

FRIED ISTVÁN

Ezredvégi irodalomtörténet

Hogy a világtörténelmet időről időre át kell írni, ezzel kapcsolatosan napjainkban nem merült föl semmi kétség.

Goethe

„...az irodalomtörténetet sem az irodalomtudósok írják, hanem a mindenkori irodalom maga” – jelenti ki Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története 1945–1991* című könyve hátsó borítóján. S ezzel tüstént vitahelyzetet teremt, egy olyan, régebbi típusú irodalom- és irodalomtörténet-szemlélet ellenében foglal állást, amely túlzott jelentőséget tulajdonított az irodalomtudós (mindig elfogult, jobb esetben ízlésdiktatúrára törő, rosszabb esetben pártpolitikai indíttatású) kodifikációs, kánonképző tevékenységének, de olyan nézetel szemben is fölveszi a küzdelmet, amely merev határvonalat vél(t) fölfedezni a kritikus és az irodalomtörténész illetékességi köre között. A Wellek által „külsőleges eljárás”-nak nevezett és tartalmi-morális tényezők szerint osztályozó, bizonyítványt osztó irodalomszemlélet még ma is vívja utóvédharcait, jóllehet, a nemzeti irodalomtörténet „fővonalá”-ról szóló tanítást éppen az élő irodalom cáfolta meg, a maga szükségleteinek jobban megfelelő kapcsolatrendszert létesítve a sok évszázados magyar (nyelvű) és több ezer esztendő „világ”-irodalmi hagyománnyal. A konvenciók és elavulóban lévő struktúrák kiüresedése szintén az élő irodalom tendenciáinak értékelése közben lesz-lehet egyértelműbbé; s miként valaha József Attila írta: nem feltétlenül Bachból értelmezendő Bartók, többnyire Bartókból (is) értelmezendő Bach.

Kulcsár Szabó provokatívnak vélt (bár messze nem provokatív szándékú) kijelentése mégsem a kritikus-irodalomtörténész helyzetének másodlagos voltára, alacsonyabbrendűségére utal, hanem az irodalmi mechanizmus működésének természetességét állapítja meg. Szerzőnktől nem idegen a konstanzi „iskola”-ban, főleg H. R. Jaußtól kidolgozott recepció-esztétika, mégsem elsősorban elvárásai horizontok, felhívási struktúrák és szöveg meg olvasó közötti horizont-összeolvadások (Horizontverschmelzung) valamiféle kronológiába rendezett sorának ábrázolja negyvenhat esztendő magyar irodalmának alakulását. Annál kevésbé, mivel pusztán a három alapvetőnek elfogadott műfaj, az egyszerűség kedvéért: a líra, az epika és a dráma lehetőségeit, történeti folyamának kanyargóit, kényszerű visszamaradását, töredezettségét, hagyományok kiiktatását és törekvéseket azok visszaperlésére vázolja (szerencsére nem merül el a szerző műfajelméleti-történeti változások és viták mélységében, mivel azok bemutatása az adott terjedelmet kiterőkkkel és exkurzusokkal nyújtaná meg). Egyszóval a szó szűkebb értelmében vett irodalmi folyamat a tárgya a műnek, azé a folyamaté, amelynek viszonyrendszere maga a nem hermetikus magányban felfogott irodalom. Éppen e természetes viszonyrendszer széttörésének és az irodalmat hitelesítő (nemzeti és „világ”-irodalmi) kontextus szétverésének drámai megjelenési formája volt az irodalompolitikainak nevezett, valójában pártpolitikai igények szerint átszabott irodalmi-irodalomtörténeti-kritikai „élet”.

