

KAPPANYOS ANDRÁS

A modernség változatai

Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz

Előszó

Az alábbi tanulmány megszövegezése teljes egészében a szerző felelőssége, az alapjául szolgáló elveket azonban az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának kollektívája dolgozta ki, miként számos részlet is az osztály tagjainak egyéni javaslataira vagy közös bölcsességére vezethető vissza. A koncepciót évtizedes műhelymunkánk során felmerült elgondolások alapozzák meg, de ez korántsem jelenti azt, hogy hézagmentes, gyémánt keménységű elméleti összefüggésrendszerhez jutottunk volna: a műhelymunkából sokkal inkább pragmatizmus következik. A 20. századi irodalomtörténet végtelenül komplex, kiismerhetetlen gazdagságú adat-, esemény- és szövegtengeréhez igyekeztünk olyan ismerveket, kategóriákat, módszertani vektorokat rendelni, amelyek lehetővé teszik az áttekintést, az egységes narrációt. A művelet során a leegyszerűsítések elkerülhetetlenek; reményeink szerint ezeket utólag majd maga a kifejtés fogja igazolni.

A műhelymunka végeredménye – ha intézményi körülményeink megengedik – a tervezett új magyar irodalomtörténeti szintézis harmadik kötete lesz. A koncepciótanulmány köztes termék, amelynek megítélésében elsősorban annak a szempontnak kellene irányadónak lennie, hogy hogyan képes megszervezni a további munkát, habár természetesen az sem mellékes, hogyan rendezi össze az eddig szerzett belátásokat. Elkerülhetetlen belterjességénél fogva a kutatóműhely működése nem ad kellő perspektívát mindennek valós felméréséhez, ezért 2018. szeptember 26-án az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete szakmai kerekasztal-konferenciát rendezett, amelyre a modern magyar irodalommal foglalkozó jelentős Kárpát-medencei kutatóműhelyek mindegyikéből meghívtunk egy vagy több meghatározó irodalomtörténész személyiséget. Szóban vagy írásban összesen mintegy kéttucatnyi hozzászólást kaptunk, amelyek egy része átfogóan értékelte a koncepciót, mások egy-egy hiányosságot, belső ellentmondást, félreérthetőséget tettek szóvá. A javaslatok egy kisebb részét az itt közölt változat közvetlenül hasznosítja, más megjegyzések folyamánai a majdani kötet szerkezetét gazdagítják majd, mert léptékük túlnő a koncepciótanulmányon. Egyes hozzászólások a miénkkel rivális leírási elgondolásokat mutattak fel, amelyeket örömmel fogadunk, és alkalomadtán szívesen megvitattunk, de integrálni őket nem állt módunkban. Az

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos tanácsadója, a Modern Magyar Irodalomtörténeti Osztály vezetője.

előforduló félreértések is értékes tanulssággal szolgáltak, hiszen ezek nagyobb szabadságra ösztönöznek bennünket a megfogalmazásban. Ez utóbbiaknak köszönhető, hogy a szöveg tartalmaz néhány olyan magyarázatot, amelyek nem a gondolatmenet előrébb mozdítását, hanem csupán „a félreértések elkerülését” szolgálják. Minthogy a hozzászólások ennyire eltérő módon és mértékben hasznosulnak, a nevek felsorolásától is eltekintünk itt, hiszen ennek valójában csak az egyes javaslatok részletes meg tárgyalásával együtt volna értelme, ez pedig szétfeszítené az itteni kereteket; minden esetre valamennyi résztvevőnek ismételt köszönetünket fejezzük ki. A legfontosabb tanulság azonban az, hogy – a viszonylag nagyszámú bíráló megjegyzés ellenére – a koncepció integritását és relevanciáját egyetlen megalapozott érv sem vonta kétségbe. Ebből az következik, hogy munkánkat a koncepciótanulmány alapján folytatjuk tovább, miközben annak szövegét a kész irodalmi szintézis elképzelt perspektívájából „törleendő segédegyenesnek” tekintjük. Az itt közölt szöveg jelentősége pontosan ennyi: az eddigi belátások összerendezése és a folytatás pályáinak kijelölése, ahogyan most látjuk – aki bármiféle harci kiáltványt, kanonizációs offenzívát vagy hasonlót lát bele, félreérti szándékainkat. Természetesen továbbra is szívesen fogadunk bármilyen javító szándékú javaslatot, és mind az ilyen javaslatok, mind saját felismeréseink kapcsán fenntartjuk a változtatás jogát. Miképpen senki másától sem vitatjuk el a jogot, hogy merőben más premisszák és metodikák alapján merőben másfajta irodalomtörténetet írjon. (K. A., 2019. március 6.)

A modern mint terminológiai probléma

A *modernség* változékony, sokértelmű, nélkülözhetetlen és kisajátíthatatlan fogalom. Történeti leíró terminusként úgy tehető termékennyé, ha fogalomhasználatunkat pontos ismérvekhez kötjük, szem előtt tartva Peter Burke intését:

Van annak határa, mennyi munkára foghatunk egy fogalmat; mennyi szellemi terhet bízhatunk rájuk. Egy ponton ugyanis megrepednek a megterheléstől, avagy kevésbé metaforikusan: olyan különféle, sőt ellentmondó értelemben kezdik őket használni, hogy azok az elemzést immár inkább megnehezítik, semmint hogy segítenék.¹

A *modern* fogalmát a nemzetközi szakirodalom két jól elkülöníthető értelemben használja korszakjelölőként. Társadalomtörténeti, esztétörténeti, gazdaságtörténeti értelemben a *modernitás* az *újkor* szinonimája: a középkort leváltó kapitalista világrend és a polgári társadalom korszakát jelöli, amelynek kezdetét rendszerint a 15–16. század fordulójához (régebbi felfogásban a százéves háború végéhez, 1453-hoz) rendelik. Az újkor (modernitás) az ókort (antikvitást) és a középkort (régiséget/alteritást) követő harmadik világkorszak – legalábbis az európai kultúrkörben. Amikor azonban modern kultúráról, művészetről, irodalomról van szó, akkor az 1870 körül kezdődő időszakra

1 Peter BURKE, „Koraújkor?”, ford. SZENTPÉTERI Márton, *Obeliscus* I, 1. sz. (2004): 13–21, 15. (Az eredeti előadás címe: *What is early modern history?*)

gondolunk (Baudelaire 1863-as esszéje, *A modern élet festője*² különösen alkalmas határpont); a témával foglalkozó intézmények – tanszékek, múzeumok, kutatóintézetek, köztük az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete is – ezt tekintik alapértelmezésnek.³ Koncepciónkban mi ezt a megközelítést követjük, de tapasztalataink szerint ez az értelmezésmód korántsem evidens, ezért szükségesnek látszik, hogy pontosan tisztázzuk az általunk használt modernségfogalom jelentését: azt a perspektívát, *amelyből tekintve* az így megnevezett jelenségcsoport modernnek minősül, és az ellentettjét vagy komplementerét, *amelyhez képest* modernnek minősül. A kronológiai elhatárolások ebből lesznek levezethetők.

Míthogy további érvelésünkben egy többértelmű szó értelmeinek különválasztására törekszünk, nagy segítséget nyújt számunkra Nádasy Ádám kiváló 1996-os elemzése, amely nyelvtörténeti és szemantikai megközelítésben – tehát eszmetörténeti, szociológiai, ideológiai előfeltevésektől mentesen – tárgyalja a kérdést.⁴ Konklúzióit az alábbi táblázatban foglalja össze:

A modern jelentései

	Relatív jelentések	Abszolút jelentések
Időjelölő	(1) [†] „JELENLEGI” mostani, az iménti, kurrens	(1') „NEM-Ó” nem klasszikus; újkori (nyelv, nép, jelenség) (=ÉrtSz. 3.)
Tartalomleíró	(2) „MAIAS” valamely korhoz illő, korszerű, divatos (= ÉrtSz. 1, 2.)	(2') „ÚJKORIAS” az újkorhoz illő, azt a fejlettségi fokot mutató (= ÉrtSz. 2a?)
Tartalomértékelő	(3) „HALADÓ” valamely kort képviselő, a hagyománnyal szakító (= ÉrtSz. 1a.)	(3') „HUSZADIK SZÁZADI” szecessziós, avantgárd, modernista (= ÉrtSz. 2a?)

Ilyen módon „kiterítve” a problémát világosan látszik, hogy a főszerkesztői⁵ és a 19. századi koncepciótanulmány⁶ alapvetően a (2') jelentéshez tartó, de azzal nem teljesen

2 Charles BAUDELAIRE, „A modern élet festője”, ford. CSORBA Géza, in Charles BAUDELAIRE, *Válogatott művészeti írásai*, vál., ford., bev., jegyz. CSORBA Géza, 129–163 (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata, 1964).

3 Speciális kontextusokban – például „modern filológia” – a *modern* fogalma az antikvitással is szemben állhat, következésképp a középkort is magába foglalhatja, ennek azonban a magyar irodalomtörténet korszakolása szempontjából csekély a jelentősége.

4 NÁDASY Ádám, „A »modern« és a belőle képzett fogalmak jelentés- és használatstörténete”, *Replika* 30, június (1998): 33–40.

5 KECSKEMÉTI Gábor, „Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében elkészítendő magyar irodalomtörténet megalapozása”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2014): 747–783.

6 HITES Sándor, „Magyar irodalom a tizenkilencedik században: Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv tizenkilencedik századi kötetének szinopszisa”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 652–692.

azonos jelentésben, míg a harmadik kötet munkálatai a (3') jelentésben használják a szót: e két jelentést, miként Nádasdy jelzi, az *Értelmező Szótár* is összemosza. A kérdés összetettségét jól mutatja, hogy még Nádasdy is beleesik a maga által feltárt terminológiai csapdába, amikor a *modern* kifejezést magyarul először (egyébként elítélőleg) alkalmazó Csokonait „az első igazán modern költőnek” nevezi,⁷ anélkül, hogy tisztázná, melyik jelentésben használja a szót. Csokonai abban az értelemben „modern költő”, hogy elsőként próbált modern (2') módon, mintegy magánvállalkozóként megélni a versírásból, de közben természetesen nem írt modern (3') verseket.

Megkísérhetjük a kérdést a terminológia szintjén kezelni, hiszen a probléma részben a fordítási gyakorlatra vezethető vissza. Ha az angolszász és francia szakirodalomban eszmétörténeti vagy társadalomtörténeti értelemben használják a szót (*modernity*, *modernité*), akkor helyes fordítása *újkor*, *újkori*. Shakespeare kora például az angol történettudományban „early modern”, amelynek magyar terminológiában bevett megfelelője a *kora újkor*. Ez a kifejezés az irodalomtörténetben is széles körűen elterjedt: a *régi magyar irodalom* korpusza kisebbrészt a késő középkorban, nagyobbrészt a kora újkorban keletkezett. Ugyanakkor a kora újkor szerzőit senki sem nevezi „kora modernnek”: ezt a kifejezést a szakmai zsargon jellemzően Vajdára, Reviczkyre, Mikszáthra – az új 19. századi javaslat szerint inkább Kölcseyre és Kisfaludy Károlyra – vonatkoztatja. Az ebben rejlő terminológiai anomália meglehetősen nyilvánvaló: míg az „early modernt” *kora újkornak* fordítjuk, *közép- vagy *késő újkor a magyar nomenklatúrában nem létezik, ezeket a történelmi-művelődéstörténeti tartományokat egy diffúz *modernitás* fogalom fedi le. Az angolszász felosztás meglehetősen világos: a francia forradalomban, majd a 19. század végén jelöli ki a modernitás belső szakaszhatárait⁸ – persze aligha vitatható, hogy ezeket a fordulópontokat nem lehetne közvetlenül adaptálni a magyar viszonyokra. A magyarországi használat következetlenségéhez az is hozzájárul, hogy a latinos *-itás* képző tendenciát, attitűdöt, valamire irányuló törekvést is képes kifejezni, vagyis azt, hogy a jelölt entitás az adott attribútummal még nem rendelkezik annak kiteljesedett mivoltában. Így a nagy francia forradalomtól a 20. század végéig szinte bármilyen progresszív mozzanatot tartalmazó megnyilvánulás *modernnek* (a *modernség* felé törekvőnek, a *modernizáció* részének) minősíthető, legyen bár társadalom-szervezési, ideológiai vagy technológiai természetű.

A hagyományos magyar szóhasználat kevésbé követi a globális angolt, inkább a némettel tart, ahol a *Neuzeit* fogalma elkülönül a *Moderntól*. Íme, például egy mondat Heidegger *Rejtektutak* című könyvéből angolul: „The essence of modernity can be seen in humanity's freeing itself from the bounds of the Middle Ages in that it frees itself from itself.”⁹ Ha angolból készült volna a magyar fordítás, a *modernity* helyébe könnyen *modernitás* kerülhetett volna, holott a német eredetiben nem ez áll: „Man kann das Wesen der Neuzeit darin sehen, daß der Mensch sich von den mittelalterlichen

7 NÁDASDY, „A »modern« és a belőle képzett fogalmak... 33.

8 Vö. pl. Marshall BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, 16–17 (New York: Simon and Schuster, 1982).

9 Martin HEIDEGGER, *Off the Beaten Track*, Transl. Julian YOUNG (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 66. [A mondat végén „for itself” pontosabb lenne, de itteni érvelésünket ez nem érinti.]

Bindungen befreit, indem er sich zu sich selbst befreit.”¹⁰ Azaz, a magyar fordítás szerint: „Az újkor lényegét persze láthatjuk abban is, ahogy az ember megszabadult a középkori kötelékektől, amennyiben szabaddá vált önmaga számára.”¹¹ A következetes megoldás az lenne tehát, ha a 16. századdal kezdődő társadalom-, gazdaság- és technikatörténeti korszak megnevezéseként mindig az *újkor* fogalmát használnánk, akkor is, ha az újkor későbbi szakaszaira utalunk. Ez számos esetben kiiktatná a *modern*, *modernitás* terminusok félrevezető használatát, és bár nem feltétlenül működne minden szövegösszefüggésben, a kísérlet abban mindenképpen segítene, hogy az egyes kontextusokban tudatosan mérlegeljük, mit is értünk a *modern* fogalmán.

A másik lehetséges irány, hogy még szorosabban követjük az angol terminológiát, és a századvégtől egymást követő új irodalmi fejleményeket (a harmadik kötet elkülönülő tárgyát) *modernizmus*nak nevezzük. Ez a megkülönböztetés nemzetközileg általánosan elterjedt, az egyértelműség kedvéért gyakran az „aesthetic modernism” jelzős szerkezetben használatos, ami azt hivatott jelezni, hogy *esztétikai* (és nem egyéb, például társadalomtörténeti) értelemben vett modernségről beszélünk. A szóhasználat azt is implikálja, hogy – szemben más perspektívájú modernségfogalmakkal – *esztétikai* modernség korábban nem volt, ezért lehet a kifejezésnek időjelölő funkciója is. Mivel mi *irodalomtörténetet* írunk, amelyet végső soron esztétikai teljesítmények történetének tekintünk, ennek az információnak a megadása redundáns volna, másfelől pedig feleslegesen elnehezítené számunkra a korszak belső tagolását, ahol az esztétikai (pontosabban „esztétizáló”) modernség címkéjét egy alkategóriának, diszkurzív formációnak, a modernség egyik változatának kívánjuk fenntartani. Emellett az angolszász használat sem mondható teljesen következetesnek: a 20. század jelentős hatású képzőművészeti kánonképző szövegei közül Clement Greenbergé *modernistának* nevezi a tárgyát, kiemelve annak újszerű, szinguláris jellegét,¹² míg Herbert Read tartózkodik attól, hogy mindezt *izmusként*, tehát valamiféle anomáliaként, normasértésként jellemezze, és egyszerűen *modern* festészetről beszél,¹³ amelyet ő Cézanne-tól, az 1880-as évektől datál.

A *modernizmus* terminus azonban sajnos ettől függetlenül sem működik jól magyarul. Az egyik probléma az, hogy az angolszász modernizmus sem kronológiai, sem tartalmi értelemben nem ekvivalens a modern magyar irodalommal és művészettel. Az angol terminus elsősorban a csoportba szerveződött, közös elvek alapján, mozgalomszerűen fellépő törekvésekre utal, tehát inkább az *avantgárd* hozzávetőleges ekvivalense lehet (amiként ezt a fogalmat valóban gyakran *modernism*nek is fordítják). Henry Jamest vagy G. M. Hopkins példál az angol irodalomtörténészek szívesen nevezik modernnek, de nem modernistának: esetleg a modernizmus előfutárának. Hasonlóképpen nekünk is olyan modernségfogalommal kell dolgoznunk, amely például Krúdy,

10 Martin HEIDEGGER, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003), 87.

11 Martin HEIDEGGER, *Rejtektutak*, ford. PÁLFALUSI Zsolt (Budapest: Osiris, 2006), 80.

12 *A Modernist Painting* című rádióelőadás 1960-ban hangzott el, nyomtatásban többször megjelent. Összkiadásban: Clement GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, 85–93 (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993).

13 Herbert READ, *A Concise History of Modern Painting* (London: Thames & Hudson, 1959).

Bródy vagy éppen Reviczky visszafogott, éles hagyománytörést nem mutató modernségét is képes magába foglalni. Szili József egy alapvető tanulmányában¹⁴ „a Nyugat konzervatív modernizmusát” említi, és a kontextusból egyértelmű, hogy miről van szó: a modernség iránti mértékletes, az esztétikai radikalizmustól (tehát az avantgárdtól) tartózkodó, fontolva haladó törekvésről. A *modernizmus* terminus egyértelműségét ezen kívül a korábbi használatok is aláássák: a vallási-teológiai használatok talán kevésbé (ezeket az értelmezési lehetőségeket kiszűrné a kontextus), erősebb hatású az a kulturális emlék, hogy a terminust Magyarországon a posztsztálinista kultúrpolitika vezette be mint a realizmus legyőzendő ellenfelét, komplementer riválisát. Az 1959-es *Realizmus és modernizmus* című gyűjtemény,¹⁵ éppúgy, mint az 1975-ös *A modernizmus*,¹⁶ kizárólag szovjet szerzők munkáiból válogatott. Ebben a szöveggörnyezetben az „izmus” megnevezés a mozgalmi háttérre elsősorban mint (leleplezett) ideologikus hátsó szándékra utal: „Modernizmuson azt a művészetet értjük, amelyet a rothadó kapitalizmus szellemi kultúrájának válsága szült, s amely e válság esztétikai kifejezője.”¹⁷ Az „izmus”-ként megnevezett modern tehát politikailag gyanúsnak és veszélyesnek minősült, miközben Herbert Read említett könyve, amely mintegy politikamentesen használja a *modern* jelzőt, 1965-ben különösebb akadály nélkül (mindössze egy féloldalas kiadói apológiával kiegészítve) megjelenhetett magyarul – noha ugyanazokat az irányzatokat és nagyrészt ugyanazokat az életműveket tárgyalja, mint a későbbi szovjet munka.

Saját elemzéseinkben tehát terminológiai következetességre fogunk törekedni: ha társadalom- vagy gazdaságtörténeti körülményekre hivatkozunk, akkor lehetőség szerint a *modernitás* fogalmát használjuk (figyelembe véve ennek kronológiai implikációit is), de ha *modern művészetről és irodalomról* beszélünk, akkor minden esetben esztétikai értelemben használjuk a jelzőt. Hasonló terminológiai következetesség természetesen a korábbi korszakok tárgyalásánál is elvárható, bár a 19. században sokkal kisebb a zavart keltő terminológiai konfliktusok esélye, minthogy az esztétikai értelemben modernnek tekinthető alkotások felbukkanása is ritkább.

A modernség és a 19. század

Az új irodalomtörténetet megalapozó főszerkesztői koncepciótanulmány nagyszabású és méltánylandó kísérletet tesz a *modern* terminus szemléleti egységesítésére,¹⁸ de az azóta lefolytatott elszánt és őszinte kísérletek és viták során megbizonyosodtunk arról, hogy a magyarországi irodalomtudományi diszkurzus jelenlegi helyzetében ez

14 SZILI József, „A Nyugat modernsége”, *Kalligram* XVII, 4. sz. (2008): 50–68.

15 HÉRA Zoltán, szerk., *Realizmus és modernizmus: szovjet irodalomtudósok válogatott tanulmányai* (Budapest: Gondolat, 1959).

16 *A modernizmus: a fő irányzatok elemzése és kritikája*, szerk. V. V. VANSZLOV és J. D. KOLPINSZKIJ, ford. ÚJHELYI Gabriella (Budapest: Kossuth Kiadó, 1975).

17 Uo., 5.

18 KECSKEMÉTI, „Az MTA BTK Irodalomtudományi...”

az egységesítés nem valósítható meg racionálisan. Ennek oka nem a résztvevők kompetenciájának vagy kompromisszumkésztségének elégtelenségében rejlik, hanem a tárgy – a magyar irodalom mint szövegtörzset és mint szemlélettörténeti mintázat – változékonyságában, széttartóságában. A viták rákényszerítettek bennünket, hogy ideologikus előfeltevéseinket felülbírálván belássuk: a *modernség* nem valamiféle eszenciális entitás, amely a történeti idő egy bizonyos, pontosan meghatározható pontján megjelent az európai kultúra, majd a magyar irodalom színterén, hanem maga is ideologikus konstrukció, az irodalom-, művészet-, zenetörténészek (és egyéb tárgyak kutatóinak) – *eszköze*, amellyel vizsgált korszakuk diffúz jelenségeit kategorizálják, leírják és interpretálják. Ezek a korszakok – távolságuk függvényében – különböző tágasságú horizontot és különböző részletgazdagságot kínálnak fel. Valóban revelatív belátásokra akkor juthatunk, ha tárgyunkhoz illően választjuk meg az eszközeinket. A Szaturnusz gyűrűit hiába is vizsgálnánk színházi látcsővel – de a csillagászati távcső éppen ugyanilyen hasznavehetetlen volna egy színház nézőterén.

A 20. századi (rendszerint *modernnek* nevezett) irodalmat vizsgáló kutatóközösségünk más hagyományra, értékrendre, módszertanra, terminológiára támaszkodik, mint a 19. századi (többnyire *klasszikusként* emlegetett) irodalommal foglalkozó kollégáink. Bár a két tudományterület a legtöbb kutatóhelyen intézményesen is elkülönül, mi komoly kísérleteket tettünk az egyeztetésre. Kollégáink álláspontját a Hites Sándor által jegyzett koncepciótanulmány¹⁹ foglalja össze, de számos érv publikálatlan elektronikus levelekben vagy szóban öltött alakot, míg végül a jelen tanulmány egy korábbi változatának megvitatása hozta el azt a belátást, hogy nem szükséges és nem is érdemes az álláspontjainkat egymásra kényszeríteni. Semmi okunk elvitatni a jogot, hogy a 19. század irodalomtörténetének megírása során kollégáink a miénktől eltérő, de számukra relevánsabb célok érdekében használják a *modernség* fogalmát. Ez a különbség ugyan nem fogja megkönnyíteni a majdani olvasó dolgát, de a szemléleti perspektívát átigazítani még mindig messzemenően racionálisabb, mint az egységesség jegyében alapvető belátásokról eleve lemondani.

A két szemléletmód között nincsenek összeegyeztethetetlen ellentétek – egyszerűen csak másak a kérdésirányaik, a hipotéziseik, az „érdekeik”. Ezek az eltérő fókuszálások külső nézőpontból a saját korszak iránti elfogultságnak tűnhetnek fel, de valójában e korszakok társadalom- és szemlélettörténetéből, ideológiai viszonyaiból, esztétikai teljesítményéből következnek. A 20. század kutatóját a 19. századból elsősorban az érdekli, *amihez képest* a 20. század modernnek minősül; az, amitől a 20. századi értelemben vett modernség elrugaszkodott: azaz a századvégi akadémizmus, a Beöthy *Kistükre*-ben vagy a *Nyugat* elleni támadásokban kicsúcsosodó konzervativizmus, és annak napjainkig tovább élő folyományai. De semmivel sem kevésbé jogos vagy revelatív éppen azt emelni ki a 19. századból, ami progresszív fejlemény, és már a 20. század felé mutat: vagyis az irodalomrendszer polgári jellegű megszerveződését, méltán modernnek tekinthető gazdasági, társadalmi, ideológiai összetevőit. Ebből a szempontból tekintve elmosódni látszik a 20. századi modernség számunkra meghatározó és metodikailag nélkülözhe-

19 HITES, „Magyar irodalom a tizenkilencedik században...”

tetlen elkülönülése, míg a mi oldalunkról nézve kevés kérdést felvető, evidensen adott háttérnek látszik a századfordulóra kialakult, a modernitás számos jegyét felmutató irodalomrendszer. A mi kutatóközösségünk az Arany és Ady közötti (pontosabban az általuk fémjelzett diszkurzusformációk közötti) esztétikai alapú diszkontinuitásban lát meghatározó korszakhatárt, kollégáink a Kazinczy és Kisfaludy Károly közötti szemléleti-szervezeti alapú diszkontinuitásban. A két eltérő perspektíva igazsága nemigen hozható közös nevezőre egy kompromisszumos modernségfogalom ernyője alatt.

