

FERENCZ ORSOLYA

FESTMÉNYT NYITÓ VILÁG

Térérzékelés a látásban Merleau-Ponty szerint

*Van valami a térben, ami kicsúszik azon próbálkozásaink alól,
hogy kívülről szemléljük.*

MAURICE MERLEAU-PONTY

■ A perspektivikus ábrázolás, illetve a karteziánus szemlélet egy olyan dogmát képvisel a szellemtörténetben, amelynek elnyomó hatása van például a testérzékelésre, de a gondolkodás természetes mozgását is lehatárolja. Először is érdemes lenne felvázolni, melyek a különbségek az ismeretelmélet, illetve a tudományok által használt térkonceptió, illetve az esztétika, a művészeti tapasztalat tere között. Utóbbin belül a képzőművészet különös helyet foglal el mint „a tér művészete”, a zenétől vagy az irodalomtól eltérően. Az esztétikai teret a szónak az érzékihez közel álló értelmében is használnám, és azt követném végig, hogy Merleau-Ponty számára ez milyen alapvető beállítódást jelent – szerinte „a művészet nem konstrukció [...] hanem a hétköznapi látásban szunnyadó lehetőségeket ébreszti fel”.

Maurice Merleau-Ponty, francia filozófus munkássága a pszichológiai kutatóktól, a behaviorizmustól, az alaklélektantól mindinkább az észlelés működésének filozófiai kibontása, fenomenológiája irányába halad. Első főműve, *Az észlelés fenomenológiája* (1945) után *A szem és a szellem* (1960), majd a befejezetlenül maradt, nagyrészt töredékeket tartalmazó *A látható és a láthatatlan* (1964) az észlelet, a világgal való közvetlen, fogalomalkotás előtti kapcsolatot a művészetrel, illetve egy lehetséges ontológiával való szoros kapcsolatban tárgyalja.

Merleau-Ponty számára a filozófia nem az előítéletekből, a rögzített igazságok értelmében alkotott konstrukció, inkább kifejezés, amely bizonytalanságok közepette, azokat meg nem szüntette nyilatkozik meg. A filozófus abszolút tudása az észlelés, mondja Edmund Husserlről, illetve Husserl műveinek kimondatlan, ún. „operatív” fogalmairól írott kiváló tanulmányában, *A filozófus árnyékában*, egy másik írásában pedig azt az álláspontot képviseli, hogy a filozófiának ugyanakkor le kell mondania arról is, ami a priori.¹

Mindennek fontos következményei lesznek a térkonceptióra nézve is. A francia filozófus jóformán minden írásában szembeszáll a karteziánus világgéppel, azzal a perspektívával, amelynek a kizárólagos origóját a néző, még inkább a néző tudata jelenti. Martin Jay tanulmányában rendszeresen foglalja össze a látásrendszerek és a filozófia kapcsolatát: a karteziánus perspektivizmus „racionalizált tere” az, ami a reneszánsz utáni hegemón látásmodellt jelenti, és a nyugati tudományosság fejlődésére is hatással van, „érdekesebb lett az elvont, mennyiségileg felfogott tér”.² A másik fontos dolog, amit Merleau-Ponty az észlelés leírása számára terhelőnek érez, a testetlenített szubjektum, a testetlenített látás (ahogy Jay mondja, „a festő és a néző teste visszahúzódott egy állítólag testtelen abszolút szem mögé”). A másik két paradigma, lá-

tásmódellet Jay szerint a) a németalföldi festészet, aminek a baconi megfigyelő, nem hierarchikus látásmód felel meg, illetve b) a barokk, amire jellemző a látásörület („la folie du voir”), a többé nem semleges tekintet és valamilyen mértékben a test koncepciójának visszatérése is. Ez hagyományozódik tovább később a posztmodernre, de mint Jay felhívja a figyelmet, leginkább a látásrendszerek pluralitásának elve az, amelyet jellegzetes mozzanatként kiemelhetünk.

