

tanulmány

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A kánon mibenléte: remekmű és fejlődéstörténet

A tudomány csak akkor marad életképes, ha időről időre felülvizsgáljuk azt, amit korábban állítottunk, s ha kell, akár meg is tagadjuk korábbi észrevételeinknek egy részét. Márcsak azért is, mert az emberi személyiség önazonossága — legalábbis Montaigne, ha nem éppen Augustinus vagy Pál apostol óta — korántsem vehető magától értetődőnek. „A tévedés (az eszménybe vetett hit) nem vakság, a tévedés *gyávaság*...” — mondja Nietzsche,¹ mintegy azt sugalmazva, hogy ne érijük be már megfogalmazott állítások ismételtetésével s vállaljuk a kockázatot, mely abból származik, hogy az előrehaladottabb kor nemcsak bölcsességet hozhat magával, de az érzékenység tompulását is előidézheti. A megváltozott távlat mindenestre újragondolást, átfogalmazást tesz szükségessé. Nem annyira mások, mint sajátmagunk korábbi véleményének bírálata, noha a fiatal nemzedék kiemelkedő eredményeivel szemben sem korlátozhatom magam pusztá tudomásulvételre, „Zu schauen kam ich, / nicht zu schaffen” álláspontra.

Arra is hivatkozhatnánk, a fogalmak lerombolása az elmúlt század örökségének lényeges része volt. A *Sein und Zeit* egyik előrebocsátott föltevése szerint a tudomány tulajdonképpen mozgása — a „Bewegung” szót Heidegger idézőjelbe teszi — az alapfogalmaknak többé vagy kevésbé gyökeres felülvizsgálatát tételezi föl; az általa elért szintet az határozza meg, alapfogalmai tekintetében milyen mértékig képes a válságra — a „fáhhig” szót a bölcselő dült betűvel emeli ki.² Az utóbbi években mind külföldön, mind Magyarországon sokat írtak a kánonokról. Talán célszerű visszatérnünk a kiindulópontokhoz, s föltennünk a kérdést, vajon nem minősülhet-e túlzott kényelmességnek kiinduló föltevéseink érvényének hangoztatása.

A kánon fogalma elválaszthatatlan a maradandó érték eszményétől. Az időbeliség itt térbeliséggé merevedik; „zum Raum, wird hier die Zeit” — ahogyan Gurnemanz mondja a balgához intézett intelmében, mélyértelműen állítva szembe változásokhoz óhatatlanul alkalmazkodó vándornak s a helyhez kötött állandó értékrend elkötelezettjének a világát. Ez utóbbi nem vagy legalábbis nem könnyen egyeztethető össze azzal, hogy valamely alkotás előrevetít későbbieket, vagyis állomás egy valahonnan valahová vezető úton — például Vajda költészete Adyét készíti elő. Amiként *A nürnbergi mesterdalnokok* emlékeztet, a remekmű (Meisterlied) képzettség, tanultság eredménye, tehát ismereteket tételez föl és szabályok szerint készül. Az eredetiség, újszerűség, kezdeményezés, a korszakváltó fordulat

nincs okvetlenül összhangban ezzel az eszménnyel. Még akkor sem, ha magától értetődik, hogy minden előírásnak sosem lehet megfelelni: „Sieben Fehler gibt er Euch vor” — ahogyan az olykor felületesen megítélt Beckmesser éneklí, amidőn rábízzák az értékelést. Mielőtt ugyanis leszólnánk a „beckmesserkedés”-t, talán érdemes eltűnődni azon, vajon a városi írnok lanttal kísért éneke nem ugyanúgy tartozik-e hozzá egy egészében nagy művészi hatású műhöz, mint Walter von Stolzing versenydala. Még azt sem lehet kizárni, hogy a lovag könnyebben énekelhető dala vajon nem áll-e közelebb a „Lied” hagyományához, s nem mondható-e inkább „haladó” zenének az, ahogyan a városi írnok félreérti, eltorzítja a mástól kölcsönzött anyagot. Walter kérdésére — mi a különbség szép alkotás és remekmű között („Ein schönes Lied — ein Meisterlied: / wie faß ich da den Unterschied?”) — Sachs válasza többféle és meglehetősen bonyolult. Különösen ha figyelembe vesszük, hogy végső megnyilatkozása („Verachtet mir die Meister nicht, / und ehrt mir ihre Kunst!”) arra figyelmeztet, hogy a hagyomány a múlt visszahozása a jelenbe, s ezért nem teremthető, ám csakis megtörése révén tapasztalható. Ha jól sejttem, ebben a vonatkozásban a *Meistersinger* Heidegger illetve Gadamer távlatából is lehet értelmezni.

Beckmesser éneke is tanúsítja, hogy a romantikától egyáltalán nem állt távol a szándékoltan „csúnya”, a torz beemelése a művészetbe. Ezt alighanem a nem részarányos (szimmetrikus) illetve a töredék elfogadtatása készítette elő. A *Délsziget*s a *Magyarvár* közlése idővel a magyar olvasókkal is elfogadtatta, hogy a kánon nem pusztán befejezett, ép szerkezetű művekből áll, s e fölismerés legalábbis megkönnyíthette a Budapesten későn, csak 1883-ban bemutatott *Meistersinger* üzenetének, annak megértését, hogy felülvizsgálatra szorul a Platónról és Kanttól örökölt eszmény, mely szerint a művészet lényegében mindig változatlan. Az *Ómagyar Mária-siralom*, a *Szeptember végén* és Kukorelly valamelyik szövege föltehetően nem ugyanolyan olvasásmódot igényel. Lehetséges, különböző korszakok alkotásai nem egészen ugyanazoknak a feltételeknek alapján emelkednek kánoni rangra. Az Akadémiai Magyar Irodalomtörténetnek egyik hiányossága, hogy nem vagy legalábbis nem egyértelműen közli olvasójával, mikor s hogyan változik meg a tárgyat alkotó irodalom értelmezése; a gondolatmenetnek melyik szakaszán mondanak le az értelmezők a teljesnek föltételezett anyag tárgyalásáról; mikortól s milyen válogatási szempontot vezetnek be. Megválaszolatlanul maradt a kérdés, melyre Szerb Antal is utalt *Magyar irodalomtörténetének* bevezetésében, amidőn nehezen indokolható kettősségre hivatkozott: „A régiség tárgyalásánál be fogjuk vonni a nem tisztán szépirodalmi anyagot is, mert a szépirodalom sokkal töredékesebb, semhogy annak alapján teljes képet nyerhetnénk. De a XVIII. század közepeitől kezdve, amennyire lehet, csak a szépirodalommal fogunk foglalkozni”.³

