

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara,
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2013/2

VIII. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERÚ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság

Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán
(Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony),
Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom),
Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

Kathleen McLUSKIE:

A patriarchális bárd. A feminista kritika és Shakespeare –

A Lear király és a Szeget szeggel 3

PUSKÁS Andrea:

Shakespeare és a feminizmus 23

Sz. MOLNÁR Szilvia:

A Magyar Műhely és az emigráció 43

BIRÓ Krisztián:

„My mental's based on instrumental records”. Egy kísérlet a rap

megközelítésére 75

POLGÁR Anikó:	
<i>Az éneklő és az énektanár. A „kollektív lélek” Komlós Aladár költészetében és Kiss József-portréjában</i>	91
CSEHY Zoltán:	
<i>A néma örült arca. Komlós Aladár versei „szlovákiai magyar” antológiákban</i>	99
DERÉKY Pál:	
<i>Beke Zsolt Az irodalom medialitása – irodalom és határai című disszertációjának bírálata</i>	109
NÉMETH Zoltán:	
<i>Opponensi vélemény Beke Zsolt Az irodalom medialitása – irodalom és határai című disszertációs munkájáról</i>	115
H. NAGY Péter:	
<i>Opponensi vélemény Beke Zsolt Az irodalom medialitása – irodalom és határai című doktori értekezéséről</i>	119
BEKE Zsolt:	
<i>Válasz az opponenseknek</i>	123

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2013

A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 94974 Nitra. email: benyokri@yahoo.it ♦ Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 94974 Nitra. email: benyokri@yahoo.it ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307

Kathleen McLuskie

A patriarchális bárd

A feminista kritika és Shakespeare – A Lear király és a Szeget szeggel¹

Absztrakt. Kathleen McLuskie nagy hatású tanulmánya mérföldkönek számít a feminista Shakespeare-kritika történetében. Elutasítja azt a hagyományt, mely Shakespeare színdarabjait a drámaíró saját nézeteinek leképezéseként tartja számon, s nem kívánja ezen nézetek alapján Shakespeare-t sem a feminista elvek támogatójaként, sem pedig elnyomójaként mindenáron kategorizálni. Ehelyett azt hangsúlyozza, hogy több figyelmet érdemelnek azon narratív, poétikai és színházi stratégiák, melyek létrehozzák a darab jelentését. A tanulmány két Shakespeare-darabot elemez egy újfajta feminista nézőpontból, a *Lear királyt* és a *Szeget szeggel* című műveket, és felvázolja a szöveg feminista reprodukciójának lehetőségeit. A *Szeget szeggel* esetében McLuskie álláspontja az, hogy a feminista kritika számára nincs belépési pont, mivel a narratíva dilemmái és a tárgyalt szexualitás teljes mértékben férfi szempontok szerint van felépítve, tehát ha egy feminista kritikus elfogadja a szöveg által kínált narratív, színházi és intellektuális örömeket, azt férfi nézőpont alapján teszi. McLuskie *Lear király*-interpretációjának hipotézise, hogy a narratíva és annak dramatizációja párhuzamot von a női engedetlenség és az anarchia közt, s ez a kapcsolat nyilvánvaló nőgyűlöletet sugall. Épp ezért a feminista kritikus feladata ragaszkodni ahhoz, hogy a patriarchális család és heteroszexuális szerelem alternatívája nem a kaosz, hanem a társadalmi rendeződés és affektív kapcsolatok új formáinak lehetőségét képezi.

3

I

Minden feminista kritikus találkozott már a ravasz és álnok kérdéssel: „Mi is pontosan a feminista kritika?” Az egyetlen hatékony válasz a „Küldök egy könyvlistát” lehet, hiszen a feminista irodalomkritikát a feministák által képviselt kritikai gyakorlatok sokaságán keresztül lehet csak megfogalmazni. Mivel egy népszerű politikai mozgalomból ered, visszaadja ezen mozgalom változatos elméleti pozícióit. Szociológusok és kulturológusok például megvizsgálták azokat a folyamatokat, melyekkel a reklámban és filmben megjelenő nőábrázolás reprodukálja és megerősíti a szexualitás és a nemi kapcsolatok uralkodó definícióit, hogy megerősítsék azok ideológiai hatalmát.² Az angol tanszékeken zajló kritikai tevékenység két táborra osztható, azokra, akik felelevení-

1 Forrás: Kathleen McLUSKIE, *The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure = Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGZOY, Palgrave, 2001, 24–48.

2 Vö. Michèle BARRETT, *Ideology and Cultural Production*, London, Groom Helm, 1979; Judith WILLIAMSON, *Decoding Advertisements*, London, Marion Boyars, 1978; Annette KUHN, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London, Routledge, 1982.

tik és előnyben részesítik a női írók munkáit, és azokra, akik az irodalmi szövegeket a hagyományos kánon alapján értelmezik újra. Shakespeare esetében a feminista kritikusok a darabok nyilvánvaló nőgyűlöletét tárgyalják, és felhívják a figyelmet a darabok „világára”, hagyományos interpretációs eszközök segítségével értékelik a Shakespeare-darabok eseményeiben megjelenő szerzői nézeteket.³

Számos feminista tanulmány⁴ a nemi identitás hagyományos megfogalmazását használja ahhoz, hogy shakespeare-i férfiszereplők lelki fejlődésében szerepet játszó erőszak fontosságát vizsgálja.⁵ Janet Adelman a lelki függőség szerkezeteinek fontosságát elemzi Coriolanus fallikus agressziójára⁶ hivatkozva, Coppelia Kahn pedig úgy jellemzi a *Rómeó és Júliában* lévő viszályt, mint „halálos *rite de passage*, mely az élet árán mozdítja előre a maskulinitást”.⁷ Ezek a tanulmányok a feminista pszichoanalízisre építenek és azt bontják ki,⁸ amely az anyaságot a lelki fejlődés középpontjába helyezi, ahogy azt Coppelia Kahn is kinyilvánítja *Maszkulin identitás Shakespeare műveiben* című könyvében: „(...) az identitást fenyegető veszély nem a kaszt-ráció, ahogy azt Freud állítja, hanem a felemésztő anya (...) a férfiak a nőket először mindennemű elégedettség mátrixaként ismerik meg, melytől magukat küzdelem árán különböztetik meg (...). [Shakespeare] a férfiasság és nőiség kulturális definíciói mögött rejlő tudat alatti nézeteket, s az ezek által formált erkölcsi rendszereket és intézményeket tárja fel.”⁹

A modern feminista pszichoanalízis alkalmazható Shakespeare karaktereire, mivel a darabok szövegei egyértelműen mimetikusnak mondhatóak: „Shakespeare és Freud ugyanazzal a témával foglalkoznak: az emberi szív nyílt és rejtett érzelmeivel. Mindketten pszichológusok.”¹⁰ Shakespeare épp ezért olyan tekintélyes kulcsfigurává vált, akinek nőkről és férfiakról alkotott nézeteit a liberális feminista kritika könnyen magáévá tehetette. Ebben az irodalmi gyakorlatban a tudományos viták középpontjában a szerző nézeteivel kapcsolatos összeütközések állnak, nem pedig az ábrázolási rendszerek, sem a szövegre hatást gyakorló irodalmi hagyomány. Linda Bamber például arra

3 Vö. *Introduction = The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. by Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, Urbana, Illinois University Press, 1980.

4 Vö. Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, *Women and Men in Shakespeare: a Selective Bibliography = The Woman's Part...*, i. m., 314–336.

5 Lásd főleg Madelon GOHLKE, „I wooed thee with my sword”: *Shakespeare's Tragic Paradigms = The Woman's Part...*, i. m., 150–170.

6 Janet ADELMAN, „Anger's my meat”: *Feeding, Dependency and Aggression in Coriolanus = Shakespeare's Pattern of Excelling Nature*, ed. by David BEVINGTON, J. L. HALIO, Newark, 1978, 108–124.

7 Coppélia KAHN, *Coming of Age in Verona = The Woman's Part...*, i. m., 171.

8 Különösképpen Dorothy DINNERSTEIN, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, Harper and Row, 1977. és Nancy CHODOROW, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1979.

9 Coppélia KAHN, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1981, 11.

10 *Uo.*, 1.

hívja fel olvasói figyelmét, hogy Shakespeare nyilvánvaló nőgyűlölettel kezelte tragikus hősnőit, és saját munkásságát „ellentétbe helyezi a feminista kritikai hagyománnyal, mely szerint Shakespeare művei közvetlenül támogatják és előbbre viszik a feminista eszméket.”¹¹ Miközben rámutat arra, hogy Shakespeare nőekkel való bánásmódja különböző a komédiákban és a tragédiákban, határozottan ellenáll a kísértésnek, hogy „ebben kedvét lelje, ahogy azt a posztstrukturalizmus teszi.” Ehelyett egy olyan koherens elvre mutat rá, mely szerint Shakespeare a nőket „másnak” tekinti, s ez „csupán akkor válik szexizmussá, ha az író a más nemű szereplőket nem ruházza fel a »mással« járó privilégiumokkal”.¹² A tragédiákban a nők erősek, mivel koherensek („a tragédiákban egyetlen nő sem aggódik vagy változtatja meg a véleményét arról, ki is ő”), és az őket ért támadások oka nem más, mint a férfiak emiatt érzett haragja: „a nőgyűlölet és nemi émelygés kudarcból és bizonytalanságból születik.”¹³ Ezzel ellentétben a komikus nőalak nem a férfival áll szemben, hanem egy tárgyiasult társadalommal: „A komédiában a nő vagy fellázad a korlátozó társadalmi rend ellen, vagy (gyakrabban) szövetséget köt azokkal az erővel, melyek megkérdőjelezik annak hegemoniáját: romantikus szerelem, fizikai környezet, az élvezet szeretete annak minden formájában.”¹⁴

Ezek az állítások a feminista antropológiának a természetről és a kultúráról szóló diskurzusa reduktív alkalmazásán alapszanak, de elsődleges hatásuk egy olyan szerző létrehozása, akinek nézetei erkölcsi értelemben felhasználhatóak a mai női olvasók megszólítására és megnyerésére: „a komikus hősnők megmutatják nekünk, hogyan tekintünk önmagunkra másként (...) a hősnők nevetve nézik, ahogy a mindennapi emberi komédia elnyeli őket; a hősök pedig dühöngnek és zokognak amiatt, hogy tulajdonképpen mennyire nehéz olyan rendkívülinek lenni, mint amilyennek érzik magukat.”¹⁵ Ezek a férfiaknak és nőknek tulajdonított erkölcsi tulajdonságok függetlenek a szövegben található egyedi körülményektől, az anyagi körülményeiktől, valamint az általuk támogatott különböző erőviszonyoktól. A feminizmus tehát bizonyos tulajdonságokat női tulajdonságokként határoz meg, és úgy csodálja őket, mint a világban való boldogulás megfelelőbb módját. A Shakespeare darabok mimetikus világa és a közönség valós világa közti erkölcsi kapcsolat érvényesítéséhez a szereplőkre reprezentatív férfiaként és nőkként kell tekinteni, a férfi és női alapvető kategóriák pedig szilárdak és józan értelemben megfogalmazhatóak.

Az ilyen típusú feminizmus esszencializmusát fejleszti tovább Marilyn French *Shakespeare's Division of Experience* című munkája. Bamberhez hasonlóan egy mindenható szerzőt hoz létre, aki „életet lehelt hősnőibe, melyek az általa ábrázolni kívánt elvek megtestesítői”.¹⁶ Bár számos feminista filozófiára és antropológiai tanulmányra hivatkozik, ez a feminin elv alig több mint az életadás és táplálás hatalmának hangsúlyozása, az öldöklés képes-

11 Linda BAMBER, *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1982, 1.

12 *Uo.*, 5.

13 *Uo.*, 15.

14 *Uo.*, 32.

15 *Uo.*, 39.

16 Marilyn FRENCH, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Cape, 1982.

ségében megtestesülő maskulin elv ellensúlyozása. Ezek az elvek azonban nem konkrét férfiakban és nőkben öltenek testet. A jóváhagyott férfi hozzáállás átöleli a feminin elveket, míg a nőknek nincs hozzáférésük a férfi elvekhez, s rossz fénybe kerülnek, ha férfitulajdonságokra vágnak. French arra utal, hogy Shakespeare a tapasztalatot férfi (gonosz) és női (jó) elvekre osztotta, és komédiái és tragédiái úgy értelmezhetőek, mint „az elvek szintézise, vagy pedig olyan világok vizsgálata, melyek akkor keletkeznek, amikor az egyik vagy másik elvet kihasználják, elhanyagolják, leértékelik vagy számúzik.”¹⁷

Marilyn French és Linda Bamber a Shakespeare-darabokban szereplő nőkről és férfiakról alkotott elméletének háttérében található esszencializmus része a liberális feminizmus egyik irányvonalának, mely a feminista küzdelem feladatát a férfiaknak és nőknek tulajdonított értékek átrendezésében látja, anélkül, hogy alapvetően megváltoznának azok a tárgyi körülmények, melyekben kapcsolataik működnek. A feminizmust társadalmi attitűdök készleteként állítja be, nem pedig, mint egy alapvető társadalmi változásra irányuló projektet. Így könnyen alkalmazható Shakespeare darabjainak elemzésére, melyek azt saját koruk ideológiai áramlataiba helyezik el. *Shakespeare és a női természet* című könyvében például Juliet Dusinberre csodálja „Shakespeare nemek közti mesterséges különbségek feloldására tett törekvését”,¹⁸ és ezt a törekvést feminista törekvésként értelmezi mind 20. századi, mind pedig 17. századi értelemben. Shakespeare női alakjait – és néhány kortársának női karaktereit – a puritán kézikönyvekben és oktató irodalomban található nőkről folytatott reneszánsz korabeli diskurzus fényében vizsgálja meg. Haller *A szeretet puritán művésze*¹⁹ című tanulmányára hivatkozva azt állapítja meg, hogy áthelyeződött a hangsúly a katolikus aszkétizmussal összekapcsolt nőgyűlöletről arra a puritán álláspontra, mely a nők fontos, partneri szerepét hangsúlyozza az Istennek tetsző háztartásban és a szent házasságban. A könyv jelentős részét olyan témák feldolgozása teszi ki, mint például a Tisztaság, Egyenlőség, Istenek és Ördögök, a polemikus és a drámai irodalomban egyaránt. Érvelésének ereje abban rejlik, ahogy leírja a szerelmi költészetéről és szatírjáról a drámára történő irodalmi elmozdulást. Shakespeare és kortársai feminizmusáról szóló elmélete azonban az eszmék és a dráma kapcsolatának mimetikus modelljétől függ. A nőkről szóló kortárs vita statikus gondolatrendszert alkot, melyet a drámaírók, akiknek elsődleges célja nem a párhuzamba állítás, hanem egyszerűen a „valódi női természet feltárása”, vagy felhasználnak, vagy elutasítanak. Azáltal, hogy Dusinberre a puritán oktatói irodalomban ábrázolt nőkre összpontosít, a kortárs vitának csupán az egyik oldalát részesíti előnyben, számúzi a nőgyűlölet megnyilvánulásait az „irodalmi egyszerűsítés” világába és a drámaíró nézeteit önkényesen haladóbbnak tünteti fel.²⁰

17 *Uo.*, 25.

