

DOBOS ISTVÁN

Észrevételek Kappanyos András *A modernség változatai. Konceptiótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz* című vitaindítójához

Elöljáróban szeretném leszögezni, hogy a koncepció elméleti alapjaival kapcsolatban *elvi vitát* nem kívánok kezdeményezni. Terméketlen volna az eszmecsere, ha olyan kérdésekre várnék választ, amelyeket a tervezet készítői maguk sem szándékoztak fölvetni. A „társadalomtörténeti” alapozású irodalomtörténet elméleti kérdéseiről a modernség kontextusában egyébként részletesen kifejtettem a véleményemet az *Irodalomtörténet* című folyóirat felkérésére 2011-ben.¹ Nem sok értelmét látnám annak, ha itt újra előadnám fenntartásaimat. Ennél hasznosabbnak vélem, ha a koncepciótanulmány saját célkitűzéseivel kapcsolódva fogalmazom meg észrevételeimet.

A modern jelentésének körülhatárolása. Elméleti-módszertani megfontolások

Ha jól értem, a készülő új irodalomtörténet harmadik kötete nem egyetlen elméletnek rendeli alá kizárólagosan a „szintézis” egészét. Többféle történet elmondását ígéri az irodalomról. Nem átfogó értelemben törekszik elméleti koherenciára, csupán egy-egy elbeszélés változaton belül tekinti azt magára nézve kötelezőnek. Nyilvánvaló, hogy a tervezet nem tud eltekinteni gyakorlati megfontolásoktól sem. Nem utolsó sorban az a célja, hogy a tudományos műhellyel szemben támasztott elvárásnak megfeleljen, hiszen az előző akadémiai irodalomtörténet több mint ötven évvel ezelőtt jelent meg. Hozzászólásomat a legátfogóbb kérdésekkel kezdem, s fokozatosan haladok a részletek felé.

Való igaz, a modernség nem alkot egységes, előrehaladó rendben kibontakozó folyamatot a 20. századi magyar irodalom történetében. *A modernség változatai* című tervezet néhány átfogó, nagyhatású művészi kezdeményezés kiemelésére vállalkozik, s nem szerteágazó mikrotörténetek rendezetlen megjelenítésére. Ezt a döntést el lehet fogadni. Nyilvánvaló, hogy a 20. századi magyar irodalom története nem kizárólag a modernség változatainak a története. A korszakban nem lebecsülhető szerepet játszottak modernség-ellenes eszmei irányzatok, írói mozgalmak, és szellemi csoportosulások. Az arányok azonban nem közömbösek. Nem egészen értem, miért kap ilyen nagy teret

* A szerző a DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet egyetemi tanára, a Kosztolányi Kritikai Kiadás Kutatócsoport vezetője. A hozzászólás eredetileg az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete által 2018. szeptember 26-án megrendezett szakmai kerekasztal-konferenciára készült. Jelen formájában a programírás időközben átdolgozott, az említett vitára is reflektáló szövegéhez kapcsolódik.

1 Dobos István, „»állni látszik az idő, bár...«: Irodalomtörténet-írásunk időszerű elméleti kérdései a modernség kontextusában”, *Irodalomtörténet* 92 (2011): 235–253.

a nemzeti konzervativizmus, a népi írói mozgalom és a szocialista realizmus a koncepciótanulmányban, ha a tervezett irodalomtörténet elsődleges célja a modernség változatainak a leírása. Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete által 2018. szeptember 26-án megrendezett szakmai kerekasztal-konferenciára készült koncepciótanulmány és az abban mellékelte részletes tartalomjegyzék között nem volt teljes az összhang. Ez részben azzal volt magyarázható, hogy különböző ütemben készült a két anyag, s így több munkafázist jelenített meg. Talán az ebből fakadó ellentmondások kiküszöbölése érdekében maradt ki az egyes alfejezetek tárgyát megnevező és címszavakban felvázoló részletes kötetbeosztás a programírás jelen változatából, amely nem jelenti a főbb témakörökben megnyilvánuló szemléleti-módszertani alapelvek visszavonását. Az említett vita tanulságainak összegzése erre vonatkozóan határozottan leszögezi: „munkánkat a koncepciótanulmány alapján folytatjuk” (34).²

A nemzeti konzervativizmus, a népi írók és a szocialista realizmus annyiban valóban kapcsolódnak a „modernség változataihoz”, hogy modernség-ellenesek. *Modernség-kritikájuk azonban korántsem egynemű, s nem is ez határozza meg látásmódjuk lényegét.* Irodalomszemléletük, értékrendjük és kultúrafelfogásuk is merőben különböző. Amennyiben a modernizációt hátráltató tényezők a jellegadóak, akkor óhatatlanul a *modernség-ellenesség változatai* kerülnek előtérbe a kézikönyvben. Akkor lenne indokolt ilyen kitüntetett figyelmet fordítani a modernség-ellenes esztétikai ideológiákra, ha azok valóban ilyen meghatározó szerepet tölthetnek volna be a 20. századi irodalmi *modernség önértelmezésében*, de ez utóbbi véleményem szerint további bizonyításra váró feltevés. Mindenesetre a koncepciótanulmány olyan távlatot kíván érvényesíteni, amelyben a 20. századi modernséget a 19. század „más értelmű, más alapokon álló modernitásától” a századvég konzervatív törekvéseivel szemben elfoglalt álláspontjával lehet megkülönböztetni: „egy ilyen beállításban Beöthy *Kistűkre* válhat a 19. századi irodalomszemlélet »csúcsteljesítményévé«, az elrugaszkodás és szembefordulás sarokkövévé” (40). A modernség változatainak megértése szempontjából nyilván nem teljesen elhanyagolható mozzanat a „korszerű” művészet képviselőinek és a „maradi” törekvéseknek az összekapcsolása, az egymásról alkotott kép bemutatása a maguk jelentőségének megfelelő mértékben. Talán azt a kérdést sem lenne érdektelen körüljárni, hogy létezik-e jelentős *konzervatív művészet* a 20. századi magyar irodalomban? A modern mű nem feltétlenül értékesebb a művészi újítást nélkülöző alkotásnál. Az ismertebb példák közül Arany János balladáit és elbeszélő költeményeit, Emily Dickinson utókorra hagyott, rövid, töredékszerű szövegeit, Giorgio Morandi festészetét, vagy Strauss kétségtelenül kiváló, kései hagyományörző *Négy utolsó ének* című darabja említhető.