Balzac címével is ellentmondásra utaló története, *Az ismeretlen remekmű* nemcsak változatai révén teszi föl a művészi alkotás véglegességének s azonosíthatóságának a kérdését. Henry James Firenzében játszódó elbeszélése, *A jövő madonnája* (1873), már nem csupán a mű befejezettségét tünteti föl ábrándnak, de egyenesen az új remekmű megteremtésének a lehetőségét zárja ki. A francia író kitalált hőséneket, Frenhofernek a remekművét a ténylegesen létezett festő, Poussin nem képes érzékelni. James főszereplője, Theobald már azt ismeri föl, hogy a remekmű

csak eszmény lehet, tárgyi valóságként nem létezhet. Elképzelhető, hogy kizárólag a múlta, sőt távolabbi múlta vonatkozhat olyan közmegegyezés, mely szerint némely alkotás remekmű? Az amerikai születésű író — ki 1871-ben Tintoretto velenicei képeinek megfeketedéséből kiindulva művek elöregedéséről írt, 1877-ben pedig, Olaszország példájára hivatkozva, a hagyomány megszűnéséről értekezett — lényegében vonta kétségbe az értékek állandóságát, sőt a remekmű mibenlétét. Ehhez képest Paul de Man vagy Hans Robert Jauß felfogása akár maradinak is nevezhető. Csokonai *Árpádiászat*ól Arany hun trilógiáján át az *Iskola a batáron* folytatásáig jónéhány példa található a magyar irodalomban, mely az elgondolásnak és megvalósult műalkotásnak ugyanarra a kettősségére emlékeztet, mint *A jövő Madonnája*, vagy akár Schwitters és Duchamp tevékenysége. Azt sem célszerű felednünk, hogy a kánoni rang másként jöhet létre és legalábbis részben mást is jelenthet olyan művek esetében, amelyeket viszonylag könnyebb egészként érzékelni, illetve olyan alkotásoknál, amelyek érzékelése szükségképpen csakis részleges lehet, mert a nagy terjedelem legföljebb arra ad módot, hogy a mű mint egész utólag, emlékezetünkben teremődjék meg. Nem feledve, hogy a megértés soha nem lehet teljes, aligha tagadható, hogy az „Über allen Gipfeln” nyolc rövid sora egészen más föladatot ad a befogadójának, mint az *A la recherche du temps perdu*. Egy kívülről tudott költemény esetében másként értelmezhető a kánoni rang, mint egy színekre és/vagy fölvonásokra tagolódó színjátéknál vagy többszáz vagy éppenséggel -ezer oldalas regénynél, hiszen ez utóbbi esetben tér- s időbeliségnek bonyolult összjátéka érvényesül a befogadásban. Piliszký *Négysorosát* idézhetem, *Az ember tragédiája* szövegéből viszont legföljebb egy-egy részletet emelhetek ki, olyan állítás igazolására, amely e műnek szükségképpen csak egyoldalú értelmezésére ad módot. Mi több, a hosszabb szövegeknél még az a kérdés is föltehető, vajon nem egyes soraik tekinthetők-e kánoni rangúnak. Példaként Horváth János 1825-ben kiadott *Vörösmarty-anthológiáját* említeném, mely „lírai részleteket” közül a költő elbeszélő s színpadi műveiből.

Szándékosan hoztam szóba Paul de Man, hiszen a kánonnal foglalkozó magyar szakirodalomban gyakran hivatkoznak az ő munkáira. Az antwerpeni születésű irodalmár annyiban kétségkívül felülmúlta amerikai pályatársait, hogy velük elmenttben két másik nagy nyelvterület örökségét is ismerte, de az angol nyelvű irodalomról összehasonlíthatatlanul kevésbé átfogó ismeretei voltak, mint a „New Criticism” képviselőinek, akik az anyanyelvet beszélők otthonosságával tájékozódtak az angol-amerikai költészetben. Úgynevezett pontatlanságokat még a legkiválóbb irodalomárok munkáiban is lehet találni, de az mégis szövév tehető, hogy de Man hivatkozásai olykor még Wordsworth műveire is hibásak, pedig az angol romantikusok közül az ő műveinek szentelt a legtöbb figyelmet.⁴

Richards T. S. Eliot, Tate Pound és Hart Crane, Blackmur Henry James, Pound, Stevens, Marianne Moore és Cummings, Warren és Brooks Faulkner műveinek értelmezésében játszott úttörő szerepet, és e két legutóbbi szerző *A költészet értése* (*Understanding Poetry*) című, többször is bővített szöveggyűjteménye számos költeményt emelt be a köztudatba. De Man sokkal inkább már korábban is nagyra becsült művekkel foglalkozott s élő szerzőknek kevés figyelmet szentelt. Az angol vagy amerikai egyetemi hallgató ma is sokszor Richards, Ransom, Tate, Blackmur,

Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Empson vagy L. C. Knights tevékenységéhez fordul, ha egyes szövegek értelmezésére vállalkozik. Kulcsár Szabó Ernő szerint „a kánonokat döntően nem az irodalom különféle rendű-rangú közvetítőinek tevékenysége, hanem maga az irodalom önmegújuló folyamata létesíti”.⁵ Noha érteni vélem e megkülönböztetésnek a célzatát, talán inkább úgy fogalmaznék: a kánon igazi átalakulása keresztezi, sőt talán érvényteleníti is irodalom és irodalomról szóló irodalom nemcsak dekonstrukció, de „New Criticism” előtti szembeállítását. A „New Criticism” jelentős mértékben bővítette, s ennyiben átalakította a kánont, ellentétben az úgynevezett Yale-i iskolával — melyhez de Man is tartozott. E különbségnek oka föltehetően éppen abban lelhető meg, hogy a „New Criticism” — az orosz formalistákhoz hasonlóan — vele kortárs irodalmi mozgalommal szoros együttműködésben jött létre. Ford Madox Ford, Hulme, Pound s T. S. Eliot értekező, Ransom, Richards, Tate, Robert Penn Warren, Blackmur s Empson alkotó is volt. Az ő tevékenységükben alkotás és értelmezés kölcsönhatása sokkal egyértelműbben érvényesült, mint a következő nemzedéknél. A korábbi nemzedék tagjai talán még azt is inkább fölismerték, aminek érvényessége a magyar irodalomra is kiterjeszhető: az utánczás (mimészis) különböző változatainak érvénytelenítése, az irodalomra jellemző kitaláltság (fikcionalitás) illetve a képzőművészetekben az elvonatkoztatás (absztrakció) erősen gátolja, hogy egyes művek kánoni rangot kaphassanak. Kassák számozott versei közül éppúgy nehéz kiemelni egyedi alkotást, mint képerarchitektúráinak sorából.

Az előrehaladást legtöbbször kétféle célelvhez kapcsolták: vagy a nemzet sorának alakulása vagy a tudomány haladása szolgált vezérelvként. Aligha szükséges arra emlékeztetni, hogy a paradigmaváltás fogalma nem a művészetek értelmezőitől származik és éppenséggel össze is egyeztethető azzal, amit Kulcsár Szabó Ernő evolúciós kánonképződésnek nevezett és joggal marasztalt el. Lehet, a természettudomány története megírható úgy, mint olyan elméletek egymásutánja, melyek sorra cáfolódtak meg, ám a művészeteket nem ilyen, végérvényesnek mondható váltások meghatározta nagy elbeszélés irányítja — különben érthetetlen volna, miért neveléses állítani, hogy Shakespeare-t bármely későbbi színpadi szerző vagy Johann Sebastian Bachot az elmúlt kétszázötven év valamelyik zeneszerzője „felülmúlta”. Lehetséges, hogy Babits történeti eszméje, mely szerint a nagy szerzők korokon át nyújtanak kezét egymásnak, mégis rejtene magában némi igazságot? Annyi bizonyos, hogy a művészettörténet megírhatóságával szemben az utóbbi évtizedekben többen is fogalmaztak meg kételyeket. Hans Belting 1983-ban *Das Ende der Kunstgeschichte?* címmel kiadott könyve például tíz évvel később, átdolgozott változatában már úgy került az olvasók elé, hogy a cím végéről elmaradt a kérdőjel, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst* (1998) című könyvében pedig ugyanez a szerző már az egységes modernség ábrándjának átfogó igényű cáfolatára vállalkozott.

A nemzetsors és a természettudományos előrehaladás eszménye sok hasonlóságot rejt magában. Vagylagosságukat legfőljebb annyiban lehet hangsúlyozni, amennyiben e két célelv gyakran került feszültségbe egymással. A nemzetállamok létrejövele az irodalmat s bizonyos mértékig általában a művészeteket a nemzet-jellemnek, valamely (elképzelt) közösségnek, sőt az állam önállóságának megtes-

tesülésévé alakította. Szöveggyűjtemények, tankönyvek, irodalomtörténetek készültek, nemzeti képtárak anyagát állították össze ennek a felfogásnak a jegyében. Tennyson és Arany, történelmi regény- s drámaírók, a festő David és Székely Bertalan, a zeneszerző Smetana, Erkel, sőt Wagner számos alkotásán érezhető e szemlélet hatása. Az a tény, hogy léteznek vagy legalábbis léteztek nemzeti kánonok, azt sugallja, hogy ennek a célelvetnek a képviselői tettek kísérletet kánon és fejlődés eszményének összebékítésére.

Jóval kevésbé mondható el ugyanez a másik célelvről. Az Akadémiai Irodalomtörténet megírása óta a magyar értekezők számottevő része közeledett ahhoz, hogy átvegye egyes nyugati szerzőktől a modernség egységes nemzetközi történetének alapelveit. Nehéz volna tagadni, hogy a modernség egyetemes történetét lényegében olyan szerzők írták meg, akik meglehetősen keveset tudtak a magyar irodalomról s művészetekről. A nemzetközi folyamatokat áttekintő zenetörténetek a huszadik század első feléből jórészt csak Bartók műveivel foglalkoznak, a másik két nagy művészeti ágánál pedig inkább csak kivételként említhető a George Stade szerkesztette *European Writers: The Twentieth Century* 10. kötete (New York: Scribner, 1980), mely a legjelentősebb huszadik századi szerzők közé beemelte Kosztolányit, vagy az *Oxford History of Art* sorozat Richard R. Brettell által készített, *Modern Art 1852-1929* című része, mely Csontváry egyik nagy méretű festményét is méltatja.