Kulcsár Szabó mondata szerénységre, de messze nem meghunyászkodásra inti (nevezzük így!) a kritikus-irodalomtörténészt. Szerénységre, mivel tudomásul kell vennie, általában hol a helye abban a legtágabb értelemben vett irodalmi folyamatban, amelyben az irodalom nem kizárólag művek és szerzők „matematikai” összege, az „élő irodalmiság – írja könyvében a szerző – [...] folyvást változó viszonyt létesít az őt magát is feltételező hagyománnyal”. Northrop Frye megjegyzésével folytatom: „Minden, ami az irodalomban új, csupán átformált régi...” (*The Educated Imagination*. Bloomington 1954.) Ehhez a Frye-t egyébként talán túl szigorúan bíráló Tzvetan Todorov annyit tesz hozzá, hogy ez nem egészen új gondolat, és „az irodalom irodalomból születik, nem a valóságból”. (*Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.) Jóllehet, a följebbi megjegyzések már a magyar irodalomelméleti gondolkodásban is elfogadottak (jó ideje), Kulcsár Szabó kiváló irodalomtörténete még az első abban a tekintetben, hogy részint határozottan és nagyvonalú vitaszempontok kifejtésével szakítva a vulgárszociológiai-marxista beidegződöttségekkel, másképpen teszi föl kérdéseit az irodalom létezmódjával kapcsolatban, negyvenhat esztendő változásait, megújulásait–visszaeséseit nyomon kísérve, tehát nem egy előlegezett elméleti „igazság” vagy meghatározott műtípusok kritikai minősítésének keretében, hanem egy periódus teljesnek mondható történeti-poétikai rajzában, részint kiindulópontjául választva az egy nemzeti irodalomban létező dialogicitást, hagyomány és korszerűség párbeszédét, továbbá a magyar és a világirodalom megfeleléseit, interferenciáit, alkotók reagálását más alkotók egy-egy művére vagy életművére, „posztmodern” igényekre felelő irodalomtörténetet ad közre. Kulcsár Szabó (természetesen nem elsőnek a magyar irodalomelméletben-történetben) nem hiszi többé irodalmi alkotások megkülönböztető vonásának azt a típusú mimetikus felfogását, amely akár egy „örök realizmus” tételezésében, akár a társadalmilag közhasznúnak kinevezett irodalom primátusában látna változ(t)at(hat)lannak tűnő értéket. Ismét Todorovra hivatkozom:

„A XIX. századot a valós és az imaginárius metafizikája tartotta fogva, és a fantasztikus irodalom nem más, mint a pozitivistá XIX. századi irodalom rossz lelkiisme-

rete. Ma azonban már nem tudunk hinni egy változatlan (változtathatatlan) külső valóságban, és éppen olyan kevéssé egy olyan irodalomban, amely ennek a valóságnak átírata lenne. A szavaké immár az az autonómia, amelyet a dolgok elveszítettek..."

Mondanom sem kell, hogy Kulcsár Szabó rokonszenve azoké az íróké és azoké a műveké, akik/amelyek fölmondták a „XIX. századiság”-nak ezt a fajtáját, és előbb a klasszikus modernség, majd az avantgarde vívmányait be tudták építeni a magyar irodalom rendszerébe, illetőleg a másod(utó)-modernség új fejleményeitől eljutottak annak jelzéséig, miszerint megrendült „a költészet nyelvbe vetett bizalma”, a „nyelvi kifejezhetőség” korlátaira döbbsen rá alkotók, a lírában például a „lírai személy elszemélytelenítése”-nek irányában kezdeményeztek... Úgy is mondhatnók, hogy Kulcsár Szabó könyvében az eddigi magyar irodalomtörténeti közhiedelemtől eltérően nagyobb hangsúlyt kapnak a kísérletező költők, akik azonban nem „kísérleti” költészetet (vagy prózát, vagy drámát) alkotnak, hanem szembeszegülnek a kényelmes konvenciókkal, nem fogadják el készpénzként a mindenkori ortodoxia kánonját, akik akár egy elfelejtésre ítélt hagyomány feltámasztásával és átpoétizálásával, akár a világirodalmi tendenciák határozottabb integrálásával tűnnek ki és készítenek az írókat és az olvasókat önvizsgálatra, az újfajta irodalmi alkotásról hitelesebben szólni képes kortársakat pedig a megfelelő értékelő-kritikai fogalomtár kialakítására. Irodalom és irodalomtudomány így halad(hat)nak együtt: az orosz futurizmus meg a formalista iskola, a cseh poétizmus meg a prágai strukturalizmus, nem utolsósorban Esterházy Péter, Nádas Péter, meg az őket méltató, immár második, sőt lassan-lassan harmadik kritikusi nemzedék.

Félreértések elkerülése végett néhány megjegyzés kívánkozik ide.

1. Lényegében már a francia irodalom nagy vitája, „Az antikok és a modernnek küzdelme” fölvetette örök értékű példakép, illetőleg modernitás, hagyomány meg a hagyományra történő reflexió viszonyát. Az ezt a vitát magyarul visszhangzó Verseggy Ferenc *A zsémbes öreghez* című versében fogalmazta meg a mindenkori modernség alapelvét:

*A régi kornak jobb hagyományira
Épít az ember fris(!) leleményeket...*

(Merő véletlen lenne, hogy Apollinaire-fordításában Radnóti Miklós szintén a *hagyomány* és a *lelemény* kifejezéssel adja vissza a *tradition* és az *invention* poétikai jelentésű fogalompárját?)