Abban bizonyára egyetérteneink a korszak kutatói, hogy Babits vagy Kosztolányi meghatározó módon alakította a 20. századi magyar irodalmi modernség szemléletét. Írásaikban azonban nem az elutasított Beöthy-féle nemzeti konzervativizmus, hanem a modernséget ténylegesen képviselő írók korszerű látásmódja jelentette a kitüntetett

2 A főszövegben zárójelben megadott lapszámok az alábbi írásra vonatkoznak: KAPPANYOS András, „A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–87.

viszonyítási pontot. Az ellenlábás irányzatok értéken felüli kiemelése helyett érdeme-
sebb lenne talán ezekre összpontosítani, mivel ebből a nézőpontból gazdagabb szem-
léleti és poetológiai háttér tárulkozik fel a modernség meghatározó jegyeinek felkuta-
tásához. Beöthynél Valéry minden bizonnyal jelentősebb szerző az „esztétikai alapú”
(40) modernségfogalom értelmezéséhez, az ő neve azonban nem található a koncepció-
tanulmányban, de ez természetesen nem zárja ki, hogy a tervezet megvalósítása során
nem fog előkerülni.

A *modern* terminológiai kérdésének tisztázásához a programírás Baudelaire *A mo-
dern élet festője* című 1863-as esszéjét tekinti korszakjelölőnek. A fogalom alapértelme-
zése szerint ugyanis „Amikor [...] modern kultúráról, művészetről, irodalomról van
szó, akkor az 1870 körül kezdődő időszakra gondolunk.” (34–35.) A határpontnak tekin-
tett írás szerencsés választásnak bizonyulhat, amennyiben meglehetősen összetett és
sokrétű modernség-elgondolásából sikerül kiválasztani azokat az elemeket, amelyek
összhangba hozhatók Nádasy Ádám hivatkozott nyelvészeti elemzéseinek az eredmé-
nyével. A koncepciótanulmány ugyanis ez utóbbi nyomán a modern jelentései közül a
„»haladó« (3’) valamely kort képviselő, a hagyománnyal szakító (= ÉrtSz. 1a.)”, valamint
a „»huszadik századi« (3’) szecessziós, avantgárd, modernista (= ÉrtSz. 2a?)” „*tartalomér-
tékelő*” változatot fogadja el. Másutt a modern *történeti leíró* fogalmát tekinti a program-
írás kiindulópontnak. Mindenesetre a hivatkozott, tizenhárom részből álló esszé, mely
eredetileg folytatásban jelent meg, Constantin Guys festészetéhez kapcsolódva több né-
zőpontból értelmezi a modern mibenlétét. Ahogy én látom, hatástörténeti szempontból
Baudelaire-nek az a megállapítása bizonyult a legjelentősebbnek, mely szerint a modern
megkülönböztető vonása a mindenkori „jelenre való fogékonyság”. A hagyománnyal
történő szakítás és a haladásba vetett hit ellentmondásos módon köthető Baudelaire
felfogásához, mely szerint „A modernség az átmeneti (transitoire), a gyorsan eltűnő
(fugitif), az esetleges (contingent) a művészet egyik fele, míg a másik az örök, a soha
nem változó.”³ A hagyománytörés szempontjából különös érdeklődésre tarthatnak szá-
mot a magyar irodalmi modernségben azok a jellegzetesen ellentmondásos törekvések,
amelyek a múlt elutasításában elérnek egy olyan pontot, ahol kénytelenek ráébredni
annak lehetetlenségére, hogy modernek legyenek. („Tagadni multat mellet verve, / Meg-
babonázva, térdepelve.”) A modernségbe írt „temporális ambivalencia” jól kiaknázható
szempontnak bizonyulhat a történelmi emlékezetet a teljes jelenlét kifejezésével össze-
kapcsoló Ady költészetének megközelítéséhez. A modern mű magán viseli keletkezése
korát, vagyis nem tud kívül kerülni a történelmen, de nem képes megszabadulni attól a
kísértéstől sem, hogy az írás új kezdetként, születése pillanatában beteljesítse önmagát,
legyőzve azt „az időbeli távolságot, amely által korábbi múltaktól válik függővé”.⁴

A koncepciótanulmány a dekadencia és a szecesszió között egyensúlyozva értel-
mezi az „esztétizáló modernség” fogalmát, amelynek „lényeges alapeleme a morális

3 „La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est
l’éternel et l’immuable.” Charles BAUDELAIRE, „Le peintre de la vie moderne”, in Charles BAUDELAIRE,
Oeuvres complètes (Paris: Pléiade–Gallimard, 1954), 892.

4 Paul DE MAN, „Irodalomtörténet és irodalmi modernség”, in Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, Osiris
könyvtár (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 83.

ítélet felfüggesztésére és esztétikai ítélettel való kiváltására való törekvés. A magyar viszonyok között a nemzetállami elhivatás éthoszában ez nemigen vezethetett kiteljesedett dekadenciához, az értékvesztés valóban amorális, tisztán esztétikai szemléletéhez. A kelet-közép-európai viszonyokat pontosabban jellemezné a szecesszió fogalma, amely az elszakadás mozzanatára utal (a múlttól és az abszolút értékcentrumoktól), ám ezt a szót egy konkrét korstílus, az art nouveau német-osztrák változata számára foglalta le a művelődéstörténet.” (50.) A fenti érvelés arra irányíthatja a figyelmet, hogy az „esztétizáló modernség” kötődik a monarchia kultúrájához is. Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, és nem utolsósorban Rainer Maria Rilke írásai alapján Kosztolányi utolérhetetlen tömörséggel határozta meg a kettős monarchia szellemi hangoltságát: „mosolygó nihilizmus”. E gondolatalkzat sztoikus és dekadens művészi látás- és viszonyulás módot jelent, amelyben az érték viszonylagosság és a kultúra hanyatlásának tudata összekapcsolódik az esztétikai világgalkotás ígéretével, a személyiség és a nyelv még ismeretlen tartományainak felfedező kutatása pedig a mindent átható kétséggel.

Az „esztétizáló modernség” mint irodalomtörténeti fogalom jelentése másfelől körülhatárolható olyan mintaadó alapművekkel, amelyekről már magyar megjelenésük előtt érdemben hírt adtak a századelő magyar irodalmi és művészeti lapjai. Ilyen pl. Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1835, magyarul 1922, ford. Benedek Marcell), Joris-Karl Huysmans: *À rebours* (1884, magyarul 1921, ford. Kosztolányi Dezső) Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray* (1890, magyarul 1904, ford. Konkoly Tivadar, 1907, ford. Schöpflin Aladár, 1922, ford. Kosztolányi Dezső), Oscar Wilde: *The Critic as Artist* (1891, magyarul 1918, ford. Halasi Andor, 1924, ford. Bálint Lajos, é.n. ford. Benedek Marcell), és Walter Pater: *The Renaissance – Studies in Art and Poetry* (1873, 1893, magyarul 1919, ford. Sebestyén Károly, 1922, ford. Benedek Marcell).

