

**Nagy Csilla
Balogh Gergő
Gyáni Gábor
Gábor György
Hornyik Sándor
Kappanyos András
Komáromy Zsolt
Rung Ádám
Takács Miklós
Zelei Dávid
Kutasy Mercédesz**

2022

Történetiség

Megjelenik negyedévenként

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.

(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetők:

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet

1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda

Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék

E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt

(hétköznaponként 13 és 17 óra között)

1053 Budapest, Magyar u. 40.

Telefon: +36-30-203-1769

E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:

Kappanyos András

Felelős szerkesztő:

Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit

Visy Beatrix

Tanácsadó testület:

Bezeczy Gábor

Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:

Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:

1118 Budapest, Ménési út 11–13.

A 2022-es évfolyam megjelentetését

a Magyar Tudományos Akadémia, az ELKH Titkársága és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



ELKH

Eötvös Loránd
Kutatói Hálózat

nka

Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 0133-2368

LITERATURA

XLVIII. évfolyam 2022/2.

Nekrológ

- NAGY Csilla
Kabdebó Lóránt (1936–2022) 135

Tanulmány

- BALOGH Gergő
Egy modern alapviszony
– A sajtóipar és az irodalmi alkotás konfliktusa
a magyar irodalmi modernségben – 139

Műhely

- GYÁNI Gábor
A történetiség fogalma a történeti tudományokban 156
- GÁBOR György
A gyorslábú Atalanté és a történeti idő paradoxona 168
- HORNYIK Sándor
Szubverzív anakronizmus a művészettörténetben
– A mágikus „szocialista” realista festészet esete – 179
- KAPPANYOS András
Kartográfiai módszer az irodalomtörténetben 195
- KOMÁROMY Zsolt
Új formalizmus és irodalomtörténet-írás 205
- RUNG Ádám
Romulus és Remus Veiiiben 215

Szemle

TAKÁCS Miklós

Feltárhatók-e a felejtés helyei?

– KISANTAL Tamás. *Az emlékezet és a felejtés helyei. A vészorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években.* Pécs: Kronosz Kiadó, 2020 –

227

ZELEI Dávid

Végigírni Amerikát?

– SÁRI B. László. *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára.* Opus irodalomelméleti tanulmányok.

Budapest: Balassi Kiadó, 2021 –

232

KUTASY Mercédesz

Túlságosan színes emlékmű

– ZELEI Dávid. *(Post)boom! Kritikák és esszék a 20–21. századi spanyol–amerikai irodalomról.*

Miskolc: Műút Könyvek, 2021

238

Nekrológ

NAGY CSILLA

Pavol Jozef Šafárik Egyetem (Kassa) vendégoktató

csilla.nagy@upjs.sk

ORCID 0000-0002-1697-5721

KABDEBŐ LÓRÁNT (1936–2022)

2022. január 24-én meghalt Kabdebő Lóránt irodalomtörténész, filológus, iskolateremtő egyetemi tanár. Szabó Lőrinc legkiválóbb ismerője, a késő modern magyar líra elkötelezett, komplex látásmóddal bíró kutatója, az *Újhold* költészetének érzékeny elemzője, Szabó Magda egyik legfogékonyabb szakértője. Egykor a Petőfi Irodalmi Múzeum tudományos munkatársa, a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékének tanszékvezetője, a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karának alapító dékánja, az Irodalomtudományi Doktori Iskola, a Szabó Lőrinc Kutatóhely és az *Irodalomtudomány* folyóirat létrehozója.

Megkerülhetetlen életművéből két pillér emelkedik ki: Szabó Lőrinc költői pályaképének megrajzolása, irodalomtörténeti kontextusának megteremtése, kanonikus pozíciójának biztosítása; valamint a karalapítás és az iskolateremtés hatalmas vállalása. A két feladat tulajdonképpen összekapcsolódik, és a hatvanas évekből eredeztethető, a téma ekkor találta meg a mesterét. Személyes beszélgetésekben és interjúkban is elhangzott, hogy Szabolcsi Miklós ajánlotta a fiatal irodalomtörténésznek, hogy foglalkozzon Szabó Lőrincel, a Miskolcon induló *Napjaink* folyóiratban közölt Szabó Lőrinc-portréja (*Megemlékezés és arcképvázlat Szabó Lőrincről* [1962]) kapcsán. Ezt követően hosszabb-rövidebb Szabó Lőrinc-portrék, verselemzések és az életutat érintő közlések követik egymást (többek között a *Napjaink*, a *Borsodi Szemle*, a pozsonyi *Hét*, az *Alföld*, a *Jelenkor*, az *ItK* lapjain), amelyek – utólag látjuk – a háromkötetes, máig mérvadó monográfia (*Szabó Lőrinc lázadó évtizede* [1970], *Útkeresés és különbéke* [1974], *Az összegezés ideje* [1980]) előkészítéseként értelmezendők. Kabdebő Lóránt bizonyos időközönként kismonográfiákat is megjelentet, amelyek a pálya egy-egy időszakára, illetve egy adott korszakon belüli, irodalomtörténeti szempontból fontos események, fordulatok vizsgálatára fókuszálnak. Így például a *Nyugat* lírájához való kapcsolódási pontokra („*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”: *A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében* [1992]); a személyiség válságtörténetére (*Szabó Lőrinc pályaképe* [2001]); a nyugati irodalmi és bölcséleti irányzatokhoz való illeszkedésre („*Nyílik a lélek*”: *Kettős látás a huszadik*

századi lírában. Szabó Lőrinc rejtékútja [2015]); illetve az utolsó, életében megjelent monográfiájában ennek továbbgondolásaként a világirodalmi, komparatív megközelítésmódra („egy Költő Agya”: *Szabó Lőrinc pályaképe a „modern” európai költészetben* [2021]).

A trilógia és a kismonográfiák nemcsak Szabó Lőrinc poétikai pályájának alakulását, hanem a személyiség változásait is színre viszik, Kabdebó a költőt irodalomtörténeti és történelmi összefüggésben, a kor keretei között láttatja: ez a kétféle érdeklődés mutatkozik meg abban az alázatos, kérlelhetetlenül elkötelezett kutatómunkában, amely egyrészt a szövegváltozatok, másrészt a Szabó Lőrinc-pályát övező irodalomtörténeti és életrajzi dokumentumok feltárását lehetővé tette. Az évtizedek során az életmű feldolgozása egyre gazdagodott: Kabdebó a hetvenes évek végétől adja közre értelmező jegyzetekkel, tanulmányokkal ellátva a különböző típusú önéletrajzi szövegeket, így például a pályakezdés dokumentumait (*Érlelő diákévek: Napló, levelek, dokumentumok, versek Szabó Lőrinc pályakezdésének éveiből, emlékezők az 1915–1920-as évekről* [1979]); a titkos (azóta Kabdebó által feltárt) Flóra-szerelem versciklusát (*Szabó Lőrinc hévízi versfüzete* [1980]); az 1945-ös események anyagát (*Bírákhoz és barátokhoz: Napló és védőbeszéd 1945-ből* [1990]), valamint természetesen maguknak a verseknek a legteljesebb kiadásait (*Szabó Lőrinc összes versei* [1998], [2000], [2003]). A nyolcvanas évek végétől jelennek meg a Szabó Lőrinc levelezését közreadó kötetek (*Harminchat év. Szabó Lőrinc és felesége levelezése, 1921–1944* [1989]; *Harminchat év. Szabó Lőrinc és felesége levelezése, 1945–1957* [1993]; *Huszonöt év: Szabó Lőrinc és Vékessné Korzáti Erzsébet levelezése* [2000]). A *Vers és valóság: Bizalmas adatok és megfigyelések* (2001) Szabó Lőrinc költészetének önéletrajzi aspektusai kapcsán is jelentős dokumentum, ahogy a költő közismert politikai ügyének monografikus igényű feldolgozása is (*Szabó Lőrinc „pere”* [2006]), valamint a *Szabó Lőrinc Füzetek* Kabdebó szakmai ellenőrzése alatt megjelent darabjai, amelyek külföldi kapcsolatairól, betegségről, hozzátartozóinak magánszövegeiről, utazásairól, könyvtárának állományáról adnak képet. Ugyanez mondható el az Osiris Kiadó gondozásában megjelent, a költő műfordításait (2003), publicisztikáit, emlékezeit (2003), irodalmi előadásait, kritikáit (2013) összegyűjtő kiadványokról is.

A *Szabó Lőrinc Füzetek* a Kabdebó által létrehozott miskolci Szabó Lőrinc Kutatóhely kiadásában, a műhelymunka eredményeként jöttek létre, amely pedig a szintén neki köszönhető Bölcsészettudományi Kar égisze alatt működött. Kabdebó Lóránt elvitathatatlan érdeme, hogy Észak-Magyarországon megalapította a bölcsészképzést: rendkívüli, egymástól is nagyon különböző, éppen ezért a képzések sokszínűségét, korszerűségét biztosító tanáregyenlőségeket nyert meg a kar és a magyar szak ügyének, a Szili és a Mózes házaspártól Szőke Györgyig, Ferenczi Lászlótól Szigeti Csabáig, Heltai Jánostól B. Gergely Piroskáig, Darab Ágnesztől Péterfy Gergelyig, Menyhért Annától Vajda Károlyig. Tanítványai, a Szabó Lőrinc Kutatóhely holdudvarába tartozó hallgatók között olyan nevek szerepelnek (a teljesség igénye nélkül), mint Kovács Béla Lóránt, Tóth Mariann, Szele Bálint, Kemény Aranka, Kiss

Noémi, Koós István, Mizser Attila, Ćurković-Major Franciska, Lipa Tímea, Szele Zsófia, Szabó Edina, távolabbról Kulcsár-Szabó Zoltán és Horváth Kornélia. Kabdebó Schelken Pálma gyorsíróval ápolt kiváló kapcsolatának köszönhető, hogy Szabó Lőrinc és Babits gyorsírási jegyzetei átiratban fennmaradhattak, és eljutottak az olvasókhoz, de Kabdebó nevéhez kötődik a Pécsset, Kulcsár Szabó Ernővel közösen indított konferenciasorozat is, amely a magyar költészet klasszikusainak friss, elméleti szempontokat is működtető értelmezésére vállalkozott. Az első két konferenciakötet, a „*de nem felelnek, úgy felelnek*”: *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján* (1992), valamint a *Szintézis nélküli évek: Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában* (1993) egyrészt a későmodern fogalmának körülírásával, másrészt (Kabdebó Lóránt tanulmányának köszönhetően) a dialogikus poétikai paradigma terminusának kidolgozásával szolt hozzá érvényesen a huszadik századi magyar irodalom korszakolásának kérdéséhez. A miskolci műhely létrejöttét követően a konferenciasorozat már ebben a városban valósult meg, és a pályaképekre koncentrált, így jelent meg Kosztolányi, Ady Endre, Kassák Lajos, Szabó Lőrinc és József Attila munkásságáról kötet (az úgynevezett *Újraolvasó*-sorozat az Anonymus Kiadó gondozásában), illetve sor került Babits-konferenciára is, amelynek anyagából már nem készült könyv.

Kabdebó Lóránt az egyik utolsó képviselője annak a generációnak, amelynek még emlékei, történetei voltak a második világháborúról; amely folyamatában, változásában érzekelte, átélte a huszadik századot, traumáival, forradalmaival, válságaival, kulturális és tudományos revelációival, hagyományaival és megújulásaival. Talán ebből adódik, hogy az irodalomértése alapját is a költészet és az élet egymásra vonatkozása jelentette: irodalomtörténeti, kritikai írásait, szövegkiadásait és rendkívüli forrásértékkel bíró interjúit is a líra nyelvi és poétikai szövege mögött meghúzó emberi tartalmak, érzelmek és indulatok, a személyiségben bekövetkező változások, törekések tetten érése iránti vágy alakítja. Ennek az érdeklődésnek az eredménye az az odafordulásra való képesség, amely például a PIM számára rögzített interjúkban, valamint egyéb beszélgetésekben tükröződik. Ez jellemzi a Nemes Nagy Ágnessel folytatott párbeszédeit (például: „*A háborúnak vége*” [1980]; *Látkép, gesztenyefával* [1981]), amelyek alapvető jelentőséggel bírnak a pálya értelmezésében, a költő látásmódjának, művészetéhez és önéletrajziségéhez való viszonyának leírásában. Hasonlóképpen meghatározóak a Szabó Magda munkásságáról szóló tanulmányai (mindegyik: *Szabó Magda, az író és az irodalomtörténész* [1997]; *Egy monográfia címszavai* [2002]); a Szentkuthy Miklóssal (1981), Vas Istvánnal (1987) és Határ Győzővel (1988) készített beszélgetések is. De Kabdebó a kortárs irodalomra sem volt érzéketlen: monográfiát írt Turczi István lírájáról (2007), foglalkozott Buda Ferenc, Sziveri János, Beney Zsuzsa, Lövétei László László, L. Simon László, Fekete Vincze, Kiss Anna, Csukás István és Tóth László pályájának alakulásával is.

Díjai, elismerései plasztikussá teszik azt a hálózatot, amelybe illeszkedett: munkásságát Miskolc Város Irodalmi Díjával (1969); A Mikes Kelemen Kör Díjával (1983); Miskolc Városért Emlékplakettal (1986); Szabó Lőrinc-díjjal (1989); A Művészeti

Alap Irodalmi Díjával (1990); Herman Ottó-díjjal (1998); A Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjével (1998); Signum Aureum Universitatis (Miskolci Egyetem) kitüntetéssel; Jubileumi egyetemi emlékérem kitüntetéssel (1999); Bölcsészettudományi Karért: Kari kitüntetéssel (2001); Toldy Ferenc-díjjal (2007); József Attila-díjjal (2012); Miskolc díszpolgára címmel (2021) és a Magyar Érdemrend középkeresztjével (2021) ismerték el.

Azonban ugyanígy a városokkal, helyszínekkel is leírhatnánk páratlanul gazdag életútját, megemlítve a színtereket, ahol élt, ahol járt, ahol Szabó Lőrinc-emléktáblát helyezett el (Balassagyarmattól Korčuláig), és amelyekről volt egy saját, csak őrá jellemző olvasata. Talán nem véletlen, hogy az első és az utolsó személyes találkozásunk is irodalmi helyszínekhez kötődik. 2000 májusában, a magyar szakos felvételin Szabó Lőrinc hídverséről és annak a hídnak a maradványairól kérdezett, amely később szintén emlékhellyé vált. Az utolsó személyes találkozásunkon, ősszel, az Abonyi utcában pedig már ő mesélt: írókkal, költőkkel, a történelem árnyaival népesítette be a villákat, a mellékutcákat a Dózsa György úttól a Stefánia palotáig, ígérve, hogy mindezt még megírja.

Ha mással nem is, ezzel adós maradt. Személye, tudása, filológiai és biográfiai ösztöne pótolhatatlan: az üres helyekre rákérdezni már nem lehet, minden rejtély feloldása számunkra marad feladat.

EGY MODERN ALAPVISZONY

– A sajtóipar és az irodalmi alkotás konfliktusa a magyar irodalmi modernségben –

BALOGH GERGŐ

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, egyetemi adjunktus

balogh.gergo@uni-eszterhazy.hu

ORCID 0000-0002-6513-4371

A Modern Relation

– The Conflict between the Publication Industry and Literary Work in Hungarian Literary Modernism –

In my paper I aim to discuss the relationship between the modern authorial subject and the professional journalist, which is a fundamental one in Hungarian literary modernism. Throughout this analysis I interpret several texts (by Dezső Kosztolányi, Frigyes Karinthy, Zsigmond Móricz, Mihály Babits, Imre Kner, and Aladár Schöpflin), in which the aforementioned relation is thematized, in order to explore the discourse formations that posit the subject of an author as a writer and as a journalist at the same time.

Keywords: literary modernism, periodicals, journalist, professionalization, Hungarian literature

■ Arany János (†1882) még „m. tud. académiái főtitkár”-ként került be a halotti anyakönyvbe¹ (Csokonai Vitéz Mihálynál [†1805] és Kazinczy Ferencnél [†1831] hiányzik ez az adat, ugyanakkor, ha már ekkor felvették volna, az anyakönyv vélhetőleg szintén a polgári foglalkozást tüntette volna ki, ahogy Tompa Mihály [†1868] neve mellett is „ref. lelkész” olvasható).² Ezzel szemben Jókai Mór (†1904) nevénél már az szerepel, hogy „író”.³ Mikszáth Kálmán (†1910) szintén „író”,⁴ Ady Endre (†1919) „író a Nyugat folyóirat főszerkesztője” (ez utóbbi adat pontatlan: 1913-tól Ady csupán szerkesztője volt a lapnak – Babits mellett –, és az is csak névleg).⁵ Gárdonyi Géza (†1922) „író”,⁶ Tóth Árpád (†1928) „hírlapíró”,⁷ Krúdy Gyula (†1933) „író”.⁸ József Attila (†1937) „író”,⁹ Karinthy Frigyes (†1938) „író”,¹⁰ Babits Mihály (†1941) „író”,¹¹ Móricz Zsigmond (†1942) „író”,¹² Radnóti Miklós (†1944) „középiskolai tanár/író”,¹³ Ignóty (†1949) „író”.¹⁴

Ahogy látható, a 20. századra az irodalmi alkotás már önálló, az állami ellenőrző apparátus által is számba vett szakmává vált, amelynek adminisztratív jellegű elsőbbségét csupán néhány esetben töri meg a polgári foglalkozásforma előtérbe állítása. Éppen ezért jellemző és – mivel a fenti névsor nem egy alkotója, akárcsak Tóth Árpád, foglalkozott újságírással, -szerkesztéssel maga is – némileg ironikus, hogy a még Doppelgängerét is egy költő-író, Esti Kornél¹⁵ („Költő vagyok, a szavak szerel-

¹ Református Egyház Budapest. Kálvin téri egyházközség, *Halottak 1881–1888*, 501-es jelzet.

² Rímskő-katolicka cirkev. Farsky úrad Husiná, *Úmrtia 1774–1869*, 16-os jelzet.

³ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. VII. kerület, *Halottak (dec.) 1902–1904 (dec.)*, 780-as jelzet.

⁴ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. VIII. kerület, *Halottak (szept.) 1909–1910 (nov.)*, 1487-es jelzet.

⁵ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. VI. kerület, *Halottak (szept.) 1918–1920 (ápr.)*, 210-es jelzet. Ady és a *Nyugat* kapcsolatához lásd FONÓD Zoltán, „Ady Endre és a Nyugat”, *Irodalmi Szemle* 51, 2. sz. (2008): 8–14, különösen: 9.

⁶ Eger. Anyakönyvi Hivatal, *Halottak 1922–1924*, 612-es jelzet.

⁷ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. I. kerület, *Halottak (nov.) 1927–1929 (ápr.)*, 2692-es jelzet.

⁸ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. III. kerület, *Halottak (dec.) 1928–1935 (okt.)*, 240-es jelzet.

⁹ Fok-Szabadi. Anyakönyvi Hivatal, *Halottak 1931–1974*, 41-es jelzet.

¹⁰ Siófok. Anyakönyvi Hivatal, *Halottak 1930–1962*, 34-es jelzet.

¹¹ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. XII. kerület, *Halottak (máj.) 1941–1941 (dec.)*, 1511-es jelzet.

¹² Budapest. Anyakönyvi Hivatal. VIII. kerület, *Halottak (okt.) 1941–1943 (ápr.)*, 1812-es jelzet.

¹³ Abda. Anyakönyvi Hivatal, *Halottak 1940–1967*, 31-es jelzet.

¹⁴ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. VI. kerület, *Halottak (márc.) 1949–1952*, 869-es jelzet. A szerzőség magyarországi történetével részletesebben is foglalkoztam: BALOGH Gergő, „A modern magyar szerző előállítás”, in BODNÁR Kriszta és FEKETE Balázs, szerk., *Iustitia meghallgat: Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből*, 165–185 (Budapest: MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont Jogtudományi Intézet, 2018).

¹⁵ Lengyel András a címszereplő Estit a mű *Nyolcadik fejezete* alapján újságírónak nevezi (LENGYEL András, „Genézis és kompozíció viszonya az *Esti Kornél*-ban: Kosztolányi kísérlete az én-integritás bomlásának kompenzálására”, *Forrás* 32, 6. sz. [2000]: 49–62), ugyanakkor ez a fejezet tanúsága szerint egyértelmű tévedés, hiszen annak elbeszélője erős különbséget tesz Esti és a rendőrségi tudósítók között, előbbi a fikciós műfajok oldalára utalva: „Ő nem rablógyilkosságokról, bankcsalásokról, letartóztatásokról írt újságcikkeket, hanem önmagáról és embertársairól olyan történe-

mese, bolondja.”¹⁶ alakjában megalkotó¹⁷ Kosztolányi Dezső (†1936) halotti anyakönyvi bizonyítványába ahelyett, hogy a fent említettek nagy többségéhez hasonlóan az író megjelölés került volna, az alábbi foglalkozásmegnevezés olvasható: „újságíró”.¹⁸ Mint ismert, Kosztolányi életét, ahogy a korban más szerzőkét is, végigkísérte az újságírás, „számos lapnak volt belső munkatársa, társszerkesztőként, rovatvezetőként, vezető (és/vagy tárcarovatok jegyző) cikkíróként egyaránt dolgozott”.¹⁹ Kosztolányi ekként a 19. században intézményesülő életpályát követő, a századfordulón induló fiatalok egy jellegzetes típusát testesítette meg. Irodalmi pályafutása, noha a kritikai elismertség és az olvasói ismertség magas fokán zárult, mivel az életmű strukturális okokból nem válhatott egészében autonóm, vagyis tisztán elitirodalmi képződménnyé, elválaszthatatlanul összefonódott az időszaki sajtótermelés szférájával.

Az újságíráshoz való viszony ellentmondásossága, noha életpályája az írás és újságírás összefonódottsága miatt modellértékűnek tekinthető, Kosztolányinál is jól kitapintható. Az újságírói indulás évei ilyen szempontból különösen tanulságosak. 1905-ben még ezt írja Babitsnak, az újságírót mint pejoratív kifejezést használva:

teket, melyek talán nem is történtek meg, csak megtörténhetnek, verseket, regényeket, szóval a szorosabb írói mesterséget gyakorolta. / Nem is fordult meg még ebben a kávéházban [...] Idegenül nézett körül.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, kiad., jegyz. JÓZAN Ildikó, LIPA Tímea, SÁRKÖZI Éva, TÓTH-CZIFRA Júlia, VERES András, Kosztolányi Dezső összes művei: Kritikai kiadás (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 148. A történet egyébként szisztematikusan újságírókként nevezi meg az Estit a kávéházba hívó társaság tagjai ezzel is Esti kívülálló, szépirói voltát hangsúlyozva. Ugyanerre mutat az is, hogy Mogyoróssy Pál, az őrlt újságíró sem az iránt tudakolozik, mennyit kap Esti egy cikkért, hanem arra kíváncsi, mennyi pénz üti a markát egy-egy novellájáért (uo., 156), ahogy az is, hogy később Estitől kér írói tanácsokat (uo., 162–164), aki a zárlatban egy regényfejezet folytatásának ül neki (uo., 167).

¹⁶ Uo., 144. Az *Esti Kornél*-ban sok utalás olvasható Esti szakmáját illetően, csupán néhány további példa: „Mit ér a költő ember nélkül? És mit ér az ember költő nélkül?”, „Ő már az önképzőkörben nem megvetendő irodalmi munkásságot fejtett ki, mint költő és regényíró.”; „Hallod: egy költő, aki gazdag, minálunk? Ez merő képtelenség. [...] Csak nem teszem tönkre költői hírnevemet?”; „Az apa arra gondolt, hogy megmarad-e a fia. A költő arra gondolt, hogy megmarad-e a verse.” Uo., 26; 48; 130–131; 296.

¹⁷ Az *Esti Kornél*-történetek mellett itt az is eszünkbe juthat, hogy a *Pesti Hírlap Vasárnapja* 1930. augusztus 10-es számában (52, 32. sz. [1930]: 5) az *Esti Kornél rímei* című Kosztolányi-vers az alábbi felvezetéssel jelent meg: „Az alábbi verseket barátom írta, akit önök már ismernek. Múltkor bukkantam rájuk, mikor utinaplóját lapozgattam. [...] Ezeket az apró játékokat az engedélye nélkül közlöm.”

¹⁸ Budapest. Anyakönyvi Hivatal. I. kerület, *Halottak 1935–1937 (máj.)*, 1683-as jelzet. (A Kosztolányi halálával kapcsolatos dokumentumokat tartalmazó kötet egy átiratot közöl, amely megváltoztatta az újságíró szó helyesírását [„újságíró”]: KOSZTOLÁNYI Dezső, „*most elmondom, mint veszttem el*”: Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai, kiad. ARANY Zsuzsanna (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 564.

¹⁹ ARANY Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete* (Budapest: Osiris Kiadó, 2017), 94. Lásd még ehhez: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 116–120.

Ezek az emberek, kik körültem élnek s cigarettaszó mellett tárgyalják a moderneket, a mai egyetemi ifjúság, mely „Tüz”[-]et szerkeszt és vidéki hírlapokat gyárt, kezdettől fogva ellenszenves volt előttem. Nagyon újságíró. Nagyon tudatlan. Sohasem vergődő, de mindig író. Ám ritkán érő.²⁰

Később már az újságírói munka produktív oldalára figyel fel: „Egyáltalában most veszem észre, hogy az újságírásból, valamint multam kevés tapasztalatából mily sok anyagot merítettem a regényemhez s a többi prózai írásomhoz is.”²¹ Máskor részben a korábbi kritika egy mozzanatát ismétli meg: „Megjegyzem végtelenül unalmas és részletes leszek s csa[k] annyi szellemességet várjon tőlem a mennyit egy újságírásban kifáradt ember adhat. (Az újságírás undok egy dolog, annak művészete, h[ogy] az ember hashajtó nélkül is hasmenést idézzen elő).”²² Az újságírókat magukat is rossz színben tünteti fel:

Hiába is mentegetőznék, be kell vallanom, hogy feledékeny és lusta voltam s az új újságírónemzedéknek ebből a csúf, krónikus betegségéből még akkor sem tudtam kigabalyodni, mikor hozzám, az igénytelen kezdőhöz egy olyan nagynevű és szeretett íróm ereszkedett le, mint akit doktor úrban mindig tiszteltem és tiszteltek.²³

A sajtóiparnak szentelt figyelem a pálya egészén megmarad, amire nemcsak az 1929-es *Alakok* című félfiktív²⁴ riportkötet végül megfoghatatlan, hermészi figurává váló rikkancsa²⁵ és az *Író* című szöveg – az írás és újságírás egymásra utaltságát, valamint ebből fakadó feszültségeit színre vivő („Nem tudtam, hogy ily rossz viszonyban vagyunk egymással. Könnyű neked, barátom. *Én tartalak el. / Igazán? / Nyílt titok.*”)²⁶ – párbeszéde lehet példa. Fontos észrevenni azt, hogy az újság és az újságírás a kései

²⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Babits Mihálynak, Budapest, 1905. november 2.,” in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelezése I. 1901–1907*, szerk. BUDA Attila, kiad., jegyz. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó és SÁRKÖZI Éva, 423–427, Kosztolányi Dezső összes művei: Kritikai kiadás (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 423. (A továbbiakban: *KDLI*.)

²¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Brenner Józsefnek és ifj. Kosztolányi Árpádnak, Szabadka, 1906. március 14–17.,” in *KDLI*, 473.

²² KOSZTOLÁNYI Dezső, „Babits Mihálynak, Szabadka, 1906. ápr. 3.,” in *KDLI*, 473–476, 520.

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Milkó Izidornak, Budapest, 1907. február 5.,” in *KDLI*, 616–618, 616.

²⁴ Vö. BENGI László, „A kompozíció ereje: *Alakok* és *Esti Kornél*”, *Kortárs* 58, 2. sz. (2014): 68–79, http://www.epa.hu/00300/00381/00189/EPA00381_kortars_2014_02_22648.htm.

²⁵ „Hóna alatt az újságokkal száll-száll, már messze tőlem, magasan az utca fölött, a házak fölött, a liget fái fölött és ordít, torkaszakadtából.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, „Rikkancs”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Alakok*, 73–75 [Budapest: Királyi Egyetemi Nyomda, (é. n.)], <http://mek.oszk.hu/00700/00741/00741.htm#19>.)

²⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Író”, in KOSZTOLÁNYI, *Alakok*, 138–140, <http://mek.oszk.hu/00700/00741/00741.htm#34>, kiemelés – B. G.

remekműben, az *Esti Kornél*ban is visszatérő motívum: a mű keletkezéstörténeti szempontból első, később nyolcadik fejezete az újságírást és a megbomló újságíró alakját állítja a középpontba (sokatmondó a *Nyugat*ban megjelent szöveg eredeti, 1925-ös címe: *Újságíró*),²⁷ az igazmondás földjén, vagyis a „becsületes város”-ban (*Negyedik fejezet*) a *Hazugság*, az *Önérdék*, a *Gyáva Utonálló* és a *Bérenc* című lapokat ismerhetjük meg, ahogy az özvegy, akit Esti később megverni „kénytelen”, (*Tizenharmadik fejezet*) maga is egy újságosbódét vett.²⁸ Ezek a példák végső soron a szöveg-előállítás, az írott szöveg és a szövegelosztás dimenzióinak nem kevés iróniával megjelenített történetei is.

Kosztolányinak az Anyakönyvi Hivatal által rögzített „szakmájára”, habár azt az irodalmi modernség viszonylatában már a kortársak is konstitutív – vagy helyesebben talán: dekonstitutív – tényezőként ismerték fel, a modernség korszakával foglalkozó irodalom- és könyvtörténetírás igen hosszú ideig mint szükséges, ám a művészetet illetően csupán járulékos rosszra tekintett (pedig az újságírás vagy tággabban a sajtómunkási szerep irodalmi produktivitása, mint a fiatal Kosztolányinál is látható volt, éppúgy igazolható, még hozzá lényegi mozzanatként).²⁹ A sajtó eszerint a modern alkotók és kortársak által is rendre megerősített vélekedés szerint – amelyet illetően vegyük észre: az irodalomtörténet-írás hagyománya egészen a legutóbbi időkig reflektálatlanul követte a modern irodalmi tudat önértelmezési ajánlatát, nem teoretizálva ezt a történeti-kulturális problémát³⁰ – azért cserébe, hogy megmenti az írókat-költőket az éhhaláltól, elvonja az időt és az energiát a rendkívüli művészi teljesítmények létrehozásától. Ugyanakkor arra, hogy a sajtó a modern irodalmi termelés tekintetében vizsgálható és vizsgálendő tényező, már Walter Benjamin rámutatott: „a szerző mint termelő problémájának elemzésekor egészen a

²⁷ Vö. BENGI, „A kompozíció ereje...”, 76.

²⁸ KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 146–173; 90–99; 259–280.

²⁹ Lásd még: BENGI László, *Az irodalom színterei: Irodalom és sajtó összefüggérendszer a 20. század első évtizedeiben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2016), 143–171. „Ami az egyik oldalról kényszernek, a megélhetést biztosító robotnak látszik, az másfelől könnyen ösztönző erőnek, az alkotás nyitott, sokszínű és termékeny terepének bizonyulhat.” BENGI, „A kompozíció ereje...”, 77; továbbá: SZILÁGYI Zsófia, *Az éretlen Kosztolányi* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2017), 109; illetve SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 132; valamint: FRIED István, „Író és/vagy újságíró: Magyar írók pályaválasztásai/pályamódosításai”, in PUSZTAI Bertalan, szerk., *Médiумok, történetek, használatok: Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, 257–264 (Szeged: SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012), 263–264.

³⁰ Újabb példaként: John NEUBAUER és Mihály SZEGEDY-MASZÁK, „Topographies of Literary Culture in Budapest”, in Marcel CORNIS-POPE and John NEUBAUER, eds., *History of Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Vol. II.*, 162–175 (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006), 173, <https://doi.org/10.1075/chlel.xx.18neu>.

sajtóig kell visszanyúlni”.³¹ A sajtóiparba való integráció a modern irodalmi tudat perspektívájából nem pusztán negatív megítélésű jelenségnek tekinthető, hanem olyan struktúramozzanatnak, amely az irodalmi alkotásra, valamint annak autonómiájára nézvést romboló hatást fejt ki³² „S az Masinában [a Gutenberg-féle nyomdagépben – B. G.] az Poeta feje szétnyomatván és az kipréseltetvén, abból származának vékony bugusok, azaz Lemezek, melyek valának telenyomatva felel vastagh Betűkkel, kit is azon naptul Ujsaghnak azaz Hirlaphnak nevezék.”³³

Az újságírók és általában az újságírás negatív írói megítélésére számtalan példa idézhető. „Az írni tudó mesteremberek”, mint például Mikszáth Kálmán 1907-es Jókai-életrajzában élesen – és Kosztolányi értékelésével egybehangzó módon – megjegyzi: azok a 19. században fellépő irodalmi munkások, „akik írnak ihlet nélkül, komponálás nélkül, írnak a nap minden órájában, amikor kell, írnak mindenről, írnak olyat, amit nem is éreznek, és olyat, amit mások gondoltak ki”.³⁴ Máshonnan, de nem más előjellel közelíti meg a kérdést Karinthy Frigyes, aki „Érdekes...” című publicisztikájának tanúsága szerint a sajtó működését és a sajtó diszkurzív szerkezetének erőteljes térnyerését vizsgálva a problémára elsősorban mint médiatörténeti effektusra tekint. Az előbbieket a legalapvetőbbben szervező megkülönböztetés, vagyis az érdekes és az unalmas elkülönítésének logikája, mely Karinthy szerint a szórakoztató-szenzációhajhász tömegsajtó fellépésétől uralja a diszkurzust – a modern kultúrában „a számunkra leglényegesebb szempont”-ként,³⁵ tehát alapmegkülönböztetésként –, az etika, az irodalmi olvasás és a figuralitás ellenében megerősödő és ezeket lényegében kioltó, felülíró modern, matematikai információfogalom mindent átszövő térnyerésében érdekelt. Az érdekes–unalmas ellentétpár mint ilyen, az újságoktól indulva az irodalmi termékeken keresztül az itt kultúraalkotó és -felügyelő funkcióval egyaránt ellátott kritikáig strukturálja a nyugati gondolkodást, a sajtó határtalan diszkurzív hatalmáról tanúságot téve.³⁶

³¹ Walter BENJAMIN, „Az alkotó mint termelő”, ford. PÓR Péter, in Walter BENJAMIN, *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. RADNÓTI Sándor, 757–780 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 765.

³² Sőt, Kosztolányi egy 1920-as levelében a sajtót egyenesen a nyelv „fertőzet”-éért, idegen szavakkal való megfertőződéséért és ebből következő romlásáért teszi felelőssé: KOSZTOLÁNYI Dezső, „Zolnai Gyulának, Budapest, 1920. december”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – naplók*, kiad., jegyz. RÉZ Pál, 449–450 (Budapest, Osiris Kiadó, 1996).

³³ KARINTHY Frigyes, „Az Könyvnyomó, az Király, az Poéta, vagyis Ujsagh-író: Allegorikus történet a XV-ik századból”, in KARINTHY Frigyes, *Görbe tükrök: Karcolatok, humoreszkek*, szerk. UNGVÁRI Tamás, 300–302 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1975), 302.

³⁴ MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora* (Budapest: Népszabadság könyvek, 2007), 225. Lásd ehhez: FRIED, „Író és/vagy újságíró...”, 259.

³⁵ KARINTHY Frigyes, „Ki kérdezett...?": *Címszavak a Nagy Enciklopédiához* (Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet, 1926), 10.

³⁶ Lásd ehhez részletesebben: BALOGH Gergő, *Karinthy nyelvet ölt: Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél* (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2018), 73–93.

Az újságírás az a közlekedési eszköz, aminek nemcsak fentartója, de létrejöttének feltétele és alapja volt a feltevés, hogy az embereket nemcsak az „érdeklő”, ami közvetlenül összefügg az ő *személyes érdekükkel* (interes), hanem van egy bizonyos fajta kíváncsiság, még nem vonzódás és már nem közöny, bizonyos fajta, főként hozzánk hasonlókkal megesett történetek számára, aminek jellegét a „pletyka” szó fejezi ki legjobban: ez a könnyű híranyag, amivel szemben nem érdemes helyesléssel vagy helytelenítéssel, örömmel vagy felháborodással, részvétellel vagy bosszúérzéssel, hittel vagy tagadással, egyszóval *erkölcsi ítélettel* állást foglalni, nem lévén köze ezekhez a kategóriákhoz, – egy kis könnyű tünődést, pillanatnyi figyelmet érdemelnek, mint a lét, vagy az emberi élet tragédiáját megszakító, színező epizódok. [...] Az első újságok, mikor a tizenennyolcadik század derekán felbukkannak, nem is egyebek ilyen pletykaszerű mendemondák mulattató röpiratánál, eseményeket közölnek, amiknek jellemzésére nincs külön szó, kölcsönkérik egy határozatlan megjelölést: és megszületik az „érdekesség” fogalma. [...] Egy kis őszinte megfontolás után nyilvánvaló ugyanis, hogy az újság, az érdekesség szülője és szülöttje, ez az anyaghalmoz, amit *egy hamis optimizmus a jelen történelem-írásának tart*, a világ eseményeinek nem a lényegét, még csak nem is a tartalmát, hanem úgyszólván *csak sorrendjét*, majd nem azt mondhatnám, *statisztikai részét hangsúlyozza*, aminek, az esemény belső tartalmát tekintve, eleven emberek között igazán csak néhány különcködő matematikus, unatkozó bogarász számára lenne értéke, ha nem szoktunk volna hozzá, hogy „érdekes”-nek találjunk mindent, amit az újság annak talál fel. [...] az „érdekesség” beteges túlburjánzása megfertőzte a kultúra ellenőrző apparátusát: az esztétikai és etikai kritika módszertanát, meggyöngítve a féket, mely hivatva volt formát adni ennek a kultúrának.³⁷

Babits Mihály 1925-ben, az *Új klasszicizmus felé* című esszéjében az írókat egyenesen az újságíróvá válás egy inherens formájától félti:

A művészet különös kompromisszum idő és örökkévalóság között. Még inkább az az irodalom, mely formájában egyúttal *beszéd* is; nemcsak alkot, hanem mond is valamit; s mint minden beszédnek, kérdések és válaszok közé kell iktatódnia. [...] Az írónak választania kell idő és örökkévalóság, korszerű mondanivalók és örök emberi közt: a kompromisszum mindinkább lehetetlen.

³⁷ KARINTHY, „*Ki kérdezett...?*”, 11–12; 14–15; 16.

De ha a korszerűt választja, nincs-e már elveszve? Mert lemond az *alkotásról* a *beszéd* kedvéért: ezáltal újságíróvá lesz, s önkényt adja fel igényeit a Korral szemben, mely úgysem igen hajlandó azokat elismerni.³⁸

Az írói lét Babits esszéjének tanúsága szerint rendkívül törekény: az, aki íróként azonosítható, az örökkévalóságra emeli a tekintetét, ugyanakkor szükségszerűen mindig az örök és a korszerű között egyensúlyozik. Babits emellett megkülönbözteti egymástól a „beszédet” és az „alkotást”, létrehozva az alkotás és az örökkévalóság, valamint a beszéd és a jelenérvényűség³⁹ egymással szemben álló pólusait. Ez a megkülönböztetés tulajdonképpen az irodalom és az újságírás szembenállásának feleltethető meg, amely *Az írástudók árulásának* perspektívájából a kérdések és a válaszok, továbbá a szemlélődés és a cselekvés differenciáját is modellezi. A beszéd, és ezáltal az újságírás Babits gondolkodásában, noha ahogy a fenti idézetből is kitűnik, teljesen nem szakadhat el az alkotástól, inkább a válasz, mint a kérdés – és ezáltal a szemlélődéssel szemben a cselekvés – pólusán helyezhető el.⁴⁰ Az írótt innen nézve azért fenyegeti minden pillanatban az újságíróvá válás, mert a beszéd, mely az irodalom lényegéhez tartozik, becsempészi a jelenérvényűség vagy másként: a mulandóság, a cselekvés, a válaszok, egyszóval az újságírás dimenzióját az irodalmi alkotásokba. Az újságírás tehát magát az írói autonómiát fenyegeti („s önkényt adja fel igényeit a Korral szemben”), mely az örök irodalmi értékek létesítésének céljában nyilvánul meg. Az autonóm, időtálló irodalom, amely képes szabályozni az újságírás – a mulandóság, a jelen, a „Kor” – korrozív erejét, ennek megfelelően inkább kérdés, mint válasz, inkább szemlélődés, mint cselekvés, és inkább alkotás, mint beszéd, végső soron tehát inkább keletkezés, mint reprezentáció, vagyis inkább folyamat, mint állapot. Az írói lét törekénységét az újságírás exponálja: a Babits által felvázolt összefüggérendszerben minden író újságíró, hiszen senki nem függetlenítheti magát az irodalom közlő funkciójától, ugyanakkor a jelentős írók ismervévé éppen az válik, hogy – az olvasást egy dialogikus modell felé elmozdítva – képesek korlátozni ezt az újságírás által megtestesített irodalomellenes tendenciát.

³⁸ BABITS Mihály, „Új klasszicizmus felé: Mai író töprengése valami oltárnál”, in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok II.*, kiad., utószó, jegyz. BELIA György, 137–140 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1978), 137.

³⁹ Ezek szembeállításához lásd Charles BAUDELAIRE, „A modern élet festője”, in Charles BAUDELAIRE, *Válogatott művészeti írásai*, ford. CSORBA Géza, 129–164 (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1964).

⁴⁰ „A modern újságírás mindjobban fölmenti a tömeget a gondolkozástól, kész gondolatokat szállítva neki, hogy beteljesedjen a munkafelosztás, amely differenciáltabb szervezetekben mind tökéletesebb. Ami a gondolkozásra, ugyanaz vonatkozik az érzésre is, és a tömegek lelki életének minden más »kollektív funkciójára«: mindezekért egyre kizárólagosabban az írástudók felelősek.”; „Az Alkotás örök, a Cselekedet időszzerű.” BABITS Mihály, „Az írástudók árulása”, in BABITS, *Esszék, tanulmányok II.*, 207–234, 210; 226.

Hasonló mintázat kerül előtérbe Thienemann Tivadarnál is. A sajtó irodalomel-
lenessége itt abban a történeti folyamatban érhető tetten, amelynek során az „aktua-
litás követelménye” felszámolja az „autonóm szépirodalmat”:

Az idő-sajtó lassan elszívja a szépirodalom legjobb erejét, hogy ezzel saját
magát gyarapítsa és a maga irodalmát ültesse a klasszicizmus és romantika
helyébe. Az aktualitás követelménye a sajtó birodalmát kivezeti az autonóm
szépirodalom köréből, a klasszikus eszményi Árkádiából vagy a romantikus
elvont könyvvilágból és közelebb hozza a reális élethez.⁴¹

A szépirodalom pozícióinak modern megingása implicit módon jelöl egy műfajtör-
téneti eltolódást, amelynek során a realizmus a romantikus (és klasszicista) irodalom
fölé kerekedik. Jól látható ugyanis, hogy Thienemann számára a „reális élet” felé való
elmozdulást az aktualitás követelménye vonja magával. A realizmusnak a reális élet
– itt egyértelműen negatív megítélésű⁴² („elszívja a szépirodalom legjobb erejét”) –
reprezentációs formájaként való térnyerése ennyiben tehát egyértelműen a sajtó
számlájára írható („a maga irodalmát ültesse a klasszicizmus és romantika helyébe”):
az irodalom e tendenciája összekapcsolódik a sajtóipar fejlődésével, amely társadal-
mi integrációs ereje révén képes az irodalomtól elcsábítani azokat az alkotókat, akik
a valódi, autonóm szépirodalom fejlődését segíthetnék elő. A sajtó mint az aktualitás
és – az ezzel összefüggő – reális élet emblémája Thienemannnál olyan történeti fejle-
mény tehát, amely a fikció, vagyis „a romantikus elvont könyvvilág” ellenében jön
létre, és ily módon, önmagát érvényre juttatandó, a fikтивitással mélyen összefüggő
irodalmi autonómia felszámolásában érdekelt.