18 Juliet DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1975, 153. Dusinberre feminizmusértelmezését megkérdőjelezi Martha ANDERSON-THORN, *Thinking about Women and their Prosperous Art: a Reply to Juliet Dusinberre's 'Shakespeare and the Nature of Women'*, *Shakespeare Studies*, 11 (1978), 259–276.

19 William HALLER and Malleville HALLER, *The Puritan Art of Love*, Huntington Library Quarterly, 5, (1942) 235–272. Cf. K. DAVIES, *The Sacred Condition of Equality: how Original were Puritan Doctrines of Marriage?*, *Social History*, 5 (1977), 566–567.

20 DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, 183.

Egy összetettebb esettanulmány figyelembe venné, hogy a nemiség, a szexualitás, a nemi kapcsolatok és különbségek konfliktusos területek voltak, s hogy a nőkről szóló írások, az összetett törvényhozás, valamint a nemiség és a család társadalmi irányításának egyéb formái mellett csupán egyike a számos megnyilatkozásnak. A modern történetírás ebben a témában zajló vitái azt jelzik, hogy nehéz monolitikus gazdasági vagy ideológiai modelleket hozzárendelni a korai modern családokhoz, míg a regionális történészek munkája megmutatta a nemi kapcsolatok ideológiája és gyakorlata valódi materiális feltételeinek fontosságát.²¹ A „női természet” sosem volt problémamentes koncepció, ideológiai diskurzusok és számos társadalmi jelenség – mint például a demográfiai változások – függvényeként komoly nyomás alatt állt.

A feminista kritika mimetikus, essencialista modelljének legfőbb problémája, hogy egy jóval szélesebb tükörrre lenne szüksége, mint Shakespeare drámái, ahhoz, hogy kifejezze Shakespeare korának vagy saját korunk női természetének teljes összetettségét. Ráadásul ez a modell eltakarja a feminista kritika által magába foglalt Shakespeare-drámák és olvasóik közti kapcsolatot. A feminista kritikusok elutasítják a „plakáthordozás irodalmi verziója”²² megbélyegzést, viszont csak annak mértékét tudják feltárni, hogy kritikai gyakorlatuk mennyire fejezi ki az új igényeket és a darabok új szemléletét. Coppélia Kahn elismeri, hogy „Ma azokat a nemi identitásról szóló kulturális definíciókat kérdőjelezzük meg, melyeket örököltünk. Úgy gondolom, hogy Shakespeare is megkérdőjelezte őket.”²³ Linda Bamber még őszintébben így ír: „Mint heteroszexuális feminista (...) azt találom meg Shakespeare-ben, amit lehetőségként akarok elképzelni a saját életemben.”²⁴ Ugyanakkor Shakespeare egyszerű kooptálásának alternatívája nem lehet az objektivitásról alkotott hamis elképzelés érvényesítése. Az ilyen elképzelés általában a feminizmus befekéttetését jelenti,²⁵ valamint a hagyományos pozíciók támogatását, mely a kritikát visszaterelné az „olvasatokról” folyó viták intézményesített versenyébe.

Egy másik eljárás a feminizmus és a színdarabok közötti kapcsolat egyértelműbb elméletésítését foglalná magába, elfogadva a tény, hogy a feminista

21 Átfogó tájékoztatást nyújt a kérdésről Keith WRIGHTSON, *Husbands and Wives, Parents and Children* = Uő, *English Society: 1580-1680*, London, Flutchinson, 1982. Lásd még Lawrence STONE, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977; G. R. QUARF, *Wanton Wenches and Wayward Wives: Peasants and Illicit Sex in Early Seventeenth-Century England*, London, Croom Helm, 1969; Margaret SPUFFORD, *Contrasting Communities: English Villages in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge University Press, 1974.

22 LENZ, GREENE, NEELY, *Introduction* = *The Woman's Part...*, i. m., ix.

23 KAHN, *Man's Estate*, 20.

24 BAMBER, *Comic Women*, 43.

25 Lásd például Lisa Jardine összefoglalóját a feminista kritika elbocsátásáról és a történeti kritika üdvözléséről: Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, Harvester, 1983. Továbbá Inga-Stina Ewbank írását, aki az Amerikai Shakespeare Szövetség bicentenáriumi kongresszusán felhívta a közönség figyelmét Ibsen megkülönböztetésére a „feminizmus” és a nőkről és férfiakról szóló igazság között: Inga-Stina EWBANK, *Shakespeare's Portrayal of Women: a 1970's View* = *Shakespeare's Pattern of Excelling Nature...*, i. m., 222–229.

Kathleen McLuskie

kritika, mint minden kritika, a darab jelentésének rekonstrukciója a feminista válaszadás sajátosságainak érvényesítésén keresztül. Ez az eljárás abban tér el a Shakespeare-t feministának kikiáltó nézetektől, hogy a darabok mögé nem kíván szerzőt állítani, ehelyett azokra az elbeszélői, poétikai és színházi stratégiákra figyel, melyek a darabok jelentését adják, s olyan pozíciókba helyezik a közönséget, ahonnan az eseményeket egy adott szempontból értelmezhetik. Hiszen Shakespeare darabjai nem elsősorban a „valódi női természet”, sem pedig az „emberi szív rejtett érzelmeinek” feltárói. A szórakoztatóipar termékei voltak, melyben, legjobb tudásunk szerint, nem vettek részt női részvényesek, színészek, írók vagy színpadi kisegítők. A női szerepeket fiúk játszották, és saját nézeteinek kifejezésén túl, mindegyik korábbi történeteket dolgozott fel.

A szellemes, komikus hősnők, az erős tragikus alakok, a valóság és idea közti ellentét voltak az irodalmi hagyomány közhelyei, melyekből ezek a vizsgálatok kiindultak. A bennük szereplő nemiség és nemi kapcsolatok, az első elemzésben, a komédia, a narratív rezolúció és a *coups de théâtre* forrásai. Ezek a szövegstratégiák korlátozzák a szöveg által kínált jelentés tartományát és behatárolják a feminista olvasó állásfoglalását a darabokban kínált nemi kapcsolatokról, valamint a szexualitás és politika kortárs kapcsolatáról. A feminista olvasó elutasíthatja ezt a szöveg által kínált álláspontot, de ez az elutasítás többé már nem csupán nézőpont kérdése.

II

8

A hagyományos kritika ritkán tekint úgy Shakespeare darabjaira, mint drámai eszközök halmazára. A cselekmény társadalmi elhelyezése, a vizuális dimenzió és a szereplők saját hitelességükre tett gyakori állításai hozzájárulnak ahhoz, hogy a közönség a cselekmény mögé lásson. A közönség lehetőséget kap, hogy párhuzamot vonjon a cselekmény eseményei és saját világának formái és ráhatásai közt. A feminista vizsgálat tárgya, a nem és a gender esetében potenciális kapcsolat jelenik meg a nemi kapcsolatok mint narratív vonatkozások – ki házasodik kivel és hogyan? – és a nemi kapcsolatok mint társadalmi kapcsolatok vonatkozása között – hogyan oszlik meg a hatalom férfiak és nők között és hogyan irányítják a nemi kapcsolatokat? Az értelmező kritika folyamata nem más, mint a narratív és drámai megvalósításából kialakítani a darab társadalmi jelentését. Ez azonban nem egy egyszerű folyamat: a szöveg által kínált álláspontok gyakran ellentmondásosak, s a jelentés a kínált álláspontok egyikének elfogadása révén, valamint a színházi gyakorlat és kritikai folyamatok felhasználásával hozható létre, más értelmezések kizárásával. A kritikus felhasználhat történelmi ismereteket a jelentés lehetséges megalkotásához a múlt intézményeinek és ideológiáinak fényében, de a textuális és a társadalmi jelentés közti rést sosem lehet teljesen kitölteni, mivel a jelentés újrafogalmazódik minden alkalommal, ahányszor a szöveg reprodukálódik a szöveg és a közönség közti változó ideológiai dinamizmusban.

Érdekes példa erre a *Szeget szeggel*, melyben a szöveg által kínált, egymásnak ellentmondó álláspontok zavart okoztak azon kritikusok körében, akik az erkölcsi jelentést egy következetes szerző hiteles megnyilvánulásaként kívánták rögzíteni. A probléma nagyrészt a narratív végkifejlet körül összpontosul, melyben a rend helyreállása a házasságokon keresztül, úgy tűnik, egy-

részt sérti a liberális érzékenységet, másrészt pedig elfojtja a cselekmény által kiváltott erőteljes szenvedélyeket. Úgy tűnik, feloldhatatlan szakadék tátong a narratív stratégiák – az ágy-trükk, a herceg álruhában cselekménye – és a többi jelenet realizmusa között, ahol „A romlottság úgy fő, forr, majd kifut”.²⁶

A korai modern kor nemiség és társadalmi irányítás diskurzusának relevanciája abban válik nyilvánvalóvá, ahogy a darab a köz által irányított erkölcsöt kezeli. Mindazonáltal a darabnak szentelt ilyenfajta történelmileg megalapozott figyelem²⁷ megpróbálta redukálni annak jelentését a Jakab korabeli házassági törvényre vagy a keresztény teológiára hivatkozva, azért, hogy megállapítsa Angelo Isabella önvédelméről alkotott ítéletének, annak okának vagy oknélküliségének helyességét. Ezek az érvek nem meggyőzőek, nem azért, mintha a történelem lényegtelen lenne, hanem mert nem tudnak olyan problémákat megoldani, amelyek első fokon a szöveg jelentésének kialakulásában merülnek fel.

A narratív jelentés zavara abból ered, hogy egyenlő drámai erővel ruház fel egymást kölcsönösen kizáró pozíciókat. Az alacsony származású alakok komikus vitalitása és a zajló jogi folyamatok iránt tanúsított anarchikus ellenállása azt az elvet dramatizálja, miszerint helytelen az olyan ellenőrző rendszer, amely megtorpan, s „a fiatalurakat az egész városban mind kiherélteti” (II.i.230). Mindazonáltal a velük való közreműködést tovább bonyolítja, valamint ugyancsak drámai hatású a Herceg irántuk érzett undora (III.ii.22–7). Ehhez hasonlóan Izabella szexuális önrendelkezésének védelmét a szexuális szóképek mazochizmusa előtérbe helyezi, majd szembeállítja azt bátyja halálának gondolatával, annak minden rémületével. Az erkölcsi örökigazságot közlő helyé teszi a nyelv és a verselés, különösen a Herceg összefoglalójában, ahol a csilingelő rím és rímképlet neveltségessé teszi az erkölcsi mondanivalót.

E beszéd a darab közepén összefoglalja a narratív és a társadalmi jelentés közti feszültséget. A beszéd első részében található erkölcsi értékek a Herceg problémamegoldása ellen foglalnak állást. A megoldás feltételei azonban erkölcsösek és pragmatikusak:

Gazság ellen ésszel élj:
Angelo, ha jó az éj,
Háljon régi jegyesével!
Csalót fogunk cselvetéssel,
Ravaszt győzünk ravaszul
S régi kötés megújul.

(III.ii.280–5)

26 Lásd Ernest SCHANZER, *The Marriage Contracts in Measure for Measure*, Shakespeare Survey, 13 (1960), 81–89., és J. BIRJE-PATIL válaszait, *Marriage Contracts in Measure of Measure*, Shakespeare Studies, 5 (1969), 106–111; S. NARAJAN, *Measure for Measure and Elizabethan Betrothals*, Shakespeare Quarterly, 14 (1963), 115–119. [A *Szeget szeggel* című darabról származó idézetek Mészöly Dezső fordításai. – A ford.]

27 Ezt a gondolatot teljesen Jonathan MILLER ELIOT előadásai fejlesztették ki, *The After Life of Plays*, előadva: University of Kent, 1978 [később nyomtatásban megjelent *Subsequent Performances* címen (London, Faber and Faber, 1986)].