A koncepciótanulmány távolságot kíván tartani a nyelvközpontú modernség-értelmezésektől, ezért nem javaslatként, pusztán megfontolásra ajánlott értelmezési lehetőségként hoznám szóba, hogy az *esztétikai tapasztalat érzéki, szellemi és nyelvi összetevői közötti összetett és ellentmondásos viszony változásának az alapján megkülönböztethetők egymástól a modernség irodalomtörténeti alakzatai.*

A fenti elgondolás – dióhéjban összefoglalva – abból indul ki, hogy az „esztétizáló modernség” szakít a szépség általános meghatározásaival, amelyek a jó, az igaz és a hasznos jelentéseit társították az *érzéki észleletekhez. Az aiszthészisz* eszményítő szemléletével szemben, az *Aestheticism* az életben mindenütt jelenlévő érzéki tapasztalatot függetleníti öröklött erkölcsi, ismeretelméleti és gyakorlati tartalmaitól. A kanti eredetű esztétikai megkülönböztetést mintegy visszajára fordító gondolati szerkezetben immár a jelentésről leválasztott érzéki megnyilatkozások magával ragadó ereje határozza meg, mi számít szépnek abban az érték-központját veszített világban, mely – Nietzschevel szólva – „csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását”.⁵ Az életben a művész elé kerülő látvány, hangzás vagy bármiféle anyagszerű érzéki hatás befogadása, felidézése és közvetítése az írásnak a nyelvhez fűződő viszonyát is meg-

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

változtatja. A szó nem megfelel a valóságnak, hanem a még itt nem lévő érzéki világot teszi hozzáférhetővé. A műélvező kifinomult érzékei megelevenítik a szavakkal előidézett különleges képzeteket és felfokozzák a nyelv teremtőerejének a hatását. *Érzéki tapasztalat és jelentés viszonyának változása a nyelv szerepének az átértékelődésével*: ez az összefüggés kapcsolódási pontot kínálhatna az esztétizáló modern, a „szintetizáló modern” és a posztmodern formáció rendszerszintű tanulmányozása számára, kiküszöbölve az „esztétizáló modern” stílustörténeti meghatározására tett kísérletek bizonytalanságait. Talán hasznosulhat valami ebből az elgondolásból is a munka folytatása során, ezért vázoltam fel nagyon röviden.

A tervezet kartográfiai módszerével kapcsolatban mindkét módszertani véglet kétségeket ébreszt. Franco Moretti kilátástalan pozitívizmusa éppúgy, mint a pusztán szemléltető ábrának tekintett mátrix. Az utóbbit követi a koncepciótanulmány, de kérdés, hogy ebben a hozzávetőleges arányokat meglehetősen önkényesen megállapító formában miről tanúskodik (65). A kézikönyv minden bizonnyal a minden hátráltató tényező ellenére megvalósult modern irodalom művészi változataira fog összpontosítani. Magam legalábbis ezt tartanám szerencsésnek.

Helyesen teszi a tervezet, hogy nem követi a paradigmaváltások logikáját. Meg kell jegyezni, hogy Kuhn nem fejlődésben gondolkodott, s mindvégig ragaszkodott a paradigmák összemérhetetlenségének tételéhez. A koncepciótanulmány nem választja el határozottan Kuhn koncepcióját az irodalomtörténet-írásban alkalmazott paradigmaelméletektől. Az utóbbiak ugyanakkor a modernség alakzatain belül „egyidejű nem egyidejűségekkel” (Koselleck), a hatástörténet és a szövegkapcsolódások tervezhetetlen eseményeivel számolnak, s ez merőben mást jelent, mint a nekik tulajdonított teleologikus fejlődéselv. A továbbiakban efféle részletkérdések mérlegelésétől azonban el kell tekintenem. Mindenesetre üdvözölhető, hogy a programírás nem állítja egyenes vonalú, előrehaladó rendbe a diszkurzusformációkat. Meglehetősen nyitott kérdés marad ugyanakkor, hogyan kapcsolódnak egymáshoz a modernség változatai. Különösen a bevezetni kívánt „szintetizáló modern” kelt várakozást ebből a szempontból. Mit összegez magasabb szinten? Egyáltalában kérdéses ennek az episztemológiai érdekeltségű fogalomnak a használata, hiszen a megismerésre vonatkoztatva vajon mit szintetizálhat az irodalom? Egy ilyen alapfogalom bevezetéséhez legalább elméleti-módszertani tanulmányok sora szükséges, kellő számú alkalmazás bemutatásával együtt, amelyek igazolják a javasolt kategória interpretációs teljesítőképeségét. A szintetizáló modern esetében minderről nem beszélhetünk, s úgy látszik, éppen ez a koncepció egyik legsebezhetőbb pontja.

A „szintetizáló modernség” fogalmának a bevezetése kapcsán a koncepciótanulmány jelen formájában leszögezi, hogy e modernség változat „Kabdebó Lóránt munkásságában tett szert jelentőségre és ismertségre” (63). Ahogy én látom, ez a hivatkozás meglehetősen ingatag alapokon nyugszik. Szabó Lőrinc monográfiája ugyanis nem használja a „szintetizáló modernség” fogalmát korszakjelzőként, hanem attól világosan megkülönböztetve poétikai jellegzetességet ért rajta.⁶ Kabdebó a 20. századi költészetnek há-

6 KABDEBÓ Lóránt, „»Ritkül és derül az éjszaka«: (Bevezetés: utólagos számvetésként)”, in KABDEBÓ Lóránt, *»Ritkül és derül az éjszaka«*: (Harc az elégiáért) (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006).