Az egységes modernségről írt történetnek a hitele nemcsak magyar távlatból vonható kétségbe, hanem például azért is, mert a modernség nemzetek fölötti időrendet sugall, pedig a tizenkilencedik s huszadik század művészetében sok az olyan alkotás, mely keletkezésekor sem számíthatott egyértelműen újszerűnek. Arany elbeszélő költészete, Brahms szimfóniái, *A rózsalovag* vagy Pfitzner *Palestrina* című drámai legendája lehet hevenyészett példa. A magyar irodalomra vonatkoztatva akár úgy is fogalmazhatunk, hogy tele van olyan helyinek nevezhető értékekkel, amely időben s térben szűken körülhatárolt életmódhoz kötődik. „Nyelvet elképzelné annyit jelent, mint életmódot elképzelné” — mondja Wittgenstein a *Bölcseleti vizsgálódások* tizenkilencedik részében.⁶ A helyinek mondható, ha úgy tetszik vidékies, parlagi értékek kiiktatása alighanem ösztövérebbé tenné irodalmunkat. A Vörösmarty s a *Nyugat* közötti időszak irodalmát eddig még aligha sikerült a modernség jegyében úgy elrendeznünk, hogy ne kelljen hiányérzetre utalni. Jellemző példaként említhetném Sőtér István politikai tekintetben nagyon tiszteletre méltó megoldási javaslatát, mely szerint a magyar költészetben a Baudelaire-éhoz hasonló fordulatot Petőfi valósította meg.⁷ Mielőtt azonban bárki is arra gondolna, hogy egykori gondolatomat megismételve újfent korszerűtlenségre akarok utalni, szeretném hangsúlyozni, hogy a korábbi meghaladásának igénye nemzetközi vonatkozásban is túlzott egyszerűsítéshez vezethet. A modernség a régi paraszti vagy egyenesen törzsi kultúra fölértékelését is magával hozta. Az afrikai álarok s magyar népdalok idézése éppúgy ellentmond az előrehaladás elvének, mint a haiku utánzása Pound *In a Station of the Metro* vagy Kosztolányi *Októberi táj* című költeményében. A kultúra világméretű egységesülése — amely abban is tükröződik, hogy a Louvre nemcsak a *Mona Lisát*, de az óceániai szobrokat is nagyra becsült tárgyként állítja ki — kérdéssé teszi a vonalszerű előrehaladás hitelét. A

végző soron Vasaritól örökölt célelvű gondolkodás is okolható azért, hogy az utóbbi időkben meglehetősen elhanyagoltuk az újklasszicizmus magyarázatát. Lehet nem kedvelni ezt az irányzatot — magam sem vagyok lelkes híve —, de tagadhatatlan, hogy nemcsak a magyar irodalomra nyomta rá bélyegét az 1910-es évektől, sőt talán még az is igaz, hogy több vonatkozásban rokonságot mutat a posztmodern kultúrával. Ady kuruc versei vagy a *Krónikás ének 1918-ból* nehezen helyezhető el a modernség előre haladó történetében, és föltehető a kérdés, vajon nem a távolabbi múlt fölidézése, az elfordulás a romantikától, sőt az avant-garde-től könnyítette-e meg a népi mozgalom költészetének s prózájának sikerét.

A fejlődés, történeti fordulat vagy akár korszaküszöb föltételezése azért nem igazán egyeztethető össze kánoni rang eszményével, mert ez utóbbi az állandóság, sőt véglegesség képzetét kelti, a modernség viszont megérkezést nem ismerő utazást, végnélküli keresést, soha le nem zárható folyamatszerűséget sugall s hihetileg összefügg a mozgás följegyzésének a lehetőségével, amelyre legegységelműbben a mozgókép ad módot. Akár még úgy is fogalmazhatunk: az avant-garde fölfogható a művészet megszűnése ellen folytatott küzdelelként is, amennyiben a műalkotások kánoni rangra emelése magában rejti azt a veszélyt, hogy tananyagá, kiállított tárgyá, becsben tartandó emlékké merevednek. Az angolszász irodalmi s képzőművészeti avant-garde kiemelkedő képviselője, Wyndham Lewis, ki 1914-15-ben Pounddal együtt szerkesztette a *Blast* című folyóiratot, élete végén, 1954-ben *A baladás rossz szelleme a művészetekben (The Demon of Progress in the Arts)* című könyvében éleselméjűen mutatott rá, hogy a szüntelen túlemelkedés a korábbin a művészet önmegszüntetésének a lehetőségét rejti magában. Több, mint egy évszázaddal korábban Balzac azt hangsúlyozta *Gambara* című, 1837-ben megjelent hosszabb elbeszélésének egyik sarkalatos részletében, hogy a remekművek kimeríthetetlenek, következésképpen nem lehet meghaladni őket. A történet szerint 1830-ban vitatkozik egy zeneszerző egy műértővel a következőképpen:

„— Az új iskola felülmúlta Beethovent — jelentette ki némi megvetéssel a románcok szerzője.

— Hogyan lehet felülmúlni azt, amit még meg sem értettünk — érvelt a gróf.”

Andrea Marcosini gróf azzal érvel, hogy a maradandóság nincs okvetlenül összhangban az előrehaladás igényével. Gluck műveinek fölépítettségét többre értéke-li Meyerbeer egyvelegszerű írásmódjánál, s Beethoven és Rossini zenéjének szembeállításával igyekszik szemléltetni a valódi fennkölttség és a külsőséges újítás kettősségét. Hasonló megkülönböztetés a tizenkilencedik század második felében is megfogalmazódott. Cézanne messzemenően nem értett egyet azzal, hogy Manet – Baudelaire 1860-ban illetve 1863-ban megjelent *A une Passante* (Babits igencsak vitatható fordításában *Találkozás egy ismeretlennel*, George hitelesebb átültetésében *Einer vorübergehenden*) elnevezésű szonettjének illetve *A modern élet festője* címmel megjelent eszme-futtatásának szellemében – a gyorsan változó városi élet megfestésére törekedett. A városiasodás és a műszaki haladás Mikszáth műveiben sem játszik számottevő szerepet. Alkotásait lehet posztmodern távlatból értelmezni, de föltehető a kérdés: vajon nem őriznek-e valamit a szóbeliség régi alakzataiból. Annyit megkockáztatnék, hogy *A jó palócok* némely története vagy *A Nosztyfiú* nehezen helyezhető el az elbeszélő próza átalakulásának abban a folyamatá-

ban, amelyet Käte Hamburger, Viktor Zmegac vagy akár Pierre Bourdieu s mások körvonalaztak. Sem a tudat elemzése, sem öntükröző játékosság, sem a művészet működési körének nagy fokú önállósodása s öntörvényűsége nem jut bennük döntő szerephez.

