kíséri a viccpártok tevékenységét. Hogy is épül fel ez a veszélyességi reláció? Egyfelől megjelenhet úgy, mint a káosz megteremtésének veszélye, hiszen a viccpártok nem veszik komolyan az éhhalál és a háború kockázatát is magában rejtő szférát. Másfelől a veszély a feltételezett alkalmatlanság formájában is jelentkezhethet: az ilyen szervezetek képviselői a politikum felől nézve idegen szférákból érkeztek, így nincs releváns tapasztalatuk.

Az átlagos állampolgár argumentációja szerint mindkét eshetőség katasztrófával fenyeget. Ha végigtekintjük az eddig elemzett attribútumokat, megállapíthatjuk, hogy ezekre igen csekély az esély. Valójában két dolog történhet egy viccpárt hatalomra kerülésekor: vagy elveszti addigi jellegét és elszürkül, vagy tovább folytatja az addigi performance-okat és retorikát. Egyik változat sem mond sokat a politikai tevékenység értékéről, inkább a szervezettípus megkülönböztető jegyének meglétéről vagy eltűnéséről tudósít. Voltaképpen mindkettő ugyanazzal a politikai eredménnyel jár: egy technokrata vezetés jön létre, amelyet vagy színez valamiféle képtelen retorika, vagy átlagos, de a szokásos sémákat nélkülöző vezetés lesz belőle.²⁸ Ennek a fatalista proféciónak egyetlen oka van: a viccpártok ígéreteiket nem képesek végrehajtani, mivel azok eleve képtelenségek. Az MKKP például 2010-es programjában 2005-től akarta bevezetni az eurót, illetve megígérte mindenki számára az örök életet.²⁹ Amennyiben ez utóbbit is visszamenőlegesen kell elképzelni, az maga volna a krisztusi tett: az eredendő bűn eltörlését és a holtak feltámasztását is jelentené.

A konstitutív veszély ellen azonban valahogy védekezni kell, és ennek egyik legjobb módja a veszély tagadása, negligálása. A tagadás egyik fedő gesztusa az ígéret, amellyel el akarják leplezni a veszélyességet. Az ígéretes képtelenség túlzóak, a kritika tárgyát adó demagógiát éppen annak abszurd maximalizálásával számolják fel. A hiperbolikus ígéret csábereje a dadaizmusban is megfogalmazódik:

A dada az egyetlen takarékpénztár, amely az örökkévalóságban fizet kamatot. [...] A dada a titkos zugkereskedelelem, mely megvéd a pénz elértéktelenedése és az alultápláltság ellen. A dada az örök élet hadikölcsöne; a dada a vigasz a halálban.³⁰

Az ígéretes tehát a parodisztikus túl-kompenzáció alakzataiként a veszély elcsitítását szolgálják.

28 Általánosságban elmondható, hogy a viccpártok képviselői nagyobb teret engednének a szakértőként fel-fogott közalkalmazottaknak, és maguknak az érdekképviselő feladatát szánják. Ezt támasztja alá az eddigi leginkább szignifikáns példa: Reykjavíkban a politikusok nagyobb teret engedtek a közalkalmazottaknak. Vö. NÉMETH, i.m., 33.

29 *A Magyar Kétfarkú Kutya Párt választási programja 2010*, <http://mkkp.hu/program.html> [2013.01.30.]

30 Raoul HAUSMANN, *Fektesse pénzét dadába!* = *DADA Antológia*, szerk. KAPPANYOS András, http://www.artpool.hu/dada/mozgalomb/Hausmann_mergelodik.html [2013.01.30.]

A viccpártok másik taktikai eszköze, szintén a túlzás révén ható megszólítási módja a provokáció. A provokáció ideáltipikus megnyilvánulási formája a szókratészi irónia – ezt a provokált egyén általában nem kedveli, hiszen az átgondolt állásfoglalás kényszerével zaklatja őt. A dadaista gyakorlat különösen szerette a provokációt, sőt felolvasóesteken a közönség hergelését is. Tzara írja a *Weimari előadásában*:

Semmi sem szórakoztatóbb, mint összezavarni és felidegesíteni az embereket. Azokat, akiket nem szeret az ember. [...] Az az igazság, hogy az emberek nem szeretnek semmit, csak magukat, meg a kis ingóságait, a jövedelmüket, a kutyájukat.³¹

A viccpártok nem mennek idáig, náluk selymesebb, csábítóbb a provokáció, talán az ígéretek miatt, hiszen utóbbi nélkül még elvileg sem tudnának eredményt elérni.

Ahogy már említettük, a viccpárt tevékenysége nem pusztán a szokványos hatásgyakorló eszközök kritikáját jelentheti, nem csak a politikusi gyakorlat és retorika bírálata lehet, hanem az értelmetlenség totális affirmációjának egy aspektusaként is felbukkanhat. Ilyen esetben a viccpártok hatalomgyakorlása tényleges veszélyt jelenthet. Ismét a dadaista analógiára hivatkozhatunk: Dominique Noguez *Lenin Dada* című esszéjében eljátszik azzal a gondolattal, hogy milyen implikációkkal járna, ha Lenin személyesen közreműködött volna a dadaizmus megalapításában. Ha ennek a történeti érvényességű megállapításnak hitelt adunk, úgy joggal vélhetjük, hogy Lenin egyéb tetteire is kihatott ez a fajta elkötelezettség. Noguez felveti annak lehetőségét, hogy Lenin egy gesztus értékű csere miatt az 1917-es bolsevik forradalom után dadaista politikát művelt.³² Ez azt jelentené, hogy kormányzása idején a dadaisták egyik kedvenc művét, az *Übű királyt* használta iránymutatóul, az abban előforduló kegyetlenségeket átültette a politikai gyakorlat világába. A szerző az ez irányú tevékenység megkoronázását a Sztálinnak való hatalomátadásban látta: egy vérszomjas embert ültetni a vezetői székbe.³³ Láthatjuk, hogy a totális értelmetlenség tevőleges elfogadása, igenlése a terror egy formájához vezet, melyet leginkább a kiszámíthatatlanság „szervez”. Schlegel kaotikus felfogása köszön vissza ebből a felfogásból, nem pedig a fasiszta terror művészi alapú igazolása. A viccpártok, amennyiben elkötelezik magukat emellett a totális értelmetlenség mellett, megnyitják a terror lehetőségét: az univerzálissá tágított abszurditás nem áll meg a hétköznapi morál elvetésénél, hanem kozmikussá tágítja a morálkritikát is.

31 Tristan TZARA, *Weimari előadás = DADA Antológia*, szerk. KAPPANYOS András, http://artpool.hu/dada/mozgalomB/Tzara_Weimar.html [2013.01.30.]

32 Dominique NOGUEZ, *Lenin Dada*, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám, 1998, 64.

33 *Uo.*, 105.

Végül feltehetjük a kérdést, hogy mi okozza a viccpártok sikerét egyes országokban, és mitől maradnak perifériális szerepben máshol? Ahogyan a kezdeti problémafelvetésnél is tettük, itt is szigorúan az elvi dimenzióra kell hagyatkoznunk, és el kell tekintenünk a gazdasági, társadalmi és egyéb gyakorlati okok végiggondolásától. Még egyszer utoljára a dadaizmus analógiájára kell hagyatkoznunk: Hazánkban talán azért nem nyílik meg a lehetősége a viccpártok előretörésének, amiért a dadaizmus sem tudott a maga idejében igazán népszerű lenni. Ennek oka a kulturális háttérben keresendő: sem a komoly és könnyed-tréfás terenumok egymásba való átjátszását, sem az értelmetlenség affirmáló gesztusát nem mondhatjuk nálunk bevett gyakorlatnak.

Bibliográfia

- A Magyar Kétfarkú Kutya Párt választási programja 2010.* <http://mkkp.hu/program.html> [2013.01.30.]
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* = W. B., *Kommentár és prófécia*, Bp., Gondolat, 1969, 301–334.
- ELGER, Dietmar, *Dadaizmus*, Bp., Taschen/Vince, 2004.
- FRANK, Manfred, *A koraromantika filozófia alapjai*, Gond, 1998./17., 40–117.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, Bp., Osiris, 2003², (Sapientia humana).
- HAUSMANN, Raoul, *Fektesse pénzét dadába!* = *DADA Antológia*, szerk. KAPPANYOS András, http://www.artpool.hu/dada/mozgalomB/Hausmann_mergelodik.html [2013.01.30.]
- HAUSMANN, Raoul, *Mi a Dadaizmus és mit akar németországban?* = *DADA Antológia*, szerk. KAPPANYOS András, http://www.artpool.hu/dada/mozgalomB/Hausmann_fafej.html [2013.01.30.]
- MAN, Paul de, *Hegel a fenségesről* = P. d. M., *Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, (Orbis Universitatis), 99–117.
- MAN, Paul de, *Kant és Schiller* = P. d. M., *Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, (Orbis Universitatis), 131–174.
- NÉMETH András, „*Vevők voltak erre az eszement politikai ötletre*”: *Interjú Jón Gnarr-ral*, HVG, 2012. november 24., 32–33.
- NOGUEZ, Dominique, *Lenin Dada*, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám, 1998.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* = A. W. S., F. S., *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 551–583.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Feljegyzések a hagyatékból*, Athenaeum, 1991, I./1., 15–39.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritikai töredékek* = A. W. S., F. S., *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 213–236.
- TZARA, Tristan, *Dada kiáltvány 1918* = T. T., *AA úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1997, 33–44.
- TZARA, Tristan, *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* = T. T., *AA úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1997, 54–68.
- TZARA, Tristan, *Igénytelen kiáltvány* = T. T., *AA úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1997, 45–47.
- TZARA, Tristan, *Weimari előadás* = *DADA Antológia*, szerk. KAPPANYOS András http://artpool.hu/dada/mozgalomB/Tzara_Weimar.html [2013.01.30.]
- WELSCH, Wolfgang, *Az esztétikai gondolkodás aktualitásáról* = W. W., *Esztétikai gondolkodás*, Bp., L'Harmattan – Magyar Daseinanalitikai Egyesület, 2011, (Dasein Könyvek), 35–60.

Tardy Anna

Móricz Zsigmond, a népi író? *A boldog ember* recepciótörténetének tanulságai

Kérdésként vehető fel, hogy mennyiben kell egyetértenünk azokkal a címkékkel, amelyekkel egyes írókat szokás illetni? Részletes(felül)vizsgálatra van szükség annak megítéléséhez, hogy milyen alapon tételezzük fel egyes írók politikai, ideológiai elköteleződését, ezért érdemes újraolvasni a műveket, hogy irányított intenciók és belemagyarázások nélkül hogyan pozícionálhatók, mennyiben igazolják a korábbi értelmezések által sugallt ideológiát.