Mi az az intenzív retorikával megfogalmazott alternatíva, amit Merleau-Ponty kidolgoz? A tér-ideje közötti valamilyen korreláció felállítása régi filozófiai probléma. A szubjektum és a látómező, az általa belátott tér elsősorban rálátásként, szembenállásként jelenik meg a hagyományos ismeretelméletekben. A tudat a tárgyait, a látvány elemeit elsősorban a megismerés, a fogalmi rendezettség jegyében látja, foglalja egységbe. A továbbiakban Szabó Zsigmond, a francia filozófus első magyar monográfiája összefoglalását használom, aki Kant harmadik kritikája nyomán a sémarohanás fogalmával írja le a szétszóródott, feloldott figyelem működését.³ Egy adott tárgyra vonatkozóan nem egyféle fogalmi felismerés léphet működésbe, egy szemlélettel betöltött séma. Egy poharat figyelve elengedhetjük a figyelmünket, és különféle kontextusokkal, sémákkal, struktúrákkal ruházhatjuk fel az illető tárgyat (pl. hogy az egy utcazenész hangszere, félig tele van, félig üres, tölcser alakú, áldozati kehely stb.). Ez lenne a sémarohanás: „lassan fellazul az első felismerés sémája, és hirtelen másnak is tudjuk látni.” Mindeközben „a tárgy teljesen átalakítja a terét [...] az értelem alakulása állandóan módosítja a tér alakját”.

Nos, a Merleau-Ponty által leírt látás valahogyan így működik. Egy olyan folyamatról van szó, amelyben tudat és tárgy szembenállása fel tud oldódni, egy ide-oda ható kölcsönhatás van köztük. Ez a mindennapi tapasztalatokra ugyanúgy érvényes lehet, mint az alkotói folyamatra. Nem olyan az alkotó és a tere közötti viszony, hogy előbbi kizárólagosan uralná a

művet, hanem ez a tér az ismétlődésekben, újra- vagy átfestésben valósul meg igazán. A festészet ezt a közvetlen viszonyt az ítékezés és a logikai-fogalmi ítélet terhe nélkül képes megmutatni Merleau-Ponty szerint. „A művészet, azon belül is a festészet a nyers érzetek szövetéből kölcsönöz.”⁴

Fontos hangsúlyozni viszont azt, hogy Merleau-Ponty számára a látás nem egyszerűen instrumentum vagy észlelési modalitás. Egy alapvető életminőséget próbál megtalálni. A reflexiók filozófiákkal ellentétben egy közvetlenebb, a tudat elszigeteltségét feloldó alapviszony leírására törekszik.

Nagyon egyszerűnek hangzik az a kijelentés, hogy a festő (képzőművész, filmkészítő stb.) világa a látható világ. Amire viszont Merleau-Ponty megpróbálja felhívni a figyelmet, az egy tágabb értelemben vett láthatóság, egy olyan prezenca, exponátság, ami valamit ontológiai státusszal ruház fel: „a Lét »vizuális tényeken« túli szövetére nyílik, amelynek szerény érzékszervi üzenetei csak központosítások vagy cezúrák, és ezt a szövetet a szem úgy lakja, mint ember a házat”.⁵

Ami ezt a kisugárzást, közös tér-képet, közös létet megvilágíthatja, az a lélegzés és az inspiráció kapcsolata. Az inspiráció, a belégzés elválaszthatatlan az expirációtól, a kilégzéstől („nem tudni már, ki az, aki lát, és akit látnak, ki az, aki fest, és akit festenek”, folytatja Merleau-Ponty).

A festészet és a művészetek általában képesek „minden kategóriánkat szétzilálni”, és ezzel Merleau-Ponty nem egy vulgáris filozófiára vagy logosz előtti gondolkodásra akarja felhívni a figyelmet, vagy ezek feleslegességére. Inkább arról van szó, hogy fel kellene tárunk egy olyan fontos életminőséget, ami mindig átfogóan létezik a tudományok rögzített tárgyi evidenciái (Husserl kifejezésével, adekvát tárgyi volta) előtt, de a szellem-tudományok világtól elválasztott tudata, mindent átfogó szelleme előtt is. A művészet képes szétzilálni e kétfajta kategóriális látásmódot.