Az sem volna megnyugtató érv, hogy egyszerűen késésről lehet szó a magyar irodalom esetében. Nemcsak a tizenkilencedik-huszedik század fordulójának, de a két világháború közötti időszaknak jelentős alkotásainál is érzékelhető az eltérés a nemzetközi modernség föltételezett fejlődésvonalától. *A fekete város* két értékörző világot állít szembe egymással. Babits költeménye, a *Jónás könyve* azt az eszményt testesíti meg, mely szerint a költészet átfoglalmasítás, újraírás, vagyis a költő nem „semiből teremt világokat”. Szándékos túlzással akár még azt is mondhatnók: e mű egyetlen sora alapján, történeti-politikai szellemben — amelyet semmiképpen nem állítanék szembe irodalmi minak mondott szempontokkal — kapott kánoni rangot, s ezért ugyanúgy nehéz volna nagyságát elvitatni, mint a *Guernica* remekmű voltát. Akár még folytatni is lehet a gondolatmenetet. Kosztolányi kétségkívül nagyobb nyitottságot árult el az avant-garde-dal szemben. Rokonszenvvel fogadta Kassák első verseskötetét, fordított olasz futurista s amerikai imagista költeményt is. Az Esti Kornélról írott szövegek költészettana modernebbnek mondható, mint a vele egykorú magyar irodalom zömének a beszédmódja. Kosztolányi nyelvtisztító tevékenysége mindazonáltal éppúgy értékörzést képviselt, mint — mondjuk — Arany elképzelése az epikai hitelről. Persze, Kosztolányit legalábbis részben Trianon készítette maradiságra. Óvatosan föltennem a kérdést: nem torzító csonkítás-e a nemzetközi modernség jegyében értelmeznünk a két háború közötti magyar irodalmat, melyre olyan nyomasztóan döntő hatást tett az egykori Magyarország viszaszázóvárgása. Nemcsak Márai, de Radnóti is örömmel vette, midőn elveszített terület került vissza az országhoz. Mindketten szemet húnnytak a visszacsatolás körülményei fölött.

Nehogy valaki azt higgye, a haladó Nyugattal akarom szembeállítani az értékek megőrzésére törekvő Magyarországot, még tovább mennék egy lépéssel. Amikor Heideggerre hivatkozunk, ne feledjük bizalmatlanságát a műszaki haladással szemben. Aligha véletlen, hogy a *Miért maradunk vidéken? (Warum bleiben wir in der Provinz?)* alcímet viselő, 1933-ban írt eszme-futtatás szerzője annyira csodálta Cézanne művészetét. A festő, ki ugyanabban a vidéki városban halt meg, ahol született, nemcsak az ember által át nem alakított természethez, de olyan emberekhez is vonzódott, akik nem változtattak örökölt életvitelükön. Szemléltető példaként a kártyázókat megjelenítő képeire lehetne utalni. A huszedik század másik nagy gondolkodójáról, Wittgensteinről Nyíri János Kristóf bizonyította be meggyőzően, hogy alapjában véve hagyományörző szemléletet vallott. Megkockáztatnám a kérdést, esetleg nem volna-e mód egymással küzdő irányzatok korszakaként jellemezni egy olyan időszakot, mint például a huszedik század első fele. Akár még József Attila vagy Szabó Lőrinc némely költeményében is érzékelhető az avantgarde-nak s ellenzékének a feszültsége. Az elbeszélő próza sem értelmezhető kizárólag a modernség jegyében. Nemcsak a *Tündérbertnek*, de az *Aranysárkány*-nak sincs sok köze Joyce-hoz. Nemzetközi viszonylatban is nagy a távolság *A Forsyte Saga* és a *Finnegans Wake* nyelvhasználatá között. A művek többsége — Ro-

ger Martin du Gard legnevezetesebb alkotásától D. H. Lawrence elbeszélő művein át Thomas Mann regényeiig — e végletek között helyezkedik el.