Móricz Zsigmond, visszatekintve életének és pályájának különböző szakaszaira,
életútjának tényeihez nem egészen ragaszkodva arról ír, hogy az újságírás feladása,
mondhatni az *újság* leválasztása az *írásról*, szükségszerű – sőt, a Gondviselés által
előírányzott – áldozat volt az irodalomért élt élet kizárólagossá emelése felé tartó
úton. Innen nézve nem is annyira az a lényeges, ami valójában történt (vagyis az,
hogy Móricz nem hagyott fel az újságírással, és ami azt illeti, végül az epikai műfa-
jokból való kapitulációja sem valósult meg), hanem az, hogy a szerző miként helye-
zi el – ezek szimbolikus értékkülönbségét létrehozva – az újságírást az íráshoz képest:

Isten nevében kezdem el. Ő vezérelt kegyelmével, vezéreljen tovább e furcsa
esztendőben. / Úgy gondolom, ma vagyok ötödször a válaszüton. / *Első volt*,
mikor nem akartam bemenni az érettségi vizsgára, mert attól féltem, ha bi-
zonyítványom lesz, kénytelen leszek egyetemet is végezni, pályára menni és
állást vállalni – s nem leszek író. Gyula bátyám minden energiáját összeszedte

⁴¹ THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapgörmök* (Pécs: Danubia Kiadó, 1931), 185.

⁴² A realizmus fogalmának magyarországi történetéhez lásd HITES Sándor, „A realizmus korai magyar
fogalomtörténetéről”, *Irodalomtörténet* 97, 3. sz. (2016): 263–299.

s megmagyarázta, hogy attól még lehetek író, „különben is annyi tehetséggel, ami neked van, az érettségizettek nyolcvan százaléka lehetne íróvá”. / *Második*, mikor otthagytam a teológiát. *Harmadik*: mikor a hivatalnoki pályát. *Negyedik*: 1909-ben az újságírást. Mind az írásért. *Ötödik* ma: otthagynom az epikát a drámáért.⁴³

Az újságírással való érintkezés a modern irodalmi tudat összefüggérendszerében nem csupán kikezdi az irodalmi alkotást – ha valaki egyszerre író és újságíró, az az irodalmi művet az újságírási lényegét alkotó sajátos (irodalmi) ürességnek szolgáltatja ki. Az előbbiekből irányból nézve, amennyiben a szerzők, akik egyszerre tagjai az irodalmi intézményrendszernek és a sajtónak, mégis irodalmi művek létrehozását kísérik meg, kiteszik a mű irodalmiságát a sajtó destruktív erejének, felszámolva ezzel a mű esztétikai önelvűségének elvi lehetőségét. E modell egyik eminens példáját nyújtja 1916-ban a magyar kiadási viszonyokra kiválóan rálátó Kner Imre már idézett írása is:

A lap kis részletekben elég jól fizet. És a lapoknak sok emberre van szükségük. Emiatt aztán a könyvek „auflágja” olyan kicsi, hogy nem tudja az írók eltartani. Kicsi a publikum könyvfeltevő, vásárló képessége is, aminek okai megint más lapra tartoznak. És ezekből az okokból minden magyar író, egypár hivatalban lévő és egypár nagy színpadi jövedelmű szerző kivételével, újságíró is egyúttal. Ez a helyzet pedig kiöli az írókból a szorgalmat és türelmet, tönkreteszi az idegeket, amelyek egy hosszabb lélegzetű, nagyobb koncepciójú, időt, elmélyedést, tanulmányt igénylő munkához szükséges. Ezért ölti fel irodalmunk az újságírási felületességét. [...] Régi-régi panasz, hogy az írók nem tudják adminisztrálni magukat. Régi baj az, hogy nem lehet várni. A mai pesti élet tempója olyan, hogy az író ki van szolgáltatva napi szükségleteinek. Elkezdi a munkát valamely újságnál, azután a lopott percekben megírt apróságokat elhelyezi valamely olcsó gyűjteményes vállalatnál, összehozva egy kis kötetet, amely abból született, hogy az író önmaga előtt szégyelli a napi robotban való felőrlődést. Napról napra élve, kénytelen kiejteni kezéből az anyagi alapot, amelyre könyveit építheti, nincs ideje sem arra, hogy magát a könyvet rendszeresen megcsinálhassa.⁴⁴

Kner leírása elsősorban a modern magyar irodalmi alkotó erős piaczgazdasági függésének tényét, valamint e függés eredendően romboló erejét artikulálja. A fenti

⁴³ MÓRICZ Zsigmond, *Naplók: 1926–1929*, szerk., jegyz., előszó CSÉVE Anna, kiad. CSÉVE Anna és SZILÁGYI Zsófia Júlia (Budapest: Noran Könyvesház, 2012), 258. Lásd ehhez: SZILÁGYI, Móricz Zsigmond, 89.

⁴⁴ KNER Imre, „A magyar könyv jelenéről és jövőjéről”, in KNER Imre, *A könyv művészete: „Egy megírandó, de talán soha meg nem íródó könyv”*, szerk. HAIMAN György, 61–83 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1972), 63; 79.

részletek szerint a szerző mindenekelőtt azért kénytelen a kapitalista termelés rendjébe integrálódni, feladva a művészet elefántcsonttornyába való bezárkózás elvi (ám ez esetben semmilyen szinten sem valódi) lehetőségét, mert arra külső kényszerek és azokra felelő belső motivációs tényezők egyaránt sarkallják:

1) *Az irodalmi alkotásnak nincs felvevőpiaca.* Csupán könyvek írásából Kner szerint nem lehet megélni, hiszen az alacsony példányszámok és az ezeket a számokat végső soron előidéző alacsony hazai vásárlóerő nem teszi lehetővé a könyvkiadás gazdaságos, a kiadók és a szerzők számára is jövedelmező üzemeltetését.

2) *Az újságírói munka biztonságot kínál, társadalmi integrációs erővel rendelkezik.* Az újságírói szerepvállalás, szemben a kizárólag a magasirodalom megalkotásának szentelt életformával,⁴⁵ viszonylag magas bérezése révén nagy fokú cselekvési autonómiát kínál fel a társadalmi térben. Ezáltal beteljesíthetőként mutatja fel annak a karrierútnak egy változatát, mely a fővárosba kerüléskor a fiatalok java része előtt lebegett. Az újságírás által tehát beláthatóbb távolságba kerül a gyorsan elérni vágyott hírnév, az ezzel szerencsés esetben együtt járó egzisztenciális autonómia, valamint a fővárosi polgári életformába való belépés, továbbá az abban való berendezkedés hosszabb távú lehetősége. *Az újságírás felemészti az író idejét és „anyagát”.* Mivel az újságírás rendkívül nagy időbefektetéssel jár, mellette nem juthat elég idő az irodalmi alkotás folyamatára. Ennek mindenekelőtt az az oka, hogy az alkotás alatt Kner nemcsak a lejegyzés eseményét érti, hanem a mű megírására való felkészülés, így a mű világának adekvát kidolgozásához szükséges ismeretek megszerzésének folyamatát is. Ennek értelmében számottevőbb idő hiányában nem készülhet el lezárt, egészszvű műalkotás, csupán kötetbe rendezett torzók, kidolgozatlan munkák láthatnak napvilágot.⁴⁶

3) *Az irodalmi alkotás a szégyen egy formájává válik.* A kötet, amelyben az író „a lopott percekben megírt apróságokat” megjelenteti, eredendő sikerületlensége miatt nem lehet több, mint az írás szégyenének reprezentációja. Ennek a szégyennek kettős struktúrája van, és ily módon mind a szerző személyét, mind az elkészült művet, műveket érinti. A kötet egyfelől annak nyomait viseli magán, hogy szerzője szégyent érez újságírói foglalkozása, annak kötelező terhei miatt, hiszen az újságírás annak emblémája is, hogy a társadalmi biztonság oltárán feladta eredeti célkitűzését, az irodalmi karriert. E szégyen az irodalmi mű létrehozása által nyilvánul meg. Ez adja annak tanújelét, hogy a szerzőnek még mindig vannak irodalmi ambíciói, és azok – mivel immár csakis az újságírástól *ellopott* idő eredményezhet műveket – az újságírói kötelességekhez képest elsőbbséget élveznek. Az újságírás

⁴⁵ „A toll munkásainak életszínvonala Magyarországon mindig eléggé alacsony és eléggé ingadozó volt. Alapítványunk, egy évtizedesnél nem sokkal hosszabb működése alatt, az írói nyomornak már nem egy hullámát látta, és iparkodott eszközeihez képest enyhíteni.” BABITS Mihály, „[Beszéde a Baumgarten-díjak kiosztásakor] [1940]”, in BABITS, *Esszék, tanulmányok II.*, 691–692, 692.

⁴⁶ Ez a mintázat már a 19. század közepén feltűnt: T. SZABÓ Levente, „Az irodalmi határidő megjelenése és a modern időbeliség új tapasztalata Gyulai Pálnál és kortársainál”, in BERSZÁN István, GÁBOR Csilla és BALOGH F. András, szerk., *Újrateremtett világok: Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*, 243–253 (Budapest–Kolozsvár: Argumentum Kiadó, 2011), 252.

ennek értelmében minden pillanatában megalkuvás (művészi kiteljesedés versus társadalmi biztonság), amelyet a szegény aurája övez. Másfelől a mű kidolgozatlan-sága, esztétikai hiányosságai, „felületessége” felett érzett szegény maga is legalább ilyen lényeges, mivel ez utóbbi az ilyesfajta irodalmi alkotást végső soron a tehetség kompromittációjának vagy eltékozlásának folyamataként teszi hozzáférhetővé, és ekként az irodalom, a tiszta művészet szférája ellen elkövetett bűnként prezentálja. Ez a bűn szegénnyel telíti az alkotást és annak termékét is. A szegény e kettős struktúrája amilyen romboló erejű, a fentiek értelmében nagyobb, a sajtóiparon kívülről érkező bevételi források (hivatali állás, színpadi siker) hiányában, épp annyira elkerülhetetlen.

A kapitalista termelési rend által létesített strukturális kényszerek („A mai pesti élet tempója olyan, hogy az író ki van szolgáltatva napi szükségleteinek”), valamint az azokkal egy időben ható, általa felkínált egzisztenciális előnyök (lásd fentebb) együttese az újságírói feladatok elvégzését és az irodalmi alkotás megírását a csereérték ökonómiájának összefüggésrendszere felől teszi hozzáférhetővé. Ahogy látható volt azonban, a cserében részt vevő tényezők szimbolikus értékkülönbsége miatt ezeknek a folyamatoknak a rendszeréhez Knernél a szegény struktúramozzannata társul. A szegény mint ilyen az irodalmi termelés állandó kísérvjelenségévé lesz, és a – fentiek tanúsága szerint a termelés logikájához eredendően hozzátartozó – piaci kizsákmányolás trópusaként válik olvashatóvá. Az irodalmi alkotás árucikk mivoltában, melynek intézményesítése és jogi védelme Toldy Ferenc 1838/1840-es implicit szerzőmodelljének még legfontosabb elemei közé tartozik,⁴⁷ Kner perspektívájából 1916-ban többé nem tekinthető pozitív jelenségnek, hiszen a kortárs kulturális piac strukturális deficitje, vagyis az egyszerű tény, mely szerint a piac képtelen eltartani ennyi író, ahelyett hogy kiteljesítené a nemzeti irodalom kibontakozásának lehetőségeit, inkább hátráltatja, sőt az írás és a szegény összekapcsolása által jelentős mértékben, ráadásul több szinten (egzisztenciális, esztétikai) erodálja azt.

Az írás és újságírás viszonya ezáltal egy tágabb összefüggésrendszerbe ágyazódik, amelyben az igencsak komoly eredményeket felmutatni képes 19. századi magyarországi társadalmi modernizáció (a nemzet felemelkedésének technikai-gazdasági lehetőségfeltétele), valamint az irodalmi termelés (a nemzet felemelkedésének kulturális lehetőségfeltétele) között feszültség keletkezik. Az irodalom modern autonómiaigénye – mely a Kner által tárgyaltak szintjén tulajdonképp nem jelentene többet, mint a mű esztétikai önidentikusságát, teljes értékű műként való érzékelhetőségét – ekként a piaci lehetőségek radikális megváltozása vagy a gazdasági csereérték logikájának megtörése által tűnik biztosíthatónak.

Ahhoz, hogy az írás és az újságírás inherens, az írói szubjektumot mélyen meghatározó konfliktusát tisztábban láthassunk, a fentebbiek mellé érdemes még egy perspektívát illeszteni. Schöpflin Aladár, aki 1937-ben megjelent irodalomtörténe-

⁴⁷ Lásd BALOGH, „A modern magyar szerző előállítása”, 179.

tében elsőként szentelt szisztematikus vizsgálatot az induló modern magyar irodalom társadalmi-kulturális beágyazottságának, és aki több ponton is hasonló álláspontra helyezkedik, mint Kner, a sajtóipar térnyerését, valamint – ezzel összefüggő módon – az újságíró írók 19. század középi fellépését egyenesen az irodalmi tér általa azonosított kettéválásával kapcsolja össze:

A gyorsan fellendülő napisajtó körül tollforgatók serege gyülekezett, nyugtalan, kevésbé fegyvelmezett emberek, új benyomásokra fogékonyak, felületesebbek, de fürgébbek, individualisták és a toll iránti felelősséget kevésbé érzők. Más embertípushoz tartoztak, mint Arany, Gyulai és körük. [N]em közhivatalokban kerestek megélhetést, hanem szaporodó szerkesztőségekben, azzal az igénnyel léptek fel, hogy a tolluk tartsa el őket. Míg Aranyék az Akadémiát, az egyetemet, a Kisfaludy Társaságot s az irodalom többi hivatalosan elismert szerveit szállották meg, ők a szabad írói foglalkozást tekintették íróhoz méltónak. [...] Az újságírónak a polgári társadalom részéről akkor még annyi becsülete sem volt, mint ma [...]. [...] Ez a nemzedék csakugyan csökkent intenzitású volt elődjéhez képest. Nem volt a tagjai között, aki megütötte volna az ő [Gyulai Pál – B. G.] legmagasabbra tűzött mértékeit. Ezenkívül pedig erősen mutatkozott benne a napról-napra jobban harapózó journalismus hatása. Költők, elbeszélők a napisajtó igényeihez alkalmazkodtak, mert innen várhatták a megélhetést. Ennek elkerülhetetlen következménye volt az irodalom belső fegyelmének meglazulása, a művészet formai részének több-kevesebb elhanyagolása, az írói felelősségérzet csökkenése s a túlgyors munkával járó felületeskedés, tartalomban és stílusban egyaránt.⁴⁸

A magyar irodalom Schöpflin által megragadott kettéválása mindenekelőtt intézmény- és nemzedéktörténeti karakterrel bír. Eszerint amíg az Arany János és Gyulai Pál nevével fémjelzett generáció és a Schöpflinnél velük azonosított konzervatív irodalmi és kritikai szemléleti beállítottság az irodalom kialakulófélben lévő intézményrendszeréhez kapcsolódott, addig az utánuk következő, a könyvben arctalan-alaktalannak mutatott nemzedék – mely Schöpflin szerint „művészi értéket, maradandó értékűt nem sokat hozott létre”⁴⁹ – a sajtóiparban találta meg számításait. Arany és Gyulai nemzedéke számára, mely a pályája csúcsán a polgári intézményrendszer nyújtotta egzisztenciális biztonság és társadalmi presztízs felől közelített az irodalmi alkotáshoz, még elképzelhetetlennek látszott az írói professzionalizáció azon szintje, melyre a náluk fiatalabbak a fentiek tanúsága szerint magától értetődő módon törekedtek.

⁴⁸ SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században* (Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1937), 22–23; 28. Lásd ehhez még: SCHÖPFLIN Aladár, „A magyar író”, in SCHÖPFLIN Aladár, *Válogatott tanulmányok*, 41–48. (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1967).

⁴⁹ SCHÖPFLIN, *A magyar irodalom története...*, 29.

Ez utóbbi nemzedék,⁵⁰ ellentétben a Kner által leírtakkal, Schöpflinnél nem a kapitalista termelési rend strukturális kényszerei, hanem irodalomszemlélete miatt tagozódott be a sajtóiparba (még ha a zsurnalizmus természetesen Schöpflinnél is rendelkezik gazdasági vonatkozással: ilyen az írói munkavégzés sebességének elkerülhetetlen megnövekedése).⁵¹ Igen sarkosan fogalmazva akár azt is lehetne mondani, hogy szemben a Kner-féle leírással, Schöpflinnél az írók e nemzedéke számára egyenesen lényegtelennek tűnik a „mit írni” kérdése, hiszen perspektívájukból az egyetlen lényeges szempontot az írásgyakorlat iránti elköteleződés jelenti, mely felől mind az irodalmi alkotás, mind pedig az újságírás csupán ugyanazon tevékenység különböző megnyilvánulási formája lehet. Az írás mindennapos gyakorlata iránt feltétlenül elköteleződő szerző innen nézve nem azáltal biztosítja írói és irodalmi autonómiájának lehetőségét, hogy a sajtó és az irodalom differenciáját hangsúlyozza, hanem azáltal, hogy az irodalom hivatalos, valamint tágabb értelemben: a polgári társadalom intézményrendszerétől vett távolság, egyfajta társadalmon kívüliség felől határozza meg magát. A – legalább ideológiai szinten bemutatott – társadalmon kívülre helyezkedés azonban nem csak a sajtómunkások részéről önmagukkal szemben támasztott elvárás: a 19. század közepi polgári társadalom maga sem fogadja el a sajtómunkát mint saját szabályokkal bíró, legitim, megbecsülésre érdemes hivatást („Az újságírónak a polgári társadalom részéről akkor még annyi becsülete sem volt, mint ma.”).

A Schöpflin által megragadott diszpozíció tehát nem az írás és az újságírás érték-alapú vagy pragmatikus elhatárolását alapul véve szerveződik, aminek következményeként a két típusú szövegalkotási eljárás produktumai között kontamináció, átjárhatóság figyelhető meg. Noha ez a kontamináció igen hasonló szerkezetet mutat ahhoz, ami Knernél volt látható („felületesség”/„felületeskedés”, a mű formai-tartalmi autonómiájának sérülése), Schöpflinnél magában foglalja az írói felelősségvállalás kérdésének explicit aspektusát is. Az irodalommal szemben elkövetett bűnt Schöpflin irodalomtörténetében nem a szégyen trópusa nyilvánítja meg, hanem

⁵⁰ A nemzedéki elkülönülés Schöpflinnél rendkívül fontos szerepet játszik: *uo.*, 5–7.

⁵¹ Ezért is írhatja Rákai Orsolya Schöpflinről szóló könyvében, hogy „a sajtó révén kerül olyan új gazdasági környezetbe az irodalom, amely a korábbiakhoz viszonyítva jóval nagyobb függetlenséget tesz számára lehetővé.” RÁKAI Orsolya, *A teljes zenekar: Schöpflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége* (Budapest: EditioPrinceps Kiadó, 2013), 40. Ezzel szemben a kialakuló modern magyar sajtósztár, miközben elősegítette a társadalmi mobilitást azáltal, hogy alacsonyabbra szállította az irodalmi nyilvánosságba való belépés küszöbét (a rendi nyilvánosságból a polgáriba való átmenet során) – megélhetést kínálva a viszonylag szegényebb (nem földbirtokosi/főnemesi) sorból származó írójelöltek számára, és így bizonyos mértékig emancipálva az írói szerepkört –, a korábbiak helyett más kényszereket létesített. Ezek a kényszerek nem szüntették meg az irodalmi tér gazdasági vonatkozásait, tehát nem szabadították fel azt ennek kötelmei alól (még viszonylagosan sem beszélhetünk erről). Az írás és újságírás összekapcsolódása átstrukturálta ugyan a szerzők gazdasági diszpozícióját, eltérő perspektívába helyezve a szerzői függetlenség kérdését (lásd fentebb: egzisztenciális/esztétikai), ám ahogy korábban kiemeltam, Magyarországon ez a folyamat a potenciális szerzők körének kiszélesedését, valamint e szerzők autonómiájának és szabadságfokának csökkenését egyaránt jelentette.

épp a szégyen hiánya. Ennek legfőbb okaként a felelősségvállalás nem kifejezetten erős jelenlétét azonosítja, melyet az általa leírt nemzedék egyik meghatározó jellemzőjeként ragad meg („a toll iránti felelősséget kevésbé érzők”, „az írói felelősségérzet csökkenése”).

A „journalismus”, mely a szóban forgó nemzedék tagjainak írásművészetét meghatározza, ugyanis épp abban áll, hogy a szerzők már eleve a gyors visszacsatolást lehetővé tévő időszaki sajtó fogyasztóinak elvárási horizontjához alkalmazkodva alkotják meg műveiket (például ezzel vádolta 1931-ben emlékezetes módon József Attila a széles körű közönségsikert maga mögött tudó Mécs Lászlót),⁵² az irodalmi igényű nyelvi megformáltságot a gyors közönségsiker, és ami legalább ilyen fontos, a stabil foglalkoztatottság oltárán feláldozva⁵³ (Habermas ezt a struktúrát azonosítja a „tömegkultúra” alapjaként).⁵⁴ Miközben így tesznek, az előbbi áldozathozatalnak tulajdonképp nincsenek tudatában, hiszen a valódi megalkuvást perspektívájukból nem az irodalmi és sajtókódok keveredése, az irodalmi műnek a sajtóműfajok felé való elmozdulása, hanem a polgári intézményrendszerbe való betagozódás, „a szabad írói foglalkozás” feladása jelenti. Ez az oka annak, hogy írói tevékenységük Schöpfung értékelté szerint nem eredményezett jelentős alkotásokat: leírásában az újságíró írók a Kner-féle szégyenhez hasonló reflexiós alakzat hiányában nem lehetnek képesek saját tevékenységük korrekciójára, vagyis a közönségigénytől való részleges elfordulásra és az irodalom immanens szempontjainak előtérbe állítására.⁵⁵ Ennek az esztétikai jellegű korrekciónak a történeti lehetőségét – mely korrekció, mint látható volt, maga az irodalom modern médiuma, valamint e közvetítőmédium eredendően ökonómiai, a kapitalista termelés logikájában gyökerező karaktere miatt válik szükségszerűvé, és amelyet csakis az írók felelősségvállalásának ismételt felszínre kerülése helyezhet kilátásba – Schöpfungnél a *Nyugat*, valamint a körülötte

⁵² „Mécs László a tömegek költője. Tehát tömegek olvassák a napilapot, mert a napilap M. László verseit hozza. Bizonyos fokig megfordítva is áll ez. A napilap – hasonló révén – már M. László előtt is tömeglap volt. Azaz: M. László verseit a napilap hozza, mert M. László tömegköltő. Mert a tömeg azt a költőt ajnározza, akit az ő lapja üt énekekké. M. László azt írja, amit a napilap kíván, a napilap meg azután áhitozik, amit M. László ír. A tömeg pedig azt olvassa, amit a napilap kíván és M. László ír, – viszont a napilap azt kívánja és M. László azt írja, amit a tömeg olvas. Ime valami, ami három személyben egy. Nem is tudni, hogy ki írja ezeket a verseket, M. László-e, a napilap-e, avagy a szóban forgó tömeg.” JÓZSEF Attila, „Mécs László költészete”, in JÓZSEF Attila, *Összes tanulmánya és cikke: 1930–1937*, 2 köt., szerk. TVERDOTA György és VERES András, kiad. SÁRKÖZI Éva, 1:323–326 (Budapest: József Attila Társaság–L'Harmattan Kiadó, 2018), 323.

⁵³ Lásd ehhez még: SCHÖPFLIN Aladár, „Az új magyar irodalom: Ady Endre és Móricz Zsigmond”, in SCHÖPFLIN, *Válogatott tanulmányok*, 69–99, 73.

⁵⁴ Vö. Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán és GLAVINA Zsuzsanna (Budapest Századvég Kiadó–Gondolat Kiadó, 1993), 246–247.

⁵⁵ Ez tehát aligha a sajtó „ünneplése”, mint ahogy Széchenyi Ágnes értelmezi: SZÉCHENYI Ágnes, „Konzervatív kritika, fejlődő irodalom: Schöpfung Aladár és Horváth János kapcsolata”, *Alföld* 63, 7. sz. (2012): 74–85, 79.

szerveződő modern irodalmi mozgalom teljesíti ki⁵⁶ (ugyanakkor, és ezt érdemes szem előtt tartani, mint Hatvany megjegyzi: „Nincs ember, aki a *Nyugat*-nak és a *Nyugat*-ból éljen”).⁵⁷ A *Nyugat* ekként nemcsak az időszaki sajtóval, hanem az irodalom hivatalos, polgári intézményrendszerével is szemben találja magát, egyfajta kettős kívülség pozíciójában.

Ahogy Kner, úgy Schöpflin példája is arra mutathat rá, hogy bár a kisebb-nagyobb mértékű alkalmazkodás elkerülhetetlenségének ténye felett nem volt lehetséges szemet hunyni – hiszen az nem kevesebbként, mint az irodalmi alkotás professzionalizációja során kialakuló keretrendszer egyik pilléréként értelmezhető –, az irodalmi termelés modern piacgazdasági diszpozíciójával való kritikai-esztétikai szembeszégülés vagy az annak való ilyen típusú, bizonyos mértékű ellenállás a modern irodalmi tudat működését illetően meghatározó jelentőségű. A magyar irodalmi modernség és társadalmi modernitás irodalom- és sajtótörténeti vetületének korábban már említett konfliktusát ugyanakkor épp az eredményezi, hogy a szerzők egy meghatározó hányada – vagyis a számottevőbb vagyonnal nem rendelkezők, a módos pártfogó(k) és intézményi juttatások híján lévő alkotók csoportja – egzisztenciális és társadalmi kötöttségei miatt *egymagában* nem lehet képes ilyesfajta ellenállást kifejtteni. A kritikai-esztétikai intervenció – melyet a magyar irodalmi modernség különböző hullámai mind megkíséreltek végrehajtani, ám más és más formában képzeltek el – terhe éppen ezért az alkotói csoportokra és mozgalmakra, valamint az ezek számára fórumot, megjelenési felületet biztosító folyóiratok szintjére helyeződik át. A magyar irodalmi térben a mozgalmak és folyóiratok ezzel az irodalmi hatóerővel bíró „társadalmi cselekvés”⁵⁸ elsődleges formáiként és közvetítőmédiumaiként válnak azonosíthatóvá.⁵⁹

⁵⁶ Vö. SCHÖPFLIN, *A magyar irodalom története...*, 102–103; 120–121.

⁵⁷ HATVANY Lajos, „Ady Endrének, Budapest, 1911. február”, in HATVANY Lajos *Levelei*, vál., kiad. HATVANY Lajosné és ROZSICS István, 81–82 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 81. „A *Nyugat* fizet 10.– koronát versért. S hosszabb prózáért 50-kort.” HATVANY Lajos „Oláh Gábornak, Budapest, 1909. január 16 után” in HATVANY, *Levelei*, 275–276.

⁵⁸ „A társadalmi cselekvés (beleértve valaminek az elmulasztását vagy eltűrését is) igazodhat mások múltbeli, jelenlegi, vagy a jövőben várható viselkedéséhez (korábbi támadások megbosszulása, jelenlegi támadások elhárítása, védelmi rendszabályok a jövőben várható támadások esetére). A »mások« lehetnek egyes emberek és ismert személyek, de lehetnek meghatározatlanul sokan, és teljesen ismeretlenek is [...]. Nem mindenfajta emberi érintkezés társadalmi jellegű. Társadalmi jellegű érintkezésről csak akkor beszélhetünk, ha a saját viselkedés értelme szerint mások viselkedéséhez igazodik. Két kerékpáros összeütközése például ugyanúgy pusztán csak esemény, mint egy természeti történés. Ám az az igyekezetük, hogy kikerüljék egymást, továbbá az összeütközést követő szitkozódás, verekedés vagy békés megbeszélés már mind nagyon is »társadalmi cselekvés«.” Max WEBER, *Gazdaság és társadalom: A megértő szociológia alapvonalai 1. Szociális kategóriáiban*, ford. ERDÉLYI Ágnes (Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1987), 51–52.

⁵⁹ A *Nyugat* kapcsán lásd ehhez még: SZÉNÁSI Zoltán, *Néma várostrom: Népmozgalmi tradicionáliszmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt* (Budapest: Universitas Kiadó, 2018), 85.

Műhely

Az itt következő hat tanulmány alapját *A történetiség kérdései a bölcsészet- és a társadalomtudományokban* című konferencián elhangzott előadások képezik. A konferencia, pontosabban szimpózium ötletét az MTA I. Osztályának (Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya) elnöke és elnökhelyettese – Kertész András és S. Varga Pál – vetette fel 2021 tavaszán. Az esemény szervezésére Bényei Tamást kérték meg, aki – mivel az interdiszciplináris esemény koncepciója túlmutatott az I. Osztály által képviselt tudományterületeken – bevonta a szervezésbe az MTA II. Osztályát (Filozófiai és Történettudományok Osztálya). Innen Gyáni Gábor vállalkozott rá, hogy a szimpózium társszervezője legyen. Az eseményre 2021. november 21-én került sor az MTA székházában – a járványhelyzet miatt hibrid formában. (Az elhangzott előadásokat itt lehet megnézni, hozzáférés: 2022.06.03, <https://www.youtube.com/watch?v=VEt131n2rA8>.) S. Varga Pál vitaindítója után tíz tudományterületről tizenegy előadás hangzott el. Ezek közül – az előadók egyikének, Kappanyos Andrásnak a felvetése nyomán – hat előadás javított, szerkesztett változata olvasható a *Literatura* jelen számában. A társadalomtudományi témájú tanulmányok – Báti Anikó néprajztudós, Békés Veronika tudománytörténész, Erdélyi Gabriella történész, Hunyady György pszichológus és Tóth Valéria nyelvész előadásának szerkesztett változatai – S. Varga Pál vitaindítójával együtt a *Magyar Tudomány* egyik következő számában olvashatók.

(Bényei Tamás – Gyáni Gábor)

A TÖRTÉNETISÉG FOGALMA A TÖRTÉNETI TUDOMÁNYOKBAN

GYÁNI GÁBOR

Magyar Tudományos Akadémia, rendes tag

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet /

Eötvös Loránd Tudományegyetem, professor emeritus

gyani.gabor@abtk.hu

ORCID 0000-0002-5151-703X

Historicity in the Historical Sciences

Not every history writing is apt to apply the notion of historicity, the antique Greek and Roman ones surely do not use it: one cannot find in their narratives the trace of any temporal perspective. Martin Heidegger was the first, who elaborated in his fundamental ontology the concept of historicity, which, however, was already an integral element of the historian historical scholarship. The more recent influential notion of historical temporality was worked out later on by Reinhart Koselleck by postulating among others the concept of the „contemporaneity of the noncontemporaneous” (Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen). This suggests that there does not exist an absolut present (and past and future), because the existents of different duration are simultaneously to be found and have their impact all at once at a given point of time. If the thesis is right then one can refute the notion of a teleologically determined linear evolution, which tends to assess any deviation from this as a purely deviant and deformed development. The case is further compounded by Fernand Braudel's triad notion of historical temporality, which argues that the various existents (events and structures) have different durations. Taken all together it is recommended for historians to take seriously the temporal diversity available at a given moment, and not to try to making any effort for synchronizing the various time strata.

Keywords: effective history, „contemporaneity of the noncontemporaneous”, revival, backwardness, synchronization of the various time strata

„[...] ez a rend nem olyan szilárd, mint tettet; nincs olyan dolog, olyan én, forma alapelv, amely biztosan ülne-állna, mindent inkább jellemez láthatatlan, de sose nyugvó változása, abban, ami ingatag, több rejlik a jövőből, mint abban, ami megingathatatlan, és a jelen nem egyéb, mint még meg nem haladott hipotézis.”

(ROBERT MUSIL, *A tulajdonságok nélküli ember* [ford. TANDORI Dezső])

- Vajon minden múltra irányuló vizsgálódás mögött ott munkál a történetiség vezérlő elve? Semmiképp sem. S nem csupán azért nem, mert az adott múltra szegezett tekintet nem feltétlenül számol a jövővel, és emiatt hiányos időstruktúra keretébe illeszkedik. Amiatt sem, mert nem feltétlenül és nem mindig érhető tetten a történetiség tudata valamely történetírói beszámolóban. Ennek részbeni oka, hogy korlátozott a konkrét vizsgálatba bevont múlt időbeli mélysége. További lehetséges okként szolgál, hogy a tudományos érdeklődés homlokterében az egyszeri események elbeszélése, nem pedig a folyamatok, az eseményszekvenciák időbeli huzamossága áll. Hogy mennyire nem magától értetődő, miszerint a történetírás a történetiség tudománya is egyúttal, arra eklatáns példával szolgál az ókori görög történetírás, amelynek nyilvánvalóan korlátozott volt az időhorizontja. Robin G. Collingwood magyarázata szerint a történetírásnak ez a faja görcsösen ragaszkodott a beszámoló hitelességéhez, és így csak a valóban fontos, az igazán emlékezetes, vagy annak tartott események megtörténtéről kívánt számot adni. Hérodotosz vagy Thuküdidész egyaránt azt tartotta szem előtt, hogy:

Csak olyan eseményekről írhat, amelyek még élnek azoknak az embereknek az emlékezetében, akikkel [a történész] személyes kapcsolatba kerülhet. Ahelyett, hogy a történész választana tárgyat, a tárgy választja a történészt. Ezt úgy értem, a történetírás csak azért van, mert az emlékezetes események krónikásért kiáltanak átélőik kortársai között.¹

A történész ilyenformán saját nemzedékének az önéletrajzírója, nem az előtte éltek, a már meghaltak történetírója. A történész különleges felelőssége abban rejlik, hogy garantálja: kortársai eltűnével sem hullnak a feledés homályába a velük akkor megtörtént dolgok, melyek ténybeli bizonyítékai – a történész saját tapasztalatai mellett – mindenekelőtt az eseményeket átélők szóbeli tanúvallomásaiból ismerhetők meg hiteles módon.

Ez a történeti krédó és egyúttal módszertan szilárdan tartotta magát akkoriban, következésképpen az ókori görög és római, *de nem a keresztény és nem a zsidó* történetíró, akkor is kizárólag szóbeli tanúságtételekre alapozta történeti elbeszélését, ha egyébként lehetősége nyílt (volna) rá, hogy írásos dokumentumokat (is) forgasson

¹ Robin G. COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, ford. ORTHMAYR Imre (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 76.

a múlt viselt dolgait megismerendő. „Thuküdidész úgy írt a peloponnészoszi háborúról, hogy szemtanúként követte nyomon először Athén erejének és hatalmának hanyatlását, később pedig azt, ahogy a bukás nyomorúsága mindent maga alá temet.”² Vagy: „Azt sajnos nem lehet megállapítani, hogy Polübiosz használt-e dokumentumokat is, [...] de] aligha feltételezhető, hogy a régebbi latin nyelvű forrásokat is felhasználta volna.”³ Ugyanezt elmondhatjuk a romanizált zsidó Josephus Flaviusról, *A zsidó háború* című munka szerzőjéről is.⁴

A történetírásnak ez a módja nem is tartotta magára nézve kötelezőnek a kronológiai alapokon felépített történetmondást. Az ókori (a görög) historikusok nemegyszer kárhoztatták is a kronográfusokat, akik időtáblázatokat szerkesztettek, hogy ezáltal és ezen a módon rögzítsék a múlt történéseinek egymást követő sorát.⁵ A kronológiai rend figyelembe vétele viszonylag későn és csak folyamatosan vált a történetírói gondolkodás legitim eljárásává, amely azonban az ókor, de a középkor történetmondói számára sem volt irányadó.⁶ Megszokottnak számított akkoron, hogy egy adott kimagasló jelentőségű esemény megtörténtéhez viszonyítva datáljanak valamely másik történetet, mint ahogy nemegyszer Thuküdidész is csinálta korábban már idézett munkájában.⁷

Mindennek a mélyén még bizonyos szemléleti megfontolások is rejtőztek. Nevezetesen, hogy az ókori görög (és római) történészek bevett felfogása szerint a történetírás a változatos emberi élettel, nem pedig a változatlan emberi lényeg firtatásával foglalkozik. Szemükben a költészet és a filozófia képezte az egyedül mérvadó értelmi ténykedést, mert rájuk hárult a változatlan emberi lényeg megismerése. A szüntelen változásokat fürkésző történetírás ellenben – gondolták – bizonytalan episztemológiai vállalkozás, lévén hogy csupán az egyszeri és esetleges tényeket gyűjti össze, arra viszont már alkalmatlan, hogy egyetemes érvényű ítéleteket alkosson belőlük.⁸ A helyes történeti módszer és kutatás abból áll tehát, hogy a historikus kikérdezi a szemtanúkat, majd írásba (elbeszélésbe) foglalja a már készen kapott történeteket.

Ennek ellenére sem állíthatjuk azonban, hogy a történetiség képzete teljességgel hiányzott volna a pogány történeti tudatból és történetírásból. A történészek már akkor tudatában voltak az idő visszafordíthatatlanságának, és nemkülönben a sorsfordító időhatárok jelentőségének. Ez okból ki is dolgozták azokat a formális időka-

² Ernst BREISACH, *Historiográfia*, ford. BAICS Gergely (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 23.

³ Uo., 57.

⁴ GÁBOR György, *Szinaj és Jabne: Zsidó emlékezet a történelmen „innen és túl”* (Budapest: Jósöveg Műhely Kiadó, 2005), 115–142.

⁵ Arnaldo MOMIGLIANO, „Time in Ancient Historiography”, *History and Theory* 6 *History and the Concept of Time* (1966): 1–23, 16, <https://doi.org/10.2307/2504249>.

⁶ Diana GREENWAY, „Dates in History: Chronology and Memory”, *Historical Research* 72, 178. sz. (1999): 127–139, <https://doi.org/10.1111/1468-2281.00077>.

⁷ Uo., 129–130.

⁸ COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, 74.

tegóriákat, amelyekkel ki lehet fejezni a történeti idő fogalmát; jóllehet a mondott időkategóriák – természeti meghatározottságuk folytán – változatlanul a természet függvényei, viszont „a legsajátosabb struktúráik [... már] a történeti megismerésre tartoznak”.⁹ Ezek a természettől eredeztetett „történelemimmanens fogalmak”, az ismétlődés folytán, példázatos jellegűek, egyszersmind olyan történeti mozgások felismerésére képesítik az elmét, amelyeket változatlanul csak természeti kategóriákban lehet értelmezni. Ilyen, egyebek közt, a társadalom és az állam kapcsolatát leíró corpuselmélet metaforikája, amely az időbeli emberi jelenségeket természeti állandókhoz (magához az emberi testhez) kapcsolva ruházza fel egy bizonyos jelentéssel, konstátálva a dolgok felemelkedését (a születésüket) és hanyatlását (a megsemmisülésüket).

A testi metafora használatának később is meghatározó szerep jutott a történelem fogalmi rendjében, a történelem fogalmi ontologizálására viszont majd csupán a 20. századi filozófiai diskurzus eredményeként került sor, ami közvetlenül Martin Heidegger nevéhez köthető. Heidegger számára a német nyelv felkínálta azt a páratlan lehetőséget, hogy a történelem (*Geschichte*), a történeti (*geschichtliche*) és a történetiség (*Geschichtlichkeit*) fogalmi megkülönböztetésével elkülönítse egymástól a história három lehetséges létezési módját vagy formáját. A Diltheyt érintő kritikába csomagolva, és York gróf Diltheyjel folytatott levelezésére is építve, Heidegger célul tűzte maga elé, hogy megalkotja a történelem ontológiai fogalmát; ehhez azután a történetiség fogalmát vette igénybe.

Nem rekapitulálhatjuk ezúttal az általa kifejtett gondolatmenetet a maga teljes mélységében. Azt emelnénk ki csupán belőle, hogy a történelem – Heidegger szerint – azért válhatott idővel a történettudomány lehetséges tárgyává, mert létmódja a történetiség, amely az időbeliségben gyökerezik. Túl azon, hogy a dolgok (az emberek és a történések) időben léteznek, a „történésstruktúra” és annak megannyi „egzisztenciális lehetőségfeltétele” szintén időbeli természetű entitás. A történelem nem kizárólag a múlt időbeliségét (a „jelenvoltlétet”), de a jelent (a „jelenvalólétet”) is egyaránt felöleli: a jelenvalólét mint „létező *nem azért* »időbeli«, *mert* »a történelemben áll«, *hanem fordítva, csak azért egzisztál történeti módon, s csak azért képes így egzisztálni, mert léte alapjaiban időbeli*”. S tovább: a jelenvalólét annyiban szintén történeti entitás, hogy létezés „az időben”; „ami történik »vele«, azt mint »időben« történőt tapasztalja.”¹⁰ A születés és a halál pillanatai közt végbemenő emberi élet, egyszóval a heideggeri jelenvalólét történetisége alkotja a történelem ontológiai alapját, ennek a létezőnek a létét pedig maga a történetiség konstituálja.

S mi tekinthető vajon történelemnek, amely történetiségként, de „nem feltétlenül objektivált létezőként” érvényesül?¹¹ A történelem először is az a valami, ami már

⁹ Reinhart KOSELLECK, „Történelem, történetek és formális időstruktúrák”, in Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, 147–162 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2003), 155.

¹⁰ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 606.

¹¹ Uo., 608.

elmúlt, és immár hozzáférhetetlen a jelenben; történelem továbbá az is, ami elmúlt ugyan, de még mindig kéznél van, akár mint régmúltat idéző épületrom vagy másféle nyom formájában. Emellett történelem kifejezéssel illetjük azt a múltat is, amelyből mi magunk is *származunk*, és amiről Heidegger megjegyzi: „A történelem itt esemény- és »hatásösszefüggést« jelent, mely »múlton«, »jelenen« és »jövön« húzódik végig.”¹² A történelem újabb lehetséges értelme a sajátosan emberi időbeliséget jelöli a természeti temporalitással, a természet saját időbeliségével szemben. S végül: „»történetinek« számít az áthagyományozott mint olyan, akár a történettudomány útján ismerjük meg, akár a maga magátólértetődőségében vesszük át, miközben a származása rejtve marad.”¹³ Nekem úgy tűnik, hogy a múlt azon fogalma, amelyből mi magunkat származtatjuk, és amelyet a továbbélő hagyomány képvisel számunkra, nem szakítható el mereven egymástól; de ez most nem is olyan fontos kérdés.