rom jellegzetes gondolkodói magatartására és megszólalásmódjára hívja fel a figyelmet: 1) *Monologikus* „a magára maradó ember kétségbeesését kibeszélő szöveg”. 2) *Dialogikus* „a magának vagy éppen senkinek sem beszélő költő szövege”. 3) *Szintetizáló* „a gondolkozásmód »dialogikus« határhelyzetéről való elmozdulás” lehetőségeit kereső szöveg. Kabdebó három antropológiai és poétikai lehetőséget mérlegel a 20. századi költészetben – hármát az egyidejűleg létező számos egyéb változat közül. Véleménye szerint a nyugati gondolkodás hézagainak a kitöltésére törekvő *szintetizáló* szövegformálást legátfogóbban Ezra Pound képviseli, irányzattörténeti szempontból pedig a posztmodern érdemel különös figyelmet, mivel ez utóbbi nem kiteljesíti, hanem szétzilálja a megelőző erőfeszítéseket. Szabó Lőrinc monográfiusa szerint a posztmodern „a *szintetizáló* jelleg ad absurdum való végiggondolása, az alkotónak szerkesztővé való átminősülése által, a szövegek egymást kiegészítő, opponáló illetőleg értelmetlenül egymásra meredésének folyamatát szervezi a gyönyörszerzés megvalósulásává”.⁷ Kabdebó szemlátomást a posztmodernről is másként gondolkozik, mint a tervezet készítői, de ennél lényegesebb, hogy értelmezése szerint a *monologikus*, a *dialogikus* vagy a *szintetizáló* poétikai jellegzetesség nem tekinthető költészettörténeti modellnek, vagy diszkurzív formációnak: „Bárha az általam vázolt három jelleg elméletileg külön-külön leírható, történetileg mégsem határolható el egymástól, önálló irodalomtörténeti korszakolásuk szerintem nem jelölhető.”⁸ A szerző önértelmezésével szemben a tervezet készítői nem pusztán poétikai törekvésként, de korszakalakzatként kívánják megkülönböztetni a „szintetizáló modern” irodalmat. A kartográfiai séma szerint az „esztétizáló modernhez” kapcsolódik a „szintetizáló modern”, annak mintegy a folytatása. Nem lehet elégszer hangsúlyozni: egy irodalomtörténeti rendszerezés alapjául szolgáló fogalom bevezetése kiterjedt előtanulmányokat igényel, s a kezdeményezés kritikai visszhangjának a feldolgozását. Ennek a hiányában a fogalom bejelentése mindössze várakozást kelt, az irodalomtörténeti koncepció megalapozottságával kapcsolatban pedig kétségeket.

A programírásban az olvasható, hogy „terminológiai munkahipotézisként” kívánja bevezetni az „esztétizáló modernség” fogalmát. Nos, ez a fogalom régóta velünk van, s meglehetősen terhelt, Király István első Ady-monográfiájának az egyik alapfogalma. E megelőzőtségre a módosított koncepciótanulmány már utal, a kategória itthoni ideológiai beágyazottsága azonban továbbra is csak részlegesen *reflektált*, jóllehet korszakjelző fogalom. Az „esztétizáló modernség” mint kifejezés létezik más nyelvű irodalmakban is, ezekre az elgondolásokra nyilván a tervezet is kellő súlyt fog helyezni az „esztétizáló modernség” jelentésének a részletesebb kifejtése során.

A kartográfiai sémában az avantgárd, illetve a posztmodern más-más rétegekben helyezkednek el, mondhatni *zárványszerűen*. Ezt az elszigeteltséget a hosszú évekre emigrációba kényszerült avantgárd első hulláma esetében munkahipotézisként el lehet fogadni – jóllehet 1945 és 1948 között elsősorban a képzőművészetben, de az 1970-es években az irodalomban is léteztek avantgárd művészeti törekvések –, a posztmodernre vonatkozóan azonban számomra kérdéses, de erre később még vissza fogok térni.

7 Uo.

8 Uo.

A „III. 1948–1989: A tiltott és túrt modernség kora” meglehetősen vitatható korszakmegnevezés. Köztudomású, hogy a túrt, tilt, támogat, vagyis a „három T” művészetpolitikai alapelve a szellemi élet irányításának és ellenőrzésének eszköze volt, mely 1966-ban az MSZMP IX. kongresszusán fogalmazódott meg, tehát az adott korszak kezdetéhez, 1948-hoz képest közel húsz évvel később. Ezt a doktrínát aggályos történetietlenül kiterjeszteni vissza és előreható érvennyel. A korszak első harmadában zajlott le a magyar irodalom szovjetizálása. A szovjetizálás kifejező és kifejtett fogalom, a történeti szakirodalomban és az irodalomtörténet-írásban is használatos. A tervezett kézikönyv tartalomjegyzékében még nem szerepelt ez a szakkifejezés, a módosított koncepciótanulmány már megemlíti, a fejezetcímhez pedig kiegészítő magyarázatot fűz. Az aczéli doktrína áthallását erősen vitatható érveléssel igyekszik elhárítani: „1949 és 1989 között elbeszélésünk fő tárgyának, a magyarországi irodalmi modernségnek a helyzetét mindenekelelt az intézményes alávetettség és lefojtottság jellemezte, de ennek mértéke és módja korántsem volt egyöntetű. Azon a legalapvetőbb szinten, amelyet egy fejezetcím megragadni képes lehet, 1956–58-ig ez a visszaszorított helyzet a tiltás, ezt követően a tűrés fogalmával jellemezhető. A tiltás és a tűrés egymás mellé kerülő fogalmi természetesen felidézik az Aczél György nevével összefonódott kultúrpolitikai doktrína, a »három T« képzetét, ez az allúzió azonban csak azt az olvasót zavarhatja meg, aki kizárólag a fejezetcímből, és nem a fejezet elolvasásából próbál tájékozódni.” (84.) Jelen pillanatban a programírás áll az olvasó rendelkezésére, mely sommásan állítja, hogy az irodalom helyzete 1956–1958-ig „a tiltás, ezt követően a tűrés fogalmával jellemezhető” (uo.). Tudvalévő, hogy a kádári kultúrpolitika szerint tabunak számított az 1956-os forradalom, a szovjet megszállás, Magyarország tagsága a KGST-ben és a Varsói Szerződésben, az MSZMP egyeduralma, a sajtó-, a gyülekezési és szólásszabadság korlátozása, a kikényszerített marxista hegemonia a művészeti, tudományos és szellemi életben. Az 1970-es évek elején terjedt el a szamizdat, s ettől fogva olyan művekről is beszélhetünk, amelyek eleve engedély nélküli kiadványnak készültek. Ugyanakkor itthon voltak *támogatott modern szerzők* is, ezért sem pontos a korszak megnevezése. A tiltás csak az 1980-as évek második felétől nem működő gyakorlata a kiadáspolitikának. Jellemző volt viszont a korszakban a *szilencium*. A szilencium nem valamely mű betiltását jelentette, hanem hallgatásra ítélte az író (átmenetileg). Nagyon különböző cenzurális viszonyok érvényesültek az anyaországi és a határon túli magyar irodalmak esetében, s az utóbbiak között is igen lényegesek az eltérések. A jugoszláviai magyar irodalomtudomány a magyarországinál enyhébb cenzurális viszonyok között ebben az időszakban jelentős szerepet töltött be az elméletközvetítésben. A határon túli magyar irodalmak társadalomtörténeti helyzete között az adott államnemzetek viszonylatában igen nagyok az eltérések, erre is érdemes lesz a fejezet megírása során kellő figyelmet fordítani.