2. A kísérletező kedvű költő nem feltétlenül fordul el elődeitől. Thomas Mann *Doktor Faustus*-ában elmékedtetni narrátorát a nagyon régi és a nagyon új (zene) összefüggéseiről; a messzi múlt művészi eljárásainak alkalmazása egy más kontextusban meglepő eredményeket hozhat.

Amiről azonban Kulcsár Szabó kedvvel ír, az nem az experimentálisnak nevezhető irodalom. Tehát nem az avantgarde örökségét továbbgondoló, látványosabb és újszerűségét szüntelenül manifesztáló líra-epika. Sőt, éppen azért, mert egyrészt európai (1950-es évekbeli) kezdeményezések „átszármaztatás”-áról volt szó, részben a „történeti” avantgarde folytathatóságának kérdéséről, a megbecsülő méltatás nem utolsósorban a líratörténeti szerepet emeli ki, azt, hogy avulóban lévő költői magatartások ellehetetlenülését segít ez a fajta poézis néven nevezni. A gondosan kimért terjedelem is érzékelteti Kulcsár Szabó „lélekrokonság”-ait, amelyek azonban pontosan leírt-körvonalazott elméleti megfontolásokra vezethetők vissza. Azt vizsgálja, hogy mikor és milyen jellegű fordulatok eredményezték egy új (irodalmi) periódus kezdetét, illetőleg a változá-

sok hol történnek, „a megformálás közvetlen tematikai, jelentéstani szintjein”-e, vagy netán „magában az irodalmi jelhasználatban”. Kulcsár Szabó igen megfontoltan mérlegeli költők, írók újításainak jelentőségét; az önellentmondást mégsem képes minden esetben elkerülni. Egyfelől azt állítja, hogy Pilinszky János *Harmadnapon* című kötetének (1959) versei azok, „melyek a 30-as évek elejei lírai paradigmaváltás óta alighanem az egyik legmélyebbre ható esztétikai fordulatot kezdeményezték az új magyar költészet történetében”. Másfelől viszont néhány lappal utóbb arról értesülök, hogy Juhász Ferenc kötete, a *Harc a fehér báránnyal* (1965) „nyelvi magatartássá lett belső drámaisággal hozta meg az 1945 utáni magyar költészet egyik legjelentékenyebb fordulatát”. S bár Kulcsár Szabó óvatosan fogalmaz, az egymásra vetíthető két kijelentés nem erősíti, inkább kizárja egymást. Ehhez csak annyit teszek még hozzá, hogy nyilván a Kulcsár Szabó által bemutatott negyvenhat évet (részben kis-, majd „nagy”-diákként, utóbb könyvtárosként, egyetemi oktatóként) átélő emlékezete más, „saját használatra” kisebb-nagyobb fordulatokat is rögzített, és anélkül, hogy Kulcsár Szabó „igazát” vitatnám, erről is beszámolnék. Az egyik ilyen mozzanat, amely – úgy vélem – nem kap elég hangsúlyt Kulcsár Szabótól, az a tény, hogy a vajdasági magyar irodalom (és irodalomtudomány), elsősorban az *Új Szimposion* és köre, olyan, modernnek tetsző vagy „avantgárd” fejleményeket közvetített a magyar olvasóknak, amelyekről a „játékonyan” örökődő irodalompolitika elzárta Magyarország érdeklődő publikumát. Arról is van szó, hogy Bori Imre első könyveiben egy egészen más magyarirodalom-kép, egészen más XX. századi magyar irodalom jelent meg, mint a „spenóttal” hitelesített hivatalos felfogásban. Emellett az akkor még szabadabb szerb, horvát és szlovén irodalom és irodalomelmélet számos eredménye jutott be – vajdasági közvetítéssel – a magyar irodalomba, jóllehet, az irodalmi következmények esetlegesek és egyenetlen értékűek voltak. S bár lehetséges, hogy egy távolabbi értékelés talán másképpen fog szólni: Cselényi László, szlovákiai magyar költő, szintén egy összetettebb versszemléletet, megszerkesztettségében is kevésbé diszkurzív líraideált kísérelt meg megalkotni a szlovákiai magyar cenzúra fojtó viszonyai között, érzésem szerint méltánylást érdemlően. Talán az is megérdemelt volna egy-két szót, hogy a néhány példányban becsempészett Márai-művek, mindenekeelőtt a naplók, de talán legnagyobb hatással a *San Gennaro vére* is a magyarországitól eltérő irodalom lehetőségét reprezentálták. A naplók anyaga ugyan kifejezte írója kiábrándulását hajdani irodalmi élményeiből, de közvetített egy olyan típusú írói magatartást, amely feledésbe menni látszott Magyarországon, nem is szólva a naplók irodalmi és általában művészeti információs anyagáról, amely ugyancsak válságtudatnak, hagyománnyal való szembesülésnek a magyarországitól eltérő lereagálási változatát képviselte. Általában: az irodalmi életben olykor külső jelenségek is tanúskodhattak a „hivatalos tudat”-tól eltérő szemlélet kétségbeesett próbálkozásairól. Ilyen volt az *Irodalmi Újságban* Illyés Gyula gesztusa, hogy közreadta ún. „pesszimista versei”-t, kontrasztként Gellért Oszkár laposan vonalas kommentárja szolgált.