A történetiség filozófiai diskurzusa mindmáig Heidegger fentiekben vázolt gondolati alapvetése körül forog. Gadamer is nagy elismeréssel adózik Heideggernek, kijelentvén: az általa kidolgozott és a történelmet illető fundamentálonológia volt, ami feltárta a megértés előzetességstruktúráját, és ez hozza meg végül a hermeneutika ontológiai fordulatát.¹⁴ Paul Ricoeur ehhez képest kritikusabb hangot üt meg Heidegger történetiségfogalmával szemben, a német filozófus szemére vetve, hogy túlzott mértékben elszakítja egymástól a múlt mnemonikus, valamint történeti-történetírói reprezentációját, és magát a múltbeli világot. Jóllehet pusztán már a nemzedék léte és fogalma is a híd szerepét tölti be – Ricoeur szerint – az egyes idősíkok közötti közvetítésben, az ismétlés-ismétlődés pedig kreatív módon utat nyit a múlt és a jelen között, de még a jövő irányában is.¹⁵

Reinhart Koselleck anélkül, hogy utalna rá, Heidegger jelenvalóléthez rendelt történetiségfogalma nyomán dolgozza ki saját időfogalmát. Nem csupán az események visszafordíthatatlanságát, vagy esetleges ismétlődését tárgyalva kötődik ehhez az elképzeléshez, hanem mindenekelőtt a „nem-egyidejűségek (a külön-idejűségek) egyidejűsége” néven ismert tétel kimondása révén is. E szerint a különböző eseménysorok eltérő időrétegeket képviselnek, vagyis: mindezek az események „a kérdéses cselekvés végrehajtói és körülményei szerint eltérő tartamúak.”¹⁶ A szóban forgó eltérő időtartamok ilyenformán keresztezik egymást a „jelenvalólét” Mostjában, ahol a még jelen lévő múlt és a már megkezdett jövő egyvelegében képviselik a múlt- vagy jelenbeli Mostot. Siegfried Kracauer korábban szintén ilyen nézetnek adott hangot,

¹² Uo., 609.

¹³ Uo., 609–610.

¹⁴ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 184–190.

¹⁵ Paul RICŌEUR, *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen BLAMEY and David PELLAUER (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 378–379, 382, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226713465.001.0001>.

¹⁶ KOSELLECK, „Történelem, történetek...”, 150.

mondván: „valamely történelmi időszakot az események olyan keveredéseként kell elképzelnünk, ahol az események a saját időtartamuk változatos pontjain kapcsolódnak egybe más eseményekkel”.¹⁷ Nála azonban nem csupán a „még kéznél lévő múltrol” van szó, mint Heideggernél, hanem a már kéznél lévő jövőről is, leginkább pedig arról, hogy a továbbélő múlt és a már megkezdett jövő egyidejűleg fejt ki hatását a mindenkori Mostban. Ezen a gondolati úton elindulva akár meg is haladható Heidegger felvilágosító erejű történetiségfogalma, amely elsőként helyezte a történetiség kategóriáját az idő ontológiai talapzatára.

Létezik-e egyáltalán a Most, és az miféle?

A „nem-egyidejűségek egyidejűsége” címen forgalmazott tétel sugalmazása szerint a mindenkori Most telítve van történetiséggel. Ez így nyomban napirendre tűzi a kérdést, miért van vagy lehet különös jelentősége életünkben az időbeliség ontológiai fogalmával alátámasztott történetiségnek. Például azért, mert ezáltal a modernitás mint cél (teleológia) és mint folyamat (evolúció, progresszió) zavartalan érvényesüléséhez fűzött várakozások és értékelések (normák) helytállósága is nyomban kétséggé tehető. Könnyen belátható ugyanis, hogy csak akkor beszélhetünk „féloldalas fejlődés”-ről, elmaradottságról, az útfüggőség terminusával leírt „különút”-ról (*Sonderweg*), vagy fejletlenségről, ha a Most olyan fogalmával operálunk, amelyből teljességgel hiányzik a történetiség lehetősége, és ami benne erre utal, az zavaró tényezőt jelent. A Most-nak ez a fogalma tünteti fel diszfunkcionálisnak a történetiség jelenbeliségét, és teszi lehetővé, hogy a visszatérés (*revival*) és a ciklikusság képzetével éljünk annak magyarázata során.

Hadd említsek meg itt néhány, erre a gondolkodásmódra jellemző pregnáns példát, mellyel meglehetősen gyakorta találkozhatunk, és ezért nem is köthetjük kizárólag valamely konkrét gondolkodási stílushoz vagy világnézethez. Szekfű Gyula neobarokk társadalmat vizionált a Horthy-kor kapcsán a *Három nemzedék* újabb kiadásában, amit a szerző az első világháború utáni Nyugattal állított szembe, ahol úgymond

a modern emberek és nemzetek nem hajlandók többé építkezéseikben idegen, régmúlt korszakok mintáit másolni, mivel rájöttek végre, hogy szellemük gyökeresen más, mint a barokk, renaissance, gótikus, román embereké, akik azért szültek nagy művészi alkotásokat, mert saját lelküket akarták azokban kifejezésre juttatni.¹⁸

¹⁷ Sigfried KRACAUER, „Time and History”, *History and Theory* 6 *History and the Concept of Time* (1966): 65–78, 68, <https://doi.org/10.2307/2504252>.

¹⁸ SZEKFŰ Gyula, *Három nemzedék és ami utána következik* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1940), 411.

A Trianon után hatalomra jutott korosztály, az úgynevezett negyedik nemzedék, Szekfű szerint, nem csupán a 19. század eklektikus historizmusát, hanem kimondottan a 18. századi barokk világlátását és ízlését elevenítette fel merő anakronizmusként. S mi benne a specifikusan új?

A [Trianon utáni] neobarokk lényegesen eltér a XVIII. századi magyar barokktól, ami természetes is, hiszen attól gyökeresen különböző alapokon jött létre. Az új képződményben van valami ressentiment-féle, mely a forradalmak népbarát frazeológiája reakciójaként fordul el a szegény embertől, s még ha számára akar is alkotni, akkor is a barokk úri, nagypári formáiban teszi azt.¹⁹

Szekfű kritikával illeti ezt a fajta ismétlődést, mondván, egy olyan letűnt történelmi korszak ethoszát, erkölcsét és szellemét hozza vissza, amely az úriság valamikori világának megfelelően az „úri gondolkodást mint nemzeti mintaképet” árasztja magából. Jóllehet, historikusunk egyébként nagyon közel érezte magát a valamikori barokk korhoz, amikor nem a jelen adottságaként (a jelenben újra felbukkanó múltként) szemlélte azt.²⁰ Eljárását bizvást tekinthetjük a történelem allegorizálásának, az allegória metafizikai (és nem pragmatikus) céllal történő történetírói hasznosításának.²¹

Ehhez hasonló gondolkodási mechanizmusra lelünk akkor is, amikor Marczali Henrik valamikori gondolati alapvetése nyomán,²² a rendiség továbbéléséről vagy annak az újbóli visszatéréséről esik szó egy sor társadalomstrukturális jelenség kapcsán; olyasmikről tehát, amiknek – bizonyos elméleti és politikai elgondolások szerint – semmi helye sincs a Most, a mindenkori jelen társadalmában. Ezt a kifejezetten normatív beállítottságú gondolkodásmódot példázza a hazai szociológiai gondolkodás, kezdve Jászi Oszkárral, folytatva Erdei Ferencel, Márkus Istvánnal vagy Hankiss Elemérrel, egészen a nemrég elhunyt Vitányi Ivánig.²³ Megjegyzem:

¹⁹ Uo.

²⁰ Vö. DÉNES Iván Zoltán, *A történelmi Magyarország eszménye: Szekfű Gyula a történetíró és ideológus* (Pozsony Kalligram Kiadó, 2015), 317.

²¹ Peter BURKE, „History as Allegory”, *Revista de literatura hispánica* 1, 45. sz. (1997): 337–351, különösen: 340–348.

²² MARCZALI Henrik, „Társadalmunk történeti fejlődése gazdasági alapon”, *Budapesti Szemle* 158, 448–450. sz. (1914): 1–23; 180–192; 343–354. Lásd különösen a második és harmadik közleményt: 180–192; 343–354.

²³ JÁSZI Oszkár, *A Habsburg-Monarchia felbomlása*, ford. ZINNER Judit (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 305–316; ERDEI Ferenc, „A magyar társadalom a két háború között”, in GYÁNI Gábor, szerk., *Magyarország társadalomtörténete II. 1920–1944: Szöveggyűjtemény*, 43–99 (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000); MÁRKUS István, *Kifelé a feudalizmusból* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971) 5–19; HANKISS Elemér, „»Második társadalom«? Kísérlet egy fogalom meghatározására és egy valóságtartomány leírására”, *Valóság* 11. sz. (1984): 25–44, különösen: 28; HANKISS Elemér, *Diagnózisok* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982), 58; VITÁNYI Iván, *A feudalizmus tovább-*

határozott politikai ideál és norma munkál minden ilyen megközelítés mélyén, lévén hogy a történetiség, az azt képviselő mintázatok és cselekvési módok Most-beli jelenléte elválaszthatatlan a politikai doktrínák nem ritka polarizálódásától. Ennek eredményeként kerül egymással szembe a múlt megőrzésére nagy súlyt helyező konzervativizmus a tovább élő múlt legyűrésére törekvő progresszióval, mely utóbbi éppúgy lehet liberalizmus, mint szocializmus. A történetiség eme ontológiájához fűződő értékelő beállítottság így és ezáltal szabja meg a jelenbeli, valamint a jövőre vonatkozó politikai célkitűzéseket és elvárásokat. A hatalom által dédelgetett és eszközként használt időképzetek kérdéseire még visszatérünk.

Az időtartam értelmében vett történetiség analitikus fogalma nélkül el sem igen képzelhető korszakolás, periodizáció, ami kifejezett történetírói kényszer. A korszakfogalmak mindegyikében homogén tartalmi kritériumokhoz kötik az események és folyamatok időbeli lehatároltságát, habár a bennük előforduló események és folyamatok önnön időbeliségei nem feleltethetők meg maradéktalanul valamely korszak kezdetének és végének. Így válhatnak végül deviánssá, más szóval történetivé (avítá és struktúraidegenné) a jelen bizonyos alkotóelemei.

Továbbgondolva az iménti megállapítást, pontosabban is meghatározható múlt, jelen, és jövő fogalmainak az ismeretelméleti helye és értelme. A múlt, a jelen és a jövő mint afféle időjelző markerek a legkevesbé sem öröktől adottak, csupán a felvilágosodás nyomán a 18. században honosodtak meg *főnév gyanánt*, mint időbeli kiterjedést kifejező terminusok. Akkor került erre sor, amikor az üres, valamint a tartalmas (*embodied*) idő képzete még egymással párhuzamosan hatott a kor mérvadó gondolkodóinál. Az üres idő fogalmát Isaac Newton (1643–1727) és tanítványa, Samuel Clarke (1675–1729) hirdette, azt fejezve ki vele, hogy az idő objektív mennyiségi paramétere az események közötti távolságot jelöli, hogy elhelyezze őket a naptári rendben. Vitapartnerük Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) volt, aki ezzel szemben ahhoz ragaszkodott, hogy az idő nem az események (a dolgok) közötti távolságot, hanem a közöttük fennálló kapcsolatok érvényességét mutatja meg számunkra. Mi tagolja Leibniz szerint az időt? Nem más, mint a dolgok összetartozása, azonossága, hasonlósága vagy a különbözőségük. Ez tömören a monádok tana is egyúttal. A matematikai vagyis a tisztán lineáris időnek, és a tartalmas, az organikus időnek ez a két egymással rivalizáló fogalma bújik meg a múlt, a jelen és a jövő mint időtartam (időbeli kiterjedés) lehetséges elképzeléseinek a mélyén is.²⁴ Valójában egyedül az idő leibnizi felfogása ad rá módot, hogy egy bizonyos időbeliséget, mint időtartamot *par excellence* történeti entitásnak lehessen tekinteni. A történeti-

élése a mai Magyarországon (Budapest: Kossuth Kiadó, 2014). Hozzáteszem: az amerikai politológus Andrew C. Janos is a korporativizmus (egyfajta modern kori rendiség) kontinuitását teszi meg mesterelbeszélése gondolati vezérfonalának. Andrew C. JANOS, *The Politics of Backwardness in Hungary, 1825–1945* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1982).

²⁴ Lucian HÖLSCHER, „Time Gardens: Historical Concepts in Modern Historiography”, *History and Theory* 53, 4. sz. (2014): 577–591, 582–584, <https://doi.org/10.1111/hith.10732>.

séget kifejező időtartam a fogalom ily értelmében képezheti csupán a történelmi periodizáció biztos kiindulópontját. A történelmi korszakolás során ugyanis a történész önnön időbeliségükben azonosítja és definiálja az egyes történelmi eseményeket és folyamatokat, és majd csupán ennek révén tehet ilyen és hasonló kijelentéseket, mint amit most François Hartogtól idézek: „Vajon nem tételezhetnénk-e fel, hogy a történetiség modern rendje e két szimbolikus dátum, 1789 és 1989 között helyezhető el?”²⁵ Ezzel egyszersmind az olyasfajta osztályozás előtt is megnyílik az út, amelyet a kolligációs fogalmak kínálnak. Kolligáción azt a fajta, a történetírói historizmus részéről végrehajtott fogalmi általánosítást értjük, amely úgy és azáltal biztosítja a lineáris történelmi időben szétszóródó tények rendszeres elbeszélésbe foglalását, hogy egymástól elváló időkategóriákat vezet be (feudalizmus, humanizmus, reneszánsz, barokk, romantika, historizmus, kapitalizmus). Kolligálás nélkül a történelem könnyen a káosz képét ölténé magára.²⁶

A 20. századi történetírás újat hozott, midőn dekonstruálta a történelmi idő üres fogalmát. Ezt a tettet Fernand Braudel hajtotta végre, elkülönítve egymástól az *eseményidőt*, a *konjunkturális időt* és a *hosszú időtartamot*, a *longue durée*-t.²⁷ A történetiséget Braudel – kimondatlanul is – a nem eseményidőhöz kötött mivoltában határozta meg, feltételezve, hogy egyes-egyedül a struktúrák ideje felel meg a történetiség saját időbeliségének; ezek tartama haladja meg ugyanis a múlt, a jelen és a jövő feltételezett határait. Ezek után is kérdés marad azonban, hogy hol húzódnak teljesen ezek a határok és léteznek-e egyáltalán univerzális határvonalak, amelyek minden további nélkül elkülönítik egymástól a múltat, a jelent és a jövőt. Múlt és jelen elválasztását – Koselleck szerint – a „nyeregidő” (*Sattelzeit*) 18. század végi tudatosítása teszi először lehetővé.²⁸ Manapság viszont érzékelhetően túlburjánzik a kollektív emlékezet, ráadásul módfelett teret nyert az úgynevezett kortörténetírás is.²⁹ Mi kezekedhet vajon ilyen körülmények között azért, hogy meghúzható legyen a jelent a múlttól egyértelműen elválasztó temporális határ, amikor oly mértékben átítatja a közelmúltból való történészi gondolkodást a nemzedéki emlékezet (amire egyébként már Ricœur is utalt)? Ez a probléma a holokausz és a modern kori dik-

²⁵ François HARTOG, *A történetiség rendjei: Prezentizmus és időtapasztalat*, ford. LAKATOS Ágnes (Budapest: L'Harmattan–Atelier, 2006), 106.

²⁶ William WALSH, „Kolligációs fogalmak a történettudományban”, [f. n.] in GYURGYÁK János és KISANTAL Tamás, szerk., *Történetelmélet II.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 767–781; C. Behan McCULLAGH, *The Logic of History: Putting Postmodernism in Perspective* (London: Routledge, 2004), 125–132; Anssi HALMESVIRTA, „W. H. Walsh's Idea of Colligation Reconsidered”, *J@rgonia* 18, 35. sz. (2020): 75–89.

²⁷ Fernand BRAUDEL, „A történelem és a társadalomtudományok: A hosszú időtartam”, [f. n.] in BENDA Gyula és SZEKERES András, szerk., *Az Annales: A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet francia változata*, 163–192 (Budapest: L'Harmattan–Atelier, 2007).

²⁸ Reinhart KOSELLECK, „»Újkor«: Modern mozgásfogalmak szemantikájáról”, in KOSELLECK, *Elmúlt jövő*, 345–400.

²⁹ GYÁNI Gábor, *A történelmi tudás* (Budapest: Osiris Kiadó, 2020), 244, 354–370.

tatúrák eszmei-gondolati történetisége kapcsán vált különösen szembetűnővé. Az eredmény, hogy ennek során óhatatlanul egybemosódik a jelen és a (közel)múlt világa. Vagy: hol húzódik a határ múlt és jelen között, amikor a kortörténetírás saját jelenünk történeti feldolgozásával kezd el foglalatatoskodni, egy olyan múltat firtatva, amely közel sincs kellő időbeli távolságban a historikustól, ahogy azt a *sine ira et studio* elve előírná számára?³⁰

Braudel időfogalma, amelyet – rajta kívül – kevesen ültettek át a tényleges történetírói gyakorlatba, számos további problémát is magában rejt még. Az egyik: a történelem idejének effajta dekonstrukciója folytán szétesik a történelem szinguláris fogalma. Ha a történelem három, egymástól elkülönülő, és szigorúan önmagába zárt időkapszula szerint tagolódik, mi tartja akkor össze, és mitől alkot mégis valamiféle egységet? Állítólag a *longue durée* módjára ható struktúrák nyújtanak erre garanciát, s nem a rövidebb lefutású történeti idővel arányos jelenségek, amilyenek akár a konjunktúraciklusok is – sugallja Braudel többnyire implicite, olykor viszont nyíltan is kimondva.³¹ Ez az álláspont azonban kikezdehető. Egy ily mértékben determinisztikus (strukturalista alapozású) felfogás³² kategorikusan kizárja, hogy feltételezhessük a különféle időbeliségeket képviselő történelmi képződmények közötti lazább és rugalmasabb viszonylatokat, a különböző szintek egybefonódását és interakcióját. A történelem braudeli víziója nyomán a múlt egy folytonosan ható kényszerítő erő megnyilvánulásaként tárul a szemünk elé, és nem olyasvalamiként, mint amit a mindenkori jelen cselekvő ágensei (is) formálnak az adott történelmi és jelenbeli feltételek között.³³ Ha viszont számolunk ez utóbbival is, akkor a törések, a szakadások, az újrakezdések jelentősége szintén a maga helyére kerül(het).³⁴

³⁰ BÓDY Zsombor, „Az önmagára irányuló tekintet: Van-e jelenkortörténet, és ha nincs, mi az?”, *Századok* 6. sz. (2020): 1293–1316; ALLAN MEGILL, *Historical Knowledge, Historical Error: A Contemporary Guide to Practice* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 41–59; GABRIELLE M. SPIEGEL, „Memory and History: Liturgical Time and Historical Time”, *History and Theory* 41 (2002): 149–162, <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00196>.

³¹ Vö. „Egyes hosszú életű struktúrák nemzedékek végtelen sora számára válnak szilárd elemekké: eltorlaszolják a történelmet, gátolják, ennél fogva irányítják folyását. Más struktúrák gyorsabban szétmállanak. De valamennyi egyszerre támasz és akadály is.” (BRAUDEL, „A történelem és a társadalomtudományok”, 169.)

³² Ezt a vonását emeli ki, egyebek közt, Jean-Yves Grenier is. CZOCH GÁBOR és SONKOLY GÁBOR, „A »hosszú időtartam« új értelmezése: Beszélgetés Jean-Yves Grenierrel, az *Annales* folyóirat főszerkesztőjével”, *Aetas* 1–2. sz. (1991): 306–311. Továbbá: Jean-Yves GRENIER és Bernard LE-PETIT, „A kísérletezés szerepe a történettudományban C.-E. Labrousse kapcsán”, ford. NÉMETH Orsolya, in BENDA és SZEKERES, *Az Annales*, 193–221.

³³ Vö. CZOCH GÁBOR, „A »longue durée« körüli viták: A történeti idő megközelítésének változásai az *Annales* folyóirat körében”, in HALMOS KÁROLY et al, szerk., *A felhalmozás míve: Történeti tanulmányok Kövér György tiszteletére*, 517–527 (Budapest: Századvég Kiadó, 2009), különösen: 523–527.

³⁴ OLIVIA HARRIS, „Braudel: Historical Time and the Horror of Discontinuity”, *History Workshop Journal* 57 (2004): 161–174, <https://doi.org/10.1093/hwj/57.1.161>.

Külön, itt nem vizsgálható kérdés, hogy mi készítette Braudelt az esemény(idő) leértékelésére. Talán saját (traumatikus) történelmi tapasztalatai motiválták őt ebben, legalábbis egy megjegyzése erre utal.

Jómagam zord fogságom idején sokat küzdöttem azért, hogy megszabaduljak e nehéz esztendő (1940–45) krónikájától. Az események és az események idejének visszautasítása akkor annyit jelentett, mint kívül helyezkedni egy védett pontra, mint kicsit messziről nézni az eseményeket, hogy jobban lehessen őket megítélni, és ne kelljen túl komolyan venni őket.³⁵

Gondolatmenetünk tanúsága szerint az időbeli sokrétűségnek (*multiple times*) a történetírói historizmust, és valamiképpen még a struktúraorientált történetírást is átható kategorikus tagadása, ami a homogenizálásban, a lineáris történetmesélésben és a teleologizálásban ölt látható alakot, idővel átadhatja a helyét egy olyan történetírásnak, amely az eltérő történelmi idősíkok „szinkronizálásának” másféle módozatait kívánja kikísérletezni. Amikor dominánssá lesz a jelenléttudat, a prezentizmus tudata, ahogy François Hartog állítja a mai fejlett nyugati világról szólva, akkor a kollektív emlékezetben tartott múlt, valamint az örökség (*patrimoine*) fogalmai szerint való történelem képzete kezdi felváltani a történészek eddigi (nemzeti) történelmi konstrukcióját. Ez ugyanis több eséllyel kecsegtet azt illetően, hogy áthidalható a múlt és a jelen közt tátongó szakadék és akár még a jövő irányába is meg lehet találni így az utat. S a történelmi tudat ezzel változatlanul képes identitást biztosítani a posztmodern kor embere számára.³⁶ Úgy is ki lehet azonban küszöbölni a szinkronizálás korábbi módjait, hogy igyekszünk feltárni: milyen diszkurzív eszközök latba vetésével folyt az utóbbi néhány száz évben az egymással nem egyidejű történetiségek kiiktatása azért, hogy megeremtdődjék a történelem egységes (homogén, lineáris és teleologikus) fogalmi rendje.³⁷

Ha viszont teljességgel magunkévá tesszük Koselleck tanítását, miszerint a mindenkor legfőbb attribútuma a különidejűségek egyidejűsége, a nem szinkronitás (*Ungleichzeitigkeit*) mindenkor állapota, akkor egyszerűen szakítunk a történelem szokásos normatív szemléletével és megítélésével. Ennek a szemléletváltásnak a megerősítéséül szolgálhat az is, hogy a temporalitás, a történetiség hatalmi kezelése és értelmezése olykor szintúgy ellentmond a „fejlődés”, a modernizációnak megfélemtetett lineáris időbeliség rigorózus követelményének. A témát szemléletesen

³⁵ Braudel, A történelem és a társadalomtudományok, 187, kiemelés tőlem – Gy. G. Történészünk német fogságban élt ezekben az években. A megjegyzést kommentálja: Christopher CLARK, *Idő és hatalom: Történelemvíziók a német politikában, a harmincéves háborútól a Harmadik Birodalomig*, ford. BABARCZY Eszter és JOÓB Kristóf (Budapest: Osiris–MCC, 2021), 289.

³⁶ HARTOG, A történetiség rendjei, 103–184.

³⁷ Helge JORDHEIM, „Introduction: Multiple Times and the Work of Synchronization”, *History and Theory* 53, 4. sz. (2014): 498–518, <https://doi.org/10.1111/hith.10728>.

bemutató könyvében Christopher Clark rámutat: „a hatalom [...rendszerint] meggyűri a temporalitást, a szuverenitásra igényt tartók kisajátítják a historicitást, s e folyamat irányulhat tudatosan, vagy akár agresszív módon is az ellenfél másféle historicitása ellen.”³⁸ Mindez arra vall, teszi hozzá a szerző, „hogy a társadalmi modernizáció és a historicitási rezsimek közti viszony bonyolultabb, mint egy egyszerű szembeállítás sugallja a premodern és a modern temporalitás között”.³⁹

*

A történeti idő lineáris képzete, és az evolúciót kifejező történetiség vele szorosan összefonódó elve a történetírói historizmussal vert gyökeret, hogy idővel rendíthetetlen tudományos kánonná váljon Európa-, sőt világszerte. Ennek az időtudatnak és történetiségfogalomnak a heves bírálatával lép fel újabban a történelem posztkolonialis szemléletmódja, amelynek hangoztatói vitatják egy olyan történeti gondolkodás univerzális érvényességét, amely a modern (a 18. század utáni) európai időtudat kívánalmaihoz igazodva kívánja abszolutizálni a történelem folyásának egyetemességét és lineáris folytonosságát. Mindez így együtt, vallják ezek a kritikusok, az időbeli szinkronitás azon történeti képzetének felel meg csupán, amely különösen alkalmas a fejlődés fogalmával operáló teleologikus történelem tudományosként tálalt elbeszélésére. A nem a modern európai időtudatot megszólaltató posztkolonialis történészek elutasítják a történetiségnek ezt az önmagukba zárt időkategóriákhoz hozzárendelt fogalmát; amit szembeállítanak vele, az nem más, mint a gyarmati sorban élt népekre és társadalmakra jellemző hibriditás, ambivalencia és heterogenitás, amit az európai történeti tudat rendszerint a történetiség kiküszöbölendő kivételességének szokott minősíteni.⁴⁰ Kritikájuknak az európai történetírásra gyakorolt hatása nyomán⁴¹ egyre kevésbé tekinthetünk ma már a saját múltbeli világunkon belül fellelt torlódott szerkezetek történetiségére rendkívüli fejleményként és pusztán anomáliaként. De ez már egy másik, egy még ezután megírandó történet.

³⁸ CLARK, *Idő és hatalom*, 286.

³⁹ Uo., 287.

⁴⁰ Dipesh CHAKRABARTY, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000); Homi K. BHABHA, „DisszeMINÁCIÓ: A modern nemzet ideje és határai”, ford. SÁRI László, in N. Kovács Tímea, vál., *Narratívák 3.: A kultúra narratívái*, 85–118 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1999).

⁴¹ Berber BEVERNAGE and Chris LORENZ, „Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future”, *Storia della Storiografia* 63, 1. sz. (2013): 47–66, 40, <https://doi.org/10.13109/9783666310461>.

A GYORSLÁBÚ ATALANTÉ ÉS A TÖRTÉNETI IDŐ PARADOXONA

GÁBOR GYÖRGY

Országos Rabbiképző-Zsidó Egyetem, egyetemi tanár

gaborgy@or-zse.hu

[ORCID 0000-0001-9984-960X](https://orcid.org/0000-0001-9984-960X)

The Paradox of Historical Time and Atalanta “The Swift-footed Huntress”

The historian, to whom time is the chief ingredient of history, perceives multiple dimensions of time. They look back onto the studied past (past-present) from their own present (present-present), but they also know the past of the studied past (past-past), and the future of said studied past (past-future). This past-future encompasses the future vision of the people of the studied past, as well as all interpretations of it, all the way up to the present of the historian. Ultimately, the historian in their own present cannot distance themselves from the future vision of their own present, their future expectations, hopes or fears (present-future). Historical cognition is therefore characterised by the combined effect of plural time dimensions, not by linear thinking.

Keywords: history, past, time dimensions, linearity, multitemporality, Judaism, *longue durée*

„Time flowing in the middle of the night”

(Alfred TENNYSON: *The Mystic*)

■ Atalanté és Hippomenész mitológiai versenyfutásának döntő pillanatát ábrázolja Guido Reni, az olasz barokk zseniális mestere (*1. kép*). Ovidius az *Átváltozások* X. könyvében írja le a történetet: Atalanté kizárólag ahhoz szándékozott férjhez menni, aki képes őt futásban legyőzni. A feltétele egyértelmű volt: a győztesnek igent mond, ám a vesztes udvarló meghal. A királylány szépsége oly vonzó volt, hogy sok kérő próbálkozott, ám mindet maga mögé utasította Atalanté, s valamennyire a halál várt. Az érte rajongó Hippomenész azonban kikérte Cytherea (Aphrodité) segítségét, aki három aranyalmát adott át védencének azzal, hogy ha futás közben utolérné őt a királylány, hajítsa el az egyik almát, hogy újra előnyre tegyen szert. Hippomenész futás közben mindhárom almát eldobta, Atalanté mindannyiszor megtorpant, visszafordult, s újra és újra lemaradt. A versenyen végül Hippomenész győzedelmeskedett, elnyerve ezzel a királylány kezét.¹

Reni 1615–1620 körül festett munkáján egy beazonosíthatatlan, metafizikai hangulatú, üres, sivár, homokos táj látható, a minden változás és mozgás örök és változatlan mitológiai háttére, előtérben a két főhőssel, akiknek mezítelen testét a hold hideg fénye teszi a pillanatnak szentelt érzékiségtől mentessé, azaz időtlenné. Álombéli futás, ahol az akarat a mozgás rendkívüli sebességét kívánná, ám az álom „valósága” lelassítja, s mintegy ellehetetleníti a szándékolt gyors lépteket.

A két már-már szoborra merevedő test futásának valóságos lendületét, emberi képességet meghaladó dinamikáját az ellentétes irányban lebegő súlytalan leplek érzékeltetik. A művész egy-egy rendkívül kifejező érzéki gesztussal jelzi a két szereplő ellentétes erkölcsi-etikai irányultságának absztrakt valóságát: ikonográfiai formát és az etikai normatíva közötti szoros kapcsolat fejeződik ki egyfelől a gyönyör és a bujaság jeleit afféle testmetaforaként küllemén viselő és erkölcsi alacsonyabbrendűségét a földre esett aranyalmaért mint a szexuális vágyódás szimbólumáért mohón maga mögé kapó, elkárhozó Atalanté, másfelől az érzékiségtől mentes, klasszikus anatómiai látványként feltárulkozó, a föld irányába hajló lány fölé magasodó és nemesedő Hippomenész elutasító gesztusa, amely az üdvözülés reményével kecsegtet.

A felfokozott érzelmek drámaisága, a nekifeszülő energia és a gyors mozgás Guido Reni vásznán paradox módon mégis a mozgás kimerevített, örökkévalóvá tett pillanatává vizualizálódik. A kép virtuális középpontja az idődimenzió: Atalanté hátrafelé feszülő bal lábának és Hippomenész előre rugaszkodó jobb lábának határozott metszete, egyfajta x vagy zérópont, keresztezett átló, maga a pillanatnyi *itt és*

¹ OVIDIUS, *Átváltozások*, X, 560–739. ford. DEVECSEI Gábor (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1975), 295–300. Apollodórosz is elmeséli ugyanezt a történetet, ám Hippomenész nála Melaión néven szerepel: APOLLODÓROSZ, *Mitológia*, III, 9, 2. ford. HORVÁTH Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977), 99–100.

most, azaz a kimerevített jelen. Atalanté teste ebből a közös metszetből hajlik hátrafelé, az eldobott aranyalma után, oda, ahonnan mindketten érkeztek, arra a pontra, amit már elhagytak, tehát a mozgás kontinuos folyamatát tekintve vissza a múltba. Hippomenész pedig ugyancsak ebből a pontból lendül tovább, előre, tehát a mozgás kontinuos folyamatát tekintve a jövőbe. A lábak metszete, vagyis a jelen pillanata, mint Zénón mozgáspárádoxonában a nyílvessző, időbeli kiterjedtség híján, mintha időn kívül kerülne, következésképp olyan, mintha nyugalomban lenne, minthogy „az időt úgy fogjuk fel, mint ami »most«-okból épül fel”, vagyis „a mozgó nyíl mozdatlan”. Ám mégis ez a tévesen felfogott „most”, miután „az idő [...] nem oszthatatlan »most«-okból épül fel”², ez a folytonos nyugalmi helyzet válik képessé arra, hogy érzékeltesse a küzdelem folyamatosságát, a futás „előtt”-jét, s „után”-ját.



1. kép. Guido Reni, *Hippomenész és Atalanta*, 1618–1619.
Olaj, vászon, 206 × 279 cm. Museo del Prado, Madrid

² Geoffrey Stephen KIRK, John Earle RAVEN és Malcolm SCHOFIELD, *A preszokratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán és STEIGER Kornél (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1998), 398.

A néző látómezejében tehát origóként megjelenik a mozdulatlanra tett jelen, a jelen előtti múlt és a jelen utáni jövő, amelynek eredményeként „vesztes lett a leány: s díját elnyerte a győztes.”³ Csakhogy a mitológiai történet nem a győztes kihirdetésével, s a megérdemelt egybekeléssel záródik, hanem tragikussá válik, amelyet a verseny során, a futás megannyi „most”-jának pillanatában egyik hős sem sejtetett. Ovidius ugyanis beszámol arról, hogy a boldog egybekelés után az ifjú pár feledékeny és hálátlan módon nem áldozott Cythereának, amiért a szerelem istennője rettentő bosszút állt: a fiatalokat az istenek anyjának, Cybelének szentélyébe vezette, ahol az ifjú páron idő előtt felgerjedt vágy és elhatalmasodó kéj a szentély megszenteltségtelemtetéséhez vezette őket, melynek büntetéseként mindketten oroszlánná változtak át.

Ha összegezni kívánnánk, hány idősíki jelenik meg a festményen, akkor legelőbb egy beláthatatlanul távoli és intemporálisnak tűnő mitikus hátteret érzékelünk, amelynek az „előterében” egy múltbéli cselekménysort kell felidézünk. Az említett cselekménysor nem más, mint az idő múlásával mérhető futás eseménye, amely a „most” pillanatra kimerevített jelen nézőpontjából teszi érzékelhetővé az eseményt közvetlenül megelőző múlt és az eseményt közvetlenül követő jövő idődimenzióit. Csakhogy a szemlélő tudatában, aki a kép látómezején kívül tartózkodik, mondjuk úgy, hogy a távolabbi jövőben, de mindenesetre annyira távol a közvetlenül előttünk zajló eseménytől, hogy az ő pozíciójából az is ismert és tudott, ami a festményen nem jelenik meg, de amit Ovidius elbeszéléséből ismerhetünk: a fiatal pár sorsának tragikus vége. Ebből az aspektusból tekintve minden múlttá lett, a nézőpont vált az abszolút jelenné, s az ebből a „most”-ból megfogalmazott, remélt vagy félt eljövendő képezi a jövő időt.

Tekintsük ezt a megfigyelő állást, ezt a magaslejt, vagyis az érzékiségében láthatóvá tett világon, azaz képiségen túlit a mindenkori történész nézőpontjának, aki számára az idő a történelem meghatározó alapanyaga (*matériau fondamental*),⁴ s a történelem visszafordíthatatlan ideje a jelenségek értelmezhetőségének helye (*lieu de leur intelligibilité*).⁵ A történész az, aki a képi világ jövőbeni jelenéből (*jelen-jelen*) tekint vissza a múltra, magára a képi világ jelenére (*múlt-jelen*), tudva a vizsgált múltat megelőző múlttól (*múlt-múlt*), s ismerve a vizsgált múltat követő jövőt, amely a linearitás időfolyamán elhelyezkedve a vizsgált múlt jövője, részben mint a *múlt-jelen* vágyai, reményei, részben mint a *múlt-jelen*t követő idősíkiiban megszületett valamennyi interpretáció a *múlt-jelen*ről, ám amely a vizsgálódó történész számára már ugyancsak a múlt egy darabját képezi (*múlt-jövő*). A történész tehát a saját jelenéből és jelenidejűségéből tekint vissza, abból a jelenből, amelynek szemléletét egyrészt formálja és strukturálja a vizsgált esemény óta eltelt és a jelenig ívelő múltbelivé változott időnek a történeti emlékezetben megőrződött valamennyi tapasztalata, formálja a vonatkozó múltbéli esemény minden lehetséges (történeti, politikai,

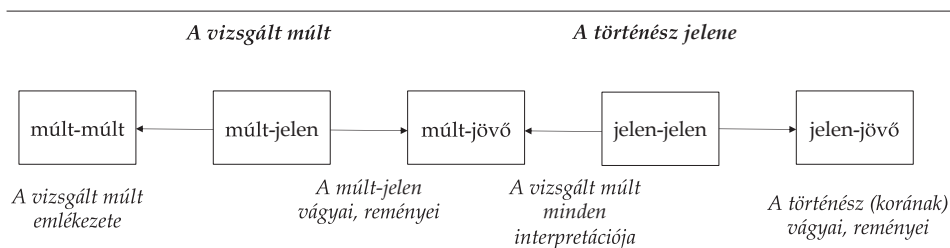
³ OVIDIUS, *Átváltozások*, 298.

⁴ Jacques LE GOFF, *Histoire et mémoire* (Paris: Gallimard, 1988), 24.

⁵ Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (Paris: Librairie Armand Colin, 1952), 19.

szociológiai, kultúrantropológiai, vagy akár irodalmi, képzőművészeti és szakrális stb.) értelmezése, másrészt befolyásolja a várakozás, azaz a jövőre irányuló elvárás valamennyi mentális és kognitív, azaz a pusztán fikción túli jelenvalósága (*jelen-jövő*). Koselleck helyesen állapítja meg, hogy „tapasztalás és várakozás feszültsége mindig más módon új és új megoldásokat hív életre, s ennyiben történeti időt teremt [...]”. A megjósolt jövő valószínűségét elsősorban a múlt eleve adott körülményeiből vezethetjük le”, s „ha így vesszük, a jövőre nyitott tapasztalati tér maga vonja meg a várakozási horizontot.”⁶

1. ábra. A történész multitemporalitása



Vagyis a történetiség „természetes” lineáris-kronológiai rendje szembekerül a történeti megismerés ezzel ellentétes, inverz rendjével. A múltat magyarázó, s az eseményeket egymásutánosságuk logikájában vizsgáló, a Gyáni Gábor által is hangsúlyozott ok-okozatiság elve helyébe⁷ az ok-okozatiság kauzalitását legalábbis kiegészítő, avagy azt sokszor óhatatlanul felülíró céloksági, teleológiai magyarázat lép, amely a múlt eseményeinek értelmezését azok következményeinek tudatában, tehát a *múlt-jövő* birtokában és tapasztalatában és a *jelen-jövő* várakozásában és reményében hajtja végre. Az ok-okozatiság implicit logikája ugyanakkor könnyen vezet finalizmushoz, de az ok-okozatiság bizonyítási kényszere a *post hoc, ergo propter hoc* jellegzetes következtetési hibáját is maga után vonhatja, amely a két esemény közötti időkülönbségből, vagyis abból fakadóan, hogy az egyik megelőzi a másikat, a kettő közötti ok-okozatiság törvényszerűségét igyekszik felismerni. De mindezekén túl, valamennyi kauzális következtetés, amely a természettudós laboratóriumán kívül esik, a maga zártságából fakadóan kénytelen eltekinteni a történelmi cselekedeteket beindító, vagy azokban különféle szerepeket játszó szubjektív elemektől, a személyes szándékok, indokok, intenciók minden kauzális következtetésen túli indítékaitól.

A múltnak ugyanez a szemlélete határozza meg a biblikus zsidó történetfelfogást. A bibliai történetek, például a nép kivonulása Egyiptomból, a szolgaság házából, nem önmagában nyeri el értelmét, nem az eseménytörténet megannyi, akár valós, akár

⁶ Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2003), 412.

⁷ GYÁNI Gábor, *A történeti tudás* (Budapest: Osiris Kiadó, 2020), 224–225.

csodás elemétől, hanem a végcél felől visszatekintve: onnan, ahová a történeti események iránya és menete tart, vagyis a színáj-hegyi törvényalkotás pillanatától, ahonnan hátranzve válik érthetővé az exodusszal kivívott szabadság, hiszen ennek betetőzéseként kapja meg a szabaddá lett nép a törvényeket, amelyeknek a szabad akaratból fakadó követésével vagy megszegésével válik az egyes ember felelősséggel rendelkező, következőképp számon kérhető személlyé. Igaz, ez a történelemszemlélet a gondviselői felügyelet alatt álló történelem transzcendens értelmét, okát és célját tételezi.⁸ De ugyanez a célhoz érkező, kevésbé transzcendens, sokkal inkább praktikus szemlélet jellemző a Tanach nemzetségi vagy leszármazási tábláira, a történelmet (történetet) és annak múlását is kifejezni hivatott *toldotokra*, amelyekben a sok felsorolt név legfeljebb a nemzedékek sokaságára utal, hogy az egymást követő nevek végül eljussanak ahhoz a fontos történelmi személyhez, akinek a világra jötté a teleologikus-gondviselői szándékba illeszkedve a korábbi nemzedékek szerepét legfeljebb az idő múlásának érzékeltetésében és a nemzés szükséges aktusában láttassa, rájuk vonatkozóan feleslegesnek tartva minden további emlékezetet.

A történész tehát a saját korának megalkotta idejéből (*jelen-jelen*) tekint vissza a vizsgált kor ugyancsak maga alkotta jelenébe (*múlt-jelen*), duplán is részesévé válva idő és társadalom interaktív kapcsolatának. Ám a *múlt-jelen* értelmezésekor újabb idősíkokkal kell számot vetnie: a tanulmányozott kor emlékezetének *múlt-múlt* szállította tapasztalataival és a jelennek szóló *múlt-jövő* kínálta várakozásaival, vagyis szűnni nem akaró folyamatokkal, amelyek az oksági vizsgálódásokat széles perspektívába helyezik, nyitottá teszik. Az ittlét időbeli, minthogy megéljük az időt, ám maga az idő is időbeli, amennyiben rendre eltérő időtudatok, múlt- és jövőképzetek reflexiójának eredője: más a ritmusa és üteme; vagy nincs vagy van középpontja, amelyhez képest kapja meg értelmét az „előtt” és az „után”; megteelik-e az idő, azaz tart-e valamilyen irányba, közeledik-e valamihez; szó van-e világ előttiről, világ alattiról és világ utániról (*ante mundum, cum mundo, post mundum*); ciklikus-e vagy lineáris, van-e iránya, végső célja, értelme, beteljesedése; tágan mérődik-e, például a természet ritmikájával azonosan, avagy egyre szűkebb, tized-, század-, ezredmásodpercek egységében; milyen a szakrális és szekuláris idősíkok és keretek egymáshoz való viszonya, mindez a különféleképpen megélt idő eltérő történeti és kultúr-antropológiai meghatározóinak összefüggésében.

Vagyis az objektívnak vélt idő paramétere a személy kondíciójától és szituáltságától függően szubjektív módon változik, amelynek „történeti mértékegysége” természetesen nincs, ám amit legjobb esetben a tudásszociológia közvetítésével a mentalitástörténeti optika és a történeti-pszichológiai megközelítés képes felismerni, s érzékelhetővé tenni, ahogy az Foucault vagy Carlo Ginzburg munkásságában érhe-

⁸ „Ha Hérodotosz volt a történetírás atyja, akkor a zsidók a történelem értelmének atyái voltak.” (Yosef Hayim YERUSHALMI, *Záchor: Zsidó történelem és zsidó emlékezet*, ford. TATÁR György [Budapest: Osiris Kiadó–ORZSE, 2000], 26.)

tő tetten. És persze a művészetben, például Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékában, amint az Rosalinda és Orlando párbeszédéből kitűnik:

ROSALINDA: Az idő emberenként más-más sebességgel halad: meg is mondhatom, kivel vánszorog az idő, kivel kocog az idő, kivel vágat az idő és kivel áll egy helyben.

ORLANDO: Például kivel vánszorog?

ROSALINDA: Ej, hát nagyon is vánszorog egy fiatal lánnyal a jegyváltás meg az esküvő közt: ha csak egy hét választja is el a kettőt, az idő úgy totyog, hogy hét hosszú esztendőnek tetszik.

ORLANDO: Kivel kocog az idő?

ROSALINDA: A pappal, aki nem tud latinul, meg a gazdag emberrel, akinek nincs köszvénye; mert az elsőnek könnyű az álma, mivelhogy nem tud studiózni; a másik meg vígan él, mivelhogy semmije se fáj: az egyiket nem nyomasztja a sovány és sorvasztó tudomány, a másikat nem nyomorgatja a nehéz és undok szegénység: ővelük csak kocog az idő.

ORLANDO: Kivel vágat?