Ha a 20. századi irodalmi modernségnek azokat a meghatározó jegyeit keressük, amelyek a 19. század más értelmű, más alapokon álló modernitásától elkülönítik azt, akkor retorikai érdekünkkel válik a századvég konzervatív, antimodern tendenciáit kiemelni: egy ilyen beállításban Beöthy *Kistükre* válhat a 19. századi irodalomszemlélet „csúcsteljesítményévé”, az elrugaszkodás és szembefordulás sarokkövévé. A tüzetesebb és pártatlanabb vizsgálat természetesen a két század közötti kontinuitás jegyeit is kiemeli, rámutatva e viszony paradoxitására. Talán a leglátványosabb példa a kései Vörösmarty felfedezése előbb Schöppflin Aladár, majd Babits Mihály írásaiban. A *Nyugat* meghatározó szerzői egy olyan, esszenciálisan 19. századi teljesítményt magasztalnak modernként (nem előfutárként, hanem szellemi kortársukként), amely a maga idején nem kapott méltó elismerést, sőt jórészt a megbocsátó feledés homályába merült. A hatástörténeti elbeszélés az ilyen esetekben sokkal revelatívabb, mint a közvetlen, egyenes vonalú eseménytörténet. Az is árulkodó, hogy milyen nagy energiát fordítanak a *Nyugat* vezető szerzői a 19. századi hagyományok mérlegelésére, és milyen mértékben kötik e hagyományválasztásokhoz a saját pozícióikat (például Ady: *Petőfi nem alkuszik*). Az sem ritka azonban, hogy a hagyomány átszövődése közvetlen, töretlen, és nem terhelik átértékelő gesztusok: a *Nyugat* alapítását még éppen megélő Gyulai Pál személyét és munkásságát például a nyugatosok részéről egybehangzó nagyrabecsülés övezte.

A 19. és a 20. század közötti viszonyt a folytonosság és megszakítás sajátos dialektikájában kell láttatnunk. Az önmagát meghatározni próbáló irodalmi modernség attitűdjében a hagyománytörés mellett az újszerű hagyományválasztás is szerepet kap, és e hagyományok fő forrása természetsszerűleg elsősorban a 19. század. Az eltérés inkább a választás szempontjaiban keresendő, mint a választás tárgyában: jó példa erre a fentebb említett Vörösmarty-újralfedezés. Ahogyan Schöppflinék mást láttak meg Vörösmartyban, mint a költő kortársai, úgy a 20. századi irodalomtörténet kutatói is mást látnak e jelenségben, mint 19. százados kollégáik. A közös álláspont kialakításának talán legfontosabb akadálya az *esztétikai érték* eltérő szemlélete. A mi 20. századi irodalomtörténész kutatóközösségünk modernségfogalma esztétikai alapú: tárgyunk történeti elkülönülését az autonómiára törekvő, azaz az esztétikumon kívüli (heteronóm) értékek képviselőjét visszautasító irodalmi működés kialakításához kötjük. Az esztétikum szempontjától azért sem tudunk elvonatkoztatni, mert a 20. századi kultúra egyes meghatározó diszkurzusformációi máig sem avultak el, így a belőlük fakadó kulturális mintázatok jelentős része mindenfajta interpretatív közvetítő művelet, „fordítás” nélkül is közvetlen esztétikai relevanciát hordoz. Ezen felül

a 20. század minden korábbinál kiterjedtebb irodalmi korpuszában a szelekciónak is fontos eszköze az esztétikai érték: a történeti jelentőség nyilvánvalóan összefügg az esztétikai jelentőséggel, de ez utóbbi közvetlenül, mintegy „empirikusan” érzékelhető; enélkül nehezebben találnánk meg közös hivatkozási pontjainkat, és könnyen utat tévesztenénk. Az esztétikai érték természetesen a 19. század kutatói számára sem közömbös, de módjukban áll sokkal reflektáltabban tekinteni rá: mint a kultúrában zajló folyamatok egyik (lehetséges) végtermékére, vagy mint az irodalomrendszer egyik ideológiai konstrukciójára. Esztétikai kérdéseket mérlegelni vagy esztétikai felfedezéseket tenni azonban jóval kevesebb a lehetőségük: ha bizonyos kanonizációs műveletek olykor működésbe is lépnek a 19. század irodalmával kapcsolatban, azok rendszerint nem esztétikai alapúak. E korszakot kutató kollégáink számára az irodalomtörténet elsősorban az irodalmi „termelés” társadalom-, gazdaság- és ideológiatörténetét jelenti; a mi kutatóközösségünk számára (a fentiek mellett) elsősorban az önszemléletünket meghatározó esztétikai teljesítmények történetét. Kollégáink számára a mi esztétikai modernségfogalmunk csekély relevanciát hordoz, hiszen korszakukban a modern esztétikum jószerével csak elszórt nyomokban jelentkezik, ugyanakkor számunkra sem operatív eszköz az ő társadalomtörténeti modernségfogalmuk, hiszen a századfordulóra lényegében kialakult az a modern irodalomrendszer, amelynek talaján a modern művek, csoportosulások, kezdeményezések létrejöttek. Külön ma-lomban őrlünk tehát, de ez csak akkor volna baj, ha nem tudatosítanánk.

Az eddigiekből is következik, hogy a 19. század által a 20. századnak átadott hagyaték kettős természetű. Egyik összetevőjéhez a polgári, kapitalista kulturális intézmények és működésmódok kialakított rendszere tartozik, beleértve mindenekelőtt a sajtót a maga olvasóközönségével együtt; a másikhoz pedig az a századvégre akadémizmussá csontosodott nemzeti konzervativizmus, amely halálos ellenséget látott a modern irodalomban, és ellenállásával járult hozzá a kialakulásához. A helyzet sajátos paradoxona, hogy a modern, autonóm irodalom működéséhez esszenciálisan szükséges közeg egy heteronóm (döntően politikai ideológiaként megragadható) projektumnak, a nemzeti művelődés ügyének kereteiben jött létre. Ennek a feszültségnek a feltárása természetesen a 19. századi kötet feladata, de következményeire a 20. századi kötetnek is reflektálnia kell.

Mint hogy mi magunk még a 21. század második évtizedében is egy konzisztens modernségfogalom kialakításán munkálkodunk, természetesnek látszik, hogy 19. századi elődeink nem rendelkeztek ilyennel. Toldy Ferenc szóhasználata meglehetősen sokat elmond a kor modernség szemléletéről: „a francia és német modern költészet inváziójának utat nyitva, ennek regényei, novellái, drámái tömegesen lefordítottak, de annak keresztyénység és államellenes, libertin és nőemancipáló műveit a nemzet erkölcsi komoly és politikai ép érzéke, részben a censúra is, még most távol tartották”.²⁰ Toldy tehát pontosan látja, hogy a modernség mint kulturális import jótékony befolyással lehet a magyar kultúrára, „káros mellékhatásait” azonban tudatos szelekcióval tartaná távol.

20 TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégibb időktől a jelenkorig rövid előadásban*, [3. kiadás], 2. kötet (Budapest: Atheneum, 1873), 144.

A nemzetet, amely ennek a befolyásnak az alanya, olyan egységes entitásként fogja fel, amely önálló erkölcsi és politikai érzékkel rendelkezik (bár a cenzúra segítsége is jól jön), de ez nem biztos, hogy elegendő lesz a jövőben is. Amikor verstani distinkciókról esik szó, a *modern* fogalma a *classica*ival (azaz az antikkkal) áll szemben Toldynál, ismét máshol egyszerűen a korszerűség szinonimája.

Néhány évvel később, a *kozmozopolitizmus*-vitában (amelyet az esztétikai modernség egyik első nyilvános magyarországi súrlódásának, és így bizonyos értelemben első színre lépésének tekinthetünk) maga Arany nyilvánít hasonló véleményt. A viszonyok természetesen rendkívül egyenlőtlenek voltak: a népnemzeti iskola nemcsak az intézményrendszerben volt döntő fölényben, hanem (ekkor még, elsősorban Arany révén) tekintély és tehetség terén is. Komlós Aladár 1953-as lényeglátó tanulmányában²¹ rámutat, hogy Arany *A kozmopolita költészet* című versének címzettje alkalmasint nem is az ekkor még csupán 22 éves, alig néhány verset publikált Reviczky lehetett, hanem a kor drámaszerzői (a legnevesebb közülük Csiky Gergely), akik ekkoriban előszeretettel folyamodtak külföldi, egzotikus helyszínekhez. Ennél is fontosabb azonban Komlós-nak az a feltételezése, hogy a háttérben nem a hazai és külföldi, hanem a vidéki és nagyvárosi tematikák közötti ellentét állhatott. A népnemzeti iskola a magyar vidéket tekintette a sajátos magyar kultúra, világlátás és morál letéteményesének, a nagyvárosban (amely ekkoriban jóformán csak Pestet jelentette) a kulturális és morális elkorcsosulás veszélyét látta – nyilván összefüggésben azzal a ténnyel, hogy a városi polgárság körében a magyarok etnikai kisebbséget alkottak. Ahogy Arany a *Vojtina ars poeticájában* (1861) írja: „Az utcán por, bűz, német szó, piszok.” A 20. században elfajult, újabb felbukkanásaival csaknem minden irodalmi korszakot megmérgező „népies-urbanus vita” gyökerei is ide vezetnek vissza.

Lássunk végül még egy példát a 19. század modernséggel kapcsolatos, ellentmondásos örökségére. Horváth János 1910-ben foglalta össze az Ady és követői által benne kiváltott reakciókat, és (az évszázaddal korábbi szokásoknak megfelelően) önálló könyvben bocsátotta közre vitairatát.²² Három fő kifogása a patrióta lelkesültség kihunyása, a fellazult erkölcs, valamint az érthetetlen nyelv. Saját szavaival:

Erős, de sohasem támadó, sohasem fitogtatott nemzeti érzés és fajszeretet; tisztos, férfias szemérem; s világos, közérthető beszéd: azt hittük, ez a három végérvényesen megmarad, vagy legalább nyíltan meg nem támadtatik a magyar irodalomban. [...] S most egyszerre új irány indul, mely tagadásba veszi mind a hármat, s gőgös nemzetköziséggel, satnya érzékiséggel és nagyképű homállyal lep meg.²³

Mindez jól kirajzolja az ellentétek frontvonalait, csak a meglepődés érthetetlen némi-képp, hiszen a „gőgös nemzetköziség” és a „satnya érzékiség” voltaképpen (az ekkor

21 KOMLÓS Aladár, „»A kozmopolita költészet« vitája”, *Irodalomtörténet* 1, 1–2. sz. (1953): 178–193.

22 HORVÁTH János, *Adys a legújabb magyar lyra* (Budapest: Benkő Gyula cs. és kir. udvari könyvkereskedése, 1910); itt a gondozott kiadást használtuk: *Horváth János irodalomtörténeti és kritikai munkái V.*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris Klasszikusok (Budapest: Osiris, 2009).

23 Uo., 275.

már húsz éve halott) Reviczky-nél is fellelhető volt: egyedül Ady nyelvi karizmája hiányzott.

Ez az évtizedekre elhúzódó feszültség egy kétszáz évvel korábbi művelődéstörténeti referenciát idéz fel: a 17. század végi Franciaországban lezajlott vitát, amely *La querelle des Anciens et des Modernes* néven íródott be a művelődéstörténetbe. A „régiek” álláspontja abban foglalható össze, hogy az antikvitás csúcsteljesítményei meghaladhatatlanok, a kortársak tehát akkor járnak el helyesen, ha az antikvitást imitálják. A „modernek” ezzel szemben azt állították, hogy a tudás akkumulációja révén mindenképpen többet tudunk az antikoknál, tehát megkerülhetetlen kötelességünk meghaladni őket. A modernek szerint a művészetben a progresszióknak ugyanazok az elvei érvényesülnek, mint a természettudományokban; a „régiek” szerint a mindenkor-i művészet saját korának mércéjével mérendő. A *querelle* analógiája segít megérteni a magyar századvéget: az egyik álláspont szerint a magyar irodalom elérte a maga meghaladhatatlan csúcspontját (kimondva vagy kimondatlanul: Arany munkásságában); míg a másik álláspont szerint – nem tagadva az elért magaslatot, sőt kifejezetten annak perspektívájából – immár az „általános, emberi” felé kell fordítani a figyelmünket. A nemzeti művelődés felépítésére irányuló projektum célba érésének percepciója időben egybeesett a politikai értelemben (2') modern, a nemzet fogalmának további kiterjesztését szolgáló emancipációs ajánlatokkal. Az asszimilált zsidó (jelentős részben kikeresztelkedett), illetve német értelmiség bevonása felmérhetetlen jelentőségű a modern (3') magyar kultúra történetében, hatása messze túlterjed az irodalom szférájában.²⁴ Másfelől az is érdekesen jellemzi a helyzetet, hogy a századforduló legnépszerűbb költője Kiss József lett, aki Arany stílusát és értékrendjét fenntartva korábban a zsidó népeletről, később egyre inkább a modern városi létről írt életképeket és balladákat, vagyis finom egyensúlyt talált az óvatos újítás és a hagyományörzés között.

Horváth János 1910-es könyve – amelyben ugyanennek a *querelle*-szituációnak egyik utóvédharcát láthatjuk – sajátos példát nyújt a heteronóm irodalomszemlélet és a modernség összebékíthetetlenségére: „Ami benne tiszta esztétikai érték, azt nemcsak elemezni, hanem méltányolni, sőt élvezni is tudom, jóllehet oly környezetből kell kihámoznom, mellyel a legnagyobb mértékben ellenszenvezem: egy léha erkölcsi fel fogás salakjából.”²⁵ Mintha a kritikus egyszerre két külön érzékszervvel fogadná be a művet: egyik az esztétikai, másik az etikai vonatkozásokat dolgozná fel. Az esztétikai érzékszerv otthon van a 20. században, és örömet talál az autonóm irodalomban, míg a másik egy évszázaddal korábbról, mintegy a képviselési és a didaktikai (népnevelési) elv jegyében fintorog. Ady esztétikuma azonban nem működik Ady élettapasztalata és habitusa nélkül, a delfinizált Ady nem volna Ady. Ha tisztességes, férfias szeméremmel és problémátlanul szeretne, ha megingathatatlanul és kételymentesen lángolna benne a nemzeti érzés és „fajszeretet” (vagy éppen az istenhit), akkor az esztétikuma is elpor-

24 Vö. SZÉCHENYI Ágnes, „Az asszimiláció kérdései a dualizmus (1867–1918) korában a magyar irodalom tükrében”, in *Választások és kényszerek: Zsidó önkép és közösségtudat Közép-Európában*, szerk. BALOGH Magdolna, 29–52 (Budapest: reciti, 2015).

25 HORVÁTH, *Ady s a legújabb...*, 307.

ladna. Ez az a modern (irodalmi) karakterisztika, amit nem határoz meg a kronológia, szépen igazolva Adorno nevezetes tételét: „A modernitás nem kronológiai, hanem minőségi kérdés.”²⁶ (A „minőség” ezúttal természetesen a „mennyiség” ellenfogalma, nem a „silányság”-é.) Ha a kronológia felől tekintünk rá, azt láthatjuk, hogy Magyarországon ez a minőség nem jött létre a 19. század végéig, de sohasem jöhetett volna létre a 19. század nélkül.

A modernitástól a modern művészetig

A modernitás (az újkor) kezdeteinek és a modern művészet kezdeteinek egyaránt rendkívül terjedelmes és több diszciplínára kiterjedő a szakirodalma, a két fordulat kapcsolatáról mégis viszonylag kevés szó esik, hiszen a kora 16. és a késő 19. század történéseinek, művelődéstörténéseinek horizontja ritkán érintkezik egymással (Matei Calinescu nevezetes könyve²⁷ feltétlenül említendő a kivételek között). A kora újkor eszmetörténeti megragadása semmiképpen sem tartozik a jelen koncepciótanulmány vagy akár az általa körvonalazott kézikönyvkötet feladatai közé, ugyanakkor a modern művészet és irodalom általunk használt fogalmának elhatárolásához elengedhetetlennek látszik egy rövid, szinte csak címszavakra szorítkozó áttekintés. Az alábbiak tehát egyáltalán nem reprezentálnak valamiféle új eszmetörténeti koncepciót, csupán azokat a választásokat jelzik, amelyek a modern művészetről és irodalomról való gondolkodásunkat meghatározzák.

Az újkor első mozzanatai úgy írhatók le legáltalánosabban, hogy a 15–16. század fordulóján az addig megingathatatlanak hitt középkori világrépén repedések jelentkeztek. Ezeket egyrészt új ismeretek – természettudományos és földrajzi felfedezések (Kopernikusz, Leonardo, Kolumbusz stb.), illetve az antikvitás újrafelfedezése (Lucretius)²⁸ –, másrészt új társadalmi tapasztalatok – meginduló mobilitás (polgárosodás, urbanizáció), illetve az egyház válságtünetei (búcsúcédulák stb.) – válhatták ki, bár egy ilyen összetett jelenséghalmaz esetében igen nehéz különválasztani az okokat és következményeket. A gondolkodó ember horizontja hirtelen ijesztően és inspirálóan kitágult, aminek eszközei és szimbólumai az ekkoriban elterjedt találmányok, mint az iránytű, a lőfegyver és a könyvnyomtatás. Az egyén személyes hatóköre, az általa potenciálisan meg tapasztalható és befolyásolható (uralható) világ *kiterjedése* radikálisan megnőtt. A tapasztalat úgy foglalható össze, hogy a világ sokkal nagyobb és gazdagabb, mint amilyennek sejtettük: számtalan dolog van, ami tudható, de még nem tudjuk, és számtalan, ami birtokolható, de még nem birtokoljuk. A megismerés és a megszerzés vágya közös töről fakadt (érdek: *interest* mint érdeklődés és mint érdekelttség), és hosszabb távon egyrészt a tudományos világrép, másrészt a kapitalista világrénd felépítéséhez vezetett.

26 Theodor ADORNO, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life* (London–New York: New Left Books, 1974), 218.

27 Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987).

28 Vö. Stephen GREENBLATT, *The Swerve: How the World Became Modern* (New York–London: Norton & Co., 2011).

A horizontok kitágulása és a társadalmi-gazdasági struktúrák mozgásba lendülése azonban a morális és kognitív centrum, a megkérdőjelezhetetlen és abszolút isteni igazság elvesztésével is együtt járt. Ahogyan Étienne Gilson maximája megfogalmazza: „a reneszánsz nem középkor plusz ember, hanem középkor mínusz isten”.²⁹ Természetesen azt a kérdést is a specialistákra hagyjuk, hogy a reneszánszt a középkort lezáró vagy az újkort megnyitó szakaszként kell-e értékelni³⁰ – az mindenesetre bizonyos, hogy egy hosszú ideig fennálló egyensúlyi állapot megbomlását láthatjuk benne.

A középkori világkép (a vallás közvetítésével) inherens morális rendet tartalmazott, amely kijelölte az egyén helyét és cselekvési lehetőségeit a társadalomban és az univerzumban. A kialakuló modern (újkori) világkép nem tartalmaz ilyen eleve adott mintát. Ennek a hiánynak legfontosabb szimbolikus megtestesítője Faust (eredendően reneszánsz) alakja, aki a materiális tudás és javak (élvezetek) birtoklásáért cserébe saját akaratából mond le a morális integritásról, vállalva az örök kárhozatot. Míg Marlowe korábbi változata végzetes balgaságnak mutatja Faust döntését, Goethe 250 évvel később megbocsát neki, ám az valamennyi változatban azonos, hogy Faustnak *módjában áll* ilyen döntést hozni: ez a helyzet, a döntés lehetőségét megszerző, de dilemmájával magára maradt ember helyzete a modernitás alapképlete. Az sem véletlen, hogy az antikvitás után az újkorban jelentkezett újra önálló diszciplínaként a morálfilozófia – hiszen a helyes és helytelen társadalmi cselekvés újra kérdésessé vált.

Az abszolút centrum megingása termékeny pluralizmusnak adott teret, és ez a pluralizmus, vagyis a társadalmi és ideológiai folyamatok párhuzamossága és versengése a modernitás korának mindvégig (azaz napjainkig) egyik legfőbb jellemzője maradt. A kapitalizmus morális rendjének és gyakorlati működés módjának kialakulásában vezető szerepet játszott a protestáns munkaetika (Max Weber). Míg a tradicionális (katolikus) szemlélet a világtól való elfordulást preferálta, vagyis a helyes életvitel jutalmát a túlvilágba helyezte, és ilyen módon az ember evilági magaviselete és túlvilági sorsa között oksági viszonyt feltételezett, a protestáns gondolkodás tagadta az isteni akarat befolyásolhatóságát, és a helyes életvitel jutalmát annak eredményességében jelölte meg. A vallásos világkép megújításából ugyanakkor az ellenreformáció is kivette a részét, csökkentve a formalizált rituálék jelentőségét, növelve a szabad akarat, a személyes felelősségvállalás szerepét: a hitet az individualizálás, internalizálás révén igyekeztek újra egyesíteni a morállal.

A kora újkor jelentős szellemi mozgalmai számos válaszlehetőséget dolgoztak ki arra a kérdésre, hogy miként élhet az egyén a világban isteni determináció nélkül, vagy akár isteni iránymutatás és ellenőrzés nélkül. A felvilágosodás által létrehozott morális keretek a meginduló és mind markánsabbá váló társadalmi mobilitás dinamikájához illeszkedtek: az individuális szabadság korlátja a mások érdekének sérelme; a születési determináció nem akadályozhatja az egyéni képességek kibontakozását és a közösség javára való hasznosulását; az elesetteken és szűkölködőkön való segítség kö-

29 Idézi John MONFASANI, „A reneszánsz mint a középkor betetőző szakasza”, ford. DOBOZY Nóra, *Helikon* 55, 1–2. sz. (2009): 183–200, 186.

30 Vö. KECSKEMÉTI, „Az MTA BTK Irodalomtudományi...”, 767.

zösségi érdek, a *közjó* fogalma alá tartozik. Ezeknek az elveknek az érvényre juttatása évszázadokat felölelő folyamat, amely máig sem fejeződött be: napjainkban is újabb és újabb deprivált csoportok fogalmazzák meg a maguk identitását, indítják meg a maguk emancipációs folyamatait és vívják ki (szerencsés esetben) a többség szolidaritását. Ezek az emancipatorikus fejlemények a modernitás legbenső lényegéhez tartoznak: maga a polgári kultúra is ilyen törekvések eredménye, hiszen a fennálló, rendi alapú kulturális mintákkal szemben fogalmazta meg önmagát.

A felvilágosodás a jelenségek megértésének alapvető stratégiáit is megváltoztatta: az analógiákban, hasonlóságokban gondolkodó mágikus világgépet felváltotta az ok-sági viszonyokra építő tudományos világgép. Ez alapvető technológiai innovációk sokaságát hozta létre, és a társadalmi-demográfiai változásokkal összefonódó ipari forradalmak alapjaiban változtatták meg a világ arculatát. Az újkor második szakaszában³¹ (1789-től) az egyensúlyzavarok radikális társadalmi mozgalmakhoz, forradalmakhoz vezettek. A demográfiai mozgások (urbanizáció) következtében a társadalmi igazságtalanság a korábbiaknál látványosabbá vált, miközben a mobilitás tapasztalata következtében elvesztette determinált jellegét, azaz fel lehetett lázadni ellene. Az ellentmondások kiéleződésének másik fontos terepe a gyarmatosítás volt, amely egész világátjakat rekesztett ki az emancipációs folyamatokból, mintegy Európán kívülre delegálva az Európán belül már fenntarthatatlanná váló radikális társadalmi egyenlőtlenséget.

Több helyen, több szinten is felmerült tehát az igazságosabb, racionalitáson alapuló világrend kiküzdésének lehetősége; az új eszmék tömegtámogatást kaptak, és szakaszos, visszaesésekkel terhelt folyamatok során részint törvényerőre, részint általános normává emelkedtek. A radikális változások igénye a periférikusabb helyzetű társadalmakra, így Magyarországra is átcsapott, noha nálunk ennek az aktivitásnak a háttérében nagyobb súllyal érvényesült a nemzeti függetlenség kivívásának reménye, mint a társadalmi reformok igénye. A kialakuló nemzetállamok politikai ideológiája voltaképpen újabb kísérlet a modernitás mélyén rejlő abszolútumhiány pótlására. A patrióta világgép mind a vallásos, mind a tudományos világgéptől különbözik, noha struktúrájában az előbbire hasonlít: egy közösségi-kulturális képzetet, a *hazát* (és ehhez kapcsolódóan a „*fajt*”) ruházza fel a megingathatatlan morális értékcentrum attribútumaival. Magyarországon a 18. század utolsó évtizedeiben jelent meg a 19. századra költészeti panellé váló „magyarok istene” kifejezés, amely nyilvánvalóan nem a keresztény teológia (de nem is valamely pogány ősvallás) kontextusában értelmezendő, hanem a haza fogalmát ruházza fel (egy megszemélyesítő gesztus keretében) metafizikai perspektívával.³²

A modernitás ebben az első két szakaszban – mintegy öt évszázados tartamának első háromnegyedében – nem hozott létre par excellence modern művészetet. A művészet a saját dinamikája szerint manierista volt, barokk, rokokó, szentimentális, klasz-

31 Ennek a felosztásnak az alapja Marshal BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988).

32 Vö. PÉTER László, „A magyarok istene”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 26 (1994): 101–108, ill. SZILÁGYI Márton, „Horvát István és Ferenczy Márton levelezése”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 96 (1992): 124–130, 128.

szicista, biedermeier, romantikus – de nem modern. A művészeti és irodalmi működés szinkronban zajlott az adott korszak társadalomszervezési és ideológiai mozgásaival, gyakran pontosan körülírható politikai-ideológiai tendenciákat képviselt (ahogyan például a barokk tökéletes ideológiához bizonyult az ellenreformáció korában, a klasszicizmus a felvilágosodás korában, a hazafias-történelmi romantika a nemzeti törekvések korában), de mindig valamely morálisan (is) meghatározott értékcentrumhoz kötődött. Ez szükségszerű is volt, hiszen a művészet korabeli definíciói a gyönyörködtetés mellett (és rendszerint azt megelőzve) mind magukba foglalták a morális és didaktikai funkciót.