A következőkben Móricz Zsigmond példáján keresztül arra kívánok rávilágítani, hogy egyes művek vagy akár egész életművek, sőt írói életutak narratívái hogyan hordozhatják egy-egy politikai, kultúrpolitikai eszmerendszer lenyomatát. Vagyis az egyes átpolitizált interpretációk mentén hogyan vethetők alá, és hogyan sajtóíthatók ki az irodalmi alkotások, életművek az adott ideológia igazolására, érvrendszerének erősítésére.

Móricz Zsigmondot számos címkével illeték az elmúlt hét évtizedben. Hol mint népi író, hol mint a szocialista realizmus jeles képviselője jelent meg többek között.¹ Bár a tényt, hogy mindenki igyekezett, igyekszik magáénak érezni, akár az életmű dicséreteként is értelmezhetjük, azonban mindenképpen számot kell vetnünk az ilyesfajta törekvések negatív hozadékaival. A kilencvenes években

1 Ezek a vélekedések igen tartósnak bizonyulnak. Napjainkban is számos példa mutatja, hogy a közvélekedés igen nehezen formálható egy-egy alkotó megítélésében: „A népi írók méltó felléptetése képezi terveim szerint a másik vonulatot: Móricz Zsigmond Úri muriját már sikerrel rendeztem meg Debrecenben, amikor is az derült ki számomra, hogy az író regényei drámai erő tekintetében felveszik a versenyt a kor népszerű színműveivel.” (VIDNYÁNSZKY Attila, *Nemzeti Színház, avagy a nemzet színháza. A Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, http://www.csokonaiszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=565&Itemid=145, 2012. (utolsó letöltés dátuma: 2013. január 23.)

diagnosztizált nagymértékű népszerűségvesztés, amely az olvasóközönség részéről volt tapasztalható, igen jól mutatja az irányított kultúrpolitikai elvek erős, és ahogy látszik meglehetősen makacs destruktív erejét. Az a tény, hogy az életmű érdektelennek, párbeszédképtelen mutatkozott a széles olvasóközönség számára, a kisajátító olvasatok túlsúlyával magyarázható, melyek egyeduralma csak az elmúlt évtizedben megindult újraolvasási folyamat által látszik oldódni.

Megfigyelhető, hogy a Móricz Zsigmond életművének újragondolására, friss szempontból való vizsgálatára vállalkozók főként a marxista kritikával szemben pozicionálják magukat. Bizonyos művek, jelenségek kapcsán azonban felfedhető, hogy a marxista alapozású kritikát megelőzően már olyan „terhelt” olvasatok túlsúlya jellemzi az adott mű köré rendeződő szövegeket, amelyek korlátozzák az olvasót, egy irányba terelik a további értelmezéseket. Móricz esetében ez az ideológiai bázis a népi mozgalom értelmezői holdudvarában jelölhető ki.

Erre a hatásmechanizmusra, vagyis hogy milyen torzító erőként jelentkezhet a politikai ideológián alapuló irodalomszemlélet, Móricz Zsigmond egy sokat elemzett, mind a népi, mind a marxista kritika által előszeretettel hivatkozott, mondhatni „alapműnek” tekintett regényének, *A boldog ember* recepciótörténetének, értelmezéseinek áttekintésével kívánok rámutatni.² *A Magyar irodalom történetében* a következőket olvashatjuk a regényről:

[*A boldog ember* megjelenésétől] kezdve Móricz Zsigmond és a népi írók művészete több szálon is rokonságot s erős kölcsönhatást mutat. A népi-ek korábban is egyik ébresztőjüket tisztelték Móricz Zsigmondban, most, a Nyugattól elszakadó Móricz Zsigmond is bennük ismeri fel a hozzá közelálló, rokon célokért küzdő írókat. Ady kortársa a népi írók nemzedékéhez érkezett.³

A recepciótörténeti áttekintés folyamán épp ezért nem tekinthetünk el attól a kérdéstől, hogy a konkrét műben ábrázolt problémakör mennyiben igazolja a fentebb idézett állítást, vagyis *A boldog ember* mennyiben tekinthető a népi mozgalom által hirdetett ideológia törekvéseinek megjelenítéseként.

Választásom nem csak azért esett erre a műre, mert számos, különböző ideológiával átítatott elemzés született a regény kapcsán. A politika irodalomra gyakorolt hatása az értelmezések alakulásán túl, magán a szövegtesten is megmutatkozott, lenyomatot hagyott. Az eredetileg 1932-ben, a Pesti Naplóban, folytatásokban

2 *A boldog ember* azért kínálkozik a recepciótörténet különböző ideológiai elköteleződéseinek vizsgálatára, mert az életmű egészét egységes narratívába rendező monográfusok, illetve elemzők mindegyike kiemelten foglalkozik vele. Németh László a pálya csúcspontjaként jellemzi: „Móricz Zsigmond az egyén, most lesz egészen a Közösség embere, aki a nemzet helyett emlékszik, vágyik, korhol és megbocsát. A Boldog ember, az Életem regénye, az Árvácska, a két Rózsa Sándor ennek a korszakának a munkái. Ebben érzem őt a legnagyobbknak. Mintha a mindenfelől szorongatott nemzet helyett kellett volna megmutatnia egy öreg embernek, hogy mit fenyeget a világ a magyarban.” NÉMETH László, *Móricz Zsigmond*, Bp., Turul Kiadás, 1943, 24.

3 CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond = A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1965, 197.

közölt regény szövegében két nagyobb változás ment végbe. Először a szöveg bővülését figyelhetjük meg: az 1935-ben már kötet formában megjelenő szöveget maga Móricz egészíti ki a jelenleg általunk ismert utolsó fejezettel. Ahogyan Poszler György is felhívja figyelmünket, igen fontos, izgalmas és aktív politikai tér veszi körül a kiegészítő fejezet születését: „Joó György 1935-ben jelentkezik másodsor. Április 1-én. Érdemes észrevenni. A népi írók néhány nap múlva, április 12-én találkoznak Gömbössel. Amikor Móricz – talán »vitaindítóként« – felolvassa egy szabolcsi napszamos heti étrendjét. És hozzáteszi: »így él a magyar nép«.”⁴ Ennek tudatában különösen erőteljesen hat a regényben foglalt vélemény: „Nagy kedvetlenség csapott rám: ezen a Joó Györgyön nem lehet segíteni.”⁵ A regény első változata a háború kitörésével ért véget: „Újesztendőbe megkértem Erzsí kezét. Februárba esküdtünk... Augusztusban kitört a háború. Vége volt a boldog életnek.”⁶ A hozzátoldott fejezettel a regény szövegét referenciapontokkal erősítve igyekszik a megjelenéshez képesti mához közelíteni, ezzel a boldogság, az életminőség kérdéseit is az íráshoz képesti mában tárgyalandóként kezelni.

A következő változási hullámmal a szöveg csonkulását figyelhetjük meg: a zárómondat hordozza azt a történelmi lenyomatot, amely jól jellemezheti az adott időszak (irodalom)politikáját. A szövegben a Trianonra vonatkozó részt a cenzúra törli, törölteti. Igen beszédes az a tény, és ahogyan Szilágyi Zsófia is megjegyzi, jól mutatja a Móricz-filológia állását,⁷ hogy ezen behatás vizsgálatához akár az 1994-es, akár a Magyar Elektronikus Könyvtár *A boldog ember* kiadását is használhatom, ugyanis ezekben a változatokban is a következőképp zárul a regény: „Arról nem tehetsz, hogy az ember az ország szolgálatában ég el, mint a kicsiny gyertyaszál.

4 POSZLER György, *Zenghet-e a nagy zöngésű hír – ma? A boldog ember* = P. Gy., *A kifosztott Móricz?*, Bp., Krónika Nova, 2001, 13.; Jelen dolgozat nem térhet ki arra a meglehetősen összetett és izgalmas problémakörre, amely Móricz Zsigmond Új Szellemi Frontban vállalt szerepét érinti. A Poszler György által említett, Gömbös Gyulával való találkozó leírása több forrásban is rendelkezésünkre áll, ám a történet anekdotikus áthagyományozódásán túl, Móricz szerepének és a találkozón elfoglalt pozíciónak tisztázása még nem történt meg. Ennek oka az lehet, hogy (ahogyan Lackó Miklós 1975-ben megjelentetett kötetében is írja): „Az úgynevezett Új szellemi Front – legújabbkori kultúr- és politikatörténetünk egyik kényes problémája.” (LACKÓ Miklós, *Válságok – választások. Történeti tanulmányok a két háború közötti Magyarországról*, Bp., Gondolat, 1975, 52.) Ennek megítélése az elmúlt évtizedekben nem látszik változni. Az azonban figyelemreméltó, hogy Móricz találkozón mutatott magatartásáról egyre inkább a „kívülálló szerepkör” keretein belül nyilatkoznak a megemlékezők, Lackó Miklós is kizárólag a beszélgetést megindító jelenetet idézi fel: „A kezdeti zavar szokásos csendjében, Zilahy ösztönzésére, először Móricz Zsigmond szólalt meg. Móricz akkortájt jött haza egyik vidéki útvjáról, s a falusi szegények étkezésére vonatkozó tapasztalatait följegyezte magának, így készült a találkozóra. Most felállt, szivarzsebéből egy összehajtott lapot, a Ritz menükártyáját húzta elő, s a hátlapjáról olvasni kezdte: »Hétfő. reggelire kenyér, zöldhagyma. Délben lebbencsleves. Este üres krumplifőzelék. Kedd. Reggelire kenyér, zöldhagyma. Délben lebbencsleves. Este puliszka kis tejjel. Szerda. Reggelire kenyér, zöldpaprika...« A felolvasás után Móricz a lapot átnyújtotta Gömbösnek, s közölte, ha a kormány ezen állásponton akar segíteni, akkor számíthat az írókra.” (LACKÓ, *i.m.*, 126.) Figyelemreméltó, hogy még az egyébként igen alapos feltáró munkát végző Lackó Miklós sem tér ki arra, hogy hogyan és legfőképp miért került Móricz a meghívottak listájára.

5 MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Szépirodalmi, Bp., 1960, 405.

6 *Uo.*, 401.

7 SZILÁGYI Zsófia, „...mingyárt az egész életünket”. *A paraszti élet regénnyé alakítása Móricz Zsigmond A boldog ember című regényében*, Irodalomtörténet, 2005/2, 135.

Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett hazában.”⁸ Míg az eredeti, csonkítatlan változatban ez található: „Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett kis trianoni csonka hazában.”⁹ Ezáltal megmutatkozik, hogy a politika a szöveg gyakorlati értelemben vett testét is formálhatja, deformálhatja.

A befogadástörténetről szólva megállapíthatjuk, hogy hasonlóképpen a szövegtesthez, ez is több hullámban változott, alakult. A napvilágot látott értelmezéseket, elemzéseket számba véve azt találjuk, hogy központi problémakörként a mű keletkezésének kérdését kell megvizsgálni.