A Lét nyitottságából a tér, az alkotás folyamatának a nyitottsága is következik, ami egy sajátos merleau-i esztétikához vezethet el bennünket. Szabó Zsigmond így foglalja össze ezt a folyamatot: „Meg kell próbálnunk átmenetileg megszabadulni a nyelvben, a fogalminkban készen kínálkozó egyértelmű értelmezésektől és hagyni, hogy a dolog úgy mutathassa meg magát, mintha csak most tanulnánk látni, most szembesülnénk vele először. A vad észlelés e művészetét Merleau-Ponty művészekről tanulja.”⁶ Az esztétikai tapasztalatra hivatkozik, és ebben remél kiindulópontot találni egész ontológiájához. Ha a Merleau-Ponty által felvázolt primordiális, tehát eredendő világot, annak térszerkezetét vizsgáljuk, elsősorban a háttérre irányul a figyelmünk, illetve a mélységre. Amint figyelmünket képesek vagyunk függetleníteni a tárgy előzetes adottságaitól, akkor tudunk „átcsúszni a »szubjektív» a Létbe” – ahogyan a francia filozófus mondja. Általános térérzékelésünkben is jó lenne felszabadítani ezt az élő, állandóan keletkezésben lévő dimenziót, javasolja Merleau-Ponty. Ne állítsuk az érzékelést a felismerés, a dolgok reprezentációja vagy általában a megismerés szolgálatába.⁷

Merleau-Ponty szerint a látásnak és alkotásnak egyaránt vannak passzív és aktív mozzanatai. A látás nem gondolkodás, nem a fogalmak valamilyen séma szerinti felépítése, szemlélettel való betöltése. Mentális terem ezért egyáltalán nem független élő, mozgó testemnek a világban elfoglalt helyétől. A test a gondolkodás, az alkotás számára egyszerre alany és tárgy is, látható és érzékelhető önmaga számára. A mentális kép ezért nem „privát limlomjaink” része. Giacomettit idézve Merleau-Ponty is határozottan kijelenti: a festmények kicsit arra alkalmasak, hogy felfedezzék velünk a külső világot.

A látás tehát nem értelmi műveletként jelenik meg, hanem elsősorban a test által meghatározott, a test eleven érzékelésébe ágyazott jelenlétként. A Valérytól kölcsönzött megfogalmazás szerint „A festő, miközben saját testét a világnak

kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja”.⁸ Cézanne az elsők közé tartozik, akik a formák és a tér viszonyának tanulmányozása, a pontos geometriai ismeretek mellett, illetve azzal szemben a látvánnyal való szerves kapcsolatot tartják fontosabbnak. A festészet inkább ürügy arra, hogy a természet eleven működését ezekben a gesztusokban visszaadják. Ez a „réalisation” állandó folyamat - Cézanne olykor száznál is több ülésből festett meg egy tájképet vagy egy portrét.⁹

Ugyanakkor Cézanne az, aki tudatosan lemond a perspektíva használatáról, a képein az előtér-háttér valamilyen egyenjogúságának a megalkotására törekszik, amelyben nem érvényesül a hierarchikus, előzetes elrendezettséget észlelő tekintet. Az így keltett térérzetről nem azt fontos elmondani, hogy esetleg háromdimenziós térlátást valósít meg a vászon síkjában, hanem hogy eleve esetleges a viszony a dimenziók között: nem sorolódhatnak egymásra, egyik sem hiteltelenebb vagy kevésbé reálisabb, mint a másik. Mindegyiknek önértéke van: a színnek, a formának, az előtér-háttérnek. Az ezek közötti szerves viszony lesz az – mondja Merleau-Ponty –, ami valóban elmond valamit a létről, aminek valóban ontológiai jelentősége lehet.

Ha ezt összevetjük azzal, amit Merleau-Ponty az észlelés működéséről mond, az esztétikai tér működéséről is megtudunk valamit. A percipiálás természetét az a köztesség adja, ahogyan az ideális, logikai előfeltevések és az egyszerű szenzorikus esemény között helyezkedik el (*percipi*). Az észlelt tárgyat pedig érdemesebb olyan totalitásként, egységként felfogni, amely nyitott egyfajta horizontra, amely végtelen számú perspektívus vizsgálatot kínál. Ezeknek a nézeteknek a keveredése adja a tárgyat magát. A percipiált dolog léte ugyanakkor egybeesik azzal az időtartammal, ami alatt egy szubjektum felfedezi, megtapasztalja.