A IV. 1989 után: *Befejezetlen modernség* című fejezet leírásában vitatható az 1989-es határpont magyarázata: „megszűnt a cenzúra” (58). Intézményesen nem volt a Kádárrendszerben cenzúra, törvény nem szabályozta a cenzúra gyakorlatát, és külön hivatal sem felügyelte a szellemi termékeket; volt azonban hasonló profilú Kiadói Főigazgatóság

a Minisztériumon belül. A cenzúra mindazonáltal különböző formában működött. A folyóiratoknál utólagos volt a számonkérés. Kivételt képeznek a határon túli lapok, például az erdélyi *Korunk* volt főszerkesztőjének visszaemlékezése szerint Romániában előzetes volt a folyóirat-cenzúra, s volt is hivatala. A könyvkiadásban Magyarországon is előzetes cenzúra működött. Volt persze arra is példa, hogy valamit elnéztek a központban, s ki nyomtatásra került, de végül nem került forgalomba, vagy csak késleltetve. Az „öncenzúra” volt a szellemi elnyomás fenntartásának hatalmi mikroeszköze, erre egyébként Esterházy iróniájával kapcsolatban utal a koncepciótanulmány. Összességében jóval nagyobb figyelmet érdemes fordítani a regionális sajátosságokra nemcsak a cenzúra tekintetében. (Lásd Bori Imre elképzelését a vajdasági magyar irodalom külön „utas” fejlődéséről.)

A *tiltott és türt modernség korát a Befejezetlen modernség* követi, a maga zavarba ejtően többértelmű címével. A fejezetcím akár azt is sugallhatja, hogy a modernség tervezete a korábbi tiltás miatt nem tudott kiteljesedni. Miért befejezetlen? Habermas nevezetes modernség koncepciójára *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt: philosophisch-politische Aufsätze 1977–1990*, s az azt övező kiterjedt vitára nem utal a koncepciótanulmány, tehát itt feltehetőleg másról van szó. Az magától értetődő, hogy a jelenhez érve az irodalomtörténet szerzői „nem kívánnak végső mérleget vonni, és kifejezetten egy nyitott végű történet elbeszélésére törekcszenek.” (84.) Kézenfekvő, ezért nem kíván külön magyarázatot, hogy „a posztmodern nem vetett véget a művészeti modernség folyamatainak” (uo.). Lényegesebb kérdés ennél, hogy a művészet viszonya hogyan változik meg a modernség átfogó projektumához a 20. század második felében. Erre kitérhetett volna a tervezet. Ennek a reflektált viszonyulásnak megítélésem szerint a legjelentősebb, s legkiterjedtebb válfaja hatástörténetét tekintve a posztmodern volt, a maga ironikus alapállásával. A programírás, kapcsolódva napjaink jellemző szellemi irányultságához, érzékelhető fenntartással él a posztmodernnel szemben. Ahogy én látom, a posztmodern, bármit is értsünk rajta, kifejezi a modernséghez fűződő viszony összetetté válását. Az 1970-es évek végétől, nyolcvanas évek elejétől fogva, legalább két évtizeden át a posztmodern megjelenése és a róla szóló kritikai diszkurzus határozta meg a magyar irodalom értelmezésének a keretét, s döntő szerepe volt az irodalomszemlélet megváltozásában. A megvitattott részletes tartalommutató alapján a tervezet messze nem tárgyalta a maga jelentőségének megfelelően a posztmodern formációt, a részletes kötetbeosztás elhagyása után azonban ezen a ponton csak sejtésekre hagyatkozhat az olvasó.

A *IV. 1989 után: Befejezetlen modernség* cím, ahogy említettem, többértelmű. Jelentheti a „nyugatos” modernség befejezetlenségét, erősebb értelmezés szerint a nyugati társadalomfejlődési modell elsajátításának kudarcát, elsősorban kulturális okok következtében. Vannak, akik a szabadságjogok általános kiterjesztésével szembeni rendies szemlélet és mentalitás továbbélésével magyarázzák a modernség projektumának sikertelenségét. Eszerint a modern polgári kultúra, a polgári társadalom szövete nem bizonyult elég erősnek. Az egymást váltó autoriter rendszerekben az államtól független, szabad egzisztenciák rétege nem tudott megerősödni, és szervesen fejlődni. A koncepciótervezet is mintha effélett sugalmazna a „nemzeti konzervativizmus” korszakokon átívelő folytonosságát hangsúlyozva. Mindenesetre a befejezetlen modernség mint cím részletesebb magyarázatot, alaposabb megvilágítást igényelne a jelenleginél.

- I. 1890–1920: Az esztétizáló modernség kora
- II. 1920–1948: A szintetizáló modernség kora
- III. 1948–1989: A tiltott és túrt modernség kora
- IV. 1989 után: Befejezetlen modernség

Súlyos kérdést vet fel, hogy Ady személyportréja az első korszakba kerül, Babitsé és Kosztolányié ellenben a másodikba. Ady lírai újításának mérlegeléséhez a két legfontosabb viszonyítási pont így eltűnhet az esztétizáló modernség kontextusából. E nehézség áthidalására nyilván vannak készenlétben tartott megoldásai a kötet szerzőinek.

Deklaráltan *nem a poétika* a korszak-meghatározó rendezőelve ennek az irodalomtörténetnek: „Kronológiai sarokpontnak nem a mégoly jelentős szerzők által kezdeményezett mégoly jelentős poétikai változásokat kívánjuk megtenni, hanem olyan eseményeket, amelyek a társadalom, a gazdaság, a közgondolkodás egész rendszerét és a társadalmat működtető ideológiák közegeit is felfogatták.” (54.)

Történettudományi magyarázatot igényelne, hogy a koncepciótanulmány mi alapján különbözteti el s tekinti korszakhatárnak a huszadik század „három rendszerváltozását”. (1920, 1948, 1989) Ez a felosztás megfelelő érvekkel alátámasztva lenne megvitatható. Mindenesetre a *Magyarország története a XX. században* című legutóbbi kézikönyv, Romsics Ignác összefoglaló műve nem ezt a korszakretorikát követi. A módosított koncepciótanulmány valamelyest javítani kíván a poétikatörténet és a társadalomtörténet korszakképző szempontjainak a kiegyensúlyozatlanságán, de a mérleg nyelve továbbra is az utóbbi felé billen: „A diszkurzív formációk belső története képes átlépni a társadalomtörténeti meghatározottságú korszakhatárokon, de ezek a határok a folytatódó történeteken belül is radikális töréseket jelölnek.” (56.)