Az első megjelenés körül született, korabeli kritikák, cikkek sok helyütt azzal a váddal illették Móriczot, hogy a megjelentett írás nem irodalmi mű, kizárólag egy rokoni beszélgetés gyorsírásos rögzítésének közreadása. A későbbiekben viszont ugyanez a vád alakul a művet dicsőítő szöveg központi tételévé, a mű legfőbb erényévé. Féja Géza a következőképpen írt a regényről:

Az ábrázolt életanyag annyira egyetemes, annyira „dokumentum”, hogy az írói hatás mesterséges eszközeit egészen elvethette. Nem kellett testet formálnia az anyagból és lelket lehelnie bele, mert ez az életanyag önmagából leheli a lelket, az óparaszti élet időtlen szellemét. Móricz Zsigmond páratlan művészete éppen abban nyilatkozik meg, hogy nem rontotta meg ezt az életanyagot, nem csökkentette eredeti értékét; meghagyta szűzi tisztaságában a „mezők liliomát”.¹⁰

Ezen mozgás, fordulat megértéséhez látnunk kell, hogy a népi és az ahhoz csatlakozó falukutató mozgalom népszerű és nagy becsben tartott műfaja a szociográfia. A műfaj felé közelítés tehát a műben megjelenített tartalmat hitelesítő gesztusként érthető, a szerző képében pedig egy társadalomkritikus, népi mozgalom által üdvözölt problémák felé orientált szerzőt állít elénk az értelmező. Ezért tapasztalhatjuk fő intencióként a regény szövegének a fikcionalitástól a referencialitás felé való közelítését, mely leginkább abban mutatkozik meg, hogy mind több és több szöveg említi Papp Mihályt, aki Móricz unokatestvére volt, mint a konkrét irodalmi modellt. Tény, hogy Móricz Zsigmond folytatott beszélgetéseket Papp Mihály nevű rokonával a regény keletkezését megelőzően.¹¹ Az azonban, hogy ez hogyan vezetett addig a vélekedésig, hogy valóban a mai, regényként ismert formában mondta tollba életét, egy ismétlen izgalmas témáig vezet el bennünket.

⁸ MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Unikornis, 1994, (A magyar próza klasszikusai), elektronikus kiadás: MÓRICZ Zsigmond, *Ua.*, <http://mek.oszk.hu/00900/00988/00988.htm#31>, (utolsó letöltés dátuma: 2013. január 23.)

⁹ SZILÁGYI, *i.m.* 135.

¹⁰ FÉJA Géza, *Móricz Zsigmond*, Bp., Mundus, 2005.; A szöveg 1939-ben jelent meg először az Atheneum Kiadónál.

¹¹ A beszélgetésekről készített (nem szisztematikusan) jegyzetek megtalálhatók a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában. pl: M100/4189

Azt látjuk ugyanis, hogy nem csak a regény keretét adó, az írás megszületésének körülményeit leíró első fejezet támogatta ezt a vélekedést.¹² Maga Móricz (közvetve vagy közvetetten) rendezett olyan szövegeket az elkészült regényanyag mellé, amelyek az olvasásmód elbizonytalanítására alkalmasak. Móricz Virág édesapjáról írt kötetében figyelhető meg legszembetűnőbben ez a törekvés. Az ott közreadott, a kiadás népszerűsítésére készült szövegben¹³ ezt olvashatjuk:

Ez a könyv nem regény, ez valóság. Valóság az alapja. Valóban egy unoka-öcsém mesélte el az életét. Ezt azonban én kiszélesítettem a magyar falu képévé. [...] A szülőföldem világa ez, ahonnan hat éves koromban szakadtam el, így a mese magasságába emelkedett a szeretet, amelyet a gyermeki szív szivárványában öltöztettem életté.¹⁴

Az időben továbbhaladva, a későbbiekben született, nagyrészt marxista ideológiával átítatott elemzéseket áttekintve azt találjuk, hogy ez a megközelítés nem igyekezett saját olvasatot kialakítani, hanem a népiek által kialakított nézőpontokat, a korábban kiemelt sajátosságokat vették alapul:

A pusztuló úri világ rajza mellett Móricz fáradhatatlanul keresi az ország igazi nemzetfenntartó erőit is. Ezt az erőt Móricz korában már csak a munkásosztály jelenthette. Móricz azonban a munkásosztály vezető szerepének, történelmi hivatásának felismeréséhez nem jut el. Ehelyett a parasztságban, a harmincas évektől kezdve egyre határozottabban a szegényparasztságban keresi az országot megváltó népi erőket.¹⁵

A szociális problémákra irányuló nézőpont tehát átvételre került a korábbi értelmezői hagyományból, ám a megjelenített társadalmi osztály nem minden tekintetben felelt meg a marxista ideológia elvárásainak, ezért megjelenik a „menetetés szólama” a recepcióban. Lukácsy Sándor kritikájában Földes Annánál is nyíltabban próbálja magyarázni Móricz általa detektált hiányosságait:

Móricz Zsigmond társadalomszemlélete egyetlen más művében sem fejeződik ki ennyire határozottan, ennyire közvetlenül, tehát nem csupán a cselekmény logikája által, hanem nyíltan kimondva. És hangsúlyozni kell ezeket az elemeket azért is, hogy világosan álljon előttünk: A boldog ember egy töről

12 „A szerkesztőségben ültem és dolgoztam. Munkám, hogy a beérkezett kéziratokat olvasom. [...] Kopogtatnak a nyitott ajtón, s egy hosszú lábú egyéniség lép be. Csöndesen mosolygok, megismerem földimet és atyámfiát, Jóó Györgyöt, a tiszaháti kiscgazdát.” (MÓRICZ, *i.m.*, 5.)

13 Nagy Péter utal kötetében arra, hogy ez a szöveg „önreklámnak” íródott, Móricz Virág szövegközlésénél nem találunk arra utaló információt, hogy ez a szöveg megjelent valahol vagy csak a hagyatékban található meg.

14 MÓRICZ Virág, *Móricz Zsigmond szerkesztő úr*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 399–400.

15 FÖLDES Anna, *Móricz Zsigmond: a „Boldog ember” című regényének ismertetése*, Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat, Bp., 1954.

sarjadt a parasztság útját kereső népi irodalommal. Ezt pedig azért fontos tudni, mert ebben az összefüggésben lehet igazán értékelni Móricz Zsigmond írói nagyságát és társadalomreformeri szándékát, s ebben az összefüggésben tudjuk megérteni bizonyos korlátait is, amelyeket áthágni nem volt képes.¹⁶

Talán Nagy Péter megy e tekintetben a legmesszebb. Interpretációjában a társadalmi vetület hangsúlya megmarad, azt kiegészítve a Lieb úrral való találkozást, beszélgetést emeli ki a történetből kulcsfontosságú jelenetként:

Amikor találkozik Lieb úrral, a szociáldemokrata mázolóval, annak a hangjából is elsősorban a parasztot lenéző „úr” hangját érzi ki, a nem a sorsa jobbítása felé utat mutató lehetőséget. [...] Joó György azonban ezekre az igazságokra süket, ő csak a távolról való szemléletet, a falu világával szembeni idegenséget és idegenkedést hallja ki belőle s ezt utasítja el mereven magától. Joó György tehát nem tud találkozni a munkásosztállyal, pedig az objektív lehetősége meglenne rá, s hogy ez a találkozás mégsem jön létre, hogy nem tud igazi felvilágosítóra, szövetségesre szert tenni, annak teljesen és kizárólag Lieb úr magatartása az oka, s ebben a jobboldali magyar szociáldemokrácia parasztpolitikájának éles, helyes és művészi bírálata adja.¹⁷

Az eddigiekben áttekintett néhány kiragadott példa is jól mutatja, hogy a sokat kárhoztatott marxista kritika nem kizárólag saját olvasata alapján értékeli a művet, hanem a népi ideológia megvalósulásának példaként kezelve, a korábban kisajátított olvasatot igyekszik saját képére formálni és bizonyítani, hogy a műben benne van már az általuk áhított társadalomszemlélet csirája.

Az eddigiekben született olvasatok és intenciók számba vétele után mérlegelnünk kell, mennyiben tekinthetjük ezeket nem teljes mértékben kielégítőnek? Amennyiben az eddigiekben a társadalmi vetületet hangsúlyozó, a szociográfiához közelítő olvasásmóddal szemben jelöltük ki pozíciónkat, úgy most szót kell ejtenünk *A boldog ember* mint irodalmi mű egyes sajátosságairól, eljárásairól, amelyek diskurzusba emelése révén megszólíthatóként tűnhet fel előttünk a regényszöveg. Ez a megközelítés sincs előkép nélkül, hiszen figyelmet érdemel Nagy Endre 1935-ös nyugatbeli kritikája, amely a zenei mű analógiájával élve jellemzi Móricz regényét: egy téma és variációi formájában írja le a regény szerkezetét.¹⁸ A regénystruktúra azonban ennél összetettebb módon járul hozzá a mű jelentésképzéséhez. Az élettörténet ugyanis a Joó György elbeszélésében közvetített paraszti élet mintájának, leképzésének tekinthető. Ugyan az első beszélgetésben

16 LUKÁCSY Sándor, *Művészet és szociológia*, Valóság, 1948/6, 496.

17 NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Művelt Nép, 1953, 263–264.

18 NAGY Endre, *A boldog ember. Móricz Zsigmond új regénye – Athenaeum*, Nyugat, 1935/7.

egységes narratívát kap a tiszaháti rokon élete, ez azonban a kibontás, a részletezés folyamán darabjaira hullik szét és a regényegészt novella terjedelmű részek füzérére bontja.

Az elbeszélés folyamán számtalanszor találkozunk ismételt, minden alkalommal ugyanúgy megvalósuló eseménysorokkal, a cselekmény szempontjából redundánsnak tekinthető epizódokkal. A szövegnek ez a tulajdonsága, illetve a munkafolyamatokhoz kapcsolódóan megjelenő ciklikusság a paraszti élet ritmusát (annak repetitív voltát, ciklikusságát) mintázza.