Az azonban már nem a visszaemlékező személyes elfogultságaira vall, ha Hamvas Bélát hiányolja a könyvből. Az esszéistát, a gondolkodót és a regényírót. Weöres Sándorról szólva ugyan egy sommás félmondatban azért előkerül a XX. századnak talán legeredetibben és talán a legszeleesebb perspektívából szemlélődő (és természetesen az elsők között félreállított) magyar egyénisége, aki regényelméleti-irodalomelméleti problémafölvetéssel és *Karnevál* című regényével egyként a magyar irodalom és irodalomtudomány a maga idejében elmulasztott lehetőségeire figyelmeztetett. Talán már

a nyomdában volt Kulcsár Szabó könyve, amikor az *Életünk* című folyóiratban (amely dicséretesen szolgálja a Hamvas-hagyaték publikálását, miként hajdan szerényebben a vajdasági *Híd* is hozzájárult Hamvas megismertetéséhez) megjelent *A némettség* címmel egy Hamvas-esszé. Itt olvasom a következőket, ám olvashatnám a Hamvast követő évtizedek tudomány- és művészetelméleti fejtegetéseinek egyikében-másikában is:

„az ember igen komolyan veendő gondolkodók véleménye szerint, viszonyban nem a dolgokkal, hanem a dolgokról alkotott saját fogalmaival áll. Könnyen lehet tehát, hogy amibe az ember beleütközik, az ember fogalomvilága, sajátos megkövült alakzatban.”

Hamvas ugyan ezzel a megállapítással kapcsolatos szkepszisének is hangot ad, de gondolatmenetében nem tud (és feltehetőleg nem is akar) kitérni a tudomány, a megismerés, a nyelv, a fogalomalkotás par excellence ambivalens lényegére való kérdéses feladata elől.

„Pillanatnyilag képességeink nem látszanak elégségeseknek ahhoz, hogy meg tudjuk állapítani, a tudomány úgynevezett objektív világa tényleges valóság-e, vagy olyan fogalmi konstrukció, amelyen nincsen rés, és így, ez az összefüggő realitás benyomását kelti.” (1992. 499–500.)

Írhatnám, hogy Heisenberg egy 1941-es, Newton és Goethe *Színjátékát* tárgyaló tanulmányában még messzebb ment el e téren, de inkább arra hívnám föl a figyelmet, hogy Hamvas már érzekelte és kéziratban maradt tanulmányainak tanulságai szerint érzékeltette az egyetemes (nyelvi) elbizonytalanodást, a valóság-fogalom megbízhatatlanságát és konstruált voltát. Nem oszthatta Márai Sándornak legmélyebb kétségbeesésében is vigaszt nyújtó hitét: „az élet irtózatos zűrzavarában nincs más menekvés, csak a jól fogalmazott mondat.” (*Föld, Föld!*... 1991. 127.)

Nem kizárólag Hamvas miatt tettem szóvá ezt az általam hiánynak minősített problémát, hanem részben abból az okból kifolyólag is, amit Kabdebó Lóránt ekképpen fogalmazott meg lektori jelentésében (vö.: *Irodalomtörténet* 1993. 333.):

„A legfontosabb kifogásom, amely szervíti majdminden megjegyzésemet: egyetlen fejezetnek a hiányolása. Ez pedig a Rákosi névvel jelzett korszak irodalomtörténetében jelenlévő pseudo-irodalomtörténet. A látható alatt a láthatatlan. Ugyanis ebben az időszakban érett be a másodmodernség a magyar irodalomban úgy és azáltal, hogy a megjelenés legkisebb reménye sem volt a számára. Tehát a legnagyobb szabadságban. Az értők-értékelők köre még, ha szűken, de megmaradt, ez az alkotók öntudatát épen tarthatta.”