ROSALINDA: A tolvajjal az akasztófához; mert húzza bár olyan lassan a lábát, ahogy csak bírja, az akkor is úgy érzi, hogy korán érkezik.

ORLANDO: És kivel áll mindig egy helyben?

ROSALINDA: Az ügyvédekkel a vakációban: mert azok egyik ülősszaktól a másikig csak alszanak és nem érzik, hogy múlik az idő.⁹

Vagyis az időt az időélményeinknek megfelelően konstituáljuk, s minthogy másként tapasztaljuk meg, éljük át vagy gondolkodunk róla, például más számunkra az idő, mint a premodern ember számára, eltér a belső időélményünk, az élményidőnk (szubjektív idő), továbbá más az idő egy pillanatából visszatekinteni ugyanarra, s más egy eltérő (korábbi vagy későbbi) pillanatban ugyanezt megtenni. De ugyanígy: nemcsak az ugyanazon múltra koncentráló emlékezetek eltérőek, s az emlékezet megképezte terek is különbözőek (hiszen sosem az időre emlékszünk, arra aligha lehet, hanem mindig terekre, tárgyakra, emberekre, ruhákra, helyekre, ízekre stb.), s hasonlóképp más a jövő időre vonatkozó képzetünk, fantáziánk, vágyunk és reményünk, amennyiben a várakozás is a tér alakzataiban rögzül. Az angol nyelvben a *going to take place* (el fogja foglalni a helyét) mindezt érzékletesen fejezi ki. S miközben a tér gyakran temporalizálódik, az idő pedig térképzetet ölt, a tér és az idő mérése még a puszta analógia szintjén sem közelíthet egymáshoz: míg a tér mindig egyben vagy teljességében adott, amelyen nem változtat az idő, addig az idő a múltában, vagyis változásában, azaz részleteiben válik mérhetővé, megragadhatóvá.

⁹ William SHAKESPEARE, „Ahogy tetszik”, in *Shakespeare összes művei, III. Vígjátékok*, ford. SZABÓ Lőrinc (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 725–726.

A történeti megismerés elengedhetetlen technikai feltétele a heterogén időszemlélet, s a differenciált megközelítés, a sokféle idősíki közötti tévedhetetlen eligazodás, annál is inkább, hiszen historikus nézőpontból maguk az események sem a kimerevített, időtől megfosztott jelenükben és jelenségükben adóttak. Michel de Certeau épp a lényegét fogalmazza meg: „Egy esemény nem az, amit látunk, vagy amiről tudhatunk, hanem az, amivé válik, kiváltképp számunkra.”¹⁰ Ám miután a múlt végtelenségében nyitott, az egykor volt történelmi események is önmaguk jövőjéhez képest lezáratlanok, azt is mondhatnánk, hogy bizonyos tekintetben folyamatosan befejezetlenek.

Nem a múlt sokat hangoztatott, ám valójában értelmezhetetlen és eleve kudarcra ítélt rekonstrukciós kísérletéről van tehát szó, hanem a múlt és a jelen között létrejött folyamatos párbeszédéről, s a történész által egymásra reflektáló idődimenziókról: a multitemporalitás unitemporalitásként, a diakronitás szinkronitásként történő elbeszéléséről. „A történelmet visszafordíthatatlan idődimenzió határozza meg, modellálja és struktúrálja”,¹¹ ám súlyos hiba és persze hiábavaló próbálkozás Ranke álláspontját követni, aki a múlt megismerésének feltételét abban látta, ha a történész a jelent végleg maga mögött hagyva a múlt kortársává válik. Ranke illúziója abból a végtelen, ám téves becsvágyból fakadt, miszerint a múltat úgy kell megismerni, „ahogyan valami valójában történt [wie es eigentlich gewesen]”.¹² Karl Popper ennek hatására és ezzel vitába szállva mondta ki hasonlóképpen szállóigévé elhíresült mondatát: „Összefoglalva: nincs olyan történelem a »múltról, ahogyan az valóban megtörtént«; csak történelemértelmezések létezhetnek, de egyikük sem végleges, minden nemzedéknek joga van megalkotnia a sajátját.”¹³

Míg tehát Ranke a kortárs állapotba történő metamorfizálódást várja el a történelemtől, Halbwachs épp ellenkezőleg, midőn annak ad hangot, hogy

a történész csak úgy tudja a munkáját végezni, ha önmagát kívülre helyezi azon az időn, amelyet az eseményekben részt vevő, azokkal többé-kevésbé közvetlen kapcsolatot fenntartó és azokat újraidézni képes csoportok megélnék.¹⁴

Ranke követelménye illuzórikus, Halbwachs igénye felesleges: a történésznek a sokféleség idejét kell szemléltetnie, minthogy az idő nem keret, de nem is a kanti érzéki megismerés *a priori* formája, „minden szemlélet alapja”, „az érzéki szemlélet tiszta formája [Form des Anschauens]”,¹⁵ hanem „maga is történeti minőséget nyer.

¹⁰ Michel DE CERTEAU, *La prise de parole, et autres écrits politiques* (Paris: Seuil, 1994), 51.

¹¹ Antoine PROST, *Douze leçons sur l'histoire* (Paris: Éditions du Seuil, 2010), 255.

¹² Leopold RANKE, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (Leipzig: Verlag von Dunder und Humblot, 1874), VII.

¹³ Karl R. POPPER, *A nyitott társadalom és ellenségei*, ford. SZÁRI Péter (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 434.

¹⁴ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective* (Paris: Albin Michel, 1997), 166.

¹⁵ Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. KIS János és MOLNÁR Anna (Budapest: Ictus Kiadó, 1995), 86–87.

A történelem ezentúl nem egyszerűen az időben pereg, hanem egyenesen általa. Az idő így magának a történelemnek az egyik erejévé dinamizálódik.”¹⁶

Ugyancsak tévedés azt hinni és abban reménykedni, mintha a történész gondviselői kegyelemben részesülve képes volna valamiféle ontikus metamorfózison átesve önmagában, azaz egy teljesen más idősíkban létezve felidézni, s újra lepergetni az elmúlt időt. Pedig ezt hangsúlyozza Collingwood is, aki a múlt megismerése feltételének nevezi, hogy „a történésznek önnön tudatában újra kell alakítania a múltat [re-enact the past]”.¹⁷ Az időnek a lényegi tulajdonságából, fenomenológiájából, „egyirányú”, szakadatlan múlásából fakadóan a múltnak még metaforikus értelemben sem lehetséges semmilyen újraélése, egy flashbacktechnika biztosította visszajátzása vagy ismételt lepergetése. Amint nincs mód arra, hogy a történész rekonstruálja, újraépítse az elmúlt világot, ugyanígy képtelenség egy későbbi idősíkból, s az annak megfelelő idő- és tudatképből, továbbá szociológiai beágyazottságból és értékrendből ismételtelen leélni a valaha volt állapotát. Illúzió vagy önbecsapás azt a látszatot kelteni, mintha a történész a jövőképevel is terhelt jelenéből egy varázspálca segítségével ki tudná nyerni a múlt idejét. A história kutatója, aki a homogén időkép megidézhetőségében reménykedik, anélkül, hogy tudatában lenne ennek, reflektálatlan „önidejét” fogja belelátni és beleolvasni a vizsgált „elmúltba”.

A történész tehát „jön-megy a múlt és jövő között”,¹⁸ s a kettőt – a heterogén időfázisokra tekintettel – folytonosan ütközteti. Marrou jól látja, hogy a „történész ideje” eleve kettős, miután nincs történelem, kizárólag a történész történetiségén belül és általa. S miután az ember múltjának ismeretét, a tudást a tegnapról, a régvoltról, a hajdaniról a ma embere, tehát az egykor volt utáni ember, azaz a történész hordozza, Marrou egy matematikai képlettel írja le a történelmet: T (történelem) = M (múlt) / Jelen (a történész jelene).¹⁹

Következésképp a múlt kortársává válni nemcsak felesleges, képtelen és reménytelen próbálkozása volna a történésznek, hanem a történészi munka tudathasadással felérő pszichózisát is jelentené egyben. Valami olyasféle játszódna le, mint ami – szíves megbocsátást kérve a példa frivolitása miatt – John Ruskinnal, a kiváló művészettörténésszel, aki tanulmányozva a meztelen női testeket ábrázoló antik szobrokat, vagy Giorgione, Tiziano, Raffaello és Tintoretto póré Vénuszait, gráciáit, fürdőző Zsuzsannáit, visszaköltözött az antik és a reneszánsz világának elbűvölő aktjai társaságába, midőn az első éjszaka meglátta feleségének mezítelen, fanszörzettel borított szeméremdombját, azt taszítónak és elborzasztónak találva undorral fordult el ifjú házastársától, hogy a kapcsolatuk végül el nem hált házasság miatti válással fejeződ-

¹⁶ KOSELLECK, *Elmúlt jövő*, 369.

¹⁷ Robin G. COLLINGWOOD, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 282.

¹⁸ André BURGUIÈRE, „Egy történetfelfogás története: az Annales születése”, ford. ABLONCZY Balázs, in BENDA Gyula és SZEKERES András, szerk., *Az Annales: A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet francia változata*, 539–554 (Budapest: L'Harmattan–Atelier, 2007), 550.

¹⁹ Henri-Irénée MARROU, *De la connaissance historique* (Paris: Edition du Seuil, 1975), 34.

jék be.²⁰ Persze a múlt barbár meghamisítása is bekövetkezhetett volna, ha a kortárs látványon felbuzdulva, s azt időtlen igazságként elkönyvelve Ruskin valamennyi reneszánsz aktra fanszörzetet pingált volna...

És most térjünk vissza Reni festményéhez, Atalanta és Hippomenész elhíresült versenyfutásához. Ha érvényesnek tekintjük Lessing megállapítását, akkor annak nem csupán esztétikai, hanem történelemelméleti következményeivel is szükséges számolni. Lessing így írt:

a testek nemcsak térben léteznek, hanem időben is... pillanatnyi megjelenésük és kapcsolatuk mindegyike egy megelőzőnek a hatása, egy következőnek oka... A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni.²¹

A lessingi „termékeny pillanat” (*fruchtbaren Augenblick*) „előtt”-je és „után”-ja lehetőséget ad a kép és a képen túli vizsgálatára, már amennyiben továbbra is történeti analógiaként vesszük számításba Reni alkotását. Ebben az esetben Braudel történeti idősíkjait,²² azaz a társadalmi idő pluralitásának struktúráját szem előtt tartva leírhatóvá válik a mozdulatlan mitikus háttér, a „hosszú időtartam” (*longue durée*), a kollektív gondolkodásmód *par excellence* megnyilvánulása, beszéd- és kifejezőmódja a maga hosszú időre szóló, s az egész közösség számára példázatként, igazodási pontként, követendő vagy elutasítandó normatívaként megfogalmazott paradigmatis jellegével, megannyi archetípusával. E mozdulatlannak tűnő idősíkból lép elő a lassan mozgó társadalmi vagy konjunkturális idő, csoportok és csoportosulások társadalmi ideje, esetünkben Atalanté története az őt pusztulásra ítéelő apától, majd az argonautáktól, az aranygyapjúért folyó harcon, a kalüdoni vadkanvadászaton és a két kentaur legyőzésén át az apa általi visszafogadásáig, a futóversenyig, valamint az istenség szentélyének meggyalázásáig és oroszlánná változásáig. Végül a festő megjelenítette történet, maga a futóverseny és annak csalafinta részletei, az egyes emberekre szabott rövid, eseményközpontú történet, a rövid idő (*temps court*), amely eseményesíti a históriát.

²⁰ GYENGE Zoltán, „Egy viktoriánus esztéta”, in John RUSKIN, *A XIX. század viharfelhője: Válogatott írások*, ford. CSUKA Botond és KERESZTES Balázs, vál. CSUKA Botond, DÉRI Ákos és KERESZTES Balázs, bev. GYENGE Zoltán, 7–46 (Budapest: Typotex Kiadó, 2018), 7–8.

²¹ Gotthold Ephraim LESSING, „Laokoön vagy a festészet és a költészet határaitól”, ford. VAJDA György Mihály, in Gotthold Ephraim LESSING, *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*, ford. BENDL Júlia et al., 193–319 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 252–253.

²² Fernand BRAUDEL, „Histoire et sciences sociales: La longue durée”, in Fernand BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, 41–83 (Paris: Flammarion, 1969). Magyarul: „A történelem és a társadalomtudományok: A hosszú időtartam”, [f. n.], in GYURGYÁK János és KISANTAL Tamás, szerk., *Történelemelmélet II.*, (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 1157–1182.

A hosszú időtartam feltárása a deskripcióra épül, a konjunkturális időé a narratív megközelítésre, a rövid eseménytörténet pedig a mikrotörténeti interpretációra, az idősíkok határait és eltérő minőségeit folytonosan kijelölve, ám a történész munkája során a fenti hármat, a deskripciót, a narratívát és a mikrotörténeti interpretációt – értelemszerűen – felváltva alkalmazva.

Az időnek ezeket a drapériáit szükséges a történésznek rendre fellibbentenie, és mögéjük pillantania. A drapériák minden egyes félrehúzása által láthatóvá vált „mögötti” újra és újra friss, szokatlan, eddig még nem érzékelt látványként fog feltárulkozni a történész előtt, nem feltétlenül azért, mert teljesen új elemeket pillant meg, hanem mert máshogy tekint azokra, mint annak előtte. Goethe pontosan fogalmazott:

Napjainkra aligha maradt kétség a tekintetben, hogy a világtörténelem időről időre átírássra szorul. E szükségszerűség azonban nem sok történész utólagos felfedezéséből fakad, hanem mert új nézetek keletkeznek, és mert az előre haladó időben a kortárs olyan kilátókra jut el, ahonnan a múlt újfajta szemlélete és megítélése lehetséges.²³

²³ Johann Wolfgang von GOETHE, „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre”, in *Goethe's Sämmtliche Werke* Bd. 29. (Stuttgart–Tübingen: Gotta'scher Verlag, 1851), 95, saját fordítás – G. Gy.

SZUBVERZÍV ANAKRONIZMUS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

– A mágikus „szocialista” realista festészet esete –

HORNYIK SÁNDOR

Bölcseztudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet,
tudományos tanácsadó

hornyik.sandor@abtk.hu

ORCID 0000-0002-0369-8665

Subversive Anachronisms in Art History

– The Case of Magical “Socialist” Realist Painting –

By using the term „subversive anachronism” I mean to invoke Georges Didi-Huberman’s concept of „sovereign anachronism”, which is itself the product of a montage of theories. Following Walter Benjamin and Aby Warburg, Didi-Huberman constructs the phenomenon of intellectual montage in the historical sense, which frees the concept of anachronism from its negative scientific connotations. In this spirit, anachronistic associations of artists, aesthetes and art historians can critique and destabilise the existing social, political and aesthetic order. Tibor Csernus and his best-known ‘followers’ in the history of Hungarian art, László Lakner and Gyula Konkoly, were described early in their careers as surrealist naturalists and magical realists, respectively. Magic realist painting is based on the hybridisation of different realities (real and fictitious), while Csernus, Lakner and Konkoly adapted the German and American magic realist painting of the interwar period to the Hungarian reality of socialist realism. In a superb and anachronistic way, this adaptation mixed together the ideologies and visual cultures of different periods and different chronotopes (early German Lowland painting, Dutch Baroque Realism, German and American Magical Realism between the two world wars, French Surrealism, American Abstract Expressionism and Pop Art, and Hungarian Socialist Realism)

Keywords: critical iconology, avant-garde, magical realism, montage, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Tibor Csernus, László Lakner, Gyula Konkoly

■ A művészettörténet mint tudomány egykoron a pozitivista babérokra pályázó szellemtudományok körében formálódott, egy olyan intellektuális környezetben, ahol a *Zeitgeist* értelmezése és rekonstrukciója kitüntetett szerepet játszott. A szellemtörténetre épülő művészettörténeti képtudomány, az ikonológia is alapvetően „korhű” értelmezési és világnézeti keretekkel dolgozott, hiszen Erwin Panofsky kezdetben Karl Mannheim dokumentumértelmezés-fogalmát (*Dokumentsinn*) vette kölcsön a legmélyebb és a legalaposabb szintű értelmezés feladatának és logikájának megvilágításához.¹ Még Michael Baxandall nyelvi fordulat utáni ikonológiája is lényegében egy adott kor szemléletmódjának rekonstrukciójára irányult, csak éppen a „period eye” már nem a neoplatonikus filozófiát vagy a katolikus teológiát helyezte a középpontba, hanem a hétköznapi tapasztalatokat, az üzlet és a szórakozás, az akózás (a térfogat és a tömeg becslése) és a tánc kultúráját a quattrocento Firenzéjében.²

Az anakronizmus, az anakronisztikus értelmezés, a kulturális téridő összezavarása nem igazán passzolt a művészettörténet pozitivista irányultságú rekonstrukciós programjához, a hermeneutika és a fenomenológia azonban a jelentés különböző horizontjainak kijelölésével mégiscsak beengedte az időbeliséget a kor dokumentumaként definiált képbe. A fenomenológiai indíttatású francia művészettörténet jeles képviselője, Georges Didi-Huberman ráadásul éppen Baxandall relativista, egy adott korszak nyelvéből kiinduló értelmezési módszerének kritikája kapcsán világított rá arra, hogy a művészek akár a „period eye” tudatos felforgatói is lehetnek, akik szándékosan keverik a világnézeteket, amikor archaikus elemeket újítanak fel vagy oda nem illő kultúrákat hoznak be a képbe. Didi-Huberman *Az idő előtt – a művészet története és a képek anakronizmusa* című könyvében arra is rámutat, hogy a történeti értelemben vett kronologikus idő előtt, vagy inkább attól függetlenül, a jelen múlttá rögzülését megelőzve különféle, szuverén és öntörvényű képalkotói logikák is működhetnek a művészetben.³ Baxandall híres könyvében, a *Festészet és tapasztalatban a devotio* (áhitat) korhű kritériuma alapján értékeli Fra Angelico festészetét, ám Didi-Huberman arra hívja fel a figyelmet, hogy az angol művészettörténész tulajdonképpen – és anakronisztikusan – egy harminc évvel későbbi esztétikától, Cristoforo Landino neoplatonista filozófiájából veszi át a fogalmat, miközben a dominikánus Fra Angelico alkotói gyakorlatához sokkal közelebb állhatott a *contemplatio* (Aquinói Szent Tamás értelmében) fogalma és praxisa.

¹ Erwin PANOFSKY, „A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához” [1932], ford. TELLÉR Gyula, in BEKE László, szerk., *Jelentés a vizuális művészetekben*, 218–233 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984); Karl MANNHEIM, „Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez” [1923], in SZÁNTÓ Zoltán és WESSELY Anna, szerk., *Tudásszociológiai tanulmányok*, ford. BENDL Júlia et al., 7–66 (Budapest: Osiris Kiadó, 2000).

² Michael BAXANDALL, *Reneszánsz festészet – reneszánsz szemlélet* [1972], ford. BEKE László és FALVAY Mihály (Budapest: Corvina Kiadó, 1986).

³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Minuit, 2000).

A képek és a képalkotás anakronizmusának szentelt kötetben az igazán durva, ám igen izgalmas, és nyilvánvalóan anakronisztikus provokáció akkor következik be, amikor Didi-Huberman maga Jackson Pollock és a gesztusfestészet felől olvassa újra Fra Angelicót. Az *Árnyékok Madonnájának* (1450) (1. kép) alsó képtábláin ugyanis illuzionisztikusan megfestett márványlapok láthatók, amelyek Krisztus sírját szimbolizálják, és a márvány pettyes-szálás közetszövetét Fra Angelico helyenként fröcsköléssel és csepegtetéssel adta vissza.⁴



1. kép. Fra Angelico, *Árnyékok Madonnája*, 1450.
Freskó, predella részlete. San Marco, Firenze

Didi-Huberman pedig ezt a gesztust, ezt az illuzionista technikát a posztstrukturalista fenomenológia, Maurice Merleau-Ponty és Jacques Derrida felől úgy értelmezte, mint intenzív, térhatású, a megtestesülés csodáját is kifejező figurációt, amely akár még Krisztus vérének élettel teliségére is asszociálni enged. Ez az életteliség, ez a fajta vitalitás kapcsolhatja össze Fra Angelicót az akciófestészet ötszáz évvel későbbi sztárjával, Jackson Pollockkal. A festék és a figuráció modernista szuverenitásának tételezése azonban talán túl erős és túlságosan is anakronisztikus értelmezés, hiszen Merleau-Ponty és Deleuze esztétikáját vetíti vissza a quattrocentóba, amikor a Francis Bacon festészete kapcsán kidolgozott figurális (*figural*) kifejezést használja, amely

⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1990).

alakot öltést, tágabb értelemben megtestesülést is jelent, de hangsúlyosan a technikai képek, a fotográfia és a film korszakában jött létre.⁵



2. kép. Konkoly Gyula, *Danaé és Maya*, 1967.

Olaj, vegyes technika, farost, 150 × 160 cm.

Nudelman Gyűjtemény. Fotó: Nudelman László jóvoltából

Ha már anakronizmusról és különböző kronotoposzokról (quattrocento kori Firenze versus hidegháborús New York) esik szó, akkor számunkra különösen tanulságos lehet a hatvanas évekbeli budapesti képzőművészeti szcéná néhány érdekes esete, amelyekben ugyancsak az absztrakt expresszionizmus és a klasszikus festészet kultúrája konfrontálódik egymással. Az egyik legizgalmasabb példa Konkoly Gyula

⁵ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Az érzet logikája* [1981], ford. SEREGI Tamás (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2014).

Danaé és Maya című festménye (1967) (2. kép), ahol a reneszánsz képi hagyomány és a kortárs avantgárd művészet metszetében Pollock aranyesője termékenyíti meg Danaé klasszikus horizontú, holland realista aktját, miközben a romantikus spanyol szépség mellett a pop-art által kedvelt sablonbetűkkel jelenik meg a GOYA felirat.



3. kép. Konkoly Gyula, *A múzsa látogatása a Képzőművészeti Főiskolán*, 1964.
Olaj, vászon, 110 × 140 cm.

Magángyűjtemény. Fotó: Kieslbach Galéria Archívum

Konkoly kompozíciója technikai és stiláris értelemben jól értelmezhető a szürrealizmus és a kvázipop korabeli, illetve mai terminusaival,⁶ ám kérdés marad, hogy a kortárs festészet vizuális kultúrájának, a szürrealizmusnak és a pop-artnak a látásmódjával Konkoly miért is éppen Rembrandt *Danaéját* (1643) és Goya *Meztelen Majáját* (1800) értelmezi újra a gesztusfestészetet idéző fröcsköléssel és a fogyasztói

⁶ PERNECZKY Géza, „A magyar »szür-naturalizmus« problémája”, *Új Írás* 6, 11. sz. (1966): 100–109; Dávid FEHÉR, „Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary”, in Darsie ALEXANDER and Bartholomew RYAN, eds., *International Pop*, 135–152 (Minneapolis: Walker Art Center, 2015).

kultúrára utaló sablonokkal? Mai, posztfeminista szempontból Danaé és Maja, a görög királylány és az elegáns spanyol nő alakja is organikusan simul bele a férfitelket kapitalista kultúrájába, de a hatvanas években az akt és a meztelenség egyúttal a kommunista aszkézis és a szocialista prűdéria kultúrájára is reflektált. Talán a szexista reklámok, a hippi kultúra és a pop-art gyors térhódításával magyarázható a klasszikus aktok magyar képzőművészeti reneszánsza is, de Konkoly absztrakt expresszionista aranyesője mindenképpen egyéni invenciónak tekinthető, és tulajdonképpen az amerikai akciófestészet ironikusan tálalt diadalmeneteként is interpretálható, melynek során az „isteni”, amerikai gesztusok úrrá lesznek a szépség klasszikus európai toposzain. Danaé és Maja alakja Konkoly keze alatt vélhetően az informel gesztusszerűség és az absztrakt expresszionista vitalitás alkalmazásából kifolyólag vált expresszíven vázlatossá, ami miatt a két női figura nem is annyira egy anakronisztikus remake-nek, mint inkább könnyed idézetnek, illetve laza kisajátításnak tűnik.

A figurális gesztusok és az értelmezési trópusok sűrűsége egyúttal azt a kérdést is élesítheti, hogy egyáltalán mennyire is határolhatók el egymástól az idézet, a kisajátítás, az átértelmezés és a kulturális fordítás különféle gyakorlatai és esetei? Konkoly egy másik festményén (*A múzsa látogatása a Képzőművészeti Főiskolán*, 1964 [3. kép]) Édouard Manet-n és Émile Zolán keresztül a realizmus és a naturalizmus többféle nézőpontját (Caravaggio, Velázquez, Manet, Rodin, Carlo Carra) is megidézi.

Tulajdonképpen önmagát festi meg Manet Zolájaként (*Émile Zola portréja*, 1868), akit éppenséggel Zola studióját idéző – a falon ugyanazok a reprodukciók láthatók, mint Zolánál – budapesti, főiskolai műtermében látogat meg a múzsa. A realistán ábrázolt műtermi helyzet realizmusának, illetve naturalizmusának problematikáját csak még tovább bonyolítja a művészettörténet Manet és Zola utáni fejezeteinek, többek között Rodin szobrászatának és Carra metafizikus festészetének konkrét műveken keresztül történő festői színpadra állítása. Maga a múzsa ráadásul még modernebb, hiszen – az ortodox szocialista-realista kritika által elítélt⁷ – szürnaturalista dekalkomániával (*décalcomanie*) készült, és Max Ernst múzsáira, például Leonora Carringtonra emlékeztet a *Napóleon a vadonban* című festményről (1941). Ernst vélhetően Oscar Domingueztől, illetve André Bretontól halott a dekalkománia, a különleges, 18. század végi kerámiafestési technika szürrealista átértelmezéséről, amelynek során a vászonra felvitt nedves festékrétegbe különféle anyagokat (szivacsot, szövetet, természeti tárgyakat) lehet belepréselni. A szürrealista alkotók verziói azonban nem csak szimpla lenyomatok, hiszen tudatosan a véletlen szerepére fókuszálnak: amikor ugyanis a nyomot hagyó anyag vagy tárgy elválik a festéktől, amikor kicuppan abból, akkor kaotikus, előre nem látható alakzatok jönnek létre, amelyekben Ernst felfedezte a számára amúgy is vonzó biomorf vadon képi világot.

⁷ A szürnaturalista kifejezést először Oelmacher Anna használta a Csernust „követő” Korga György festészete kapcsán. OELMACHER Anna, „Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben”, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5., 8.

A fiatal Konkoly korabeli példaképének, a magyarul festékcuppantásnak nevezett dekalkománia pesti meghonosítójának,⁸ a szürnaturalizmus vezető mesterének, Csernus Tibornak a festészete is sokszor anakronisztikusnak tűnik. Csernus ráadásul nem egyszerűen csak idéz vagy kisajátít, hanem inkább átvesz, illetve átlényegül: úgy fest, ahogy Manet és Ernst, vagyis az általuk használt vizuális nyelven beszél, ami így már jóval élesebben veti fel az anakronizmus és az anakronisztikus értelmezés kérdéseit. Csernus részben tudatosan, részben talán öntudatlanul, a történetiséget performatív zárójelbe téve, nyilatkozataiban is összemosza az idősíkokat Caravaggiótól Max Ernstig ívelően, sőt Ernst technikája kapcsán arról beszél, hogy alkalmazásával olyan felületeket lehet létrehozni, amelyeneket Jan van Eycknél csodálhat meg az ember.⁹ A van Eyck párhuzam azért is érdekes, mert Csernus ötvenes évekbeli budapesti képzőművészeti szocializációja idején a frissen szovjetizált magyar kultúra meglehetősen anakronisztikusnak tűnt számára, hiszen úgy kellett festeni, ahogy Ilja Repin és a *peredviznyik* festők tették a 19. század végén.¹⁰ Az örökvényűnek tűnő realizmus kívánalma mindazonáltal rendkívül tágas, stiláris és szemléleti teret nyitott a kulturális hibriditás avagy – egy fokkal kevésbé anakronisztikusan fogalmazva – a sokféle beszéd (*raznorecsi*) számára is,¹¹ hiszen a realista leképezés kapcsán nemcsak az oroszok és a szovjetek jöhettek szóba, hanem a fran-

⁸ Csernus a dekalkomániát és a festék grattázsszerű formálását Hantai Simontól tanulta el 1957-ben, első párizsi tartózkodása idején. Hantai viszont Max Ernst hatása alatt állt az 1950-es évek közepén, amikor intenzíven alkalmazta ezt a technikát, ami nem melleleg Juhász Ferenc tetszését is elnyerte, aki szintén ebben az időszakban talált rá a maga sajátos bioromantikájára. Juhász ötvenes évekbeli „biológiai látása” Weöres Sándoron keresztül összekapcsolható az Európai Iskola sajátos szürrealista világképével, amelynek markáns intellektuális komponensét alkotta Kállai Ernő bioromantikája, amelyet 1947-ben a *Természet rejtett arca* című kis könyvecskéjében fejtett ki részletesebben. Lásd erről bővebben: HORNYIK Sándor, *A szürnaturalizmus archeológiája* (Budapest: ELKH BTK Művészettörténeti Intézet, 2021), 326–327. Juhász „biológiai látásához” lásd ANGYALOSI Gergely, „A láthatatlan természet képei: Juhász Ferenc lírája az ötvenes évek első felében”, *Alföld* 60, 9. sz. (2009): 59–64.

⁹ „A tradicionális festészetben csodált precizitás, művesség hirtelen felbukkanni látszott Max Ernst automatista, véletlenek által irányított képfelületein. Ez az egész számomra nagyon csábítónak tetszett. Hiszen a dolog majdhogynem úgy tűnt fel, hogy az elődöknél kevésbé fáradtságos módon lehet realizálni olyan felületeket, amelyeneket például Van Eycknél csodált meg az ember – csak résen kell hozzá lenni, észre kell venni az anyag önmozgásában rejlő lehetőségeket.” (Kis Tibor, „Századvégi zárszámadás: Beszélgetés Csernus Tiborral”, *Kritika* 25, 10. sz. [1996]: 31–33, 31.)

¹⁰ Csernus egy interjúban arról beszélt, hogy az ötvenes évek olyan mértékben átvette a 19. század végének realista festészeti stílusát, hogy a szovjet festmények, és az azok nyomán készülő magyar képek nyugodtan készülhettek volna akkor is. Vö. ABLONCZY László, „Valahogy úgy» A Montmartre lovagja: Csernus Tibor”, *Hítel* 1. sz. (2008): 66–78, <http://www.epa.hu/01300/01343/00072/pdf/20080125-46015.pdf>.

¹¹ A *raznorecsi* (nagyjából: sokféle beszéd, vagyis többféle nyelv és beszédmód egyidejű jelenléte egy adott kultúrában) fogalmához lásd Mihail BAHTYIN, „Szó a költészetben és a prózában” [1935], ford. KÖNCZÖL Csaba és KÖRÖSI József, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 173–215 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976).

cia és a német, sőt még akár a kortárs amerikai realisták is.¹² Vagyis olyan művészek, mint Manet, Degas, Grosz, Beckmann, Ben Shahn vagy – *horribile dictu* – a mágikus realista Ivan Albright,¹³ aki egészen szürrealisan kísérteties képeket festett, többek között a dekadens és okkult Dorian Grayról is, méghozzá egy hollywoodi film (*Dorian Gray arcképe*, 1945) számára.

Ez a fajta stiláris és kulturális hibriditás vizuális tekintetben mágikus és szürrealis hatást kelt, miközben fenomenológiai és antropológiai értelemben tulajdonképpen jobban megfelel az emberi elme működésének, mint a pozitivista szellemtörténet. Nem véletlen, hogy Didi-Huberman szemléleti kiindulópontja a szuverén anakronizmus definiálása kapcsán Bergson időtartam (*duration*) és Deleuze idő/kép (*temps-image*) fogalma lett.¹⁴ A képek – innen nézve – mindig az aktuális és a virtuális, a létező és a létrehozható, avagy az elképzelhető dimenzióiban bomlanak ki az emberi gondolkodásban. A kép így szinte törvényszerűen mindig többféle idősíki (emlékek, érzetek, fantáziák) elemeit egyesíti magában. Ezt a fajta fenomenológiai időfogalmat kapcsolja aztán össze Didi-Huberman Aby Warburg és Walter Benjamin munkásságával,¹⁵ hogy a pátozsfomulákban és a dialektikus képekben is felfedezze az aktuális és a virtuális, a jelen és a múlt tudatos konfrontációját. A csak a 20. század végén divatosá váló, sokáig éppen okkultsága miatt feledésre ítélt hamburgi művészettör-

¹² Lakner kifejezetten ki is emeli az amerikai realisták és mágikus realisták, Ben Shahn és Ivan Albright hatását korabeli munkásságára. Lásd SZENTESI Edit, „Beszélgetés Lakner Lászlóval”, in NAGY Ildikó, szerk., *Hatvanas évek*, 127–128 (Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1991).

¹³ Ivan Albright lett az egyik főhőse a mágikus realizmus amerikai, mégpedig észak-amerikai karrierjének, amely a képzőművészetben megelőzte a közép- és dél-amerikai irodalmi karriert. Alfred H. Barr 1943-ban a MoMA-ban már mágikus realista kiállítást rendezett, amely Franz Roh fogalomhasználatára építve a mágikus realizmust a kritikai realizmus (*Neue Sachlichkeit*) és a szürrealizmus kísérteties, mágikus ötvözeteként értelmezte. Vö. Dorothy C. MILLER and Alfred H. BARR Jr., eds., *American Realists and Magic Realists* (New York: MoMA, 1943). Lásd továbbá: Franz ROH, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925). Roh és Barr mágikusrealizmus-nézőpontja felfedezhető a hatvanas évek magyar művészettörténetében is. Vö. Judit SZABADI, „Magic Naturalism”, *The New Hungarian Quarterly* 7, 22. sz. (1966): 194–199. A mágikus realizmus fogalmának – szintén Rohra visszavezethető – irodalmi recepciótörténetének összefoglalásához lásd BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regények* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1997).

¹⁴ Vö. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés* [1907], bev., ford. Dr. DIENES Valéria (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1930); Gilles DELEUZE, *Idő-kép* [1985], ford. KOVÁCS András Bálint (Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2008).

¹⁵ „Nem arról van szó, hogy az elmúlt fényt vet a jelenbelire, vagy a jelenbeliből fény vetül a múltbelire, hanem a kép maga lesz az, amelyben az egykor voltat magában őrző elem [Gewesene] a mosttal villámcapákszerűen egy konstellációvá áll össze. Más szavakkal: a kép a nyugvópontra jutott dialektika [Dialektik im Stillstand].” (Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk: Gesammelte Schriften* V, Hg., Rolf TIEDEMANN [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991], 576–577. Idézi BACSÓ Béla, „A felszín kicsiny szimptomái”, *Jelenkor* 49, 3. sz. [2006]: 303–308, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/957/a-felszin-kicsiny-szimptomai>.)

ténész azért is érdekes és fontos hivatkozás, mert ő ezt a bizonyos időbeli konfrontációt ismeretelméleti értelemben is szituálta – már az 1920-as években. Későn felfedezett jegyzeteiben és naplóiban a képekbe rögzült múltbeli érzések empatikus – jelenbéli – értelmezésének folyamatában éppen a distancia jelentőségét hangsúlyozta a *Zwischenraum*,¹⁶ a köztes tér, a két dolog, a két idő közötti tér ikonológiájának programját hirdetve. Ami pedig az időt és az anakronizmust illeti, illetve a pozitivizmus és a korszellem problematikáját – Warburg ezt is gyönyörűen hidalta át az ironikus *Gespensergeschichte* fogalmával,¹⁷ amelynek egyszerre játékos és tragikusan komoly regiszterében a művészettörténet kísértettörténété vált. Vagyis nem szellemtörténet lesz, hanem a kísértetek története, olyan jelenségek és energiák története, amelyek kísértik az embert, amelyek újra és újra megjelennek, és „energia-konzervként” működő pátoszformulákban öltönek testet.¹⁸ A leghíresebb pátoszformula Warburgnál az eksztatikus nimfa alakja, aki Freud, Lacan és Deleuze felől nézve nyilvánvalóan a szexualitás és a vágy energiáit zárja magába, vagyis a psziché, a fantázia, az emlékezés és a gondolkodás egymással összefonódó síkjaihoz vezet.¹⁹

A köztes terek ikonológiája ekként összekapcsolható a hibrid identitás elméletének híres harmadik terével is,²⁰ hiszen Warburg szándékai szerint a képek és a jelek, a mimézis és a nyelv, az eksztázis és a reflexió, az érzelem és az értelem közötti terek feltárása lehet az igazán érdekes a művészet- és a kultúratörténet számára. Vagyis egy olyan képtudomány művelése lenne a cél, amely reflektál a reprezentáció mindkét (vizuális és verbális) típusára, az élet mindkét (emóció és ráció) felére, és amely éppen a képek értelmezése során fellépő ellentétpárok feszültségének elemzésén át generálja a jelentést és a mondanivalót. A *Mnemosyne atlasz* (4. kép) bevezetőjéhez írt szövegében a képek és a jelek közötti tér manifeszt módon a szubjektum és valóság közötti feszültség dinamikáját is reprezentálja. Végso verziójában ugyanis a köztes tér ikonológiája a képszerű és a jelszerű gondolkodásmód között oszcilláló psziché

¹⁶ Aby WARBURG, „Mnemosyne I: Aufzeichnungen (1927–1929)”, in Aby WARBURG, *Werke in einem Band*, Hg. und kommentiert von Martin TREML, Sigrid WEIGEL, und Perdita LADWIG, 640–646 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), 643.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Aby WARBURG, „Grundbegriffe II”, *Notizbuch*, 1929, 21, kézirat. Warburg jegyzetfüzete a londoni Warburg Institute archívumában található. Idézi Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: Warburg Institute, 1970), 243.

¹⁹ A nimfa alakja Warburg pszichohistorikus ikonológiájának központi szereplője lett. A warburgi pszichohistória értelmezéséhez lásd bővebben: Georges DIDI-HUBERMAN: *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002). Giorgio AGAMBEN, *Nymphs* [2007] (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

²⁰ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994). A közép-európai kulturális hibriditás részben Bhabha, részben Bahtyin által inspirált irodalmi értelmezéséhez lásd Marcel CORNIS-POPE and John NEUBAUER, eds., *History of the Literary Cultures of East Central Europe: Junctions and Disjunctions in the 19th and 20th Centuries*, vols. 4 (Amsterdam: John Benjamins, 2004–2010).



4. kép. Aby Warburg, *Mnemosyne atlasz*, 46. tábla, 1924–1929

értelmezését jelenti. Warburg egész pontosan úgy fogalmaz, hogy ez a fajta ikonológia teremtheti meg a „művészettörténeti anyagot a képszerű és a jelszerű gondolkodásmód közötti ingadozás fejlődépszichológiájához [Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmässiger Ursachsetzung]”.²¹ És pontosan ebben a gondolatban fedezi fel saját, ismeretelméleti és pszichológiai indíttatású montázselméletének gyökereit Didi-Huberman is, amikor a gondolkodás, a kép- és a történelemalkotás relativizmusát és szubjektivitását felmutató, „szürrealista” gondolkodókhoz (Warburg és Benjamin) kapcsolja a „szuverén anakronizmus” kreatív fogalmiságát.²²



5. kép. Csernus Tibor, *Saint-Tropez*, 1959.

Olaj, vászon, 115 × 250 cm.

Magyar Nemzeti Bank. Fotó: a Virág Judit Galéria jóvoltából

Az első magyar szürnaturalista festmény sikere is anakronizmusából, illetve annak különleges dinamikájából adódott. Csernus *Saint-Tropez*-ja (1959) (5. kép) ugyanis látszólag organikusan simult bele a dekadens Nyugat modernizált szocialista realista ábrázolásának programjába az olvadás és a felzárkózás keleti blokkjának művészeti világában.²³

²¹ Ezt a mondatot Ernst Gombrich is idézi: GOMBRICH, *Aby Warburg*, 253. Lásd még ABY WARBURG, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Hg. Karen MICHELS und Charlotte SCHOELL-GLASS (Berlin: Akademie Verlag, 2001), 434.

²² DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, 22–24.

²³ A szocialista realizmus ötvenes évekbeli korszerűsítéséről, illetve modernizálásáról lásd bővebben: Susanne E. REID, „Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw: The Struggle for a

A híres francia kikötő magyar festői reprezentációján a Riviéra és a korzó „nyugati”, festői toposza egészen harmonikusan fonódott össze a hadihajók és a gyarmati háborúk „imperialista” kultúrájának „keleti”, antikapitalista, politikai kritikájával. Éppen ebben az időszakban lépett fel ugyanis a magát már Koreában is kompromitáló francia hadsereg brutális erővel az algériai forradalmárok ellen, amiről természetesen a magyar sajtó is tudósított. Ezzel párhuzamosan, és ennek ellenére, az allegorikus tartalommal feltöltött Nyugat-kép, a militarizált nyugati városkép vizuális vezérelve – a modernizáció szellemében – az egykori (impresszionista és posztimpresszionista) optikai realizmus és a modern valóság „szürreális” anyagszerűségének konfrontálása lett. Csernus *Saint-Tropez*-ja ugyanis távolról egy festőien impresszionisztikus politikai allegóriának tűnt, és csak közelről tárulnak fel a látványt roncsoló grattázs- és dekalkomániaszerű festői gesztusok. A legtehetségesebb Bernáth



6. kép. Konkoly Gyula, *Tulp doktor anatómiai leckéje*, 1967.

Vegyes technika, fa, 132 × 204 cm.

Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum.

Fotó: Szépművészeti Múzeum

»Contemporary Style« in Soviet Art”, in Polly JONES, ed., *Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*, 193–230 (New York: Routledge, 2006). Magyar vonatkozásban: HORNYIK Sándor, »A szocialista realizmus reformja: A keleti, szovjet típusú modernizáció és a nyugati modernizmus találkozásai”, in SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig, szerk., *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon, 1956–1980*, 113–136 (Budapest: Vince Kiadó, 2018).

Aurél-tanítvány esztétikai és művészettörténeti kiindulópontjai Manet árbócerdővel dúsított kikötői (*Port de Bordeaux*, 1871) és Degas kecses balerinákat felvonultató balettórái lehettek,²⁴ amelyek aztán Csernus elméjében összekombinálódtak Bernáth Riviérájával (1927), majd az egész képi egyveleg szürnaturalistán összeborzolódtott és felfodrozódott, vagyis szinte tapintható életre kelt Ernst és Hantai szürrealista képalkotó technológiájával. A *Saint-Tropez* így egyszerre tűnhetett üdvöztetően és kísértetiesen modernnek az avatott szemek számára. Németh Lajos és Perneczky Géza a jellegzetesen magyar posztnagybányai festészet avantgárd megújítását látta benne,²⁵ a fiatal festők (köztük Lakner és Konkoly) viszont a tipikusan nyugati, újrealista és posztzürrealista festészet már-már arcátlanul provokatív meghonosításán döbbsentek le,²⁶ hiszen Csernus a *Saint-Tropez*-t a Tanácsköztársaság emlékének szentelt országos képzőművészeti kiállításon mutatta be.

A fiatal „követő”, Konkoly viszont nem sokkal később már egy eltérő, az illúzió és a képalkotás működésére is erőteljesebben reflektáló, kritikai útra lépett a *Tulp doktor anatómiai leckéjével* (1967) (6. kép), ami a szó szoros értelmében nem is az emberi testet, hanem Rembrandt festményét és annak állítólagos szocialista humanizmusát analizálta.