Kathleen McLuskie

Ugyanakkor a darab vége, minden narratív manipulációjával együtt, nem csupán egy narratív megoldást ad, hanem egy lehetséges társadalmi állásfoglalást is. Mind a Herceg felbukkanásának színpadi csinye, mind pedig a nyelv, mely összhangban van „isteni hatalmának” tulajdonított tekintélyével, olyan színpadi elégedettséget adnak a finálénak, amely jóváhagyja a Herceg ítéletének társadalmi következményeit. A házasság megoldása az ágy-trükk rejtegyének, ugyanakkor megoldást jelent Lucio bomlasztó erejére is, aki zavaró alternatívákat kínál a fő cselekményben. Ebben a darabban a megoldást a cselekmény egyik szereplője, a nagyhatalmú Herceg kínálja, de ez a többi érintett szereplő szempontjából se többé, se kevésbé helyénvaló, mint sok más romantikus vígjáték fináléjában.

Lehetetlen megmondani, hogyan tekintettek erre a végkifejletre Shakespeare kortársai. Rendelkezésre áll arra utaló bizonyíték, hogy a házasság intézményét a hatékony társadalmi ellenőrzés és a társadalmi harmónia eszközeként tartották számon. Ellenben nincs semmilyen oka annak, hogy a múlt közönségének megfoghatatlan reakcióit olyan kiváltságos státusszal ruházzuk fel, amely egyenlővé teszi azt a szöveg legfőbb jelentésével. A szövegben felbukkanó nemiség és a nemi kapcsolatok körül kialakult ideológiai küzdelmek a 20. század végén más feltételek mellett zajlanak; a szöveg liberális-humanista olvasata a társadalmi jelentést úgy állíthatja be, mint kétségbeesett (vagy lelkes) felismerését annak a ténynek, hogy az ilyen magán- és egyéb személyes kérdések szabályozására tett kísérletek hatástalanok. A szöveg radikális feminista előadása a színészi alakítás, valamint a jelmezek és a stílus segítségével elutasíthatja a stricik és kerítők élénk energiáit, előtérbe helyezve azt a tényt, hogy kihasználják a női szexualitást. Egy ilyen előadás Izabella tisztaságát feminista ellenállásként ünnepelheti, Angelo életéért való könyörgését egy heteroszexuális nővér szolidaritásaként értelmezheti, és felismerheti azt a nehézséget, melyet a családi kötelek és a konvencionális nemi kapcsolatok felbontása jelent.

Ezek a különböző értelmezések azonban nem egyenrangú versenytársak a jelentés megfogalmazásáért folyó küzdelemben. Mindegyik magába foglalja azoknak a feltételeknek az átrendezését, amelyek között a szöveg megszületett, amelyek bizonyos ellentétes pozíciókat előtérbe helyeznek és irányítják a közönség reakcióit. Jonathan Miller színpadi előadásában például Izabella kategorikusan visszautasította a Herceg házassági ajánlatát és elsétált a színpadról az ellenkező irányba. Miller erőteljes szószólója annak az elméletnek, mely szerint a rendezőnek jogában áll a modern kérdéskörök fényében átszerkeszteni a Shakespeare-darabokat, ezáltal olyan utóéletet létrehozva a számukra, amelyet már nem az eredeti színpadi produkció határoz meg.²⁸ Színházi rendezőként tudatában van annak, milyen mértékben függ a darab társadalmi jelentése a színházi jelentés megoldásaitól; s ez több, mint egyszerű alternatív értelmezés. Az interpretáció fogalma azt sugallja, hogy a szöveg betekintést nyújt a nemi kapcsolatok valódi viszonyába, legyen az a 16. vagy a 20. században. A „konstruált jelentés” fogalma másrészt előtérbe

28 Laura MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16, no. 3, 13. A részletesebb elemzést lásd: Annette KUHN, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, 1994.

helyezi azokat a színházi eszközöket, amelyek meghatározzák, milyen módon szemléli az adott közönség a darab cselekményét. Más szóval a kritikai figyelem középpontjában már nem a cselekmény megítélése áll, hanem azoknak a folyamatoknak az elemzése, amelyek által a cselekmény bemutatásra kerül.

A kritikai folyamatban történt ilyenfajta elmozdulás fontos hatással van a feminista kritikára: a színházi stratégiák, melyek a cselekményt bemutatják, ellenállnak a feminista manipulációnak azáltal, hogy tagadják a cselekmény női nézőjének autonóm helyzetét. Laura Mulvey és mások a szkopofília fogalmán keresztül a klasszikus filmnarratívában szereplő férfi és női észlelés különböző módozatai által okozott örömeket vizsgálták. Mulvey azt állítja, hogy a klasszikus hollywoodi filmekben található világitási technikák, valamint a fókusz és a narratív szerkezet a nőket a nézőpont tárgyaként, míg a férfiakat a nézőpont és a tekintet hordozóiként állítják be.²⁹ A színházi produkció természetesen kevésbé irányítja a nézők tekintetét, mint a hollywoodi mozi. Mindazonáltal a monológok, a nyelv és a jelenetek elrendezése behatárolják a női szereplők láthatóságát a cselekményben. A liberális mimetikus interpretáció egyik leggyakoribb stratégiája az, hogy múltat, egy sor alternatívát és motivációt képzel el a szereplőknek. Ám a szöveg nagyon gyakran megtagadja a szereplőktől ezt a szabad játékot, a nőket szexualizált, férfiakkal szemben álló szereplőként határozza meg.

Ennek a folyamatnak hatása látható a *Szeget szeggel* című darabban, ahol a női szereplők a nemi viszonyok egész spektrumát testesítik meg, a (férje által) agyonhajszolt szeretőtől és az idős kerítőnőtől, Júlián keresztül (aki láthatóan állapotos), egészen Izabelláig, akinek a szexualitással szemben érzett elutasítása vizuálisan apácai életmódjában nyilvánul meg. Marianna homályos helyzete – „se hajadon, se özvegy, se feleség” – nem ruhazza fel őt önrendelkezéssel, inkább problémásnak tekinthető: a narratív elrendezés a darab utolsó részében valójában arra irányul, hogy visszahelyezze őt az engedélyezett nemi szerepek paraméterei közé.

Marianna megjelenése a darabban rámutat arra, hogy a szöveg hogyan fókuszálja a néző figyelmét és alakítja át azt férfi szemléletmódra.³⁰ Táblaként mutatkozik be, a fiú dalának vizuális kíséretéeként. A cselekményben betöltött szerepét nem saját cselekedetei határozzák meg, hanem fizikai jelenléte, melynek kontextusát a dal szövege a következőképpen jellemzi:

Vidd az ajkad! Hízeleg!
S esküvését megszegi!
Hajnalcsillag szép szemed,
De a hajnalt rászedi.
Csókra vágyik ajkad is, ajkam is;
Szerelem pecsétje az – csak hamis.
(IV.i.1–6)

29 Laura Mulvey beszámol arról, hogy a dalok és a közeli felvételek hogyan fetisizálják a női karaktereket a hollywoodi mozikban (MULVEY, *i. m.*, 13.). A tény, hogy Mariannát fiú játszotta, nem változtat a dolgon: a modern ábrázolásban mindig nő játssza.

30 Ezt tárgyalja Jonathan CULLER, *Reading as a Woman = Uő, Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, 43–63.

Kathleen McLuskie

Izabella, a darabban betöltött jelentősége ellenére, a körülötte lévő férfiak által testesül meg a színpadon a közönség soraiban ülő férfiak számára. Az Angelóhoz intézett első kérelméről szóló jelenetben például Angelo, kérelmének tárgya és Lucio, kérelmének kezdeményezője fizikailag bekerítik. Amikor Angelo első visszautasítása után feladja, Lucio visszaküldi és a megfelelő viselkedésre vonatkozó utasításokkal látja el:

Ne hagyd még abba! Rajta: cselekedj!
Térdelj elé, fogózz a köntösébe!
Nagyon hideg vagy.
(II.ii.43–5)

Ahogy retorikája egyre szenvedélyesebb, beszéde pedig hosszabb, tetteit egyre inkább Lución keresztül szemléljük, aki helyeslő megjegyzéseivel és komikus félreszólásaival Izabella tetteinek szűrőjévé válik, s a közönség tekintetének irányítójává.

Lución és a porkolábon keresztül a szöveg rávesz bennünket, hogy Izabella győzelmének szorítsunk. Győzelmének feltételeit azonban ugyancsak a jelenet retorikája és szerkezete határozza meg. Egy jelenet, amelyben egy nő könyörög egy férfinak a szexuális konfliktus elemét vezet be, amely Lucio megjegyzéseinek trágár célozgatásain keresztül válik nyilvánvalóvá (II.ii.123–4). A konfliktus szenvedélye, a retorika szexuális töltete és a színpadi szemlélők közreműködése olyan színházi izgalmat hoz létre, amely elengedhetetlen a narratíva fenntartásához; továbbá úgy vonja be a közönséget, hogy értelmet nyerjen Angelo válasza. Angelóhoz hasonlóan szemtanúi vagyunk Izabella előadásának, tehát megértjük – még ha erkölcsileg nem is hagyjuk jóvá – Angelo reakcióját. Ráadásul ez a reakció a jelenetet lezáró szívszaggató monológban igazolódik. Retorikai kérdése: „Ő a hibás, vagy én? (...) A szűziesség inkább föltüzel, / Mint a kacérság?” a szexuálisan vonzó szenvedélyes apáca paradoxonját fogalmazza meg, s a kérdés formájában bemutatott dilemmába a közönséget intellektuálisan vonja be.

A jelenet feminista olvasata visszautasíthatja Angelo kérésének hatalmát, mivel abban azt a vádat vélheti felismerni, hogy a nők önmaguk felelősek saját szexuális elnyomásukért. Ez az álláspont azonban a koherens férfi nézőpontot magában hordozó dráma és szöveg nyújtotta öröm visszautasítását is magába foglalja.³¹

Izabella dilemmája ezzel szemben halványabb megnyilatkozás. Egyetlen monológjának témája csupán a tisztaság absztrakt szembeállításba bátja életével. Hangzatos következtetése: „Ragyogj szűzesség! Halj meg, drága bátya: / Tenálad is drágább a szűzi pártal!” (II.iv.184–5) nem nyújt intellektuális örömet; nem az előző jelenet szenvedélyéből ered, hiszen az Angelo és Izabella konfliktusa volt, nem pedig Izabelláé és Claudióé; irónia és paradox hiánya miatt nem nyújt teret a közönségnek. Nem más, mint a látszólag megoldhatatlan probléma bemutatása, amit a későbbiekben a Herceg irányításával orvosolni kell. Izabella tetteit szexualitása határozza meg a szövegben, mozgásterét és behatároltságát pedig Angelo egyértelmű emlékeztetője így fogalmazza meg:

31 Raymond WILLIAMS, *Modern Tragedy*, London, Chatto, 1966, 45.

Légy, ami vagy –
 Asszony! Ha több vagy ennél, semmi vagy!
 S ha asszony vagy – aminthogy erre vall
 Nyilván a képed – ne szégyelld, hogy az vagy:
 Öltsd fel a hozzád illő színeket!
 (II.iv.134–7)

Angelo nőmeghatározását a szövegben lévő színpadi eszközök is erősítik. Bármely kritikai irányzat, amely akár azt állítja, hogy Izabella egy boszorkány, akár azt, hogy egy szent, kényelmesen belehelyezhető a szöveg korlátoltságába; részt vesz abban a vitában, hogy vajon Izabella több lesz-e, mint egy nő, ha feladja bátyját, vagy kevesebb, ha megadja magát Angelo vágyának. A szöveg semmilyen más szerepet nem kínál neki. Egy korábbi radikális feminista interpretáció a narratíva és a jelenetek szerkezetének radikális átírását kérelmezné.

A feminista kritika ebben a darabban csak saját kirekesztésére világíthat rá. A darabban ugyanis nincs számára belépési pont, mivel a narratíva dilemmái és a tárgyalt szexualitás teljes mértékben férfi szempontok szerint vannak felépítve, nem tárgyalja a nők szerepét a szexualitás rendszerén belül, bármenyire is kívánják erre a feministák ráirányítani a figyelmet. Tehát ha egy feminista elfogadja az adott szöveg által kínált narratív, színházi és intellektuális örömeket, azt férfi feltételek alapján teszi, nem pedig a feminista kritikai tevékenység szempontjai szerint.

III

A *Szeget szeggel* című darabban a megtagadott öröm a komédia öröme, az az öröm, amellyel sok feminista folyamatosan küzd, mivel nem hagyják jóvá a szexista humor társadalmi elismerését. Egy sokkal nehezebben tagadható öröm a tragédia nyújtotta érzelmi, erkölcsi és esztétikai elégedettség. A tragédia „egy állandó, egyetemes és lényegében változatlan emberi természet” létét tartja fenn, viszont a tragédia erkölcsi és esztétikai elégedettségében bemutatott emberi természet gyakran nyíltan férfiközpontú. A *Lear királyban*, például, a történet és annak dramatizációja a nemi engedetlenség és anarchia közti kapcsolatot ábrázolja, s ebben a kapcsolatban a nőgyűlölet egyértelmű hangsúlyt kap.