Bár a modernitás mélyén rejlő abszolútumhiánnyal, vagyis az emberi lét végessé-
gével és esendőségével, az élet eleve-adott értelmének hiányával való szembenézés a legnagyobb művészek (például a kései Rembrandt vagy Magyarországon a kései Vörösmarty) munkásságában korábban is megjelent, normává csak a harmadik szakaszban, a 19. század utolsó harmadától kezdődően válhatott. Ekkor jött csak létre a modern művészet, irodalom és magas kultúra, amely alkalmasnak bizonyult a modernitás lényegének (a mélyén rejlő abszolútumhiánnyal) szükségszerűen kritikus megragadására, és amely az abszolútról való lemondás révén paradox módon képes visszajutni az abszolúthoz. Nem az örök szépség megragadására koncentrál (hiszen ez eleve csak egy aktuális, szükségszerűen mulandó inkarnáción keresztül lehetséges), hanem eleve a múltakra és esetlegesre, amely így – éppen múltkonyságában és esetlegességében – újra és újra átélhető. Az újkorkutató John Monfasani azt állítja: „[a] modernitás mozgó célpont, és ami ma modern, az évek múltán nem lehet más, mint múlt”.³³ Ez nyilván igaz a modernitás első két korszakára, a modern művészetre azonban nem. Picasso százéves képeit, Apollinaire százéves verseit, Bartók százéves zenéit ma is modernként tapasztaljuk, akkor is, ha tudjuk, hogy – kronológiai értelemben – a múlthoz tartoznak. Ez nem azt jelenti, hogy klasszikusként avulhatatlanok (bár a fentiek éppen azok, de a modernség érzete egy másodvonalbeli futurista esetben éppúgy fennáll), hanem hogy újdonságukkal lepnek meg, hogy több munkát, nagyobb türelmet követelnek a befogadótól, hogy nem szolgálnak az elsődleges kellemesség, ismerősség érzetével. Igaz rájuk, amit Ezra Pound mondott az irodalomról: „újdonság, ami újdonság MARAD” („news that STAYS news”).³⁴

A modern művészet magára találása nem egyik pillanatról a másikra zajlott, Baudelaire szerepe azonban elvitathatatlan. 1863-as esszéjében a modern művész pozíciójának meghatározására vállalkozik.³⁵ A portré tárgyát csak C. G. monogrammal jelöli, de tudjuk, hogy Constantin Guys illusztrátorról, akvarellfestőről van szó, aki karakteres divatrajzokat készített, a társasági élet pillanatait rögzítette, korábban pedig (a krími háborúban) haditudósító volt. Baudelaire a szépséget a divat felől közelíti meg: forrása a trendhez (kontextushoz) való könnyed illeszkedés és a múltkonyság. A modern művész „[arra] törekszik tehát, hogy kihámozza a divatból mindazt, ami történetiségében

33 MONFASANI, „A reneszánsz mint...”, 187.

34 EZRA POUND, *The ABC of Reading* (London: Faber & Faber, 1961), 29.

35 BAUDELAIRE, „A modern élet...”

költői, hogy a maradandót szűrje ki az átmenetiből”.³⁶ A modern művész *flâneur* (manapság a *kószáló* fordítás látszik meggyökerezni). A *flâneur* városi vándor, elfogulatlan megfigyelő, aki a mulékony szépség felbukkanásait keresi. „A modernség: – az átmeneti, a tűnő, az esetleges – alkotja a művészet egy felét, más fele örök és változatlan.”³⁷

Baudelaire prófétának bizonyult: a következő évtizedek legjobb festőinek (mint Monet, Renoir vagy Degas) legfontosabb témája az éppen elillanó szépség, a megismételhetetlen pillanat, amelyet alkalmasint hónapok munkájába telik rögzíteni. Ezek a képek szinte kizárólag olyan embereket és eseményeket ábrázolnak, akik/amelyek nem elő- vagy utótörténetükből nyerik jelentőségüket, a kép pillanatán kívül nem is rendelkeznek semmiféle jelentőséggel, rekonstruálható történettel: jelentőségüket egyedül az adja, hogy megakadt rajtuk a *flâneur*-művész tekintete. Egy mozdulat, egy fényhatás, a részletek sajátos összjátéka a szépség egy megismételhetetlen pillanatát alkotja meg, amely ily módon már magában hordozza elmúlásának melankóliáját és visszahozhatatlanságának nosztalgiját is. Ez a szépség a lehető legmesszebb kerül az „örök és változatlan” szépségtől: spontán és kiszámíthatatlan módon jön létre, gyakran az intimitás nyilvánossá tett pillanataiban, a báj forrása olykor az esetlenség, a tervezetlenség, a voyeurtekintetnek való kiszolgáltatottság, amely akár a groteszkkal is határos lehet. A kor költői is csatlakoztak ehhez a tendenciához, egyrészt a pártatlan megfigyelő nézőpontjának alkalmazásával, másrészt a *flâneur*-szerep személyes felvállalásával (pl. Rimbaud: *Kóborlásaim*). Ugyanezekben az évtizedekben a kor egyik (anyagilag) legsikeresebb művésze, Lawrence Alma-Tadema az „örök és változatlan” (értelemszerűen antik) szépség megragadásával kísérletezett: görög és római témájú zsánerképeket készített hihetetlen precizitással, régészeti tanulmányokkal is megtámogatva. Ünnepelet életművének árfolyama azonban halála után rögtön zuhanni kezdett, képei gyakorlatilag keretárban cseréltek gazdát. A mesterségbeli tudás és műgond nem fedhette el (sőt még jobban kiemelte) az elgondolás sekélyességét. Az örök szépség a művészetben sem rekonstruálható többé, ha az életből és a közgondolkodásból hiányzik az a közös ideológiai alap, amelyre hivatkozhatna. A felszíni szépség pedig, amely mélységet hazudik magának, óhatatlanul giccsbe fordul. A giccs mint esztétikai minőség lelepleződése és kikristályosodása az egyik jele annak, hogy a modern karakterisztika a művészetben is beérett.³⁸ (Az 1960-as évektől kezdve Alma-Tadema műveinek árfolyama érdekes módon újra lassú emelkedésnek indult: a posztmodern esztétika ismét fogékonytságot mutat a giccsbe hajló melankóliára.)

A művészet funkcióinak átrendeződése a technológiai, mediális változásokkal – így a fényképészet, majd a film feltalálásával és elterjedésével – is összefüggésben áll. Híres esszéjében Walter Benjamin³⁹ ezt a folyamatot a művészet auravesztéseként nevezi meg, illetve (gondolatmenetünkhöz jobban illeszthető megfogalmazásban) a kulturális érték visszaszorulásaként. Javaslatára szerint az aurát: „definiáljuk egy valamely

36 Uo., 138.

37 Uo., 139.

38 Vö. CALINESCU, *Five Faces...*, 225–229.

39 Walter BENJAMIN: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában”, ford. BARLAY László, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, 301–334 (Budapest: Gondolat, 1969).

távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is”.⁴⁰ Ez a kissé homályos megfogalmazás nemigen utalhat másra, mint a művészetben megnyilvánuló transzcendenciára: az értelmén túli megértésre a műalkotás által inspirált intuíció révén. Ugyanakkor Benjamin ezt a veszteséget (szemben a modern művészet számos bírálójával) nem hanyatlástörténetként írja le, hanem olyan változásként, amely a tömeg-társadalom kialakulásával párhuzamosan halad, és annak megváltozott igényeit elégíti ki; a fénykép és a film vizuális kultúrára tett hatását azzal a hatással veti össze, amelyet a könyvnyomtatás tett az olvasásra és a verbális kultúrára. Írásának végső konklúzióját természetesen Benjamin marxista és antifasiszta elkötelezettsége is erősen meghatározza: a művészetnek kultikus funkciók helyett politikai funkciókat kell felvennie. A politikai funkció valóban rendkívül fontossá válik a 20. században, de a mi perspektívánkból már jól látszik, hogy a kultikus funkciók helyét más is elfoglalhatja, a modern művészet kritikus éle számos más módon is megnyilvánulhat: közvetlen leleplezésben (naturalizmus, verizmus, Neue Sachlichkeit); a rossz közérzet tematizálásában (metafizikus festők, egyes szürrealisták); parodisztikus vagy radikálisan mindent tagadó provokációban (futurizmus, dada); kivonulásban (onírizmus, a szürrealizmus egyes törekvései); „időszerűtlen” humán értékek hangsúlyozásában (újklasszicizmus); alternatív utópiákban (társadalmi irányregények); a humanizált technológiában (Bauhaus, konstruktivista törekvések); játékos vagy mérnöki kombinatorikus kreativitásban (Mallarmé, atonális zene, geometrikus absztrakció); a művészet funkcióira való visszakerdezésben (Duchamp, Warhol, concept art stb.) és számos más művészi alapállásban. Ezek hazai feltérképezése lesz kötetünk egyik feladata. Mindazonáltal Benjamin „jóslata” az általunk szintetizálónak nevezett modernségváltozat egyik funkcióját, megjelenési formáját jelöli ki.

A modern művészet kezdeteinél ezek a funkciók természetesen még nem működtek, a kérdéseik sem lettek volna értelmezhetők. Szükséges is hangsúlyozni, hogy a *flâneur* figurája csupán az első a modern művészet számos attitűdjé közül. Ez a művészi attitűd, amelynek alapélménye az értékcentrumát veszített világra való rezignált ráébredés, bár szívesen játszik a nihilizmus pózaival, mégsem nihilista vagy amorális. A *flâneur* helyzete paradox: az újdonságra hangolt modernítésben ő az, akinek nem lehet újat mondani, ezért alaphangulata az *ennui* és a *spleen*. A *flâneur* voltaképpen megcsömörlött a modernitástól: ezért keresi a bizzarr, kínos, furcsa szituációkat, embereket és élményeket; és azért, hogy ingyenc kíváncsiságát kielégítse – így az *interest* harmadik funkcióját, az *érdekességet* hozza játékba. A szituációk rendszerint nincsenek abszolút értékvonatkozásokhoz kötve: az értékvonatkozásokat, amelyek relatívak, mintegy pragmatikusak, a szubjektum viszi a szituációba. A szubjektum pedig rendszerint a megfosztottság perspektívájából tekint az értékekre, azaz jellemzően nosztalgiát vagy részvétet érez. A kuriozitásból sok minden kibontakozhat: hétköznapi tragédia, megrázó felismerés az emberi lélek működéséről, vagy éppen váratlanul megtalált intimitás. A lelki és társas élet olyan mozgásai és működései válnak a művészet és az irodalom tárgyává, amelyek korábban soha. Többek között épp ez váltja ki a fogadtatás hangos

botrányait. A korai modern művészetnek azonban nem a botrányosság az alaphangulata (ezt majd később az avantgárd egyes irányzatai vállalják magukra), hanem az értékvesztés, az elégia, a nosztalgia, a melankólia.

A *flâneur* fogalmát a magyar irodalomtörténet csak visszafogottan használja, holott ennek az írói attitűdnek itthon is hatalmas a jelentősége. Ha végigtekintünk a századelő legjelentősebb írói alteregóin, voltaképpen csupa *flâneur*t látunk: Esti Kornél, Szindbád, Kakuk Marci mind kószálók, akik újabb és újabb interakciókba kerülnek, sehová sem tartozó alakjuk közvetítésével csodálkozhatunk rá az emberekre és szituációkra, átélve a részvét és nosztalgia érzését. Esti Kornél egyik jellemzése a számos közül: „Érzékenysége oly fokú, hogy annak előtte bármelyik pillanatban sírva tudott volna fakadni akármin, egy rozoga gyufatartó vagy egy fáradt arc láttán, évek során azonban idegrendszerének e természetes rezzenékenységét iskolázta, megkeményítette, egész a kegyetlenségig, s mint hajtóerőt, öntudatosan bekapcsolta művészetébe.” (Kakuk Marci társadalom alatti kalandjai kicsit kilógnak a sorból, hiszen ott a megélhetés is tétté válhat: ő sajátos lumpen-*flâneur*.) Az attitűd még a „poeta doctus” Babitsot is megkísérti, és nem is legkorábbi munkáiban, hanem például az *Egy szomorú vers* vagy a *Spleen* című költeményekben (mindkettő 1911-es). A példák hosszan sorolhatók volnának, akár egészen Petri Györgyig, jól szemléltetve a szerepkör életképességét, termékenységét.

A modern művészetnek ez a legkorábbi verziója – amely Calinescu rendszerében túlnyomórészt a „dekadencia” kategóriájába kerül – remekművek sokaságát eredményezte, és megnyitotta az utat a további verziók számára. A mi terminológiánkban „esztétizáló modernség” a neve, mert lényeges alapeleme a morális ítélet felfüggesztésére és esztétikai ítélettel való kiváltására való törekvés. A magyar viszonyok között, a nemzetállami elhivatás éthoszában ez nemigen vezethetett kiteljesedett dekadenciához, az értékvesztés valóban amorális, tisztán esztétikai szemléletéhez. A kelet-közép-európai viszonyokat pontosabban jellemezné a *szecesszió* fogalma, amely az elszakadás mozzanatára utal (a múlttól és az abszolút értékcentrumoktól), ám ezt a szót egy konkrét korstílus, az *art nouveau* német-osztrák változata számára foglalta le a művelődéstörténet. Az elszakadásnak ez a hangsúlyozása is jelzi, hogy a kortársak is valami radikálisan újnak a megszületését látták és akarták látni. A művészet elszakadása az örök szépség ideájától azt jelentette, hogy *önmaga felé* fordul: legegyszerűbben ebben a mozzanatban ragadható meg a modern művészet kezdete.

Módszertani megfontolások

Modern művésznak (és ezen belül írónak) lenni annyit jelent, hogy valaki a művészetében reagál a modernitásnak nevezett egzisztenciális szituáltságra. Annak a kérdésnek, hogy „melyik a modernebb?”, teljesen világos értelme van két mobiltelefon vagy két műtési eljárás között, hiszen ott a kérdés a technológiai fejlettségre, a számokban kimutatható hatékonyságra utal. Ugyanez a kérdés két íróra vagy két versre vonatkoztatva – legalábbis az itt követni kívánt irodalomtörténeti diszkurzusban – értelmetlen. Ha a

modernséget következetesen *abszolút* (azaz nem *relatív*) fogalomnak tekintjük, akkor Ady nem „modernebb”, mint Arany, hanem Ady modern, míg Arany (néhány kései, posztumusz hatástörténetű lírai gesztusától eltekintve) nem modern. A distinkciónak nincs értékvonatkozása, és végképp nem implikál olyasmit, hogy Ady korszerűbb és hatékonyabb technológiát használna. (Egyébként érdekes megfigyelni Arany találkozásait a modern technológiával, például ahogyan a Margit híd dilatációs szerkezetét írja le: „hova záros / Kapcsát ereszték mesteri” [1876] – a szavak külön-külön is archaizálnak.)

Nyilvánvalóan az irodalomnak is vannak „technológiái”, amelyek ki vannak téve az evolúció bizonyos törvényszerűségeinek. A kultúra és a technológia azonban különböző evolúciós szabályokat követ. Egy-egy új műszaki, orvosi (stb.) technológia akkor marad fenn, ha az elődjénél jobb megoldást kínál az adott problémára, és ez esetben le is váltja azt. Ha a megoldás kevésbé hatékony, akkor senki sem kezdi használni, és rövidesen elenyésczik: ez a genetikai evolúció (természetes kiválasztódás) logikája. Ebben a körben fenntartások nélkül alkalmazható a *paradigma* eredeti, tudományszociológiai (Kuhn) fogalma. A kulturális evolúcióban is van avulás: az ügyetlen technológiák (például túl nehézkes versformák vagy elbeszélői attitűdök) idővel perifériára kerülnek, és ehhez rendszerint az kell, hogy valaki bevezessen valami jobbat.

Ezek a változások azonban jórészt felszíniek. A modern kultúrában, művészetben jelentkező innováció rendszerint nem egy meglévő probléma jobb megoldását szolgálja, ily módon nem is váltja le az előző megoldást (például még ugyanannak a drámának az újabb színpadra állítása sem teszi elavulttá a korábbiakat), hiszen a műalkotások nem *eszközök* valamilyen cél elérése vagy funkció betöltése érdekében, hanem autonóm kulturális mintázatok, amelyeknek interpretációját – a belőlük nyert inspirációt, átélt élményt, meglelt belátást vagy levont következtetést, azaz a befogadásban nekik tulajdonított funkciót – a kultúra saját, autonóm struktúráin kívül semmi sem korlátozza. Bár a kulturális hagyomány mint a közösségi tapasztalatok tárháza folyamatosan gazdagodik, ezt nem hatalmas akkumulációként vagy kartotékrendszerként kell elképzelnünk, ahol a legutolsó tétel eltakarja előlünk az összes korábbi, hanem, ahogyan T. S. Eliot javasolja,⁴¹ folyamatosan változásban lévő erőterként vagy kristályszerkezetként, ahol az új kezdeményezések más és más hagyományelemeket vonnak a felszínre vagy taszítanak (ideiglenes) feledésbe. A kultúra voltaképpen kollektív emlékezet (Assmann), amelyben a felejtésnek is megvan a maga meghatározó szerepe, és amelynek folytonosan ártrendeződő belső hierarchiáját elsősorban az aktuális relevancia alakítja. Evidens, hogy háromezer éves technológiákkal (például daktilikus hexameterben) is lehet autentikus modern verset írni. Toldy Ferenc joggal láthatta (relatív értelemben) „modernnek” Kazinczy magyaros verseit a klasszikusokhoz (időmértékesekhez) képest, mert az egyik technológia (pillanatnyilag) újszerűbb volt a másiknál – ennek azonban kevés köze van az irodalmi modernséghez.

Az irodalomtörténet is elbeszélhető egymást felváltó paradigmák történeteként, ez azonban következményekkel jár. Az elgondolás azt implikálja, hogy minden kije-

41 T. S. ELIOT, „Hagyomány és egyéniség”, ford. SZENTKUTHY Miklós, in T. S. ELIOT, *Káosz a rendben*, 61–72 (Budapest: Gondolat, 1981).

lött korszakhoz egy meghatározott, egyedül adekvát normarendszer és eljárásrendszer tartozik, hiszen az adott paradigma éppen ezekben ragadható meg. Az ugyanabban a korszakban keletkezett, de a normáknak nem (vagy kevésbé) megfelelő művek és szerzők (amelyek/akik mindenkor szép számmal előfordulnak) mintegy automatikusan leértékelődnek. Az egymást követő, egymást leváltó (és közvetlen elődjüket mindig elavulttá minősítő) paradigmák sora a jelenbe vezető, lépcsőzetes fejlődési sort alkot, amely kiválóan alkalmazható annak megmagyarázására, hogy az irodalom aktuális folyamatai miért alakulnak szükségképpen éppen így, továbbá a korszakokhoz rendelt normák különféle kánonalakító műveletekben (például egyes életművek kiemelésében vagy háttérbe szorításában) is eredményesen alkalmazhatók. Ennek a szemléletnek az is előnye, hogy az így nyert lépcsőzetes fejlődésvonal összevethető a (többé-kevésbé ekvivalensnek tekintett) nyugat-európai fejlődésvonalakkal, és koronként megállapítható a magyar kultúra megkésettiségének mértéke.

Nincs okunk elvitatni ennek az elterjedt megközelítésmódnak az inspiráló és szintézisképző erejét, és azt is készséggel elismerjük, hogy a jelenünkhöz elvezető irodalomtörténet teljesítményeinek vizsgálatából mi sem tudjuk kiiktatni saját korunk perspektívájának hatását (horizontösszeolvadás). Nem táplálunk olyan illúziót, hogy az irodalomtörténet-írásnak azt kellene megragadnia, ahogyan a dolgok „valójában” történtek; tudjuk, hogy az általunk megírandó történet is szükségszerűen konstrukció lesz. Ugyanakkor semmilyen jelét nem látjuk annak, hogy az irodalom történetében kimutatható lenne az a folyamatos tökéletesedés, amelyet a fentebb vázolt modell implikál. Az individuumszemléletben vagy a nyelvszemléletben végbement, kétségkívül mélyreható változásokban nem látunk *abszolút* értéknövekedést vagy értékfelhalmozást, csupán azt, hogy ezek a változások lehetővé tették, hogy a mindenkori irodalmi teljesítmények a *saját koruk* viszonyait hatékonyan és revelatív erővel ragadják meg. Ebben a különbségtételben ismét a 17. századi *querelle* álláspontjai élednek újra: az akkori *ancient*-ekkel egyetértve mi sem gondoljuk, hogy az irodalom abszolút értelemben fejlődne, nem gondoljuk, hogy egy adott korszak normái szükségszerűen jobbak (a helyesség vagy igazság valamely abszolút normáját jobban megközelítők) lennének, mint a megelőző korszak normái. És bár irodalomtörténeti szempontból az irodalmi teljesítményeket létrehozásuk korához, annak művelődési, társadalmi, gazdasági viszonyaihoz mérten lehetséges megítélni, az irodalomtörténet elsősorban azokkal a művekkel foglalkozik, amelyek saját korszakuk letűntével is megőrzik jelentőségüket – és legszívesebben azokkal a klasszikusokkal, amelyek képesek magukhoz hajlítani az egyes korok normáit. A modernség *technológiai* jelentése nem alkalmazható a magas kultúra teljesítményeire: ezek esetében a modernség nem a technológiai korszerűség értelmében, hanem a modernitás mint világállapot által felvetett egzisztenciális feszültségek adekvát megjelenítésének értelmében nyer jelentést.

A modernitás azért a legalkalmasabb vezérfonal a 20. századi kötet számára, mert a modernitáshoz minden egyes 20. századi irodalmi megnyilvánulás kénytelen volt valamilyen formában viszonyulni. Ezek a viszonyulások indíttatásukban és irányultságukban sokfélék, és – a korábbiakból is következően – semmiképpen sem állíthatók valamiféle lineáris rangsorba, trendvonalba. Szegedy-Maszák Mihály nyil-

vánvalóan provokatívnak szánt kérdésére („értelmezhető-e irodalmunk úgy, mint egyetlen irányban előre haladó fejlődés”⁴²) egyértelműen nemleges a válasz. Hiszen társadalomtörténetünk sem ilyen, hanem visszaesésekkel, súlyos és feldolgozatlan traumákkal terhelt folyamat – döntő különbség ugyanakkor, hogy a társadalomtörténet területén rendelkezünk világos, bár a politikai kurzusoknak megfelelően gyakran cserélgetett célképzetekkel. A modern irodalom története bizonyosan nem halad ilyen absztrakt célállapot felé: rendszerint arra törekszik, hogy saját korával vagy az általa választott hagyománnyal legyen adekvát. Ebben is különbözik a 19. század irodalmától, amely csaknem teljes egészében a nemzeti elvű művelődés közös projektumában volt érdekelt.

Az egységes fejlődésvonal hiánya nem jelenti azt, hogy a modern irodalmat csak végletekig szétaprózott mikrofolyamatok kavargó konglomerátumaként lehetne leírni – hiszen ez a kézikönyvet gyakorlatilag lexikonná változtatná át. A modern magyar irodalom folyamatait néhány átfogó, széles hatású, csoportos kezdeményezés határozta meg, amelyek számos esetben időben is, a résztvevők személyében is átfedésbe kerültek: ezért sem célszerű a mi szempontunkból egymást leváltó paradigmaként megragadni őket. „Nemzedékváltást” sem lehet regisztrálni a szó valódi értelmében, hiszen bár egységesen, nemzedéki alakzatban *fellépő* csoportosulásokból akad néhány, arra nem ismerünk példát, hogy az irodalmi mezőben jelen lévő, szintén nemzedéki jellegű csoportosulások egyidejűleg egységesen *lelépnének*. Hasonlóan terméketlenné látszik a korábbi irodalomtörténetekben szívesen használt harci metaforika, amely győzelemként és vereségként, felemelkedésként és bukásként jellemzi azt, ahogyan egy szellemi kezdeményezés befutja a maga pályáját. Az általunk elmondandó történet szellemi kezdeményezések – kulturális projektumok – története, amelyek nyilvánvalóan a kronológia bizonyos szakaszában válnak jelentőssé, és egy másik szakaszában veszítik el a jelentőségüket. De nem alkotnak sem lineáris sort, sem egyetlen nagy projektumot; és irodalomtörténeti szemléletünk számára sohasem jelölnek kizárólagos, preskriptív normát – még akkor sem, ha valós történetük során esetleg valóban ilyen szigorú normákat érvényesítettek. Ezek a szellemi kezdeményezések, a körülöttük kialakult csoportosulások, az általuk elindított folyamatok, létrehozott intézmények és legfőként művek alkotják a modernség azon változatait, amelyekre kötötünk munkacíme utal.