A regényről beszélve nem kerülhető meg a cím értelmezésének és szöveghez való viszonyának problémája sem: vagyis hogyan értelmezhetjük a címbe emelt boldogság fogalmát? A korábbi olvasatok a viszonyulás módosulásával oldják föl a megjelenített történet illetve a cím ellentmondását, vagyis a mostani kilátástalan nyomor helyzetéből vidámnak és boldognak tűnhet fel a korábbi ínség is. Nagy Péter szerint

Joó György valóban hisz is a saját boldogságában: a nyomornak, megalázottságnak urak s munkáltatók előtti kiszolgáltatottságának háború előtti képét valóban boldognak hiszi, mert saját fiatalságát s az akkor életlehetőségeket hasonlítja össze meglett ember korával, az ellenforradalmi kornak krízisének szörnyű, embertelen nyomorával.¹⁹

A boldogság értelmezhetőségével kapcsolatban azonban felvethető egy, a szöveg eddig fel nem derített jelentéstartalma, amely más megvilágításba helyezi, a transzcendens felé nyitja a boldogság kérdését. A regény kezdetén a narrátor így jellemzi Joó Györgyöt:

Valami van az ember arcában, ami meglep és meghat. Mindezt a keserves nagy dolgot úgy mondja el, hogy nincs benne se lázadás, se harag. Nincs benne semmi támadás. Úgy beszél mintha a sors kikerülhetetlen tényeiről beszélne. Ahogy az időjárásról, az elemi csapásokról szól a földművesember. Nem lehet rajta változtatni, tehát egyebet nem tehet, mint tudomásul veszi. A tiszaháti földtúró szegény ember öröklött, ősi nyugalma van benne. Kuruc beletörődés az Isten akaratába.²⁰

Móricz tehát a regény legelején szót ejt a Joó György későbbi cselekedeteinek értelmezésénél is felmerülő predesztinációs létszemléletről. Ezen alaptétel mentén nemcsak az olyan konkrét cselekvések válnak érthetővé, hogy miért veszi el Kőműves Erzsit, hanem a boldogságnak is transzcendens távlatot ad és a címet a bibliai *Hegyi beszéddel* csengeti össze. Ezt a lehetőséget tovább erősíti a szövegben megjelenő számos biblikus reminiscencia. Házasságát úgy jellemzi, mintha

¹⁹ NAGY Péter, *i.m.*, 263.

²⁰ MÓRICZ, *i.m.*, 8.

megnyílt volna „a mennyei paradicsom e földön”,²¹ születését pedig így írja le: „hogyan én isten kegyeltje voltam, hogy az én születésem éppen karácsonyra esett, mert karácsonyi ajándék vótam én, mint Krisztus urunk.” Leghangsúlyosabban a regény zárlatában köszön vissza, amikor Joó György elmondja, hogy végső soron örömeinek egyetlen forrása felesége volt:

Annyi sok fejezőcseléd közül a legjobbat választottam ki. Hálát adhatok az istennek, hogy ebbe a szerencsébe részeltetett, hogy lelki boldogságot adott. Mert Kómíves Erzsébet vót... Mert huszonöt év nagy idő, de huszonöt év alatt egyszer felleg nem jött az én homlokomra úmiatta...”, melyet az író így kommentál: „nem futottál hiábavaló földi javak után: mennyi kincset szereztél ezen az igazán siralmas földi téreken[.]”²²

Ezáltal tehát nemcsak a majdani, túlvilági boldogság kerül be az értelmezés térébe, hanem a szerelem, a családi szeretet mint egyedüli maradandó érték és boldogság forrása.

Szót kell még ejtenünk a mai olvashatóság, élvezhetőség témájáról is. Ha van olyan regény, amelyre a leginkább igaz Esterházy Péter Móriczról tett megállapítása, mely szerint „amiről beszél, az, akiről, és az a nyelv, amelyen ott – mindez már nincs. Baja nem bajunk, illetve nem így. És miközben talán minden kollégánál jobban foglya és kiszolgáltatottja saját tárgyi világának”,²³ akkor *A boldog ember* az. Ez azonban nem korunk fejleménye vagy hiányossága. Maga Móricz írja: „Az ember előtt összefolyik egy ilyen szegény élet. Távol van a mi életlehetőségeinktől. Mesében is érthetetlen szavak: legelőbér, járó jószág, »ötnyolcad élet«, »bocskorpénz«, »koca«, »kantartás«, »igényelt föld«, »papbér«, öt sorban több idegen fogalom, amit meg kell magyarázni...”²⁴ *A boldog ember* lapjain a különbözőség, az áthidalhatatlan elkülönözés poétikája bontakozik ki nyelvi síkon.

Az a nyelv, amelyen Joó György megszólal, nagymértékben különbözik a regényben megjelenő fővárosi író-szerkesztő nyelvétől. Fontos eljárása a műnek, hogy nem kifejezetten egy nyelvjárás sajátosságait emeli be a regénybe. Bár földrajzilag meghatározott az a tér, ahol a regény cselekménye, vagyis Joó György élete kibontakozik, ám ez nem jár olyan hangsúlyos dialektológiai megoldásokkal, mint mondjuk a *Rózsa Sándor* esetében. A kiejtéshez közelítő írásmód azt az intellektuális szakadékot mintázza, amely a falusi földműveléssel foglalkozókat és a pesti értelmiséget választja ketté. Mindezt Móricz úgy ábrázolja, hogy ne legyen kontraproduktív, tehát a regényben nem a nyelvjárás fordulatokkal, hanem főként köznyelvi alakban tünteti fel a paraszti élet kellékeit, és ezt kiejtés szerint jegyzi le, ily módon tehát számít olvasójára, célközönségének (vagyis saját regiszterében) kódolja regényét. Ez az eszköztár egyben ahhoz is hozzájárul, hogy az első feje-

21 MÓRICZ, *i. m.*, 14.

22 MÓRICZ, *i. m.* 411

23 ESTERHÁZY Péter, *Utószó, szó, szó*, = E.P., *Írások*, Magvető, Budapest, 1994, 179–186.

24 MÓRICZ, *i. m.*, 15.

zetben megjelenő két figurát, akik között a narrátori szerep „vándorol”, elválassza és egy adott megszólalásmódhoz kösse. Így az íróhoz végérvényesen az írás médiuma, míg Joó Györgyöz a beszéd kapcsolódik. Az átjárást a két médium, ezen keresztül a két képviselt világ között már az első beszélgetés során lehetetlennek mutatkozik. A regénybeli író így jellemzi Joó Györgyöt: „Író. Ez egy író, akinek nincs módja, képessége, hogy megírja, hát mesélni vágyik.”²⁵

Mindezek fényében újraértékelhetjük Czine Mihály, a *Magyar irodalom történetében* olvasott megállapítását, amelyet most kérdésként tehetünk fel: „Ady kortársa a népi írók nemzedékéhez érkezett (*A boldog emberrel*)?”

A szerző és a mozgalom viszonyáról számos, akár egymásnak ellentmondó információ is kering a köztudatban, tény azonban, hogy a parasztok életét megjelenítő művei kapcsán a köztudatban mint „népi” vagy más változatban „parasztíró” élt és él a mai napig. Kérdés azonban, hogy ez mennyiben igazolható a művek alapján? A most tárgyalt, Czine által belépőnek tekintett mű nem igazolja ezt a csatlakozó mozzanatot az én olvasatomban. A Móricz által ábrázolt világ hermetikusan lezárt, elszigetelt, felemelkedésre, fejlődésre való képesség, lehetőség nélkül.

A tény, hogy Móricz szociálisan érzékeny író volt még nem teszi őt szociográfussá, mint ahogy egy falusi környezetben játszódó történet és egy földműveléssel foglalkozó főszereplő nem tesz egy szöveget parasztregeennyé vagy faluszociológiává.

A szöveg és a népi mozgalom viszonyát a korábban már említett anekdotával analóg módon jellemezhetjük, vagyis *A boldog ember* annyiban belépő Móricz Zsigmond számára a népi mozgalom soraiba, amennyiben kiegyező, egyeztető szándékúnak tekinthető a Gömböshöz vitt, a Ritz Hotel étlapjának hátlapjára felírt és a helyszínen felolvasott paraszti fejadag gesztusa.

25 MÓRICZ, *i.m.*, 9.

Bibliográfia

- CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond = A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1965, 197.
- ESTERHÁZY Péter, *Utószó, szó, szó* = E.P., Írások, Magvető, Budapest, 1994, 179–186.
- FÉJA Géza, *Móricz Zsigmond*, Bp., Mundus, 2005.
- FÖLDES Anna, *Móricz Zsigmond: a „Boldog ember” című regényének ismertetése*, Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat, Bp., 1954.
- LACKÓ Miklós, *Válságok – választások. Történeti tanulmányok a két háború közötti Magyarországról*, Bp., Gondolat, 1975, 52.
- LUKÁCSY Sándor, *Művészet és szociológia*, Valóság, 1948/6.
- MÓRICZ Virág, *Móricz Zsigmond szerkesztő úr*, Bp., Szépirodalmi, 1967.
- MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, <http://mek.oszk.hu/00900/00988/00988.htm#31>, (utolsó letöltés dátuma: 2013. január 23.)
- MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Szépirodalmi, 1960.
- MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Unikornis, 1994, (A magyar próza klasszikusai).
- NAGY Endre, *A boldog ember. Móricz Zsigmond új regénye – Athenaeum*, Nyugat, 1935/7.
- NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Művelt Nép, 1953.
- NÉMETH László, *Móricz Zsigmond*, Bp., Turul Kiadás, 1943.
- POSZLER György, *Zenghet-e a nagy zöngésű húr – má? A boldog ember = A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György Bp., Krónika Nova, 2001.
- VIDNYÁNSZKY Attila, *Nemzeti Színház, avagy a nemzet színháza. A Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, http://www.csokonaiszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=565&Itemid=145, (utolsó letöltés dátuma: 2013. január 23.).

Varga Nóra

A „nemzet motyogánya” avagy az Állami Bábszínház és a kultúrpolitika a '60-as években

Ahogy a bábszínház a színpadi műfajok, úgy a bábtörténet a színháztörténet egyik perifériára szorult része. Tanulmányomban az Állami Bábszínház egy meghatározó periódusával foglalkozom, amely Szilágyi Dezső nevéhez kötődik. Ez egy elég hosszú, sokszínű időszakot ölel fel (Szilágyi 1958 augusztusától az 1991-92-es évad végéig vezette a színházat), ezen belül szűkebben a '60-as éveket vizsgálom, az egyik legizgalmasabb időszakot s a benne kibontakozó avantgárd próbálkozást: a Felnőtt Kísérleti Stúdiót.

Szilágyi Dezső 1958 augusztusában állítása szerint teljesen váratlanul kapta meg az igazgatói kinevezést. A Molnár József vezetése mellett „négy szűk esztendőnek”¹ bélyegzett időszak, majd Simándi József² megbízott igazgatása után az Állami Bábszínház új utakra tért.³ Feltehetően a prágai Spejbl és Hurvinek

1 BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon Budapest Bábszínház*, Bp., Vince Kiadó, 2010, 77.

2 Simándi József (1916-2002) színész, az 1930-as években kisebb vidéki társulatoknál játszott, majd 1949-ben feleségével, Bánd Anna színésznővel együtt Bod László az Állami Bábszínház első igazgatója leszerződött. 1955-től egyre nagyobb rendezői feladatokhoz jutott. 1958 januárjától a bábszínházba be nem járó Molnár József (akkori igazgató) helyett a Fővárosi Tanács által megbízott főrendezőként irányította a színházat. 1958 augusztusában, Szilágyi Dezső kinevezésével távozott.