A darab cselekménye, álláspontjának megszervezése és központi jeleneitinek színházi dinamikája mind olyan közönségre alapoznak, amely elfogadja az „emberi természet” és a férfi hatalom között tett egyenlőséget. Ahhoz, hogy átéljék a szánalmon és félelmen keresztül megtapasztalt valódi örömeiket, el kell fogadniuk, hogy a lányok bizonyos kötelességekkel tartoznak apáiknak, s döbbenetesnek tartják azt a káoszt, amely akkor keletkezik, ha ezek az ősi kapcsolatok felbomlanak. Ez a nézőpont nem a tudatosan megfogalmazott vélemény kérdése, hanem a szöveg által igényelt és meghatározott pozíció, mely annak értelmezéséhez szükséges. A Shakespeare-szöveg által különleges módon megalkotott jelentérendszer terméke, amely különbözik a történet más verziói által létrehozott álláspontoktól.

A patriarchális nőgyűlölet ábrázolása Goneril és Regan bánásmódjában nyilvánul meg a leginkább. A *Lear király* forrásául szolgáló krónika *King Leir*

című darabjában a nővérek gazsága nyilvánvalóan a cselekményt szolgálja. A Cordelia bukása miatt érzett gúnyos örömük egy komikus pár formáját ölti magára, Regan gonoszsága pedig izgalmas csavart ad a narratívának Leir életére törésével.³² Ezzel szemben a Shakespeare-szövegben a narratíva, a nyelv és a drámai elrendezés a nővérek apjukkal szembeni ellenállását nemük, szexualitásuk és a családban betöltött pozíciójuk függvényében határozza meg. A családi kapcsolatok ebben a darabban rögzítettek és meghatározottak, s bármely bennük történő változás a törvényes rend felfordítására és lerombolására tett kísérletként jelenik meg (lásd I.iv). Goneril és Regan apjukkal szembeni bánásmódja felforgatja az uralkodás létező mintáit, s nemcsak egyszerűen kegyetlen és önző, hanem egyenesen az emberi természet alapvető megsértése – ahogy arra az őket elítélő beszédek egyértelműen rámutatnak (III.vii.101–3; IV.ii.32–50). Mi több, amikor Lear örültségében a törvény összeomlásáról és a társadalmi rend elpusztításáról képzeleg, a romlás egyértelmű központjaként és forrásaként a női bujaság jelenik meg (IV.vi.110–28). Lear és Alban fejedelem káoszról szóló víziójának általános jellege, valamint az ezt kifejező költői erő az igaz egyetemesség megjelenését kelti, amely egyik fontos oka annak, hogy a darabot nagyra tartják. Ez az általánosított vízió a káoszról azonban nemi értelemben jelenik meg, mely a patriarchátust, a férfi hatalom intézményét a családban és az államban tekinti a káosz egyetlen erős megfékezőjének.

A nőgyűlölet és a patriarchátus közti szoros kapocs a nőket egész pontosan határozza meg a darabban. Goneril és Regan nem a nőiség archetípusaként jelenik meg, hiszen Cordelia jelenléte „megváltja a természetet a közától” (IV.vi.209).³³ Ellenben Cordelia megmentő szeretete, amelyet annyira csodálnak a kritikusok, nem a női nem megváltásaként jelenik meg, sokkal inkább a patriarchátus helyreállításának egyik példjaként. Természetesen ő lázad fel először Lear tekintélye és szervező hatalma ellen. Nem kíván szerepet játszani Lear nyilvános színjátékában, s ezzel felháborodva visszautasítja a meghasonlást. Lear ősi erőkhöz intézett dühös fellebbezése azt mutatja, hogy a rokonság és a tulajdon vér megtörése felér a természet elpusztításával. Cordelia azonban a jelenet érzelmi középpontjában áll. Apjával szemben tanúsított ellenállása megnyeri a közönség jóváhagyását, főleg a testvéri beszédek alatt a közönségnek tett megjegyzései révén; emellett az ellenállás határai egyértelműen adóttak. Első védőbeszéde nem a személyes önrendelkezéséről vagy egyéni akaratának jogairól tett nyilatkozat: joga van visszatarítani szeretetének egy részét „annak az úrnak, kinek keze átveszi sorsát”. Lear haragja tehát ésszerűtlennek tűnik abban az értelemben, hogy csupán apaként gyakorolt jogait ismeri el, pedig a patriarchális család jövőjéhez a jövőbeli apák jogait is el kell ismerni, valamint elfogadni a nők átruházását apákról a férjekre. A jelenet végén Cordeliát újra elnyeli a patriarchális család a házasságon keresztül, melynek a Learrel szembeni ellenállása nem jelent akadályt. Így nyugtatja Franciaország királyát:

32 Lásd *The True Chronicle History of King Leir = The Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VII, ed. Geoffrey BULLOUGH, London, Routledge, 1973, 337–402.

33 A Lear királyból származó idézetek Vörösmarty Mihály fordításai. – A ford.

Nem sötét bünfolt, gyilkosság vagy hivalkodás,
Tisztátlan élet vagy tán becstelenség
Az, ami jóakaratótól s kegyétől
Megfoszta engem.
(I.i.228–31)

A heteroszexuális kapcsolatok rendezett világába való tartozásának joga attól függ, ártatlannak bizonyul-e a gyilkosság mindenkori emberi vétkében, amely párhuzamba kerül az erkölcstelenség mindenkori szexuális vétkével.

A *Lear király* valós társadalmi és szexuális kapcsolatai misztifikációjának bárminemű szenvedélymentes elemzése azonban ellentétben áll a tragédia általunk megítélt jellegének a színházban, ahol a darab tragikus ereje minden egyes szakaszban megerősíti annak ideológiai álláspontját. Az egyik legfontosabb és leghatékonyabb váltás a darabban akkor történik meg, amikor Lear visszanyeri együttérzésünket a cselekmény közepén. A második felvonás 4. jelenete azt a hosszú folyamatot dramatizálja, ahogy Lear egy dühös egyeduralkodóból (az első felvonásban) átalakul egy ennél megnyerőbb, patetikus, megtébolyodott figurává. A drámai írás pszichológiai realizmusa és a nézőpont manipulációja szorosabbá fűzi a köteléket Lear összetett karaktere és a közönség szimpátiája között.

A közönség szimpátiáját Lear Kent bebörtönzése miatt érzett haragja és megkésett önuralomra tett kísérletének pátosza váltja ki (II.iv.101–4). A történeteket érzelmi szinten szemléli, szarkasztikusan behődöl a lányai által javasolt alázatnak:

Figyelj csak, mint fog illeni
A házi rendhez: Drága lányom, én már
Öreg vagyok, megvallom; csak teher
A vén kor. Íme, térdimen könyörgök,
Juttass nekem ágyat, ételt és ruhát.
(II.iv.53–6)

Ahogy Regan mondja, csúnya trükkök ezek. Hatásuk, hogy lezárják a drámai jelent, s az egyetlen alternatíva Lear számára az a viselkedés, amit látunk is tőle. A drámai tény az egyetlen tény, s a közönség olyan pozícióba kerül, ahol elfogadja a tragédia elkerülhetetlenségét, jóváhagyva Lear nagy költői fellebbezését:

Ne szóljatok szükségről. A legalja
Koldús is, bár teng, bír fölöslegest.
Ha természetnek többet, mint mire
Szüksége van, nem adsz, az emberélet
Az állatével egy értékű lesz.
(II.iv.263–7)

Lear beszédének ideológiai ereje a természetre való hagyatkozásban rejlik, mellyel igazolni kívánja lányaival szemben felállított elvárásait; drámai ereje abban rejlik, hogy az örület szakadékának közeledtével elmozdul az észérvektől, omladozó emberségének kétségbeesett kinyilatkoztatásához. Ennek ellenére az emberiséget ismét nemi alapon láttatja, amikor az isteneket így kéri:

Kathleen McLuskie

Lobbantsatok nemes haragra, és ne
Hagyjátok női szerrel, vízcseppekkel
Bemocskoltatni férfi arcomat.
(II.iv.275–7)

A színpadi eszközök, amelyek biztosítják, hogy Lear a közönség érzelmi figyelmének középpontjában álljon, még erőteljesebben működnek a darab végkifejletében. Cordelia alakja az apa szenvedéseire adott válaszként jelenik meg. A konfliktus kialakításában játszott szerepe az első felvonással véget ér; amikor visszatér, a kötelességtudó szájalom jelképeként jelenik meg. Mielőtt megjelenne a színpadon, egy nemesúr beszél róla, akinek szavai egy statikus, szinte élettelen, fájdalommal teli lány képét festik róla. Beszédének költői paradoxonjai azt sugallják, Cordelia véget vet az ellentmondásoknak,³⁴ s ez a történetben betöltött potenciális szerepe és a szöveg ideológiai koherenciájában kapott döntő feladata:

A bánat és türelem küzdöttek,
Melyik fejezze őt ki leghívebben.
Láttál esőt egyszerre és verőfényt?
Mosolya s könyűi még szebb zivatarhoz
Voltak hasonlók. A boldog mosoly,
Mely érett ajkán játszott, tudni sem
Látszék, szemében mily vendégi vannak,
Mik, mintha gyémánt cseppent volna le,
(IV.iii. 17-24)

16

Cordelia reakcióját előre sejtetik a nemesúr által elmondottak, a jelenet, amelyben Lear és Cordelia találkozik, a pátosz örömét feszültséggel helyettesíti. Cordelia megbocsátása már isteni jellegű, s ez Lear józanságért folytatott küzdelmével együtt nem ad más utat a közönségnek, minthogy teljesen beleélje magát a szereplők érzelmeibe. Mégis, ebben a találkozásban Cordelia az egész darab dinamikáját megtagadja. Lear attól fél, hogy lánya nem tudja szeretni:

Testvéreid,
Amint emlékszem, megbántottak engem:
Neked lehet, nekik nem volt okuk.
(IV.vii.73-5)

De Cordelia tiltakozik: „Ó, semmi, semmi ok nincs!”

Ahogy Shakespeare ezt a pillanatot ábrázolja, nagyban különbözik a korábbi, krónikában szereplő darabtól, amelyből a drámaíró számos részletet átvett, köztük Lear térdelését és felsegítését. A régi darabban a jelenet már szinte komikus, ahogy Lear és Cordelia térdelnek, majd felemelkednek, miközben arról vitáznak, ki hibáztatható jobban az eseményekért.³⁵ A találkozás összefoglalja a legfőbb kérdéseket, és Cordeliának sokkal aktívabb szerep jut

34 A II. 12-14 szóképei politikai színezetet adnak ennek a megoldásnak. A megoldást az alávetettségben látják.

35 Lásd *The True Chronicle History of King Leir*, ed. BULLOUGH, 393.

abban, hogy mérlegelje Leir iránti adósságát. A Shakespeare-szövegben viszont a szenvedés eltörli a múltat, így a közönség együtt mondhatja Cordeliával „Ó, semmi, semmi ok nincs!” A cselekmény végkifejlete helyett találkozásuk a tragikus bukás előtt röviden megvillantott lehetséges harmónia jelképévé válik.

Lear és Cordelia halála talán a legsokkolóbb pillanata a harmóniának, de tragédiájuk ugyanakkor a visszaállított harmónia igényének megghiúsítása is, amely igényt a szöveg népmeséhez hasonló szerkezete állítja fel.³⁶ A háttérben megbújó szeretetpróba népmeséje olyan szerkezetet nyújt, melyben a harmóniát a becsületes lány töri meg, s annak megbocsátása állítja azt vissza. A Shakespeare-szöveg elrendezése egyre intenzívebbé teszi, majd megtagadja ezeket az igényeket, hogy megint csak a gonosz nők és a kaotikus világ közti kapcsolatra hívja fel a figyelmet.

Az utolsó előtti jelenet szemben áll a cselekmény formális rendjével, azzal, hogy a női részvétel okozta méltatlan zűrzavart mutatja be. A kétszer megismételt trombitaszó, az álruhás titokzatos kihívó megérkezése egy lovagkor rendjét idézi meg, amikor a konfliktust felfegyverzett férfiak oldották meg. A nők viszont ennek a rendnek a megzavaróiként lépnek fel.

Lear és Cordelia halála szemben áll a gonosz nővérek pusztításával, s úgy tűnik, szinte egyenes következménye annak. Alban fejedelem ezt mondja róluk: „Az ég ítélete / Megrekeszt, de szájalmat nem indít.” (V.iii.233–4). A tragédia áldozatai azonban egészen más hatással vannak ránk. Amikor Lear belép, kezében halott lányával, a családi szeretet természetes, állati ösztönökben gyökerező megnyilatkozásának jelképe tárul elénk, amelyet a bujaság és a női akarat anarchikus erői pusztítottak el. A darab ezen pontján a legkevényebb szívű feminista sem tudja visszafogni szájalmat, még akkor sem, ha azt a patriarchális viszonyok váltották ki és hagyták jóvá.

A drámai eszközök hatására a közönség koherens egészként, kényelmesen szemléli a szöveget. Bármely kísérlet ennek az álláspontnak az elmozdítására, Lear apai és emberi jogainak megtagadása a Lear szenvedése miatt érzett szájalom megtagadását, az emberség és szimpátia elutasítását jelentené. A szöveg feminista olvasata nem hangsúlyozhatja Goneril és Regan jogainak érvényesítését, hiszen ez egyszerűen a darab érzelmi szerkezetének megfordítását jelentené, s a feminista ideológiát egyenlővé tenné az atavisztikus önzéssel és az egyéni akarat önző előtérbe helyezésével. A feminizmus nem állhat a női oldalra, ha az az oldal erkölcsileg ennyire terhelt és teátrálisan korlátozott. A szöveg nőgyűlöletének egyszerű elítélése sem célravezető, hiszen a *Lear király* központi helyét a Shakespeare-kánonban a folyamatos színházi előadások és az iskolai tananyagban való szerepeltetése teljes mértékben biztosítja, s nem valószínű, hogy a feminista kardcsörgetés ezen bármit változtat.