A diszkurzív formációk leírásával kapcsolatban általános észrevételként tehető szóvá, hogy a hangsúly ideológiai, eszme és mentalitástörténeti szempontokra helyeződik, valamint az intézményi feltételek változására. Az „esztétizáló modernség” kapcsán a tervezet alig részesíti figyelembe azt, hogyan gondolkodtak magyar költők például a képalkotásról, a nyelv kifejezőerejéről, a vers zeneiségéről, a jelentésről, az esztétikai újítás mibenlétéről. A korszak meghatározó alkotói, Kosztolányi és Babits elsősorban efféle kérdésekkel foglalkoztak, ezt a szemléletet azonban nem tükrözi a szintézis tervezete.

A koncepció szerint a modern irodalom mibenlétének a közös nevezője az autonómiára való törekvés. Ennek az eszménynek csak kisebb részben felelnek meg a programírás értelmezési szempontjai. A modern irodalomnak tulajdonított autonómia igénynek némileg ellentmond a koncepció ezt kiegészítő alaptétele, mely szerint a modern irodalom változatai társadalmi modernizációs törekvéseket szolgálnak. *Autonómia és szolgálat* viszonyát nem tudnám egyértelműsíteni. Az autonómia végső soron politikai álláspont is az irodalom kisajátításával szemben, s nem független az adott társadalomtörténeti feltételektől, hogy megjelennek az autonómia-koncepció képviselői az irodalmi mezőben. Az autonómia gondolata irodalmon kívüli hatásösszefüggések

által megelőzött. Ezzel kapcsolatban a módosított koncepciótanulmány kiegészítő magyarázata rendkívül kitágítja a heteronóm társadalomtörténet fogalmának jelentését, minden az irodalmat kívülről érő hatás irányába, s ebben az értelemben hangsúlyozza poétikatörténet és társadalomtörténet szoros összetartozását: „a modern irodalom történetét senki sem képzelheti valamiféle passzív, elitista, sztoikus zötykölődésnek a realitás göröngyei felett” (55). Nyitott kérdés, hogy mennyire bizonyul majd termékenynek ez a kiindulópont, az ezzel ellentétes szemléletet képviselő modern költői hitvallások és poétikai gyakorlatok irodalomtörténeti megközelítéséhez. Tucatszám lehetne idézni a parnasszizmus korai magyar recepciójából Gautier eszményét visszhangzó szólamokat: „Oh szobrász! kezed újja / A sárt, mely lomha, lágy, / Ne gyúrja, Ha szebbre leng a vágyl!” (Theophile Gautier: *A művészet*, ford. Tóth Árpád.) A tervezet az irodalmi modernség vezérelvének az autonómiát tekinti, s ez saját értelmező keretében elsősorban „az autonóm nyilvánosságtér kialakítását jelenti, beleértve annak intézményi-gazdasági (tehát heteronóm) tényezőit is, valamint azoknak a felületeknek a kialakítását, amelyek segítségével ez a nyilvánosságtér más társadalmi és szemléleti alrendszerekkel érintkezni képes” (55).

Magának az irodalomtörténeti rendszerezés alapjául szolgáló fogalomnak, a *diszkurzív formációnak a képlekenysége* jól megmutatkozik abban, hogy egy szinten helyezkedhet el eszmetörténeti-ideológiai irányzat (nemzeti konzervativizmus), írói mozgalom (népi írók), és politikai rendszer (államszocializmus), s ennek a laza halmaznak a művészi vetülete a nemzeti klasszicizmus, a népi irodalom és a szocialista realizmus. Tétován megkérdem: valóban a nemzeti konzervativizmus, s a neki megfelelő művészet, a nemzeti klasszicizmus volna a legszilárdabb vonulata a 20. századi magyar irodalomnak? A tervezetből nem derül ki, mely művek testesítik meg a nemzeti klasszicizmus megszakítatlan folytonosságát a hosszú 20. században. Ha jól sejtem, ennek az irodalmi vonulatnak igen erős a képzettartalma a tervezetben.

Általában nagyobb figyelmet lehetne fordítani a fogalomtörténetre, s az összehasonlító távlat érvényesítésére. Az előbbire azért, mivel hosszú huszadik században gondolkodik a tervezet. Egyetlen példát említenék. „Nemzeti konzervativizmus” – sokkal nagyobb körültekintéssel kellene e fogalom történeti kontextusának a változásait nyomon követni. A koncepciótanulmány megállapítása szerint: „Ez a diszkurzusformáció szolgáltatja talán a legtöbb érvet azon elhatározásunk mellett, hogy szakítani kívánunk a »stílusorszakok« taxonómiai szempontjával. A nemzeti konzervativizmus a 19. század szellemi terméke, amely végigélte a 20. századot, és ma is velünk van.” (77.) Véleményem szerint, amennyiben nem kellően reflektált egy-egy kulcsfogalom jelentésváltozásának a története a hosszú 20. században, féltő, hogy történetietlenül összerosódnak különböző szemléletformák és értékrendek: A nemzeti konzervativizmus nem azonos a nemzeti radikalizmussal. Talán érdemes lenne újra megfontolni, mire összpontosuljon a látószög, ha a modernség-ellenesség változatairól esik szó: társadalom és eszmetörténeti összefüggésekre, vagy művészi jellegzetességekre. Az utóbbi választás az irodalmat hozná előtérbe. A méltán nemzeti konzervatív Gróf Bánffy Miklóst *Erdélyi történet* című regénye nem szerepel a tervezetben.

Folytonosságot ki lehetne mutatni bizonyos elbeszélői és költői hagyományoknak a poétikai alakulástörténetében. A történeti poétikai távlat azonban metszené a diszkurzív formációkat, s korszakokon ívelne át, ezért meglehet, hogy a rendszerkényveser következtében nem kap nagyobb szerepet a tervezetben. Hogy példát is mondjak: az anekdotikus elbeszélés mód több diszkurzív formációban is jelen van, módosult alakban, Mikszáthtól Krúdyn át Mészöly és Esterházy prózájáig. Ahogy én látom, a 19. és a 20. század között nem annyira éles a törés, inkább átmenetről lehet beszélni, az előző század vívmányainak a továbbgondolásáról, újraértelmezéséről.