3 Ezen új utak kifejtése előtt érdemes megemlíteni a cseh Spejbl és Hurvinek Színház 1958-as vendégszereplését, ami már megelőlegezte az orosz módival szembeni új bábesztétika jövőbeli térhódítását. A prágaiak jöttek, hogy tanítsanak és tanuljanak, ezt alátámasztván összefogtak a különböző vidéki, amatőr társulatokkal (Székesfehérvár, Miskolc, Diósgyőr, Debrecen, Szeged) és közös előadásokat csináltak. Jan Dvořák, a társulat színésze, majd rendezője tanulmányt írt a magyar bábjáték helyzetéről, melyben kitért a sajnálatos tényre, hogy az Állami bábszínház nem utaztatja előadásait vidékre, ugyanakkor kiemeli az intézet dramaturgiájának munkáját és a Stúdió kísérleti részlegének (a Kísérleti Stúdió nevet 1966-ban kapja) szárnypróbálgatásait is. Hangsúlyozza Szilágyi Dezső, az Intézet dramaturgiájának a jó drámaírók megnyerésére tett erőfeszítéseit.

színház rendezője, Jan Dvořák tanulmányának köszönhető, hogy Szilágyi 1958 tavaszán meghívást kapott a bukaresti UNIMA⁴ fesztiválra, ahol május 29-én előadást tartott *Gondolatok a bábművészetről* címmel. Előadása után a követség egyik tagja gratulált neki:

Éppen befejeztem az előadást, amikor a követség egyik vezető tagja hozzám lépett és gratulált. Először úgy értettem, hogy a szavai az iménti előadásomnak szólnak, illendően megköszöntem figyelmességét. A következő percben azonban megtudtam, hogy egészen másról van szó: kineveztek az Állami Bábszínház igazgatójának.⁵

Szilágyi Dezső⁶ 36 évesen került az Állami Bábszínház élére. Előzőleg a Molnár József igazgatása alatt álló Állami Bábszínház „ellen-bábszínházaként”⁷ működő győri társulat,⁸ a Győri Állami Bábszínház (1955–58) háziszerzőjeként dolgozott, emellett a Népművelési Intézetben tevékenykedett szerkesztőként. Igazgatását a bábtörténet aranykorként emlegeti. Bábesztétikája és a bábművészetről való gondolkodása igen határozott volt, külföldi (főként közép-európai) mintákon alapult, az addigi magyar bábesztétikáktól merőben különbözött. Az újdonsült igazgatóra nagy feladat hárult, hiszen a repertoár végsőkéig elcsépelte, lejátszott volt, így kezdetben a visszaszerződött győri társulat darabjaival töltötte be a hirtelen felmerülő hiányt. Ez nem tartott sokáig, hiszen főrendezője, Szőnyi Kató⁹ felismerte, hogy a színház jövője az obrascovi¹⁰ mintáktól való elszakadásban, a népi-vásári

4 Union Internationale de la Marionnette - International Puppetry Association, 1929-ben alakult Nemzetközi Bábművész Szövetség, melynek magyar központja 1962-ben jött létre.

5 Az idézet Selmeczi Elektől, a Budapest Bábszínház munkatársától, majd „krónikájának” megírójától származik, aki könyvében idézi Szilágyit. SELMECZI Elek, *Világhódító bábok = Az állami bábszínház krónikája*, Bp., Corvina Kiadó, 1986, 65.

6 Szilágyi Dezső 1940–41-ben bölcsészhallgató és Eötvös-kollegista, viszont családja anyagi helyzete miatt tanulmányait megszakítva kénytelen volt dolgozni. Malomellenőrként, majd tisztviselőként tevékenykedett. Később joghallgatóként behívták katonának, hadifogságba esett, majd megszökött. Államtudományi doktorátust szerzett, és novellák, mesék írásával foglalkozott. Barátjával, Mészöly Miklóssal egy Tolna Megyei *Kis Újság* című újság szerkesztésbe fogott, viszont a hetilapot egy Marosán Györgyöt (az ekkori könnyűipari miniszter) gúnyoló cikk miatt betiltották.

7 BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon Budapest Bábszínház*, Bp., Vince Kiadó, 2010, 81.

Virág Anna és Molnár Anna a festőműhely két dolgozója éles hangon bírálta Molnár József igazgatását, Molnár elbocsátotta őket, amint ezt a műhely vezetője Ország Lili megtudta beadta a felmondását, így indítván el a lavinát. A felháborodott dolgozók bevonultak a Miniszteriumba Both Bélához, az új színházi főosztályvezetőhöz, aki kénytelen volt az összes felmondást elfogadni.

8 A társulatot a szintén felmondott Szőnyi Kató (bábszínésznő, rendezőnő) alakította, férje Gáti György a győri Kisfaludy színház igazgatója befogadta a „bábszecesszionistákat” (a kifejezést Molnár Gál Péter használja, MOLNÁR GÁL Péter, *Színház bábokkal = A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978, 36.) A győri püspöki palota cintermében alakítják meg bábszínházukat, ami papíron a Kisfaludy Színház kamaragyütteseként szerepelt.

9 Szőnyi Kató (1918–1989), eredeti nevén Schlinder Kató színészként került a színház világába, a Mesebarlangban bábszínészként dolgozott, majd a Molnár-korszak alatt Győrbe szerződött, ahol a bábszínház vezetője és rendezője lett. Rendezéseit nem csak Magyarországon, de külföldön is elismerték.

10 Szergej Obrascov, orosz bábművész, a Szovjetunió naturalista sztárja Szempillád zizzenése című antiimperialista elemeket felvonultató satírájával a moszkvai bábszínház Magyarországon is vendégszerepelt. Ez, illetve egy másik Obrascov darab, a Különleges koncert volt a mintája a Sztárparádé moszkvai tanulmányút-

hagyományokhoz való visszatérésben rejlik.¹¹ Hadat üzent a kabaré szerinte egyik műfajának: „Most majd a műfajt kiterjesztjük más szatirikus és zenés műfajok területére is.”¹²

Szilágyi Dezső kapcsolata a kultúrpolitikával igen hullámzó volt, mondhatni cseppet sem volt zökkenőmentes. Kinevezésekor szakmailag kifogástalan volt, viszont nem volt párttag (a pártba való belépést 34 éves igazgatása alatt végig sikerült elkerülnie). Ez kinevezőinek jelentős problémát okozott, hiszen egy viszonylag megbízható munkáskádert váltott fel az igazgatói székben, és mindezt „éppen az új erőre kapó pártállam idején”¹³ tette. Szőnyi Kató oldja meg a problémát: régi párttagként „felelősséget vállal” az igazgatóért.¹⁴ Így Szilágyi három hónap alatt összeállította az 1958/59-es évad műsortervét. A színház süllyedő hajónak minősült, bevétele alig érte el a 250 ezer forintot, míg költségvetése több mint másfél millió forint volt. Az igazgató új vezetését Szőnyi Kató rendező, Kardos G. György dramaturg, Lendvay Kamilló zenei vezető és Rieger Rudolf a műhelyek irányítója képezte. Szilágyi kinevezésekor úgy gondolta, hogy a bábszínházat vissza kell adni a gyerekeknek, ebben közrejátszott, hogy az addig Úttörő- és Ifjúsági Színházak 1957-ben átalakulnak felnőtteknek játszó színházakká, így az évadban csupán egyetlen gyerekdarab volt műsoron a fővárosban. Míg látványosan az Állami Bábszínház ezen korszaka zavartalanul indult, addig a Fővárosi Tanács és a színház vitái egyre élesebbé váltak. A felnőtt előadások (kabarék) korlátozását és a vidéki turnékat a Tanács nem kívánta elfogadni, Szilágyit a tervtörvény (II. hároméves terv) megsértésével vádolták, ezt végül sikerült kivédenie.¹⁵

Egy erős, igényes bábszínház megteremtésén fáradozott. Bábesztetikája szemben állt az addig elfogadott elméletekkel (amelyek Európában – Oroszországot kivéve – a '60-as évekre teljesen elavultak), Körmöczi László *A játékról* c. tanulmányában írja:

Magából a színészből csak a hangja jut a közönséghez. Testét, mozdulatait, arca kifejezéseit a bábura ruházza át, ebben játszik nagy szerepet kezügyesége, ahogyan kapcsolatot teremt a keze és a kezére húzott bábú között. A bábjátékos akkor játszik jól, ha a hangja a bábuból jön, vagyis úgy tűnik a közönség előtt, hogy a színész helyett a bábú él, elevenedik meg, válik hússá és vérré.¹⁶

járól visszatért Szegő Iván rendezőnek.

11 Szilágyi a sajtóban megjelent nyilatkozataiban hasonlóan vélekedett, hazai eszközökkel kell megteremteni a magyar bábjátást, nem pedig külföldi előadásokat másolva.

12 *Magyar Nemzet*, 1958, VII. 12.

13 BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon Budapest Bábszínház*, Bp., Vince Kiadó, 2010, 90.

14 Kérdéses, hogy Szőnyi Kató kapcsolatai milyen mértékben játszottak közre az események alakulásában, hiszen férje a színiakadémián Aczél György (az 1957-től művelődésügyi miniszterhelyettesként az eseményeket irányító kultúr-császár) évfolyamtársa volt.

15 Végül a Művelődésügyi Minisztérium nem ismerte el, hogy a színház feladatköreinek bővítése törvényszerű lenne.

16 SELMECZI Elek, *Világhódító bábok = Az állami bábszínház krónikája*, Bp., Corvina Kiadó, 1986, 40.

A bábról mint a színész egy változatáról, pajtásáról való gondolkodás általános volt a '40-es, '50-es években. Körmöczi kifejti, hogy a színész ezt úgy éri el, hogy a bábút magával hordja a próbákon kívül is, és vele végez hétköznapi dolgokat, hogy megfigyelhesse bábuja tulajdonságait, egyes helyzetekben való viselkedését. Ezzel szemben Szilágyi a közép-európai bábesztétikákkal azonosult:

A figurák ne másolják az embert, ne utánozzák a színészt, hanem öntörvényű lényekként határozott, általános érvényű típusokat alkossanak, sőt egy-egy emberi jellemvonás szimbolikus, felnövesztett jelzéseié váljanak.¹⁷

Ennek érdekében először teljesen beszüntette a kabaré jellegű felnőttelőadásokat, majd egy egységes, magas fokú művészi stilizáción alapuló felnőttelőadás-sorozatot indított, melynek legelső bemutatója, a Shakespeare-évforduló alkalmából választott *Szentivánéji álom* volt.