36 *The Theme of the Three Caskets* című munkájában Freud a mítosz pszichológiai erejét tartja számon olyan értelemben, hogy rámutat „a férfi nővel való kapcsolatának három szükségszerű formájára – a nő, aki életet ad neki, a nő, aki a társa, és a nő, aki elpusztítja”. Amikor Lear megjelenik karjában a halott Cordeliával, Freud számára ez nem más, mint az öregember halálának inverziója. (*The Collected Papers of Sigmund Freud*, ed. Ernest JONES, London, Hogarth, 1925, IV, 244–256.)

Gyümölcsözőbb utat a feminizmus számára a szöveg reprodukciója jelenthet. Ahogy arra Elizabeth Cowie és sokan mások rámutatnak,³⁷ a szexista fogalmak nem rögzítettek, hanem a közönség állandó újraértelmezésétől függenek. A *Lear király* esetében a szöveg csak akkor köthető össze a nőgyűlölettel, ha érzelmi erejével és erkölcsi imperatívuszaival együtt változtatás nélkül reprodukálják. A szöveg ugyanis számos lehetőséget kínál arra nézve, hogy ezeket a jelentéseket aláaknázzák és feminista szempontok szerint átdolgozzák.

Az első ilyen lehetőséget a szöveg történelmi mássága kínálja; a transzcendens egyetemességet hangsúlyozó állandó kritikai álláspont ellenére különleges kapcsolatra lehet rámutatni a Shakespeare-szöveg és a kortárs dokumentumok, valamint az ideológiai konfliktusok között, mindezt anélkül, hogy a művészi alkotást pusztán materialista körülményekre redukálnánk.³⁸

A „gerontokratikus ideál” megvitatása során Keith Thomas például megjegyezte, hogy „A 16. és a 17. században szemmel látható az a folyamatos vágy, hogy alárendeljék a tizen- és huszoneveseket, és hogy késleltessék a felnőtt világban való egyenrangú részvételüket (...) az ilyen eszközök használata mintegy válasz volt a rugalmatlan gazdaság terhétől sújtott lakosság problémájára.”³⁹ Ez a gerontokratikus ideál nem volt ellentételtől mentes, mivel a legidősebbek nem rendelkeztek gazdasági és politikai hatalommal, és „alapvetően a negyvenes és ötvenes éveikben lévő férfiak irányítottak”.⁴⁰ Ráadásul ez az ideál nem tette szükségszerűvé az idősekről való anyagi gondoskodást. Van valami megrendítő a végrendeletek részleteiben, amelyek meghatározzák az idősebb szülők számára biztosított férőhelyek pontos számát és a háztartáshoz való hozzáférés mértékét.⁴¹ Ellenben ez azt sugallja, hogy Lear és lányai alkudozása a lovagok számáról nem tekinthető égbekiáltó sérelemnek, és hogy a családon belüli generációs konfliktust nem lehetett a gyermeki jámborság eszményének egyszerű elfogadásával megoldani.

A korai modern család boldogsága meghatározó negatív értékelésének korrigálásaként Keith Wrightson bizonyítékot kínál olyan egyéni próbálkozásokra, amelyek a családi konfliktust emberi módon és rugalmasan kívánják kezelni.⁴² Ugyanakkor bizonyítékaiból az is világossá válik, hogy a családi kapcsolatok hatalmas érzelmi energiák középpontjában álltak, és mind az öröm, mind pedig a fájdalom elsődleges forrásai voltak. Ezt támasztja alá Michael MacDonald számvetése is a 17. századi pszichiátriai gyakorlatról,

37 „A sztereotipizáció problémája nem az, hogy igaz vagy hamis, torzító vagy manipulált, hanem hogy kizár bizonyos jelentéseket.” Elizabeth COWIE, *Images of Women*, Screen Education, 23 (1977), 22.

38 BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources*, 270. felhívta a figyelmet egy rendkívüli történelmi párhuzamra Sir Brian Annesley ügyével, akinek lánya, Cordell lépéseket tett, hogy megakadályozza, hogy nővére örültnék nyilváníttassa apjukat, hogy aztán ő irányíthassa annak birtokát. Cordell Annesley megoldása az volt, hogy a család egyik barátját bízta meg az öregember ügyeinek ellátásával.

39 Keith THOMAS, *Age and Authority in Early Modern England*, Proceedings of the British Academy, 62 (1976), 214.

40 *Uo.*, 211.

41 Margaret SPUFFORD, *Contrasting Communities*, 113.

42 WRIGHTSON, *English Society...*, i. m.

amelyben, akárcsak ma, a nők hajlamosabbak voltak a mentális betegségekre, mint a férfiak:

„A női stressz hátterében nem minden esetben volt fizikai betegség. (...) a nők sokkal kiszolgáltatottabbak voltak a társadalmi helyzetek által generált pszichikai nyomásnak. Egyéni szorongásra és szomorúságra való hajlamaikat fokozták a patriarchális szokások és értékek, amelyek miatt csak korlátozottan voltak képesek a felzaklató helyzeteket orvosolni. Napier és páciensei szintén úgy vélték, hogy az elnyomás az embereket nyomorulttá, sőt örültté tette, de az általuk legaggasztóbbnak talált szolgálat nem a parasztok és urak, hanem a lányok és apák, valamint a feleségek és férjek közötti alá-fölé rendelt viszonyban létezett.”⁴³

Ez a társadalomtörténeti értekezés nem kínálhat alternatív szövegértelmezést, s nem világíthatja meg a szöveg valódi jelentését a történelmi „tények” fényében. Inkább arra utal, hogy a szöveg az ellentmondó kortárs ideológiák és gyakorlatok közepette született, s azt sugallja, hogy maga a darab is tartalmaz hasonló ellentmondásokat. Ezek az ellentmondások sikeresen áttemelhetők a modern kritikába és színházi előadásokba. A Lear és lányai közti vita részben a szeretettel és a gyermeki hálával foglalkozik, ugyanakkor ezen kötelek feszültségeit és az őket körülvevő materiális világ körülményeit is dramatizálja. Lear úgy dönt, hogy nyilvánosságra hozza lányai hozományát, azért, „hogy jövő viszálynak / Már most elejét vegyük”: a szerető harmónia és gazdasági igazságosság közti kapcsolatot az az elfogadott tényező jelenti, amely a nyitójelenet formális mintázatának alapját képezi, s amelyet Cordelia közönségnek tett megjegyzései szakítanak meg, melyek a szeretetet olyan egyéni és elvont jelenségként mutatják, amely nem fejezhető ki nyilvános kijelentéssel, s végképp nem erdők, folyók és rétek számával. Cordelia szeretetfogalma precedens értékűvé vált a modern ideológiában, ugyanakkor komolyan megbontja Lear tulajdonról és örökségről szóló értekezését. Amikor Lear így válaszol: „a semmiből mi sem lesz”, szavait nem feltétlenül kell dühös számonkérésként értelmezni, ugyanúgy értelmezhetőek egy helytelen ötletré adott zavart reakcióként. Sőt, Cordelia nem a transzcendentális szerelemmel szembeni öröklött kötelességével szegül szembe – nem azt válaszolja, hogy „Koldusszerelem az, ha mérhető”.⁴⁴ Amikor kibővíti első állítását, jogi nyelvezete azt sugallja, hogy egy korlátolt, szerződéses kapcsolatot részesít előnyben: „Szeretem fölségedet / Tisztetem szerint, sem többé, sem kevésbé” (I. i. 94-5). A királlyal szembeni kötelezettségek szerződéses modellje és patriarchális modellje közötti konfliktus gyakori témája volt a kortárs politikai elméletnek,⁴⁵ és Cordelia fenti szavai hasonló konfliktusról árulkodnak a családon belüli kötelezettségekről.

Amikor a második felvonásban Lear ismét alkudozik lányaival, az érzelmi kapcsolatok és a szerződéses kötelezettségek zavara ismét megjelenik a darabban. Lear ragaszkodik a közte és lányai közti szerződéses viszony jelen-

43 Michael MacDONALD, *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety and Healing in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 39–40.

44 *Az Antonius és Kleopatrát* Vas István fordításában közöljük. – *A ford.*

45 Lásd Gordon SCHOCHET, *Patriarchalism in Political Thought*, Oxford, Blackwell, 1975.

Kathleen McLuskie

tőségéhez, mivel ez az egyetlen megmaradt hatalmi forrása. Mivel már Goneril és Regan irányít, egy látszólag jóindulatú szolgálatot kínálnak, amely nem a szerződésen és a matematikai számításokon alapszik:

Mi szükség, hogy kísérjen huszonöt,
Vagy tíz, vagy öt bár, olyan házba, hol
Parancsaira kétszer annyi vár?

(II. iv. 260-2)

A jelenet érzelmi hatása, amely a modern feldolgozások fő ereje, összekeveri a személyes önrendelkezés, a tulajdon és a hatalom közötti összetett kapcsolatokat, amelyek ebben a konfrontációban megnyilvánulnak. A jelenetet úgy is be lehet mutatni, hogy azt hangsúlyozza, a lányok hatalma Lear felett nem más, mint az ellentéte Lear korábban felettük gyakorolt hatalmának. Az apa felettük gyakorolt hatalma társadalmilag szankcionált, de önkényes és zsarnoki jellege már a Cordeliával való bánásmódból világossá válik. Amikor Lear letérdel és Regan tiltakozásáért könyörög, az éppolyan „idétlen”, mint Goneril és Regan tiltakozása apjuk ellen. Mindkettő olyan családi szerződés eredménye, amely a szeretet transzcendens értékeinek és a gyermeki jámborságnak a nevében megtagadja a gazdasági önrendelkezést, és amely a benne élő tehetetleneknek semmilyen jogot nem biztosít. Az ilyen értelmezés a megértés öröme helyett az érzelmi azonosulás öröme helyett. Ebben az összefüggésben Lear természetéről és kultúráról szóló beszédei egy érvelés részei, nem pedig őszinte, szívből jövő felkiáltások; hangzatos fenyegetései nem az önbecsülését veszített férfi pusztulásának bizonyítékai, hanem egy férfi hatalmától megfosztott erős ember hiábavaló haragját fejezik ki.

További lehetőséget a Learre helyeződő hangsúly komikus aláírására a Bolond ad, aki megszakítja a cselekményt azzal, hogy ha nem is tagadja, de gyengíti a jelenetek érzelmi hatását, amelyekben megjelenik. A Bolond nem annyira Lear alteregója, mint inkább Lear lányainak tükörképe: hozzájuk hasonlóan felhívja Lear és a közönség figyelmét az erőviszonyok változásának anyagi alapjára. Ahol azonban kegyetlenül elnyomják és kihasználják Lear tehetetlenségét, teljes hűséget tanúsít. A modern előadásokban ez a fontos csatorna lehetőséget kínál alternatív nézőpontok megjelenítésére, amelyek a Bolondot mintegy eszközként használják Lear bukása érzelmi telítettségének fokozására.⁴⁶

Cordelia önzetlen szeretete vagy Gloster sztoikus lemondása sem jelent ideológiai abszolútumot. A Gloster lezuhanásáról szóló hazugság aligha nyújt szilárd alapot az isteni gondviselés megmentő erejében való hitnek, és bár Cordelia elfogadja apja állításait, ez mégis hiábavalónak bizonyul, hiszen nem támogatja világi hatalom.

A feminista kritika legfontosabb feladata a szöveg olyan jellegű feldolgozása, amelyben visszaállítódik annak dialektikai eleme, és mind Lear, mind pedig az általa dramatizált ideológiai álláspont elveszíti előjogát. A feminista kritiká-

46 Például az 1982/83-as Royal Shakespeare Company produkcióban Antony Sher egy varieté bohócaként játszotta a Bolondot, ugyanakkor a Lear és a Bolond közti szoros kapcsolatot hangsúlyozta azzal, hogy a Bolond egy hasbeszélő bábuaként jelent meg Lear térdén.

nak nem szükséges arra korlátozódnia, hogy előnyben részesítse a női szerepeket, vagy kiálljon a női karakterek mellett. Ugyanezt megteheti azáltal is, hogy feltárja a szövegben azokat a feltételeket, amelyek között a nőiességről szóló konkrét ideológiái működnek, s feltárja és aláaknázza azt a befolyást, amelyet az ilyen ideológia a nőkre és a férfiakra egyaránt gyakorol.

A *Lear király* – mind a darab, mind pedig annak szereplője – nőgyűlölete abban az aszkétikus hagyományban gyökerezik, amely a nőt a bujaság ősi bűnének forrásaként állítja be, valamint arra az aggodalomra épül, hogy a nő engedetlenség súlyosan veszélyezteti a családot. A szöveg azonban a családon belüli hatalomérvényesítés mögött húzóó anyagi feltételeket is dramatizálja, bár mély aggodalmát fejezi ki azzal a zűrzavarral kapcsolatban, amely a hatalmi egyensúly felbomlása esetén jön létre.

A feminista projekt fontos része ragaszkodni ahhoz az alaptételhez, hogy a patriarchális család és heteroszexuális szerelem alternatívája nem a káosz, hanem a társadalmi elrendeződés és szeretetteljes kapcsolatok új formáinak lehetősége. A feministák azonban azt is elismerik, hogy a családon belüli szocializáció, és talán az ennél is fontosabb lelki fejlődés, nehezítik a kérdésre adandó egyértelmű válaszok megfogalmazását.⁴⁷ Magukévá teszik a szeretet és a család tápláló kényelmének, mint a szívtelen világ egyetlen menedékek dekonstrukcióját. Ehhez hasonlóan az uralkodó irodalmi hagyomány feminista kritikájának fel kell ismernie a hatalom forrásait, nemcsak az azt kialakító intézményeket, hanem az általuk stimulált örömeiket is. A feminista kritikának az ellenállás erejét kell érvényesítenie, tehát inkább aláaknáznia kell, mint támogatni a patriarchális Bárd uralmát.