Rembrandt (*Tulp doktor anatómiája*, 1632) így kerülhetett közvetlen kapcsolatba a vonal és a szín új mágusainak, Kenneth Nolandnak és Yves Kleinnek a vizuális kultúrájával. Rembrandt realizmusa és humanizmusa és rajta keresztül a szocialista realizmus „új” realizmusa és új humanizmusa ekként éppen a legmodernebb francia és amerikai, elvont és spirituális vizuális kultúrákhoz képest vált anakronisztikussá. Az egyáltalán nem magától értetődő újrealista Rembrandt-parafrázis intellektuális forrása talán az idősebb pálya- és vetélytárs, a Rembrandtra szintén sokrétűen reflektáló Lakner László lehetett. Az egy évvel korábbi *Rembrandt-tanulmányok* (1966) (7. kép) ugyanis Rembrandt, Larry Rivers (*Dutch Masters and Cigars*, 1963) és Alberto Burri realizmusának összekombinálásával a szocialista realizmus által ellaposított klasszikus realista program invenciózus kontinuitására mutatott rá.

Az újrealizmus, a pop-art és a barokk korának holland realizmusa ugyanis csak látszólag, illetve művészettörténeti értelemben tűnik anakronisztikusnak, hiszen az anyag és a matéria, avagy a festőművészet szempontjából a realizmus problematikája örök érvényű Pliniustól Leonardo da Vincin át Gombrichig ívelően.²⁷ Talán ezért is lesz a Lakner-kép főszereplője a ráfestett nyíl tanúsága szerint a fiatal Rembrandt

²⁴ Csernus több interjújában is említette, hogy mennyire nagyra tartotta Manet, illetve Degas festészetét.

²⁵ PERNECZKY, „A magyar »szür-naturalizmus«...”, 101; NÉMETH Lajos, *Modern magyar művészet* (Budapest: Corvina Kiadó, 1968), 143.

²⁶ VÖ. SZENTESI, „Beszélgetés Lakner Lászlóval”; KONKOLY Gyula, *Önéletrajz*, kézirat, 1990. Idézi SZÉKELY Katalin, „Radikális jövőkép: Konkoly Gyula munkássága 1964-től 1973-ig”, in KONKOLY Gyula, szerk., *Konkoly Gyula*, 28–30 (Budapest: St.Art Galéria, 2008).

²⁷ Lásd Norman BRYSON, *Vison and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983).

vállán meggyűrődő ruha, amely egy valódi textil gyűrött lenyomata, vagyis a dekalománia egy sajátos verziója. A képi történetek szöveges kommentárjaként a festett



7. kép. Lakner László, *Rembrandt-tanulmányok*, 1966.

Olaj, vászon, 110 × 95 cm.

Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum.

Fotó: Szépművészeti Múzeum

HOL A FÉNY? felirat az amerikai kortárs kolléga,²⁸ Rivers *Dutch Masters and Cigars* képének PRESIDENTS feliratához hasonló módon – a göngyölegeknél használt – sablonbetűkkel jelenik meg a különféle realizmusok terében. Ha pedig jól megnézzük, avagy alaposan tanulmányozzuk a magyar képet, akkor az is látható lesz, hogy Rembrandt – Lakner által megidézett és kielemezett – *34 éves önarcképén* (1640) a vállnál meggyűrődő kabát valójában sötétben marad, és messze nem rajzol ki olyan komplex gyűrődésrendszert, mint Lakner odapréselt textilcsomagja, dekalkománia-válla. Így még az sem teljesen elképzelhetetlen, hogy Lakner a modern művészet realizmusának fényében Rembrandt realizmusának pontosságát és valószerűségét kritizálta, az ömiróniát sem nélkülöző módon.

A mágikus szocialista realizmusként is érthető magyar szürnaturalizmus egyik legtitokzatosabb műve a *Nádas* (1964) (8. kép).



8. kép. Csernus Tibor, *Nádas*, 1964. Olaj, vászon, 134 × 152 cm.

Budapesti Történeti Múzeum.

Fotó: a Budapesti Történeti Múzeum jóvoltából

²⁸ A festmény művészettörténeti kapcsolatainak alapos feltárásához lásd FEHÉR DÁVID, *Avantgarde-Arrieregarde: Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László életművében*, PhD-disszertáció (Budapest: ELTE, 2018), 198–204.

Csernus többszörösen is anakronisztikus Parnasszusa Robert Rauschenberg, Francis Bacon és Max Ernst módszereivel idézi meg a műzsákat és a klasszikusokat, akik egy balatoni nádas ingoványán fölülemelkedve, egy stégen sütkérezve és groteszk módon olvadozva néznek vissza ránk. A klasszikusok egykori realizmusa és realitása ekként új nyelven, illetve nyelveken szólal meg, hogy visszaadja az akkori jelen kaotikus valóságát, amire gyönyörű példa a nádas mocsarában az olasz *Vie Nuove* magazin „megidézése” az új, szép és modern életet reprezentáló Monica Vitti képmásával. Az idézés technikája sem mellékes, hiszen Csernus Rauschenberg találmányát, az oldószeres képtranszfert (*solvent transfer drawing*) használja, vagyis egy valódi újság képét olvasztja, illetve oldja és ragasztja át festményébe. Emellett a fürdőző és napozó modern műzsák megmintázása során a mozgás Bacon-féle megragadására (*motion blur*) is reflektál, a nádas növényi részeit pedig a valódi lenyomatokat és préselt növényeket is felhasználó dekalkománia technikával festi fel, amit Ernst saját szatirikus hangvételű Árkádiáján, *Reggeli a szabadban* (*Déjeuner sur l'herbre*, 1944) című parafrázisán is használt. Mindez így együttesen egy nagyon modern, realista program vizuális lenyomatának tűnik, ami nemcsak a hidegháborús magyar valóság heterogenitását és hibriditását, de az elme és a psziché fragmentált, montírozott struktúráját is képes visszatükrözni, ami talán éppen a kettős beszéd és az álcázás, avagy Czesław Miłosz kifejezésével élve, az esztétikai ketman Aczél-féle kultúrájában bontakozhatott ki ennyire gazdagon és szépen, mégpedig éppen a politikusok számára amúgy is túlságosan titokzatos és ambivalens vizualitás birodalmában.²⁹ Annak a vizualitásnak a birodalmában, amely éppen határtalan képisége folytán válhatott képessé arra, hogy minden más reprezentációs formánál összetettebben mutassa meg a Kádár-kori, kelet-közép-európai művészet mágikus hibriditását, amelyben a valódi és fiktív elemekből építkező művészi identitások a múlt, a jelen és a jövő alakjaiból, a történelem, a hétköznapiak és a fantázia különféle narratíváiból rakták össze elbűvölően és riasztóan szürreális valóságukat.

²⁹ A ketman szellemiségéhez, avagy a valódi gondolatok elrejtésének pragmatikus, kora újkori perzsa kultúrájához, illetve annak közép-európai átértelmezéséhez a sztálinizmus időszakában lásd Czesław MIŁOSZ, *A rabul ejtett értelem* [1953], ford. FEJÉR Irén (Budapest: Mérleg Kiadó, 1992). Az intellektuális álcázás és az identitás-maszkok viselésének kommunista gyakorlatához és posztkommunista kritikájához lásd Sheila FITZPATRICK, *Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia* (Princeton: Princeton University Press, 2005), <https://doi.org/10.1515/9781400843732>. Az orwelli *doublethink*kel is párhuzamba állítható kettős beszéd Sasvári Edit értelmezésében a különféle, de dominánsan nyugati (kapitalista) és keleti (kommunista) elvárásoknak történő párhuzamos megfelelési kényszer és vágyat jelentette a Kádár-korszak politikai, kulturális és gazdasági életében. Vö. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig, szerk., *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon, 1956–1980* (Budapest: Vince Kiadó, 2018), 9–17.

KARTOGRÁFIAI MÓDSZER AZ IRODALOMTÖRTÉNETBEN

KAPPANYOS ANDRÁS

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet,
osztályvezető és igazgatóhelyettes

kappanyos.andras@abtk.hu

ORCID 0000-0002-0474-41099

The Cartographic Method in Literary History

In the new millennium, the Institute of Literary Studies has undertaken the task of preparing a new multi-volume handbook of Hungarian literary history. From the very beginning, the concept was based on a few consensual insights: the narrative we put forward must in no way be ideology-driven and in no way teleological – even though its subject matter often consists of ideological and teleological constructions – and its approach must strive for encyclopaedic balance. Our research group, which is working on the period from the last decade of the 19th century to the present, is facing particular difficulties with regard to these principles. Almost none of the existing synthetic treatments of the first half of the period can be used, precisely because of their ideological load; while the second half is fraught with unresolved debates, ideological and teleological. The history of the period is fragmented by traumas of non-literary (primarily political-historical) origin, while the number of objects relevant to historiography (works, institutions, ideas, initiatives, channels of communication, media frameworks, etc.) is growing at an unprecedented rate, forcing a rigorous selection which then has to be defended again against accusations of ideological influence. This paper attempts to outline the preliminary modelling operations that might help our research group to meet these challenges.

Keywords: Hungarian literature, Modernism, literary history, cartographic method

■ Amikor az új akadémiai irodalomtörténeti szintézis tervei valamikor a kétezres években formálódni kezdtek, a sok bizonytalanság között egy kérdésben teljes egyetértést lehetett érzékelni: mindenki adottnak tekintette, hogy *nem célelvű narratívában* gondolkodunk. Ez a belátás abból a közös tapasztalatból táplálkozott, hogy az előző, a múlt század hatvanas éveiben létrehozott irodalomtörténeti kézikönyv (a „Spenót”)¹ elavultságában éppen a teleologikus összetevő játssza a legnagyobb szerepet. Az elbeszélte történetnek azokban a szakaszaiban, ahol az adott korszakot átható célképzet szervesen összekapcsolja a magyar művelődéstörténet egymást követő állapotait, ott a narráció célelvűsége még évtizedek távlatából is kevésbé zavaró. Ahol a régi kézikönyv a múltban már lezárult folyamatokat állít be szükségszerűségként – például az átalakulóban lévő társadalmi rendszernek jobban megfelelő, az adott korban progresszívnek számító kulturális normák elsajátítását vagy a magyar nyelvű művelődés teljes rendszerének kiépítésére irányuló törekvéseket –, ott az ideológia nem temeti teljesen maga alá a tudományos objektivitást; ezt láthatjuk az 1., 2. és 4. kötetben. A huszadik század első felének történetét felkínáló utolsó két kötet, csakúgy, mint a különösen osztályharcos jellegűre hangolt (a 19. század első felét felölelő) harmadik, teljes egyértelműséggel demonstrálja a célelvű történetmondás veszélyeit.

A célelvűség mellőzése tehát kezdettől nem volt kérdéses a vállalkozásunkban, ám emellett kevesebb figyelmet kapott a kiinduló konszenzus másik eleme: az, hogy *narratívában*, mégpedig többé-kevésbé egységes narratívában kell gondolkodnunk. Ha áttekintjük a rendszerváltás óta készült átfogó irodalomtörténeti munkákat, világossá válhat, hogy a jelentősnek minősített irodalomtörténeti tények és összefüggések történeté szervezése korántsem magától értetődő. Kulcsár Szabó Ernő 1993-as monográfiája² inkább hatástörténeti szempontokat érvényesítő taxonómia, mintsem elbeszélte történet. A Szegedy-Maszák Mihály által főszerkesztett, 2007-es, három-kötetes kézikönyv³ különálló tanulmányokban, pontszerűen vizsgálja a magyar irodalomtörténet kiemelt jelentőségű eseményeit, és bár kronologikus rendbe fűzi őket, narratív összekapcsolásukat eleve elhárítja. A Gintli Tibor szerkesztésében 2010-ben megjelent kézikönyvnek⁴ a 20. század első felére vonatkozó részét (amelyet maga a főszerkesztő írt) egymás mellé rendezett életműportrék alkotják, tehát megközelítése szintén közelebb áll az enciklopédikus szemlélethez, mint a történeté formálása megkísérléséhez. Nyilvánvaló tehát, hogy az irodalomtörténeti tudás át-

¹ SÖTÉR István, főszerk., *A magyar irodalom története*, 6 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964–1966).

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993).

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, főszerk., *A magyar irodalom történetei*, 3 köt. (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007).

⁴ GINTLI Tibor, főszerk., *Magyar irodalom* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), <https://doi.org/10.1556/9789630589499>.

adásának számos eredményes módja létezik az egységessé font narratíva előadásán kívül. Emellett be kell látnunk, hogy a teljességre törő történetmondásra (vagyis a történet minden egyes szegmentumára) gyakorlatilag egyetlen olvasónak sincs *egyszerre* szüksége: a *kézikönyv* fogalma ellentmond a lineáris végigolvasásnak.

Az egységes történetté szervezésnek nem is ez a célja. Mindenekelőtt módszertani előnyökkel jár, hiszen a viszonylag nagy létszámú és diverz szakmai indíttatású szerzőgárda számára egységes keretet biztosít, megkönnyítve a külön-külön elkészített részletek összekapcsolását. Ennél is fontosabb az a lehetőség, hogy a jól megépített, átfogó történet a részletesen ki nem fejtett elemek tekintetében is magyarázó erővel rendelkezhet: vagyis a speciális érdeklődésű olvasó az explicit módon nem tárgyalt kérdésekkel kapcsolatban is megtalálhatja a maga implicit válaszait. Ez a lehetőség különösen fontossá válik, ha a *kézikönyv* oktatási, ismeretterjesztő, kánonközvetítő funkcióit is mérlegeljük. Ezeknek a funkcióknak a betöltésére akkor lehet esélyes az irodalomtörténet, ha konszenzuskereső, inkluzív attitűddel fordul a tárgyhöz. Nem szorul különösebb bizonyításra, hogy a magyar irodalom modernnek nevezhető szakaszában a szerzők, művek, fórumok, csoportok, irányzatok, vagyis a történeti elhelyezésre váró tények és összefüggések száma nagyságrendi többletet mutat a korábbi szakaszokkal szemben, vagyis ahhoz, hogy az elbeszélendő történetet mederben tartsuk, a jelenhez közeledve egyre erőteljesebben kell a szelekció eszközével élnünk. Napjainkhoz közelítve a konszenzus megtalálása nemcsak azért válik egyre nehezebbé, mert a tárgyalandó tények sűrűsége növekszik, hanem azért is, mert e tényekkel kapcsolatban egyre több aktívan képviselt érdekeltséggel is számot kell vetni. Senki sem képes olyan modern nemzeti irodalomtörténetet írni, amely ne váltana ki vitákat. A legtöbb, amit tehetünk, hogy az öröklött kánonviszonyokat kritikusan tárgyaljuk, miközben kerüljük a kirekesztő jellegű kánon döntéseket, vagyis egyfajta *implicit inkluzivitás* jegyében adjuk elő saját történetünket.

Hogy az előadandó történet koherenciát kapjon, ahhoz szükség van egy átfogó perspektívára. Minthogy a mi történetformálásunk nem célulvűen alakul, ezt a perspektívát egy főszereplőként kezelt kulturális tendencia tudja biztosítani. Esetünkben ez a *modernség* elve, amely a magyar társadalomtörténetben a 18. és 19. század fordulója tájékán jelentkezik, de az irodalmi alkotásokban csak a 19. század utolsó harmadában válik jelentős tényezővé. Hangsúlyoznunk kell, hogy nem ez az egyetlen lehetőség: a *Spenót* például a társadalmi fejlődés (az ideális társadalom felé való törekvés) elvét tette meg vezérfonalának, és ma is találkozhatunk olyan próbálkozással, amely a nemzeti önazonosság és önkifejezés perspektívájából szerkeszti meg a maga – a mienktől nyilvánvalóan radikálisan különböző – történetét.

Az itt rendelkezésünkre álló tér nem engedi meg modernségelgondolásunk részletes kifejtését, ezért csak néhány orientáló címszóra szorítkozhatunk. A társadalmi értelemben vett modernség a rendi berendezkedés felbomlásával, a polgárság kialakulásával, a földrajzi és társadalmi mobilitás megindulásával állt összefüggésben. A megtapasztalt változások lehetővé tették olyan gondolkodási mechanizmusok kialakulását, amelyek nem az esszencializmusban, hanem a diszkurzivitásban gyö-

kereznek. Miközben a gazdasági hatékonyság a társadalmi egyenlőtlenség új, látványos formáit hozta létre (urbanizáció, iparosodás), a társadalmi státuszok „eleve elrendelt” jellege megszűnt – vagyis ezek maguk is diszkurzus tárgyává válhattak. A modern művészet tehát nem a vele párhuzamos ideológiák és társadalmi rendszerek támogatójaként, hanem azokat kritizáló, ellentmondásait feltáró, a szorongásoknak és indulatoknak formát adó keretrendszerként jött létre. A művészetek alapelvénél vált az autonómia, amely egyrészt az egyéni látás- és alkotásmódok felszabadításában, másrészt az önálló működési módok kialakításában (például polgári sajtó) ölt testet. Alapelv lett továbbá az emancipáció, az inkluzivitás is: a modern művészetek történetén végigkövethető tendencia, hogy mind újabb marginalizált csoportoknak ad módot az önkifejezésre.

A 20. század magyar irodalomtörténete azonban nem csak modern törekvésekből áll, és maguk a modern törekvések is sokfélék. Az általunk elbeszélendő történet alapvető tulajdonsága, hogy nem egy szálon fut és nem képzelhető el egymást leváltó ideológiai vagy poétikai paradigmák szekvenciájaként. A problémát legjobban talán a klasszikus magyar avantgárd példáján lehet bemutatni. Elbeszélésünk inkluzív jellege azt követeli, hogy az avantgárd az eddigieknél nagyobb jelentőséget, részletesebb tárgyalást kapjon, ugyanakkor nem látunk olyan szakaszt a történetben, amikor az avantgárd valós dominanciára tett volna szert, akár a más irányzatok számára különösen releváns igazodási mintaként, akár társadalmi hatását tekintve. De a narratívánkat eleve nem is az a kérdés irányítja, hogy egy adott korszakot a versengő irányzatok közül melyik „nyerte meg”: igyekszünk távol tartani magunkat a *Spenót* lapjait domináló allegorikus hadtörténeti (olykor evolucionista) retorikától, amely minduntalan harcról, győzelemről és bukásról beszél. Bár az irodalmi mező uralásáért folyó rivalizálás természetes tárgya az elbeszélésünknek, figyelmünk elsősorban a kölcsönhatásokra, a kulturális mintázatok átvételére irányul. Az avantgárd tárgyalását tehát olyan módon kell megoldanunk, hogy a modernitás korszakában a nyilvánosságszerkezetben elfoglalt pozícióját mutassuk be, vagyis nem rendelünk hozzá egy végső soron fiktív, külön korszakot. Mindez a posztmodernre nézve is érvényes.

A feladatot az a módszertani keret teszi lehetővé, amelyet Gilles Deleuze – Michel Foucault társadalomtörténeti munkásságát értékelve – *kartográfiai módszerként* nevezett meg.⁵ Ha az egyes történeti korszakokra nem alkorszakok szekvenciájaként, hanem az érvényes és jelentős törekvések virtuális térképeként tekintünk, akkor szemléletünk új dimenzióval gazdagodik, az irányzatok közötti rivalizálások és térfoglalások mellett képet kaphatunk az együttműködésekről, átjárásokról, hatásokról is. Ebben a szemléletben csak ott kell éles határpontokkal, korszakfordulókkal számolnunk, ahol külső – rendszerint politikai jellegű – behatások következtében

⁵ ANGYALOSI Gergely, „Közelítések a modernséghez: Az új magyar irodalomtörténet harmadik kötetének koncepcionális kiindulópontja”, in ANGYALOSI Gergely, *Rejtett fényforrások*, 159–164 (Pécs: Kijárat Kiadó, 2015), 160.

az irodalmi mező feltételrendszerei, intézményes erőviszonyai és ideológiai előfeltételei radikálisan átrendeződtek. A 20. század ilyen határpontjait az 1919–20; 1948–49; valamint az 1989–90-es eseménysorok jelölik ki. Azon a négy történeti szakaszon belül, amelyet ezek a határpontok elválasztanak, természetesen lokalizálhatunk további sorsdöntő eseményeket, de ezeknek az irodalomra irányuló *rendszereszerű* hatása messze elmarad az említett politikatörténeti fordulatok hatásától. A négy történeti szakaszt tehát külön-külön feltérképezendő virtuális tájnak tekinthetjük: ezek alkotják kötetünk fő fejezeteit.

A történeti szakaszokon belül az egymással részben párhuzamosan működő makroirányzatokat – az őket megvalósító csoportosulásokra és az általuk alakított vagy használt irodalmi intézményekre is tekintettel – *diszkurzusformációknak* nevezzük. Ezen olyan, kulturális közösségekhez és nyilvánosságterekhez rendelt szabálykészleteket értünk, amelyek az adott közösségben és nyilvánosságtérben meghatározzák az irodalom esztétikai értékrendjét és társadalmi funkcióit. *Elsődlegesnek* tekinthetők azok a diszkurzusformációk, amelyek az irodalom autonóm működése során jöttek létre: az esztétizáló modernség, az avantgárd, a szintetizáló modernség és a posztmodern. *Másodlagos*ként soroljuk be azokat az alakzatokat, amelyek háttérben ideológiai vagy politikai kezdeményezés áll, tehát alapvetően heteronóm indíttatásból alakítanak ki irodalmi normarendszereket. Ide soroljuk a nemzeti konzervativizmust, az irodalmi népiességet, valamint a szocialista realizmust. Egyes diszkurzusformációk között szövetségek, sőt ideiglenes összeolvadások, hibridizációk is létrejöhetnek. Megítélésünk szerint e hét kategória valamelyikébe az általunk feldolgozandó korszak minden számottevő irodalmi jelensége besorolható, és ez a besorolás, illetve a kategórián belüli pozicionálás minden esetben releváns információ.

A fenti elnevezések közül mindenekelőtt az *esztétizáló* és *szintetizáló modernség* szorul külön magyarázatra. Ez a két diszkurzusformáció az irodalmi modernség fő vonulatát alkotja, modern klasszikusaink túlnyomó többsége ide tartozik. Maguk az elnevezések munkacímek, ugyanakkor a forgalomban lévő „klasszikus modern-későmodern” distinkciótól való eltérés tudatos. Ez utóbbi fogalompár a német terminológiai konszenzusnak megfelel, de az angolszásznak például nem: ott a *late modern* szókapcsolat a 18. század közepén kezdődő periódusra utal. Terminusainknak kompatibilisnek kell lennie a nemzetközi konszenzusokkal, de teljes egybevágásuk nem alapfeltétel, hiszen a leírandó jelenségek sem felelnek meg teljesen a nemzetközi terminusok által leírt jelenségeknek. A világirodalmi trendektől való eltérések, a modern magyar irodalomtörténet leginkább jellegadó történeti tényei éppen abból következnek, hogy irodalmon kívüli történések időről időre másodlagos diszkurzusformációkat hoztak domináns intézményi helyzetbe az elsődlegesekkel szemben. Ez különösen jól megfigyelhető az 1920 utáni évtizedekben, amikor a humánumba vetett hit megrendülése mellett a nemzeti integritás sérülésének érzete és az emancipációs ajánlat visszavonása is hozzájárult, hogy a közösségi etikai tétek újra releváns irodalmi kérdéssé váljanak. De ugyanígy említhetnénk a posztmodernt, amely a szovjet szatellitállamokban aligha támaszkodhatott a fogyasztói társadalom csömö-

rére, sokkal inkább a kelet-európai groteszk hagyományára, és a nyelv iránti bizalom megrendülése is egészen másfajta, pregnánsabb és drámaibb tapasztalatokban gyökerezett, mint Nyugaton.

A térképmetaforát tovább bontva kézikönyvüket egyfajta atlaszként is elképzelhetjük, ahol korszakonként külön feldolgozást kap a társadalomtörténet és irodalomszemlélet, a mediális és intézményi kontextus, a világirodalmi és diszciplináris kontextus, valamint a poétika- és műfaj történet. Ezek a feldolgozási szempontok egymásra vetíthetők, akár csak egy adott terület hegy- és vízrajzi, gazdaságföldrajzi vagy politikai térképe, ugyanakkor az egynemű „térképek” szekvenciálisan is összeolvashatók egymással, kiadva például az évszázad mediális viszonyainak történetét. A négy korszak, a négy elsődleges és három másodlagos diszkurzusformáció, valamint a legutóbb bemutatott szempontcsokrok olyan mátrixot adnak ki, amelynek virtuális terében a huszadik századi irodalom bármely jelenségének megtalálhatjuk a helyét, és reálisan leképezhetjük a jelenségek közötti távolságokat, kölcsönhatásokat, leszármazási kapcsolatokat. Ebben a térben jól elhelyezhetők az anakronizmusok, a kései kultuszok, az elfeledett és újra felfedezett, saját korukban alul- vagy túlértékelt szerzők is, vagyis mindazok az irodalmi teljesítmények, amelyek a korstílusokra, egymást leváltó vagy meghaladó normarendszerekre épülő lineáris-szekvenciális taxonómiákat óhatatlanul próbára teszik. A kartografikus megközelítésből következik végül a kitüntetett ideológiai perspektíva hiánya is, amely azonban nem jelent ideológiai semlegességet, hiszen maga a módszertan rendel pozitív értékeket a modernitás azon tendenciáihoz, amelyek a szabadság, az emancipáció, a szolidaritás lehetőségeit, az emberi potenciálok kiteljesedését hordozzák magukban.

A fenti, 2021. november 10-én elhangzott előadás voltaképpen a 2019-ben megjelent koncepciótanulmány⁶ manifesztumszerű összefoglalása, külön kiemelve a módszertani megfontolásokat, vagyis az egész vállalkozás fő kérdését: hogyan lehetséges a 21. században érvényes, összefüggő narratívát alkotni a 20. század irodalomtörténetéről. Miközben az előadásszöveget a publikációra készítettem elő, a kezembe került Lengyel Imre Zsolt kiváló tanulmánya, amely érdemi bírálatot fogalmaz meg a koncepcióra vonatkozóan.⁷ A kézikönyv fejezetein dolgozó közösség minden konstruktív kritikát hálásan fogad: azt is, amelyből az derül ki, hogy mit csinálhatnánk jobban, és azt is, amely arra mutat rá, hogy előzetes elgondolásaink megformálásakor hol foglalmaztunk félreérthetően.

⁶ KAPPANYOS András, „A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–88.

⁷ LENGYEL Imre Zsolt, „Újságírás, közönség, irodalom: Az 1900 körüli évtizedek irodalmi diskurzusa a piacodással kapcsolatos dilemmák kontextusában”, *Irodalomtörténet* 53 (2022): 15–36.

Történeti szintéziskonceptciót írni rettentő hálátlan feladat. Ha a majdani irodalomtörténeti kézikönyvet – a kartográfiaelv jegyében – úgy képzeljük el, mint egy országatlaszt, akkor a koncepciótanulmány nem több, mint az atlaszok elején szokásos áttekintő térkép vázlata. Elnagyolt és rossz felbontású: köztes eszköz, amelyet maga a készülő munka újra és újra felülír és helyesbít majd. Lengyel Imre Zsolt a maga igaza mellett Alexander Bernát, Rákosi Jenő, Gyulai Pál és mindenekelőtt Ignotus korabeli vitáiból és nyilatkozataiból vett bőséges idézetek segítségével érvel meggyőzően, miközben egy olyan szöveggel polemizál, amely – éppen a kényszerűen vállalt rossz felbontása, „sokat markolása” miatt – a fenti nevek közül egyedül Gyulait említi, őt is csak példaként. Ez valójában nem vitaszituáció: mi még nem állítottunk semmit Ignotusról, hanem egy nagyságrendekkel nagyobb léptékű jelen-ségghalmazt próbáltunk fogalmilag megragadhatóvá tenni.

Kisebb léptékben nyilván pontosabban, hatékonyabban lehet érvelni: egy térkép is annál kevésbé torzít, minél kisebb területet ábrázol. Az irodalomtörténeti érvelésnek valójában ez, a konkrét szövegek értelmezése, kontextusba helyezése, összevetése a természetes terepe, és Lengyel Imre Zsoltnak sikerül is olyan képletet szerkesztenie a századvég és századelő modernségfelfogásának néhány aspektusáról, amelynek örömmel adnánk helyet a még nem létező kézikönyvben – persze a felbontás megfelelő beállításával. Lehetne ez egy jól megrajzolt térképszelvény az atlaszban. Meglepő, hogy ebből a perspektívából így félre lehet érteni a koncepciótanulmány némely előfeltevését.

Úgy látszik például, mintha az 1890 körül kezdődő korszak történetét „modernség és pre- vagy antimodernség diametrális ellentéte mentén”⁸ kívánnánk elbeszélni, holott az ennek alátámasztására Lengyel Imre Zsolt által idézett mondatok nem erről szólnak, hanem annak a napjainkig is eleven, de jellegzetesen 20. századi diszkurzusformációnak a jellemzéséből valók, amelyet „nemzeti konzervativizmus” címkével illetünk. „Diametrális ellentét” már csak azért sem lehetséges, mert az általunk megnevezett diszkurzusformációk ebben a történetben nem aktorok, hanem közegek, amelyek gyakran vegyülnek, hibridizálódnak is. Történeteik egymás mellett futnak, befolyásolják, olykor keresztezik egymást. Mindez merő absztrakció (gondoljunk csak a térképészeti vetületekre), amely, reményeink szerint, lehetővé teszi a riasztóan összetett történet elmondását.

A koncepciótanulmány tagadhatatlanul értékválasztásokat is kinyilvánít, de sohasem azon a szinten, hogy a modernség vagy a kapitalizmus a „jó” oldalhoz, míg a konzervativizmus vagy az antikapitalizmus a „rossz” oldalhoz tartoznék. Ennek a komplex történetnek a során azonban többször kialakul olyan helyzet, hogy az irodalomrendszer különféle szereplői (személyek és intézmények) például a befogadás/kirekesztés, vagy bátor invenció/sematikus mintakövetés pólusai köré rendeződnek. Szükségesnek tartottuk fenntartani a jogot, hogy ezeknek a konfliktusoknak az elbeszélésében a saját értékrendünket érvényesítsük. Nem a modernség felé vagyunk

⁸ Uo., 34.

részrehajlóak, hanem a szabadság, emancipáció és szolidaritás modernség által megnyitott lehetőségei felé. Ha már az árnyalatokról van szó, mi nem hivatkoznánk a 19. század utolsó évtizedére fenntartás nélkül „a demokrácia korszakában”⁹ szavakkal (adócenzus, nyílt szavazás, nők kizárása). A 6% körüli parlamenti képviselet elég jól mutatja, hogy a társadalmi tudatban meddig jutott el a modernség a századfordulóra. Magát a modernséget semmiképp sem állítjuk ellentmondásmentesnek, így azt is adottnak vesszük, hogy a 20. századi háborúk és diktatúrák jelentős részben modern projektumok voltak. A modernség kora válságok sorozata, amelyek némelyike jól végződik (az emberi életlehetőségek kitágulásához vezet), némelyike tragikusan eszkalálódik. Így azután nincs vitánk azzal sem, hogy a történetnek ez a szakasza „a tágabb értelemben vett modernség inherens ellentmondásainak egyre fokozódó [...] kiéleződésére figyelve látszik termékeny módon elbeszélhetőnek.”¹⁰

Kérdés azonban, hogy mennyire vegyük „tágabb értelemben” a modernséget. Mi sem vitatjuk Hites Sándornak azt a megállapítását, hogy „a 20. század modernsége egyrészt maga is az irodalom mint önállósult kulturális alrendszer 19. században kialakult eszmei, társadalmi és infrastrukturális kereteiben [...] bontakozhatott ki; másrészt pedig alkotóinak a modernségről adott értelmezései egy, már a 19. század elejétől létező, sok tekintetben eredendően diffúz és homonimikus önleírási gyakorlat folytatásai.”¹¹ Lengyel Imre Zsolt is idézi a koncepciótanulmányt az a megállapítását, hogy a 20. századi modernség 19. századi öröksége „a polgári, kapitalista kulturális intézmények és működésmódok kialakított rendszere [...], beleértve mindenekelőtt a sajtót a maga olvasóközönségével együtt.”¹² Vitánk valójában abban van (Hites Sándorral és Lengyel Imre Zsolttal egyaránt), hogy a modern irodalom története vajon akkor kezdődik-e, amikor az irodalomrendszerben először megjelennek a modern, kapitalista működésmódok, vagy akkor, amikor létrejönnek az első modern *esztétikájú* irodalmi szövegek.

De ennek a vitának sem az a végső kérdése, hogy ki birtokolja az igazságot, hanem az, hogy ki milyen történetet tart érdemesnek elmondani. A két elmondani tervezett történet nem zárja ki egymás igazságát. Könnyen meglehet, hogy a 19. század magyar irodalmáról napjainkban elmondható történetek közül valóban az a legérdekesebb, leginkább megvilágító erejű, amelyik az irodalmi termelés gazdasági viszonyainak alakulását tárja fel. Ugyanez a kérdés a 20. század jelentős részére vonatkozóan sokkal kevésbé érdekes válaszokhoz vezetne: az államszocializmus irodalompolitikájában vagy például az avantgárd önszerveződésében csekély szerepet játszott a gazdasági racionalitás szempontja. Ha magunk elé képzeljük az átlagos kézikönyvolvasót (akárki is legyen az), nem nehéz úgy elgondolnunk, hogy a 19. század kapcsán mindenek-

⁹ Uo., 18.

¹⁰ Uo., 34.

¹¹ HITES Sándor, „Magyar irodalom a 19. században”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 652–692, 666. Idézi LENGYEL, „Újságírás...”, 34.

¹² KAPPANYOS, „A modernség...”, 41, idézi LENGYEL, „Újságírás...”, 15.

előtt a „hogyan jön létre az irodalom?” típusú kérdések érdeklik, hiszen a „mit tesz az irodalom?” típusú kérdések jelentős részére már tudni véli a választ. A 20. századra vonatkozóan ugyanilyen könnyen elképzelhetjük a preferencia megfordulását: a szerző, a szerkesztő, a kritikus, a mecénás, továbbá a folyóiratszerkesztés, könyvkiadás stb. szerepkörei, működésmódjai (éppen a 19. század örökségeként) mind kialakultak, készen vannak, de magukban az irodalmi szövegekben új témák, új kérdések, a nyelv- és szubjektumszemlélet új mintázatai merednek az olvasóra: kérdései tehát mindenekelőtt ezekre irányulhatnak.

A vita tehát kevésbé az álláspontok, mint inkább a fókuszok különbségéről szól: arról, amit Pierre Bourdieu (Schellingre és Cassirerre hivatkozva) „tautegorikus” és „allegorikus”, másként „internalista” és „externalista” értelmezésként nevez meg.¹³ Az opposíció talán legnevezetesebb példáit a Jakobson–Lévi-Strauss szerzőpáros, illetve Michael Riffaterre *Macskák*-elemzései szolgáltatják.¹⁴ Hogy melyik irányba fordulunk, azt nemcsak tárgyunk jellege befolyásolja (ahogyan a fenti példákkal igyekeztünk megvilágítani), hanem személyes tapasztalataink és szocializációnk is. A magyar irodalomtörténet-írás egy meghatározó nemzedéke számára a strukturalizmus ajánlata és különösen a „műimmanencia” fogalma egyedülálló revelációt hordozott egykor: lehetőséget nyitott az irodalomról való, formálisan ideológiamentes beszédre. Aki sohasem tapasztalta meg az államszocialista irodalompolitikát (mint például Bourdieu), az talán nem is tudja értékelni ezt a potenciált. Persze nem tekinthető nemzedéki kérdésnek, hogy a modern irodalmat a modern processzusok megjelenésétől vagy a modern produktumok megjelenésétől számítjuk-e, ugyanakkor hasznosíthatunk itt egy olyan tapasztalatot, amelyhez éppen a *Spenót* révén (azaz „más kárára”) juthatunk hozzá.

Ha összehasonlítjuk a *Spenót* két legvaskosabb, ezer oldalt meghaladó 4. és 6. kötetét, akkor nyilvánvaló, hogy az utóbbi mennyivel homályosabban látja a korszakát, mennyivel jobban belebonyolódik a kortárs ideológia hálójába, mennyivel romlandóbb az anyaga. A negyedik kötet szerzőinek annyi volt könnyebb a dolga, hogy a 19. század legjelentősebb ideológiai tétjei többé-kevésbé már nyugvópontra jutottak: ők egy lezárult történetet mondhattak el. Az utolsó kötetnél azonban elkerülhetetlen volt, hogy a szerzők az eleven irodalom darázsfszékéhez közelítsenek – még úgy is, hogy 1945-tel elvágta a történet fonalát. Érdekes adat, hogy Szabolcsi Miklós, az 5. és 6. kötet szerkesztője éppen a munkálatok lezárása után látta elérkezettnek az időt, hogy megírja *A verselemzés kérdése* című kismonográfiát, a

¹³ Pierre BOURDIEU, „Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához”, ford. BABARCZY Eszter, in WESSELY Anna, szerk., *A kultúra szociológiája*, 174–185 (Budapest: Osiris Kiadó, 1998), 175.

¹⁴ Roman JAKOBSON és Claude LÉVI-STRAUSS, „Charles Baudelaire *A macskák* c. verse”, ford. MIKLÓS Pál, *Helikon* 14 (1968): 61–76; Michael RIFFATERRE, „Költői struktúrák leírása: Baudelaire *A macskák* című költeményének kétféle megközelítése”, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, in HANKISS Elemér, szerk., *Strukturalizmus*, Modern könyvtár, 2 köt., 2:119–157 (Budapest: Európa Könyvkiadó, [1971]).

strukturális magyarországi alapító manifesztumát.¹⁵ Könnyen lehet, hogy éppen az ideológiai rendrakás kísérletének csődje vezette el a „műimmanencia” ideájának szükségességéhez.

A 19. és a 20. század irodalomtörténetét bemutató kötetek ma is nagyon eltérő feladatokat jelölnek ki. A 19. század ideológiai konstrukciói jó eséllyel alkalmasak arra, hogy egy objektív elbeszélés tárgyává tegyük őket (jelentős kánonmódosításra például aligha számíthatunk), de a 20. század ideológiai konstrukciói közvetlen kapcsolatban állnak, kontinuusok azokkal az ideológiai konstrukciókkal, amelyek alapján feltételezett olvasóink pártot vagy akár tévécsatornát választanak. Megjósolható, hogy a majdani kritikák elsősorban az (akarva vagy akaratlanul) ideológiáhozozóvá vált szerzők „helyes” kezelését fogják rajtunk számon kérni (kiről mit és mennyit írtunk) – és talán érthetőbb lennék, ha egy-két konkrét nevet említenék itt, de nem teszem, mert ezáltal a nevekre állítanám a fókusz a jelenség helyett. Mindenesetre éppen emiatt van szükségünk a „műimmanencia” eszközére (mondhatni, mentsvárára), ezért központi fontosságú a művek inherens, poétikai értelemben vett modernsége, és ezért szükséges, hogy modernségfogalmunkat történeti értelemben is a produktum modernségéhez kapcsoljuk.

Az Irodalomtudományi Intézetben készülő kézikönyv eltérő módszertannal fogja elmondani a 19. és a 20. század történetét, mivel ezek nagyon eltérő tárgyak, és nagyon eltérő a hozzájuk fűződő viszonyunk is. Részben különböző, de összeegyeztethető modernségfogalmakat használunk. Az átmenetet is eltérő szempontból, de az ellentmondásokat kiküszöbölve mutatjuk be majd. Nehezen jutottunk el ehhez a kompromisszumhoz, és megvalósítani sem lesz könnyű. Az olvasótól ez olyasféle gondolkodási műveletet kíván, mint amikor két különböző (másban pontos és másban torzító) térképvetület alapján kell elképzelnie a valós táj viszonyait.

¹⁵ SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéséhez* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968).

ÚJ FORMALIZMUS ÉS IRODALOMTÖRTÉNET-ÍRÁS

KOMÁROMY ZSOLT

ELTE Angol–Amerikai Intézet, habilitált egyetemi docens

komaromy.zsolt@btk.elte.hu

ORCID 0000-0002-8974-166X

New Formalism and Literary History

The essay recites some of the problems attendant on the writing of history and how these appear in writing literary history. It traces the debate between formalist and contextualist approaches to differing views on the historicity of literature and suggests that the incompatibility of such views has been exaggerated. It does so by noting how some versions of “new formalism” and genre theory have recast the opposition between formal and contextual approaches and ponders how new formalist insights may contribute to new ways of writing literary history.

Keywords: literary history, historicity of literature, new formalism

■ René Wellek 1941-ben több száz oldalas műben követte végig az angol irodalomtörténet-írás „felemelkedését”, ám 1973-ban szomorú reflexiót jelentetett meg e munkájára *Az irodalomtörténet hanyatlása* címmel. Ebben többek között elveti az irodalom történetének mindenféle evolucionista felfogását, kritizálja az irodalom történetének más történeti folyamatok alá rendelését, amely az irodalom változásait pusztán társadalmi változások tükröződésének tekinti, feleleveníti azokat a nézeteket, melyek szerint az irodalmi alkotások lényege az egyediségük, megismételhetetlenségük és ilyenként nincs múltjuk, történetük, kétségbe vonja, hogy az irodalom változásait oksági viszonyokkal magyarázhatnánk, s végül így zárja tanulmányát: „Nincs előrehaladás, nincs fejlődés, nincs története a művészeteknek írók, intézmények és technikák történetén kívül. Számomra legalábbis ez [a belátás] egy illúzió végét jelenti, az irodalomtörténet hanyatlását.”¹

Mára az irodalomtörténet-írás már nem is tartozik a különösebben sokra becsült kritikai vagy tudományos műfajok közé. Sok egymással összefüggő oka van annak, hogy az egykor kitüntetett értékű műfaj elvesztette presztízsét, az útkeresés stádiumába jutott, sőt, talán végleg meg is adta magát azoknak az érveknek, amelyek a hagyományos irodalomtörténetet ellehetetlenítik. Ha ma valaki átfogó irodalomtörténetet akar írni, mondta Robert Johnstone 1992-ben (s a helyzet azóta mit sem változott), már kiindulópontnak tekinti feladata lehetetlenségét, vállalkozásának problémáit nem megválaszolni, hanem nyitva hagyni igyekszik, sőt, boldogan ítéli kísérletét eleve kudarcra, mert ennek tudatosításában látja az irodalomtörténet-írás előrehaladásának lehetőségét.² Azon elméleti és gyakorlati problémák, amelyek erre a pontra vitték a műfajt, nem csak az irodalomtörténet-írás sajátjai: sok közülük minden történeti tudomány számára ismert.

Ilyen például az, hogy a történetírás képtelen a múlt minden részletét felölelni, ezért kénytelen szelektálni és általánosítani, és így elfedi a múlt egyes darabjait, óhatatlanul homogenizálja azt, ami valójában nem homogén. Az irodalom területén ez azzal is jár, hogy a mindig egyedinek tekintett műalkotások lényegét veszíthetjük el, amikor egy általánosítás alá rendeljük azokat. Hasonlóan általános probléma a történeti narratíva kérdése is. Amikor a történetírás olyan narratívába szervezi a múlt eseményeit, melynek van kezdete, közepe, vége, és amely valami felé halad, célirányosságot tulajdonít a történelemnek; amikor az irodalomtörténeti narratíva teleologikus módon kezeli az irodalom változásait, úgy próbálja azokat magyarázni, mintha későbbi (a változás idején még nem ismert, akár el sem gondolható) célok felé hatnának. A történet kifejlését a változások magyarázatára kiválasztott általános

¹ Lásd René WELLEK, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1941); René WELLEK, „The Fall of Literary History”, in Richard E. AMACHER and Victor LANGE, eds., *New Perspectives in German Literary Criticism*, 418–432 (Princeton: Princeton University Press, 1979), 431, <https://doi.org/10.1515/9781400866984-018>.