Jól emlékszem, egy tudományos ülészakon támadtak vélekedésemért, miszerint a magyar irodalomnak még viszonylag szabadabb korszakaiban is működött a cenzúra, még hozzá nemcsak a külső, hanem egy belső cenzúra is, amely a költőtől – Illyés metaforája szerint – „vízügyi” feladatok ellátását igényelte. S nem egy költőnk törekedett is erre a szerepre, nemzeti vagy másfajta szolgálatnak tartva költészetét. Nemcsak a Jónások vagy a János mesterek kivételes pillanataiban, hanem kiváltképpen a nem létező parlamenti demokrácia feladatait vállalva. Nyilván ez meghatározta a megszólalás mi-kéntjét. S amikor a sokakhoz szólás vagy egyáltalában a szólás (sőt: Márai szép szavával, a hallgatás) tiltva volt, a titkos műhelyekben folytatód(hat)ott a tervezés, a kísérletezés, a kényszerű hallgatás, a csend iszonyú szabadságában kizárólag és egyedül – Odorics Ferencet idézem – „a nyelv áll[t] közepén”. Ehhez teszem még hozzá a közeli és távoli világok lírájának–prózájának asszimilációs kísérletét (nem tudom, Nemes Nagy Ágnes a babitsi életműben való elmerülés vezette Rilke-alfajához, vagy megfordít-

va: Rilke gyümölcsseit ízlelgetvén talált rá a Babits-életmű mélyrétegeire). S a kényszer-munkák: a *Kisdobosba* vagy más gyerekklapba, az *Ifjúsági*, majd *Móra Ferenc Könyvkiadó* megrendelésére szerzett gyermekversek nem szabadíthatták-e föl a magyar ritmuson töprengők nyelvi fantáziáját? Az álnéven publikált, „négerként” megalkotott rádiójátékok, bábszínművek nem részei-e annak a torz irodalmi maszkbálnak, amely 1948-tól jó sokáig eltartott? Valószínűleg a lektori vélemény hatására Kulcsár Szabó módosított az eredeti változaton, *A megszakított folytonosság* (1948–1960) címmel rövid, nekem legalábbis túlságosan rövid fejezetet iktatott be. Igaz, hogy az egyes íróportrékban kitér a Kabdebó néven nevezte kérdéskörre, és például Márai Sándor kapcsán pontosan láttatja: mit veszített a magyar irodalom azzal, hogy száműzetésbe küldte a századelőn kezdeményezett esszéregénynek, a Thomas Mann típusú modernségnek a mítoszregényig eljutó jelességét, aki éppen az irdatlan idegenségben tudta a legtisztábban és a leginkább egyértelműen megvalósítani Thomas Mann figyelmeztetését a művészet parodisztikus lényegéről, mítoszregény és persziflázis egymás határait szüntelen áthágó módszereiről. A *Béke Ithakában* vagy a *Rómában történt valami* beszédesen tanúskodik erről. Ennek fényében térek vissza Hamvashoz, aki a nem sokkal később világdivatba jött Bahtyint előzte meg, vagy volt kortársa, hiszen a „hivatalos tudat”-ot tagadó, a „mundus inversus”-ra esküvő világtudást szegezte szembe a normatív poétikák szűkeklű realizmusfelfogásával. Érdekes módon Kulcsár Szabó fölfigyel Domahidy Andrásnak szintén az emigráció keserves szabadságában létrehozott műveire, amelyeket ekképpen méltat: „a nyugat-európai epika modern, történetmegszakító, mozaikos szerkesztésű technikai jellemzik azt a szintén elemző típusú lélektaniséget, amelyiknek alakteremtő eljárása Domahidy regényeiben öltött egyéni formát.” Ugyanebbe a kérdéskörbe sorolható az a tanulságos elmélkedés, amely Petri György verseinek hozadékát értékelve, a közeli jövőre vonatkozó eshetőségeken töpreng el: „...az válik a Petrilíra megkerülhetetlen kérdésévé, hogy hogyan válaszol majd ez a beszédmód most már a *nyelvi* megelőzöttség nem-szociális horizontjának kihívásaira.” Azaz miképpen alakul Petri költői pályája, hogy a „szamizdatos” közéletiség helyébe másféle szituált-ság-tudat lép.