Miként Angyalosi Gergely írja a jelen gondolatmenet egyik fő forrásául szolgáló tanulmányában:

[a] folyamatok, jelenségek, egyéni írói teljesítmények szerepeltetésének arányát és módját annak a metodológiának az alapján lehetne elgondolni, amelyet Deleuze (Foucault-ra utalva) kartográfiai módszernek nevezett. Ez annyit jelent, hogy a hosszú távú történeti folyamatokon belül az irodalmi diszkurzusoknak sokféle, heterogén típusa él együtt rö-

42 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *„Minta a szőnyegen”: A műértelmezés esélyei*, 151–161 (Budapest: Balassi, 1995), 161.

videbb-hosszabb ideig. Az ilyesfajta koegzisztenciát pedig úgy ragadhatjuk meg a legal-kalmasabban, ha mintegy kiterítjük őket a térben, vagyis »térképként« szemléljük őket.⁴³

Ezeket a diszkurzív formációkat – melyeknek az elhatárolása a jelen koncepciótanulmány legfontosabb módszertani állítása – a következő fejezetekben ismertetjük. Itt azokra a módszertani problémákra kell egy pillantást vetnünk, amelyeket ez a tárgyalásmód magával hoz.

A kartográfiai megközelítésből és a tárgyalandó diszkurzusformációk részleges egyidejűségéből következően az „eseménytörténet” jellegű, lineáris kronológiai tárgyalásról le kell mondanunk. Az elbeszélendő események, történeti „objektumok” többszörös kötődéssel rendelkeznek: például egy irodalmi művet a diszkurzusfunkciók közötti pozíciója, a poétikai és műfajtörténeti elhelyezkedése, a létrejöttét befolyásoló társadalomtörténeti, ideológiai, esztétikai hatások, megjelenésének és fogadtatásának mediális, intézményi, mentalitástörténeti körülményei *együttesen* jellemezznek. Minden konkrét történés egy soktényezős, dinamikusan változó irodalmi mezőbe illeszkedik, az egyes tárgyalási szempontok (dimenziók) külön elbeszélhető történeteket adnak ki.⁴⁴ A térképhasonlatot folytatva: ugyanannak a területnek a hegy- és vízrajzi, gazdasági, politikai vagy etnikai térképe mind különböző, de egymással összefüggő, egymásra vetíthető, egymást kölcsönösen értelmező információkomplexumot tartalmaz. Ennek megfelelően mi is elkülönítve, de összefüggésben tárgyaljuk a társadalomtörténeti, a média- és intézménytörténeti, a világirodalmi és diszciplináris hatásokra vonatkozó információkat, a poétika- és műfajtörténeti tudnivalókat, valamint a műveket és pályaképeket. Minthogy a nyomtatott verzió mégis ránk kényszeríti a lineáris formát, a „térképek” közötti összefüggéseket kereszthivatkozások gazdag rendszerével igyekszünk láthatóvá tenni.⁴⁵

Modern irodalomtörténetünknek nem a kronológia adja az alaplámpáráját, de természetesen ki kell jelölnünk az időben is azokat a pontokat, amelyek narrációnk sarokpontjait alkotják, amelyek között résztörténeteinket elhelyezzük. Kronológiai sarokpontnak nem a mégoly jelentős szerzők által kezdeményezett mégoly jelentős poétikai változásokat kívánjuk megtenni, hanem olyan eseményeket, amelyek a társadalom, a gazdaság, a közgondolkodás egész rendszerét és a társadalmat működtető ideológiák közegét is felforgatták. Ezek a változások nemcsak az irodalom aktuális folyamatait akasztották meg vagy zökkenetették ki, hanem az irodalmi modernséget körülvevő egész erőteret átrendezték. Az irodalmi modernségnek tehát – e traumák következményeképpen – ismételtelen megváltozott ideológiai és intézményi környezettel szemben

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

44 Részletesebb kifejtését lásd: RÁKAI Orsolya, „Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás”, *Helikon* 58, 3. sz. (2017): 341–358.

45 Reményeink szerint a kézikönyvnek lesz egy teljesebb és dinamikusabb online változata is, annál is inkább, mert a megírás folyamata eleve ilyen környezetbe illeszkedik majd – ennek protokollján jelenleg is dolgozunk.

kellett meghatározni önmagát, miközben óhatatlanul maga is alapvető változásokon ment át. Ezeket a határpontokat méltán nevezhetjük a 20. század „rendszerátváltásainak”: mindhárom olyan mértékben forgatta fel a társadalmi-gazdasági környezetet, hogy az irodalmi élet alapjai meginogtak és részben össze is omlottak, majd radikálisan új formákba szerveződtek. A három évszám 1920, 1948/49 és 1989.

Korszakhatáraink – következésképp fő fejezethatáraink – tehát olyan társadalomtörténeti események, amelyek az irodalom autonóm működéséhez képest külsődlegesek voltak, de annak kereteit, lehetőségeit, feltételeit alapjaiban megváltoztatták. Ebből azonban semmiképpen sem következik, hogy a leírásainkban meghatározónak szánt *heteronómia*–*autonómia* ellentétet a *társadalomtörténet*–*poétikatörténet* szemléleti oppozícióra vetítenénk rá; hogy a társadalomtörténetet a heteronómia jegyében, a poétikatörténetet pedig az autonómia jegyében kívánnánk megírni. Egy ilyen szemlélet a két tartomány radikális elválását jelentené, és olyan abszurdításokra vezetne, ahol az autonómnak tételezett törekvésektől (amilyen például az avantgárd) elvitatnánk a társadalmi állásfoglalást, vagy a heteronóm alapon elgondolt diszkurzív formációktól (amilyen például a nemzeti klasszicizmus) elvitatnánk a saját poétikát. Erről természetesen nincs szó: az irodalmi modernség vezérelveként tárgyalt autonómia nem azt jelenti, hogy az irodalom visszautasítaná a rajta kívüli világból érkező hatásokat, vagy lemondana a rajta kívüli világ befolyásolásáról: a modern irodalom történetét senki sem képzelheti valamiféle passzív, elitista, sztoikus zötykölődésnek a realitás göröngyei felett. Az irodalom autonómiájáért folytatott küzdelem elsősorban a *saját nyilvánosságtér* kivívását jelenti, annak a saját szabályrendszernek a kivívását, ahol a megítélés alapvetően esztétikai alapú, és így többé-kevésbé független a többi társadalmi kritériumrendszertől, mint az illem, a morál, a vallás, az etnicitás vagy a politika. Ennek a folyamatnak természetesen megvan a maga társadalom- és gazdaságtörténeti aspektusa is, hiszen a szellemi függetlenségnek alapfeltétele az egzisztenciális függetlenség, amelyet a kialakuló polgári sajtó fokozatosan és kompromisszumok árán teremtett meg. A közeg valódi ellenállását azonban nem ezek a gyakorlati nehézségek jelzik, hanem a koronként különböző (az irodalmi autonómia szempontjából nyilvánvalóan határátlépő), korlátozó, adminisztratív megnyilvánulások, amelyek a század első felében a felségsértési, vallásgyalázási vagy „szemérem elleni vétség” miatti perekig, később az izgatási és államellenes összeesküvés vádakig terjedtek, de az ennél enyhébb, váltakozó brutalitású elhallgattatási kísérletek sora is széles skálán mozog. (Az autonómiafolyamat viszonylagos sikerességét igazolja, hogy manapság vers vagy novella miatt nemigen indul sajtóper, noha parlamenti interpellációk olykor előfordulnak.) Amikor tehát az autonóm irodalom kialakulásának történetét írjuk meg, az egyáltalán nem jelenti az irodalom leválását az életről, a realitásokról: az autonóm nyilvánosságtér kialakítását jelenti, beleértve annak intézményi-gazdasági (tehát heteronóm) tényezőit is, valamint azoknak a felületeknek a kialakítását, amelyek segítségével ez a nyilvánosságtér más társadalmi és szemléleti alrendszerekkel érintkezni képes. Azt is itt kell megjegyezni, hogy önálló társadalomtörténeti narratíva felépítésére nem vállalkozunk: ehhez nem rendelkezünk sem kompetenciával, sem felhatalmazással. Társadalomtörténeti vizsgálódásaink csak az irodalmi folyamatok feltételrendszerére terjednek ki. A fentebb

jelzett társadalomtörténeti korszakhatárok ezt a feltételrendszert tagolják, pontosabban a koronkénti új, radikálisan megváltozott feltételrendszerek kezdőpontjait jelölik ki. Poétikatörténeti narratívánkat nem ezek a társadalomtörténeti szempontok, hanem az alább tárgyalt diszkurzív formációk határozzák meg döntő súllyal. A diszkurzív formációk belső története képes átlépni a társadalomtörténeti meghatározottságú korszakhatárokon, de ezek a határok a folytatódó történeteken belül is radikális töréseket jelölnek. Vegyük hát szemügyre először e határpontokat.

Az eddigiekből is kiderül, hogy a modern magyar irodalom és kultúra megindulása diffúz folyamat, amely nem köthető konkrét időponthoz vagy fordulathoz: a 19. század utolsó évtizedeiben nemigen lehet olyan átfogó jelentőségű művet vagy kezdeményezést lokalizálni, amely ezt lehetővé tenné. A fentebb már említett „kozmpopolita költészet”-vita az 1870-es évek végén például kétségkívül tematizálta a modernség egyes vonatkozásait, de hatása egyáltalán nem változtatta meg a kultúrában zajló folyamatok arculatát, és semmiképpen sem beszélhetünk a modernség híveinek vagy ügyének győzelméről. Ha szemléltetési céllal mégis egy konkrét időpontot kell kijelölni, akkor a millenniumi ünnepek látszanak alkalmasnak, amikor a magyar nemzetállam a modernitás elszánt képviselőjeként, s egyúttal az ezeréves múlt örököseként kívánta megmutatni magát a világnak, mintegy a „herderi jóslat” cáfolatának igényével. A korszerű technológia és a historikus ízlés e seregszemléje valóban pontosan jelképezi az ország akkori állapotát, ráadásul a látnivalók vonzereje valóban hozzájárult az országon belüli mobilitáshoz és közvetve a modern irodalom megerősödéséhez, hiszen olyan különböző személyiségeket csábított a fővárosba (és közvetve a magas kultúrába), mint Krúdy Gyula és Kassák Lajos.

1920 egy történelmi traumasorozat kulminációs pontja, amely a kultúra számos folyamatát brutálisan megszakította. A sok példátlan erejét az is mutatja, hogy egyetemes érvényű művészi-irodalmi feldolgozása máig sem jött létre. Ez részben annak köszönhető, hogy az önmagukban is rendkívül súlyos lokális hatások (mint az önálló szellemi kisugárzással rendelkező központok, így Nagyvárad, Szabadka, Kassa stb., illetve egy másik szinten az önálló kulturális arculattal rendelkező országrészek elcsatolása) különálló sérelmekként jelentkeztek. Az igényes kulturális feldolgozást (ahhoz hasonló, mint ami például a holokauszttrauma tekintetében néhány esetben – *Sors-talanság, Emberszag, Saul fia* – megvalósult) az is lehetetlenné tette, hogy a Trianon-trauma 1945-ig a hivatalos állami politika és propaganda centrumában állt, majd a következő bő négy évtizedre szigorú tabu alá került – vagyis mindkét szakaszban elérhetetlen maradt az autonóm művészeti megközelítés számára, azaz a közvetlen politikai érdekeltség (előjelétől függetlenül) minden egyes feldolgozási kísérletre rányomta a bélyegét. A modernitás szemszögéből azonban a dátum más okból is fontos. Amikor a modern magyar irodalom első kezdeményezései megindultak (Reviczky nemzedéke, a kései Vajda, a századvégi novellisták), akkor törekvéseik azon az implikált feltételezésen alapultak, hogy a nemzeti elvű művelődés megteremtésének projektuma sikeresen lezárult: kialakult a magyar irodalmi nyelv, létrejött a formák, műfajok és hagyományok készlete, az intézményrendszer (Akadémia, társaságok, folyóiratok), a nemzeti panteon, a polgári olvasóközönség. Mindezért már nem szükséges további

harcot folytatni, megvan a biztos alap, amelyről kiindulva az európai irodalomban felmutatott új lehetőségeket – azaz a modernséget – meg lehet hódítani. A nemzeti szemlélettől való ellépés, rugalmas elszakadás (de sohasem a vele való szembefordulás!) a modern irodalom kialakulásának alapfeltétele volt: Ady és a Nyugat is ezen a terepen vívta kezdeti harcait (ezúttal nem harci metaforikáról, hanem valódi, éles, becsületbe vágó vitákról van szó). A Trianon-sokk azonban újra kérdéssé tette a nemzeti kultúra (és egyáltalán a nemzet) mibenlétét, kiterjedését, fennmaradásának esélyeit. Az évtizedekkel korábban lezártnak vélt kérdések újra eleven kérdésekké váltak, kihúzva a talajt a művészeti modernség első sikeres projektuma (a mi nómenklatúránkban *esztétizáló modernség*) alól. A helyzetet tovább nehezítette, hogy a nemzetállam (amely a kisebbségek millióinak elcsatolása után a korábbiaknál több joggal volt így nevezhető) hivatalosan visszavonta a zsidóságnak tett emancipációs ajánlatot. Ezt követően pedig, mivel a Horthy-rendszer a területi revíziót, s így a nacionalizmust tette a következő évtizedek fő politikai témájává, a forradalmak által felszínre hozott valós társadalmi feszültségeket pedig a politikai propaganda eszközeivel a közbeszéd perifériájára szorította, a társadalmi modernizáció kérdései is jórészt lekerültek a napirendről. Irodalomtörténeti szempontból az is döntő tényező, hogy 1920-tól kell felvenni a határon túli magyar irodalom történetiszálait, ahol a kulturális identitásképzésnek szinte példa nélkül álló (különálló hagyománykészletre lényegében csak Erdély esetében visszatekintő) erőfeszítéseit kell áttekintenünk. Ennek a területnek az eddigi feldolgozásai jellemzően vagy az irredentizmus sérelmi narratívájából indulnak ki, vagy épp ellenkezőleg, a szocialista internacionalizmus szönyege alá próbálják söpörni a problémát. Mi itt is általános elveinket igyekszünk érvényesíteni, tehát a határon túli irodalmat is az invenció–tradíció–recepció szempontjai szerint vesszük szemügyre, és különös figyelemmel vizsgáljuk meg az irodalmi modernség olyan megnyilvánulásait, amelyek esetenként megelőzték és inspirálták az anyaországi fejleményeket. Ez az egyik olyan hely a tervezett narrációban, ahol a társadalomtörténeti és a poétikatörténeti elbeszélés különválik. Az utódállamok kisebbségi magyar kulturális intézményrendszerének kialakítása megannyi külön történet, amely eltérő hagyományokra tekint vissza, és eltérő politikai környezetben, eltérő ellenállással szemben vívja ki a maga pozícióit. A határon túli magyar irodalom teljesítményei azonban a közös történet integráns részei, különösen azokban az esetekben, amikor ezt a hatástörténet is alátámasztja. Így például Szilágyi István, Grendel Lajos, vagy épp a Symposion-kör munkásságát nincs okunk a lokalitás karanténjába zárni: nyilván mindegyiknek vannak fontos helyi vonatkozásai is, de mi nem ezekre, hanem az egyetemes magyar kultúra folyamataira kívánunk összpontosítani. Közbevetőleg: hasonló a helyzet a „női irodalom” problémájával is: a téma társadalomtörténeti vonatkozásaira (oktatás, mobilitás, választójog stb.) természetesen kitérünk, de az irodalmi teljesítmények tárgyalásakor oly módon felelhetünk meg a saját narrációnk által képviselt inkluzív, emancipatorikus értékrendnek, ha a női szerzőket integráltan tárgyaljuk, és biológiai nemük nem kap kiemelt fókusz a csoportosítás révén. Az 1920-as sarokpont további következménye, hogy ekkor kell először jelentős, az *internacionalitás* elvi alapjaira épülő emigrációs irodalommal is számolnunk. Ha létezne olyan irodalomtörténeti narráció, amely 1867-től kezdve töretlen

fejlődésvonallal kalkulálna, 1920-ban akkor is a trendek megtörésével, új trendek megindulásával kellene számot vetnie.

Hasonló a helyzet az 1948-as sarokponttal, amelynek brutalitása mégiscsak más jellegű. Az 1948–49-es események nemcsak a tágabb körülmények radikális megváltoztatásával, hanem közvetlenül is sújtották az irodalmat, különösen a modern törekvéseket. A sztálinista kultúrpolitika túlnyomórészt megszüntette az irodalom intézményeit, plurális működésének létfeltételeit, a maradékot pedig monopolizálta, hézagmentes ideológiai ellenőrzése alá vonta. A modern irodalom legfőbb vívmányát, mondhatni lényegét, az autonómiáját fojtotta el – pontosabban a legszűkebb magánszférába száműzte. Ez a totális kisajátítás a magyar irodalom történetében példátlan esemény, kötetünk pedig ennek megfelelően tárgyalja majd. Itt azonban azzal az ellentmondással is szembe kell néznünk, hogy a magát modern, racionális és humanista (egalitárius, emancipatorikus) projektnek ismerő kommunizmus miért üldözte a modern művészetet és irodalmat. A kommunizmus kétségtől modern projektum volt, amely – szemben a 20. század más, a modernitást csak technológiai értelemben felvállaló totalitárius kísérleteivel – a felvilágosodás örökségét is magáénak vallotta: ezt csak az vitathatja el, aki a modernitást a kapitalizmussal azonosítja. Mi úgy látjuk, hogy a modernitás fogalma a középkor (és reneszánsz) utáni – a lehetőségek gyors tágulásával és az általános érvényű értékcentrum hiányával jellemezhető – világállapotot, valamint az erre adott társadalmi–gazdasági–kulturális válaszlehetőségeket együttesen foglalja magába. A kommunizmus elmélete a kapitalizmus kollektivistá alternatíváját kínálta, és megvalósult verziója, a birodalmi bolsevizmus is számos modern jegyet mutatott, például támogatta a technológiai fejlődést és a mobilitás bizonyos kontrollált formáit (urbanizáció, indusztrializáció, kötelező közkutatás stb.). Az ideológia azonban szélsőségesen célelvű volt: válasza éppen a célban, az ideálisan igazságos és racionális társadalom ígéretében állt, és egy ilyen cél szükségszerűen hozta magával a szellemi autonómia korlátozását, hiszen a figyelem és vonzalmak szóródása csökkent a cél iránti törekvés hatékonyságát. A kommunizmus heteronóm (pontosabban propaganda-) irodalmat kívánt, így a politikailag semleges esztétikai törekvéseket is akadályozta („aki nincs velünk...”). Ha ehhez hozzávesszük a modern irodalom kritikus alapbeállítottságát (hogy mintegy a társadalom, a társadalmi rendszerek „lelkiismereteként” lép fel), akkor világossá válik, miért nem támogathatta a modernizáló totalitárius állam a modern irodalmat. Ez tehát általános jelenség, amelynek magyar megvalósulása (a szovjet tapasztalatok alapján) 1948–49-re esett.

Az 1989-es „voltaképpen” rendszerváltás határpont jellege viszonylag kevés magyarázatot igényel: megszűnt a központosított irodalompolitika, megszűnt a cenzúra, a kultúra (és benne az irodalom) felszabadult a rákényszerített tematikai és stilisztikai tabuk alól, ugyanakkor hirtelen kitetté vált a szabadpiacnak és a szabadpiacon létrejött kulturális hatásoknak, amelyekre sem struktúráiban, sem érzékenységeiben nem volt felkészülve. Szerencsésnek mondható, hogy a puhuló diktatúrában az oldódás folyamata ekkor már évek óta zajlott (például az elvileg tiltott írók némelyikét már büntetlenül lehetett olvasni, ha nem is „hivatalos” kiadásban), így bizonyos területeken a rendszerváltás inkább csak legalizálta az addigra de facto részben már kialakult pluralitást. Az

irodalmi mező egészét azonban így is radikális változások érték, folyóiratok és kiadók sora szűnt meg a finanszírozás régi rendszerével együtt, és a termékeny káoszból új szereplők, új viszonyrendszerek emelkedtek ki.

Kötetünk tehát a modern irodalmat a mindkét irányban kiterjesztett 20. század ke-
reteiben kívánja felölelni. Az évszázadot három nagyobb, lezárt, és egy kisebb, nyi-
tott szakaszra osztjuk fel. Az első szakasz az 1890-es évektől 1920-ig tart, és egy olyan
országban játszódik, amely korlátozott függetlenségű és soknemzetiségű, miközben
középhatalmi és nemzetállami illúziókat dédelget. A második szakasz (1920–1948)
színtere egy integritásában és identitásában megsértett ország, amely – tragikus követ-
kezményekkel – ezt a sértettséget teszi identitása legfőbb elemévé, majd egy rövid életű
és illuzórikusnak bizonyuló kísérletben megpróbálja újradefiniálni magát. A harmadik
szakasz (1948–1989) helyszínül egy olyan ország szolgál, amely nemcsak katonailag,
hanem ideológiailag is megszállás alatt áll, de éppen erről nem áll módjában beszélni,
sem az irodalomban, sem egyebütt. Végül az utolsó szakaszban (1989-től a 2010-es éve-
kig) az intézményesen szabaddá vált irodalom próbálja bepótolni a múlttal való szem-
benézés mulasztásait, és próbál élni a szabadsággal, amelyre a múltja nem készítette
fel. Az irodalmi modernségnek tehát mindvégig súlyos intézményi és ideológiai kihí-
vásokkal kellett szembenéznie, a kihívások jellege azonban koronként megváltozott, és
óhatatlanul megváltoztatta a modern irodalom működési módjait is. A magyar irodal-
mi modernség sajátos arculatát éppen ezek a hátráltató tényezők határozzák meg. Ezek
miatt méltánytalan (és a modellalkotás szempontjából félrevezető) a nyugat-európai
modernség mércéinek közvetlen alkalmazása a magyar irodalom viszonyaira.

Mindennek kapcsán még egy problémáról kell szólni: a „magyar megkésettség” köz-
helyé vált ideájáról. Kötetünk szakítani kíván ezzel az elgondolással. Nem mintha nem
lenne evidens, hogy a tág értelemben vett modernitás – azaz az újkor – ideái (hasonlóan
a középkor számos ideájához) nyugat-európai felbukkanásukhoz képest megkésve re-
gisztrálhatók a magyar kultúrában. Valódi egyidejűséget alighanem csak két esetben
sikerült elérni, a 15. századi latin nyelvű humanizmus és a 20. századi szinkretizmusra
törekvő avantgárd esetében: azoknál a mozgalmaknál, amelyek inherens nemzetközisé-
güknél fogva a leginkább lehetővé tették a nyelvi határok átlépését és a nemzeti kultúra
adottságaitól való függetlenedést. Nem tagadni vagy bagatellizálni akarjuk azonban a
megkésettség általános tapasztalatát, hanem mögéje tekinteni. Felszínesnek véljük azt
az elképzelést, amely az európai kultúrát egy tájékozódási futóverseny mintájára írja le,
ahol az egyes nemzeti kultúráknak előírt sorrendben kell érinteni az ellenőrzőpontokat.
Az európai kultúra történetét kirajzoló eszmék, gondolatalakzatok, kulturális mintáza-
tok valójában nem voltak előre készen, hanem az európai kultúrán belül, annak egyes
pontjain jöttek létre, majd onnan terjedtek el és alakították ki helyi verzióikat a külön-
böző helyi közegekkel kölcsönhatásban. A szituációt tehát nem írja le árnyaltan az a
megállapítás, hogy a magyar kultúra (illetve annak valamely teljesítménye) *megkésett*,
hiszen az egyes fejleményeknek nem egy adott naptári időpontban kell bekövetkeznie,
hanem akkor, amikor a szellemi-társadalmi körülmények (a gazdasági-politikai körülmények függvényében) megérték erre. Értelmetlen Aranyt elmarasztalni, amiért nem
lett „magyar Baudelaire”, hiszen a kor Magyarországnál senki sem lehetett volna Baude-

laire.⁴⁶ Ezt a logikát folytatva Aranyt nevezhetnénk például „magyar Béranger”-nek, hiszen az ennek megfelelő funkciókat (másokkal megosztva) mindenképpen betöltötte, de Arany nyilvánvalóan sokkal több is volt ennél. Másfelől senki sem töltötte be például a „magyar Balzac” funkcióját. A magyar és a francia irodalom útvonala nem analóg, fordulópontjaik jelentős része nem feleltethető meg egymásnak – ugyanakkor a közös európai tendenciákra tett hatásuk is igen eltérő. A regisztrált jelenségnek csupán a fel-színe az, hogy a magyar irodalom *megkésett*; lényege, hogy a magyar irodalom *receptív*: ideáinak jelentős részét külföldről importálja. Hogy ezek az ideák honnan jönnek és milyen úton, kinek a kezdeményezésére kezdenek honosodni, és milyen fogadtatásra találhatnak, az legalább olyan releváns információ, mint hogy *mikor* érkeznek meg. Kötetünk ezért a kronológiai sarokpontok által kijelölt szakaszokra osztva, a legjelentősebb világ-irodalmi nyelvekre vonatkozóan külön recepciós fejezeteket fog tartalmazni, amelyek áttekintést adnak ezeknek a hatásoknak a szerkezetéről és működéséről.