A koncepciótanulmány elhatárolja – talán túlságosan mereven, az átmenetek jelentőségét lebecsülve – a diszkurzív formációkat. Egyik tétele szerint „Az avantgárd egy diszkurzív formáció, amely más formációkkal párhuzamosan, de azoktól jól elkülöníthetően létezik.” (62.) Érdemes lesz mérlegelni azokat a koncepciókat is, amelyek ezzel szemben azt hangsúlyozzák, hogy nem ennyire éles a szembenállás, van átjárás a korai modern és az avantgárd között. A *Tett* szimbolista szövegeket is közölt, Babits, Kosztolányi, József Attila és Szabó Lőrinc korai kísérleteiben expresszionista megoldásokkal is élt. A „szintetizáló modern” tételezésével, bármit is jelentsen ez, a tervezet nem lehet közömbös efféle átmenetek, kölcsönhatások iránt, sőt, egyenesen érdekelt a feltárásukban. Az avantgárd gyűjtőfogalom, heterogén jelenségek együttesének a megnevezésére szolgál, s elsősorban a képzőművészetben használatos. Kérdés, hogy az *avantgárd* nem leegyszerűsítő megnevezés-e, ha magyar irodalmi jelenségekre alkalmazzuk. Kassák nem avantgárdnak nevezte saját törekvését. Szótárában az aktivizmus, a futurizmus, az expresszionizmus, a dada és a konstruktivizmus fordul elő.

A koncepciótanulmány számol azzal, hogy a hosszabb történeti folyamatokon belül bizonyos ideig heterogén diszkurzusok élnek egymás mellett, s ennek a koegzisztenciának a kezelése érdekében alkalmazza a kartográfiai módszert. Hogy viszonyul a koegzisztenciához a „szintetizáló modernség”? A modernség változatai között ezek szerint nemcsak koegzisztencia tételezhető, de szintézis is? Ez az összefüggés nem tudatosított a koncepciótanulmányban.

Csakis üdvözlendő, hogy a tervezett kézikönyv mérvadónak tekinti a *hatástörténet* elvét. Amennyiben ezt valóban érvényesíteni kívánja, a prózafordulat, s mindaz, ami a posztmodernnek nevezett irodalomszemlélet vonzáskörében kialakult, a jelenleginél alighanem nagyobb teret kaphatna. Azzal egyet lehet érteni, hogy a tervezet szakít a megkésetttség logikájával, amely az egységes nyugat-európai fejlődés követésének az üteme alapján minősíti a magyar irodalmat. Nem lenne szerencsés azonban átesni a ló túloldalára. A viszonyítás minden megszorítást figyelembe véve elkerülhetetlen. A nemzetközi összehasonlító szempont jelen alakjában nem erőssége a tervezetnek. A kézikönyv nagyobb figyelmet fordíthatna az alkalmazott terminológia, és a korszakmegnevezések vonatkozásában arra, hogy magunkról mások fejével is érdemes gondolkodni, ha nem akarunk menthetetlenül helyi érdekű irodalomtörténetet előállítani. 20. századi „nemzeti klasszicizmus”? Vajon mit mond ez, mit tud ezzel a kifejezéssel kezdeni német, angol, vagy francia kollégánk? Ezt a könyvet elvileg külföldi kutatók is használni fogják.

A második és a harmadik kötet modernség-fogalma élesen elválík egymástól

A teljesebb szemléleti-módszertani egység megvalósítására történtek kísérletek, különösen a főszerkesztő részéről,⁹ ám az érintett 19., illetve 20. századi korszakok szerkesztői és munkatársai között lezajlott eszmecserék végeredményben azzal a belátással végződtek, hogy a modernség általuk használt kétféle fogalma összeegyeztethetetlen. A 20. század kutató közössége „az Arany és Ady közötti (pontosabban az általuk fémjelzett diszkurzusformációk közötti) esztétikai alapú diszkontinuitásban lát meghatározó korszakhatárt”, ellenben 19. százados kollégáik „a Kazinczy és Kisfaludy Károly közötti szemléleti-szervezeti alapú diszkontinuitásban” (40). Nyilván fel lehet hívni a figyelmet a két korszaknak s az irodalmi mezőnek azokra a sajátosságaira, amelyek a modernség eltérő távlataiból mutathatók meg, ugyanakkor, amennyire lehet, törekedni kellene az éles törés elkerülésére az elkészült kötetek között, hiszen mégiscsak egy szintézisnek szánt könyvsorozat összetartozó darabjairól van szó. Talán érdemes lenne a 19. és a 20. század között valamiféle átkötésként külön kitérni *a modernség relacionális modelljeire*, hangsúlyozva, hogy a modernség többféle értelemben is viszonyfogalom, jelentése korszakonként, a választott társadalmi, intézményi vagy esztétikai nézőpontnak megfelelően, a kijelölt látókör, s a többi egyidejű művészeti formáció függvényében változik.

A koncepciótanulmány az eddigiekhez képest megkülönböztethető rendszerezést ígér. Nincs mód a részletes tárgyalásra, ezért a továbbiakban mindössze észrevételek megfogalmazására, jelenségek kiemelésére vállalkozhatom:

1) Először: a társművészetek és az irodalom kapcsolata, közelebről *a képzőművészet és a zene párhuzamos törekvéseinek mellőzése tehető szóvá*. A tervezetben legalábbis alig találtam nyomát a modern képzőművészetnek, s a zenének. Ez a visszafogottság nem jelent előrelépést az utóbbi évtizedek meghatározó irodalomtörténeti teljesítményeihez képest.

2) Másodsor: *nem teljesen világos a kapcsolat a társadalomtörténet és az irodalom-szemlélet változása között*. A tematikus összefoglalásban *a társadalomtörténet és az irodalom-szemlélet elválík egymástól*: „Itt mutatjuk be többek közt például a 19. század végén lendületet nyerő társadalmi mobilitást, amely létrehozta a »lecsúszó dzsentri« és a »feltörekvő paraszt« irodalmi figuráit; az emancipációs folyamatokat, amelyek révén egy új, polgári irodalmi réteg alakult ki; a demográfiai fejleményeket, amelyek a modern tömegkultúra iránti igényhez vezettek.” (85.) Ennél súlyosabban esik latba, hogy az irodalom-szemlélet távolról sem kap olyan figyelmet, mint a társadalomtörténet.

3) Harmadsor: *meghatározatlan a mediális kontextus mibenléte*. Nem derül ki, mit ért a kézikönyv mediális kontextuson, hogyan függ össze a kultúra technikai-materiális hordozóinak az átalakulása az irodalmi olvasással, megértéssel és észleléssel.