Lehetne arra is hivatkozni, hogy a modernség története nem igazán számol az összművészet (Gesamtkunstwerk) igényével, mely nemcsak Wagnernél érzékelhető, de azoknál is, akik a csúcsíves (gótikus) székesegyházat a különböző művészetek (írás, szobor, festmény, építészet, sőt zene) együttes jelenlétével társították — mint például Hugo, Monet, Ruskin vagy Proust. Szándékosan említék írókat s képzőművészeket. A kánoni rang ugyanis sokszor valamelyik társművészetnek köszönhető. A párizsi Notre Dame székesegyház helyreállítására Hugo regényének sikere után került sor, a *Delft látképe* legalábbis részben Proustnak köszönheti megérdemelt hírnevét, Picasso *Mulatványosok* (*Les Saltimbanques*, 1905) című festménye Apollinaire hasonló, *Saltimbanques* című, először 1909-ben közölt tizenkét soros költeményének s az *Ötödik duinoi elégiának* nyomán vált fordulatot jelentő alkotássá a modern festészetben. Nagy-Balogh János művészetéről Kosztolányi írta az első érdemi méltatást, 1919-ben. Az egyetemes művészeti kánon eszménye leghatározottabban talán Malraux 1947-ben kiadott *Le Musée Imaginaire* című könyvében fogalmazódott meg. „Miért is oly nagy?” — kérdezte egy amerikai látogató, amikor a közelmúltban a *Mona Lisa* előtti lökdösődő fényképezők között álltam. „— Mert olyan titokzatos a mosolya” — válaszolta egyikük, másikuk pedig így érvelt: „— Mert bárhol állunk, követ bennünket a tekintetével.” Valószínűleg egyikük sem gondolt arra, hogy e festmény legalábbis részben Walter Pater 1873-ban megjelent leírásának köszönheti nyomasztóan nagy hírnevét, annak a szövegnek, melyet Yeats verssorokba tördelve közölt az általa szerkesztett s 1936-ban kiadott *The Oxford Book of Modern Verse* című válogatásának élén. Természetesen az is előfordul, hogy szövegek hírnevét a társművészetek tarják fenn. Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című egyfelvonásosát nyilvánvalóan ritkábban adják elő, mint Bartók dalművét. 1916-ban, az op. 16. elkészültekor Bartók műveit Magyarországon is kevésbé ismerték, mint Ady költészetét. Ma nemzetközi vonatkozásban fordított a helyzet. Jellemző, hogy e daloknak forgalomban levő amerikai kiadása nem is tünteti föl Ady nevét.

Történeti folyamat és egyedi műalkotás feszültségéről is beszélhetünk. A mozgalmak — a romantikától az avant-garde-ig — bizonyos értelemben az egyéniség ellenében is valósultak meg. Rückert balladája, a Carl Loewe által megzenésített *Verselő Tamás* Sir Walter Scott hasoncímű s alighanem általa gyűjtött anyag alapján készült, lényegesen hosszabb elbeszélő költeményének tömörített átírása. *A vén tengerész* Wordsworth, *A puszta ország* Pound közreműködésével keletkezett. A *Ma* által közölt szabadversekben éppúgy több a közös, mint az egyéni jellegzetesség, akár a kubista képeken. Ha elfogadjuk, hogy a posztmodern tevékenység kiszorítja az eredetiség követelményét, akkor a kánoni rang érvényessége is kétségbe vonható a posztmodern helyzetben. Az utánzatot (pastiche-t) éppoly kevésbé szokás kánoni természetűnek minősíteni, mint a másolatot vagy utánérzést.

Az összművészet az utóbbi évtizedekben különös hangsúlyt kapott. A konceptuális művészet arra emlékeztet, hogy az öntörvényű költemény vagy regény történeti érvényessége éppúgy korlátozott, mint a bekeretezett festményé. Vannak alkotások, amelyeken keresztül kell nézni, s olyanok is, amelyeknél a megtekintés

és elolvasás nem vagylagosságként vetődik fel. Meddig terjed az irodalom s hol kezdődik a képzőművészet? Írás és kép kölcsönhatása ma éppoly erősnek mutatkozik, mint amennyire egymásra volt utalva a távolabbi múltban. Hasonló összetételek tételvezetők fel irodalom s zene között; nem könnyű egyértelmű választ adni arra a kérdésre, irodalmi avagy zenei műnek tekintsük Schwitters 1922 és 1932 között készült *Összonátáját*. E két művészeti ág Cage munkásságában is szorosan kapcsolódott egymáshoz.

A magyar irodalomtörténészek többsége — ne legyen félreértés, magamat is ehhez az elképzelt közösséghez számítom — kevéssé vett tudomást arról, hogy már az avant-garde szakított a könyvalakban kiadható szöveg hagyományával. Más szóval, a nemzeti kánont kissé szűk értékörzés jegyében építettük föl. A színház szakértői sokáig az írott szövegre összpontosították figyelmüket, s a költészet magyarázói alig foglalkoztak a megszólalással. Általában elhanyagolódott az előadás kérdésköre és a különféle jelrendszerek (kép, szöveg, hang, stb.) társítása, sőt még a társművészetek s az irodalom kapcsolata is. Petőfi költészetének s a korabeli festményeknek illetve metszeteknek viszonyáról alig létezik elemzés. Egykor Bori Imre s Körner Éva úgy írt könyvet Kassákról, hogy mindketten a saját szakterületükre korlátozták észrevételeiket, s az *Újraolvasó* sorozat 2000-ben *Tanulmányok Kassák Lajosról* címmel megjelent kötete is jórészt szövegeket értelmezett. A hermeneutika öröksége s a befogadás mérlegelése alapján is szóvá tehető e hiányosság. A *Tisztaság könyve* (1926) nem értelmezhető csupán szöveggé, s e példa nem kivétel, de a magyar s nem magyar avant-garde meghatározó jellegzetességeit testesíti meg. Kassák műveinek befogadástörténetét kizárólag a magyar irodalom s képzőművészet megítélésének kölcsönhatásából kiindulva lehet megírni. Mozgalma a német ezpresszionizmussal, az orosz konstruktivizmussal, a De Stijl irányzattal s a Bauhaus művészetével kölcsönhatásban alakult ki, és egész munkásságában központi szerepet játszott kép és nyelv egymásba fordíthatósága — jelképes érvényű, hogy tíz versből álló kései sorozata, a *Mesterek köszöntése* (1965) festők világának szóbeli megidézésére tett kísérlet.