² Robert JOHNSTONE, „The Impossible Genre: Reading Comprehensive Literary History”, *PMLA* 107, 4. sz. (1992): 26–37, 27, 34, <https://doi.org/10.2307/462798>.

szempont fogja irányítani, s az egyes jelenségek értelmezését – sőt, azt is, hogy minek tulajdonítunk egyáltalán történeti jelentőséget s minek nem – a narratívát szervező elv előre meghatározza. Ráadásul a narratív történetmondás szerkezete megköveteli, hogy a történetet kerek egészként mutassa be, melynek koherenciáját mindent átfogó magyarázatok garantálják. Vagyis totalizál, egészként mutat be valamit, ami csak részleges, tényként tünteti fel azt, ami valójában esetleges konstrukció, egyetlen és teljes verzióként tüntet fel egy lehetséges verziót, hogy igazolja a meggyőződést, amely a narratívát mozgatja. Mint Jean-François Lyotard érvelt, az ilyen „nagy elbeszélések” a tudomány legitimációját szolgálták,³ s mint legnagyobb hatással Hayden White bemutatta, a narratív történetmondás retorikai szerkezetét végső soron morális meggyőződések, valamiféle érték melletti elköteleződés határozza meg.⁴ S ez persze nemcsak azt jelenti, hogy a múlt bizonyos részeit elfedjük, de azt is, hogy a narratívát megalapozó nézetektől eltérő meggyőződéseket és értékeket kirekesztjük a történelemből.

Ezen általános problémák mellett az irodalomtörténet-írás saját dilemmái közül az egyik legalapvetőbb az, amit Wellek 1949-ben úgy fogalmazott meg, hogy vajon lehetséges-e olyasmit írni, ami egyszerre történelem és az irodalomról szól?⁵ Másként szólva: képes-e az irodalom irodalmiságát megmutatni és magyarázni az, ami a történetiséget mutatja meg és magyarázza? A kérdés azt az előfeltevést tartalmazza, hogy az „irodalmiság” olyasmi, ami független lehet a művek történetiségétől. Az irodalmisághoz hozzátartozik a művek esztétikai dimenziója, és aligha lehet irodalomról érték- és ízlésítéletek nélkül beszélni, ám kérdés, hogy az ilyen ítéletek legitim részei-e a történetírásnak. Az elmúlt néhány száz évben az irodalomtörténetet elválaszthatatlannak tekintették a művek minőségéről alkotott ítélettől. Emögött az a felfogás áll, amely civilizáló erőt lát az irodalomban, olyasminek tekintti, ami „univerzális emberi értékeket” mutat fel, tart fenn és ápol.⁶ Ám nem értetődik magától, hogy az „univerzális emberi” valójában mennyire univerzális, hogy az „emberi” valójában mennyire korlátozódik mondjuk egy nemzet többségi vagy hatalmi csoportjaira, vagy mondjuk fehér európai férfiakra. S ha a mindezzel kapcsolatos kételességek miatt a műveket nem különböző, öntudatlan módokon determinált értékítéletek alapján, hanem más, nem irodalmi dokumentumhoz hasonló történeti forrásként

³ Jean-François LYOTARD, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff BENNINGTON and Brian MASSUMI (Minneapolis: The University Of Minnesota Press, 1984), 27–41.

⁴ Lásd Hayden WHITE, *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987), 23–25.

⁵ René WELLEK and Austin WARREN, *Theory of Literature* (London: Jonathan Cape, 1949), 263.

⁶ A nemzeti irodalomtörténetek is ennek a nemzetenél általánosabb legitimációs forrásnak az esetei: ezek egy nemzet identitásának formálódását, lelkének megnyilvánulását látják az irodalomban, s ennek kifejezése és ápolása az a feladat, amely az irodalomtörténetet tudományként – sőt, megidézve Dávidházi Péter vonatkozó munkáját, „nemzeti tudományként” – legitimálja. DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* (Budapest: Akadémiai–Universitas, 2004).

kezeljük, vajon valóban az „irodalom” történetét írjuk-e? David Perkins a 19-től a 20. század végéig tekintette át az irodalomtörténet-írás jellemző módszereit, és arra jutott, hogy mindegyik mögött olyan előfeltevések húzódnak meg, amelyekről lehetetlen igazolni, hogy valóban megfelelnek-e épp az *irodalom* történeti jellegének.⁷ S amíg ilyen módszer és igazolás nem áll rendelkezésünkre, nem állítható, hogy valamiféle objektív valóságnak megfelelő irodalomtörténet lehetséges volna. Ma már elfogadott, hogy az irodalom története időben változó kulturális konstrukció, a „kulturális képzelőerő”⁸ egy formája, semmint egy a történetírás aktusától függetlenül létező történeti valóság. Mindennek fényében az is kérdés, hogy vajon van-e egyáltalán az irodalomnak saját története.⁹

Az irodalom történetiségének egyik felfogása pedig épp abban áll, hogy az irodalomnak létezik ilyen belső, sajátlagos története. E nézet szerint az irodalom autonóm, más tudásformáktól elkülönülő jelenség, s éppen ezért az irodalomtörténet-írás önálló tudománynak tekinthető. A művek történeti megértésének meghatározó feltétele a múltbeli művekhez való viszonyuk, az irodalomtörténet feladata pedig a múlt művei közötti viszonyok irodalomra sajátlagosan jellemző rendszerének tanulmányozása. Létezik egy ettől eltérő felfogás is, mely szerint az irodalom történetisége a művek történeti meghatározottságából származik, az irodalmi változás magyarázatát annak történelmi közege kínálja. Eszerint a művek és történeti jelentőségük megértésének az a feltétele, hogy felgöngyölítsük azokat a történeti – történelmi, eszmetörténeti, politikai, ideológiai, kultúrtörténeti – körülményeket, amelyek a mű létrejöttét és jellegét befolyásolták. Az irodalom története itt nem belső, sajátlagos történet, hanem olyasmi, ami elválaszthatatlan a műveket formáló kontextusok történetétől. Anélkül, hogy részleteznénk, ahogyan e megközelítések különböző irodalomelméleti iskolákban megjelennek, elég itt most annyit kiemelni, hogy az irodalom belső történetében az irodalmi formák, a történeti meghatározottság tételezésében pedig a művek kontextusai válnak elsődlegesé.

Az irodalom történetiségének e két eltérő felfogására vezethető vissza az a 20. században kiélesedett vita, amely szembe állította egymással a formai és a történeti megközelítéseket. A formára koncentrááló szemlélet azzal vádolta a történeti megközelítést, hogy a kontextusokra irányított figyelem épp csak az irodalmat magát té-

⁷ David PERKINS, *Is Literary History Possible?* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992).

⁸ JOHNSTONE, „The Impossible Genre...”, 31.

⁹ Az itt említett kérdések jelentős változásokat hoztak az irodalomtörténet-írás gyakorlatában. Így például az átfogó narratívák helyét átvették a különálló tanulmányokból felépülő irodalomtörténeti művek; gyakorivá vált az öröklött kánon kikezdése annak érdekében, hogy az irodalomtörténet tekintetbe tudja venni az univerzális emberből korábban kiszorult vagy a történeti jelentőségtől megfosztott csoportok (mondjuk a diaszpórák, a gyarmati sorban élők, a nők, a társadalmi kisebbségek) körében születő irodalmat; művek és szerzők korabeli kulturális szerepe és megítélése ma már fontosabb történeti tényezőnek számít, mint a történetíró jelenének esztétikai ítélete.

veszti szem elől, a művekben társadalomtörténeti vagy politikai vagy ideológiai jelenséget lát irodalmi jelenségek helyett. A század utolsó harmadára azonban már a formai megközelítések váltak kritika tárgyává, amiért kiragadják a műveket azokból a történelmi közegekből, amelyek nélkül értelmezésük, történeti jelentőségük megragadása nem lehetséges, és amely nélkül így irodalomtörténeti magyarázat sem létezhet.

E vitából a historizáló felfogás került ki győztesen, s a formai megközelítések igen sokat vesztek hitelükből. Az ezredforduló felé haladva azonban a tágan vett formalista felfogás megújulásának lehetünk tanúi. A 20. századi historizmus elméleti hátteréhez tartozik többek között az a kritika is, amely az esztétikai diszkurzust (és annak olyan kulcsfogalmait, mint például az autonómiát, az érdeknélküliséget vagy az „organikus”, egységes, s ezáltal „totalizáló” formát) elszakította a művészetnek tulajdonított egyetemes és spirituális értéktől, mintegy „historizálta”, hogy rámutasson e diszkurzusnak a kultúrtörténetben játszott politikai szerepére, és a művek materiális körülményeit és politikai funkcióit tanulmányozva a művészetfelfogást magát és az egyes műveket is ideológiai jellegük felől értelmezte. (Ezen értelmezések gyakorta elítélőek, mintegy az ideológia álcájának lerántását szolgálják.) Jellemzőnek mondható ellenérv, hogy ez a fajta kritika szem elől téveszti az esztétikai élmény egyediségét,¹⁰ de nem ez az egyetlen ok, amiért az ezredforduló körül az esztétika ismét védelmezőkre talált. Az „új esztétika” nemcsak az esztétikai diszkurzus ideológiai tartalmait igyekszik újraértelmezni, de az esztétikai élmény értékeit is rehabilitálni kívánja.¹¹ Sokban egyeznek ezekkel a törekvésekkel az „új formalizmus” gyűjtőnév alá sorolható kritikai elméletek és gyakorlatok. Ahogyan az „új esztétika”, úgy az „új formalizmus” sem annyira egységes, hogy valamiféle új „iskolaként”, koherens elméleti irányzatként vagy egységes kritikai módszerként gondoljunk rájuk, de megjelenésük jelzi, hogy a historikus kritika által megbélyegzett formalizmus újabb változatokban ismét létjogosultságot követel magának.

Röviden megemlítek két kísérletet ezen változatok kategorizálására, melyekből látható, ahogyan a formalizmus megújulása reagál a történetiség kérdésére. Jonathan Kramnick és Anahid Nersessian „revizionista” és „reduktivista” új formalizmust különböztetnek meg. Az előbbi az ideológiakritika azon törekvését akarja revidálni, amely azt veszi észre a szövegben, amit az elrejt, elhallgat, s helyette arra ösztönöz,

¹⁰ John J. JOUGHIN and Simon MALPAS, „The New Aestheticism: An introduction”, in John J. JOUGHIN and Simon MALPAS, eds., *The New Aestheticism*, 1–19 (Manchester: Manchester University Press, 2003), 1, <https://doi.org/10.7765/9781526137821.00004>.

¹¹ Ezekre a törekvésekre kiragadott példaként említhetők Jonathan LOESBERG, *A Return to Aesthetic: Autonomy, Indifference, Postmodernism* (Stanford: Stanford University Press, 2005), <https://doi.org/10.1515/9781503625105>; Isobel ARMSTRONG, *The Radical Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 2000); Jacques RANCIÈRE, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel ROCKHILL (London: Continuum, 2004), de akár Andrew Bowie munkássága is ide sorolható (pl. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* [London: Routledge, 1997]).

hogy a kritikai figyelem a „felszínre” irányuljon, arra, ami világosan megragadható, s amit a kritikusnak inkább jellemeznie, mint értelmeznie kell. Ennek célja, hogy a kritika képes legyen impresszionisztikus vagy spekulatív futamok nélkül számot adni az irodalmi mű kínálta élményről. A „redukcionista” formalizmus ezzel szemben nem felszíni jelenségeként tekint a formára (ahol a „felszíni” tehát nem pejoratív kifejezés, s látni fogjuk, a „redukcionista” sem), a formát a világ jelenségei szubsztanciális alapjának tekinti – olyan fundamentális elrendezettségnek, amelyből minden jelenség kinő és amely az általa alakított jelenségekben (legyen az egy vers vagy egy társadalom) ismerhető fel formaként, de amelyet predikátumaitól (egy adott formát öltő vers, egy adott történelmi jelenség) függetlenül kell elemezni, ontológiailag és nem történetileg. Éppen ezért mondja Sandra Macpherson, hogy a formalizmus kínálta magyarázatokat nem tarthatja fogságban a történelem, mindenféle szégyenkezés nélkül el kell tőle fordulnia. Hasonló értelemben „redukcionista” Caroline Levine, aki mégis egészen más következtetésre jut a formára és a történelemre irányuló figyelem viszonyáról: szerinte e kétféle elemzés épp azért nem választható el, mert a történeti jelenségeket is formájuk felől érdemes vizsgálni, s így Levine számára a formai fundamentum épp hogy a historizmus és a formalizmus találkozási pontját jelenti – a politika is forma, mert valamiféle rendet, alakzatot képez, és ugyanezért a forma is politikai (ez frappáns átfogalmazása Levine érvelésének Kramnick és Nersessian által). Egy mű tanulmányozása nem különbözik mindennapi, vagy történelmi vagy társadalmi jelenségek tanulmányozásától, amikor formának tekintjük őket, s így nem is lehetséges a vizsgálat tárgyának csak a formájára vagy csak politikai tartalmára, illetve kizárólag történeti voltára koncentrálni.¹² Marjorie Levinson az új formalizmus jellegét és válfajait áttekintő tanulmányában a fentiekől eltérő megkülönböztetésekkel él. „Normatív formalizmusnak” nevezi mindazon kritikai törekvést, amely „a történelem és a művészet, a diszkurzus és az irodalom közötti éles határvonalat kívánja visszaállítani” és „a formát a művészet előjogának tartja.” Az efféle kísérletek annyiban kapcsolhatók a régi formalizmushoz, hogy az irodalmat más tudásformáktól elkülönülő jelenségnek látják, a formát pedig annak, ami az irodalom sajátos élményét és azon keresztül sajátos igazságait kínálja. Ettől elkülönítendő az „aktivista formalizmus”, amely azt tűzi ki célul, hogy a historista megközelítésekben eleve meglévő formai figyelmet támassza fel.¹³ Levinson, valamint Kramnick és Nersessian elemzései egyaránt jelzik, hogy az új formalizmusnak létezik olyan válfaja, amely kielezi, és olyan, amely meghaladni törekszik történelem és

¹² Jonathan KRAMNICK and Anahid NERSESSIAN, „Form and Explanation”, *Critical Inquiry* 43 (Spring 2017): 650–670, 658, <https://doi.org/10.1086/691017>; Sandra Macpherson *A Little Formalism* című, szóbeli előadását Kramnick és Nersessian idézi, uo., 656; Caroline LEVINE, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Princeton: Princeton University Press, 2015), <https://doi.org/10.1515/9781400852604>.

¹³ Marjorie LEVINSON, „What is New Formalism?”, *PMLA* 122, 2. sz. (2007): 558–569, 559, <https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.2.558>.

forma szembeállítását. Úgy vélem, hogy az irodalomtörténet-írás számára új lehetőségeket az új formalizmus azon válfajai ígérhetnek, amelyek minél szorosabban igyekeznek összekapcsolni a formai és a történeti aspektusokat.

Ennek a fajta új formalizmusnak a kritikátörténeti kiindulópontja az a meggyőződés, hogy valójában a historizáló módszerek sem tévesztették soha teljesen szem elől a formai megfontolásokat, mint ahogy a formai megközelítés sem volt soha teljesen vak a történeti meghatározottságra, vagyis, hogy a „forma” és a „történelem” szembeállítása valójában sematikus és félrevezető. S valóban, az, hogy hogyan képzeljük el az irodalomtörténetet, már nem azon múlik, hogy az irodalom történetiségének az itt vázolt két értelme közül melyik mellett tesszük le a voksunkat. Ugyanakkor az új formalisták úgy vélik, hogy ahogyan a régi formalizmus egyes előfeltevéseitől el kell tekinteni, úgy az új historizmus előfeltevéseit is korrigálni kell, méghozzá a historista kritikában is meglévő formai érdeklődés sikeresebb kibontásával. Az előbbi példázhatja Frederic Bogel érvelése, amely szerint az új formalizmusnak szakítania kell a régi formalizmusnak a szöveg egységes belső szerkezetéről, a jelentésének totalitásáról, valamint az irodalmi és nem irodalmi nyelv elkülöníthetőségéről szóló előfeltevéseivel.¹⁴ Az utóbbira jó példa Stephen Cohen bevezetője az általa szerkesztett *Történeti formalizmus* című kötethez. Cohen először felidézi, hogy mikor az 1980-as években Stephen Greenblatt síkra szállt egy „új historizmus” mellett, akkor elvetette ugyan azt a formalista axiómát, hogy az irodalmi művek a maguk megformáltságában más kifejezésformáktól elkülönülő jelenségek, de a formai elemzést a történeti módszer részének tekintette, és például a műfajok tanulmányozásától a „kultúra poétikájának” feltárását várta. Ám Cohen szerint az új historista kritika gyakorlatában a „történelmi formalizmus” ezen ígérete beváltatlan maradt; azzal, hogy az új historizmus sikerrel törölte el a határt irodalmi és nem irodalmi szövegek között, kiiktatta a kritikai figyelemből azokat a formai eljárásokat (és ezek ideológiai tartalmait), amelyekkel a kultúra igyekezett e határokat megvonni. Nem elég felismerni, hogy az irodalmi szövegeknek történeti gyökerei és funkciói vannak, hanem arra is fel kell figyelni, hogy ezek az időben változó funkciók az irodalmi diszkurzusra jellemző formákban és konvenciókban léteznek és hatnak, ideológiai tartalmaik nemcsak a szövegen és az irodalmon kívülről származtatva ismerhetők fel, hanem magában az irodalmi formában. „A műfajoknak, konvencióknak és stílusoknak megvannak a maguk kulturális asszociációi és ideológiai affiliációi”, írja Cohen, s ha ezeket is tekintetbe vesszük a mű tartalmának ideológiai elemzése során, sokkal összetettebb képet kapunk, mint az új historista gyakorlatban, amely jellemzően azt látja egy szövegben, ahogy az igazolni vagy aláásni igyekszik egy hegemonikus rendet – a formák kultúrtörténete ugyanis váratlan és komplex egymásra

¹⁴ Fredric V. BOGEL, „Toward a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism and Theory”, in Verena THEILE and Linda TREDENNICK, eds., *New Formalism and Literary Theory*, 29–53 (Houndmills, etc.: Palgrave Macmillan, 2013), https://doi.org/10.1057/9781137010490_2.

hatásokat alakít ki a tartalom történeti dimenzióival.¹⁵ Ebben a felfogásban tehát egy mű történeti dimenziója nem ragadható meg formai és formatörténeti vizsgálat nélkül.

Úgy gondolom, az irodalomtörténet-írás számára igen tanulságos az, hogy az új formalizmus ezen elgondolásait nagyban alátámasztják a modern műfajelmélet fejleményei. A művek műfajok felőli megközelítése a modern irodalomtudományban a formai megközelítésekhez hasonlóan diszkreditálódott.¹⁶ Kritikusai szerint a műfajelmélet a műfajokat fix kategóriáknak tekinti, melyekbe a műveket különböző ismérvek alapján be lehet sorolni, s azt feltételezi, hogy a műveknek a taxonómiában elfoglalt helye meghatározza az értelmezésüket és az irodalomtörténeti helyüket. Holott, mondták e nézetek ellenzői, a műalkotások mindig egyediek és így klasszifikálhatatlanok; műfajok és konvenciók léteznek, de nem létezik olyan mű, amely egy műfaj ismérveinek tökéletesen megfelelne, minden mű kivétel, minden mű szabályt szeg, minden mű önmaga műfaja. Másrészt elutasításra találtak a műfajelmélet esszencialista elemei is, így az a gondolat, hogy az irodalmi formák valamiféle metafizikai minőség kifejeződései, és a formákban észlelhető történeti változás mindig ezen univerzális minőség különböző variációinak a megjelenése – ez ugyanis, mondják ellenzői, mint minden esszencializmus, lényegileg történetietlen. A modern műfajelmélet azonban már nem él azokkal az előfeltevésekkel, amelyekre e kritikák iránynyulnak. A műfaji rendszert nem fix kategóriák rendszereként gondolja el, hanem nyitottnak, változónak, történetileg specifikusnak tekinti. A műfajokat nem általános ismérvek mentén vagy valamilyen történelem fölötti eszmeiség megnyilvánulásaként kezeli, hanem egy adott történeti pillanatban betöltött kultúrtörténeti, ideológiai funkcióikat vizsgálja. A műfaji változás értelmezésében pedig a funkciók változásán túl kulcsszerepet kap a műfajok egymáshoz való viszonya, az, ahogyan a formák keverednek, átjárják és alakítják egymást.¹⁷ Mindez alátámasztja az új formalizmus azon érvét, hogy a formák kultúrtörténeti affiliációik miatt variációik, egymásra hatásaik, keveredéseik, mind korszecifikus történeti gesztusokként értelmezhetők. Nem csak arról van szó, hogy a formák változásait konkrét történelmi körülmények termékeinek tekintsük (mint tette például Lukács György), de még nem is csak annak megvilágításáról, ahogy történetileg meghatározott ideológiák kifejeződései (mint tette például az 1980-as években Fredric Jameson) – az új formalizmus felfogásában

¹⁵ Stephen COHEN, „Introduction”, in Stephen COHEN, ed., *Shakespeare and Historical Formalism*, 1–31 (Aldershot: Ashgate, 2007), 2, 14, 15, https://doi.org/10.1057/9781137010490_2. Stephen GREENBLATT, „Introduction”, *Genre* 15, 1–2. sz. (1982): 3–6, 6.

¹⁶ Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London–New York: Routledge, 1983), 91. Valójában ez a folyamat már a romantika korában elkezdődött – a műfajok elleni támadásokat dokumentáló és értelmező szakirodalom e több száz éves történet főhőseiként szinte refrénszerűen idézi meg Friedrich Schlegelt, Benedetto Croce-t és Jacques Derridát. Lásd például John FROW, *Genre* (New York–London: Routledge, 2005), 25–27.

¹⁷ E fejleményeket nagy általánosságban foglalom össze, de lásd például: David DUFF, „Introduction”, in David DUFF, ed., *Modern Genre Theory*, 1–25 (London–New York: Routledge, 2000).

a formák nem valamiféle „ideologéma” öntudatlan megnyilvánulásai, hanem tudatosan alkalmazott eszközei annak, hogy a művek eszméket és konfliktusait, történeti helyzeteket és feszültségeket, különböző politikai, ideológiai álláspontok ütközését és egymásra hatását jelenítsék meg. Míg a modern historizmus gyakorlatában a történeti feszültségeket és ideológiai konfliktusokat jellemzően az utókorból visszatekintő történészi figyelem ismerheti fel, addig az új formalisták szerint a művek a forma révén reflektálnak saját ideológiai tartalmukra és alakítják is azt, részévé teszik az olvasóra gyakorolt hatásnak, és ezáltal a formák „ágenciával” bírnak.¹⁸ A modern műfajelmélet azon belátásai, hogy a műfaji rendszer történetileg változó, nyitott rendszer, s hogy a műfaji keveredés nem anomália, hanem a műfajok alkalmazásának szerves része, összecsengenek az új formalizmusnak a formák interakcióira irányított figyelmével. Vagyis a műfajelmélet egyes fejleményei és egyes új formalista nézetek együttesen egy olyan elgondolást rajzolnak ki, amelyben a műfajok és konvenciók funkcióinak egy történetileg specifikus rendszerében a formák egymáshoz való viszonya és keveredése ágenciával ruházza fel őket, melynek révén a formákra az irodalmi struktúrák és a történeti kontextusok összjátékának helyszíneiként, sőt, tevéleges alakítóiként tekinthetünk.

A kérdés az, hogy ezek az elgondolások tudnak-e új módszereket kínálni az irodalomtörténet-írás számára. Egy korszak egyes jelenségeit új formalista szemléletű esettanulmányokon keresztül bemutató művek léteznek, de jelenlegi ismereteim szerint arra még nem történt kísérlet, hogy az új formalizmus szemlélete egy átfogó irodalomtörténeti narratíva alakját határozza meg. Talán azért nem, mert az átfogó narratívákról (azok teleologikus és totalizáló volta miatt) lemondott az irodalomtörténet, helyüket átvették a különálló tanulmányok sorozatából álló irodalomtörténeti művek. De tegyük fel, valaki azzal az ódivatú feladattal találja szemben magát, hogy egy nagyobb időszakot átfogó egységes irodalomtörténeti munkát készítsen.¹⁹ Ha úgy kerülünk szembe az irodalomtörténet-írás problémáival, hogy azokra egy kötet szerkezetének kialakítása során valamiféle gyakorlati megoldással kell reagálnunk, vajon hogyan alkalmazhatók az új formalizmus belátásai, vajon milyen formát ölthet egy új formalista irodalomtörténet?

¹⁸ Lásd Susan WOLFSON, „Introduction: Reading for Form”, in Susan WOLFSON and Marshall BROWN, eds., *Reading for Form*, 3–25 (Seattle–London: The University of Washington Press, 2006).

¹⁹ A feltevés nem életszerűtlen – számos kollégámmal ezzel a feladattal találtuk szemben magunkat, mikor nekikezdünk *Az angol irodalom története* című, végül hét kötetre nőtt vállalkozásnak. A sorozat első négy kötetét a közönség 2021. november 29-én, a Tudomány Napja alkalmából az MTA által rendezett „A történetiség kérdése a bölcsészeti- és társadalomtudományokban” című szimpóziumon láthatta (három kötete még megjelenés előtt áll; a sorozatot a Kijárat Kiadó adja ki). A szimpóziumon tartott előadásom szorosan kapcsolódott a könyv bemutatásához; ezen írásom azért is tér el jelentősen az eseményen elhangzott előadástól, mert itt nem a mi kísérletünk jellegéről és közös szerkesztői döntések mögött álló megfontolásokról szólok, mivel vállalkozásunk nem egy új formalista irodalomtörténet megvalósítására irányult. Inkább csak azt mondhatnám, hogy e munka során kezdtem el ennek a lehetőségéről gondolkodni.

Úgy vélem, hogy ha erre kísérletet teszünk, az irodalomtörténetet formatörténetként érdemes elgondolni, ami persze nem azonos a régebbi formalizmusból fakadó „belső”, sajátlagos történet koncepciójával, amennyiben a formák nem a történeti kontextustól elszakított zárt struktúrák vagy készen kapott konvenciók, hanem ezekkel a kontextusokkal, úgymond, tevőleges kölcsönhatásban vannak: reflektálnak rájuk, konfrontálják gondolati tartalmaikat, kezelik valahogyan (anélkül, hogy feltétlenül feloldanák) ellentmondásaikat. E formatörténetnek meg kellene tudni jelelni a formák keveredését, kölcsönhatásait is, és a történetileg változó műfaji rendszer közegében kellene követnie az egyes formák eszme- és kultúrtörténeti funkcióinak változásait, folytonosságait és átértelmezéseit. Nem könnyű azonban elképzelni azt a szerkezetet, amely mindezt érzékeltetni tudja, hisz nemcsak számos formatörténeti szálát kellene egyszerre bemutatni, de ennek olyan alakot kellene adni, amely nem szétválasztja, hanem kölcsönhatásaikban mutatja be e történeti szálakat. Persze ez „csak” gyakorlati kérdés, de ettől még nem kevésbé lényeges. Egy könyvben tagolásra, fejezetekre, szerkezetre van szükség, és ez már eleve különböző helyekre, különböző címszavak alá utal egyes jelenségeket, amelyek történeti jelentőségét az itt vázlatosan érzékeltetett új formalista felfogás szerint épp akkor ragadhatjuk meg, ha szétválasztásuk helyett a formáknak egymással és a történeti közegekkel való összjátékát mutatjuk meg. A gyakorlati kérdések arra is rámutatnak, hogy az irodalomtörténet-írás elvi kérdéseinek középpontjába műfajelméleti problémák kerülnek. Például meddig beszélhetünk ugyanarról a műfajról, ha az alak- és funkcióváltásokon megy keresztül? Ha az eposz funkciói közé tartozik az arisztokratikus rend igazolása, eposznak tekinthető-e a forradalmi változást követelő eposz, s ha igen, a funkció átalakulása után született konzervatív eposzoknak van-e még történeti jelentősége? Meddig és mitől tekinthető ugyanannak az, ami más? Mi kerüljön egy eposzról szóló fejezetbe, és milyen, akár eposznak is tekinthető műveknek kell más fejezetbe kerülnie? Hol tárgyalja egy ilyen könyv például Byron *Don Juan*-ját, amely egyaránt fontos az eposz és a szatíra történetében? S ha e formák valamelyikéről szóló fejezetbe kerül, valóban tudja-e érzékeltetni, hogy a mű jelentősége többek között e formák keverésében áll? S tudja-e érzékeltetni, hogy ezek mellett a *Don Juan* tekinthető verses regénynek vagy románcnak is, s irodalomtörténeti szerepéhez az is hozzátartozik, ahogyan e formák kultúrtörténeti implikációit ütközteti? Az efféle kérdések arra is rávilágítanak, hogy az irodalomtörténet-írás problémái közel sem csak elméletiek, hanem közéjük tartozik az is, hogyan öltheti könyv formáját az irodalomtörténet, hogy milyen szerkezetet tudunk találni az irodalom történetiségéről alkotott elképzelésünk számára. Az új formalizmus véleményem szerint sok ígéretet kínál az irodalomtörténet-írás útkeresései számára, s újabb kísérletet jelenthet az irodalom történetiségének megragadására. Ám hogy belátásai és módszerei milyen módon alkalmazhatók átfogó irodalomtörténetek írásában, hogy milyen alakot ölt az az irodalomtörténet, amit egy ilyen koncepció formál, azt a „kulturális képzelőerőnek” még meg kell alkotnia. Nem volna érdektelen megpróbálni elképzelni.

ROMULUS ÉS REMUS VEIIBEN

RUNG ÁDÁM

ELTE Bölcsészettudományi Kar Latin Tanszék, tanársegéd

rung.adam@btk.elte.hu

ORCID 0000-0003-0710-7372

Romulus and Remus in Veii

Much has been written in Classics about the relationship between early Rome and the Etruscans, from scholarly articles to secondary school textbooks. Inspired in part by recent research in archaeogenetics, this article argues for the feasibility of an approach which sees Rome and its northern neighbours as political subsystems of the same cultural unit instead of interacting as separate cultural entities. As an example of that, if one reads the early archaeological material of Veii, an Etruscan city neighbouring Rome, and the Roman origin stories transmitted in Latin literature as products of the same culture (temporarily disregarding the linguistic-ethnic divide between the two cities that became so important later on), one can shed light on the vast scale of possible interpretations which could develop in both directions.

Keywords: early Rome, Roman myth, meta-historiography, Livy, Etruscans, ethnicity in antiquity, Veii, heroon, casa Romuli

■ Az etruszkokról mindenki tudja, hogy „rejtélyesek” és hogy „nagy hatással voltak a rómaiakra”. Ezek az állítások az antik történelemnek abban a keretrendszerében, amelyben ma értjük és tanítjuk azt, tulajdonképpen igazak. Amikor alább új szempontokat és feltételezéseket vonok be az értékelésükbe, korántsem biztos, hogy azok nemcsak árnyalják, hanem meg is cáfolják őket. Azt viszont igyekszem majd megmutatni, hogy van értelme megvizsgálni, hogy ugyanazokat az antikvitástól ránk hagyott és egyre szaporodó tényeket, amelyek e mögött a két állítás mögött állnak, nem lehet-e más igaz történetekbe is rendezni. Természetesen klasszika-filológusként nem célom itt, hogy egy széles körű, részletes historiográfiai érvelésbe bocsátkozzam. Ehelyett a hagyományos nagy narratíva szövegvilága és az annak talán eddigi legjelentősebb aláásását jelentő új tényező rövid ismertetése után egy esettanulmány, a legdélebbi etruszk városállam, Veii régészeti örökségének értelmezése kapcsán igyekszem megmutatni, mire lehet jó, ha megkockáztatjuk az elszakadást attól, amit a rómaiak és az etruszkok viszonyáról gondolni szoktunk.

A régi történet

Először is tekintsük át bővebben is azt a narratívát, amelynek az átértékelését ez a cikk javasolja. Ehhez egyfajta nulladik, még az ellenkező irányba tett lépésként azt javaslom, egyszerűsítsük egygyé a két fenti axiómát: az etruszkok a rómaiak számára azért különösek egyrészt és máshonnan nem elérhető tudás forrásai másrészt, mert alapvetően mások, mint ők. Ha van is a két külön állításnak további tartalma ezen kívül, ezen írás kultúratudományos és metahistoriográfiai szempontjából ez az, ami a legjelentősebb metszetük.

Az etruszkok tehát a rómaiak északi szomszédai, akik a mai Toszkánában, Umbriában és Lazio északi részén éltek, illetve fénykorukban telepeket létesítettek mind a mai Lombardiában és Venetóban, mind Campaniában; valamint, leginkább az etruszk származású Tarquinius-dinasztia és a hagyomány szerint a legkorábbi időktől¹ jelentős vallási befolyásuk révén, többé-kevésbé kiterjesztették befolyásukat magára Rómára is.

Az eredetükről két alapvető, néha egymással is kombinált elbeszélés létezett az antikvitásban, amelyek a modern kutatásban is gyakran újjáélednek valamilyen formában. Voltak, akik szerint az etruszkok az itáliai föld őslakosai, és mint ilyenek, a Balkán-félsziget rejtélyes őslakosainak, a pelaszgoknak a rokonai, ezáltal pedig

¹ Liviusnál már Romulus is átvesz bizonyos etruszk szokásokat: I. 8.3 és Timothy J. CORNELL, *The Beginnings of Rome: Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars, c. 1000–264 BC* (London: Routledge, 1995), 167, <https://doi.org/10.4324/9780203821107>. Itt kell hangsúlyoznom, hogy mekkora hatással volt erre a cikkre Cornell e könyvének az etruszk-római viszonyról foglalkozó fejezete (151–172), amely, óvatosabb megfogalmazásai ellenére, nagyban megelőlegezte az alább említendő régészeti eredményeket, valamint az én rájuk épülő „új történetemet” is.

megelőzték a rómaiak őseit az Appennini-félszigeten.² Ezzel a gondolattal gyakran társul a kultúrájuknak valamiféle ősi idő maradványaként való értelmezése: eszerint a történet szerint is érthető az etruszk nők görög szempontból különleges helyzete³ az „indoeurópai” bevándorlás vagy valamelyik gazdasági-kulturális forradalom által elsöpört matriarchális, vagy legalábbis kevésbé apajogú fázis kulturális fossziliájaként.

A másik történet, amellyel lépten-nyomon találkozunk mind az antik anyagban, mind a modern értelmezőknél, az az etruszkok kis-ázsiai eredetéé. Hérodotos szerint a tyrrhének, ahogy ő hívja őket, a kis-ázsiai Lydiából érkező gyarmatosítók, akik (a görög gyarmatosítás rendje és módja szerint kisorsoltatva) egy élelmiszer-hiányos időszak elől menekülve kerültek Itáliába.⁴ Ennek a mítosznak nagy hatása van a klasszikus római irodalomra: Vergilius például azonosnak tekinti az etruszkokat a lydekkel, gyakran így is nevezi őket. Az etruszkokkal kapcsolatban felmerülő egyes sztereotípiák ráadásul, Vergiliusnál és másoknál is, sok esetben inkább tűnnek a klasszikus görög irodalomban a perzsa háborúk hatására kialakult⁵ „gazdag, szenvedélyes, elpuhult keleti ember” típusa lecsapódásának, mint a valós etruszkok reprezentációjának.⁶

Ezek a történetek, bármennyire is eltérnek egymástól, abban megegyeznek, hogy az etruszk kultúra, sőt, akár az etruszk ember is, alapvetően eltér a rómainál (éppúgy, mint a görögöktől) – és a történetíróknál annak az elbeszélésében van jelentőségük, hogy a kezdetben élénk kulturális csere árnyékában, és egyre inkább felváltva azt, a növekvő Róma és az etruszk városok között végül egyre jelentősebb konfliktusok alakultak ki.

Ezek talán legjelentősebbike volt a rómaiaknak még a királyok korára visszamenő konfliktusa a Tiberis északi partját ellenőrző Veiivel. Ez a viszály az ötödik században olyannyira kiéleződött, hogy a veiibeliek a század közepén a római Fabius-nemzetiség egy híján összes férfitagját kiirtották, amikor a római állam őket bírta meg az északi helyzet rendezésével;⁷ a század végére pedig a rómaiak, úgy tűnik, már elke-

² A klasszikus antik elbeszélés: HALIKARNASSOSI DIONYSIOS, *Rhómaiké archaiologia* I. 17–30.

³ Ezt a témát már magam is említettem korábban: RUNG Ádám, „Aeneas, az etruszk antihős”, in BÁRÁNY István et al., *Studia classica: Tanulmányok az Eötvös Loránd Tudományegyetem Ókortudományi Intézetéből*, 261–288 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 270–271, hivatkozásokkal.

⁴ HÉRODOTOS, *Historiai* I, 94; egy modern „keleti” elmélet: Robert Stephen Paul BEEKES, *The Origin of the Etruscans* (Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2003).

⁵ Edith HALL, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

⁶ Maria Beatrice BITTARELLO, „The Construction of Etruscan »Otherness« in Latin Literature”, *Greece & Rome* 56, 2. sz. (2009): 211–233, különösen: 212–213 és 219, <https://doi.org/10.1017/S0017383509990052>.

⁷ LIVIUS, *Ab urbe condita* II, 48–50; OVIDIUS, *Fasti* II, 193–242; CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 311–313.

rülhetetlennek látták, hogy egyszer és mindenkorra leszámoljanak a folytonos fenyegetést jelentő szomszédvárral. Livius Veii ostromát a római társadalmat alapjaiban átformáló,⁸ szinte apokaliptikus küzdelemként írja le, helyenként nyilvánvalóan homérosi nyelven.⁹ Az ostrom tíz évig tart; csak egy rejtélyes jóslat beteljesítése, valamint az ostromlók különleges furfangja segítségével érhet véget;¹⁰ az ostromlott város asszonyai bénultan figyelik a falakról a kibontakozó tragédiát;¹¹ a győztesek pedig magukkal viszik mind a város (jellemzően gazdag) vagyonát, mind pedig kultuszait¹² – épp mint (a történet egyes változataiban) Diomédész a trójai Palladiont. A rómaiak végül győznek, a többi etruszk város pedig a következő kétszáz évben sorra római uralom alá kerül, ki így, ki úgy.¹³ A legutolsó helyzet, ahol egy közösség etruszk identitásának komoly szerepe lehetett, mégis egy másik ostrom volt, mégpedig az ifjú Octavianusszal szemben Antonius oldalára álló Perusiáé, i. e. 40-ben – amely a történetírók beszámolóí szerint a város elitjének kiirtásával, a feliratok tanúsága szerint pedig az etruszk nyelv ottani használatának drámai visszaesésével végződött.¹⁴ Ezek után a toszkán vidék a Birodalom egyik régiója lett a sok közül és az etruszkság már csak egy-egy északi eredetű római politikus *couleur locale*-jeként jelenik meg a forrásokban: a történetírók például Augustus fogalomává vált „kultuszminiszterének”, Maecenasnak, valamint a rövid, de hírhedt karriert befutott Otho császárnak a különös személyiségjegyeit is „keleti” származásuk felől igyekezsenek bemutatni.¹⁵

Az etruszkok tehát, bárhonnan is jöttek, *mások*: az a sok jó dolog, amit a rómaiak tőlük kaptak, nem volt elég ahhoz, hogy áthidalja a két szomszédos etnikum kultúrája és érdekei közötti alapvető különbségeket – pedig ezek közé a kulturális javak

⁸ A rómaiak ezzel a (ha nem is tíz, de) több télen és nyáron át tartó ostrommal sértették meg először a „háborús szezon” régi itáliai konvencióját és – ezzel összefüggésben – ekkor vezettek be hadiadót is először az emiatt az otthoni ügyeiket elhanyagolni kényszerülő katonák kompenzálására (LIVIVS, *Ab urbe condita* IV, 59.11 és V, 2.1–12).

⁹ Uo., V, 1–23; Robert Maxwell OGILVIE, *A Commentary on Livy, Books 1–5* (Oxford: Clarendon Press, 1965), különösen: 628; RUNG Ádám, „Jóshiány Rómában: Etnikai-vallási problémák és homérosi visszhangok Livius 5. könyvében”, *Studia Litteraria* 54, 1–2. sz. (2015): 52–66, <https://doi.org/10.37415/studia/2015/54/4072>.

¹⁰ LIVIVS, *Ab urbe condita* V, 15–16, illetve 21.8–9.

¹¹ Uo., 18.7–12.

¹² Uo., 21–22 és BITTARELLO, „The Construction...”, 219.

¹³ Guy BRADLEY, *Early Rome to 290 BC: The Beginnings of the City and the Rise of the Republic* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020), 309–311, <https://doi.org/10.1515/9780748629343>.

¹⁴ CASSIUS DIO, *Rhōmaiké historia* XLVIII, 14.3–6; APPIANOS, *Bellum civile* V, 48–49; Elizabeth RAWSON, „Caesar, Etruria and the *Disciplina Etrusca*”, *The Journal of Roman Studies* 68 (1978): 132–152, 147, <https://doi.org/10.2307/299632>, hivatkozásokkal, illetve Giuliano és Larissa BONFANTE, *The Etruscan Language: An Introduction*, rev. ed. (Manchester, New York: Manchester University Press, 1983), 26.

¹⁵ BITTARELLO, „The Construction...”, 220–223.

közé tartoztak a római művészet kezdetei (például a veiibeli Vulca szobrai),¹⁶ a római politika egyes szimbólumai és a római viselet alapelemei (mint a rómaiak *togájaként* híressé vált félkör alakú gyapjúköpeny),¹⁷ a latin írás bizonyos vonásai,¹⁸ valamint a rómaiak később oly lényegesnek és jellegzetesnek tűnő vallásának egyes jelenségei is, különösen az előjelek értelmezése terén (amikor a római szerzők *jót* akarnak mondani az etruszkokról, akkor ez utóbbira szokták föl hívni a figyelmet).¹⁹ Ezt a történetet tehát, mint szükségszerűen egyszerűsítő,²⁰ de alapvetően alkalmas keretet, nincs okunk elutasítani. Róma, bár részben éppen az északi szomszédaitól örökölt kulturális vívmányok felhasználásával, de végül mégis följük kerekedett, és mire a toszkánai városok újra fontossá válnak a világtörténelem szempontjából, az már a római világ romjain kialakuló és a latin egyik leánynyelvét beszélő itáliai középkor világában történt.

Az új történet

Mindaz az irodalmi, régészeti és antropológiai tudásanyag, amit a fenti nagy történet meggyökeresedése óta a humán tudományok felhalmoztak, kompatibilis azzal és inkább csak a hangsúlyait tolja el. Bejárta azonban a világsajtót nemrégiben egy olyan kutatási eredmény híre, amely, ha önmagában nem is, de az eddig a hagyományos történet keretei közé beépített és azt árnyaló tudományos diskurzussal együtt már felvetheti egy alapvetően új történet elmondásának igényét. Egy nemzetközi kutatócsoport ugyanis az ókori etruszk területeken és azokon kívül talált antik emberi maradványokon végzett genetikai vizsgálatokat, amelynek végkövetkeztetése pedig az volt, hogy a vizsgált „etruszk” személyek genetikai háttere általában megkülönböztethetetlen a többi egykorú itáliaiétól.²¹

Voltak persze különleges személyes sorsokról tanúskodó, kiugróan eltérő minták a leletek között, de sem a közép-európai, sem a közel-keleti eredetű szereplők jelenléte nem újdonság az ókori Közép-Itáliában – máshonnan is tudunk Rómát elfoglaló

¹⁶ LIVIUS, *Ab urbe condita* I, 56.1: *fabri ex Etruria*; Plinius, *Naturalis Historia*, 35.157: Vulca.