Nyilván nem arról van szó, hogy az elhallgatottság vagy az emigrációs lét föl-szabadította költői kísérletező kedv „idilljét” óhajtaná a szerző, a lektor vagy a recenzens a költészet számára ideális helyzetként föltüntetni. Csupán az irodalom mechanizmusában mesterségesen keltett és művi eszközökkel fenntartott zavar paradoxonaira igyekezett rámutatni. A „gályapadból laboratórium” sokak számára megélt valóság lett; s ki tudja, hogy például Németh László Jirásek-fordítása, de akár Tolsztoj-átültetése teljes értékű pótlás-e a pálya megtöréséért? Nem tudhatjuk, hogy kedvezőbb körülmények között miként folytatódott volna az *Izsony* után más irányba tért regényvonalat. Emellett önmagában a kirekesztettség nem feltétlenül eredményezi az „újító lelkesültség”-et. A kötetben sajnálatosan nem szereplő Faludy György ott folytatta börtönlírájával, ahol az *Őszi harmat után* című kötetével abbahagyta, az érzelmességtől sem mentes ódai hangnemben a magyar századok visszhangoznak, ám időnként a köznapi beszéd ütemei és frázisai szivárognak be. A száműzetés politikai lírája pedig a magyar satirikus-ironikus költészet hagyományával él, mind a *Nyugat* klasszikus modernsége, mind pedig (a leginkább) Brecht *songjainak* továbbgondolása élteti a Faludy-lírát.

Az mindenesetre lényeges újdonság, hogy Kulcsár Szabó minduntalan a világirodalom új fejleményeihez méri a magyar irodalom teljesítményeit; és hű marad a Németh Lászlótól származó mondathoz, amelyet könyve egyik mottójával választott:

„...nincs sürgetőbb, mint olyan értelemmel gondolkozni magyar alkotásokon, amely sok idegen művön is gondolkozott.” Kulcsár Szabó ehhez a fajta gondolkodáshoz keresett és talált (szerintem: célszerű) terminológiát és szempontrendszert. Lényegében kedves íróinak líra- és prózavilága felől érkezett ehhez a készítés: egyrészt ahhoz, hogy az irodalom folyamatának krónikása feltárja azt a tágabb kontextust, amelyben a magyar íróknak is megvan a jól látható helye, másrészt ahhoz, hogy ennek a szituációnak nemzeti irodalmi és világirodalmi vonatkozású sajátosságait a lehetőségig pontosan leírja. Megkönnyíti Kulcsár Szabó dolgát, hogy íróink, költőink jelentős hányada műfordító és esszéista is, ugyanakkor megnehezíti, hogy a műfordítás jelentős ideig megelőzhető forrás volt, nem pedig egy megszeretett idegen (költői) világgal megkezdett közvetlen dialógus. E téren a szerző kritikusi aggályoskodásokra is számíthat: már Rába Györgyöt is elmarasztalta egy nagy tekintélyű recenzense, mivel Babits lírájának intertextuális jellegét (a recenzens szerint egyoldalúan és túlzottan) emelte (volna) ki az eddigi legjobb Babits-könyv szerzője. Jóllehet, szó sincs az irodalom „nemzeti” jellegének szem elől tévesztéséről. A kötet teljesen világosan foglal állást amellett, hogy az 1970-es évek végén kibontakozó „új irodalmi diszkurzusrend” valójában magyar irodalmi ihletésű. Azonban ez a hagyomány sem maradhatott változatlan, „az az új nyelvi magatartás viszont, amely már az irodalmi diszkurzusba való belépés tényét sem tekintette magától értetődőnek, úgy szembesült a hagyomány megkerülhetetlenségével, hogy – lemondva az újkori irodalmiság olyan alapelveiről is, mint az eredetiség vagy az innováció – csupán a kontingencia érvényességévé tartotta meg magának.” Számos részletkérdést tekintve lehet vitatni Kulcsár Szabó állásfoglalását, fel lehet róni neki, hogy miért ennyit és nem annyit írt az egyik vagy a másik íróról, kit miért illeszt be irodalomtörténetébe, kiről miért nem emlékezik meg. Ez a vita azonban meddő és terméketlen lenne, hiszen az irodalomtudós saját okfejtésének logikáját követi, az irodalomtörténetben szereplő szerzők munkásságából vonta el a tanulságokat. Innen tekintve érthető, hogy miért lát szinte szimbolikus jelentőséget abban, hogy Mészöly Miklós *Alakulások*ja abban az évben látott napvilágot, amelyben Németh László meghalt; illetőleg miért érzi – úgy vélem: joggal – a „grand récit” régi típusának érvénytelenségét az új helyzetben. „Az abszolút horizontjuktól megfosztott értékvilágok kötetlen összjátéka mindinkább olyan szövegtérben jön létre, amely – mivel a nyelv nem a maga jelölő-azonosító funkcióját demonstrálja – mimetikusan utánképezhetetlen dimenziókba helyezi a műalkotás jelentéseit.” A magyar epika az 1970-es évekbeli kísérleteit korábbi műfajok mintáinak felhasználásával teremtette – írja Kulcsár Szabó, és bár Temesi Ferenc *Porja* az 1980-as évek terméke, talán itt is lehetne említeni a „műfaji változatot”, ha nem is magyart, de Andreas Okopenkót és Milorad Pavićot. Ami Temesit megkülönbözteti osztrák és szerb pályatársától, nem annyira a „külső” forma, mint inkább a magyar epika egyik hagyományos előadási formájának, az anekdotának idézőjeles-ironikus használata, átértékelése. Hogy az anekdota ilyenképpen értékelhető át, azt már Örkény István is tudta, és tudta Esterházy Péter is *Kis Magyar Pornográfia*jával. S ha például Nadas Péter „szertartásdrámáinak kultikus-szenzuális látásmódja sok tekintetben új játéknelv kialakulása előtt egyengeti az utat”, talán ebből a szempontból meg lehetne nézni Márai Sándornak az emigrációban írott egy-két hangjátékát, amely éppen az író számára szokatlan műfajban és technikai előfeltételek között szintén utal a „szerephiány”-ra, „az alapjait veszített identitás tapasztalatá”-ra.