4) Negyedsor: *a kutatási előzmények elméleti reflektáltsága részleges*. Szembetűnő a modernség formációinak megkülönböztetéséhez és korszakolásához kapcsolódó friss szakirodalom mérlegelésének a hiánya.

9 KECSKEMÉTI GÁBOR, „Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében elkészítendő magyar irodalom-történet megalapozása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2014): 747–783.

5) A koncepció egészét érintő lényeges kérdés, milyen alap kutatások elvégzésére vállalkozik a tervezett kötet? Csak emlékeztetném magunkat arra, hogy részlegesen feldolgozott a korszak sajtótörténete, az intézménytörténet feltárása hiányos, szűk értelemben, a publikációs fórumokat tekintve is foghíjas, s akkor még alulfogalmaztam, jellemző, hogy a korszak legjelentősebb folyóiratáról, a *Nyugatról* nem készült eddig monográfia. Rendszeres és módszeres alap kutatások híján keveset tudunk az irodalom gazdaságtörténetéről, az irodalom piaci működéséről, a lap és könyvkiadás jogi, kereskedelmi gyakorlatáról, a másodközlések szabályozásáról, a szerzői jogról, holott ezek a tényezők közvetlen hatással voltak például szövegváltozatok létrejöttére, a folyóiratban korábban megjelent szövegek kötetben való megjelentetése során, vagy könyvek újrakiadásakor a szerkesztésre. Hiányoznak, illetve hiányosak a kritikai kiadások, továbbá a tudományos igényű írói életrajzok.

6) *A modern irodalom tervezett történetének a kutatási előzményekhez fűződő viszonya alaposabb tisztázásra szorul.* Nem egyértelmű mit ért szintézisen a tervezet? Elsősorban az eddigi kutatási eredmények összegzésére, vagy felfedező kutatások elvégzésére vállalkozik? Esetleg mindkettőre? Mi az elsődleges célja? Új gondolatok termelése, vagy az eddigiek összegyűjtése? Jóllehet élesen elvileg sem választható el egymástól e kétféle megközelítésmód, de az arányok nem közömbösek. Mindkét legitim törekvésnek megtalálhatók a nyomai a koncepciótanulmányban. Az irodalmi mezőt érintő társadalomtörténeti változások bemutatásában a társtudományok eredményeinek alkotó felhasználása, irodalomtörténeti alkalmazása az elsődleges cél. Az átdolgozott koncepciótanulmány ezzel kapcsolatban már egyértelműen és mértéktartóan fogalmaz: „önálló társadalomtörténeti narratíva felépítésére nem vállalkozunk: ehhez nem rendelkezünk sem kompetenciával, sem felhatalmazással. Társadalomtörténeti vizsgálódásaink csak az irodalmi folyamatok feltételrendszerére terjednek ki.” (55.)

7) A diszkurzusformációk leírásával kapcsolatban általános észrevételként tehető szóvá, hogy kevés szó esik bennük az irodalom nyelvszemléleti kérdéseiről.

A koncepciótanulmány elvi alapállása vállaltan *pragmatista*. Véleményem szerint kutatási előzmények áthasonítása, összegyűjtése és összegzése abban az esetben gyümölcsöző tudományos gyakorlat, ha határozott, jellegzetes rendszerbe épülnek be a korábbi eredmények, s így új interpretációs energiával töltődnek fel. Ennek sikere attól is függ, hogy az eltérő szemléletű kutatások eredményeit végül milyen mértékben sikerül egységesíteni.

A tervezett új irodalomtörténet harmadik kötete – a műhelymunkából következő pragmatizmuson túl – a *szabadság* és a *pluralitás* szellemét tekinti a modernség legfőbb értékének, olyannyira, hogy ezt kívánja érvényesíteni irodalomtörténeti elbeszélésében, annak módszertanában, s a tőle különböző modernség értelmezések viszonylatában. Az nyilvánvaló, hogy a *tudomány* szabadságának elve magába foglalja az eltérő, szakmailag megalapozott vélemények létjogosultságának elismerését. A koncepció tanulmány elvi álláspontja szerint „senki mástól sem vitatjuk el a jogot, hogy merőben más premisszák és metodikák alapján merőben másfajta irodalomtörténetet írjon” (34). Nos, ez a megengedő beállítottság éppen a pluralitás érvényesülésének a korlátaira emlékeztet. A versengő irodalomtörténeti koncepciók tényleges megvalósítása nem puszt-

tán szabad elhatározás kérdése, mivel ilyen horderejű kutató munka *alaptévékenységként* történő végzésére nincs mód sem az egyetemeken, sem a könyvtárakban, sem a múzeumokban. Mindazonáltal nem feltétlenül üdvös a *tudomány területén* a „szegmmentált pluralizmus”, vagyis az eltérő irányzatok olyan elválasztottsága, melyben az egyes nézetrendszerek szinte önálló szubkultúrákként léteznek egymás mellett, mivel nem zajlik köztük *érdemi párbeszéd*. A készülő új magyar irodalomtörténet harmadik kötete nem tudja vállalni az irodalomtudomány irányzati tagoltságának megjelenítését: „Egyes hozzászólások a miénkkel rivális leírasi elgondolásokat mutattak fel, amelyeket örömmel fogadunk, és alkalomadtán szívesen megvitatunk, de integrálni őket nem állt módunkban.” (34.) Talán a programírás természetével is magyarázható a saját koncepció „integritásának” és „relevanciájának” a védelme minden tőle lényegesen eltérő elgondolással szemben. A koncepciótanulmány saját gyakorlati szerepének az erőteljes hangsúlyozásával mintegy *elhárítja a vitát*, a rajta túlmutató elméleti-módszertani javaslatok alapos megfontolását: „A koncepciótanulmány köztes termék, amelynek megítélésében elsősorban annak a szempontnak kellene irányadónak lennie, hogy hogyan képes megszervezni a további munkát.” (33.) Aligha vonható kétségbe, hogy a kivitelezés, a tervezetben vállalt feladatok teljesítése gyakorlatias szempontok mérlegelését igényli a szó szorosabb értelmében: a személyi feltételek, a mozgósítható szellemi erők, a kutatási előzmények az elvégzendő munkák mértéktartó felmérését: ennek minden részletét – a pragmatizmus jegyében – nem kell feltétlenül a nyilvánosság elé tárni.

Észrevételeim megfogalmazásával – az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályában végzett „évtizedes műhelymunka” során megalkotott koncepció értékvalasztását szem előtt tartva – a közös gondolkozást kívántam előmozdítani a készülő új irodalomtörténet harmadik kötetéről.