A receptivitás szerepét úgy is leírhatjuk, hogy a magyarországi irodalmi modernitás jelentős részben *kulturális fordítás*, idegen forrásokból átemelt diszkurzív formációk és sorozatok adaptációja, amelyek „saját fejlesztésű” (például a lokális közösségi traumák kapcsán kifejlődő) kulturális mintázatokkal vegyülve és interferálva alakították ki az általunk ismert és leírni kívánt sajátos konstellációkat. Ebben a modellezésben az is láthatóvá válik, hogy miért csúszik szét a modernizáció rétegeinek szinkronitása, amiként azt a milleniumi ünnepségek arculata kapcsán említettük: a technológiai fejlemények adaptálása ugyanis nem igényel fordítási műveletet, azok „egy az egyben” átvehetők, míg a kulturális mintázatok annál inkább módosulnak (illetve késlekednek), minél nagyobb a (kulturális) távolság az adott kezdeményezés centrumaitól. Az aszinkronitás veszélyeit napjainkban azok a modern magas kultúrától meg nem érintett fundamentalista (középkori ideológiai mintákat követő) politikai alakulatok illusztrálják legkiéleztetebben, amelyek ugyanakkor a modern technológia teljes eszköztárával rendelkeznek.

Diszkurzuszformációk

A magyar irodalmi modernség *felosztását* illetően az irodalomtörténet-írásnak nem sikerült konszenzust kialakítania. Az utóbbi három évtized vitái inkább kiélezték, mintsem elsimították az ellentéteket. Ezek a viták az irodalomtudomány legfontosabb koncepcionális kérdéseit érintik, és centrális szerepet játszanak a korszak legnagyobb hatású irodalomtörténeteinek életművében, a csoportok és iskolák kohéziójában. Nem tekintjük feladatunknak, hogy ehelyütt részletesen ismertessük ezeket a rivális koncepciókat, azonban saját elgondolásunkat sem tudnánk bemutatni anélkül, hogy kijelölnénk viszonyunkat az előzményekhez.

Az előző akadémiai irodalomtörténetet (Spenót) követően az 1980-as évek végén, Kulcsár Szabó Ernő munkásságában jelent meg először egy új történeti taxonómia igé-

46 Vö. ANGYALOSI Gergely, „A modernség útvesztőiben”, *Élet és Irodalom* 60, 23. sz., 2016. június 10., 13.

nye, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy az irodalmi posztmodernség kurrens teljesítményeinek és szerzőinek kanonikus helyzetét megerősítse. A modell első verziója – világirodalmi példákra támaszkodva – háromosztatú rendszert mutat: *klasszikus modernség* – *avantgárd* – *posztmodern*.⁴⁷ Minthogy az avantgárd viszonylagos különállása korábban sem volt vita tárgya, a modell újdonságértéke elsősorban abban állt, hogy a posztmodernt a másik kettővel egyenértékű új paradigmának, egyben új korszaknak minősítette (ezt az individuumszemlélet és a nyelvszemlélet radikális megváltozásának regisztrálásával támasztotta alá), szemben azzal a korabeli kritikai felfogással, amely a posztmodernben csupán stílusirányzatot vagy pusztá irodalmi divatot vélt felfedezni. A modell azonban történeti szekvenciaként nem volt túlságosan plauzibilis, hiszen a magyarországi történeti avantgárd működése kronológiai tekintetben beékelődik a klasszikus modernségnek nevezett történeti alakzat közepébe. Ezért a modell rövidesen négyosztatúvá alakult, az avantgárd előtti és utáni modernségverziók (illetve korszakok) elkülönültek egymástól: *klasszikus modern* – *avantgárd* – *késő/másodmodern* – *posztmodern*.⁴⁸ A vita voltaképpen azon a kérdésen lángolt fel, hogy milyen ismérvek különítik el a harmadik paradigmát (vagy korszakot), és ennek megfelelően milyen elnevezés írja le azt adekvát módon. A felmerült alternatívák közül a Tverdota György által javasolt terminus, a *hagyományörző modernség* fogalma emelkedett ki.⁴⁹ A két álláspont (amelyeket itt leegyszerűsítve Kulcsár Szabó Ernő és Tverdota György nevével jelölünk) voltaképpen a kortárs irodalomtudomány két pólusát jelöli ki: előbbi a recepcióesztétika és a hermeneutika, utóbbi a filológia és a kritikatörténet szempontjait tekinti elsődlegesnek. Előbbi az újraolvasás műveletéből és az elkerülhetetlen horizont-összeolvadásból kiindulva aszerint ítéli meg az irodalomtörténeti jelenségeket, hogy azok mennyire felelnek meg az olvasó jelenbeli nézőpontjának, befogadói stratégiájának, kérdésfeltevéseinek: mennyiben részei annak a (jelenből megkonstruált) történeti folyamatnak, amely éppen hozzánk vezet. Az utóbbi stratégia a korabeli viszonyok, szándékok, indítatások, tetten érhető hatások minél hívebb rekonstruálásából indul ki, és igyekszik az irodalmi művet a kortárs viszonyok kontextusában megítélni. Mindkét megközelítés *absztrakció*, amely, bár értékes belátások forrása, nem tarthat számot az abszolút igazság pozíciójára.⁵⁰ És nem is egyeztethetők össze közvetlenül, hiszen éppen igazságkritériumaik különböznek radikálisan: az egyiknek a hatástörténeti relevancia, a másiknak a történeti tények jelentik az elsődleges mércét.

Kartográfiai megközelítésünk olyan módon lesz képes ennek az ellentmondásnak a meghaladására, hogy a kiindulásként elgondolt mátrix mintegy visszalép a fentebb

47 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, „Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern – Az irodalmi modernség és az »egész«-elvű gondolkodás válsága”, *Kortárs* 34, 1. sz. (1990): 129–142.

48 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, „A kettévált modernség nyomában: A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján”, in *„de nem felelnek, úgy felelnek”: A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ LÓRÁNT és KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, 21–52 (Pécs: JPTE – Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992).

49 TVERDOTA GYÖRGY, „A hagyományörző modernség születése”, *Literatura* 40, 2. sz. (2014): 119–132.

50 A vita érzékeny és pontos kritikai összefoglalását lásd NAGY CSILLA, „A megnevezés modora: Terminusok, koncepciók és stratégiák a ’20–30-as évek irodalmának meghatározására”, *Irodalmi Szemle* 61, 9. sz. (2018), 58–85.

vázolt dilemma elé, és potenciálként tartalmazza mindkét fajta kifejtést – ahogyan például egy vaktérkép is „kitölthető” természetföldrajzi, politikai-gazdasági vagy éppen etnikai-kulturális információkkal. A kidolgozás azután pragmatikusan megkeresi a megfelelő lokális hangsúlyokat, és reményeink szerint egyensúlyt talál a leírandó jelenségeket illető objektív, múltbeli tények és a jelenkori kontextusunk által meghatározott olvasatokban létrejövő kulturális vonatkozások között. A művelet sikere azon múlik, hogy a kartográfiai mátrix milyen pontossággal és rugalmassággal képes e jelenségek és vonatkozások megragadására. Elgondolásunk abból indul ki, hogy elfogadjuk a lényegében konszenzust élvező négyes felosztást, ezt azonban nem tekintjük sem korszakolásnak, sem paradigmasornak (amennyiben paradigmákon egymást leváltó szemlélet- és normarendszereket értünk). Vegyünk példának egy olyan szegmenst, amelynek elhatárolásában nagyjából mindenki egyetért: az avantgárdot. Ha korszaknak (vagy paradigmának) tekintjük, akkor a kezdetét 1915-ben, zárlatát 1927-ben (vagy esetleg némi ráhagyással 1930-ban) kell felvennünk. Az avantgárd folyóiratok működése – amelyhez ezek a dátumok köthetők – azonban egyáltalán nem függesztette fel a „klasszikus modern” tevékenységeket, mint például a *Nyugat* működését, és maga a *Nyugat* sem függesztette fel (sőt nem is nagyon befolyásolta) például a modernséggel többé-kevésbé szemben álló, nagyságrenddel nagyobb példányszámú *Új Idők* működését. A magyar avantgárd legjelentősebb teljesítményei ráadásul emigrációban, a hazai kulturális kontextustól elválasztva jöttek létre, miközben a hazai kulturális kontextusban (az avantgárd vívmányaitól nyilvánvalóan teljesen függetlenül) éppen ugyanazokban az években készült el például Kosztolányi négy regénye – hogy csak egyetlen kiemelkedő teljesítményt említsünk a sok közül. Az avantgárdnak tehát, ha a magyar irodalom egésze felől tekintjük, *nincs korszaka*. Az avantgárd egy diszkurzív formáció, amely más formációkkal párhuzamosan, de azoktól jól elkülöníthetően létezik, és amely 1915-ben bukkant fel először a magyar irodalomban, de korántsem 1927-ben adott hírt magáról utoljára (noha első fénykora akkoriban ért véget): új verziói, iterációi napjainkban is jelentkeznek. Egy ilyen diszkurzív formáció a filológia/kritikatörténet irányából úgy ragadható meg, mint alkotók egy csoportjának hozzávetőleges, kreatív konszenzusa stílus, nyelv, tematika, értékrend és más irodalomesztétikai funkciók tekintetében; míg a recepcióesztétika/hermeneutika szempontrendszer szerint mint megvalósult nyelvi-poétikai alakzatok összetartozó, tipizálható, elemző műveleteknek közösen alávethető konglomerátuma.

Azt is szem előtt kell tartanunk, hogy a kontroverziát voltaképpen elindító kulturális formáció, a *posztmodern* helyzete is megváltozott időközben. A fogalom az 1990-es évek elején olyan kulcsnak látszott, amely szinte minden zárat nyit, de azóta némileg megkopott a fénye, és már nem tűnik annyira hasznos, operatív elemző eszköznek. Manapság nem sok irodalmár (író, irodalomtörténész, kritikus) értékelné úgy a helyzetet, hogy az irodalmi posztmodern korában élünk. A posztmodernség egyes jellemző stilisztikai jegyei elvesztették attraktivitásukat, egykor „zászlóshajónak” tekintett szerzői között ma a hasonlóságoknál számosabbnak tetszenek a különbségek. Nádas Pétert ma nemigen neveznék posztmodern szerzőnek, de még Esterházy Péter egyes szövegei esetében is újragondolandó, ami a posztmodern és referencialitás viszonyáról oly

magától értetődőnek tűnt néhány évtizede. Új nemzedékek léptek a nyilvánosság elé a „paradigmától” csaknem érintetlenül, miközben olyan külső események is átírták a kánon, mint Kertész Imre Nobel-díja. Ezért annak sincsen különösebb relevanciája, hogy a korábbi „paradigmák” milyen mértékben elővételezték a posztmodern szemléleti és poétikai jegyeit. Az utóbbi három évtized irodalma nem egészen abban az irányban haladt tovább, amerre a rendszerváltás környékén haladni látszott. A posztmodern változatlanul tekinthetjük a 20. századi magyar irodalom egyik alapvető fontosságú diszkurzív formációjának, de nem tekinthetjük olyan paradigmának, amely felé, mintegy előzetes stációként, a többi paradigma törekszik. Egy-egy elemzésben alkalmilag termékeny lehet a hipotézis, hogy a modern irodalom mindig is a posztmodern felé haladt, hogy mindig is a posztmodern formái és belátásai érlelődtek benne, de logikai struktúrájában ez alig különbözik a szocialista realizmus történelmi szükségszerűségébe (a Petőfi-Ady-József Attila költőtriáson töretlenül átvetett forradalmi kontinuitásba) vetett meggyőződéstől – még akkor sem, ha adott esetben sokkal árnyaltabb érvelés áll a háttérben.

Az avantgárd és a posztmodern fogalmának tartalma és terjedelme megváltozott tehát, de elkülönítésük továbbra sem ütközik különösebb nehézségbe. Igazi nehézséget az okoz, ami az előbbieket elkülönítése után fennmarad: a 20. századi irodalomtörténet alapszövegét és legtöbb klasszikusát adó, radikális „megszaladástól” vagy „szembefordulástól” tartózkodó, „voltaképpen” irodalmi modernség. A bevezetett terminológia meglehetősen félrevezető: „klasszikusnak” rendszerint egy kulturális formáció kiteljesedett verzióját, csúcspontját szoktuk nevezni, itt azonban a késő vagy másodmodernség meghaladni látszik a klasszikus verziót, sőt a dekadencia mozzanata épp ezt a korábbi, nem pedig a nevében másodlagos változatot jellemzi. Ebben a felosztásban tehát a „klasszikus” jelző megtartása jórészt csupán terminológiai inerciából ered. A „hagyományörző” terminus referenciálisan pontosabb ugyan, ám a jelzett irodalomtörténeti korpusznak (amely nagyjából az 1930-as évektől az 1970-es évekig terjed) csak az egyik aspektusát ragadja meg. Az eredeti mintául szolgáló német terminológia következetes átvétele logikailag talán koherensebb volna (Früh- és Spätmoderne: kora és késő modern), ez azonban a társadalomtörténeti modernitásfogalommal való félreérthető interferenciák, valamint a kronológiai viszonyok túlhangsúlyozása miatt nem látszik előnyösnek. Saját felosztásunkban terminológiai munkahipotézisként az *esztétizáló* és *szintetizáló modernség* fogalmait vezettük be.

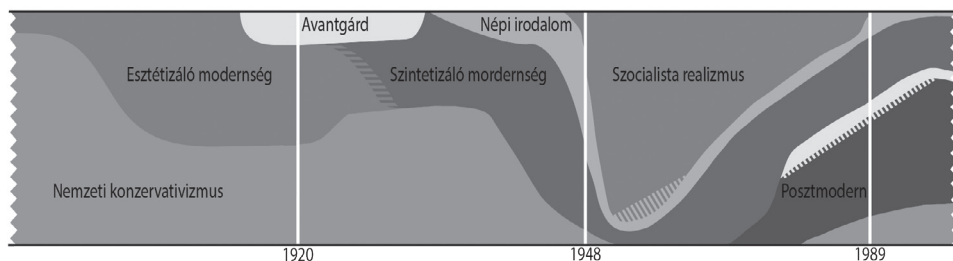
Az esztétizáló (vagy „esztéta”), illetve a szintetizáló modernség nem új terminusok a magyar irodalomtörténetben: az előbbi Király István, az utóbbi Kabdebó Lóránt munkásságában tett szert jelentőségre és ismertségre. A szakterminusok elkerülhetetlenül magukkal hordozzák korábbi használataik emlékét, és ez nem is baj, hiszen e korábbi használatok *logikai* struktúrája nem összeegyeztethetetlen a miénkkel. Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell, hogy a fogalmak e mostani használata nem alluzív: a korábbi használatok *ideológiai* kereteit nem valljuk magunkénak. Gondolkodásunk jelenlegi fázisában éppen ez a fogalompár fejezi ki legjobban, amit állítani próbálunk. Voltaképpen két egymással ellentétes attitűdről, művészi magatartásformáról van szó. Az esztétizáló attitűd a művészet autonómiáját szélsőséges formában képzei el, leválasztva

az esztétikumot a morál és a megismerés tartományairól: a *szép* önmagáért való, nem szükséges összekapcsolni a *jó* és az *igaz* kategóriáival. Ez a radikalizmus teszi lehetővé, hogy a művészet és irodalom kialakítsa a maga intézményrendszerét és sajátos nyilvánosságterét. A szintetizáló attitűd már ennek a nyilvánosságtérnek a birtokában kíván reagálni és hatást gyakorolni a világ és a társadalom viszonyaira. A kettő közötti váltás klasszikus szimbóluma Hans Castorp elhatározása, hogy levonul a hegyről. A váltás közvetlen kiváltó oka az európai kultúra példátlan megrázkódtatásának, az első világháborúnak és az azt követő társadalmi turbulenciáknak a tapasztalata. Ez a traumasorozat (amely Magyarországra nézve speciális terheket is hozott), valamint a hozzá kapcsolódó attitűdváltás a kor teljes művészeti spektrumában megfigyelhető. A magyar avantgárd, amely az expresszionizmustól indult, egy dadaista periódus után a konstruktivizmushoz és a Bauhaus-elvekhez érkezik meg. Még a nemzeti konzervativizmus is saját, társadalmi kitekintésű modernizációs programmal lép fel. E nagyon különböző (később részletesebben tárgyalandó) törekvések közös nevezője az a cél, hogy a művészi tapasztalatot visszavezessék, integrálják, szintetizálják a társadalmi valóságba. Magában az esztétizáló és szintetizáló modernség poétikájában ez a váltás olyan makrodinamizmusokban figyelhető meg, mint hogy a korszak elbeszélő prózáját és drámáját uraló realizmuson belül a hangsúly a lélektani realizmusról áthelyeződik a társadalmi realizmusra.

A 20. századi irodalom térképszerű (tehát nem lineáris-szekvenciális narratívaként elgondolt) bemutatására túlnyomórészt alkalmas a fent meghatározott négy diszkurzív formáció mint a kartográfiai művelet meghatározó tartományai. Akadnak azonban olyan irodalomtörténeti fejlemények, amelyek e művelet során a tartományok közötti senkiföldjére vagy legalábbis valamelyik tartomány elhagyatott periferiájára kerülnek, s így kisodródnának a figyelem fókuszából, noha saját korukban nagy fontosságra tettek szert, és jelentős hatástörténettel is rendelkeznek. Azokról az irodalmi vállalkozásokról van szó, amelyek nem az irodalmi modernség négy diszkurzusformációjának valamelyikéből indultak ki, hanem olyan társadalmi-ideológiai programokból, amelyek irodalmi vetülettel is rendelkeznek. Minthogy szemléleti alapjuk nem az irodalom autonómiája, az irodalmi modernséghez való illeszkedésük szükségszerűen áttételes, másodlagos: a hozzájuk kapcsolódó irodalmi művek *heteronóm* módon szolgálhatnak társadalmi modernizációs törekvéseket, és ezen a felületen hozzákapcsolódhatnak az irodalmi modernség autonóm törekvéseihez. Ez a viszony azonban rendszerint ellentmondásos, és valamennyi ilyen programban fellelhetők a modernséggel való szembenállásra és a művészeti autonómia korlátozására irányuló elemek is. Mindazonáltal ezek a programok és az általuk létrehozott (másodlagos) diszkurzusformációk jelentős szerepet játszottak a 20. századi irodalomtörténetben, fontos műveket inspiráltak, kiemelkedő szerzők művészi fejlődését befolyásolták, és egyes korszakok története nem is ragadható meg nélkülük.

Három ilyen programot tudunk elkülöníteni: a *nemzeti konzervativizmust* (irodalom-esztétikai vetülete a *nemzeti klasszicizmus*); a *népi írók* mozgalmát (*népiesség*), valamint az *államszocializmust* (idecsatolva az előzményeként felfogható mozgalmi irodalmat is: *szocialista realizmus*). Mielőtt részletesen ismertetnénk őket, az alábbi sematikus ábrán

ennek a négy elsődleges és három másodlagos formációnak az erőviszonyait mutatjuk be az idő függvényében. Hangsúlyozandó, hogy a „térkép” háttérben nem állnak konkrét statisztikai adatok, vagyis nem reprezentálja közvetlenül sem a történeti tényeket, sem a hatástörténeti relevanciákat; leegyszerűsített sémaként elsősorban a kartográfiai gondolkodásmód illusztrációjául szolgál. Sem itt, sem a majdani irodalomtörténetben nem kívánjuk követni Franco Moretti kvantitatív pozitivista metodikáját.⁵¹ Bár egyes helyeken, például sajtótörténeti áttekintéseknél fontos szerepet kaphatnak a statisztikai adatok (példányszámok, a kiadványok földrajzi megoszlása stb.), egy irodalmi gondolkodásmód viszonylagos dominanciáját vagy egy korszakos műalkotás kulturális hatását az egzakt nyomdai vagy könyv- és lappiaci adatok csupán illusztrálhatják, a hatás lényegi leírására nem alkalmasak. Egy-egy jelentős olvasmány, történelmi élmény, gondolkodási fordulat gyakran egy egész irodalmi nemzedék gondolkodását befolyásolhatja, de ezek a hatások nem tehetők számszerűvé, csupán elkülönült megnyilvánulásaikban érhetők tetten, az irodalomtörténész pedig ezekből az elszórt, nem számszerű adatokból alkothatja meg a hatásra vonatkozó absztrakciót. A kartográfiai módszer tehát nem jelenti azt, hogy végső konklúzióként konkrét térképekhez, a viszonyok kétdimenziós, vizuális reprezentációihoz jutnánk el. Az itt közölt ábra sem valamiféle esszenciává párolt végeredményt mutat, hanem a megközelítésmód gondolkodási struktúráját illusztrálja. Amikor a jelen gondolatmenet részeként közöljük, példa gyanánt nem Moretti konkrét adatokon alapuló grafikonjait tartjuk szem előtt, hanem azokat az oktatási célú posztereket, amelyek a verbálisan befogadott adatok és összefüggések elrendezéséhez kínálnak vizuális támogatást, a felépítendő mentális reprezentáció egy lehetséges előképét.⁵² Ennek szellemében szándékaink szerint az alábbi ábra sem *állítás*, hanem felhívás egyfajta gondolkodásra, vitára, különféle szempontok érvényesítésére. A hatástörténeti szemlélet például bizonyára egészen az 1930-as évekig visszavezetné a posztmodern poétika és gondolkodásmód első jegyeit, ugyanakkor az *posztmodern* fogalma és értelmezési kerete a 1970-es évek előtt nem jelent meg Magyarországon: a különféle szempontok eltérő térképekhez vezethetnek.



51 Összefoglalása: Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (London–New York: Verso, 2005).

52 Vö. például [szerző megjelölése nélkül] *World History Timeline* (Schofield & Sims: Wakefield, 2016). (<https://www.schofieldandsims.co.uk/product/445/world-history-timeline>, hozzáférés 2019. március 7.)

1. Esztétizáló modernség

A magyarországi modernség indulása alapvetően receptív jelenség: nyugat-európai folyamatok adaptációján, a kulturális felzárkózás igényén alapszik. A speciális magyarországi viszonyok jellemzően inkább akadályozták a kibontakozását, de paradox módon éppen ezek az akadályozó tényezők váltak jellegadóvá.

Az egyik ilyen körülményt korábban már említettük: minthogy a modern eszmék nyugatról, egyrészt a nemzeti önmegvalósítást folyvást korlátozó Bécs, másrészt az európai erőviszonyok kontextusában fenekedő nagyhatalomnak tekintett Párizs irányából érkeztek, állandó gyanakvás övezte őket, a modernség megkapta a „kozmpolitizmus” elítélő címkéjét, amely a korabeli értelmezésben – vádként – a sajátos nemzeti jelleg leépítésének vagy felhígításának, a lokális hagyományok feladásának szorgalmazására utalt. A nemzetállam kulturális háttereként kiépült esztétikai konzervativizmus ekkorra erős intézményes alapokkal rendelkező normatív társadalmi szemléletformává merevedett, amely komoly ellenállást volt képes kifejtetni a modernség nemzetietlenné tekintett fejleményeivel szemben.

A másik hátráltató (és egyben jellegadó) tényező a magyar polgárosodás késlekedése és ellentmondásossága volt: a polgárias öntudatú városi lakosságon belül a magyar ajkú népesség kisebbséget alkotott. A magyarországi városi populáció tehát a polgárságtól elvárható gazdasági és politikai funkciók teljesítésére túlnyomórészt alkalmas volt, de a magyar nyelvű polgári kultúra meghonosítása e funkciók között háttérbe szorult. A 19. századi regényirodalom Európa-szerte legkedvesebb témáját, a társadalmi mobilitást, a szocializációjához képest idegen társadalmi-kulturális körülmények közé kerülő egyén lelkében és környezetében kialakuló feszültségek elemzését és feloldását, ezt a sajátosan modernizációs jellegű tematikai képletet Magyarországon is alkalmazták. Az ehhez a trendhez illeszkedő fikciós narratívák azonban még a 20. század elején is elsősorban a lecsúszó dzsentrivel vagy a feltörekvő, módos paraszttal, vagyis a polgári lét perifériájára való bekerülés módozataival és ellentmondásaival foglalkoztak. A polgári, urbánus tematikák iránti igényt jól mutatja, hogy a 19. század utolsó évtizedeiben jelentős sikert arattak olyan szerzők fordításai, mint Zola és Dickens – ám ezek a világirodalmi hatások kifejezetten a tömegirodalom szférájában jelentkeztek, mintha maga az urbánus tematika, a polgári viszonyokra irányuló társadalmi fókusz minősült volna alantasnak, a magyar kulturális normától idegennek.