„Testünkből származik a látszatok zsongása [...] ugyancsak ő vet bele a világ kellős közepébe. A kettő nem lehet egymás nélkül.”¹⁰ A világra és a dolgokra

vagyok kivetve. Ugyanúgy, ahogy létem nem egy önmagában nyugó, önmagára záruló lét (tisztán tudatszzerű vagy tisztán tárgyjellegű), ugyanúgy a látásom is szinergikusságában valóságos igazán. A monokuláris látás valótlanásával Merleau-Ponty szembehelyezi a szinergikus látás valóságát, sajátos igazságközvetítő jellegét. Ez azért sajátos, mert mint később mondja, szintézis helyett a látvány metamorfózisáról érdemes beszélni. Így nem a fogalmak szemlélettel való betöltődéséről van szó, mert nem létezik önmagában adottként egy kanti magánvaló világ sem. Ennek a metamorfózisnak, közös létezésnek a lehetőségét a „dolgok kompossibilitása” adja, ami elvezet bennünket az együttes észlelés problémájához.

A világban levés módjait is gyakorolnunk kell és lehet is gyakorolnunk: önműködővé tehetünk bizonyos műveleteket. *A látható és a láthatatlan* elején olvashatjuk: „Egyszerre bizonyul igaznak, hogy a világ az, aminek látjuk, és hogy mégis meg kell tanulnunk a világot látni. [...] meg kell tudnunk mondani, hogy kik vagyunk, mit jelent egyáltalán látni, ehhez pedig a tökéletes nem-tudás álláspontjára kell előbb helyezkedni, mintha csak éppen most tanulnánk látni.”¹¹ Egy szín megütheti a tekintetemet, egy szinguláris létezés átélésére készítet, és világok sorát nyithatja meg előttem, „tapasztalatok határtalan sorát helyezte kilátásba, ígéretet tett a dolog rejtett vonatkozásaiban már mindig is valóságos lehetőségek konkrétójára, a róluk egyszerre adott tartamra”.¹² Nemcsak időélményem, de térélményem is megváltozhat egy ilyen partikuláris észleléstől. „Maga a tér ragadja meg magát a testem révén.” Minden észlelésnek külön élete van, ezt az én testem lokalizálja, összefogja, majd elengedheti, közölheti, rezonál rá, de valójában sosem redukálhatja, izolálhatja magát. Mindig visszatér önmagába, de el is kell hogy engedje a kizárólagos nézőpontot.

„Nagyon is szükséges, hogy testem beilleszkedjék a látható világba: hatalmasan éppen abból származik, hogy egy helyet foglal el benne, *ahonnan* lát.”¹³ Melyek

ennek a feltáró tevékenységnek a mozzanatai? A tevékenység mire irányul? Ennek a fajta intencionalitásnak a folyamatosságát nem egy tiszta tudati vagy tőlünk független, külső tárgyi vonatkozás határozza meg. A feltáró tevékenység éppen a kettő közötti átmenetnek köszönhetően feltáró, újszerű. Merleau-Ponty kiemelt fontosságúnak tartja azt a helyet, amelyet a test elfoglal, mert ez az adott hely definiálja őt látóként.

A vászonra vivés, a megírás vagy a megrendezés nem reprodukív aktus – ilyen helyzetben nem az elménkben megszületett képet adjuk vissza. Ilyenkor a világgal való viszonyunk, a bennelétünk előzetesen és az alkotás folyamatában is mindvégig meghatározó. Nem olyan egyszerű ez a folyamat, hogy „a mű valahol bennük létezik, és csak arra van szükségük, hogy feltegyenek egy vásznat, és ecsetükkel felvigyék rá”.¹⁴

Az alkotás, különös tekintettel a festményre „valójában a kifejezésre tett erőfeszítések sorozatának leülepedett eredménye”.¹⁵ A mélység, a harmadik dimenzió ontológiai státust nyer. Ez annyit jelent Merleau-Pontynál, hogy egy kép képes ezt az eleven viszonyt megjeleníteni. Cézanne képein vagy Matisse festményein Merleau-Ponty szerint az az érdekes, ahogy egy vonás, egy gesztus éppen egy közös világba rendeli a tárgyakat – nem leválasztja őket arról. Egy Rembrandt- vagy Rubens-portré is attól lehet életteli, mert úgy érezzük, a képet körbejárva is elkísér bennünket a tekintetük.