¹⁷ LIVIUS, *Ab urbe condita* I, 8.3; CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 171, hivatkozásokkal.

¹⁸ Például a görög gamma [k] hangértéke – ADAMIK Béla, *A latin nyelv története*, Apollo könyvtár 30 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2009), 115, hivatkozásokkal.

¹⁹ Például LIVIUS, *Ab urbe condita* V, 1.6 vagy RAWSON, „Caesar, Etruria...”

²⁰ Vö. például Massimo Pallottino híres megjegyzésével az etruszk kultúra kialakulásáról, miszerint az éppen olyan bonyolult folyamat lehetett, mint bármelyik modern európai nemzeté: *Az etruszkok*, ford. JÁSZAY Magda (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980), 65.

²¹ Cosimo POSTH et al., „The Origin and Legacy of the Etruscans through a 2000-Year Archeogenomic Time Transect”, *Science Advances* 39, 7. sz. (2021), hozzáférés: 2022.04.24, <https://www.science.org/doi/epdf/10.1126/sciadv.abi7673>.

gallokról vagy Itáliában aktív görög és föníciai kereskedőkről.²² A nagy átlag azonban éppen azokat a nagy genetikai tendenciákat tükrözte, mint az antik itáliai népességek általában: ugyan nagy százalékban mutathatók ki olyan genetikai jegyek az etruszkoknál, amelyek végső soron keleti irányból kerülhettek Itáliába, ez azonban nem különbözteti meg őket egyik szomszédjuktól sem, hiszen e genetikai jegyek nagy részét valószínűleg ők is ugyanúgy az Európába érkező legelső, kelet-mediterrán származású, a korábbi vadászó-gyűjtögető európaiakhoz képest félelmetes létszámú földműves csoportoktól örökölték, mint az ókori rómaiak (és a mai európaiak többsége).

Még érdekesebb, hogy a genetikai örökségüknek azon a részén is osztoznak az etruszkok a szomszédaikkal, amely mögött egy, a kora bronzkorban Kelet-Európából érkezett népességet szokás feltételezni – ez pedig, mivel az indoeurópai nyelvek európai elterjedését más módszerekkel is erre az időszakra lehet tenni,²³ jó eséllyel azonos azzal a csoporttal, amely a latint és rokonságát Itáliába hozta. Ez viszont az antik itáliai etnikumok 19–20. századi értelmezésével egészen nehezen egyeztethető össze: régi igazság, hogy a populációk genetikai, kulturális, politikai és nyelvi identitása nem mindig vág egybe, de az, hogy az etruszkok közismerten nem indoeurópai nyelvük ellenére *egyáltalán nem* származnak kevésbé a – némi pongyolasággal akár „indoeurópaiaknak” is nevezhető – bronzkori jövevényektől, mint a rómaiak, az zavarba ejtő.

Szemben tehát minden eddigi, hasonló irányba mutató fejleménnyel, a népességek *biológiai*, a két későbbi nyelvterület benépesülésének történetében is jelentős párhuzamokat mutató azonossága olyasmi lehet, ami joggal billentheti át a helyzet értékelését egy új nyelvezet, egy új keretrendszer kifejlesztésének igénye felé – akkor is, ha később a két nép a saját önértelmezése szerint is áthatolhatatlanul különbözővé lett, utólag nehezen felderíthető kulturális változások hatására. Az az interakció ugyanis, amelyet a „hatással voltak egymásra”, vagy akár még a sokkal helyesebb „kulturális *koinét* alkottak”²⁴ kifejezés használata is implikál, jóformán értelmetlenné válik, hogyha a két népesség voltaképpen ugyanazokból az elemekből állt össze, és különbözőségeik kialakulását nem elsősorban a távoli régmúltjukban kell keresnünk, *mielőtt találkoztak*, hanem egy hozzánk több száz évvel közelebbi korban, *amikor elkülönöztek*. Az még a legszorosabb kölcsönhatásnál is erősebb kapcsolat ugyanis, ha – ahelyett, hogy egyik nép hozza az egyik nyelvet, a másik meg a másikat és ez nagy vonalakban így is marad – azzal van dolgunk, hogy a különböző nyelveket hozó

²² Uo., valamint BRADLEY, *Early Rome*, 296–301, illetve 47–80; ahogyan Aeneas története, az etruszkok keleti eredetének mítosza is lehet ezeknek a komoly népességmozgást nem, de kulturális cserét nagyon is jelentő kapcsolatoknak a lecsapódása.

²³ ADAMIK, *A latin nyelv története*, 35–46.

²⁴ Vö. CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 163–172, hivatkozásokkal.

népelemek először egy többnyelvű, városállamokra tagolt,²⁵ de jellemzően egységes kulturális kontinuumot hoztak létre, amelynek a későbbi „etnikai” megoszlása mindkét nyelv megjelenése után sok évszázaddal, és csak részben az eredeti megtelepedési viszonyok függvényében alakult ki. Alább azt igyekszem megmutatni egy esettanulmány segítségével, hogy milyen lehetőségek rejlenek a legutóbbi régészeti kutatások eddig többé-kevésbé a régi történetbe illesztett új eredményeiben, ha ennek az új történetnek a keretében értelmezzük őket.

A kunyhó

A fentebbi, kissé talán aránytalanul is hosszúra nyúlt szakaszon kívül egy korábbi cikkemben²⁶ is foglalkoztam már Veii ostromával, és ott is arra jutottam, hogy Livius homérosi ízű szövegében van valamiféle ambiguitás arra nézve, hogy a rómaiak jól döntöttek-e, amikor minden erejüket bevetve elpusztították a legközelebbi hozzájuk hasonló súlyú várost. Maguknak a homérosi visszhangoknak a beépítése is mutathat ebbe az irányba, hiszen a támadást kritizáló néptribunusok beszéde ugyanúgy emlékeztet a dicső Achilleus, mint a megszágyenült Thersités Agamemnón ellen intézett *Ilias*beli szavaira (pedig a mítosz egy másik szintjén éppen a rómaiakat vezető Camillus alakjának kellene megidéznie Achilleusét).²⁷ Az is Agamemnónnak Kalchasszal, a jóssal szembeni *hybris*ét juttatta eszembe, amikor a rómaiak, mivel egyetlen etruszk jóvendőmondó sem akar jósolni nekik, foglyul ejtenek egy veiibelit, és őt kényszerítik erre – hogy aztán ne is higgyenek neki, amíg a szavait meg nem erősítik Delphoiból is.²⁸ Az V. könyvnek ráadásul a szerkezete is azt sejteti, hogy Veii elfoglalásának egy, a dicsőségaspektusához mérhető bűnaspektusa is volt a római hagyományban: a liviusi könyv első fele a Veii felett aratott római győzelmet, a második pedig a Róma felett aratott gall győzelmet írja le. Ezt a benyomást az is megerősíti, hogy bár Liviusnál nem, de a történet egy másik antik elbeszélésében a veiibeliek utolsó küldöttsége megátkozza a rómaiakat, hogy ugyanazt kapják vissza mástól, amit Veiiel tesznek.²⁹

E korábbi tanulmányban azt is kiemelttem, hogy a két város egykor közeli viszonyára más jelek is utalnak: a veii Iuno istennőnek az ostrom végén történő *evocatio*-ja, azaz áthívása Rómába igen specifikus, ritkán végzett szertartás, amelynek előfeltétele, hogy az ostromlott város vallási rendszere elég hasonló legyen Rómáéhoz ahhoz, hogy a rómaiak a korábbival azonos kultuszt ígérhessenek az istenségnek;³⁰

²⁵ Az *ethnos* szót az ókorban gyakran éppen a városállamokat *nem* alapító népeiségekre használták, lásd BRADLEY, *Early Rome*, 307.

²⁶ RUNG, „Jóshiány Rómában”.

²⁷ Uo., 60–64, hivatkozásokkal.

²⁸ Uo., 59 és 62, hivatkozásokkal.

²⁹ Uo., 58, hivatkozásokkal; HALIKARNASSOSI DIONYSIOS, *Rhómaiké archaiologia* XII, 13.1–3.

³⁰ Uo., 57–58, hivatkozásokkal.

megemlítettem továbbá, hogy a legkorábbi név szerint ismert római képzőművészt, Vulcát is éppen Veiiből származtatja a hagyomány; valamint hogy Aeneas talán a Tiberis túloldalán is versenyben volt a közösség ősatyjának szerepéért.³¹ Van azonban valami, amivel a most összefoglalt tanulmányom megírása óta szembesültem, és ha jól értem, mindennél markánsabban mutatja meg a két város közötti vallási rokonságot, különösen, ha kihasználjuk az etruszk–római viszonyral kapcsolatos paradigmaváltás fent említett lehetőségét.

Nem marad ugyanis veii-beli párhuzam nélkül a rómaiak egyik legjellegzetesebb mítosza, a szintén egy korábbi cikkemben³² tárgyalt *casa Romulié* sem. Rómában mély tisztelet övezett egy, talán tényleg kora vaskori eredetű lakóházat, amely a Palatinus Cermalus vagy Germalus néven ismert, a Circus Maximus felé néző részén állt – és amely, bár több értelmezést kristályosított ki maga köré az idők során, elsősorban a római ősök egyszerű, rusztikus erényeit jelenítette meg az egyébként egyre fényesebb városképben. Ezt az anyagi értelemben vett tisztaságot a rómaiak (a görögök mellett) nem ritkán éppen az etruszkokkal szemben tartották fenn maguknak mint megkülönböztető „nemzeti” erényt: amikor Camillus az V. könyv végén szenvedélyes beszédével megakadályozza, hogy a gallok által lerombolt városukból a rómaiak a jobb állapotban maradt Veii-be költözzenek át, többek közt éppen „az alapító kunyhójára” hivatkozik mint Róma pótolhatatlanságának bizonyítékára.³³

És mégis, van odaát valami, ami nagyon is emlékeztet a római kunyhóra. A Veii-nek otthont adó fennsík déli csücskében (Piazza d’Armi), amelyet az etruszk város legrégebbi akropoliszáként szokás azonosítani, található egy a régészek által *héróon*-nak nevezett komplexum. Ennek központi eleme egy melléklet nélküli, a korszakban (i. e. 9. sz.) nem tipikus módon hantolásos férfisír, amelyet közvetlenül egy apró kunyhóra utaló cölöplyukak vesznek körül, e köré pedig, a temetéssel nagyjából egy időben, egy jóval nagyobb kunyhó (vagy legalábbis kerítés), majd a 8. század végén egy fatemplom épült, amelyben még száz évig megőrződött a sírkunyhó is. A következő két évszázadban a „hős” sírja körüli területen, valószínűleg egy magát a leszármazottai közé számító arisztokrata család jóvoltából, reprezentatív lakó- és/vagy kultikus épületegyüttes szerveződött, mígnem az i. e. 5. század elején a déli településrészt kiürítették – talán éppen a Rómával szembeni konfliktus kiéleződése miatt.³⁴

Ha egy ismeretlen civilizáció emlékei között találnánk egymástól pár tíz kilométerre és pár száz évre egy egymást ilyen mértékben felidéző történet-leletegyüttes párt, akkor lehet, hogy még a nyers megfeleltetésük is megfordulna a fejünkben,

³¹ Uo., 57, hivatkozásokkal.

³² RUNG Ádám, „Romulus költözködései: A Casa Romuli értelmezései és a római mitológia”, *Ókor* 13, 1. sz. (2014): 32–39.

³³ LIVIUS, *Ab urbe condita* V, 53.8.

³⁴ Jacopo TABOLLI and Orlando CERASUOLO, *Veii* (Austin: University of Texas Press, 2019), „Introduction”, I, 1. és II, 5–6, <https://doi.org/10.7560/317259>. A kötet lapadatait itt és az alábbiakban e-könyv formátumának megfelelően hivatkozom – R. Á.

nemhogy az egymás segítségével való értelmezésük – a fenti „régí történet” miatt azonban itt nem ilyen nehéz kordában tartanunk az asszociációinkat. De én most, amint az előbb ígértem, nem rómaiakban és etruszkokban gondolkodom, hanem „tyrrhénekben”, ahogyan a Közép-Itáliával foglalkozó legkorábbi görög források nevezik a terület lakóit, valószínűleg nyelvtől függetlenül.³⁵ Nézzük meg tehát, hogy ennek milyen implikációi lehetnek a veiibeli leletegyüttes és a római történet értelmezésére.

Amint azt a vele foglalkozó cikkemben is említettem, Romulus kunyhójának leggyakoribb „jelentése” az irodalomban az ősi rómaiak önmagukra is kiterjedő szigorúságának, igénytelenségének hangsúlyozása. Ennek az ideológiának egy másik fontos korai dokumentuma a korai köztársaság úgynevezett tizenkét táblás törvényeinek az arisztokratikus reprezentációt, különösen a temetkezést szabályozó része,³⁶ amelynek hatása, amennyire ez az azóta is sűrűn beépített Róma területén lehetséges, régészeti is igazolható. A 4–5. századi Veii területén azonban ugyanúgy megcsappan a sok sírmelléklettel és látványos síremléssel bíró temetkezések száma, mint Rómában – ellentétben az északabbra fekvő etruszk városokkal, például már a közeli Caerével is.³⁷ Nem a kunyhó lenne tehát az egyetlen nyoma annak, hogy a későbbi római beszámolók szerint³⁸ athéni eredetű *modestia* nem kizárólag Róma városának sajátja volt, hanem éppen Veii lehetett az a testvérváros, amely azt vele együtt képviselte az itáliai félsziget kultúráján belül. Annál pedig elképzelni sem lehet „rómaibb” önellentmondást, hogy a régi idők nemes egyszerűségének kultusza talán éppen egy elit csoport kegyhelyéhez vagy történetéhez kötődött.

Még érdekesebb eredményekre juthatunk, ha a veiibeli szentélyt Romulus kunyhójának egy másik asszociációjával hozzuk kapcsolatba, Romulus és Remus testvérviszályával, illetve az utóbbi erőszakos halálával.³⁹ Propertius IV. 1. elégiája például, különös módon, kifejezetten *casa Remine*nek, azaz ’Remus házána’ nevezi az emlékhelyet – és éppen ez az egyik római szöveg, amelyik, megelőlegezve a későbbi antropológiai olvasatokat, alapító áldozatként értelmezi Remus halálát.⁴⁰ Sőt, Liviusnál szerepel egy olyan változata Romulus apoteózisának is, amelyben meggyilkolják és darabokban, „országszerte” temetik el, mint az egyiptomi Osirist.⁴¹ Ez a két motívum felidézi a veii kunyhósírba a kor szokásaihoz képest rendkívüli módon eltemetett férfi sorsát, aki eszerint lehetett akár az ősi Itáliában Remus történetén kívül sem

³⁵ BRADLEY, *Early Rome*, 206–207 hivatkozásokkal.

³⁶ A törvénykönyvhöz általában lásd CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 272–292; BRADLEY, *Early Rome*, 254–259.

³⁷ CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 105–108 és 172; TABOLLI and CERASUOLO, *Veii*, II, 12.

³⁸ LIVIUS, *Ab urbe condita* III, 31.8.

³⁹ RUNG, „Romulus költözködései”, 37.

⁴⁰ Timothy Peter WISEMAN, *Remus: A Roman Myth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 125.

⁴¹ LIVIUS, *Ab urbe condita* I, 14.4; James George FRAZER, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (Ware: Wordsworth Editions, 1993), 378; CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 58–59.

ismeretlen módon feláldozott⁴² vagy rituális viadalban⁴³ elesett magas presztízsű személy is – ha pedig nem az volt (hanem például fiatalon elhunyt, de tettei vagy származása révén kiérdemelte a különleges temetést), később akkor is hozzákötődhetett a helyszínhez egy ilyen történet.

Problémának tűnhet, hogy a római kunyhó esetében sírról nem tudunk. Arról azonban igen, hogy időnként végeztek benne valamiféle tűzgyújtással járó szertartást, mivel a kunyhó egyszer emiatt égett le – folyt tehát itt is a Veiiben feltételezhetőhöz hasonló hőskultusz.⁴⁴ Ezen felül viszont a kunyhó belső berendezésével kapcsolatban leginkább *nem tudunk semmiről*. Amennyiben pedig az alapító hős testének vélelmezett vagy valós elhelyezése a közösség központi szent helyén, a temetkezésnek valamilyen különös módján történik, sőt, vallási szempontból talán *nem is számít temetkezésnek*, a „sír” hiánya a római forrásokból nem feltétlenül jelent negatív bizonyítékot, sem Romulus, sem (Propertius megfogalmazásából kiindulva) Remus személyét tekintve. Mert hát a *sírja*-e Déva vára Kőműves Kelemennének? Kétségtől az *is*, de nem elsősorban az: az evilági alapító/építési áldozat éppen különös halála és „el(nem)temetése” révén válhat a közösség túlvilági védelmezőjévé, mint Romulus Quirinus istenné.⁴⁵ Az a párhuzam, amely a halálán nagyon is *jelölt* módon túllépő, a város központjában nyugvó (vagy virrasztó) hős/isten és a görög-római gondolkodásban szintén gyakran valamiféle védelmező szellemmé változó, és néha ugyancsak valamilyen házati formázó struktúrában, de jellemzően a városon kívül⁴⁶ örök nyugalomra helyezett *jelöletlen* halott között van, lehet, hogy kevésbé jelentős, mint a két helyzet közötti komoly hangsúlyeltolódás.

Látható tehát, hogy ha egymásra vonatkoztatjuk a szövegemlékhez nem köthető veii belső *héroónt* és reáliához már valószínűleg az ókorban is csak konvencionálisan kötött,⁴⁷ ezért inkább mitológiai motívumként jelentős *casa Romulit*, mindkettőre nézve rendkívül érdekes, és a mítosz, emlékhely és rítus viszonyára oly jellemzően kavargó értelmezési spektrum nyílik meg előttünk. Vajon veii belső bevándorlók hozták Rómába az alapító hősről/áldozatról és az ő kis kunyhójáról szóló történetet, majd rómaiakká válva beépítették azokat új hazájuk alapító mítoszába?⁴⁸ Esetleg délebbi származású betelepülők hoztak Veiibe egy, az ottani városokéhoz hasonló

⁴² WISEMAN, *Remus*, 117–125.

⁴³ Ilyenekből alakultak ki a Rómában később kommercializálódott gladiátorjátékok (PALLOTTINO, *Az etruszkok*, 177–178) sőt, egy kis fantáziával, Romulus és Remus sok szerzőnél említett, és mindannyiuknál az utóbbi halálához vezető rivalizálását is értelmezhetjük ebben a keretben.

⁴⁴ CASSIUS DIO, *Rhómaiké historia*, XLVIII, 43.4 (Róma).

⁴⁵ Például PLUTARCHOS, „Romulus”, in PLUTARCHOS, *Bioi paralléloi* 28.2–3.

⁴⁶ CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 35 (ház alakú latiumi urnák); PALLOTTINO, *Az etruszkok*, 142–144 (lakóházszerű etruszk sírkamrák); TABOLLI and CERASUOLO, *Veií*, I. 1 és II. 5 (a városon belüli temetés különlegessége).

⁴⁷ RUNG, „Romulus költözködései”, 32–35.

⁴⁸ Vö. CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 152, Karl Otfried Müller és Barthold Georg Niebuhr vitájáról.

alapítástörténetet, amely egy ráépülő rítus végrehajtása vagy az emlékhely eszerinti értelmezése révén itt is részévé vált az alapító hős mítoszának? Vagy a veiibeli helyszínen és a római történetben megfigyelhető közös motívumok a már ekkor is egy évezrede együtt élő etruszk és latin anyanyelvű „tyrrhének” szétszalazhatatlan közös örökségének részei voltak? Netán mind a két esetben a kora vaskori Latiumban elterjedt ház alakú urnák hagyományának egy korai, építészetté és egy késői, mítosszá remedializált leágazásával van dolgunk?

Ezek mind spekulatív kérdések, mégis érdemes föltenni őket, mert a jövőben a régészek, történészek és filológusok dialógusa megválaszolhatja őket,⁴⁹ főleg, ha a fentiek jegyében a jelentősebb mennyiségű etruszk régészeti anyagot a korai római történetekhez köthető reália részeként fogadjuk el, a latiumi mellett és a sok esetben gyakorlatilag kutathatatlan Róma városi helyett.⁵⁰ Ehhez azonban a római királyok és a korai köztársaság korára nézve el kell engednünk az etruszkoknak és a latinoknak/rómaiaknak azt a később valóban fontossá váló etnikai elkülönítését, amely sokszor már a kapcsolatok meglátásának szintjén is megnehezíti a dolgunkat. Elvégre néha maguk a rómaiak is mintha azt értenék az *Etruscus* vagy *Tuscus* szavakon, hogy ‘olyasmi, ami a miénk is, de erre már nem gondolunk szívesen’ – ilyenkor az archaikusság, a rejtélyesség, az eltávolítás stílusértéke fontosabbá válik a szó referenciális jelentésénél.⁵¹

Az etruszk rejtély rejtélye

Ez pedig át is vezet ahhoz a kérdéshez, hogy miért nehéz elengednünk az ismerős rómaiak és a rejtélyes etruszkok közötti különbségtételt, akár csak egy behatárolt időszakra nézve is: a „titokzatossága” egyszerűen túl vonzó, túl érdekes motívum,⁵² ráadásul nagy hagyománya is van. Ezt az „etruscheria” önmagában is erős, a késő középkorban gyökerező modern tradíciója⁵³ mellett már az antik szerzők is megellegezik: Liviusnál Tarquinius Priscus felesége, Tanaquil a jóslásban járatos asszonyként jelenik meg, *ut vulgo Etrusci* – ‘mint az etruszkok általában’; a római nemesifjakat „a régi időkben” az etruszk városokba küldték tanulni, ahogyan később görög földre;⁵⁴ Lucretiusnál pedig a keleti módra jobbról balra írt *Tyrrhena carmina* olvasása a jóslatokra utaló horatiusi *Babylonii numerii* kutatásának megfelelője.⁵⁵ Szintén

⁴⁹ Épp, ahogy Cornell fentebb többször is idézett fejezetét (*The Beginnings of Rome*, 151–172) az azóta megszerzett új információink is igazolják.

⁵⁰ BRADLEY, *Early Rome*, 27–29.

⁵¹ RUNG, „Aeneas, az etruszk antihős”, 271–272.

⁵² PALLOTTINO, *Az etruszkok*, 14–15.

⁵³ Lásd például CORNELL, *The Beginnings of Rome*, 151–153; PALLOTTINO, *Az etruszkok*, 5–15.

⁵⁴ LIVIUS, *Ab urbe condita* I, 34.9 (és BITTARELLO, „The Construction...”, 218), illetve IX, 36.2–3.

⁵⁵ LUCRETIVUS, *De rerum natura* VI, 381–382.

közismert az etruszk jóspapok különleges helyzete Rómában: a speciális tudásukra épülő jóslataik akár politikai előnyökhöz is juttathatták őket és szövetségeseiket.⁵⁶

Ez a hagyomány, összeadódva azzal, amikor a rómaiak előbb a görög világ perifériájáról annak centrumába kerültek és „etruszkká” externalizálták az annak fősodrába nem illő örökségelemeiket, majd pedig kereszténnyé lettek és Etruriát tették meg „a babona szülőanyjává”,⁵⁷ illetve azzal, hogy az etruszk nyelvet ugyan ma már egész jól értjük, mégsem tudjuk megnyugtatóan besorolni, elegendő ahhoz, hogy a kora és késő modern európai embernek egyaránt definitív tudáseleme legyen, hogy az etruszkok alapvetően mások, mint a rómaiak. Ezt azonban, amint azt a fentiekben igyekeztem megmutatni, nem kell általános értékű történettudományi princípiumnak tekintenünk, mert inkább olyan, a történelemnek kitett állítás, amelynek igazságértéke, magyarázó ereje és paraméterei ugyanúgy változhatnak a „terepen”, a történeti időben, mint a téma kutatásának történetében.

⁵⁶ Továbbiakért ehhez lásd RAWSON, „Caesar, Etruria...”, 135–152.

⁵⁷ ARNOBIUS, *Adversus Gentes* 7.26 (*genetrix et mater superstitionis Etruria*).

Szemle

FELTÁRHATÓK-E A FELEJTÉS HELYEI?

– KISANTAL Tamás. *Az emlékezet és a felejtés helyei.*

A vészkorszak ábrázolásmódjai a magyar irodalomban a háború utáni években.

Pécs: Kronosz Kiadó, 2020, 320 lap –

TAKÁCS MIKLÓS

Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola

miklos.takacs@unideb.hu

[ORCID 0000-0001-9883-406X](https://orcid.org/0000-0001-9883-406X)

Tudományos műnél elég ritka, hogy a borító szerves része legyen egy könyv koncepciójának – Kisantal Tamás munkájával kapcsolatban viszont más a helyzet. A borítón látható kép, mely szappanokat eltemető holokauszt túlélőket ábrázol, különösségével, sőt provokációjával valóban tökéletes kicsinyítő tükre a Kisantal által felvázolt elképzelésnek, miszerint a holokausztra való emlékezés rítusaiban (lásd temetés) óhatatlanul ott van a felejtés (a szappansírokat mára elfeledték) és a tévedés lehetősége is (csak legenda volt, hogy az áldozatokból szappant főztek). Ez utóbbi mozzanat azt is megmutatja, hogy az emlékezet történetileg változó, ami először a halottakra való autentikusnak hitt emlékezésnek tűnt, az későbbi idők távlatából már csak egy mára értelmét veszített emlékezeti forma lesz. Emellett a kép idegensége felkészít bennünket arra, hogy az emlékezés írott formáinál, a memoároknál is lesznek hasonló, ma már különösen ható megoldások, mint például Királyhegyi Pál humorral átítatott visszaemlékezése (*Mindenki nem halt meg*, 1947).

Királyhegyinek ezt a művét rég elfeledték, és így van ez Kisantal többi felfedezettjével is. Nem véletlenül hangsúlyozza több helyen is, hogy könyvének legfőbb témája a felejtés, hiszen nem csupán elfeledett szövegekkel foglalkozik, hanem a vészkorszakkal kapcsolatos „felejtésstratégiákat” is elemzi (290). A másik, szüntelenül reflektált téma a hiány. A hiány olyan, mint az eltemetett szappan (hogy még egyszer utoljára visszatérjünk a borítóképhez), természetesen a háborúban és a koncentrációs táborokban meghalt emberek hiányát szimbolizálja első körben. A könyvben exponált hiány viszont Kisantal számára egyben az emlékezés hiányát, a felejtést is

jelenti, sőt, az elfeledett művek esetében az érdemi befogadás hiányát is. Mert magyar vonatkozásban is rengeteg ilyen szöveg volt, hiszen a könyv végén közreadott válogatott bibliográfia harminchárom tételt tartalmaz, noha csupán az 1945 és 1947 között megjelent, a holokausztot tematizáló, különféle műfajú műveket sorolja fel. Ez valóban megerősíti David Cesarani Kisantal egyik fontos kiindulópontjának számító tézisé, miszerint már csak az egyszerű számadatok (a háború után született visszaemlékezések, interjúk és visszaemlékezések száma minden európai országban meghaladja a több ezret) azt mutatják, hogy könnyen megcáfolható a „hallgatás mítosza”, azaz, hogy a témát ekkor általában csend övezte volna.

Tehát a nemzetközi tendenciák vonatkoztathatók a magyar helyzetre is. Viszont Kisantal a *Bevezetésben* óva is int bennünket a reflektálatlan átvételektől, s ő maga először inkább kérdéseket fogalmaz meg a holokausztirodalom összehasonlíthatóságáról, mintsem hogy magabiztos, ám meggondolatlan kijelentéseket tegyen a témával kapcsolatban. Óvatossága persze érthető és annyiban példamutató is, hogy körültekintő, a problémát több szempontból is körbejáró vizsgálatai után válaszokat is kapunk az általa feltett kérdésekre. Megítélésem szerint ezek közül az a kérdés rendelkezik a legnagyobb tétellel, amelyet Kisantal a következőképpen fogalmaz meg: „Megtehetjük-e tehát, hogy *nem* a nemzetközi kánon és a holokauszt művészi ábrázolásának elmélete felől vizsgáljuk a magyar fejleményeket, és fő mércénkül *nem* az ottani kritériumok és művek szolgálnak?” (25). A szerző attitűdjét ismerve természetesen nem elégszik meg az egyszerű válasszal („megtehetjük”), hanem tovább vizsgálódik. A magyar és a nemzetközi holokausztirodalom között nyilvánvalóan Kertész Imre életműve a legerősebb kapocs, ezért is kell először az ő helyét pontosan meghatározni a magyar holokausztirodalomtörténet-írásán belül.

Ez pedig a kánon kérdését is érinti, de Kisantal több alkalommal is nyíltan kimondja, hogy nem célja az egyes művek rekanonizációja, illetve a kánon átírása. Ugyanis világossá teszi azt is, hogy kérdésfeltevése nem irodalomkritikai, sokkal inkább kultúratudományi. Ez utóbbit már én teszem így hozzá, mert a kötetben ez sehol sincs így kimondva. Számomra viszont egyértelmű, hiszen a könyv célkitűzése (miszerint azokat a jórészt 1945 és 1948 között íródott, holokausztról szóló műveket kívánja elemezni, amelyeket már rég elfeledett a magyar olvasóközönség, s akár a szűkebb szakmai közvélemény sem ismer) a kultúratudomány egy alapvető tézisének alapul, azaz, hogy nem pusztán a szöveg esztétikai értéke miatt érdekes egy mű, hanem a benne megtalálható különböző, az adott korban jelenlévő diskurzusok és kontextusok miatt is. Kisantal „elsődleges” kérdésfeltevése szintén erről árulkodik, hiszen nem az adott korszak holokausztirodalmának milyenségére kíváncsi, sokkal inkább arra, hogy „miről és hogyan beszéltek, amikor bizonyos korszakokban a második világháború egyes eseményeiről és a zsidóság (valamint más embercsoportok) üldöztetéséről, pusztulásáról az irodalmi mezőn belül megnyilatkozásokat tettek” (46). Érdeklődése tehát a diskurzusokra irányul, amelyek többnyire persze irodalmi műfajok kereteiben belül tudtak leginkább teret nyerni, viszont nem kizárólagosan, ezért ebben a könyvben nem csupán az irodalomról lehet szó, hanem

annak „külpolitikájáról” is, azaz azokról a politikai-közéleti kérdésekről is, amelyek a vészkorszakról szóló beszédet és ábrázolásmódokat meghatározták.

Az 1945 és 1948 közötti korszak ebből a szempontból roppant egyedi, hiszen a baloldali-antifasiszta múltértelmező diskurzus csak ezután jut közvetlenül egyeduralomra, a Nyugat-Európából származó holokausztdiskurzus pedig sokkal későbbi fejlemény. Ebből következőleg ebben a hároméves szakaszban rendkívül színes és változatos a múltreprezentációs stratégiák és irodalmi megjelenítési formáiknak a kínálata. Ennek ellenére kivétel nélkül nyomtalanul eltűntek a kulturális emlékezetből, aminek okát Kisantal főként abban látja, hogy a holokausztra való visszaemlékezéseket egytől egyig az „élményirodalom” kategóriájába sorolta be a korabeli kritika. Márpedig az „élményirodalom” megvetett műfajnak számított a korban, az odasorolt művek (sokszor alaptalanul) megkapták a „művészileg értéktelen”, a „szenczációhajhász” vagy éppen a „rémregény” címkéjét. (Például Izsáky Margit vagy Királyhegyi Pál könyveinek a kötet 78. oldalán közreadott címlapja kétségtől nagyon hatásvadász és ezzel együtt félrevezető – de hát akkor sem, most sem ez a döntő szempont egy kiérlelt kritikai bírálatnál.) A szövegek tömegirodalmi pozicionálásához az is hozzájárult, hogy a megelőző időszak első világháborús „élményirodalomnak” sem volt magas a renoméja. A szerző szabatos megfogalmazásában: „[...] az 1945 utáni háborús, munkaszolgálatos és lágerbeszámolók egy olyan műfaji elvárási horizont felől értelmeződtek, amelyet az előző másfél évtized hadifogoly-, riport- és élményirodalmi dömpingje, művek piaci sikere és a korántsem ilyen kedvező kritikai megítélés determinált”. (76.)

Emiatt ezeknek a műveknek esélyük sem volt kanonizálódni, a kivételt talán Nyiszli Miklós műve, a *Dr. Mengele boncolóorvosa voltam az auschwitzi krematóriumban* jelenti, mely itthon 1946-ban (külföldön pedig az ötvenes-hatvanas években) elég nagy sikert aratott, ugyanakkor sok vitát is kiváltott. A vita hevesességét mutatja, hogy olyan abszurdításokra is sor került, mint például az 1947 nyarán rendezett „irodalmi törvényszék” Nagyváradon, ahol a vádlott maga a könyv volt, és nem annak szerzője. Azonban Nyiszli sem mentesült a vádak alól: a legtöbb kortárs kritikus kollaboránsnak tartotta, aki tovább súlyosbította bűnét azzal, hogy Mengele pártjára állt. Emellett szemére vetették a már ismerős vádat is, nevezetesen, hogy műve pusztán csak egy eladható termék, sikerkönyv. Kisantal meggyőzően bizonyítja a Nyiszli-kötetről szóló fejezetben, hogy sajnos a megjelenés körülményei nem tettek jót a befogadásnak. A valóban erősen bulvárjellegű, *Világ* című újságban folytatásokban közölt memoár megítélését erősen befolyásolta a lap által indított, a kötet eladási példányszámait növelni kívánó reklámkampány. Ez a tényállás elég nagy támadási felületet biztosított a bírálóknak, kiknek táborát a vicclapok is gyarapították, például a Kommunisták Pártjához kötődő *Ludas Matyi*. Ez utóbbi nem elégedett meg néhány cikkel vagy karikatúrával, de még gúnyverset is közölt a *Világról*, melynek középpontjában ismét Nyiszli áll. Kisantal több helyen is hangsúlyozza, hogy mai szemmel nézve elég merész (mondhatni, antiszemita) hangnemet engednek meg ezek a szerzők maguknak, de a korban ez sem volt egyedülálló.

Két ilyen művet is kiemel Kisantal a humoros múltábrázolásokról szóló fejezetben: Török Rezső *Enyv és szappanát* (1945) és Királyhegyi Pál *Mindenki nem halt meg* (1947) című memoárját. Bár az *Enyv és szappan* fikciós mű, ugyanúgy a zsidóüldözést állítja a középpontba, mint Királyhegyi visszaemlékezése. A két szövegnek igen sok közös jellemzője van: először is mindkettő műfaji hibrid, s mivel még nem volt akkor kialakult szabályrendszere a holokauszt ábrázolásának, bátran merete mindkét humorista azon a nyelven és azoknak a műfajoknak a keretében elmondani a közel-múlt eseményeit, amelyet a legjobban ismert, azaz a kabarétréfák és az anekdoták nyelvén. Emellett olyan populáris műfajok megoldásait is felhasználták, mint például a pikareszk és a romantikus szerelmi vígjáték sablonjai.

Kissé éles váltással az esettanulmányok sorát olyan két szöveg alapos bemutatása és a korábbi fejezetekben felépített értelmezési keretekbe való behelyezése követi, amelyek hangütésükben egészen ellentétesek az előző kettővel. A két 1947-ben megjelent antológia – a *Magyar mártír írók antológiája* és *A toll mártírjai* – ugyanis a vészkorszakban áldozatul esett magyar íróknak és újságíróknak állít emléket. A hasonló címadásból logikusan következik Kisantal megoldása, hiszen egy hosszabb exkurzusban nem csupán az áldozatnarratívákat, hanem a „mártír” társadalmi konstrukcióját is górcső alá veszi, különös tekintettel természetesen a vizsgált rövid időszak magyar kulturális emlékezetére. Akár az „áldozat”, akár a „mártír” erős társadalmi identifikációs stratégiaként működik, s ahogyan erre építve Kisantal ki-mutatja, a két antológia eltérő módon használja ki a két szimbolikus alakban rejlő potenciált: „Míg a Bóka-féle antológia a magyar irodalom (illetve a magyar kultúra) veszteségét próbálta meg bemutatni, és a gyászra, illetve az emlékéllátásra helyezte a hangsúlyt, valamint jórészt az adott szerzők életművének reprezentatív darabjaiból válogatott, addig *A toll mártírjai* elsősorban a háborús szenvedésekre, küzdelmekre koncentrált” (166).

Bernhard Giesen-t követve a szimbolikus alakok csoportját mindig ki kell egészítenünk az áldozatok (mártírok) mellett a tettesek és a passzív nézők (*bystanders*) figuráival is.¹ Ezt megteszi a következő fejezetben Kisantal is, de sajnos a magyar kulturális emlékezetben ekkor (és most is) túlteng az áldozati emlékezet, s fájóan hiányzik belőle a tettesemlékezet. Ha valaki ezt korát megelőzően forszírozta, mint például Déry Tibor *A tanúk* című drámájával, akkor annak értetlenséggel kellett szembenéznie, s ha Déryt magát nem is, de ezt a jobb sorsa érdemes művét emiatt azonnal el is felejtették. Kisantálnak hála, mára a helyzet megváltozott. Mint említettük, a szerző nem akar egyetlen művet sem újrapanonizálni, de Déry esetében annyiban kivételt tesz, hogy a könyv utolsó lapjain (kellő diplomatikus visszafogottsággal) megvallja szimpátiáját: „bár messze nem gondolom remekműnek, de problémafelvetése és sajátos brechti ábrázolásmódja miatt érdekesnek látom...” (290). Jómagam

¹ Bernhard GIESEN, „Das Tätertrauma der Deutschen: Eine Einleitung”, in Bernhard GIESEN und Christoph SCHNEIDER, Hg., *Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*, 11–53 (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2004), 15, illetve 23.

pedig szívesen látnám újra színpadon ezt a drámát. Déry kellemetlen igazságokat kimondó szövegével ellentétben a Kisantal által részletesen elemzett számos népbírósi per (főként az Imrédy Béla és Szálasi Ferenc elleni) színházszerűsége és retorikája éppen, hogy nem „igazságot szolgáltatott”, hanem inkább elleplezte azt. Nyilvánvalóan bűnös volt ez a két politikus, nagyon is, de ezek a perek arra is lehetőséget adtak, hogy a szélesebb tömegek egyáltalán ne nézzenek szembe saját felelősségükkel, hanem tolják át azt ezekre az újságokban nevetségesen kisszerűnek ábrázolt figurákra (ez az ábrázolás akadályozta meg, hogy mártírszerepbe kerüljenek). Ez a stratégia szinte ugyanaz, mint amikor bármely európai nemzet (a magyar mellett tehát mások is) a háború után a felelősséget a németekre hárította. Ez utóbbi bűnbakképző, eltávolítási mechanizmus meglepően felülreprezentált több, közvetlenül a háború után megjelent disztópiában, ahol az alternatív jövő Hitler győzelmével zárul (például Gáspár László *Mi I. Adolf – Ha a németek győztek volna* című regénye 1945-ből, vagy Csécsy Imre könyve, hasonló címmel 1947-ből: *Ha Hitler győzött volna*). A kor kultúrtörténeti és történelmi szakmunkáival egyetértésben ugyanis olyan igaztalan nemzetkarakterológiát alakítottak ki a németekről, amely szerint azok például uralkodó hajlamúak, vagy minden korban jellemző rájuk a vezérkultusz. A bűnbak a „fordulat éve” utáni „felszabadulásirodalom” termékeiben már a „kapitalizmus”. Ebből a kategóriából a mélypontot talán Betlen Oszkár 1959-es *Élet a halál földjén* című műve éri el, amelynek álláspontja „hivatalos” vészorszak-konceptciónak is felfogható. Állítása szerint az életet a „halál földjén” az aktív, ellenálló kommunisták jelentették, a zsidók pedig „[a]z áldozati szerepet kapták, a passzív, öntudatra nem ébredt kizsákmányolt, elpusztítandó áldozatokét” (281).

Élet a halál földjén – bár ez a mű nem fog már új életre kelni, annyira ideologikus, Kisantal Tamás mégis visszahozta egy rövid időre az élő irodalom világába. A szöveg tehát már halott marad, de más, a szerző által felszínre hozott „lelet” még újraéledhet; mint volt róla szó, erre legnagyobb esélye Déry, Török Rezső vagy Királyhegyi művének van. De ennek a monográfiának nem is ez a tétje, hanem hogy élénk diskurzust nyisson a vészorszak emlékeztörténetének egy elfeledett szakaszáról, melynek valóban erős szimbolikus képe a szappantemetés. Ez utóbbiról azt mondja a szerző a bevezetőben: „[A] szappanokat elmosta az eső, ha kiásnánk a sírokat, már nem lenne ott semmi. Nem lettek emlékezethelyek, sőt valójában a felejtés helyei lettek” (13). Kisantal (foucault-i értelemben vett archeológusként) az „ásatások” során nagyon is sok mindent talált, mondhatni kincseket, és ezeket értő módon megtisztította, ellátta magyarázó táblákkal és egy nagyon szép és koncepciózus kiállítás keretében a nagyközönség elé tárta. „A munka folytatható” – írja a *Reflexív utóhang*-ban. Nem kérdés, várjuk a folytatást!

VÉGIGÍRNI AMERIKÁT?

– SÁRI B. László. *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*. Opus irodalomelméleti tanulmányok.

Budapest: Balassi Kiadó, 2021, 248 lap –

ZELEI DÁVID

ELTE Bölcsészettudományi Kar Történelemtudományi Doktori Iskola, doktorjelölt; 1749.hu, szerkesztő

david.zelei@1749.hu

[ORCID 0000-0003-3244-3132](https://orcid.org/0000-0003-3244-3132)

A friss Erdődy Edit-díjas Sári B. László pályájának elmúlt évtizede finoman szólva sem levezethető a hazai tudományos-kritikai élet hétköznapijaiból. A húszperces előadásokra és tízoldalas tanulmányokra ösztönző akadémiai rendszer és az aktualításokra kihegyezett (vagyis semmilyen szabályszerűséget nem követő) kritikai szcénák elvárásainak eredményeként ugyanis a közegben mozgó életművét leginkább olyan kulcsszavakkal lehet jellemezni, mint a posztmodern: szétforgácsolódás, iránytalanság, heterogenitás – ha épp nem kibogozhatatlan eklektika. Miközben azonban Sári B. látszólag pontosan ennek a mélyen posztmodern rutinnak engedelmeskedik (órát tart, fordít, megírja a tanulmánykötetbe a tanulmányt, a folyóiratba a kritikát, tematikus számot szerkeszt, tanácsadóként tanácsot ad stb.), a heterogén feladatmegoldások végül nem – mint azt a papírforma diktálná – valami széteső tanulmánykötetben (esetleg műfajilag sem differenciált, mindent egybeömlesztő, vaskos ízében) kulminálnak, hanem két olyan, viszonylag koherens könyvben, melyek egymással is szorosan összefüggenek.