A hagyománytörténés fogalma annyiban különbözik a kultuszétól, hogy távolabb esik a pozitivistá hagyománytól. Kevésbé csábít arra, hogy műveknek kisebb csoportja, esetleg egy-egy életmű kerüljön a figyelem középpontjába. A kánon sok mű s hozzájuk kapcsolódó értelmezések rendszerét tételjezi föl. T. S. Eliot *Hagyomány és egyéni tebenség* című értekezésének szellemében akár azt is lehetne mondani, valamely kánont belső összefüggések tartanak egybe, s ezért a hozzá tartozó művek mintegy szerves közösséget alkotnak, vagyis mindegyikük értelmezését gazdagítja a kánonhoz tartozó művek kölcsönhatása mint összefüggérendszer. Miért van nagyobb sikere *A gyertyák csonkig égnek* című regénynek Olasz- s Német-, mint Franciaországban? A válasz részben az illető nyelvterületeken érvényes irodalmi kánonokkal s a hozzájuk kapcsolódó olvasási megszokásokkal függhet össze.

A kánon módot adhat különböző értelmezések mibenlétének történeti magyarázatára, ám a gyakorlat néha elmarad az elv mögött: egyes esetekben Jauß sem igazán haladta meg a pusztá leírást s leltárba vételt. Készséggel elismerem, hogy az irodalom esetében viszonylag nehezebb érvényesíteni a hatástörténet elvét, mert

kevesebb a megbízható emlék arról, miként is olvastak némely szövegeket különböző időszakokban — szemben a zenével, ahol bő évszázada léteznek hangfelvételek, amelyek alapján fogalmat alkothatunk egy-egy mű értelmezéstörténetéről. Ezért is tartanám üdvösnek, ha a hagyománytörténés fontosságát kiemelő irodalomtörténészek legalább annyira tanulmányoznák a zenei értelmezések változékonyságát, mint amennyire a zenetörténész Carl Dahlhaus figyelt az irodalmi hermeneutikára. Charles Rosenre vagy Richard Taruskinra is hivatkozhatnánk: egyikük a romantika, másikuk a posztmodernség értelmezésében próbálta egyeztetni a zene- s az irodalomtudomány szempontjait.

A kánon eszménye ebből a szempontból is akadály lehet. Nemcsak a tizenhetedik századi Németalföld festészete, de az angol reneszánsz vagy a német romantikus költészet is bizonyítja, hogy valamely kultúra gazdagsága sokszor a kismestereknek nevezett alkotók tevékenységén is lemérhető. Lord Herbert of Cherbury vagy August von Platen éppúgy nem világirodalmi nagyság, mint az elbeszélő Gyulai Pál vagy Petelei István; műveik értelmezése mégis elárulhatja, érti-e valamely olvasó az irodalmat vagy sem. Komoly veszélyt jelenthet, ha csak a már széles körben elismert alkotásokkal foglalkozunk.

*Ő azonban a legnagyobbakról
szeret írni igazán. Igen, de
kik voltak azok. Ami tényleg nem
változik meg, a legnagyobb, mi az.
Az egy rozsdás lavórban ácsorog.
Valami óriási homokszem.
Egy hatalmas szál virág. Megfönnyadt szilva
súlya. És semmi el se jár
rajta kívül. Csak egy rabszolga széles
háta. Ő azonban a legnagyobb.*

Az *Én senkivel sem üldögelek* című Kukorelly által írott sorozat utolsó részében kicsúfolt szemlélet éppúgy nem szolgálja a megértést, mint ahogy az sem, ha készpénznek vesszük, mely alkotások váltak a kánon részévé a legközelebbi múltból. Talán nem árt arra emlékeztetni magunkat, mennyire bizonyosnak vélték mintegy három évtizeddel ezelőtt a magyar irodalmárok Illyés, Németh László, Juhász Ferenc s Nagy László egyes alkotásainak maradandóságát. A vidékiesség nemcsak tér-, de időbeli vonatkozásban is létezhet. Mi sem bizonyítja jobban az emlékezet fontosságát, mint az, hogy figyelmeztet bennünket értékeléseink esendőségére. Nagyon ismert példával élve, a francia művészeti író, Gustave Thorez, 1866-ban irányította a figyelmet Vermeer munkásságára. Addig még a delfti mester életművének az elhatárolása sem történt meg. A magyar irodalom köztisztületben álló emlékei nem mind élő hatásúak, az elfeledett művek egy része viszont nem okvetlenül érdemelte meg sorsát. Néha egy-egy mű külföldi sikere is lehetne ok az újraértelmezésre. Annyit megkockáztatnék, aligha igaz, hogy a nemzeti kánonok inkább ki vannak téve a változásoknak, mint az úgynevezett világirodalmi emlékezet. A látásban és a hallásban is fontos szerepet játszanak a neveltségből, műveltségből,

örökölt hagyományból származó előítéletek és megszokások, az irodalom esetében pedig a többnyelvűség egyszerűen kiiktathatatlan. A zenében a nemzetközi hangversenyélet, a jelentős előadók műsora, a festészetben a nagy képtárak s a legismertebb árverések anyaga határozza meg a nemzetközi megítélést. Hasonló igazságként kell elfogadnunk, hogy nem az elvileg lefordítható, de a ténylegesen lefordított műveknek lehet esélye arra, hogy bekerüljenek az úgynevezett világirodalmi kánonba. A *Kalevalát* világszerte többen olvassák és tanítják, mint bármely magyar költeményt. A „sui generis világirodalmi érték”, melyről Babits értekezett, szép eszmény, de Platón s Kant örökségének olyan része, amelyről a jelen helyzetben azt hihetjük, hogy elavult, vagy legalábbis időszerűtlen. Olyan szemléletre vall, amely inkább önmagában való lényeknek, mintsem intézménynek tünteti föl az irodalmat, vagyis arra enged következtetni, hogy alaktani ismérvek alapján el lehet dönteni, mi műalkotás és mi nem az.