Ezzel az 1945 utáni magyar drámának Kulcsár Szabó fölvázolta kérdéseire értem el. Valószínűleg igaz van abban, hogy 1945 után a „dráma támaszkodhatott a legsvá-

rabb előzményekre." Úgy gondolom, hogy a drámaírókról írt fejezeteket fogják nagyon sokan nagyon hevesen vitatni, például az Örkényről írottak nemigen egyeznek meg a *Tótékat* vagy a *Macskajátékok* remekműként számon tartó vélekedésekkel. (Berkes Tamás Örkényről szólva „világirodalmi rangú életmű”-ről tesz említést, s bár Kulcsár Szabó megegyezik Berkessel abban, hogy a *Pisti a vérzivatarban* a legjelentősebb Örkény-dráma, véleménye jóval visszafogottabbnak tetszik.) A *Tiszatáj* augusztusi számában Erdődy Edit méltatja Nadas Péter *Trilógiáját*. (1993. 8. sz. 85–88.) Ő a *Találkozás* című drámát emeli ki, elemzi részletesebben, s ezzel akarva-akaratlanul azt sugallja, hogy a három színdarab közül ez érdemli meg a leginkább az elemző törődést, Kulcsár Szabó szerint a *Temetés* „közelítette meg leginkább [...] az új horizontváltásnak a lehetőségeit”, másutt: „ez idő szerint alighanem Nadas legjobb darabja”. Kulcsár Szabó igen szigorú Kornishoz, Spiróhoz, Bereményi „epikus drámái” egyetlen mondatot, illetőleg fél-mondatot kapnak; konklúziója is inkább feladatmegjelölés, mint számadás valós értékekről:

„Az új magyar drámának láthatólag az [...] a sarkalatos kérdése, miként sikerül meghaladnia azt a nagy ütemkülönbséggel küszködő hagyományt, amely ma már nem annyira tematikai-jelentéstani értelemben, mint inkább az átsajátított új technikák mögötti nyelvi-poétikai látásmód ellentmondásosságával veszélyezteti a műnem felzárkózását.”