The Patriarchal Bard

Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*

Katchleen McLuskie's influential essay is a milestone in the development of feminist criticism of Shakespeare. It argues against the tendency to take the plays as expressing Shakespeare's own views, and to worry about whether this made him pro- or anti-feminist. The essay argues that attention should rather be paid to the narrative, poetic and theatrical strategies which construct the plays meanings and positions the audience to understand their events from a particular point of view. The essay highlights two Shakespearean plays, *King Lear* and *Measure for Measure* from a feminist point of view and outlines the opportunities of the feminist reproduction of the text. It argues that feminist criticism has no point of entry into *Measure for Measure*, since all the dilemmas of the narrative and sexuality are constructed in completely male terms, therefore, such narrative, theatrical or intellectual pleasures of this text defined in male terms cannot be accepted by a feminist critic. The central hypothesis of McLuskie's interpretation of *King Lear* is that the narrative and its dramatization present a connection between sexual insubordination and anarchy, and this connection suggests

47 Lásd Michele BARRETT és Mary MCINTOSH, *The Anti-Social Family*, London, Verso, 1982.

Kathleen McLuskie

explicit misogyny. Therefore, the task of a feminist critic is to insist that the alternative to the patriarchal family and heterosexual love is not chaos but the possibility of new forms of social organisation and affective relationships. McLuskie's method actively incorporates the assumptions of psychoanalysis as well, and mirrors the plurality and diversity of feminist criticism and political practice.

Keywords: feminism, theatrical strategies, sexual relations, misogyny, social practises, narrative

Puskás Andrea

Shakespeare és a feminizmus

Absztrakt. A tanulmány Shakespeare és a feminizmus találkozására összpontosít, és összegzi a kortárs angol és amerikai feminista Shakespeare-kritika legjellemzőbb irányvonalait. A szerző megkülönbözteti és csoportosítja a sokszor egymással merőben ellentétes feminista Shakespeare-megközelítéseket és értelmezéseket, s rámutat a feminista Shakespeare-kritikán belül tetten érhető inkonzisztenciákra. Külön figyelmet kap a történelemközpontú feminista Shakespeare-kritika és Juliet Dusinberre egészen provokatív elmélete, mely Shakespeare-t feministának nevezi. A szerző megvizsgálja a szövegközpontú feminista Shakespeare-megközelítések kutatási tárgyát és módszereit. A feminista Shakespeare-kritika harmadik kutatási területét a rendkívül sokszínű, összetett és szerteágazó feminista Shakespeare adaptációk adják. Ez a terület feminista szövegeket tartalmaz, melyek átgondolják, feldolgozzák és újraírják Shakespeare-t, a női szereplőket és a feminista elméletet előtérbe helyezve, lehetővé téve ezzel, hogy Shakespeare női karakterei elmeséeljék saját történetüket. A feminista Shakespeare-„átiratok” a feminista irodalomkritika „nő mint író” koncepcióját hangsúlyozzák és valósítják meg, ugyanakkor megformálják saját Shakespeare-ről alkotott elképzelésüket, hangot adnak saját motivációjuknak és értelmezéseiknek.

23

A feminista irodalomkritikát épp oly nehéz egy megfellebbezhetetlen definíció korlátai közé szorítani, mint a feminizmust magát. A feminista irodalomkritika alapvetően a nőkre fókuszál, a nők kulturális és irodalmi pozícióira figyel, ugyanakkor viszont a férfiak és nők kapcsolatát is vizsgálja, társadalmi struktúrákat, valamint olyan társadalmi kérdéseket is feszeget, mint például, hogy a társadalom milyen mértékben formálja az egyéni identitást és viszont. Tágabb értelmezés szerint tehát a feminista irodalomkritika azt is vizsgálja, milyen mértékben képes az egyén befolyásolni a társadalmi berendezkedést, a társadalmi és kulturális konvenciókat.

Fontos hangsúlyozni, hogy egy női irodalomkritikus még nem okvetlenül feminista irodalomkritikus. A feminista irodalomkritika többet jelent, mint a női szereplők helyzetének, valamint bizonyos központi témáknak az elemzését; sokkal inkább perspektíva és társadalmi meggyőződés kérdése. Ez alapján tehát bárki – férfi és nő egyaránt – lehet feminista irodalomkritikus, amennyiben megáévvá teszi a fent említett nézőpontot és kritikai gondolkodást. *The Woman's Part* című antológiájukban Carolyn Lenz, Gayle Greene és Carol Neely összefoglalják, mit is jelent ez a perspektíva, és a feminista irodalomkritika sajátosságait így fogalmazzák meg: „(...) a feministák azt feltételezik, hogy a nők egyenlők a férfiakkal, azzal, hogy szerepük, sokkal gyakrab-

ban és más formában, mint a férfiaké, korlátozott, sztereotipizált és minimalizált, céljuk a nők felszabadítása az alárendeltség alól.”¹

A fenti definíció azt sugallja, hogy a feminista irodalomkritika magában foglalja azt a megállapítást, miszerint a nők tisztességtelen és megkülönböztetett bánásmódtól szenvednek a társadalomban, kultúrában, irodalomban egyaránt, valamint hogy döntéseik és önkifejezésük korlátozott. Ez az állítás a feminizmus első és második hullámában gyökerezik, ezen időszakok tipikus jellemzője. Bár a harmadik hullám szintén folytatja ezt a kritikai álláspontot, markánsan eltér az előző időszakoktól azáltal, hogy megengedheti magának, hogy a sokszínűséget, a női szerepek sokféleségét ünnepelje. Ahelyett, hogy a nők alárendeltségére és félreértelmezésére összpontosítana, képes új társadalmi és irodalmi női modelleket megalkotni.

A feminista Shakespeare-kritika egy rendkívül különleges területe a feminista irodalomkritikának. Az első kérdés, amely mindnyájunkban felmerül, elég egyszerű. Miért Shakespeare? Hogyan illeszkedik bele Shakespeare a feminista irodalomkritika tágabb tartományába? Mit várnak a feministák Shakespeare-től? A fenti definíció alapján arra következtethetünk, hogy a feminista irodalomkritika a nők kultúrában és irodalomban betöltött szerepére összpontosít, előtérbe helyezi azokat a női szövegeket, amelyekben a női szerepek láthatóbbak és céltudatosabbak. Érthető tehát a kérdés, hogy a feminista irodalomkritikusok miért fordulnak egy olyan íróhoz, aki egy olyan korszakban alkotott, amikor a nők általánosan kevésbé kielégítő pozíciókat foglaltak el a társadalomban. Miért képezi Shakespeare a feminista irodalomkritika egyik legszélesebb és legjelentősebb kutatási területét? Kétségtelen, hogy Shakespeare az irodalomtudomány egyik mérföldköve, az egyik legkiemelkedőbb és legkülönlegesebb drámaíró. Ha a feminista irodalomkritika tiszteletre méltó, megbízható és méltóságteljes kritikai törekvésnek kíván bizonyulni, nem engedheti meg magának, hogy ne reflektáljon az irodalom egyik legnagyobb ikonjára. Shakespeare feminista interpretációja továbbá arra is rámutathat, hogy az irodalmi kánon oly nagy és befolyásos területe hogy néz ki egy teljesen új, női perspektívából, pontosabban feminista női perspektívából. Természetesen a feminista irodalomkritika módszereit óvatosan kell alkalmazni Shakespeare-nél, az irodalom ünnepe és kiemelt hírnévvel rendelkező, meghatározó alakjánál, akinek munkái kritikai tanulmányok és elemzések tömkelegét adták. Ugyanakkor fontos rámutatni, hogy a feminista irodalomkritika Shakespeare iránt tanúsított figyelme abból ered, hogy Shakespeare darabjai a témák, motívumok, pozíciók, karakterek és kihívások széles skáláját nyújtják, mely tágabb interpretációra és változatos elemzésre ad lehetőséget. Shakespeare darabjai feminista adaptációinak száma alátámasztja, hogy a drámaíró életműve van olyan gazdag és mély, hogy több száz évvel később is képes drámaírókat meghihletni, teret és lehetőséget adva újabb és újabb szempontok megvilágítására, feltárására.

A női és feminista Shakespeare-értelmezések hagyománya a 18. századi „hölgy klubokra” vezethető vissza, melyeket a bárd dicséretére és tiszteletére hoztak létre. A restauráció korától fogva, mikor a nők lehetőséget kaptak, hogy

1 *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. by Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, University of Illinois, 1980, 3.

színpadon játszanak Angliában, Shakespeare nemcsak a női közönség (mint fizető vendégek) figyelmének központjává vált, hanem az új színházi gárda, a színésznők, női stábtagnok és női kritikusok figyelmének központjába is került egyben.

Kezdetben, egészen a feminizmus első hullámának megjelenéséig, Shakespeare-t mint géniuszt ünnepelték, aki képes belopózni a női elmékbe és szívekbe, és kifejezni azok legmélyebb érzelmeit. Mary Cowden Clarke, Shakespeare első női szerkesztője szerint a drámaíró „a női jogok legjobb hangadója”.² Marianne Novy arról számol be, hogy a 17. századtól kezdődően a női írók, mint például Aphra Behn, Margaret Cavendish, Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot és más, kevésbé ismert női szerzők egyfajta párbeszédet folytattak Shakespeare-rel. Nagyon gyakran ezen írók interpretációi alapján Shakespeare-t a nők támogatójának és szövetségesének kiáltották ki.³ Bár néhány női Shakespeare-tanulmány már ebben az időben észlel bizonyos hiányosságokat a női szerepekben, megbocsátanak Shakespeare-nek, s ezen pontatlanságokat a kor és a társadalmi gyakorlat rovására írják. Mrs. Launch Macluarin például a Dallas Shakespeare Club összejövetelén tartott előadásában 1897-ben az üzletasszony karakterét kereste Shakespeare műveiben, kutatását pedig végül egy kérdésben foglalta össze: „(...) hogyan is tudhatta volna ez a nagyszerű ember megjeleníteni [az üzletasszony karakterét], ahogyan az írógépet és a fonográfot és más kellemes és meglepő, ma létező dolgot sem?”⁴

Nők generációi fordultak Shakespeare-hez, hogy értelmezzék, elemezzék darabjait, hogy általa igazolják, helyük van a kulturális univerzumban. Stratégiájuk kezdetben az volt, hogy Shakespeare-t, a kulturális ikont szövetségesükké tették.

A feminizmus 19. század végén és a 20. század elején megjelenő első hulláma viszont már megkérdőjelezte a lelkes Shakespeare-rajongók hitelességét. 1910-ben Dorothy Richardson rámutatott, hogy „Shakespeare egyetlen nőalakja sem valós. A férfiaknak kedveskednek, mivel úgy mutatják be a nőket, ahogyan a férfiak látják őket.”⁵ Virginia Woolf *Saját szoba* című művében szintén reflektál Shakespeare-re, s bár csodálatát fejezi ki a drámaíró iránt, rámutat arra, hogy női karaktereit főleg a férfiakkal való viszonyukon keresztül ábrázolja. A feminizmus második hulláma, mely az 1960-as években vette kezdetét, továbbra is Shakespeare egyetemességének hiányaira hívja fel a figyelmet, míg a harmadik hullám áthelyezi a hangsúlyt és kiterjeszti az elemzés körét beemelve olyan kérdésköröket, mint a faj, nem, kultúra, s egyéb alapvető kategóriák újradefiniálása, mint például a reprezentáció, kisebbség, kánon, nőiesség stb.

2 Phyllis RACKIN, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 72.

3 *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, ed. Marianne NOVY, New York, St. Martin's Press, 1999, 2.

4 Juliet FLEMING, *The Ladies' Shakespeare = A Feminist Companion to Shakespeare*, ed. Dymna CALLAGHAN, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, 5.

5 Idézi Marianne NOVY, *Introduction = Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, ed. Marianne Novy, i. m., 3.

Shakespeare „nőgyűlölete” és a darabjaiban megjelenő női szerepek áldozattá válásának hangsúlyozása a második hullám feminista Shakespeare-kritikájának jellemző vonása; mára ez az elmélet marginalizálódott. A *nőgyűlölet mindenütt jelen van* című tanulmányában Phyllis Rackin megkérdőjelezi azt a feminista feltevést, miszerint a korai modern kori Angliában a férfiak az erős nőuralom fényében nyugtalanra váltak, s ennek kompenzálásaképp elterjedt és széleskörűvé vált a „nőgyűlölet”. Ehelyett Rackin azt állítja, hogy a női viktimizáció és nőgyűlölet nem volt gyakori tényezője a Shakespeare-korabeli Angliának, ezek inkább a késő 20. századi kultúra kritikájának összetevői.