Heidegger *A művészet és a tér* című 1969-es írásában arra a problémára kérdez rá, hogy létezhet-e egyáltalán egy kijelölt, egységes térfogalom.¹⁶ Létezik-e objektív, tudományos paraméterekkel leírható tér? A szubjektumnak, a mindennapi, a művészetben megvalósuló térélménynek csak ehhez képest lehet jelentősége? Az általa mottóul választott Arisztotelész-idézet némi megoldással szolgálhat a kérdéshez, ahhoz, hogy az eleve adott teret ne a megismerés tereként értjük. Ez lenne a toposz, hely, meghatározott térrészlet. Heidegger is arra a követ-

keztetésre jut, hogy maguk a dolgok, a motívumok lesznek a helyek. Nem a tértől leválasztva léteznek, hanem megjelölt térrészletekként működnek.

A művészetek megjelenési teréről már ő is megállapítja, hogy a múzeumok nem élni hagyják a műalkotást, hanem éppen ellenkezőleg, megfosztják életterétől. Éppen a kiállítás az, ami arra kényszeríti a nézőt, hogy valamilyen steril figyelemmel kövesse a műveket, holott azok korántsem ilyen steril környezetben, nem a virtuáliában születnek, valamilyen, a világtól elidegenedett öntudatban.

Merleau-Ponty szerint az esztétikai tér, a művészet tere ugyanúgy nem állandó értékek által behatárolt tér, kanonizált formanyelv vagy bármi más által meghatározott. Ezért közelebb áll a hétköznapi, az élő világhoz: »Vissza kell helyezkedni az előzetes »van«-ba, a tájba, az érzékelhető világ és a megmunkált világ talajára [...] ahogy azok valóságos testünk számára vannak» – fogalmaz *A szem és a szellemben*.

A tér, ebből következően, ellenállni látszik annak, hogy kívülről szemlélhesük. Ezért a perspektivikus ábrázolást sem nevezhetjük a festészet kanonikus formanyelvét meghatározó eljárásnak. Ezek nem „oldják meg a festészet problémáit”, mondja Merleau-Ponty. „A reneszánsz perspektívája sem valamiféle tévedhetetlen «trükk», csupán egy egyedi eset, egy dátum, egy mozzanat a világ poétikus információjában, amely utána is foly-

tatódik.”¹⁷ A festő minden képen újra és újra szembetalálja magát a festészet problémáival, minden gesztusa olyan kell legyen, mintha éppen akkor tanulna látni. Eközben mindig ő maga is tanul festeni. Így már biztosan jelenti ki, hogy „A teret nem külső burka szerint látom, hanem belülről élem meg, magába foglal engem. [...] szóhoz engedjük jutni a teret és a fényt, amelyek ott vannak.” A festészet története Merleau-Ponty számára filozófiai, metafizikai jelentőségű. A láthatónak, akár a metafizikainak, „nyilvánvalóan nincs receptje, a szín egyedül épp annyira nem adja meg azt, mint ahogy a tér sem. [...] A láthatónak ez a belső megelevenedése, sugárzása az, amit a festő a mélység, a tér és a szín nevek alatt keres.”¹⁸

Az itt felvázolt térképzet megfelel annak, amit a köztem és a látvány közötti távolság képvisel: ez az, ami elválaszt és egyesít, ebben a kölcsönös artikulációban fedezhetjük fel közös létalapunkat.

A kész kép, festmény stb. keltette tér- vagy időélmény hasonlóan artikulálódik a nézőben. „Meglehetősen gondban lennék – mondja Merleau-Ponty –, ha meg kellene mondanom, hogy hol van a kép, amit nézek. [...] Inkább a kép szerint vagy a képpel látok, mint őt látom.”¹⁹ Alberti hasonlata, miszerint a festmény ablakot nyit meg a világra, itt javarészt átalakul, mert a festmény nem helyezkedik közém és a világ közé. Inkább ülünk egy kerek asztalnál, semmint hogy egymást takarjuk, mint az égitestek napfogyatkozásakor.

■ JEGYZETEK

1. Maurice Merleau-Ponty: Mindenhol és sehol. In: Uő.: A filozófia dicsérete. (Ford. Sajó Sándor) Európa, Bp., 2005. 237.
2. Martin Jay: A modernitás látásrendszerei. In: Vulgo 2000/1–2. <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm> (2009. 11. 07.)
3. Szabó Zsigmond: A tér és a művészet. In: Világosság, 2005/2–3. 137–142, illetve Uő.: A keletkezés ontológiája. A végtelen fenomenológiája. L'Harmattan, Bp., 2005.
4. Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. In: Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika. (Szerk. Bacsó Béla) Kijarat, Bp., 1997. 53–77.
5. Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. 58.
6. Szabó Zsigmond: i. m. 31.
7. I. h.
8. Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. 55.
9. Maurice Merleau-Ponty: Cézanne's Doubt. In: The Merleau-Ponty Reader (Ed. Ted Lawlor & Leonard Toadvine). Northwestern University Press, 2007. 69–85.
10. Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. (Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond) L'Harmattan, Bp., 2006. 19.
11. Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. 16.
12. Maurice Merleau-Ponty: A filozófus árnyéka. In: Uő.: A filozófia dicsérete. 257.