A modernség első hulláma elsősorban abban nyilvánította ki autonómiáját, hogy a továbbiakban nem kívánt a művészen kívüli értékeket képviselni – ám ez (egyes deklarációk ellenére) nem vezetett steril öncélúsághoz. A művészet mindig „szól valairól”, de a modern művészet relevanciája nem a tárgyában, hanem a hozzá fordulás módjában rejlik. A modern művész csak az esztétikai értéket tekinteti a művészet sajátos, autonóm értékének, a művészet feladatát a külső és belső jelenségek esztétikai megragadásában látja, függetlenül morális értéküktől, normatív elfogadottságuktól, hasznosságuktól.⁵³ A szépség nem a tárgy immanenciájában, hanem a megragadás módjában,

53 Vö. ANGALOSI Gergely, „Esztétizmus, esztétizáló modernség”, *Literatura* 39, 4. sz. (2013): 400–412.

az általa keltett érzéki és gondolati asszociációkban ölt testet (szinte kötelező példa itt Baudelaire *Egy dög* című költeménye). A művész imázsának egyre nélkülözhetőbb elemévé vált a nagy közösségi ügyek képviselője, hiszen morális centrum híján a közösségi ügyek jelentőségüket és/vagy hitelüket veszítették. A tehetséget ebben a körben a formaadás képessége mellett az élet mélységeinek átélésére való készség jelentette: a művész extremitásokat, titkos mikrovilágokat, túlfinomult vagy éppen durván alantas érzékleteket él át, hogy hírt adhasson róluk; merész gondolatjátékokba bocsátkozik, tabukat dönt, hogy az emberi természet eddig elzárt tartományait megmutathassa. Nyugat-Európában ezek az elemek már a romantikában (vagy azzal párhuzamos más irányzatokban) megjelentek, a magyar romantika azonban – a 19. századi magyar történelem sajátos alakulása és az irodalom hagyományos közösségi-képviselői funkciója következtében – kevésbé volt nyitott ilyen individualista mozzanatokra. A heroikus, idealizáló nemzetszemlélet közösségi pártoszára épülő intézményrendszer (Akadémia, folyóiratok, irodalmi társaságok) kizárta magából ezeket a deviánsnak tekintett törekvéseket: a modernségben elsősorban az enerváltság, a dekadencia melletti felforgató propagandát látott, amely a nemzetállam felvirágoztatásával kapcsolatos kultúrpolitikai céloktól vonja el az erőket (pl. Toldynál „annak keresztyénség és államellenes, libertin és nőemancipáló műveit [...] még most távol tartották”; Horváth Jánosnál „gőgös nemzetköziséggel, satnya érzékiséggel és nagyképű homállyal lep meg”). A kereteket tágitani próbáló írók és művészek a hivatalos intézményrendszerrel ütközve nagyon könnyen magukra vonhatták a nemzetietlenség vádját – ez jó esetben azt jelentette, hogy külföldi példákat követnek, amelyek nem integrálhatók a hagyományba; rosszabb esetben a szerző morális integritásának megkérdőjelezését. Természetes tehát, hogy ezek a törekvések keresni kezdték a maguk alternatív intézményrendszerét, s rövidesen meg is találták a független, polgári sajtóban. Ez persze sohasem volt tisztán politikai vagy ideológiai képződmény, hanem legalább ugyanilyen mértékben gazdasági megfontolások is vezérelték. Az irodalom autonómiájának azonban lényegi összetevője, hogy heteronóm viszonyrendszereit is maga alakítja ki.⁵⁴

A naturalizmus, a szecesszió, majd a szimbolizmus recepciója kezdetben „alulról jövő kezdeményezés” volt, amelytől a hivatalos intézményrendszer – mint idegenszerűtől és erkölcstelentől – többnyire határozottan elzárkózott. Nemcsak az új stílusok és tematikák terjedtek azonban a sajtóban és az üzleti alapon működő könyvkiadásban, hanem az irodalom és művészet autonómiájának eminensen modern gondolata is: a kor pályakezdő fiataljai számára új művészi horizontokat nyitott, hogy megszabadulhattak a mind üresebbnek érzett hazafias és valláserkölcsei szövegektől, valamint a „főhatalom szemérem” kényszerétől. Ebben a felvilágosult, nemzeti liberális, polgáris környezetben ment végbe a *Nyugat* nagy nemzedékének eszmélkedése, kulturális szocializációja. A nagyvárosi (azaz budapesti), jelentős részben asszimilált (zsidó és német háttérű) kispolgárság mellett a vidéki városok hagyományos (orvos, jurátus, egyházi) hivatalnok-értelmiségének gyermekei is örömmel fordultak a modernség által kínált

54 A gondolatmenetet részletes levezetése: RÁKAI Orsolya, *A teljes zenekar: Schöppflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége* (Budapest: EditioPrinceps Kiadó, 2013).

gondolatrendszerek és egzisztenciális lehetőségek felé. A századforduló tájékán rendkívül jellemző pályafordulat volt, hogy a családja által hivatali pályára szánt fiatal író elhagyja az egyetemet, és újságírónak áll: lényegében áthelyezi működési terepét a sokkal nagyobb szabadságot (emellett szerencsés esetben tisztességes megélhetést) biztosító alternatív intézményrendszerbe. Ez a felállás az új poétikai rendszerek kiépítése mellett azt is lehetővé tette az írók számára, hogy új attitűdöket, új tematikai centrumokat vezessenek be a magyar irodalomba, köztük az egyéni élet, az interperszonális kapcsolatok, a lelki történetek mind kevésbé idealizált realitásait. Az irodalom megnyílt az individualitás irányába, de ez távolról sem nevezhető individualista fordulatnak (és végképp nem értékközömbösségnek), hiszen az egyéni kiszolgáltatottság részvételi ábrázolása (már Reviczky-nél is, de különösen például Móricznál, Babitsnál, Kosztolányinál) súlyos társadalomkritikai elemeket hordozott, és a közösségi tematikák is új dimenziót kaptak: addig nem ábrázolt társadalmi feszültségek jelentek meg, köztük (legélesebben Adynál) a nemzeti pátosz által elfedett elmaradottság, a kiegyenlítetlen és ellentmondásos modernizáció következményei. A „nyugatosnak” nevezhető modernizációs törekvések képviselői minduntalan arra kényszerültek, hogy nemzeti elkötelezettségüket (és ezáltal morális hitelüket) bizonygassák az őket „nemzeti oldalról” (valójában a feszültségek exponálásában nem érdekelt államhatalom felől) érő politikai támadásokkal szemben, noha autonómiatörekvéseik legtöbb esetben nem a nemzeti elkötelezettség felmondására, hanem a nemzetfogalom hivatalos ideológiai keretezésének megkérdőjelezésére irányultak. Vitathatatlan, hogy a nemzetállami ideológia az uralkodó elit hatalomgyakorlási eszközévé vált, így elveszítette korábbi inspiráló erejét, miközben pozíciói (például az oktatásban is) érintetlenek maradtak. A polgári sajtó alternatív intézményrendszere mindeközben semmilyen értelemben nem volt „nemzetellenes”, pusztán úgy tekintette, hogy a nemzetállam ügye immár nyugvópontra jutott, a nemzeti identitás nem kérdés többé, hanem közömbösen jótékony közeg, amelyben a közösség és a kultúra élete zajlik. Különösen örömmel fogadták ezt a fordulatot a frissen asszimilálódott kisebbségi – elsősorban zsidó, illetve német – származású értelmiségiek, akik számára a nemzeti identitás erőszakosan napirenden tartott kérdése egzisztenciális fenyegetést tartalmazhatott. Az autonóm irodalom közegében elvileg nem volt szükség arra, hogy magyarságukat folyvást bizonygassák, elégnek tűnt, ha a magyar világról írnak magyar nyelven. A kiegyezést követő népoktatási törvény emellett a női emancipációnak is lendületet adott: a nők előbb olvasókként, majd rövidesen (a *Nyugat* első nemzedékében) meghatározó, új megközelítéseket, új témákat, új értékeket meghonosító szerzőkként is megjelentek a modern irodalomban.

A 19. századtól való elszakadás legfőbb ismérve az irodalom önszemléletében az, hogy a nemzeti elkötelezettség bizonyítása (azaz egy morális, heteronóm szempont) helyett az esztétikai érték vált a szerzők, művek és mozgalmak megítélésének legfőbb mércéjévé. A 19. századi szempont azonban sohasem enyészett el teljesen, és ez a magyar irodalom rendszerében (beleértve ebbe az irodalomtudományt és az irodalomkritikát is) máig fennálló sziklát okoz. A 19. századtól örökölt legitimációs diszkurzus a 20. század során újra és újra felüti a fejét, akadályozva vagy visszavetve az irodalom au-

tonóm szférájának kialakítását, és ez irodalmon kívüli, társadalom- és poétikatörténeti okokra vezethető vissza. Az első világháború és a forradalmak megpróbáltatásai alatt, majd Trianon után – különösen az utódállamokban, de a területe kétharmadát, lakossága felét elvesztett anyaországban is – újra definiálni kellett, hogy mit jelent magyarnak lenni, és mit követel ez az egyéntől. Egyidejűleg megkezdődött az emancipációs engedmények állami szintű, szisztematikus visszavétele, ami további nemzeti tragédiához vezetett, továbbá az irodalmi piac mérete és szerkezete is radikálisan átalakult. Ez a trauma az esztétizáló modernség alternatív intézményrendszerére is visszahatott, és végső soron ez kényszerítette ki az új diszkurzív formáció kialakítását, amelyet szintetizáló modernségnek nevezünk. Maga a mechanizmus azonban a 20. század folyamán többször is megfigyelhető: amikor a politikai keretek ezt megengedni látszanak, az irodalom mindig kísérleteket tesz a maga autonóm szférájának létrehozására (például a koalíciós években vagy az 1956 utáni konszolidáció idején), de ezeket a törekvéseket az államhatalom mindig szigorú kordában igyekszik tartani.

2. Avantgárd

Az avantgárd a nemzetközi szcénára vonatkoztatva utólagos, történeti fogalom, amely – bizonyos időhatárok között – egymástól részben függetlenül létrejött művészeti mozgalmakat jelöl. Ezeket eltérő doktrínák, ideológiák, kreatív metodológiák jellemzik, egymással is gyakran rivalizálnak, de összeköti őket a radikális hagyománytörés mozzanata. Bár a nemzetközi avantgárd első csoportosulásai között háborúpárti és individualista kezdeményezés is akadt – F. T. Marinetti 1909-ben indított futurizmusa –, a magyar avantgárd kifejezetten háborúellenes és jellemzően kollektivistá mozgalomként indult, és ezeket a jellegzetességeket mindvégig megőrizte. A magyar avantgárd abban is eltér az európai avantgárd egészétől, hogy túlnyomó részben egységes mozgalmaként tárgyalható, hiszen Kassák Lajos tekintélye és szervezői aktivitása csaknem minden avantgárd művészt egyazon közösségi hálóbba vont, és a körét elhagyó művészek rendszerint rövidesen az avantgárd tevékenységgel is felhagytak. (Természetesen a történet szerves részét képezik a Kassáktól függetlenül működő művészek is, mint Raith Tivadar, Palasovszky Ödön, Tamkó Sirató Károly).

Az avantgárd önálló diszkurzusformációként való elhatárolt tárgyalását megkönnyíti, hogy a mozgalom körül sajátos „karantén” alakult ki a magyar intézményrendszerben. A magyar avantgárd jelentkezését a modernség iránt nyitott polgári sajtóban (elsősorban a *Nyugatban*) megelőzte az olasz futurizmus magyarországi recepciója, amelyet jórészt lekezelő gesztusok jellemeztek: irracionizmusáért, infantilis túlzásaiért támadták az irányzatot, mintegy eleve lefokozva, megfosztva a komolyan vehetőség aurájától. Ez a távolságtartó attitűd részben átháramlott a később (1915-ben) jelentkező magyar avantgárdra is. Ebből a recepcióból magasan kiemelkedik Szabó Dezső 1913-as futurizmus-tanulmánya, amely a kor morális-ideológiai kiürültségére, a tömegember gyökértelenségére és kiszolgáltatottságára adott – persze elégtelen és részben komolytalan – válaszul a jövő megmentésére tett, ügyetlenségében is heroikus gesztusként értékelte a futurizmust. A látéletet a következő évek eseményei igazolták.

Az első világháború az európai kultúra történetének egyetemes töréspontja. A technológiai modernség hatékonyságelve maga alá temette a felvilágosult racionalizmus humanista elveit (szabadság–egyenlőség–testvériség); a modern technológia a birodalmi szintű szerzésvágy szolgálatába állt, nemcsak a konkrét hadviselés terén (távolból, személytelenül és tömegesen pusztító fegyverek révén), hanem az ideológiai manipuláció terén is (a modern tömegmédiát használó háborús propaganda révén). A szabadságára és racionalizmusára oly büszke emberi individuum részint a gépezet részévé vált (mint lecserélhető kezelőszemélyzet), részint pedig a technológiai folyamatok tárgyává, mint statisztikai adat, a siker hullákban és sebesültekben kalkulálható mérőszáma. Ezekre a folyamatokra a művészet radikalizálódással reagált. A válaszreakciók egyik fő csapásiránya az elgépiesedést, elembertelenedést leleplező groteszk ábrázolásmód felé tartott (Kafka, német expresszionizmus, új tárgyiasság, dada stb.); mások magát a nacionalista ideológiát, a nemzetállami kereteket vették célba, és kifejezetten internacionalista mozgásteret és működést igyekeztek kialakítani (a zürichi dadából nőtt ki az első valóban nemzetközi mozgalom, de *A Tett* internacionális száma, amely azután a betiltásra is okot szolgáltatott, szintén az első ilyen jellegű deklarációk közé tartozik); továbbá hatékony lehetőséget kínált a már jelenlévő dekadens tendenciák kiélezése is, hiszen a dekadencia mintegy immunizál a háborús ideológiák ellen (Wilfred Owen vagy W. B. Yeats háborús költészete stb.).

A magyar avantgárdnak az is speciális sajátossága, hogy szervezeti autonómiáját (amely a művészeti autonómiának is alapfeltétele) több politikai rendszerben is meg kellett védenie, és az ezzel kapcsolatos konfliktusok többször is szakításokhoz, szembefordulásokhoz vezettek. Ezt az autonómiát még a „baráti” Tanácsköztársaság is megkísérelte korlátozni, majd de facto betiltással reagált az ellenállásra. Érdekes, hogy a nemzeti konzervatív irodalomszemlélettel az avantgárd sohasem került nyílt összetűzésbe: az álláspontok közötti szakadék minden bizonnyal lehetetlenné tette a párbeszédet. 1920-ban Kassák emigrációba kényszerült, és a Bécsben töltött hat év során valóban nemzetközi tényezővé tette lapját, benne a magyar avantgárd művészeti és elméleti eredményeivel. Ennek a kivételes teljesítménynek az árnyoldala az volt, hogy a mozgalom a korábbinál is jobban elszigetelődött a hazai irodalmi-művészeti szcénától, illetve a magyar közönségtől, aminek következtében a magyar avantgárd egyes eredményei Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban nagyobb elismertségnek örvendenek, mint hazai körökben.

Bár az avantgárd elkülönülését, specifikumát a modern művészetben és irodalmon belül rendszerint a radikalizmushoz szokás kötni, legalább ugyanekkora szerepet játszik egy másik tényező, a doktrinerség: a szabályalkotás, a formális megszerveződés kényszere. Az avantgárd nemzetközi történetét az újonnan létrehozott vagy a meglévő intézményrendszerből kikanyarított alternatív működési terek, nyilvánosságterek történeteként is el lehetne mondani. Magyarországon a legfontosabb ilyen intézményt, egyben kommunikációs és játéktérteret Kassák folyóiratai alkották. A magyar avantgárd világszínvonalú teljesítményének alapfeltétele volt ennek az intézménynek a minden körülmények között megőrzött integritása, ugyanakkor rugalmassága. Kassák a létező izmusok egyikéhez sem csatlakozott, de a saját pályáját érintő változások – szerkesz-

tői döntései révén – voltaképpen az egész magyar avantgárd történetét meghatározták, még a tőle függetlenül dolgozó alkotók számára is jórészt ő definiálta a trendeket. A magyar avantgárd fő irányultsága kezdetben a német expresszionizmus aktivista balszárnyát követte, majd egy rövid dadaista szakasz után a konstruktivizmus és a Bauhaus felé mozdult el. Útja az élet közvetlen (politikai értelmű, agitációs) megváltoztatásának igényétől az életbe való beépülés (azaz az alkalmazott művészet, a minőségi emberi környezet: építészet, design) igénye felé vezetett, mindez pedig nagyfokú szinkretizmussal, a művészeti ágak kölcsönös határátlépéseivel, áthatásaival járt együtt. Kortársai és munkatársai körében Kassák nemcsak a háború valós természetét ismerte fel az elsők között, ami lapja és mozgalma megalapításához vezetett, hanem néhány évvel később a világforradalomra való várakozás hiábavalóságát is, ami az utolsó emigrációs évek munkáinak és a hazatérést követő szintézisigényű kezdeményezéseknek szolgált alapjául. Kassáknak kinyilvánított igénye volt, hogy a nemzetközi avantgárd tapasztalatait, meghódított lehetőségeit visszakösse a magyar irodalom fősodrába, ahonnan mozgalma korábban kiszakadt. Szervezeti-intézményi értelemben ez a törekvés sikertelennek bizonyult, de az avantgárd nyelvi, stilisztikai, tematikai, szemléleti újításai részévé váltak a magyar irodalom történetének és eszközkészletének: alkotói gesztusokban a több évtizednyi üldöztetés során is rendre felbukkannak, hogy azután az 1960-70-es évek viszonylagos enyhülésében – részben a posztmodernhez kapcsolódva – újra a nyilvánosság elé jussanak (bár kezdetben ez csak „második” nyilvánosság). Megírandó irodalomtörténetünk egyik legalapvetőbb adóssága, hogy a magyar avantgárd történetének elbeszélésében az integrációra helyezze a hangsúlyt, szemben a korábbi leírási kísérletek „mellékvágány” vagy „tévút” jellegű modellezésével.

A történeti avantgárd folytonossága tehát az 1920-30-as évek fordulóján megszakadt: a hatóságok baloldali és internacionalista elkötelezettsége miatt üldözték, ráadásul a közönség sem vált rá különösebben fogékonnyá, tekintve, hogy a legjelentősebb előzmények a nemzetközi szcénában, elsősorban Bécsben játszódtak. Az államszocialista kultúrpolitika (mind sztálinista, mind konszolidáltabb verziójában) szintén elutasította és marginalizálta, a polgári kultúra bomlástermékeként bélyegezte meg az avantgárd törekvéseket, mivel (nem ok nélkül) inherens szubverziót sejtett bennük. A magyar neoavantgárd (a hagyományokhoz híven) az országhatárokon kívül jelentkezett először: egyrészt a nyugati emigráció révén (Párizsi Magyar Műhely), másrészt a magyarországinál némileg nagyobb szabadságot és nyugati kulturális „kitettséget” élvező jugoszláviai magyar értelmiség köreiben. Az 1960-as évek végétől kezdve azonban Magyarországon is szerveződni kezdett egy sajátos, szinkretikus underground mozgalom, amely részben létező intézmények felhasználásával (FMK, Kassák Klub), részben saját, privát intézmények felállításával (kápolnatárlatok, lakásszínházak) igyekezett megteremteni a maga sajátosan interaktív nyilvánosságtereit a hatóságok folyamatos zaklatása közepette. Ezek a törekvések részben a posztmodern ironikus hangoltságához csatlakozva a nyilvánosság általa megnyitott „tűrt” csatornáin keresztül tudtak eljutni a közönséghez. Néhány esetben – mint például Tandori Dezső korai köteteinél – nem is lenne könnyű szétválogatni, melyik poétikai gesztus tartozik a posztmodern, melyik a neoavantgárd felségterületéhez. Itt tehát egy sajátos hibridizációt figyelhetünk meg.

3. Szintetizáló modernség

Az 1920-as évtizedben az európai művészet és irodalom arculata jelentős változásokon ment keresztül. A különálló, rivalizáló iskolák, izmusok (az avantgárdon belül és kívül egyaránt) veszítettek jelentőségükből, miközben néhány év leforgása alatt egészen kiemelkedő, a hagyományoszerkezetet gyökeresen átalakító és máig meghatározó művek sora látott napvilágot: *Az eltűnt idő nyomában*, *Ulysses*, *A varázshegy*, *Mrs. Dalloway*, *A nagy Gatsby*, *Švejk*, *Átokföldje*, Kafka regényei stb. Ez a felsorolás természetesen távolról sem meríti ki a civilizáció válságát megragadó, a modern társadalom ellentmondásait árnyaltan feltáró, és így a szintetizáló modernség alaphangját meghatározó remekművek sorát, csupán a húszas évek elejének egyedülálló koncentrátságát, a kulturális attitűdváltozás lokalizálhatóságát illusztrálja. Hasonló minőségű művek természetesen valamivel korábban (például Hamsun) és később (Musil, Céline stb.) is nagy számban születtek. A korszak képzőművészeti, zenei, színházi, filmes, táncművészeti eredményekben is bővelkedik, ezeket itt nem részletezzük. A modernségről bebizonyosodott, hogy több múló hóbortnál vagy „ezüstkori” dekadenciánál, azaz hanyatlástörténetnél: képes létrehozni a saját klasszikusait, amelyek teljes univerzumot teremtenek; amelyek ember és társadalom, kiszolgáltatottság és felelősség, valóság és percepció örök érvényű, de eddig nem firtatott kérdéseit nyitják meg. (Ezért is lenne logikus ezt a kort nevezni „klasszikus modernségnek”.) Ez a virágzás számos tényezőből következett. A háborús tapasztalat sokkja egyfajta humanista aktivizmust váltott ki, a dekadens pózok helyét átvette a humán kultúra sorsáért érzett valós, realista aggodalom. A közelmúlt újszerű szemléleti megközelítései (például Marx, Nietzsche, Freud) már felszívódtak a közgondolkodásba, és míg képviselendő ideológiaként korábban sérthették volna a művészi autonómiát, percepciós horizontként vagy nyelvi mátrixként már részévé válhattak az irodalmi művek teremtett világának. Fontos változásokat hoztak ezen felül az új mediális tapasztalatok is, például a némafilm vágásokkal és képi asszociációkkal dolgozó narrációs technikája könnyen adaptálható volt az irodalom közegére, és (saját tapasztalatára támaszkodva) a közönség is képes volt elfogadni az ilyen eljárásokat, elsajátítani a megkívánt új olvasásmódokat. A szintetizáló modernség tehát leválik az esztétizáló modernség értékvesztett, abszolútumhiányos, dekadens alaphangulatáról; képzeteket alkot a rendről, a jövőről, a humanitás átmentendő értékeiről, miközben lételeme a pluralitás, a kreatív autonómia, a preskripció hiánya. A fentebb felsorolt klasszikusok és társaik a humán értékek kibontakoztatásának lehetőségeit és nehézségeit kutatják a legkülönbözőbb módokon, a modernség által meghatározott realitás világában.

Magyarországon mindez némileg másként történt, és ismét a hátráltató tényezők bizonyultak jellegadónak. Magyarország háború utáni helyzete – vesztes államként és társadalmi forrongások elszenvedőjeként – elsősorban Németországéval hasonlítható össze, de a trianoni döntés és az „országvesztés” sokkja egyedülálló. Míg ott a Weimari Köztársaság zaklatott és fenyegetett szűk másfél évtizede pompás kulturális sokszínűség táptalaja lett, nálunk azonnal az irredentizmus vált a nemzeti kultúra kifejeződésének elsődleges, államilag támogatott és bizonyos kontextusokban kizáróla-

gos formájává. Ez természetesen megerősítette a nemzeti konzervativizmus amúgy sem gyenge pozícióit, és defenzívába szorította az irodalmi modernség erőit. (Egy jellemző példa: a magyar filmgyártás gyakorlatilag elhalt, miközben a német filmes expresszionizmus maradandó remekművek sorát hozta létre.) A magyar állam egy alig burkolt gesztussal (*numerus clausus*) visszavonta az asszimilálódott kisebbségektől (elsősorban a zsidóktól) a korábbi emancipációs ajánlatot, amit a közvélemény számára a hadiszállítók visszaéléseire és a Tanácsköztársaság vezetésének etnikai összetételére hivatkozva egyfajta etnikai bizalomvesztéssel (a náci „tördőfés-elmélet” helyi analógiájával) indokolt. A harmadára zsugorodott országban ugyanakkor a magyar ajkú lakosság demográfiai túlsúlya már biztosítva volt, tehát az asszimilálódott zsidóságra a „mérleg nyelveként” nem volt többé szükség, így megkezdődhetett jogfosztásuk folyamata. A kulturális modernizáció egyik fontos társadalmi bázisának tehát jelentősen szűkült a mozgástere, miközben a konzervativizmust képviselő politikai osztály a közelmúlt forradalmait etnikai békétlenségnek (azaz a keresztény értékrend elleni támadásnak) minősítve arra is ürügyet teremtett magának, hogy ignorálja az országban jelenlévő valódi társadalmi és gazdasági feszültségeket (vidéki mélyszegénység, tömeges kivándorlás stb.), a társadalmi modernizáció elodázása pedig természetesen hátráltatta a kulturális modernizációt is.