„Olyan meglátások, miszerint a nőktől erkölcsös, csendes és szófogadó viselkedést vártak el, valószínűleg gyakrabban fordulnak elő a kortárs tudományban, mint Shakespeare korának irodalmában.”⁶

Továbbá hangsúlyozza, hogy nem szabad elfelejteni, hogy a feminista irodalomkritika politikai propagandaként kezdődött, és olyan érveket nyújt, melyek éppolyan könnyen használhatóak a nők elnyomásának tagadására, mint annak kifogásolására.⁷

A kortárs feminista állásfoglalás a feminista Shakespeare-kritika alapjáról és jellegéről tulajdonképpen azonos a kultúra két szembenálló értelmezése közti alapvető különbséggel és folyamatos szembenállással. Kate Chedgoy így jellemzi ezt a két különböző értelmezést:

„Az egyik (...) a privilegizált elit nagyra értékelt esztétikai rekreációit képviseli, a brit nemzeti örökség kincsestáraként tartja számon, mely kegyesen kiterjesztendő, különleges körülmények között, a kulturálatlan tömegekre. Ennek fényében Shakespeare-t gyakran olyan övezetként kezelték, ahol az elit, a népi és a nemzeti érdekek találkoznak. A másik értelmezés szerint (...) a kultúra nem más, mint a társadalmi és művészeti gyakorlat összessége, melyet az emberi kollektíva közösen hozhat létre és birtokolhat – egy olyan kollektíva, mely belül változatos a társadalmi osztályt, etnikai és faji csoportokat illetően – és az aktív részvételből származó öröm és elégedettség mértékétől függően értékelhető.”⁸

Elmondható, hogy az első értelmezés a túlnyomórészt fehér középosztálybeli férfi közösség uralkodó álláspontján és értelmezésén alapszik, amely a Shakespeare-örökséget szent és sérthetetlen értéként kezeli, melynek kutatása és elemzése csak bizonyos kivételes tudósok privilégiuma. A Shakespeare-örökség és általában véve a kultúra ezen értelmezése számos heves reakciót és ellenvetést váltott ki azon irodalmi iskolák és mozgalmak körében, amelyek a fő csapásirányon kívül esnek, s onnan próbálják újrafogalmazni a kánont. Politikailag motivált irodalomkritikai területek, mint például a feminista irodalomkritika vagy a posztkolonializmus azon az állásponton osztoznak, mely szerint Shakespeare az emberi közösséghez tartozik, s ezt a közösséget a sokszínűség jellemzi: nemi, faji és etnikai sokszínűség. Shakespeare a nagy nyilvánosságnak írt, azzal a szándékkal, hogy a reneszánsz közönség minden rétegének szükségleteit és érdeklődését kielégítse,

6 RACKIN, *Shakespeare and Women*, 44.

7 *Uo.*, 47.

8 *Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGOY, Palgrave, 2001, 2.

ezért ezt a szabványt a 20-21. századi Shakespeare-megközelítésekbe és -értelmezésekbe is mindenképpen illik beleágyazni. A Chedgzoy által felvázolt kultúraértelmezés második típusa a fent említett sokszínű „célcsoport“ aktív részvételével számol. Mindez nemcsak a különböző társadalmi osztályok, etnikai csoportok – különböző társadalmi rétegek bevonását javasolja a Shakespeare-örökség vizsgálatába, hanem ezen csoportok aktív részvételét is a kánon újrafogalmazásában, azokat új színdarabok megírására és előadására ösztönözve, melyek mind módosítják Shakespeare mint kulturális ikon hagyományos értelmezését.

Ahhoz, hogy meghatározzuk, pontosan mit is jelent a feminista Shakespeare-kritika, mindenképp tisztázni kell, milyen területet vizsgál, s milyen terminológiát használ. A feminista Shakespeare-kritika jellemzően múlt és jelen között ingázik, azon elkötelezettségtől vezérelve, hogy beavatkozzon a kortárs kultúrpolitikába és irodalmi gyakorlatba, s hogy Shakespeare darabjait új perspektívából értelmezze, egy olyan perspektívából, mely számol a gender (társadalmi nem), a nemiség, a faj, a társadalmi osztály és a kultúra kategóriáinak jelenlétével annak érdekében, hogy egy újfajta irodalmi örökséget tárjon fel. A feminista Shakespeare-kritika egyik fontos kutatási területe a nők ábrázolása Shakespeare színpadán, a reneszánsz korabeli Angliában betöltött női pozíciók történelmi elemzése alapján, valamint ezen ábrázolás hatásának megfigyelése a kulturális és társadalmi pozíciókra, privilégiumokra. A feminista irodalomkritika ezen területe azt az álláspontot képviseli, hogy kulturális és irodalmi szerepek kortárs történelmi források elemzésén keresztül megérthetőek; ez az irányzat tehát a történelmi megközelítés által kínált feltevésekre és eszközökre támaszkodik. Ezen a területen a feminista irodalomkritika gyakran alkalmazza az új historicizmus módszereit és gyakorlatát. Olyan témákat vizsgál, mint például a reneszánsz családstruktúra, a házasság intézménye, társadalmi pozíciók, vagy a nők foglalkoztatása, jogi eljárások, foglalkozások, a státusz és rang hierarchiája, ruhaviselet, a nőkkel szembeni attitűdök, a nők ábrázolása az irodalomban, kortárs színházi gyakorlat, a színésznők hiánya és a „cross-dressing“ jelensége.

A történelemközpontú feminista Shakespeare-kritika célja nem csupán történelmi adatokat gyűjteni a reneszánsz kori Anglia női társadalmának helyzetéről és tapasztalatairól, hanem ugyanakkor az is, hogy kibővítsen és gazdagítsa a reneszánsz szövegek és azok történelmi háttérének értelmezését. Ezenfelül a történelemközpontú feminista irodalomkritika további célja új szövegek felfedezése és azok elemzése: reneszánsz korabeli női szerzők műveinek feltárása a színdarabtól a versen át egészen a levélig vagy a naplóig (például Elizabeth Tanfield Cary színdarabja, a *Mariam, the Fair Queen of Jewry*). Ezen irányvonal legfőbb feladatának a kánon domináns pozícióinak és hierarchiájának aláaknázását, megváltoztatását tartja. A reneszánsz női szerzők műveinek intenzív feltárása és a reneszánsz angol női társadalom társadalmi, kulturális és politikai pozícióinak tanulmányozása elméleti háttere és célja nem más, mint az a feltevés, hogy Shakespeare-ről alkotott képünk, Shakespeare-szemléletünk megváltozik, ha megváltozik az őt körülvevő kulturális és társadalmi kontextus értelmezése. Az ilyen történelmi feminista megközelítést képviseli Phyllis Rackin, Joan Kelly-Gadol, Kathleen Casey és Juliet Dusinberre.

A feminista Shakespeare-kritika második típusát azok a megközelítések alkotják, melyek sokkal inkább szövegközpontúak, hanyagolják a történelmet

és a reneszánsz kor történelmi háttérét, vagy legalábbis nem tulajdonítanak túlzott jelentőséget a történelemnek, mint olyannak, a történelmi és társadalmi jelenségek feltárása irodalmi szövegekre gyakorolt hatásának. Ez a megközelítés a női valóságot a Shakespeare szövegeken belül kívánja felfedezni. Célkitűzései: feltárni, milyen lehetőségeket nyújt a szöveg, valamint megvizsgálni a Shakespeare-kritika hagyományát pontosabban, a feminista Shakespeare-kritikai hagyományt különös hangsúllyal arra, hogy a feminizmus történelmének és a feminizmus öntudatának változásával hogyan változtak meg a női Shakespeare-olvasatok és kritikai vélemények. A legfőbb hangsúly tehát a szövegelemzésen, a szereplők elemzésén és a kritikai hagyomány értelmezésén van.

A feminista Shakespeare-kritika harmadik kutatási területét a rendkívül sokszínű, összetett és szerteágazó feminista Shakespeare-adaptációk adják. Ez a terület feminista szövegeket tartalmaz, melyek átgondolják, feldolgozzák és újraírják Shakespeare-t, a női szereplőket és a feminista elméletet előtérbe helyezve, lehetővé téve ezzel, hogy Shakespeare női karakterei elmeséeljék saját történetüket. A feminista Shakespeare-„átiratok” a feminista irodalomkritika „nő mint író” koncepcióját hangsúlyozzák és valósítják meg, ugyanakkor megformálják saját Shakespeare-ről alkotott elképzelésüket, hangot adnak saját motivációjuknak és értelmezéseiknek. Egy feminista Shakespeare-adaptáció, egy önálló, új szöveg megalkotása egy összetett folyamat végeredménye, szorosan összefonódik a Shakespeare-interpretációval és -receptióval és a shakespeare-i társadalmi és kulturális kontextus megítélésével, valamint nem más, mint egy bizonyos politikai meggyőződés és kritikai álláspont manifesztációja, egy politikailag terhelt irodalmi artikuláció szemléltetése.

Shakespeare mint kiindulópont – történelmi megközelítés

A feminista Shakespeare-kritika egyik legfontosabb témája a reneszánsz kor nőkkel szembeni attitűdjeinek megvilágítása. A történelemközpontú Shakespeare-kritika a színdarabokban megjelenő női karakterek helyzetét összekapcsolja a nők korabeli társadalmi helyzetével és státuszával. A feminista történészek általánosan egyetértenek abban, hogy a nők helyzete és a róluk kialakult nézetek a reneszánsz korban jelentős mértékben megváltozott, viszont a változás mértékével és irányával kapcsolatban eltérő vélemények alakultak ki.

A történelemközpontú feminista Shakespeare-megközelítés gyűjtőfogalom, három alcsoportot, megközelítést foglal magában. Az első csoport azt az álláspontot képviseli, hogy Shakespeare kora semmiben sem különbözik a 20. századot megelőző bármely kortól, mielőtt a nők alapvető politikai jogokat kaptak és társadalmi pozíciókat harcoltak ki. Ezen irányzat számos kritikusa, köztük Joan Kelly, megkérdőjelezi a reneszánsz korabeli humanizmus, a megreformált vallás és a női pozíciók liberalizáló hatásait. Kelly azt állítja, hogy „a nőknek nem volt reneszánsza – legalábbis nem a reneszánsz korában.”⁹

9 Joan KELLY, *Did Women Have a Renaissance? = Uő, Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, University of Chicago Press, 1986, 21.

A feminista Shakespeare-kritika történeti megközelítésének második csoportja azt a nézetet vallja, hogy a reneszánsz kor számos társadalmi, kulturális változásnak volt tanúja, beleértve a nők helyzetét érintő változásokat, melyek nyilvánvalóan a nőkkel való liberálisabb bánásmóddhoz vezettek. Ezek a változások tükröződnek a drámákban is. Jean E. Howard hangsúlyozza, hogy a nők a korai modern színház fizető vendégei voltak, köztük számos tiszteletreméltó, magas rangú asszony, mint például John Overall, a Cambridge-i Egyetem teológiaprofesszora, a St. Paul érsekének felesége.¹⁰ A színjátszás kereskedelmi vállalkozásnak számított, a színjátszók érdeke volt tehát, hogy minél több fizető vendég kedvében járjanak, így tehát a nőkben is. Ugyanakkor ez a fajta történeti megközelítés azt is elismeri, hogy bár a reneszánsz a nőkkel szemben liberálisabb nézeteket szült a korábbi időszakokhoz képest, még mindig képtelen volt számukra egyenlő lehetőségeket biztosítani. Számos nő nem tudott írni és olvasni, nem folytathattak gazdasági tevékenységet és korlátozott oktatási lehetőségeik voltak.

A feminista Shakespeare-kritika történeti megközelítésének harmadik alcsoportja azt az elméletet hirdeti, hogy „az 1590 és 1625 közötti dráma feminista-szimpatizáns.”¹¹ Ezen megközelítés megalkotója Juliet Dusinberre, akinek 1975-ben megjelent gondolatébresztő és provokatív elmélete, melyben Shakespeare-t feministának kiáltja ki, rendre vita tárgyát képezi a mai napig. Annak ellenére, hogy számos feminista történész és kutató kifogásolja és támadja, ez az elmélet jelentős helyet foglal el a feminista Shakespeare-kritikában.

Shakespeare and Women (2000) című monográfiájában Phyllis Rackin, a történelemközpontú feminista Shakespeare-kritika második csoportjának képviselője, a nők helyzetét és szerepeit vizsgálja Shakespeare darabjaiban és az általuk kialakított világban a történelmi kontextus alapján. A történelmi kontextus felvázolásának jelentőségét hangsúlyozza, valamint, hogy mennyire fontos tudatosítani, hogy a 21. századi olvasó találkozása Shakespeare-rel nyilvánvalóan különbözik a drámaíró közönségének élményétől. Továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy az olvasó Shakespeare-élményét és interpretációját, valamint a női karakterek értelmezését „a Shakespeare-tudomány és -repció felgyülemlett hagyománya”¹² is befolyásolja, valamint az adott kor, melyben az olvasó él. Ebben az értelemben ahhoz, hogy megértsük Shakespeare-t és Shakespeare nőábrázolását, meg kell ismernünk a nők társadalmi helyzetét a reneszánszban, a kritikai hagyományt és az illető kritikus történelmi-társadalmi hátterét.