Többször hangsúlyozza, hogy a bábművészet egyik meghatározó elme a vizualitás. Ennek jegyében színházában több, jeles képzőművészt lát el nagyobb volumenű feladatokkal, mint például a festőművész Ország Lilit, a bábtervező Bródy Verát és Lévai Sándort, később pedig a Képzőművészeti Egyetem ifjú titánját, Koós Ivánt. Az ötvenes években már eltűntek azok a hagyományok, amelyek „szerepet játszottak a kiváltságos osztályok művészetében”,¹⁸ így a felülről mozgatott bábok, a marionett is. A '60-as évekre már a Mesebarlang¹⁹ harisnyafejű bábjaikat sem alkalmazzák.²⁰ Bródy Vera – aki még az 50-es évek elején szerződött a színházhoz – poétikája megelőzi korát, ezt támasztja alá az 1957-es Hamupipőke-vita, amikor naturalista bábok helyett, olyan bábokat készített az előadáshoz, amelyek a nézők asszociációs képességét veszik igénybe. Az *Illetékes bírálat a Hamupipőkééről* című cikkben egy kilencéves kislány tette szóvá, hogy a bábuk szája nem mozog, így nem tudja elhinni, hogy élnek, illetve kifogásolta a rút tündér alakját, mondván, ha már tündér, legyen szép. A bábszínház meghajlik és közleményt ad ki: „Megszépül a tündér!” A '60-as években megújulnak a figurák, a legkülönbözőbb bábokkal kísérleteznek, reklamálo pedig alig akad.

Szilágyi Dezső több mint 30 éven át küzdött a vidéki tájelőadások problémájával. Eleinte a kormányzat és a kultúrpolitika nem nézte jó szemmel, hogy a hároméves tervet megszegvén kiterjeszti az előadásokat egész Magyarország területére, majd megszületik az MSZMP művelődéspolitikai határozata, mely az alapműveltséget gazdagító előadások számának emelését írja elő, ezzel legitimálva a tájolásokat. Az igazgató négy, majd nyolc részre osztotta a társulatot,

17 SZILÁGYI Dezső, *Az állami Bábszínház három évtizede=A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978, 9.

18 SELMECZI Elek, *Világhódító bábok = Az állami bábszínház krónikája*, Bp., Corvina Kiadó, 1986, 41. 19 1948. február 20-án megkezdte működését a Paulay Ede utca 35. szám alatt Várkonyi Zoltán Művész Színházának emeleti helységében a Mesebarlang, ahogyan a korabeli plakát hirdette a vállalkozást, az MNDSZ bábszínháza. A rövidítés a Magyar Nők Demokratikus Szövetségét takarja. A Mesebarlangot ma az Állami Bábszínház egyik elődjének tekintik.

20 Orosz múzeumokban még felfedezhető, mint magyar jellegzetesség.

melyből kettő mindig a vidéket járta.²¹ Egy idő után a vidéki előadások helyzete stabilizálódott, ám ekkor már Szilágyit avantgárd törekvések foglalkoztatták, a tájelőadások a kísérletező előadások számára teherré váltak. Alapkonceptiója a színház kettéválasztása lett egy vidéki, országot járó és egy fővárosi, kicsit művészi bábszínház létrehozása, bár harminc éven keresztül dolgozott érte, ez az álma soha nem teljesült.

1960-ra „a megnövelt feladatok és távlati tervek azt kívánják, hogy egyrészt emelkedjen a társulat létszáma, másrészt olyan személyeket találjanak, akik képesek befolyásolni a színház arculatának alakulását.”²² Nagyon fontos problémává válik tehát az utánpótlás kérdése. 1960-tól a frissen érkező színészek kétéves, bábszínészképző tanfolyamon sajátították el a bábjátékszítés művészetét. A képzésben Ascher Oszkár, Sík Olga és Szakáts Miklós oktattak. Később ez a kezdeményezés növelte ki magát a felnőtt Kísérleti Stúdióvá. Az első évek rendezőhiányát a rendezni vágyó bábszínészek és az ösztöndíjjal Prágában tanuló Urbán Gyula és Balogh Géza küszöbölték ki, ők voltak az első magyar, diplomás bábrendezők.

A felnőtt bábszínház hazánkban (ahogyan a Szilágyi által jól ismert Moszkvában, Leningrádban, Krakkóban és Prágában is) gyerekcipőben járt, ám a hatalmas állami szubvenciók miatt ezekben a bábszínházakban a művészek szabad kezet kaptak a kísérletezéshez (persze a kultúrpolitika által megszabott határokon belül). Magyarországon a kabarékat leszámítva nem is születtek nagyobb sikerű, a felnőtt közönséget megcélzó előadások. A '60-as évek elején több törekvés is volt a más típusú felnőttelőadásokra, de a bábszínház dolgát jelentősen megnehezítette az alapanyaghiány, ugyanis bábszínpadra írt, felnőtteknek szánt művek nem voltak. Ezt a problémát regények dramatizálásával próbálták kiküszöbölni, így született pl. *A szőke ciklon*,²³ amely nagy sikert aratott.

A Kísérleti Stúdió (1966–1979) történetét meghatározza az 1960-ban beindult, Szilágyi szorgalmazta bábszínészképzés (gyakorlati és elméleti többéves, főiskolai szintű oktatás). A Kísérleti Stúdió nagy része voltaképpen a bábszínészképzés során művésszé érett fiatalokból állt. Céljuk, ahogyan Molnár Gál Péter is fogalmazott, „újabb és újabb gondolati-érzelmi tartományok meghódítása a korszerű színházművészetnek”.²⁴ Előadásaik munkafolyamata a következőképpen zajlott: a stúdióban kikísérletezett új formát és előadást bemutatták a közönségnek, leszűrtek a válaszreakciókat, visszavonultak egy időre, csiszoltak az előadáson, majd újra bemutatták és újra csiszoltak rajta. A nagyközönség elé csak akkor vonultak, amikor már saját maguk által is elismert eredményt tudtak felmutatni. A fiatal művészek mellett idősebb, kevésbé foglalkoztatott, tapasztalt kollégák is csatlakoztak a munkához.

21 A kultúrpolitika később az Állami Bábszínháztól várta, hogy az egész országot lefedő műsorpolitikát folytasson, így rengeteg tájelőadást játszottak, melyeknek célja nem a művészi igényesség, hanem hogy minél több gyerek találkozzon a bábszínházzal, mint művészeti formával.

22 BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon Budapest Bábszínház*, Bp., Vince Kiadó, 2010, 92.

23 Tardos Péter adaptációja Rejtő Jenő regénye alapján, bemutató: 1958. november 14., rendező: Szőnyi Kató

24 MOLNÁR GÁL Péter, *Színház bábukkal = A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978, 36.

A Kísérleti Stúdió öt előadást²⁵ hozott létre rövid fennállása alatt, ezen darabok mindegyike „a legkülönbözőbb felfogásban és technikával – bábukkal, árnyfigurákkal, maszkokkal, tárgyakkal, színészekkel – bemutatott kamaradarabok igen élénk érdeklődést keltettek nemcsak a szakmabeliek, hanem a közönség köreiből is”.²⁶ A négy előadás hasonló tematikára épült, több, hasonló témájú, kortárs egyfelvonásos alkotott egy egészestés produkciót. A darabokat rövid, a rendező vagy a dramaturgok által írt szöveg kötötte össze, amelyet egy narrátor tolmácsolt.

A Stúdió előadásai közül az elsőt, a legmeghatározóbbat (mint irányjelölőt) vizsgáltam a fellelhető források alapján.

A *Bábuk és emberek I.* (1966. március 7.), a Kísérleti Stúdió bemutatkozó előadása három egyfelvonásosból állt: Wolfgang Weyrauch *A japán halászsok* című hangjátékának átdolgozásából, Samuel Beckett *Jelenet szöveg nélkül* és Slamowir Mrożek *Strip-tease* című munkáiból. Mindhárom műnek ez volt a Magyarországi ősbemutatója (a *Strip-tease-en*²⁷ kívül nem is nagyon játszották őket később sem). Az eredeti tervek szerint Ionesco *A kopasz énekesnője*, illetve Dürrenmatt *Angyal szállt le Babilonba* című műve is részét képezte volna a felvonásfüzérnek, de ezeket politikai okokból nem engedték előadni. Aczél György felhívta Szilágyit és megvádolta, hogy az igazgató borulátó, defetista darabokat tűz műsorra. Aczél felháborodása meglepte a szakmát, hiszen a kultúrpolitika nem tulajdonított nagy szerepet a stúdiodaraboknak, lévén, hogy kis közönséget érintenek, a két szerző nevére azonban rögtön reagáltak. A Beckett- és a Mrożek-darab pozíciója is csupán azon múlt, hogy Beckett *Godotra várva* című darabját fél évvel az esemény előtt mutatták be a Thália Színházban, Mrożek helyzete pedig bizonytalan volt, nem tudták, hogy disszidált, vagy csupán hosszasan nyaral Olaszországban.

A bemutató a szakma előtt, csendben zajlott, minimális sajtóvisszhang kíséretében. Érdekes, hogy egyetlenegy színlapon sem szerepel, sőt Molnár Gál Péter 1978-as írásában a *Bábuk és emberek II*-őt (ő természetesen I-ként írja le) említi az első kísérleti stúdiós darabként, míg 1999-ben kiadott művében már helyesen a *Bábuk és emberek* 1966-os előadását tekinti a legelsőnek.²⁸ A zártkörű bemutatót követően a Színházművészeti Szövetség kerekasztal-beszélgetést rendezett az előadásról. A vitát Vámos László moderálta, aki Balogh szerint „okosan taktikázott”²⁹: védelmébe vette az összes darabot, még *A kopasz énekesnőt* is, illetve hangsúlyozta, hogy a bábszínházban a morbidnak tűnő darabok is különös derűt kapnak, végül kijelentette, hogy semmilyen akadályát nem látja annak, hogy a darabot bemutassák a nagyközönség előtt. Bizó Gyula a minisztérium Színházi

25 *Bábuk és emberek I.* (1966. március), *Bábuk és emberek II.* (1972. január), *Tárgyak és emberek* (1975. április), *Arcok és álarcok* (1976. március), *Bábuk és bohócok* (1979. május) és a *Maszkok, tárgyak, bábok* (1979. október), de ez csupán az előző darabokból egy megadott témára összeállított mix volt.

26 SZILÁGYI Dezső, *Az állami Bábszínház három évtizede = A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Budapest, Corvina, 1978, 10.

27 A Színházi Adattár szerint az Állami Bábszínház előadásain kívül a *Strip-teaset* még négyszer, *A japán halászsokot* még egyszer, a *Jelenet szöveg nélkül* pedig egyszer sem játszották.

28 MOLNÁR GÁL Péter, *Színház bábukkal = A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978, 36.

29 BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon*, Budapest Bábszínház, Bp., Vince Kiadó, 2010, 136.

és Zenei Főosztályának vezetője ugyanakkor kifejtette, hogy ellenzi a „kísérleti” címszóval bemutatott előadásokat, hiszen a Bábszínháznak nem az európai, hanem a szocialista bábjátszás élharcosa címre kell törekednie. *A japán halászsok* elgondolkodtató, de gyenge műnek nevezte, Beckett némajátékát elutasította (mert „bár élvezte az előadást, mondanivalóját egyértelműen elutasítja”³⁰), a legjobban Mrožek egzisztencialista művét kifogásolta. Mindezek ellenére engedélyezte a darab műsoron tartását, viszont szigorúan korlátozta az előadások számát.³¹ Az Állami Bábszínház napijelentései szerint az előadást a bemutatón kívül még négyszer játszották,³² illetve háromszor készült tévéfilmfelvétel belőle.