A „nyugatos” modernség második hullámának, amely ilyen nehezített körülmények között öltött formát, lényegében ugyanaz a polgári, független értelmiség és sajtó volt a bázisa, mint az első hullámnak. A *Nyugat* első nemzedékében is megtalálhatjuk a hang- és attitűdváltás jeleit, olykor az elméleti megfogalmazás szintjén is. Babits *újklasszicizmus*-konceptiója ennek a hullámnak különösen fontos eleme volt, lényege az autonóm kulturális értékeknek mint a veszélyeztetett humanitás hordozóinak a megőrzése, a kontextusukat alkotó időtlen humanitáselv elkötelezett képvisellete. Ez a megőrzésre, átmentésre irányuló magatartásforma Babits halála után tett szert különös fontosságra, amikor az irodalom autonómiájának felszámolására törekvő politikai rendszerek idején a szellemi (*passzív*) ellenállás stratégiai alapjául szolgált. A *Nyugat* saját történetében Osvát Ernő halálát tekinthetjük a két hullám, a két szellemi magatartás közötti végső, szimbolikus határpontnak. Fontos megjegyezni, hogy a szintetizáló modernség nem az avantgárdra (vagy annak visszaszorulására) adott reakció: a diszkurzusformációk kölcsönviszonyában ekkoriban még sem éles kollízióról, sem térfoglalásról nemigen beszélhetünk. A „nyugatos” modernség megőrizte a maga intézményes pozícióit, csak fokozatosan új programmal töltötte fel azokat. Ezekben a műveletekben némelykor jelentős szerepet játszott az avantgárd tapasztalat, máskor elenyészőt – éppen úgy, mint a fentebb említett világirodalmi példák esetében.

A váltás időpontját egy új irodalmi nemzedék érett színre lépése is jelzi: olyan szerzőké, akiknek az eszmélkedése már nem a boldog békeidőkre, hanem a háborús évekre esett. (Hagyományosan a *Nyugat* második nemzedékeként hivatkozunk rájuk, noha például József Attila alig publikált a lapban.) Azok a definíciós kísérletek, amelyek a szóban forgó diszkurzusformációt irodalmi korszakként vagy paradigmaként igyekeztek megragadni, jórészt ezekre az életművekre (különösen József Attila és Szabó Lőrinc érett korszakára) fókuszáltak. A szemléleti és szövegalakítási újdonságok, amelyek az

1920-30-as évek fordulójára tájékozódva ezeknek a költőknek a lírájában megjelentek – mint a költői szubjektum disszociációja vagy a nyelvi megalkotottság reflektálása – kétségkívül rendkívüli jelentőségűek és világirodalmi trendekhez kapcsolódnak. Ugyanakkor a világirodalmi trendeknek nem minden vonatkozása jelentkezett Magyarországon, így például a létértelmező igényű, saját univerzumot teremtő modern magyar nagyregényt hiába keresnénk, bár Babits *Halálfiái* vagy Füst Milán *A feleségem története* című regénye igen jelentős kísérlet, és a létértelmező/univerzumteremtő igény kisebb műfajokban, például Kosztolányi *Esti Kornél*-novellaciklusában is megjelenik.

A magyar szintetizáló modernség legfőbb sajátosságát az adja, hogy bár mintegy négy évtizeden át a magyar irodalom fősodrárt testesítette meg (ez a jelenkor legfontosabb irodalmi jelenségeihez vezető hagyományvonalak, hatástörténeti folyamatok áttekintése nyomán könnyen belátható), intézményes értelemben sohasem került hegemon vagy akár vezető helyzetbe. Ha valaki nem a modernség szempontjai szerint kívánja megragadni a 20. század irodalomtörténetét (erre vannak törekvések), akkor könnyen félremagyarázhatja például azt a korábban már említett, kétségbevonhatatlan tényt, hogy a *Nyugat* viszonylag kis példányszámú réteglap volt, olvasóközönsége eltörpült például az *Új Idők* mellett. A *Nyugat* azonban csupán egyetlen pont volt a polgári sajtó széles spektrumában. A *Hét*, a *Magyar Génusz*, a *Jövőndő* és más gyakran rövid élettartamú, de igen színvonalas folyóiratok között, miközben szerzői szívesen és gyakran írtak más lapokba – köztük az *Új Idők*be is. A *Nyugat* olyasféle szerepet tölthetett be a lapok között, mint az „irodalmi író” az írók között: csekélynek tűnő olvasói köre magában foglalta úgyszólván a kor teljes progresszív gondolkodású értelmiségét, beleértve természetesen az írókat és a következő nemzedék reménybeli íróit is. Ebben a hatástörténeti folyamatosságban rejlik a modernség „fősodor”-jellege, amely sokkal nagyobb hatással van a magyar irodalom jelenlegi arculatára, mint Herczeg Ferenc korabeli – kétségtelenül impresszív – eladási példányszámai.

Az 1950-es években az államszocialista kultúrpolitika (miközben maga is igyekezett megvalósítani a modernizáció bizonyos mozzanatait) adminisztratív intézkedéseivel a végletesen beszűkített „második nyilvánosságba”, gyakorlatilag a magánszférába szorította vissza a szintetizáló modernség törekvéseit, melyek előzőleg egy rövid időre (az „Újhold-nemzedék” révén) levegőhöz juthattak. Ebben a komor időszakban kapott valódi jelentőséget Babits „újklasszicizmus”-koncepciója, az értékek átmentésének morális kötelessége. Az 1956 utáni kádári (illetve a mi szempontunkból inkább aczéli) konszolidáció során alapjában véve a szintetizáló modernség diszkurzusformációja volt az, amely a „tűrt” kategóriát kitöltötte, és fokozatosan egyre nagyobb szerepet és olvasói réteget vont magához. A „támogatott” kategóriát nagyrészt kitöltő szocialista realizmussal azonban nem állt harcban, inkább a kölcsönös kompromisszumok voltak jellemzőek, valamint egyfajta hibridizálódás, amelybe az 1956 táján indult (az *Emberavatás* című antológiáról elnevezett) nemzedék is belenőtt, míg nem az 1970-es években bekövetkező *prózaforradalom* újra felforgatta a viszonyokat.

4. Posztmodern

Amikor a posztmodern poétikai jegyei (reflektált ismeretelméleti-nyelvelméleti szkepszis, a tradíció eklektikus kezelése, idézetmontázsok, változékony perspektívák, nyelv-játékok, referencialitásjátékok stb.) az 1970-es években először megjelentek a magyar irodalomban, majd a jelenség néhány év alatt valóban trenddé szélesedett, a kritika (a fanyalgó, konzervatív hangoktól eltekintve) ezt nagy lelkesedéssel üdvözölte.⁵⁵ Egyrészt a világirodalmi trendekhez való felzárkózás újabb esélyét látták benne, hiszen a posztmodern képzőművészet, építészet, irodalom és filozófia valóban kurrens téma volt világszerte, és magának a világirodalmi horizontnak a kiszélesedését is magával hozta, egyebek mellett a korábban periférikusnak számító régiókból, különösen Közép- és Dél-Amerikából származó szerzők világsikerével. Másrészt – joggal – olyan lehetőséget láttak benne, amely kimozdíthatja a magyar irodalmat (különösen az elbeszélő prózát) az államszocialista kultúrpolitika és a szocialista realizmus fojtó öleléséből, anélkül, hogy nyílt konfrontációt, adminisztratív ellenlépéseket váltana ki. Ez a második szempont (tehát ismét a lokális, hátráltató tényezők) adják meg a magyarországi posztmodern sajátos színezetét. Míg a nemzetközi szinten a posztmodern a kapitalista gazdaság és politika expanzív, globalizáló törekvéseire, a kialakulóban lévő konzumtársadalomra, a manipulatív tömegmédiára, vagyis a modernizáció dehumanizáló aspektusaira adott értelmiségi válaszként ragadható meg (amely magába olvasztja a radikális neoavantgárd, a pop-art, az 1968-as nemzedéki tömegmozgalmak tapasztalatait is), Kelet-Európában ezek a körülmények még jórészt inkább az eltitkolt, elérhetetlen vágyak tartományában lebegtek. A kelet-európai posztmodern is ellenállásból született, de merőben másnak igyekezett ellenállni.

Az 1956 utáni magyar kultúrpolitika a konszolidáció jegyében arra törekedett, hogy elviselhető körülményeket teremtsen az irodalom számára, de azt még a legutolsó időkben sem engedhette, hogy megsértsék végső tabuit, amelyek saját legitimitációját vagy a nemzetközi status quót érintették (1956 valós története; szovjet csapatok Magyarországon; Trianon és elcsatolt nemzetrészek). Ezekben és más „kényes” kérdésekben a hatalom sajátos kettős beszédet alakított (illetve kényszerített) ki: az olvasók megtanultak a sorok között olvasni, az írók pedig a sorok között írni. Ezen az alapokon – voltaképpen a szintetizáló modernség és a szocialista realizmus sajátos hibridizációjaként – kialakult a kelet-európai groteszk pompás hagyománya, amely allegóriákban és parabolákban ragadta meg az egyén kiszolgáltatottságának, a nyílt beszéd lehetetlenségének tapasztalatát. Ha világirodalmi kontextusba helyezzük, mindezt az egzisztencializmus egy helyi változatának tekinthetjük, mely közvetlenebb és konkrétabb tétellel játszik, és átszővi az abszurd humor. A kettős (hatalmi) beszéd kontextusában az ironia vált a szellemi ellenállás legfőbb eszközévé: az ironia maga is kettős beszéd, amely kimondatlanul hagyott (így adminisztratív eszközökkel meg nem torolható) állításaival és kérdéseivel éri el hatását.

55 A posztmodern poétikai jegyek korai, éleslátó összefoglalása: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang”, *Helikon* 33, 1–3. sz. (1987): 43–58.

A magyar posztmodern erre az alapra épül rá, ezt a hagyományt olvasztja magába, és ezt újítja meg az importált poétikai eszköztárral, miközben olyan műveleteket végez, amelyekhez hasonlókra a nyugati posztmodern sohasem kényszerült. Esterházy Péter például úgy bánik el a cenzúrával, hogy interiorizálja azt: *jelzi* a szándékos kihagyást vagy helyettesítést, ezáltal formálisan nem sérti meg közvetlenül a tabut, miközben leleplezi és egyúttal értelmetlennek is nyilvánítja, hiszen minden olvasó tévedhetetlenül behelyettesíti a kimondatlanul maradt, tiltott kifejezést – mindezt pedig egy olyan időszakban teszi, amikor egy-egy nyílt tabusértés megtorlásaként a hatalom még szerkesztősegeket oszlatott fel, karriereket tört ketté. Kijelenthető tehát, hogy az irodalomnak és benne a posztmodern iróniának jelentős szerepe volt a rendszerváltás szellemi előkészítésében, azoknak a nyelvi struktúráknak a kidolgozásában, amelyek segítségével az irodalmi közbeszéd könnyedén levetette magáról az államszocialista kultúrpolitika tabuit és korlátait. Részint ennek a politikai involváltságának is köszönhető, hogy a következő évtizedekben a posztmodernnek mint poétikai eszköztárnak és mint kritikai leíró terminusnak csökkent a relevanciája, hiszen a rendszerváltást követően részben elvesztette egyik legfontosabb (akár forradalmi jelentőségűnek is nevezhető) funkcióját.

A magyar posztmodern további sajátossága, hogy összefonódott a szintén ekkoriban megerősödő neoavantgárdal. A posztmodern és az underground-félillegális neoavantgárd közösnek mondható populáris művészeti vetülettel is rendelkezett: a korai nyolcvanas évek legjobb avantgárd-értelmiségi popzenekarai lényegében ugyanazzal a szubverzív iróniával leplezték le az őket és hallgatóságukat körülvevő hétköznapi abszurditását, mint a *prózafordulat* vezető írói.

Megjelenése idején a posztmodernt gyakran érte az amoralitás vádja: az ismeretelméleti szkepszis morális szkepszissel jár együtt, és így a posztmodern irodalom és művészet alkalmatlanná válik arra, hogy a kiszolgáltatottság és elidegenedés, azaz a modernizáció ellentmondásosságából következő emberi veszteségek és nyomorúságok szószólója legyen. Nem tölti be a modern művészet kritikai hivatását, tehát nem is része a modernitásnak, hanem valójában a fogyasztói kapitalizmus ornamentikája, andalító háttérzenéje, vagy (egy másfajta allegóriában) udvari bolondja. A magyar posztmodern övező történések viszont mindenestre ellentmondanak ennek az interpretációnak. Másfelől a vasfüggöny leomlását és a hidegháború végét követő évtizedek története nem az akkor várt irányban haladt. Miközben a tudáshoz való hozzáférés minden eddiginél könnyebbé és demokratikusabbá vált, az elérhető tudástartalmak előállítására is demokratizálódott. Az információs és mediális forradalom, amely ezekben az évtizedekben lezajlott, nem a felvilágosodás kiteljesedését hozta magával, hanem a tudásformák és diszkurzustípusok nivellálódását: egy adott kérdésre az évezredek tudományos evolúciójában kiérlelt és könyvtárnyi szakirodalommal okadatolt válasz ma csupán egy a lehetséges alternatív válaszok közül, és rendszerint nem a legkönnyebben hozzáférhető. Ez sohasem látott teret ad a manipulációra: ellenőrizhetetlen mértékben terjednek az összeesküvéselemletek, „alternatív tények” alapján születnek sorsdöntő politikai döntések. Talán ez az a történelmi szituáció, amely méltán megérdemelné a „posztmodern” nevet, ha az nem lenne már foglalt, és alighanem ezek a fejlemények is hozzájárultak a „posztmodern” mint leíró kategória megkopásához. Jelenleg nem fog-

lalhatunk állást abban a kérdésben, hogy korunkban a modernitás fél évezredes projektumának végét érdemes-e látni, vagy olyan átmeneti szakaszt, amely az eddigieknél is jobban próbára teszi a racionalitás és a humanitás erőit.

5. Nemzeti konzervativizmus

Ez a diszkurzusformáció szolgáltatja talán a legtöbb érvet azon elhatározásunk mellett, hogy szakítani kívánunk a „stíluskorszakok” taxonómiai szempontjával. A nemzeti konzervativizmus a 19. század szellemi terméke, amely végigélte a 20. századot, és ma is velünk van. Nyilvánvalóan a nemzeti elvű művelődés megteremtésének nagyszabású vállalkozása termelte ki azt a normarendszert, amely a vállalkozás sikerre vitele után is tovább élt, és voltaképpen csak ekkor vált konzervativizmussá. A „sikerre vitel” pontos időpontját természetesen nehéz meghatározni, mindenesetre az 1896-os rendezvények és beruházások többek között már ezt a sikert is ünnepelték. Bár a normarendszer kialakítói között olyan kiváló elméket is találunk, mint Gyulai Pál, a kulturális konzervativizmus kezdettől összefonódott a politikai konzervativizmussal, amely a korabeli kontextusban antiliberalizmust és antikapitalizmust foglalt magába, tehát társadalom- és gazdaságtörténeti értelemben vett antimodernizmust – emellett nem volt mentes az akkor még szalonképes „kulturális” antiszemitizmustól sem. Ekkor épült ki az az értékrend és ízlés, amelynek két háború közötti verzióját Szekfű Gyula neobarokk társadalomként jellemezte.

Ennek a gondolatrendszernek a legjelentősebb irodalmár exponense, Horváth János „nemzeti klasszicizmusként” határozta meg azt az irányzatot, amely Arany János életművében érte el zenitjét, és amely az utódokra nem hagy más feladatot, mint a hagyományok gondos ápolását, a viszonylag színvonalas epigonizmust. Miközben a nemzeti konzervativizmus kezében tartotta az állami intézményrendszer minden fontos pozícióját, és ezekből támadta (nem kifejezetten méltányosan) a modernség irodalmi törekvéseit, a saját sikerszerzőit is kitermelte, mint a Jókai-hagyomány folytatójának tekintett Herczeg Ferencet, a falusi idilleket szerző Szabolcska Mihályt vagy a hazafias-didaktikus ifjúsági irodalom atyját, Pósa Lajost. A színházakat uraló népszínművekkel csak Molnár Ferenc szellemes társalgási darabjai tudtak versenyre kelni. Akarva vagy akaratlanul, számításból vagy meggyőződésből mindez a politikai status quo megőrzését, a szociális feszültségek elkendőzését, a társadalmi modernizáció elodázását szolgálta, aminek a demográfiai szempontból igen kérdéses nemzetállami keretek igazolása is részét képezte a „magyar kultúrfölény” bizonyítása révén.

A helyzet 1920-tól radikálisan megváltozott: az a trauma, amely a szintetizáló modernség diszkurzusformációját létrehívta, a konzervativizmusra is valódi, a jövőbe mutató feladatokat rótt, hiszen az alapjául szolgáló értékkonstrukciót, a *kulturális nemzetet* kellett – immár szükségszerűen modern keretek között – újradefiniálni.⁵⁶ Ezt

56 Erre a stratégiaváltásra Szénási Zoltán a konzervatív/traditionalista terminológiai distinkció bevezetését javasolja, vö. SZÉNÁSI Zoltán, „Népnemzeti tradicionalizmusból konzervatív kritika”, *Helikon* 63, 3. sz. (2017): 407–417; SZÉNÁSI Zoltán, *Néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt*, Irodalomtudomány és kritika (Budapest: Universitas Kiadó, 2018).

a munkát egy kiemelkedő kultúrpolitikus, Klebelsberg Kunó vállalta magára olyan tudósok támogatásával, mint Horváth János és Szekfű Gyula. Klebelsberg pontosan felismerte, hogy a századvégi nemzeti klasszicizmushoz nem lehet visszatérni, hanem „saját” modernséget kell kifejleszteni, és ez a vállalkozás az oktatáspolitikai reformoktól a *Napkelet* folyóirat beindításáig számos sikert hozott. Az általa létrehozott nyilvánosságteret azonban mindvégig a politika uralta, így nem vonzotta magához a modern kultúra autonóm kezdeményezéseit, tehát végső célját, a modern konzervatív irodalom létrehozását nem tudta beteljesíteni.⁵⁷ Hiába volt kora legfelkészültebb irodalomtudósa Horváth János, hiába jutott a *Napkelet*ben igen magas színvonalra az esszé és kritika műfaja (mások mellett a szintetizáló modernség felől érkezett Szerb Antalnak és Halász Gábornak köszönhetően), a magyar viszonyok nem termeltek ki egyetlen jelentős (például T. S. Eliothoz hasonlítható) modern módon gondolkodó, de konzervatív értékrendű szépirodalmi szerzőt sem – és ez részben talán éppen azért alakult így, mert a magyar politikai konzervativizmusnak sem volt sok köze a modernitáshoz (ez a kacagányos díszmagyar kora). Ráadásul ez a politika nem vont igazán éles határt a nemzeti radikalizmus felé, amely lényegét tekintve nemcsak a modernséggel, hanem a konzervativizmussal is összeegyeztethetetlen. E körülmények következtében a magyar irodalom kettéosztottsága a közös trauma ellenére sem enyhült, a konzervativizmus nem kívánt részt vállalni a „moderne” által kezdeményezett szintetizáló, egyesítő gesztusokban. Szomorú példája ennek, hogy 1936-ban, amikor Babits, Móricz és Kosztolányi is pályájuk csúcán álltak, Horváth János (Pintér Jenővel és másokkal közösen) Tormay Cécile-t javasolta az irodalmi Nobel-díjra.

1945 és a rendszerváltás között a nemzeti konzervativizmusnak Magyarországon nem volt önálló fóruma, noha szelleme, ízlésvilága (az ideológiáról részben leválva) az államszocialista kultúrpolitika jó néhány modernségellenes gesztusában tetten érhető. 1989 után azonban nemcsak fórumhoz, hanem funkcióhoz is jutott a nemzeti konzervativizmus: az államszocialista tabuk által lefojtott feloldatlan nemzeti traumák szimbolikus kezelésében hárult rá komoly szerep. Az 1956-os tabu megszűnése kapcsán felszínre került irodalmi művek túlnyomó többsége tökéletesen megfelel Horváth János követelményrendszerének (hazaszeretet, férfias szemérem, érthetőség), és legtöbbjük a közvetlen referencialításra bízta az átadni kívánt érzelmi töltet, élményszerűség vagy morális belátás közvetítését. Súlyosabb problémákat vet fel a Trianon-trauma, amellyel kapcsolatban a politikai-közjogi értelemben vett „igazságtétel” (például posztumusz rehabilitációk, újratemetések révén) nem lehetséges: itt kizárólag a szublimált, érzelmi traumakezelésnek van terepe, amelynek legjobb példája a (részben persze mesterségesen, politikai és gazdasági megfontolások alapján felfuttatott) Wass Albert-kultusz. Bár a művek autonóm esztétikai értéke nem kiemelkedő, olvasásuk vagy pusztán megvásárlásuk a „morális tett” illúzióját nyújtja, és így hozzájárul a traumakezeléshez. Mint egy kiváló elemzés fogalmaz: „a Wass-recepció egy olyan diszkurzust hoz létre, amely nemcsak hogy nem kizárólagosan az irodalom mint önálló társadalmi alrend-

57 Az ellentmondás kifejtése: RÁKAI Orsolya, „A napkelet és az irodalmi modernség”, *Jelenkor* 56, 2. sz. (2013): 170–175.

szer diszkurzív terében zajlik, hanem szinte teljes egészében azon kívül, tétje mégis ezen alrendszeren belüli”.⁵⁸ A helyzetet árnyalja, hogy Wass és a hozzá hasonló szerzők kultusza a (pszeudo)tudományos interpretációt is magában foglalja; hogy a feloldatlan trauma miatti frusztráció szublimált levezetése gyakran politikai támogatást is kap; továbbá hogy egyes kortárs alkotók sem zárkóznak el a kurzusszerző meglehetősen idejétmúlt szerepétől – így a nemzeti konzervatív irodalom teljes infrastruktúrája újraépülhet.

6. Népi irodalom

A népi írók mozgalma eredetileg egy jól körülhatárolt eseménysor volt, amely (elszórt előzmények után) az 1930-as években ment végbe, és jórészt találkozókából és publikációkból állt. Sajátos magyar jelenségnek elsősorban irodalmi-kulturális jellege miatt tekinthetjük, amely a rokon ideológiájú külföldi politikai alakulatokban (mint pl. az orosz narodnyik-eszer mozgalom) nem volt jellemző. Iránya és centruma is folyamatos változásban volt, éppen azért, mert lényegét az útkeresés alkotta: olyan fiatal írók keresték benne politikai, morális és esztétikai bázisukat, akiknek nem felelt meg a kor egyik rendelkezésre álló diszkurzusformációja sem – sem a szintetizáló modernség, sem a nemzeti konzervativizmus, s végképp nem a visszaszorulóban lévő avantgárd. Ezért is elkerülhetetlen, hogy a népi irodalmat külön formációként tárgyaljuk, de erre jelentős hatástörténete is felbátorít. A népi írók tájékozódásának és érdeklődésének középpontjában – hasonlóan a nemzeti konzervativizmushoz – a nemzeti önazonosság, önmegvalósítás és felemelkedés állt, de ennek bázisát és kívánatos irányát nem az ezeréves múlt mitizáló, heroikus és lényegében arisztokratikus felstilizálásában látták, hanem az autentikus népi hagyományban gyökerező kreativitásban. Kritikusan tekintettek arra a normatív szemléletre is, amely a területvesztés tragédiájának és a revízió reményének rendelte alá az ország valamennyi szociális és politikai problémáját. A magyar parasztságot tekintették a nemzeti kulturális és morális önazonosság letéteményesének, a romlatlan, esszenciális tudás birtokosának; ugyanakkor pontosan látták, és központi témájukká tették ennek a társadalmi osztálynak a veszélyeztetettségét, pusztulását.

A népi írók csoportosulását tehát a magyarországi gazdasági-technológiai modernizáció egy sajátos anomáliája hívta életre: a viszonylag nagy létszámú szegényparasztság mindinkább e folyamatok vesztesének látszott, miközben nem rendelkezett érdekérvényesítő képességgel, politikai képviselettel. A népi írók egy része maga is paraszti származású volt, és – némileg paradox módon – éppen a modernizáció emancipációs hatásainak (iskolarendszer) köszönhetően válhatott értelmiségivé. A csoportosulás legképzettebb és legnagyobb hatású szerzői azonban, mint Németh László és Illyés Gyula, egyértelműen a szintetizáló modernség köreiből érkeztek (sőt utóbbi

58 FELDMÁJER Benjámin, „Wass Albertről olvasok”, in *Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. AMBRUS Judit, BÁRÁNY Tibor, CSÖRSZ Rumen István, HEGEDÜS Béla és VADERNA Gábor, 359–366 (Budapest: rec.iti, 2009), 359.

eredendően az avantgárd felől), és kapcsolataik egy részét meg is tartották. Hasonló kettős kötődés jellemzi a *Nyugat* első nemzedékének azokat a tagjait, akikben a népiek (a Bartha Miklós Társaság kezdeményezése révén) saját elődeiket és harcostársaikat fedezték fel: elsősorban Szabó Dezsőt és Móricz Zsigmondot (a második nemzedékből Szabó Lőrinc is ide sorolható). A népi írók mozgalmának legsajátosabb és legszínvonalasabb teljesítményei a tudomány, művészet és aktuálpolitika határmezsgyéjén mozgó szociográfiák, ezek a részben irodalmi igényű (Nagy Lajos, Illyés) tényfeltáró munkák, amelyek meghonosították a műfajt Magyarországon.