A képzőművészeti s zenei kánon rendkívüli változandósága is azt sejteti, csakis emlékezetünk rövidegsége magyarázhatja, ha olykor abban a tévhiedelemben leledzünk, hogy a meglehetősen nehezen körvonalazható világirodalmi emlékezet állandóbb, mint a nemzeti kánonok. A *Nyugat* értekezői jórészt más külföldi szerzőket emlegettek összehasonlításaikban a távolabbi múltból, mint az újabb nemzedékek irodalmárai. Korábban úgy véltem, a magyar irodalom tudósának egy másik irodalomról kell szerves áttekintéssel rendelkeznie. Ma már nemcsak a szervesség mibenlétét gondolom kérdésesnek, de azt is látom, milyen egyoldalúság származhat abból, hogy a külföldi irodalmak közül az angol nyelvűt ismerem a legjobban. Azok a pályatársaim, akik nemcsak anyanyelvünkön olvasnak, szinte mind az általuk legjobban ismert külföldi irodalom távlatából ítélnék. Mondatnám úgy is, írásmódunkat s ítéleteinket döntően határozza meg a német, francia, angol, orosz, spanyol, olasz vagy más nyelvű kultúra, amelyről viszonylag rendszeres ismereteket szereztünk. Jogos az egyre erősödő bíráló, mely az Európa-központú szemléletet éri. Egységes világirodalmi tudat látszata legföljebb akkor keletkezhet, ha leragadunk néhány tudós könyveinél, s az ő munkáikban sűrűn szereplő alkotókkal azonosítjuk a nemzetközi megítélést. A maradiság néha kényelmességhez vezet. Heidegger korábban említett észrevétele is arra int, hogy számolni kell az értelmezések, szakirodalmi irányzatok esendőségével.

A számítógépek korában alkotó s befogadó szembenállása kétségessé vált. Nincs kizárva, hogy voltaképp egy régi vagy legalábbis korábbi helyzet újrabekövetkezéssel állunk szemben. Döntő a változás a nyelvet használó művészet megalkotásában, intézményeiben s közönségében. Az irodalom körvonalaí válnak bizonytalanná, emlékeztetve arra, hogy e fogalom viszonylag rövid történeti időszakban látszott könnyen azonosíthatónak. Az avant-garde örökségétől elválaszthatatlan a tanulság, hogy irodalomnak kell elfogadnunk azt, ami korábban nem számított annak. Irodalom s nem irodalom különbségének elbizonytalanodása azt eredményezheti, hogy a kánon s a fejlődés eszménye egyaránt veszíthet létjogosultságából. Lehet, hogy ezért sem lesz könnyű újraírni a magyar irodalom történetét.

JEGYZETEK

1. Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. Ford.; Horváth Géza. Budapest, é.n., 17.
2. „Die eigentliche ‚Bewegung‘ der Wissenschaften spielt sich ab in der mehr oder minder radikalen und ihr selbst durchsichtigen Revision der Grundbegriffe. Das Niveau einer Wissenschaft bestimmt sich daraus, wie weit sie einer Krisis ihrer Grundbegriffe *fähig* ist.” Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Dreizehnte, unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer, 1976, 9.
3. Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Révai, 1935, 17.
4. Lásd erről Ortwin de Graef: *Titanic Light: Paul de Man’s Post-Romanticism, 1960-1969*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995, 227.
5. Kulcsár Szabó Ernő: *Irodalom és bemeneutika*. Budapest: Akadémiai, 2000, 198.
6. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-16, Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960, 296.
7. Sőtér István: „Elért és el nem ért bizonyosságok,” *Literatura* 1974/2, 14-22.

MEKIS D. JÁNOS

„Az” önéletrajz?

RENDSZERTANOK ÉS ELMÉLETEK: AZ AUTOBIOGRÁFIA MEGKÖZELÍTÉSÉNEK NÉHÁNY LEHETŐSÉGE

„Az újságírás idegrendszerem alkati kényszere volt, feladat, melyről nem szabad lemondani, ismereni kell a >nyersanyagot<, a tényeket, azt a titokzatos anyagot, mely embert emberhez fűz, a jelenségek összefüggéseit. Állandóan >riport< után jártam. Sürgős dolgom volt. Húszéves voltam, s le akartam lépni valamilyen szenzációs riportban a titkot, nem többet és kevesebbet, csak éppen az >élet titkát<. (...) De akkor még nem tudhattam, hogy az élet az író számára gyanús anyag, s csak módjával, pre-párlt állapotban lehet felhasználni belőle valamit.” (Márai Sándor: *Egy polgár vallomásai*)

Figyelemre méltó, hogy a huszadik századi magyar elbeszélő irodalom egyik legjelentősebb önéletrajzi művében, az *Egy polgár vallomásai*ban milyen fontos szerepet tölt be a mimetikus ábrázolás kritikája. A *szövegalkotóként* fellépő elbeszélőnek azzal a felismeréssel kell szembesülnie, hogy „egy élet” a maga teljességében éppúgy elbeszélhetetlen, amint „maga az élet”. Az életrajz tárgyául választott történelmi események bemutatása már csak azért is lehetetlen, mert *nem folyamatos* részképek bizonyos mennyisége vázolható fel csupán, melyeknek egységbe illesztése nehézségekbe ütközik.¹ A Nietzsche nyomán a „történeti tények” fikcionalitását belátó bölcsélet számára viszont az egyedi ismeret is megalkotottnak mutatkozik. José Ortega y Gasset szerint az életrajzírás azért fölötébb nehéz feladat, mert az emberi élet kizárólag „belső eseményekből” tevődik össze. Az életrajzi tények mindaddig semmitmondóak maradnak, amíg nem tudjuk meg, milyen volt az az ember, akivel megtörténtek. Ortega azt tartaná a megismerés egyetlen lehetséges útjának, ha az életrajzíró képes lenne felcserélni „a saját szemszögét annak a másik embernek a szemszögével, akinek az életrajzát írja”, és (az élet megélését mint szubjektív élményt példaképpen a fogfájáshoz hasonlítva) „el kell érnie, hogy valamiképpen őneki fájjon a másik ember foga. Ehhez az kell,