A továbbiakban röviden bemutatom hogyan is nézett ki a három egyfelvonásos megvalósítása. *A japán halászsok* nemcsak Biczó által, hanem a szakma nagy része által is a leggyengébbnek tartott előadás a három közül. A szöveget Szilágyi Dezső adaptálta, a bábokat és a díszletet Ország Lili készítette. A látvány egyedülálló volt, vetített háttereket alkalmaztak. A rendezés és a tervező stilizálta a bábokat, arctalan bábuk játszották az atomkatasztrófa áldozatait. A nonfiguratív szürkésbarnás, alapvetően színes vetített háttér csak még jobban kiemelte az alapvetően békés világban keletkező természetellenes zűrzavart, illetve tökéletes kontrasztban állt a félplasztikus bábfigurákkal. Szőnyi Kató három részre bontotta a színpadot: a vetített háttér előtt helyezkedett el a nagyszínpad, továbbá kétoldalt állt egy-egy kisszínpad, a baloldali a narrátor, főszereplő Susukhié, a jobboldali pedig az erdő homályos szellemalakjaié. Az előadás egyfajta keleti, misztikus, szertartás-hatás keltésére törekedett. *A japán* (a szövegekönnyben japáni halászsok szerepel) *halászsok* egy háromszintes (ahogyan ezt a színpaddal is hangsúlyozták) előadás, Susukhi elmeséli tragédiáját, látjuk a múltban történt eseményeket, illetve a harmadik egy transzcendens szint, az atom és a szellemek szintje. A történet helyszíne a drámai hagyományokra visszatekintő erdő, ahol bármi megtörténhet, az előadás ezt a varázslatos, egyben félelmetes erdő motívumot, *A szentivánéji álomból* is ismerős toposzt használta. Kiemelkedő szerep jutott a zenének: a rendező a kortárs lengyel Lutoslavszki műveit használta fel aláfestésképpen.

Az egyfelvonásosokat egységbe kovácsolja Elbert János összekötő szövege, amit Galamb György mondott el. Az író – ahogyan az előadás is – reflektál a tháliás *Godotra váróóra*: „nem kell többet Godotra várunk”, Beckett mint a szorongásirodalom legjelentősebb képviselője jelenik meg. *A Jelenet szöveg nélkül*, más néven *Szomjúság* a kiszolgáltatott ember bábuvá válásának tragédiája. A darab felfogható tiltakozásként az embertelen helyzetbe szorító társadalmi körülmények ellen. A Beckett egyfelvonásos bábuját Koós Iván tervezte, ahogyan a díszlet is az ő munkáját dicséri. Egyszerű, csupasz kép, sivatag. Egy kiszolgáltatott bábuval középen és felülről csüngő tárgyakkal. Mondanom sem kell, hogy a szövegekönnyv ebben az esetben csupán Beckett instrukcióit tartalmazza, amiből

30 Uo, 136.

31 Uo, 136.

32 1966. március 14., 1966. március 28. (18:40–21:33), 1966. április 6. (19:40–21:28), 1966. április 12. (19:40–)

a szövegek szerint nem húztak ki semmit, minden pontosan úgy történik, ahogyan azt a szerző megírta (kivéve az irányok felcserélését). Az egyfelvonásos meglepően nagy sikert arat.

A Beckett- és a Mrożek-mű közti összekötőszövegben felhívják a közönség figyelmét a párhuzamra: a szerzők hasonló mondanivalójára. „Mrożek alkotásában azonban a beckett-i gondolat más hangszerelésben szólal meg”.³³ Szereplői nemcsak látszólag, hanem valóban bábok, folyamatosan a szabadságról beszélnek, ám nem rendelkeznek vele, ez az egzisztencializmus paródiája. „az ember társszerzője a saját szerencsétlenségének”.³⁴

A szöveget a rendező alaposan meghúzta. Az Urakat irányító gigantikus kézből, illetve a szerzői instrukciókból szinte egyértelműen következik a báb mint reprezentációs forma választása, ám a Kísérleti Stúdió egy briliáns ötlettel valódi színészekkel és hatalmas maszkokkal oldotta meg a szereplők bábszerűségét, ami egy újfajta értelmezést tárt a nézők elé, hangsúlyosabbá téve az ember mint báb vonalat. Érdekes, hogy annak ellenére, hogy a bemutató zártkörű volt, illetve, hogy a darabot csak négyszer játszották közönség előtt (a plakátokon és a műsortervben nem is szerepel) volt sajtóvisszhangja, a *Népszabadság* és a *Magyar Ifjúság* is beszámol róla:

A három bemutatott darab a bábszínpad három módszerű kifejezési lehetőségeit kutatta, s nemcsak érdekeset, különöset adott, hanem különösen a Weyrauch- és a Beckett feldolgozással a bábművészet eddig nem kutatott lehetőségeinek felhasználását is bizonyította.³⁵

Szilágyi Dezső talpraesett színházigazgató lévén egy idő után kiismerte a politikai játszmákat és kerülte azokat, ám állami intézmény vezetőjeként rengeteg egyeztetésen részt kellett vennie, ahol a rossznyelvek szerint, amint élessé vált a helyzet felszólalt, ám a mondandóját olyan lassan és körülményesen adta elő (feltehetőleg direkt), hogy a politikai vezetők vagy engedtek, vagy szemet hunytak a dolgok felett. Vitapartnerein tehát ezzel a motyogó technikával kerekedett felül, így kapta a „nemzet motyogánya” nevet.

Louis Jouvet³⁶ így jellemzi a színházigazgatókat:

Senki sem él ilyen tökéletes dualításban, mint a színiigazgató: irodalmár a publicitásban, publicista az irodalomban. Bankár és uzsorás, bőkezű, vagy zsugori, ahogy a szükség megkívánja. Műgyűjtő és mecénás, de ugyanakkor számvivő, vagy pénztáros is. Ez az örömkereskedő, ez a diktátor-dramaturg egyúttal aláztatos adófizetője a nagyobb hatalmaknak. Alá van vetve [...] ³⁷

33 *Bábuk és emberek összekötőszövegek* rendezőpéldány, 1966, 3.

34 Uo, 3.

35 SZABOLCSI GÁBOR, *Bábuk és emberek. Kísérletek a bábszínházban*, Népszabadság, 1966, IV. 23.

36 Louis Jouvet (1887–1951) francia rendező, színházigazgató a Francia Színművészeti Egyetem tanára.

37 SELMECZI ELEK, *Világhódító bábok = Az állami bábszínház krónikája*, Bp., Corvina Kiadó, 1986, 66.

Szilágyi 1992-ben vonult nyugdíjba, amikor az Állami Bábszínház Budapest Bábszínházként született újjá. Sajnos a bábjáték, ami egy időben Magyarország egyik legnagyobb kultúrexportcikke volt, az elmúlt évtizedekben teljesen háttérbe szorult, s főleg a szocialista kultúrpolitika hatására gyerekműfajként könyvelték el. Történetét és magyar sikereit nem hozták nyilvánosságra, elsikkadtak, elhallgattattak.³⁸ A benne rejlő potenciált és a felnőtt bábelőadások hagyományát azonban egy fiatal, kísérletező nemzedék igyekszik kiaknázni; ebben a folyamatban³⁹ jelentős szerepet vállal az egyetemi oktatás, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 2004-óta külön figyelmet szentelnek a bábszínész- és 2008 óta a bábrendező-képzésnek.

38 Például a párizsi Arc en ciel, Blattner Géza bábszínháza.

39 Hogy néhányat említsünk: Tengely Gábor, Csathó Kata, Kuthy Ágnes.

Bibliográfia

- BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon Budapest Bábszínház*, Bp., Vince Kiadó, 2010.
- Magyar Nemzet*, 1958, VII.
- MOLNÁR GÁL Péter, *Színház bábukkal = A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978.
- SCHOHN, Roland, *A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre = Ember és báb*, szerk. TÖMÖRY Márta, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1990.
- SELMECZI Elek, *Világhódító bábok = Az állami bábszínház krónikája*, Bp., Corvina Kiadó, 1986.
- SZABOLCSI Gábor, *Bábuk és emberek. Kísérletek a bábszínházban*, Népszabadság, 1966, IV. 23.
- SZILÁGYI Dezső, *Az állami Bábszínház három évtizede = A mai magyar bábszínház története*, szerk. SZILÁGYI Dezső, Bp., Corvina, 1978.

Források

Az OSZK Színháztörténeti Gyűjteményéből:

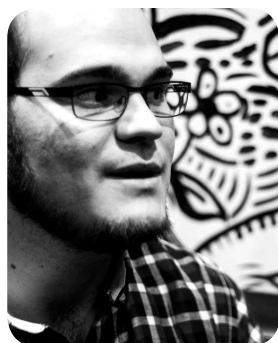
- Bábuk és emberek összekötőszövegek rendezőpéldány*, 1966. jelzet: SZT MM 23.088/1, SZT MM 23.088/2, SZT MM 23.088/3
- A japán halászok rendezőpéldány*, 1966. jelzet: SZT MM 23.121
- Strip-tease rendezőpéldány*, 1966. jelzet: SZT MM 23.019
- Jelenet szöveg nélkül I.*, 1966. jelzet: SZT MM 21.900/I-II
- Bábuk és emberek II.* 1972. jelzet: SZT MM 21.838
- Országos Színhazi Adattár adatai, www.szinhaziadattar.hu

Az OSZMI Bábgyűjteményéből:

- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1965. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1966. március 7. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1966. március 28. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1966. április 6. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1966. április 12. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1967. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1968. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1969. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár
- Állami Bábszínház, Napijelentés, 1970. OSZMI Bábgyűjtemény Kézirattár

Kötetünk szerzői

BALGA NÓRA, született 1991-ben Budapesten. 2010-től az ELTE Bölcsészettudományi Karának hallgatója. Tanulmányait jelenleg magyar maior, olasz és latin minor szakokon végzi. Egyetemi tanulmányainak kezdete óta az Eötvös József Collegium magyar műhelyének tagja, 2011 óta a Collegium Diákbizottságának a tagja, 2012 szeptemberétől alelnöki pozícióban. A Benkő Loránd Nyelvtörténeti Diákműhely tagja. Második minor szakjának elkezdéséhez Honoratior pályázatot nyert, Ippolito d'Este inventáriumának vizsgálatával kapcsolatos, illetve a Mátyás-korabeli olasz-magyar kapcsolatok kutatásának a tervével. Jelenleg is főleg ezen témák vizsgálatával foglalkozik.