Kulcsár Szabó könyve a legújabb magyar drámáról készített látellellettel végződik, nem foglalja össze könyvének tanulságait, mint ahogy bevezető fejezetében is főleg azon elmélkedik: mennyire tekinthető 1945 irodalmi-irodalomtörténeti korszakhatárnak. Alakuló és meglepetéseket hozható életművekről, folyamatokról nyilatkozik a szerző; s mire a könyv megjelent, ifjú nemzedékek képviselői jelentkeztek-jelentkeznek a maguk kritikus-irodalomtörténeti szituáltságuk körvonalazásával. Bohár András az *Életünkben* (1993. 541–552.) más szempontból tekinti át „az avantgárd költészet lehetőségei”-t az „elmúlt két évtizedben”, s az „avantgárdon” belüli irányzatok méltatásával egy másfajta periodizálási-értékelési szempontot képvisel. Kovács Sándor a *Pompejiben* (1993. 1–2. 131–141.) a posztmodern kritikus és kritika lehetőségeiből adódó „dialogicitás”-t szinte a végsőkéig viszi: „A kritika mint meta-nyelv nem elégedhet meg a jelentések külső pluralitásának elvével, vagyis hogy több, egyaránt releváns értelmezés lehetséges, hanem önmagán belül is többértelműséget, egymást kizáró jelentéseket, szólalásokat kell föltételeznie.”

A munka tehát folytatódik, a „t”-k rémuralma alól felszabaduló magyar irodalom és irodalmi élet hol kellemesebb, hol (anyagi természetű) kevésbé kellemes feladatok előtt áll. Kulcsár Szabó Ernő könyve, amely számvetés és alapozás, a legjobb pillanatban jelent meg. Gondolom, a szerző is vitaanyagként tekinti, az újabb nyelv- és irodalomelméleti törekvések magyar kultúrába asszimilálása próbájának, egyben szövegértelmezés és elvontabb elméleti tételek ütköztetése kísérletének is. Az a fajta kivételesen magas szintű elméleti iskolázottság, amely Kulcsár Szabó eddigi műveinek is megkülönböztető sajátossága, most „élő” irodalmi anyaggal (monográfiában) szembesült. Számomra, akinek érdeklődése és kutatási területe többnyire más tájék, valódi szellemi izgalmat jelentett Kulcsár Szabó könyvének elolvasása. S még ott is haszonnal forgattam lapjait, ahová a magam óvatos kérdőjeleit raktam ki. Kritikus és irodalomtörténész írta ezt a könyvet – szerencsés egységben, egyszerre messzire és közelre tekintve. Úgy sejttem, hogy idővel kordokumentumként is megállja majd a helyét, kézikönyvként már most is – ebben egészen biztos vagyok. Külön megnyugvás és öröm számomra, hogy

Kulcsár Szabó műve igazolja annak mély igazságát, amit Goethétől a mottóban idéztem. Hiszen ez a goethei gondolat csak kiegészítése egy másiknak, amelyet Márai Sándor a magyar történelem és sorsa mélységéből fölkiáltva írt be naplójába (*Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*. Budapest 1992), az életet cselekményként látva, „nem merev formák sorozatá”-nak, hanem „harmonikusan ismétlődő cselekmények teljessége”-ként. Alkalmazzuk Goethe igéjét a sokat próbált magyar irodalomra, kiváltképpen a Kulcsár Szabó könyvében oly meggyőző erővel ábrázolt negyvenhat esztendőre.

*Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.*

Keresztury Dezső kissé szabad tolmácsolásában így hangzik:

*Mivel időke s hatalmak el nem rontják,
mely élve nő, a rendeltetett formát.*

(Orfikus ősigék – Lélek)

JEGYZET

Külön felhívom a figyelmet arra, hogy Hamvas Béla *Arlequin*ről írt esszéjében sokat mondó passzust szentel „Arlequin évszaká”-nak, a „farsang”-nak. „Karneval herceg, vagy aki ugyanaz, Dionysos ünnepe, az évnek ez a mágikus és paradox ideje, amikor az emberek bolondnak öltöznek és táncolnak és nevetnek és nagyokat esznek és isznak.” A továbbiakban Hamvas megemlékezik a „lelket felizgató karnevál”-ról, a létezés „mágikus paradoxijáról”; képzőművészeti meg irodalmi példái között Robert Schumann prózáját, Velazquez és Picasso bolondjait találjuk; és nem utolsósorban Pantagruelt, François Rabelais regényének címszereplőjét. Az egész esszét áthatja a „hivatalos tudat” elleni szubverzivitás gondolata, jóllehet, Hamvas gondolatmenete másfelé tart mint Bahtyiné. Mégis figyelemre méltó a két, egymásról mit sem tudó és hasonlóképpen szinte illegálisban (belső emigrációban) alkotó gondolkodó találkozása a „karnevalizáció”-ban. (Vö.: *Hamvas Béla: Arlequin*. In: *Silentium*. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis. Bp. 1987. 125–146. Az idézetek a 143. lapon.)