13. Uo.
 14. Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. 27.
 15. Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. 80.
 16. Martin Heidegger: A művészet és a tér. In: Uő: „... költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. (Ford.: Bacsó Béla) T-TWINS-Pompei, Bp.–Szeged, 211–218.
 17. Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. 65.
 18. Maurice Merleau-Ponty: A szem és a szellem. 71.
 19. Uo.

MÓRICZ ZSIGMOND ARCA KONTRASZTOS MEGVILÁGÍTÁSBAN

■ Móricz Zsigmond életrajzát újra kell írni, ködösítés nélkül.

Arcképét újra kell rajzolni, retusálás nélkül.

Egyre több, vele kapcsolatosan ténynek hitt adatról derül ki, hogy téves; jó néhány igaznak gondolt összefüggésről állapítható meg, hogy messze jár a valóságtól. Életútjának fordulatairól van szó, s könnyen belátható, hogy a hamis premisszák helytelen következtetések levonásához vezetnek, ráadásul ezek az életmű egyik-másik darabjának megítélésében is tévutat eredményeznek. Ha csak apró tévedésekről, jelentéktelen részletkérdésekről volna szó, akár nagyvonalúan túlléphetnénk rajtuk, vagy elintézhetőek lennének egy-egy folyóiratcikkkel, de itt komolyabb tételek forognak kockán, s ezeket nem lehet elbagatelizálni.

Vannak az irodalomtörténeti kánonban olyan, tankönyvekben rögzült, megmerevedett hamis álláspontok (példának elég talán Ady és Csinszka kapcsolatát vagy Radnóti halálának körülményeit említenünk), amelyek makacsul élnek tovább az irodalmi köztudat különböző szintjein, s a valóságos viszonyok elfogadtatásáért kezdeményezett harc nem kecsget gyors eredménnyel, mégis meg kell vívniuk. Szinte bizonyosan ez várható a Móricz-biográfia rendbe tétele során is. A kiigazítási törekvések egyébként csak részben mai keletűek, ám sajnos a régiéket sem tudtak lendületbe jönni.

Hogy Móriczcal kapcsolatban annyi hamis állítás olvasható tankönyvekben is,

irodalomtörténeti szakmunkákban is, annak egyik forrása a Rákosi-korszak kultúrpolitikája. Az író életútját ebben az időben kezdték egy elhibázott ideológia eszközeként felhasználni. Már-már kétségbeejtő, hogy az ellene a múlt század ötvenes éveiben elkövetett vétkek és bűnök a mai napig éreztetik a hatásukat az oktatásban is, az ismeretterjesztésben is.

Hiába írta le Erdei Ferenc már 1945-ben: „Hamis nézet, hogy Móricz Zsigmond parasztivadék, aki gyermekkori élményekkel merült meg a paraszti világban és innen nőtt bele a középosztályba, ahonnan a többi társadalmi tájakat is meg a történelmi múltat is megközelítette.”¹ Az ötvenes évek ideológiai törekvéseiben fő tételnek számított, hogy a szocializmus építésének folyamatában a vezető szerep a munkásosztályé, amely a hatalmát a parasztsággal szövetségben gyakorolja. Ezt a tételt bele kellett sulykolni a társadalomba. Ehhez munkás- és parasztidolokra volt szükség, akiket látványos „szertartások” közepette avattak a legújabb szövetség szentjeivé. Az irodalom világában a munkásosztályból való prófétává József Attilát tették, s parasztbálványnak Móricz Zsigmondot szemelték ki. Könnyedén túlléptek azon, hogy a *Hét krajcár* írója származását tekintve nem tekinthető a parasztság letéteményesének. Nem számított, hogy anyai ágon református papok ivadéka, és az sem, hogy születésekor az édesapja már „nadrágos ember”, mai szóval vállalkozó, aki röviddel később már ácsmesterként kereste a pénzt családja