Bár a mozgalmat a társadalmi-szociális problémák iránti közös érzékenység terelte egybe, a létrehozott válaszok igen széttartóak voltak, amit az is mutat, hogy egyesek útja a nyilas pártba, másoké a kommunistákkal alakított szövetségbe vezetett; politikai értelemben legtovább a Németh László által képviselt „harmadik út” (a nyugati kapitalizmussal és a keleti bolsevizmussal szemben egyfajta korporatív agrárszocializmus) őrizte meg független arculatát. Ez a széttagolódás azzal is összefügg, hogy az elvileg egységként képviselni kívánt parasztság maga is erősen rétegzett volt, széttartó igényekkel. A mozgalom a modernizációval szemben sem alakított ki egységes álláspontot: politikai indíttatása alapvetően emancipatorikus volt, de nem zárta ki a faji-etnikai kirekesztést sem, és ugyanígy megfért benne a gazdasági racionalizáció követelése a hagyományos életformák konzerválásának gondolatával. A népi mozgalom a Horthy-rendszer és a hivatalos nemzeti konzervativizmus radikális ellenzékének tekintette magát, elsősorban annak anakronisztikus feudális elemei miatt, ugyanakkor antikapitalista is volt, és ennek jegyében szemben állt a szintetizáló modernséggel, amelyet túlságosan urbánusnak, kozmopolitának, kulturálisan szennyezettnek, továbbá túlfinomultnak, a magyar talajtól elszakadtnak látott.

A szociális érzékenység és az antikapitalizmus elemei, valamint a realizmus iránti nyitottság alkalmassá tették a népi mozgalom fennmaradó erőit, hogy betagozódjanak az államszocialista kultúrpolitika diszkurzusterébe, miközben – legalábbis egyes szerzők esetében – sikerült megőrizni valamiféle morális különállást, a „belső ellenzé-
kiség” auráját is. Ez az aura lényegében mindvégig fennmaradt, ahogy a népi-urbánus szembenállás is, annak ellenére, hogy a népi irodalom intézményes elkülönülése politikai-mozgalmi értelemben nem, csupán ízlés és érdeklődés tekintetében volt lehetséges: a regionális irodalmi folyóiratok némelyike például népi jelleget öltött, és elkötelezett kritikusokat, irodalomtörténészeket gyűjtött maga köré. A hivatalos tabuk is ugyanúgy érvényesek voltak a népi irodalomra, mint bármely más irányzatra, az értékhangsúlyokból mégis kirajzolódott, hogy a népi írók másról hallgatnak, mint az urbánusok. A sztálinista korszakban a kultúrpolitika egyfajta kimondatlan különalkut is kötött a népi írók egy részével, akik teljesítették a szocialista realizmus doktrínájában foglalt „népiség” normáját, egyúttal némileg legitimálták a számos tekintetben de facto külföldi érdekeket szolgáló hatalmat a hazafiatlanság vádjával szemben. 1956 után a hatalom hozzávetőleg hasonló távolságot tartott a népies és urbánus (a *Nyugat* hagyományát folytató) írói csoportoktól, és a közeledési kísérletek ellenére a megosztottság mindvégig fennmaradt. A népi hagyomány érdekes sajátossága, hogy időről időre kitermeli a virtuális „írófejedelem” pozícióját, amelyet egyesek szemében Illyés, másokéban

(többé-kevésbé párhuzamosan) Nagy László, később Csoóri Sándor töltött be. A magyarországi posztmodern indulása idején a népi hagyomány is új nemzedéket indított útjára, az *Elérhetetlen föld* költőit. Gondolatvilága és értékrendje olyan nagy vonzerejű, tömeges megmozdulásokban is új erőre kapott, mint a táncházmozgalom vagy a népi elemeket alkalmazó popzene. Az integráló hatású kezdeményezések ellenére a népi-urbánus-szembenállás az irodalminál szélesebb hatályú kulturális jelenséggé vált: a rendszerváltás szellemi előkészítése is két különálló, más-más stratégiát választó szellemi műhelyben folyt, és ez a szembenállás később a demokratikus erőviszonyokat is meghatározta. A rendszerváltás után a különállás intézményesült és átpolitizálódott, a népi hagyomány követői a felszabaduló tabutémák birtokbavétele során részben felelevenítették és interiorizálták a nemzeti konzervativizmus értékrendjét is, ami a modern (illetve posztmodern) iránti viszonyukat is meghatározza.

7. Szocialista realizmus

A szocialista realizmus a magyar irodalomtörténet-írás súlyos teherterele. A fél évszázaddal ezelőtt megjelent irodalomtörténeti szintézis úgy tekintett rá, mint végső célra, amely felé az irodalomnak törekednie kell – ahogyan a történelem is a fejlett szocializmus, illetve a kommunizmus felé törekszik. A rendszerváltás utáni irodalomtörténeti munkák, ha egyáltalán kitérnek rá, alapvetően káros, idegen beavatkozásként tárgyalják, amely egy időre erőszakosan felfüggesztette, majd később is aktívan akadályozta a magyar irodalom önelvű, autonóm működését.⁵⁹ Megközelítésünknek nyilvánvalóan ez utóbbi álláspont felel meg inkább, ugyanakkor – különösen egy későbbi, új szintézis keretében – elkerülhetetlennek látszik, hogy ezt a (másodlagos) diszkurzusformációt is objektíven szemügyre vegyük, hiszen irodalomtörténeti „lábnyoma” és hatástörténete igen jelentős, az általa indukált jelenségek, művek, intézménytörténeti fordulatok más diszkurzusformációkból nem vezethetők le. Azzal az előfeltevéssel is szakítanunk kell, hogy a szocialista realizmus kizárólag silány, az irodalomtörténeti hagyományképzés rostáján automatikusan kihulló műveket inspirált, hiszen (mint korábban már jeleztük) termékeny hibridizációkra is alkalmas volt, elsősorban a szintetizáló modernséggel. Egyes kiemelkedő jelentőségű és hatástörténetű, a kánonban ma is központi pozíciójú szerzők (például Déry Tibor, Örkény István) életművének tárgyalásából nem iktatható ki a szocialista realizmus kontextusa. Ezen felül szem előtt kell tartanunk, hogy az államszocializmus jelentős társadalmi modernizációs lépéseket is tett (kötelező közkutatás, írástudatlanság felszámolása, a mobilitás bátorítása a „népi káderek” kiemelésével, vitathatatlan közművelődési eredmények a dotált könyvkiadás révén stb.), amelyek komoly hatást gyakoroltak az irodalom alakulására.⁶⁰

59 Szerencsére az utóbbi években már történt néhány fontos kísérlet a problémakör új szempontú vizsgálatára, például SÁRI B. László, *A hattyú és a görény: Kritikai vázlatok irodalomra és poétikára* (Budapest: Pesti Kalligram, 2006), illetve SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszkétizmus esztétikája* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011).

60 Vö. REICHERT Gábor, „Modernség és szocreál”, *Élet és Irodalom* 61, 37. sz., 2017. szeptember 15., 13.

A téma tárgyalásakor tudatosítani kell, hogy a szocialista realizmushoz – eltérően a többi diszkurzusformációtól – az ideológián, az arra épülő normarendszeren és az utóbbinak megfelelő műveken felül még egy erős (a sztálinista kultúrpolitika idején gyakorlatilag mindenható) korlátozó-előíró intézményrendszer is tartozott, amely aktívan, adminisztratív eszközökkel akadályozta a rivális ideológiák és normarendszerek érvényesülését. A rendszerváltás előtti irodalomtörténet-írás jórészt hallgatott erről az aspektusról, míg a rendszerváltás utáni jellemzően csak erre koncentrált, háttérbe szorítva a szórványos inspiratív elemeket, a létrejött hibrid formációkat és egyes művek vitathatatlan részértékeit. Ez a reakció érthető, hiszen – bár ideológiai elvárásokkal és korlátozásokkal, a nyilvánosságter politikai meghatározottságával más korokban is találkozhattak az írók – a teljhatalmú központosított cenzúrával, kulcspozíciókba helyezett kommisszárokkal, lényegében az erőszakszervezetek logikájával (és szükség esetén igénybe vehető támogatásával) működő totális intézményi hegemonia megvalósítása egyedülálló jelenség, az általa okozott kár pedig szó szerint felmérhetetlen, hiszen ha mérni próbálnánk, mértékét elsősorban megíratlanul maradt művekben kellene megadnunk.

Az objektív leírást az is megnehezíti, hogy a szocialista realizmus esztétikai lényege a róla folytatott véghetetlen ideológiai viták ellenére is tisztázatlan maradt. Ez annak köszönhető, hogy ez a „lényeg” a gyakorlatban mindig is heteronóm módon volt elgondolva, és végső soron a párt „vonalának” pragmatikus képviselését jelentette – természetesen bizonyos tűréshatárral, amit a művészi absztrakció megenged. Ugyanakkor a kinyilvánított esztétikai elvárások – főként, mivel a propagandisztikus tömeghatást is szem előtt tartották – nem sok helyen érintkeztek a művészeti modernséggel, sőt többé-kevésbé a nemzeti klasszicizmus elvárásrendszerét tették magukévá. A Horváth János által megfogalmazott hármas alapkövetelményt – hazafiság, férfias szemérem, érthetőség – Révai József és Aczél György is fenntartotta, habár a szocialista és a népnemzeti hazafiságfogalom tartalma nyilvánvalóan eltér, ahogyan a fő ideológiai pillér is: a valláserkölcs, illetve pártpolitikai didaxis. A szocialista realizmus viszonylagos sikeréhez tehát az is hozzájárult, hogy ismert, bevett, biztonságos irodalmi (és más művészeti) formákra bízta ideológiájának képviselését, és mindenféle formabontást „formalizmusként” vagy „modernizmusként” bélyegzett meg. A sikernek természetesen alapfeltétele volt az irodalmi-művészeti piac teljes monopolizálása (vagyis piacjellegének felszámolása) is, valamint a minden médiumra kiterjedő, már a bölcsődében megkezdett indoktrináció. Az eleve tömegeket célzó irodalmi doktrína utóbb a saját tömegirodalmát (Berkesi, Szilvási) és ifjúsági irodalmát is kitermelte.

A szocialista realizmus azzal hagyta a legnagyobb nyomot a magyar irodalomtörténetben, amit kiszorított onnan: amit nem engedett létrejönni vagy idejében napvilágra kerülni. Mindazonáltal egyfajta „negatív inspiráció” is járt vele, amelynek jegyében számos fontos mű jelent meg 1956 után és a hatvanas években, mint például Ottlik Géza vagy Mészöly Miklós regényei, amelyek e tapasztalat híján bizonyára más alakot öltöttek volna, és másként is olvasnánk őket. Emellett jelentős nyomokat hagytak az államszocialista irodalompolitika kisajátító gesztusai is, amelyek egy megkonstruált forradalmi hagyomány jegyében próbálták átkontextualizálni és újrakanonizálni a

teljes irodalomtörténetet, különösen Petőfi, Ady és József Attila alakját. Ezek a közoktatást is átható kánonműveletek (amelyeknek az előző irodalomtörténeti szintézis, a *Spenót* is tagadhatatlanul részese volt) máig is befolyásolják az említett szerzők recepcióját, részben éppen az ideológiától terhelte, de filológiai értelemben olykor igen színvonalas tudományos teljesítményeknek köszönhetően. A szocialista realizmus leépítése – részben a korábban már említett passzív ellenállás, részben a sikeres hibridizációs műveletek révén – már 1956 után elkezdődött, de a folyamatot a posztmodernnek kellett lezárnia, hiszen a gerincét alkotó ironiának épp a szocialista realizmus volt az elsődleges tárgya (pl. Esterházy Péter: *Termelési regény*). Így paradox módon a szocialista realizmusban a magyar posztmodern egyik előfeltételét láthatjuk, azaz a posztmodern révén a szocialista realizmus kapott még egy sajátos, fonák értelmet – de a rendszerváltás után létének ez az utolsó értelme is elenyészett.

Ez a 4 + 3 diszkurzusformáció – a modern magyar irodalom hét „tartománya” – alkalmas arra, hogy közös virtuális térükben a 20. századi irodalom bármely jelenségének megtaláljuk a helyét, és reálisan leképezzük a jelenségek közötti távolságokat, kölcsönhatásokat, leszármazási kapcsolatokat. Ebben a virtuális térben jól elhelyezhetők az anakronizmusok, a kései kultuszok, az elfeledett és újrafelfedezett, 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 megközelítés előnye az is, hogy nincs kitüntetett ideológiai perspektívája: nem dönti el előre, hogy az együtt élő rivalis diszkurzusformációk közül melyiknek van „igaza”, és milyen történelmi determináció alapján. A teljes ideológiai semlegesség ugyanakkor illúzió lenne. Az a tudományos szemléletmód, amely egész vállalkozásunk közegét adja, mélyen gyökerezik a felvilágosodás alapelveiben, következésképp a mi *használatunkban* pozitív és progresszív értékek rendelődnek a kartográfiai mátrixban a modernitás mindazon tendenciáihoz, amelyek a szabadság, az emancipáció, a szolidaritás lehetőségeit, az emberi potenciálok kiteljesedését hordozzák magukban.

Kötetszerkezet

A fentieknek megfelelően az irodalmi modernséget felölelő kötet – a bevezetést követően – három hozzávetőleg egyenlő kiterjedésű és egy rövidebb (a rendszerváltás utáni történetet bemutató) fejezetre oszlik. A fő fejezetek határai a fentebb tárgyalt korszakhatároknak felelnek meg, azonban a fejezetek elnevezése is jelzi, hogy a narráció elsődleges szempontja nem a külső, társadalomtörténeti feltételek módosulásainak eseménytörténete, hanem a versengő diszkurzív formációk és a hozzájuk tartozó nyilvánosságterek változókéony dinamikája. Az első két fő fejezet (*Az esztétizáló modernség kora; A szintetizáló modernség kora*) attól a diszkurzusformációtól – az irodalmi modernség két alapvető változatától – kapja a nevét, amely az adott szakaszban domináns szerepre tett szert, jelezve, hogy a közöttük lévő társadalomtörténeti vál-

tás (az 1920-ban kulmináló trauma) egyben a diszkurzív formációk közötti átmenet kiváltója is. A fejezetek narrációja természetesen felöleli az irodalmi modernségen kívüli vagy azzal szemben álló fejleményeket, a másodlagos diszkurzusformációk teljesítményeit is, de a fejezetcímek az elbeszélte történet főszereplőjére utalnak. A harmadik fejezet címe (*A tiltott és túrt modernség kora*) is magyarázatra szorul: ez a cím azt a tényt kívánja megragadni, hogy 1949 és 1989 között elbeszélésünk fő tárgyának, a magyarországi irodalmi modernségnek a helyzetét mindenekelőtt az intézményes alávetettség és lefojtottság jellemezte, de ennek mértéke és módja korántsem volt egyöntetű. Azon a legalapvetőbb szinten, amelyet egy fejezetcím megragadni képes lehet, 1956–58-ig ez a visszaszorított helyzet a *tiltás*, ezt követően a *tűrés* fogalmával jellemezhető. A *tiltás* és *tűrés* egymás mellé kerülő fogalmai természetesen felidéz-
zik az Aczél György nevével összefonódott kultúrpolitikai doktrína, a „három T” képzetét, ez az allúzió azonban csak azt az olvasót zavarhatja meg, aki kizárólag a fejezetcímből, és nem a fejezet elolvasásából próbál tájékozódni. A kellően türelmes olvasó utóbb magában a címben is revelációt lelhet: megértheti, hogy a tiltást felváltó tűrés milyen felszabadító hatású lehetett, és hogy még ez is milyen távol állt a valódi szabadságtól, a korlátozó irodalompolitika teljes visszavonulásától. Ebben a szakaszban a modernséggel közel egyenrangú terjedelmet kaphatnak az elnyomás ágensei: a szovjetizálás, az államszocialista kultúrpolitika, a szocialista realizmus doktrínája. Végül a negyedik fejezetcím (*Befejezetlen modernség*) a korszak de facto lezáratlanságára utal, arra a nyilvánvalónak látszó tényre, hogy a posztmodern nem vetett véget a művészeti modernség folyamatainak, és a modern társadalom ellentmondásai, amelyek leleplezésére és ostromozására a modern művészet és irodalom létrejött, nem oldódtak fel és nem jutottak nyugvópontra, azaz a történelem (és annak modern szakasza) nem ért véget. Másrészt ez a cím azt is jelzi, hogy kötetünk szerzői és szerkesztői nem kívánnak végső mérleget vonni, és kifejezetten egy nyitott végű történet elbeszélésére törekcsenek.

Az alábbi kalkuláció az „ideális esettel”, 100 szerzői íves terjedelemmel számol; ez az anyagi, technikai, személyi feltételek, valamint a korábbi kötetekkel való arányosság fenntartására irányuló főszerkesztői megfontolások függvényében természetesen csökkenhet.

I. rész	1890–1920:	<i>Az esztétizáló modernség kora</i>	– 30 ív
II. rész	1920–1948:	<i>A szintetizáló modernség kora</i>	– 30 ív
III. rész	1948–1989:	<i>A tiltott és túrt modernség kora</i>	– 30 ív
IV. rész	1989 után:	<i>Befejezetlen modernség</i>	– 10 ív

A fő fejezetek beosztása azonos sémát követ. A belső arányok a szükségleteknek megfelelően eltolódhatnak, így az alábbi terjedelemértékek csak tájékoztató jellegűek. A IV. rész terjedelme természetesen arányosan kisebb, jóval kevesebb személy- és műportréval.

a) Társadalomtörténet és irodalomszemlélet	– 2 ív
b) Mediális és intézményi kontextus	– 4 ív
c) Világirodalmi és diszciplináris kontextus	– 4 ív
d) Poétika- és műfajtörténet	– 10 ív
e) Személyportrék	– 4 ív
f) Kiemelt művek	– 6 ív

Az a) fejezetek átfogó képet rajzolnak az adott korszak leglényegesebb, szemléletformáló társadalomtörténeti változásairól, az irodalmi mezőt magában foglaló társadalmi közegről, a kollektív tapasztalatokról, amelyek az irodalom funkcióit és működési terepét meghatározták, alaptémáit kijelölték. Itt mutatjuk be többek közt például a 19. század végén lendületet nyerő társadalmi mobilitást, amely létrehozta a „lecsúszó dzsentri” és a „feltörekvő paraszt” irodalmi figuráit; az emancipációs folyamatokat, amelyek révén egy új, polgári irodalmi réteg alakult ki; a demográfiai fejleményeket, amelyek a modern tömegkultúra iránti igényhez vezettek.

A b) fejezetek feladata az irodalmi mező bemutatása. Ide tartozik a sajtó- és kiadás-történet, az irodalmi társaságok, a finanszírozás (mecenatúra, díjak), az irodalmi műveltség, például az oktatás, a fordítás kérdései, illetve különös hangsúllyal külföldi irodalmak recepciója. A mediális változások hatásainak tárgyalása is itt kap helyet, az időben előre haladva növekvő hangsúllyal. Az erőviszonyokat komplexitásukban mutatjuk be, vagyis nem osztjuk fel a narrációt a diszkurzusformációk szerint, de folyamatosan értelmezzük, hogy az intézményrendszer egyes elemeit melyik diszkurzusformáció dominálja.

Az c) fejezetek az adott korszak irodalmi invenciójának közvetlen forrásait és párhuzamait mutatják be, azt a „szellemi klímát”, amelyben a művek létrejöttek. Itt kap helyet a világirodalmi recepció, és itt rajzoljuk meg az adott korszak gondolkodástörténeti hátterét, bemutatva azokat a humántudományos eredményeket és tendenciákat, amelyek az irodalom eseményeivel párhuzamosan és részben kölcsönhatásban jöttek létre. A fejezettípus pozíciója nem jelenti azt, hogy az irodalom belső történéseit feltétlenül a tudományos belátások vagy a világirodalmi tapasztalatok hatásának tulajdonítanánk, a közeg áttekintése azonban elengedhetetlen az értelmező műveletekhez. A filozófiai, szociológiai, lélektani és irodalomtudományi-kritikatörténeti alfejezetek az adott korszak sajátosságai szerinti arányban oszlanak meg.

A d) fejezetek jutnak el az irodalom voltaképpeni életjelenségeihez, a művekhez. Az itt tárgyalandó információ túlságosan komplex és széttartó ahhoz, hogy egységes sémában mutathassuk be. Az elrendezésnek három fő ismérve kínálkozik: a műfajok szerinti, a diszkurzusformációk szerinti és a kronologikus, és mi lehetőség szerint ezt a sorrendi hierarchiát követjük. Adódnak azonban koronként olyan műfaji hangsúlyeltolódások, amelyek átlépik a diszkurzusformációk közötti határvonalakat (például a történelmi regény iránti preferencia 1920 után), és vannak olyan időbeli határpontok, amelyek minden érvényben lévő diszkurzus feltételrendszerét átalakítják (például 1944-45 vagy 1956). Ezért ezekben a fejezetekben a helyi követelményeknek megfelelően

járunk el, és a legnagyobb magyarázóerővel bíró szempont szerint rendezzük csomópontokba az információkat, oly módon, hogy ezek a (0,5 ív körüli átlagos terjedelmű) csomagok együttesen – a kötetünk által felvállalt absztrakciós szinten – hézagmentesen fedjék az adott korszak jelentékeny szépirodalmi jelenségeit.

Az e) fejezetek személyportrékat (pályaképeket) tartalmaznak: egyrészt az adott korszak legjelentősebb, az irodalomtörténet menetét döntően befolyásoló alkotóiról („nagy” portrék, átlagosan 0,5 ív), másrészt olyan szerzőkről, akik egy-egy műfaj vagy műtípus úttörőjeként, esetleg sajátos pályáivükben, másokra tett hatásukban váltak különösen jelentőssé („kis” portrék, átlagosan 0,25 ív). Alapelvnek tekintjük, hogy kötetünkben kizárólag szépírók kaphatnak személyportrét.

Az f) fejezetekben található műportrék hozzávetőleges terjedelmét 0,3–0,4 ívben határoztuk meg. Természetesen nincs arra lehetőségünk, hogy a század valamennyi meghatározó irodalmi alkotásának külön portrét szenteljünk: igyekszünk úgy válogatni, hogy korszakonként, műfajonként és diszkurzusformációnként is reprezentatív mintát adjunk az olvasónak. Arra törekszünk, hogy hatástörténet tekintetében összemérhető, arányos figyelemmel tárgyalható művek kerüljenek egymás mellé, tehát jellemzően kötetterjedelmű munkákat (regényeket, novellás- és versesköteteket stb.) választunk. Terjedelmi okokból azt a formális szempontot is bevezetjük, hogy a legjelentősebb szerzőktől sem mutatunk be egynél több művet egy korszakon (fő fejezeten) belül.

Ez a szerkezeti elképzelés alternatív olvasási módokat is megenged: például az összes b) fejezetek összeolvasása egy intézmény- és médiatörténeti áttekintés anyagát adja ki; az e) fejezetek reprezentatív szerzőportré-gyűjteményt alkotnak; míg például a c) fejezetek megfelelő részeiből kirajzolódik egy összefüggő kritikátörténeti vázlat.

Záradék

A történészi feldolgozás leghálátlanabb tárgya a közelmúlt, amely összeér a jelennek. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint jelenlegi vállalkozásunk elődje, az ötven évvel ezelőtti hatkötetes szintéziskísérlet, amelynek éppen a 20. századot tárgyaló utolsó két kötete bizonyult a legavulékonyabbnak (az aktualizáló politikai értelmezéseknek különösen kitett harmadik kötet mellett). A 20. század irodalomtörténeti feldolgozása azért is kiemelkedő felelősséggel jár, mert az új tudományos eredmények rendszerszerű érvényesítése mellett itt különösen nagy szerepet kap az ideologikus alapú szemléleti torzulások, tabuk és téveszmék lebontása. A kisebb időbeli távolság azt is magával hozza, hogy a korábbi korszakok feldolgozóinál kevésbé építhetünk ki-kristályosodott konszenzusokra – és itt nem véleménymonopóliumokra gondolunk, hanem az egymással versengő, jól definiált, tekintélyt szerzett álláspontok pluralizmusára. A 20. századi irodalmi teljesítmények megítélésében a tudomány belső evolúciós folyamatai még kevésbé különítették el a hosszú távon tarthatatlan álláspontokat – éppen azért, mert még nem elég hosszú a táv, nincs elég perspektívánk. Mindez önmagában is arra mutat, hogy teljes szakmai konszenzusra számítani illúzió volna ebben a témában.

A szakmai konszenzus létrehozását tovább nehezíti, hogy a jelenhez közelítve maga a „szakma” is szélesebbé válik, határai elmosódottabbak: nem ér véget az egyetem, a kutatóintézet, a könyvtár és a múzeum hivatásos munkatársainál, ennél jóval többben formálnak igényt véleményük és értékrendjük nyilvános képviselőit. Azoknak a kulturális folyamatoknak, amelyekről számot kívánunk adni, jelentős része még távolról sem zárult le: megállapításaink akár működő intézményeket, aktív szerzőket is érinthetnek, de mindenképpen érinteni fognak örökösöket, elkötelezett híveket (köztük akár tudós kollégákat), és éles véleménykülönbségeket fognak felszínre hozni. Elkerülhetetlen, hogy érdekeket és érzékenységeket sértsünk, pusztán azért, hogy bizonyos kényszerű (például terjedelmi) döntéseket meghozunk, és ezek révén egy értékrendet is kifejezésre juttatunk. Értéksemleges irodalomtörténet nem létezik, hiszen a történetmondás gesztusa óhatatlanul magába foglalja az értékválasztást. A modern kor egyik legfontosabb értékének tekintjük a szabadság és pluralitás szellemét, amely lehetővé teszi, hogy elbeszélésünknek éppen a szabadság és pluralitás minduntalan akadályokba ütköző, de reményeink szerint visszafordíthatatlan kiteljesedése álljon a középpontjában.