BRAUN BARNA 1990-ben született Budapesten, az ELTE BTK Magyar nyelv és irodalom BA képzésének végzős hallgatója irodalomtudomány és művelődéstudomány szakiránypárral. Kutatási területe a magyar irodalom online jelenléte. A FÉLonline.hu alapító főszerkesztője, kritikus.



GOROVE ESZTER, született 1988-ban Budapesten. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2010-ben szerzett magyar alapszakos diplomát, szakdolgozatát Juhász Ferenc lírájából írta. Jelenleg az irodalom-és kultúratudomány szakon végzős hallgató, elsősorban a 20. századi magyar lírával foglalkozik, szakdolgozatát Szabó Lőrinc *Tücsökzene* című kötetéből írja. Rendszeresen ír kritikákat, valamint az ELTE-MTA Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport forrásjegyzék gyűjtésében 2008 óta aktívan szerepet vállal.

HORVÁTH GÁBOR, született 1985-ben Székesfehérváron. A PTE Bölcsészettudományi Karán 2011-ben szerzett diplomát magyar és történelem szakon, magyar szakos szakdolgozatát Takáts József témavezetésével írta. A XXX. OTDK-n *A Baradlay-család allegorikus értelmezése Jókai Mór A köszívű ember fiai című regényében* című dolgozatával második helyezést ért el. Jelenleg a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusz hallgatója. Takáts József témavezetésével dolgozik disszertációján, amelyben a XIX. századi nevelődés műszervező tulajdonságát vizsgálja. Kiemelten foglalkozik Fáy András *A Bélteky-házának* értelmezésével.



KOVÁCS GYÖRGYI, 1991. május 28-án született Szolnokon. A Verseghy Ferenc Gimnázium speciális angol tagozatán érettségizett Kiváló Verseghys Diákként. Magyar és informatikus könyvtáros hallgató angol és nyelv- és beszédtudomány minorral az ELTE BTK-n. Az Eötvös József Collegium Magyar, Informatikai és Angol-Amerikai Műhelyének tagja. 2011-ben előadást tartott a Cenzúra – Öncenzúra Konferencián, Ilosvai és Arany Toldiját hasonlította össze. 2011-ben az Eötvös Konferencián a fordítóprogramokról, 2012-ben a számítógépes helyesírásról, az Esztétika-Etika-Politika Konferencián a Murányi Vénuszról tartott előadást. Tagja az EClogA szerkesztőbizottságának. A 2009/2010-es tanévben megnyerte az ELTE BTK kari helyesírási versenyét, a Nagy J. Béla országos helyesírási versenyen harmadik helyezést ért el. Szerkeszti az Eötvös Collegium honlapját.

KOVAI ANNA FRUZZINA született 1988-ban Budapesten. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2010-ben szerzett alapszakos bölcsészdiplomát magyar szakon. Alapszakos szakdolgozatát Szilágyi Ákos témavezetésével írta *Kettős tükör avagy Ikonértelmezések Pilinszky János Nagyvárosi ikonok című művében* címmel. Jelenleg is az ELTE diákja, az Irodalom- és kultúratudomány mesterszak modern magyar irodalom szakirányán tanul. Hasonló témában megjelent tanulmánya az Egy közép-európai értelmiségi napjainkban, Tverdota György 65. születésnapjára (ELTE BTK, 2012.) című kötetben.



LENGYEL IMRE ZSOLT, született 1986-ban Makón. Az ELTE esztétika–magyar szakpárján diplomázott 2009-ben. A XXIX. OTDK-n első helyezést ért el *Elza pilóta: nézőpontok, didaxis, etika* című dolgozatával. 2009 és 2012 között az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának ösztöndíjas doktorandusza volt. Készülő disszertációjának témája: a népi írók (ön)reprezentációja és a művészet társadalmisága. 2012-ben *Beszélgetés fákról* címmel jelent meg első, válogatott kritikáit tartalmazó kötete.

MAROSÁN BENCE PÉTER vagyok. 1978-ban születtem. 1997-ben érettségiztem az Anna Frank Gimnáziumban. Ugyanez év őszétől vagyok az ELTE filozófiai szakjának hallgatója. 2000-ben felvettek az ELTE esztétika szakjára is. Filozófia szakon 2004-ben végeztem, esztétika szakon 2008-ban. 2005 óta vagyok az ELTE Filozófiai Doktori Iskolájának kutatója, fenomenológia alprogramban. 2008 őszén négy hónapot töltöttem a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj finanszírozásával Írországban, a Dublini Egyetemen (University College Dublin). 2009 téli szemeszterben öt hónapot töltöttem DAAD-ösztöndíjjal Németországban, a Wuppertali Egyetemen (University College Dublin). 2010 tavaszán és nyarán összesen öt hónapot töltöttem a Párizsi Sorbonne I egyetemen, részben az Erasmus program keretében, részben a Francia Intézet ösztöndíjával. Fő kutatási területem Edmund Husserl osztrák-német filozófus munkássága. 2013 márciusában fejeztem be doktori disszertációm *„Az apodikticitás élete – Adalékok az igazság fenomenológiájához”* címmel.





NAGY DÁNIEL 1987-ben született Pécsen, ahol két féléven át történelmet hallgatott a Pécsi Tudományegyetemen. BA diplomáját végül 2011-ben szerezte a Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem zenetudományi szakán. Jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Szemiotika MA szakának végzős hallgatója, szakdolgozatának témája Wagner hatása Thomas Mann regénypoétikájára *A nibelung gyűrűje* és a *József és testvérei* összehasonlító elemzésén illusztrálva. Elsődleges érdeklődési köre a 19-20. század zenéje és regényirodalma közötti összehasonlító vizsgálatok, valamint a zenei szemantika és narrativitás kutatása.

NAGY KRISZTIÁN 2005-ben szerzett abszolutóriumot a jogi karon (PPKE-JÁK), 2009-ben diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Karán. Jelenleg az Irodalomtudományi Doktori Iskola ösztöndíjas hallgatója. Schein Gábor témavezetésével disszertációját Krasznahorkai László és Tarr Béla műveinek egymásrautaltságáról írja, fő kutatási területe a lokális krízisek, a mélyszegénység, a kiszolgáltatottság, az artikulációra való képtelenség filmnyelvi, irodalmi fenomenológiája, etika és medialitás viszonya. 2012-ben Selyem Zsuzsa vendégeként a kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetemen tanított kortárs irodalomelméletet. Következő munkája Balassa Péter befejezetlen Móricz-monográfiájáról szól.



PETŐ ZOLTÁN, született 1985-ben Mezőkövesden. Az ELTE BTK Bölcsészettudományi Karán szerzett diplomát esztétika és történelem szakon, szakdolgozatát Kontler László témavezetésével írta. Jelenleg az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Disszertációjának témája az újkori brit politikai filozófiai gondolkodás története, a korai konzervativizmus és radikalizmus jellemzőinek vizsgálata.

REICHERT GÁBOR, született 1987-ben Tatabányán. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2011-ben szerzett MA-diplomát magyar nyelv és irodalom szakon, jelenleg az Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója az 1945 utáni magyar irodalom programon. Az *Új Forrás* folyóirat munkatársa, az *Apokrif* kritikarovatának szerkesztője.



SEBESTYÉN ÁDÁM 1992-ben született Szekszárdon. Az ELTE Bölcsészettudományi Karának másodéves hallgatója magyar szakon és német minoron. OTDK dolgozatának (*A barokk metafora – Gyöngyösi István és XVII. század retorikai kultúrája*) témája Emanuele Tesauro metaforaelmélete és a *Csalárd Cupido* képi világának elemzése.

SZILÁGYI ÁRON ANDRÁS, született 1988-ban Pécsen. A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2011-ben szerzett diplomát szabad bölcsészet szakon, szakdolgozatát Foucault, Blanchot és az irodalom címmel, Popovics Zoltán témavezetésével írta. Jelenleg az ELTE Bölcsészettudományi Karának végzős esztétika szakos hallgatója, ezzel párhuzamosan a PTE Bölcsészettudományi Karának francia-magyar bölcsészettudományi szakfordító képzésében vesz részt. Seregi Tamás témavezetésével dolgozik szakdolgozatán, amelyben Jacques Rancière politikai esztétikáját vizsgálja. Emellett foglalkozik huszadik századi francia filozófiával, és kortárs politikafilozófiai elméletekkel.





SZILVÁSI VIKTÓRIA, született 1992-ben Dombóváron. Jelenleg az ELTE Bölcsészettudományi Karának magyar és szabad bölcsész alapszakos hallgatója, az Eötvös Collegium magyar műhelyének tagja. Eddig összehasonlító irodalomtudománnyal (Thomas Mann *A varázshegy* és Ottlik Géza *Iskola a határon* című műveinek összehasonlításával), valamint az újplatonikus filozófiával (Marsilio Ficino *De vita* című művével és Janus Pannonius költészetével) foglalkozott.

TAKÁCS DÓRA ILDIKÓ, született 1991-ben Debrecenben. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán magyar alapszakon végezte tanulmányait 2010 és 2013 között. Az Eötvös Collegium magyar műhelyének tagja 2011 óta. Elsősorban kortárs magyar prózával kíván foglalkozni, különös tekintettel Nádas Péter munkásságára. A XXXI. OTDK-n Kortárs magyar irodalom szekcióban III. helyezést ért el *Ez (m)ilyen*. A homoszexualitás ábrázolása Nádas Péter Emlékiratok könyvében című dolgozatával.



TÁNCZOS PÉTER, született 1987-ben Székesfehérváron. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán 2009-ben szabad bölcsész alapszakos, 2011-ben esztétika mesterszakos diplomát szerzett. Jelenleg ugyanezen az egyetemen, a Humán Tudományok Doktori Iskolában filozófia szakos PhD hallgató Dr. Angyalosi Gergely témavezetése mellett. Készülő disszertációjában a 19-20. századi szubverzív filozófiai tendenciákkal foglalkozik, különös tekintettel Friedrich Schlegel, Kierkegaard, Nietzsche és Derrida munkásságára.

TARDY ANNA 1987-ben született Szolnokon. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2011-ben szerzett diplomát magyar nyelv és irodalom szakon, szakdolgozatát Szilágyi Zsófia témavezetésével írta. A XXXI. OTDK-n első helyezést ért el modern magyar irodalom szekcióban *Közelítések a Tükörhöz (Móricz Zsigmond kéziratos Tükör-kötetei)* című dolgozatával. Jelenleg az ELTE irodalom- és kultúratudomány szakos hallgatója.



VARGA NÓRA született 1991 decemberében Budapesten. 2011-ben érettségizett a kecskeméti Bolyai János Gimnázium spanyol-magyar kéttanításnyelvű tagozatán. 2011 szeptemberétől az ELTE BTK magyar szakos-, majd 2012-től szabad bölcsészet szakos hallgatója. Főbb érdeklődési területei a magyar bábszínháztörténet, a Katona József Színház megalakulása és a kortárs magyar drámák színpadra alkalmazása.