Nemcsak arról van tehát szó, hogy Sári B. ügyesen gyúrja konceptkötetnél is szorosabbra (bár szokványos irodalomtörténetnél lazábbra) szerteágazó közelmúltját, hanem arról is, hogy a kirajzolódó ív mintha azt az ígéretet is magában rejtene, hogy szerzőnk „végigírja” a kortárs amerikai irodalmat: a minimalizmusra fókuszáló „Joe csikorgó fogsora vagyok” (2014), és a jelen sorok apropójául szolgáló, (poszt-) posztmodernre koncentrálnak a kötet mintha azt vetítené előre, hogy szerzőnk valamilyen 2030 táján az etnikai irodalom történetével zárja be a kört, lerázva magáról a nagy narratívák iránti kételyeket. De most akkor ne is keressünk tovább? Ez jönne

a posztmodernre? Az inga egyszerűen, Takáts József szavajárását beteljesítve, visszaleng?¹

Mindez persze csak vicc – annál is inkább, mert Sári B. hangsúlyozottan a posztmodern *utánit* kutató kötete legalább annyira mutatja a meghaladni, mint az ábrázolni kívánt időszak jeleit. Műfajilag eltérő szövegeket (tanulmányokat, kritikákat és egy esszét) habarcsol össze, és tudja, hogy a kapott végeredmény nem adhatja ki a közelmúlt amerikai irodalmának nagy történetét (erre utal az alcím „változatok” kitétele), ugyanakkor minden óvatossága ellenére sem mond le az átfogóbb kép kialakításának igényéről: akkor is megpróbál a tengerről beszélni, ha tudja, az általa vizsgált írói stratégiák csupán – mégoly kövér – cseppek benne. Ha hihetünk Sári B. kötetének, valami ilyesmi játszódik le a könyv főszereplőinek fejében is, akik nem tudják meg nem törtéنتé tenni a posztmodernt (főleg, ha műveikkel részben ők maguk kreálták), de megpróbálhatják megmutatni, hogy a történeti-kulturális kontextus megváltoztával hányféleképp lehet elrugaszkodni annak ugródeszkájáról. A kötet, ha tetszik, e műugrógyakorlatok gyűjteménye.

Ez a műugróverseny némileg lazább szerkezetet sejtet, mint Sári B. minimalizmusmonográfiája – ennek nyilvánvaló oka ugyanakkor az, hogy előbbi jelenséghalmaz (melyet a szerző tudatosan nem nevez egy néven) utóbbinál jóval szétfolyóbb. A kortárs minimalizmus, ahogy a szerző maga is fogalmaz, alakzataiban és folyamataiban is meglehetősen összetartó (10), mi több, intézményesítettsége okán (ismertes a kreatívírás-képzés és a minimalizmus szoros kapcsolata egymással²) azon kevés irányzat közé tartozik, mely jól kivehető, kodifikált szabályrendszer (a kreatívírás-tanönyvek anyaga) szerint működik: rendes munkagép szabatos használati utasítással.³ A posztmodernnel és főként derivátumaival ugyanakkor ez a levezethetőség és kiszámíthatóság *per definitionem* ellentétes: az intézményi kötődések még csak-csak megnevezhetőek (jellemzően az egyetemek angol tanszékei), a poétikák és politikák viszont már jóval kevésbé homogenizálhatóak, és még ritkábban járnak kéz a kézben egymással.

Sári B. megoldása erre az, hogy valamelyest lazít a monográfiászerűségeen – tartja magát a történeti, elméleti és definíciós igényű elő- és utószóhoz, de alapvetően esettanulmányokkal dolgozik. Ez azt jelenti, hogy *mainstream* szerzők egy-egy jellegzetes szövegén igyekszik kimutatni, hogyan kezelik a posztmodern emblemátikus figurái a koordináták visszafordíthatatlan megváltozását, illetve hogyan konstruálják meg esztétikájukat azok, akinek már, Esterházyval szólva, „az anyja is posztmodern volt”. Ezek az esettanulmányok akkor is töredékességet sugallának, ha műfajilag

¹ Vö. TAKÁTS József, „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 64, 3. sz. (2018): 336–347.

² Ehhez lásd a *Helikon* Sári B. által szerkesztett és előszóval ellátott *Kreatív írás az Amerikai Egyesült Államokban* című számát (2015/1).

³ A számos kreatívírás-tankönyv közül Sári B. maga is fordított egyet *Kezdő írók kézikönyve* címmel (Pécs: Alexandra Kiadó, 2010).

homogén talajból erednének (ugyan miért pont a DeLillo- vagy Roth-életműből sem kiemelkedő *Cosmopolis*ból vagy *Kiegészítés*ből tudnánk meg, mi jön a posztmodernre?), e szövegek azonban részben maguk is posztmodern kollázsok. A kötet mintegy negyede teljesen új közlés, háromnegyede ugyanakkor tanulmányként, kritikaként vagy esszéként jelent meg először – a Franzenről szóló rész például egy angol nyelvű tanulmányból, egy magyar pályaképből és egy *Tisztaság*-kritikából keletkezett.

Innen szép nyerni, gondolhatnánk a bevezetőben említett, műfajilag sem differenciált, mindent egybeömlésztő, vaskos *izék* alkalmi, de annál elkeseredettebb olvasóiként, Sári B. azonban a jelek szerint náluk jobban érzi a posztmodern, mert mindent összevetve meglehetősen sikerrel igyekszik homogén és egymással szorosan összefüggő értekező prózává gyúrni különböző szövegeit. A legjobban meglepő módon nem is Franzennél lóg ki a lóláb, hanem a Foer-elemzés bevezetésébe csemészett Chabon-kritikánál – de még ezen a szövegen sem érezzük a mérsékelt sikerű kézműves szakkörök stífragasztószagát.

Mégis, az esettanulmányok során végigvonulva felmerülhetnek bennünk kérdések. Mivel eddigi legalaposabb és legszigorúbb kommentátora, Balajthy Ágnes már bőségesen érintette, itt és most csak egy fejkavargás erejéig térnék ki arra, miért van az, hogy a kötetet olvasván úgy tűnhet, az amerikai poszt-posztmodern „két meghatározó nőalakja”⁴ Michiko Kakutani és Oprah Winfrey, mikor épp e sorok írása közben szerkesztem be a *1749.hu* felületére a Sári B. által ajánlott Vanessa Veselka esszéjét – mely szépen mutat majd Jennifer Eganról és Lucia Berlinről szóló kritikái mellett. Nincs szó tehát arról, hogy a posztmodernhez hasonlóan a poszt-posztmodern is a fehér középosztálybeli férfiak játszótere lenne, vagy hogy szerzőnk ne ismerne mélyen és alaposan kiváló női szerzőket választott korszakából – az egyedüli magyarázat az lehet, hogy mégsem az etnikai kánonnak, hanem a női szerzőknek szenteli majd következő, 2030 tájára várható kötetét, s nem akarta idejekorán ellőni puska-*porát*.⁵

Nem ez azonban a válogatás által felvetett egyetlen kérdés: hasonlóan elgondolkodtató, hogy ha a kötet első egységének az a célja, hogy bemutassa, „hogyan reagáltak a posztmodern szerzők” a „társadalmi, gazdasági, politikai, kulturális környezetet ért változásokra” (186), az evidens választásnak tűnő Pynchon és DeLillo mellé miért pont az a Philip Roth és Cormac McCarthy kerül (mondjuk Auster helyett), akiről még Sári B. is csak „posztmodernnel hírbe hozható” (79) szerzőként hivatkozik, vagyis akik valójában egy, az imént felsoroltaktól eltérő ugródeszkaról csobbannak bele a poszt-posztmodern érába. Ezeknél az elemzéseknél úgy éreztem,

⁴ BALAJTHY Ágnes, „Mi jön a fehér, középosztálybeli férfiakra?: Sári B. László: *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*”, *Jelenkor* 65, 2. sz. (2022): 258–265, 264.

⁵ A felvetést erősítheti, hogy az említettek mellett az utóbbi időben Lydia Davisről, Alice Munróról, Margaret Atwoodról és Jesmyn Wardról is közölt kritikát: SÁRI B. László, „Ex libris”, *Élet és Irodalom* 65, 43. sz., 2021. október 29, 19.

hogy pályavégi elmozdulásaik kevésbé illeszkednek a kötet keretrendszerébe, nagylebeszésébe. Míg a Pynchon-tanulmány esetén valóban az volt az érzésem, hogy most megtudtam, merre mozoghat a huszonegyedik században egy paradigmaticusan posztmodern szerző és merre az értelmezése, Rothnál már nehezebben vonatkoztattam el a szerző alapvetően modernista gyökerű identitásprózájától (a zsidó férfisors regényeitől), McCarthy pályáivének alakulása pedig sokkal inkább a saját, individuális útjának tűnt, mint a posztmodernből való továbblépésnek. Másképp fogalmazva, míg a *Beépített hiba* kontextuális vizsgálata (vagyis az úgynevezett „Kalifornia-trilógia” posztmodern és poszt-posztmodern darabjainak összevetése) éles fényt vet a posztmodernre kihegyezett értelmezői gyakorlat vakfoltjaira (például a koncepcióba nem illő történetiségre és politikumra való érzéketlenségre), a *Cosmopolis* pedig megmutatja a határkőként tételezett 9/11 hatását az amerikai irodalomra, Roth posztmodernről való eloldódását (és realizmushoz való visszatérését) már jóval a *Kiégés* előtt, a kilencvenes évek közepén érzékelni, McCarthy „történeti és nyelvi kérdésektől” (102) a gonosz metafizikájáig vezető útja pedig még kevésbé tűnik példázatszerűnek: leginkább saját magát képviseli.

Ez ugyanakkor felveti a kérdést, milyen mesternarratívába, nagy egészbe kellene ezeknek az életutaknak rendeződniük – merthogy, amint említettem, Sári B. igenis felkínál ilyen, nagyobb irodalomtörténeti távlatú mozgásirányokat. A kérdés, hogy a választott szövegek mikro-, és a választott szerzői pályák mezosztintú elemzése megerősítik, kikezdi vagy dekonstruálják a makrosztintú mesternarratívát – vagyis hogy az empirikus tapasztalatok alapján *tényleg* arra megy-e a kortárs irodalom, amerre az irodalomtörténészek mondják?

A Sári B. által rekonstruált irodalomtörténeti narratíva alapján a(z amerikai) posztmodern a hatvanas-hetvenes évek fordulóján éli hőskorát, szimbolikus csúcspontja Pynchon *Súlyszivárványának* 1974-es Nemzeti Könyvdíja, majd a nyolcvanas évektől fokozatosan területet vesz az etnikai-identitás alapú kánon megerősödése, a traumatematika térhódítása, ezzel összefüggésben pedig a fehér, középosztálybeli férfi hegemoniájának megtörése és az erre adott, visszacsapásszerű konzervatív válasz miatt. Sári B. találónan fogalmazza meg az új történelmi-társadalmi kontextusban rejlő csapdahelyzetet:

a piac számára a posztmodern próza formailag túlságosan is radikális (nem realista), míg a liberális politikai elit (és egyetemi képviselőik) számára [...] túlságosan is „konzervatív” (nem hajlandó etnikai alapon, rendszerszerű szemlélete ellenére identitáspolitikailag elgondolni magát) (17).

Arról van tehát szó, hogy a posztmodern egyszerre lesz poétikailag túl nehéz és belterjes, politikailag pedig túl puha és kockázatkerülő, miközben az élet, amire reflektálni hivatott, legkésőbb 9/11 után már nem játék többé: ahogy maga Sári B. fogalmaz egy interjúban, ekkor válik végleg uralkodóvá a nézet, hogy „itt már

nem lehet tovább hülyéskedni és a végtelenségig ironizálni; itt van egyfajta referenciális valóság, amiről nem lehet nem tudomást venni”⁶.

No de akkor mi lesz helyette? Egyáltalán: helyette lesz-e valami vagy belőle? A válasz természetesen többrétegű, de Sári B. (szerintem helyesen) nem a revolúciós, hanem az evolúciós tendenciákra helyezi a hangsúlyt – vagyis arra, hogy a nyílt megtagadások ellenére (mint amilyen David Foster Wallace ironia elleni kirohanása) igenis nő fű a posztmodern romjain. Ki váltót állít (Pynchon), ki hibridizálja az anyatejjel magába szívott posztmodern az etnikai prózával (Foer, Chabon), ki a pszichologizáló realizmus (Franzen), ki pedig a boccacciói történetmesélés felé lép el (Douglas Coupland) – de ilyen vagy olyan jegyeket, belátásokat mindenki megőriz a megelőző esztétikából. Ezzel együtt sok minden divatjamúlta lesz: a modernizmusból megörökölt formakultusz, a nyelvvel való játék tét nélkülivé válik, s így az artistikusan megformált mondatok helyét hatékony *storytelling* veszi át; az episztemológiai krízist elhomályosítják a szűk fókuszú, de etikai téttel telített, közletről és alaposan bemutatott történetek stb. Ugyanakkor a metareferenciális játék nem vész ki teljesen: ironikus módon pont egy olyan etnikai irodalomba (az amerikai zsidó irodalomba) olvadva marad fenn Chabon és Foer révén, mely etnikum a holokauszt miatt a legerősebb ellenállást tanúsította a posztmodern radikális relativizáló tendenciával (például a Hayden White-féle posztmodern történettudománnyal) szemben, s amely ellenállás tisztán etikai győzelme (White meghátrálása a holokauszt szabad cselekményesítésétől) nyílegyenesen mutat a poszt-posztmodern felé.

Ez a paradoxon cseppben a tengerként mutatja azt, amit a kötet utószavában Sári B. a poszt-posztmodern szerzők „technicitás” és etnicitás közti oszcillációjaként ír le: azt, ahogy a jelöletlen posztmodern szerző kiváltságát jelentő technikai tudás az identitás alapkategóriájává előlépő etnikum történeteinek megformálásában hasznosul. Mindez mintha középtávon a posztmodern hozadékainak etnikai prózába olvadását sugallaná, a kötet által felvonultatott szerzői megoldások azonban ennél sokrétűbb, heterogénebb kortárs amerikai irodalmat sejtetnek – és alighanem nincs még meg az a távlat, amely segíthetne szétszálazni az olyan, egymástól radikálisan különböző poétikákat, mint Wallace-é vagy Franzené, melyek ugyan kevésbé hasonlítanak egymásra, de ma még egyként poszt-posztmodernként írhatók le.

Bár az amerikai hagyományosan befelé figyelő irodalom (a fordításban megjelenő irodalom az összes megjelenés mintegy 3%-a, szemben mondjuk Olaszországgal, ahol a fele⁷), a szétszálazásban vagy a tendenciák világosabb elkülönítésében talán jelenthetne némi segítséget a tágabb kontextus és a komparatív szemlélet. Itt most nem elsősorban a nem amerikai elméletekkel való összevetést hiányolom, mert ebben

⁶ Lásd interjúmat a szerzővel: ZELEI Dávid, „»Itt már nem lehet tovább hülyéskedni«: Beszélgetés Sári B. Lászlóval”, *Élet és Irodalom* 63, 17. sz., 2019. április 26., 7.

⁷ Maria DIMENT, „Why Are so Few Translated Books Published in America?”, *Alta*, 2019. június 30., <https://www.altalang.com/beyond-words/why-are-so-few-translated-books-published-in-america/>.

Sári B. kötete felülteljesít (raklapnyi holland interpretációt kapunk arról, milyen is a posztmodern utáni világ), hanem a gyakorlati párhuzamokat. A hagyományosabb realizmushoz való (például franzeni) visszatérés mintázatainak és lehetséges kifutásának felfejtéséhez kézenfekvő párhuzamot kínál az orosz újrealizmus, melynek kibontakozása, a posztmodern látványos kimerülésével való összefüggése és bizonyos tartalmi elemei (például a családi bukástörténetek iránti vonzódása) érdekes párhuzamokat sejtetnek az amerikai vonallal; a hagyományos férfiszerep fentebb már említett megrozkodását és átalakulását (mely a poszt-posztmodern fontos témája világszerte) számosan dokumentálják Nick Hornbytól Kun Árpádon át Knausgårdig; Pynchon *Beépített hibájának* pedig fontos (és nem az etnikai kánon, hanem nagyon is a posztmodern felé mutató) tulajdonsága, hogy egy nem is oly elmaszkolt *Don Quijote*-újraírásról van szó. Miután Sári B. nemrégiben egy egészen katartikus poszt-posztmodern *Helikon*-számot (2018/3) vendégszerkesztett, mely kirajzolja a különböző centrumirodalmak tendenciáit és láthatóvá teszi azok hasonlóságait és különbségeit, csakis kishitűségével magyarázhatom, hogy a klasszikus amerikanista beszédmódjára (az amerikai recepció követése, amerikai hagyományvonalak kimutatása, amerikai szakterminológia használata) korlátozza magát: egy ennyire tágas téma talán megérne egy kicsit távolabbi olvasást is.

Igazságtalan lenne azonban a kötetet a hiányok felől körülírni: az ilyen tág horizontú, átfogó kérdéseket felvállaló szakmunka ugyanis – a bevezetőben tárgyalt akadémiai-kritikai rutin miatt – nemcsak a magyar amerikanisztikában, de a világirodalom-kutatás bármely szegmensében a fehér holló ritkaságával vetekszik. Még ritkább, hogy egy kötet egy épp zajlásban lévő folyamatot próbáljon megragadni: az angol irodalom megjelenés alatt lévő, hétkötetes története⁸ arra mutat rá, hogy még a lezárt, viszonylag stabil kánonú korszakok összefoglaló elemzése is több (vagy inkább: sok) emberes feladat – Sári B.-hez hasonló vállalat az utóbbi években talán csak Kalafatics Zsuzsanna tett *Posztmodernen innen és túl* című, kortárs orosz irodalom feltérképezését célzó kötetével.⁹ A *Mi jön a posztmodernre?* ilyen értelemben önmagában is több emberes feladatot teljesít: érzékeny, extenzív mikroelemzéseket vegyít irodalomtörténettel és a posztmodern, poszt-posztmodern (epimodern, metamodern stb.) természetét kutató korszakelmélettel, miközben mindvégig megőrzi kritikai vénáját és vitakészségét. Ezt, így, egyben Magyarországon talán csak ő tudja, meri és csinálja – nem kérdés tehát, hogy idén is jó helyre került az Erdődy Edit-díj.

⁸ A Bényei Tamás, és haláláig Kállay Géza főszerkesztette sorozat e sorok írásakor a negyedik köteténél tart a Kijárat Kiadónál.

⁹ KALAFATICS Zsuzsanna, *Posztmodernen innen és túl: A kortárs orosz próza dilemmái* (Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2018).

TÚLSÁGOSAN SZÍNES EMLÉKMŰ

– ZELEI Dávid. *(Post)boom! Kritikák és esszék a 20–21. századi spanyol–amerikai irodalomról*. Miskolc: Műút Könyvek, 2021, 192 lap –

KUTASY MERCÉDESZ

Eötvös Loránd Tudományegyetem Spanyol Tanszék, adjunktus

kutasy.mercedesz@btk.elte.hu

ORCID 0000-0003-1348-4801

„Nemigen került még a kezembe olyan novelláskötet vagy antológia, mely ne lett volna egyenetlen, s már csak az olvasói ízlés különbözősége miatt sem valószínű, hogy valaha is kiadnak ilyesmit” (160), írja Zelei Dávid Samanta Schweblin könyvéről, és ugyanez az állítás Zelei kötetére is alkalmazható. Vitathatatlan, hogy nem kis részben elhivatott és következetes kritikus tevékenységének köszönhetjük, hogy a kortárs latin-amerikai irodalomról egyre szélesebb körben beszélnek, és hogy a nem irodalmár olvasó is néhány kattintással tájékozódhat magyar nyelven arról, miféle művek keletkeztek Dél-Amerikában, elsősorban a *boom* után. Ha „csak” ennyi volna Zelei Dávid érdeme, az sem lenne kevés. A Műút Kiadónál megjelent kötete azonban – részben talán éppen ezért – némi hiányérzetet kelt, s ez azért különösen fájó, mert a hiányt viszonylag kis munkával be lehetett volna foltozni, és akkor most maradéktalan örömmel ünnepelném a kötetet.

Az előszóban a szerző elmondja, hogy a kötetben azokat a kritikáit, rövid írásait gyűjtötte össze, amelyeket az elmúlt, közel tíz évben írt a latin-amerikai irodalomról. A kötet fókuszában a Magyarországon megjelent, magyarra fordított művek állnak, jóllehet akadnak kivételek: ilyen például a *Trópusi zsinagógák* című fejezet, amelyben jobbra olyan könyvekről esik szó, amelyek eddig nem jelentek meg magyarul, és nagyobb részük valószínűleg nem is fog a közeljövőben.

Mindjárt az első bekezdésben Keresztesi Józsefet idézi a szerző, és a kritikakötetek műfaji buktatóiról beszél, arról például, hogy a régi kritikákat újraolvasva „nyilvánvalóvá válnak az automatizmusok, a modor rejtett rugói”, „az ismétlődő retorikai fogások, stíluselemek, szögletes gesztusok” (8), majd szinte azonnal, ugyanennek a bekezdésnek a végén lehetőségként tekint az újrakiadásra: „egy kritikakötet hozzáadott értékét pont az adja, hogy ne csak megrostálja és ívbe szervezze, de össze is csiszolja egy hosszabb időszak tematikusan összeillő mozaikkockáit” (8). Ám éppen

ez az, ami aztán ebben a kötetben nem történik meg. Ami az ívbe szervezést illeti, a tartalomjegyzék öt, tematikusnak látszó fejezetet jelöl ki, ezekből a harmadik (*Boom*) és a negyedik (*Postboom*) tűnik a legkoherensebbnek, s ezek alkotják a kötet terjedelmének jelentős részét is. Az első fejezet, amely a *Fiam, maga kifogta Dél-Amerikát* címet viseli, ugyanakkor egyetlen írást tartalmaz, Soltész Béla könyvének recenzióját, az utolsó (*Egzotikus idegenségek*) pedig két szöveget: az imént említett *Trópusi zsinagógák* címűt a latin-amerikai zsidó irodalomról, valamint *Az egzotikus Budapest* címűt, amelyben a szerző rácsodálkozik, hogy a romantika elvágódástoposza ma is érvényes, és Dél-Amerikából olykor Budapest tűnik távolinak és egzotikusnak. A kötet szerkezete így tulajdonképpen szimmetrikus, ám az eleje és a vége kicsit ingatag keretbe foglalja a közbűlő három fejezetet; úgy tűnik, mintha ide kerültek volna azok a szövegek, amelyeket nem sikerült máshová betenni, de kihagyni sem akarta a szerző. Az ívbe szervezés kérdésénél azonban aggályosabb az összezésizolás kérdése: a hivatkozott előszóban azt mondja Zelei, hogy a kritikakötetek esetében „ha az emberben van valami megmagyarázhatatlan pedagógiai hajlam, könnyen úgy érezheti, egymás után négyszer tartotta meg ugyanazt az órát” (8). Ez a frappáns észrevétel bizonyára igaz, ha az ember újraolvassa mindazt, amit nagyjából tíz év alatt egy témán belül papírra vetett – amikor azonban kötetbe rendezi, ennek már nem kellene így maradnia, hiszen a szerkesztésnek épp az volna a lényege, hogy kigyomláljuk az ismétléseket, és a tervezett kötet rendszeréhez igazítsuk az elkészült részteket, amelyekből immár fejezetek lesznek, és ilyenformán egy új logikai rendszerbe illeszkednek. Ez a fajta összerendezés azonban nem történt meg, ezért aki egy szuszra végigolvassa a kötetet, számos ismétléssel találkozhat, például Gabriel García Márquez rossz helyesírásáról, az átlagosnál nagyobb érdeklődéséről vagy épp a Kacsamesék-generáció irodalmi ízléséről.

A rövid írások minősége is elég vegyes, amit természetesen az indokol elsősorban, hogy eredetileg hol jelentek meg ezek a szövegek: egy ötezer leütéses recenzió az *Élet és Irodalomban* egyértelmű, hogy felszínebb, és inkább a történetre fókuszál, mint egy hosszabb cikk a *Hévízben* vagy a *Nagyvilágban* – azonban ezeket az egyenetlenségeket éppen most, kötetbe kerülésükkor, valamelyest ki lehetett volna egyenlíteni. Amikor Juan Rulfo újrakiadásáról beszél a szerző, ezt mondja:

Az alábbiakban a rulfoi világ sajátosságai felől közelítve, néhány kiragadott szempont alapján igyekszünk rávilágítani a fordítások erőnyeire és hiányosságaira; az összkép ennél nyilván árnyaltabb, azt azonban egy hosszabb szaktanulmánynak kellene bemutatnia (44).

Lehetséges, hogy a „kritikakötet” bizonyos jellemzőinek nem felelne meg egészen, ha ezt a hosszabb szaktanulmányt az önálló kötetkiadáskor megírta volna a szerző, ám a könyv egészének és egysége(ebb) arculatának biztosan jót tenne, hisz Roberto Bolaño *Vad nyomozók* című regénye kapcsán láthatjuk, hogy Zelei figyelmes műfordítás-kritikus. Azt hiszem, meggyőzőbb munka keletkezett volna, ha a kis,

színes híradások a szerkesztés során kikerülnek (esetleg külön fejezetet kapnak), a néhány visszatérő, több fejezeten át tárgyalt témát pedig a korábbi cikkek átdolgozásával koherensebben, alaposabban járja körül a szerző.

Így ugyanis leginkább olyasféle fotóalbumra emlékeztet a kötet, ami után a végén mégsem a képek témájára emlékszik elsősorban az ember, hanem arra, aki ezt a gyűjteményt összerakta. Ez voltaképpen akár dicséret is lehetne, hiszen, ahogy korábban már említettem, Zelei Dávid érdemei a magyar hispanisztikában minden vitán felül állnak. Ám amikor a könyvét olvasom, mégis az jár a fejemben, hogy a szerző nem egy életművét összegző öreg, aki összesöprögeti, amit eddig írt, és immár a saját emlékművét építi, hanem a szövegeknek a *boom* és a *postboom* kortárs recepcióját kellene árnyalniuk. Mégis az a benyomásom, hogy hangsúlyosabb a Zelei-emlékmű, mint a spanyol-amerikai irodalom.

A kötet írásai érdekesek, ehhez nem fér kétség. Informatívak is, gyakran a szűkeségesnél is jobban, vagyis az olvasónak sokszor az a gyanúja, hogy az adatok egy része azért került csak a szövegbe, hogy Zelei szerteágazó tájékozottságát illusztrálják, mert a funkciójuk nem mindig derül ki egyértelműen, azonban tökéletesen alkalmasak arra, hogy szétziláljanak egy jól felépített, és amúgy értelmes mondatot. A rengeteg adathoz pedig (nagyon) könnyed nyelvhasználat, temérdek sziporka társul, amit szívem szerint megint csak dicsérnék, mégis csak félig teszem. Kifejezetten hasznosnak tartom, ha egy tudós irodalomkritikus olvashatóan, sőt szórakoztatóan ír, az öncélú vicceskedés azonban a tárgytól vonja el, és a kritika írójára irányítja a figyelmet. Talán némi sznobizmus is van az értékítéletemben (nem hiszem), de a Bêlga együttessel vett idézet egy hetilap hasábjain a reggeli kávé mellett akár mókásnak is tűnhet („ha változtat egy klasszicizálódott címen, az a baaaj [...], ha nem változtat, akkor meg az”, 43), a *Műút könyvek* sorozatában, szépen tipografált kötetbe szedve azonban érzek benne némi megmondóemberes fensőbbiséget, pedig erre a szerzőnek egyáltalán nincs szüksége.

Ha azt állítom, hogy a *(Post)boom!* inkább szól a szerzőről, mint a benne tárgyalt írásokról, az nagy részben a szerkesztésnek is köszönhető. Korábban említettem, hogy Zelei tájékozottsága impozáns, széles látókörrel, alapos háttérismerettel olvasza a kritikáiban megjelenő műveket. Ugyanakkor írásai csak annyira hozzák közel az elemzett szerzőket, amennyire Zelei engedi, és soha nem engedi az olvasót közelebb, mint ahol ő áll. Ennek egyik leghatékonyabb eszköze a felületes hivatkozási rendszer: néhány esetben, néhány szerzőt pontosan, és tudományosan hivatkozik,¹ másutt azonban közvetetten, saját tolmácsolásában tudjuk meg, mit gondolt Garcí

¹ A 49. oldalon pontosan hivatkozza például Bényei Tamás *Értekezés a módszerről* című cikkét, az 51. oldalon a saját szerkesztésű Lazarillo-számot, a 69. oldalon Báthori Csaba írását az *Élet és Irodalom*ból vagy Kertes Gábor blogját; és pontosak a kereszthivatkozások is, amelyek a saját kötetén belül a hasonló témájú fejezetekre mutatnak.

Márquez vagy Ernesto Sabato,² így az olvasó rendre alárendelt helyzetben van a kritikák szerzőjéhez képest. Zelei fölényesen tudja, én pedig sosem tudhatom meg, még ha minden szükséges kompetenciával rendelkezem is, például ha érteném a hivatkozott cikkek eredeti nyelvét. Amikor Ernesto Sabatoról ír, így kezdi a cikket: „1960-ban, amikor az *El Mundo* újságírója azt kérdezte tőle, milyen módszerekkel, eszközökkel lehetne felkelteni az olvasók érdeklődését a jó argentin könyvek iránt, Ernesto Sábato [...] így fogalmazott” (29), majd idézet következik az argentin írótól, feltehetőleg Zelei Dávid fordításában. Ez azonban sosem derül ki, ahogyan az eredeti spanyol szöveget sem idézi a szerző, és az *El Mundo* című lap meg nem nevezett számát sem hivatkozza sehol. Így az olvasó, ha szeretné az egész Sabato-interjút megismerni, arra kényszerül, hogy végiglapozza az *El Mundo* 1960-ban kiadott összes számát. Ugyanez történik a García Márquezzel szóló, *Az Ősleves* című fejezetben; az 52. oldalon, amikor a *Száz év magány* keletkezéstörténetéhez fűződő legendákról esik szó, az alábbi bekezdést olvassuk:

Ezerszer elmesélte például, hogy a *Száz év magány* első mondata (vagy képe) olyan revelációszerűen jelent meg előtte az acapulcói országúton, hogy azonnal lehúzódt, és lefújta a családi nyaralást, hogy aztán hazatérve tizennyolc hónapra odaszegezte magát az íróasztalhoz. Kiváló életrajzírója, az angol Gerald Martin ugyanakkor rámutat, hogy Gabo egy másik interjúból azt állítja, mégis csak elmentek Acapulcoba a családdal („egy perc nyugtom se volt a tengerparton”), a kötet megírása nem tartott tizennyolc hónapig, csak egy évig, ráadásul az aszketikus szobafogságot több utazás is megszakította (például a cartagenai filmfesztiválra), azt meg csak én teszem hozzá, hogy hiába állította Márquez, hogy az első fejezeteket annyira tisztán látta maga előtt, hogy szó szerint le tudta volna diktálni, maga nyilatkozta közeli barátjának, Plinio Mendozának, hogy „nagyon jól emlékszem a napra, amikor nagy nehezen befejeztem az első mondatot, és rémülten kérdeztem magamtól, mi a fészkes fene jön ezután” (52).

Ha megnézzük az idézett bekezdést, az elején függő beszédben hivatkozik a szerző egy Márquez-anekdotára, majd az életrajzíró Gerald Martint idézi, aki egy „másik interjút” idéz zárójelben, magyarul, forrásmegjelölés nélkül. A bekezdés végén Zelei magától fűz hozzá egy további idézetet a Nobel-díjas szerzőtől, de ezt sem tudjuk, honnan származik.

² Zelei könyvének 30. oldalán megjegyzi, hogy Sabato vezetéknévét kétféleképpen szokás írni, aztán az ékezetes (Sábato) írásmód mellett dönt, és így hivatkozik az argentin szerzőre. Sabato maga ugyanakkor ékezet nélkül írta olasz vezetéknévét, ám mivel argentin kiejtéssel az első szótagra esett a hangsúly, sokan – helytelenül – Sábatonak írták. Mivel az irodalomtörténetek és -kritikák azt szokták iránymutatásnak venni, ahogyan a szerző használta a nevét, cikkemben a spanyol nyelvű szakirodalommal egyetértésben, ékezet nélkül hivatkozom rá.

Az 55. oldalon, ha lehet, még ennél is zavarba ejtőbb, ugyancsak jelöletlen idézetet találunk, amikor García Márquez zsenialitásának megfigyeltére vállalkozik Zelei. Ezt írja:

Én ugyanakkor a duplafenekűségében látom zsenialitása lényegét: hogy úgy írja meg a folklorisztikusnak és mágikusnak érzékelt család és vidék menthetetlen pusztulását, hogy azt valami drámai hőskölteménynek érzékeli, miközben minden oldalon tapasztalhatjuk, szereplői mennyire „nincsenek felkészülve azon világgal való szembenézésre, amelynek belakására ítéltettek” (55).

Az idézet forrására itt közvetett utalás sincs, az internetes keresés Zelei cikkének eredeti megjelenését dobja csak ki a *Hévíz* folyóirat 2017/3-as számában, ám ha fellapozza az ember, itt sem jelöl meg a szerző semmiféle forrást. Az idézetben az „azon világgal való szembenézés” gyenge fordítás érzetét kelti, az „ítéltettek” García Márquez-i parafrázisnak hat, de mivel az idézet közelében még említés szintjén sem jelenik meg semmiféle forrás, a furcsa mondat eredete rejtve marad.

A 80. oldalon, Carlos Fuentes írásművészetéről pedig azt írja:

Saját életművét egy interjúban olyan többszintes, többszobás házhoz hasonlítja, „melynek pincéjében Aura él unokahúgával és egy rakás vízkedvelő növényvel, a tetőtéri *penthouse*-ban pedig Artemio Cruz lakik nagy bőségben, pezsgőt kortyolgatva”, máshol pedig hozzáteszi: „egyfolytában az identitás kérdéseit kutatom minden írásomban [...]”.

Ám sem az egyik, sem a másik interjú forrásáról nem tudunk meg semmit. A 99. oldalon, immár Julio Cortázarról írva Kulin Katalint idézi a szerző oldalszám nélkül, majd ugyanennek a lapnak az alján a *Sántaiskolából* származó idézetnek nincs oldalszáma, pedig az elemzett kötetekből származó idézeteket máshol viszonylag pontosan jelöli Zelei. A források megjelölésének hiányosságait még hosszan sorolhatnám, a későbbi fejezetekben is számos hasonló példát találunk egészen a kötet végéig, ám itt nem célom teljes hibajegyzéket közölni. Arra szeretném csupán felhívni a figyelmet, hogy ezek a pongyolaságok ahhoz vezetnek, hogy a kötet narrátora, vagyis Zelei Dávid válik a könyv főszereplőjévé, és eltakarja mindazokat az írókat, akiről a könyve szól. Köszönetnyilvánításaiban is róla tudjuk meg, hogy hálás, miközben titok marad, hogy kollégái mivel tudtak hozzájárulni a kötet elkészültéhez. Így a 87. oldal alján a lábjegyzetben megköszöni Csikós Zsuzsának „a szöveg elkészültében nyújtott segítséget”, a 113. oldalon pedig Scholz Lászlónak és Szolcsányi Ákosnak „a kritika elkészültéhez való értékes hozzájárulását”, az azonban nem derül ki, hogy a szóban forgó hispanisták milyen módon működtek közre, és mekkora részük van a szövegek elkészültében. A fókusz félrecsúszásának szélsőséges esete a *Túlágoston sík puszta* című cikk, melynek lábjegyzetéből tudjuk meg, hogy „[a]z írás Báder Petrával társszerzőségben született meg” (39). Azt hiszem, nem

elegáns egy társszerzőt saját kritikakötetben lábjegyzetbe utalni, amikor pedig Zelei később a törzsszövegben monogrammal utal arra, hogy egy-egy kiemelés B. P.-től származik, az olvasó zavartan keresgél, ki lehet B. P., akiről eddig – a miniatűr lábjegyzeten kívül – sehol egy szó sem esett.

A könyv utolsó fejezetében a 72. lábjegyzet is hasonlóan maszatol, amikor idézetnek forrásaként Cortázar *A távoli társ* című novellájának Scholz László-féle fordítását adja meg, ezúttal oldalszámmal, pontosan hivatkozva, majd egy könnyed, zárójeles megjegyzést tesz a végére, miszerint „A fordítást enyhén módosítottam”. Hogy mit jelent jelöletlenül „enyhén módosítani” egy fordítást, arról kérdezzük meg bármelyik fordítót, akinek a munkáját úgy küldi nyomdába a szerkesztője, hogy előtte nem egyezteteti vele a változtatásokat...

Tekintsük most át röviden a szövegek tartalmát is. A kissé egyenetlen, alapvetően kronologikus szerkezetről korábban már szóltam, ahogyan arról is, hogy talán szerencsésebb lett volna valamelyest rendbe szedni, átdolgozni az alkalmi recenziókat-kritikákat. A könyv legjobb darabjai a fordításelemzések, így a Rulfo-újrafordítást és a Roberto Bolaño *Vad nyomozók* című regényének fordítását vizsgáló írások, amelyekben Zelei olyan részleteket figyel meg és elemez, amilyeneket a friss világirodalom-kritikában nem nagyon szokás, pedig műfordítók és szerkesztők is haszonnal forgathatnák. Ugyanakkor a túlságosan bulváros kifejezésmód ezeknek a szövegeknek sem tesz jót, és olvasóként ahelyett, hogy okulnék, inkább bosszankodom a dagályos jópofáskodás miatt.³ És bár számos észrevételével és állításával egyetértek, akadnak azért kérdéses részek is. A 43. oldalon Rulfo *Llano en llamas* című könyvének címadását elemzi Zelei, amely az első fordításban *Lángoló síkság*ként, Imrei Andrea friss fordításában pedig *Lángoló pusztaként* szerepel. Magam eddig azt gondoltam, hogy az új cím csupán annak a kényszernek enged, hogy már a borítón is megmutassa: ez nem az, ami eddig volt, hanem valami más, éppen ezért nagy várakozással olvastam Zelei elemzését, amelyben „telitalálát”-nak (43) nevezi Imrei Andrea „pusztáját”. Zelei szerint a *síkság* szó „atlaszízű” – ebben lehet némi igazság, bár eddig nem gondoltam rá –, a helyette választott *puszta* azonban „a rulfói világra nagyon is jellemző üresség és reménytelenség jelentésköreit adja a címhez” (43). Ez igaz is, csakhogy Magyarországon a *puszta* szó hallatán nagyon nehéz nem a betyárok lakta magyar pusztára asszociálni, ez pedig aránytalanul félreviszi a szöveg konnotációs mezejét, különösen, mert Zelei később épp azt emeli ki az új fordítás egyik előnyeként, hogy a reáliákat megtartja mexikóinak, és nem honosítja a *ranchót* portára, a *machetét*

³ Ilyen például a következő, három zárójeles megjegyzést is tartalmazó szakasz, amelyet aztán a következő két mondatban további öt darab zárójeles, félig viccelődő, félig informatív betoldás követ: „Ahhoz, hogy ennek bonyodalmaait megérthessük, kicsit távolabbról (na jó, vagy ötszáz év távolságból) kell indítanunk. Adva van előbb egy, majd számos, neolatin nyelvét egy óceánon átvonszoló hódító, majd gyarmatosító csoport (még ne nevezzük őket spanyoloknak, mert az anakronizmus lenne), akik szétszóródnak egy sacra tizenegy és félmillió négyzetkilométeres (csak viszonyításképp: mintegy 123 Magyarországnyi) területen.” (124.)

sarlóra, a *tortillát* máléra, vagy a *mezcalt* pálinkára, ahogyan azt Belia Anna tette (47). A *puszta* az ürességre vonatkozó jelentése miatt mégis megfontolásra érdemes, de lehet, hogy jobb ötlet lett volna egy kicsit közelebb maradni az első változathoz, és köztes megoldásként például „lángoló pusztaság”-ot választani.

A novellák címének egybevetésében szintén akadnak pontatlanságok. Nézzük ezt a szakaszt:

A Belia által adott *Ezt a földet adták nekünk* cím például, bár kétségtelenül jobban előjelezi [*sic!*] a novella panaszos hangulatát, mint a *Földet kaptunk* (Imrei), de nem árt aláhúzni: éppen ez a hangulat hiányzik az eredeti címből is (*Nos han dado la tierra*); talán a *Megkaptuk a földet* lenne a legpontosabb megoldás.

Felmerül ugyanakkor, hogy vajon miért lett a *dar* ('adni') igéből Imrei Andrea és Zelei Dávid esetében is *kapni*? Zelei azt mondja, a *Megkaptuk a földet* lenne a „legpontosabb megoldás”, és bár azon vitatkozhatunk, hogy a pontosság-e a jó fordítás legfőbb mértékegysége, ha mégis ezt választjuk, akkor a *dar* ige „pontos” fordítása magyarul az *adni* igével képzelhető el. Ebben az esetben pedig Belia Anna címében legföljebb a mutató névmáson lehetne rugózni, egyében biztosan nem.

Míg olvasom Zelei Dávid kötetét, azon tűnődöm, nem túl szigorú-e az ítéletem. Ha most megpróbálom nem a saját spanyolos fordítói nézőpontomból olvasni, impozánsnak találom a szerző széles körű tájékozottságát, hogy egyszerre több fókusz-ból nézi a tárgyát, és így beszél dél-amerikai történetekről, politikáról, az írókkal kapcsolatos anekdotákról, miközben van véleménye a fordításról és a recepciótörténetről is. Ez ugyanakkor kicsit felszínes olvasatot és – ahogyan azt láthattuk – sok kisebb-nagyobb pontatlanságot, tévedést eredményez. Hogy Zelei lelkesen végigkövette a hazánkban kiadott spanyol-amerikai kötetek megjelenését, szintén következetes, elhivatott munkára utal, amit rajta kívül ilyen alaposan senki más nem végzett el. Ha könyve semmi egyébből nem állna, mint kis, színes híradásokból, az sem volna hiábavaló. Óriási érdeme, hogy végigszemléli és csokorba gyűjti mindazt, amit a spanyol-amerikai irodalomról ma Magyarországról tudhatunk, és még egy kicsit többet is, amikor spanyol nyelven megjelent cikkekre-interjúkra hivatkozik. A laikus olvasó álmélkodhat, hogy mennyi mindent nem ismert Dél-Amerikából, és azon is, hogy mennyi minden le van fordítva mégis, hogy nemcsak a címlapon bokszoló García Márquez meg Bolaño létezik, hanem még seregnyi nagyszerű művet olvashatunk az anyanyelvünkön – a végére ugyanakkor fárasztó már a sok érdekesség és szírporka, és vágya az ember kicsit kevesebb reklámszlogenre, kicsit több mélységre. Közben pedig tudjuk, ha nem volna Zelei Dávid fáradhatatlan munkája, senki sem beszélne ezekről a művekről, sem felszínesen, sem sehogy.

Valószínűleg ezen a ponton találunk rá bizonytalanságom fő okára: jó, hogy van a *(Post)boom!*, de még jobb volna, ha az a másik könyv lehetne, ami biztos vonalak-kal rajzolódik ki mögötte. Mégis csak lehetőség marad, amit elhomályosít a szerző

harsány, kétségkívül látványos emlékműve. Valahogy úgy, ahogyan Urbán Bálint mondta viccesen a kötet bemutatóján: mintha a borítón (és az azt követő lapokon, teszem hozzá már én) nem Roberto Bolaño, hanem maga Zelei Dávid viaskodna, és végül ő ütné ki a dél-amerikai irodalom színe-javát.



Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Kele János
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

„Kolligálás nélkül a történelem könnyen a káosz képét ölténé magára.” Gyáni Gábor

„Az ittlét időbeli, minthogy megéljük az időt, ám maga az idő is időbeli, amennyiben rendre eltérő időtudatok, múlt- és jövőképzetek reflexiójának eredője.” Gábor György

„Ez a fajta stiláris és kulturális hibriditás vizuális tekintetben mágikus és szürreális hatást kelt, miközben fenomenológiai és antropológiai értelemben tulajdonképpen jobban megfelel az emberi elme működésének, mint a pozitívista szellem-történet.”
Hornyik Sándor

„Ha áttekintjük a rendszerváltás óta készült átfogó irodalomtörténeti munkákat, világossá válhat, hogy a jelentősnek minősített irodalomtörténeti tények és összefüggések történeté szervezése korántsem magától értetődő.”
Kappanyos András

„Mindennek fényében az is kérdés, hogy vajon van-e egyáltalán az irodalomnak saját története.”
Komáromy Zsolt