Rackin úgy érvel, hogy a feminista irodalomkritikának nagyban támaszkodnia kell a történelmi irodalomkritikai iskolák módszereire, s olyan eszközöket kell felhasználnia, mint amilyeneket például az új historicizmus kínál. Azt állítja, hogy igenis fontos az olvasó neme, genderje, valamint a „feminista politikai projekt”¹³ iránti elkötelezettsége. Azok az olvasók, akik rendelkeznek

10 RACKIN, *i. m.*, 52.

11 Juliet DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, London and New York, Routledge, 1994, 5.

12 RACKIN, *i. m.*, 5.

13 *Uo.*, 2.

ezzel az elkötelezettséggel, sokkal kritikusabbak a Shakespeare-darabokban megjelenő női szerepekkel szemben és ezzel együtt a Shakespeare korabeli Angliában betöltött női szerepekkel szemben is. Rackin egyike azon kevés feminista irodalomkritikusnak, akik elismerik, hogy a feminista irodalomkritika politikai motivációja hatással van az elemzés tárgyára, következésképpen a feminista kutatás kimenetére. Olyan jelenségeket vizsgál, mint a „patriarchális hatalom”, a „nőgyűlölet”, a „nők elnyomása”¹⁴ és a „reneszánsz nőgyűlölet és az általa produkált zsarnoki gyakorlat”¹⁵, s eme vizsgálat folyamán, úgy tűnik, mintegy mentséget kíván biztosítani a kornak. Rackin egy rendkívül érdekes gondolatot vet fel, mely azt sugallja, hogy a női elnyomás túlhangsúlyozása egy félrevezető múltértelmezéshez és egy másik (feminista) dominancián alapuló rendszer létrehozásához vezethet. Hangsúlyozza továbbá, hogy a kritikus nem hagyhatja figyelmen kívül a „nők leigázását”,¹⁶ viszont annak sincs értelme, hogy megszilárdítsa azt. „A múlt elnyomatásának túlértékelése könnyen a jelen fejlődés iránt érzett veszélyes elégedettségbe csúszhat át.”¹⁷

„Most már tudjuk például, hogy számos nő saját választási lehetőséggel rendelkezett a házasságok megkötésénél, mind saját magukat, mind pedig más nőket illetően, de még mindig az az általános feltevés, hogy a patriarchális irányítás volt a norma. Azt is tudjuk, hogy a végrendeletek többségének végrehajtói a Shakespeare korabeli Angliában nők voltak, de még mindig az az általános feltevés, hogy a nőket megfosztották a gazdasági hatalomtól és autoritástól. Ma már bizonyítékunk van arra, hogy a nők széles körben részt vettek a reformáció előtti drámában, de még mindig az az általános feltevés, hogy a nők kirekesztése a londoni hivatásos társulatokból egy régóta fennálló, csupán férfiakkal álló előadás hagyományát követi. Tudjuk, hogy a Shakespeare korabeli Londonban a nők láthatóan jelen voltak az egész városban, beleértve a színházakat is, de még mindig az az általános feltevés, hogy Shakespeare darabjait egy férfi néző szemszögéből kellene olvasnunk, akik a női hatalom és autoritás ábrázolását aggódva és ellenségesen fogadták volna.”¹⁸

Ahelyett, hogy a nők pozícióit a reneszánszban és Shakespeare darabjaiban negatívan interpretálnánk, Rackin egy kiegyensúlyozottabb értékelést kínál, mely a nők társadalmi helyzetének pozitív és negatív jellemzőire egyaránt rámutat. Eközben arra is rávilágít, hogy a múlt értékelését, egy kritikai megközelítés gyakorlatát, mindig bizonyos motiváció és előre meghatározott célok befolyásolják. Nem létezik független, semleges kritika. A reneszánsz korabeli Anglia női pozícióinak vizsgálata egy férfi szemlélő nézőpontjából más eredményt ad, mint egy feminista értékelő szemszögéből. Ahogy azt Sandra Harding szellemesen megjegyezte, „sehonnan jövő tekintet”¹⁹ nem létezik. Ugyanakkor a kritikus kötelessége, hogy tudatosan felvállalja, milyen pozíciót foglal el a kritikai hagyományban.

14 Uo.,2.

15 Uo.,17.

16 Uo.,2.

17 Uo.,2.

18 Uo., 2–3.

19 Uo., 17.

Shakespeare, a feminista?

Shakespeare and the Nature of Women című monográfiájában Juliet Dusinberre az Erzsébet-kori Anglia női szerepeivel, s a nőkkel kapcsolatos attitűdökkel foglalkozik. A Shakespeare-darabok történelmi kontextusának elemzésére helyezi a hangsúlyt, s az egyes darabok női szereplőinek helyzetét a kor társadalmi és kulturális jellemzőin keresztül vizsgálja. Dusinberre nézőpontja egy meglepő és provokatív következtetést enged meg: Shakespeare-t feministának nevezi. Hogy megértsük álláspontját, meg kell ismernünk a feminizmusról szóló gondolatait, hiszen nyilvánvaló, hogy a feminizmus fogalmát egyedül módon definiálja.

Dusinberre azzal érvel, hogy az Erzsébet-kori társadalom egyik meghatározó tényezője nem más, mint „egy erőteljes női hang jelenléte a közéletben”.²⁰ Az „aranykor”, I. Erzsébet uralkodásának virágzó korszaka mérföldkővet jelentett a nőkről szóló elméletek és attitűdök előrelépésében is. Dusinberre rámutat, hogy mivel a reneszánsz kor számos ortodoxiát megkérdőjelezett, meglepő lett volna, ha a nők helyzetének kérdését elhanyagolta volna.

A humanisták – legfőképp More és Erasmus – által előtérbe helyezett protestáns ideológia új, liberálisabb perspektívát eredményezett a nők helyzetét és megítélését illetően, főleg az Erzsébet-kor végén. Központi témává vált a nők iskoláztatása, a házasság intézménye (elítélték a kényszerházasságot, pénzért vagy gyerekkorban történő házasságot, idős férfiak és fiatal nők közti házasságot). „A társadalmi struktúrák végül megváltoznak, ha elég kérdést teszünk fel”²¹ – írja Dusinberre, példaként hozva fel a válást. Rámutat, hogy 1595 és 1620 között a válások száma megnőtt, s ez, a házasságról alkotott nézetek megváltozásával együtt, hozzájárult a nők helyzetéről alkotott nézetek megváltozásához is. Ennél a pontnál érdemes rámutatnunk Dusinberre elméletének egyik hiányosságára, mégpedig arra, hogy nem szabad elfelejteni, hogy a válás kizárólag a vagyonos nők privilégiuma volt, akik megengedhették maguknak, hogy önállóan megállják helyüket egy olyan társadalomban, ahol a nőknek kínált oktatási és munkavállalási lehetőségek korlátozottak voltak. Ennek ellenére Dusinberre állítja, hogy bár a nők helyzete nem változott meg drámaian, ez a történelmi korszak – az ő szavaival élve – „feminista-szimpatizáns”²² volt.

Az Erzsébet-kori társadalmi klíma, mely megkérdőjelezte az addig berögzült konvenciókat természetesen hatással volt a drámaírókra is. A drámaírók ugyanazokat a kérdéseket tették fel a nők helyzetéről, mint a korabeli filozófusok és gondolkodók. Központi témává vált a nők és férfiak kapcsolata, a nők társadalmi szerepének újraértelmezése. Dusinberre szerint Shakespeare modernsége a nőkkel történő bánásmódjában nyilvánul meg. Hangsúlyozza, hogy az Erzsébet-kori drámaírók sikere abban rejlik, mennyire képesek megragadni a valóban érékkesítő, égetően aktuális társadalmi kérdéseket, és azok mélyére hatolni. Shakespeare kiválóan reflektál a nőkkel kapcsolatos álláspontok változására, s műveiben is új megvilágításba helyezi őket.

20 DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, xxvii.

21 *Uo.*, xvii.

22 *Uo.*, 5.

Dusinberre feminizmus-definíciója egyszerű és egyenes: a feminizmus nem más, mint önálló hanggal és a választás és a boldogságra való törekvés szabadságával rendelkező. Visszaütal Roland Barthes *A szerző halála* című tanulmányára, mely szerint a szöveg független a szerzőtől. Eszerint tehát lényegtelen, hogy a szerző nő-e vagy férfi; mivel Shakespeare darabjaiban erős, önálló női hangot jelenít meg, a fenti definíció alapján Shakespeare feministának mondható.

Kathleen McLuskie kritikusan fogadja Juliet Dusinberre Shakespeare feminizmusáról alkotott elméletét, elsősorban arra hivatkozva, hogy Dusinberre nem veszi figyelembe a 20. századi és 17. századi társadalmi jelenségek közti különbségeket. McLuskie állítja, hogy Dusinberre okfejtésének legfőbb hozadéka, ahogyan a szerelmi költészet és a satíra diskurzusait átvetíti a drámba. Ugyanakkor McLuskie bírálja Dusinberre Shakespeare és kortársai feminizmusáról szóló elméletét, mivel az a társadalmi elméletek és a dráma közötti mimetikus modellre épül. A puritán oktató irodalom nőábrázolására összpontosítva Dusinberre részrehajlóan egy kortárs vita egyik oldalát privilegizálja. McLuskie rámutat, hogy a nemiség, a szexualitás, a nemi különbségek mind konfliktusos területei voltak a reneszánsznak, a nemek helyzetét és a családot irányító szabályok és a társadalmat irányító egyéb formák pedig egészen összetettek. Hangsúlyozza, hogy „a női természet távol állt a problémamentességtől, hiszen az ideológiai diskurzusok, a velejáró valós infláció és demográfiai változások komoly nyomása alatt állt.”²³

McLuskie egy kevésbé szerzőközpontú alternatívát kínál Dusinberre elméletével szemben, s hangsúlyozza, hogy a feminista irodalomkritika speciális, feminista szűrőn keresztül rekonstruálja a darab jelentését. Eljárása annyiban különbözik a Shakespeare-t feministának kikiáltó elmélettől, hogy ő a színdarabon kívül nem kíván a szerzőre összpontosítani. Ehelyett a narratív, poétikai és színházi stratégiákra figyel, a közönséget ezek megértésén keresztül egy új nézőpontba helyezi. Így ír:

„Shakespeare színdarabjai nem elsősorban a »valódi női természet«, sem pedig »az emberi szív rejtett érzelmeinek« feltárásai. A szórakoztatóipar termékei voltak, melynek tudomásunk szerint nem voltak női részvényesei, színészei, írói vagy színpadi kisegítői. Női szerepeit fiúk játszották, és saját nézeteinek kifejezésén túl mindegyik korábbi történeteket adaptált, azokra épült.”²⁴

Phyllis Rackin határozottan elutasítja a női részvényesek hiányáról szóló kijelentést a Shakespeare-korabeli Londonban. Számos olyan forrást idéz, mely bizonyítja a nők aktív részvételét a gyakorló londoni színházi vállalkozásokban.

23 Kathleen McLUSKIE, *The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure = Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGZOY, Palgrave, 2001, 24–48. Magyar fordítását lásd a Partitúra jelen számában.

24 *Uo.*, 28–29.

„Susan Baskerville-nek a Queen Anne’s társaságnál és a Red Bullban voltak részvényei, két nő pedig – Marie Bryan és Margaret Gray – a második Fortuneben volt részvényes. Philip Henslowe naplója a legteljesebb nyilvántartása a társulat napi szintű üzleti tevékenységének, számos hivatkozást tartalmaz olyan nőkre vonatkozóan, akik közvetve vagy közvetlenül részt vettek a vállalkozásban. Több alkalommal említi Agnest, Henslowe feleségét, aki pénzt adott kölcsön színészeknek. (...) További színpadon kívüli tevékenységnek számított, hogy a nők gyűjtőként, illetve pénztárosként is részt vettek a színházi társaságok üzleti tevékenységében. A bejáratnál állva szedték a belépődíjat a közönségtől (...). Egyikük, Elizabeth Wheaton, a Blackfriarsben és a Globe-ban is betöltötte ezt a tisztséget.”²⁵

A Rackin és McLuskie elmélete közti ellentmondás tipikusan szemlélteti azt a problémát, mellyel a történelmi megközelítések és értelmezések küzdenek. A történészek által nyújtott, néha egymásnak ellentmondó dokumentumok és adatok számos nehézséget okozhatnak a fixált definíciók és érvek megfogalmazásánál. Rackin maga is elismeri egy másik tanulmányában, hogy „történelmi kutatás során valószínű, hogy azt találjuk meg, amit keresünk”,²⁶ ami nem mást jelent, mint hogy a történelmi kutatás a történelmi adatokkal, dokumentumokkal való munka velejárója, hogy azok végső interpretációja különböző perspektívák és szándékok szerint változhat. Ezenfelül McLuskie túlhangsúlyozza Shakespeare korábbi forrásoktól való „függőségét” és elhanyagolja önálló, kreatív hozzájárulását a darab szerkezetéhez és jelentéséhez.

Dusinberre gondolata Shakespeare asszonyainak megnyilatkozásairól és szabad választási lehetőségükről mindenképp figyelemre méltó, ámbar a választásuk szabadságáról és a boldogság keresésének jogáról szóló elmélete nem túl meggyőző. Gondoljunk csak Opheliára a *Hamlet*-ben, ahol a hús jelenetből csupán ötben hallathatja hangját; nyilvánvaló, hogy mind a szabadsága, mind pedig a hangja korlátozott. *Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism* című tanulmányában Elaine Showalter Ophelia ábrázolásával, hangjával foglalkozik. Rámutat, hogy számos irodalomkritikus szemében Ophelia mellékszereplő, akinek jelentősége csak abban rejlik, mit árul el számunkra Hamlet jelleméről. Showalter utal Less Edwards feminista irodalomkritikus meglátására, miszerint lehetetlen Ophelia életét, szerelmi történetét rekonstruálni a szövegből. Hamlet története elképzelhető Ophelia nélkül is, de Ophelia-történet nem létezik Hamlet nélkül.

Dusinberre elképzelése a feminista szerzőről (mely Roland Barthes *A szerző halála* című tanulmányán alapszik) és Showalternek a feminista íróról és kritikusról alkotott képe éles ellentétben áll egymással. Míg Dusinberre a szövegben megjelenő nőalakok hangjára összpontosít és elhanyagolja a szerző szerepét, Showalter a gender fontosságát hangsúlyozza; számára mind a szerző, mind pedig az azt interpretáló kritikus neve hangsúlyos. Dusinberre

25 RACKIN, *i. m.*, 42. A fenti adatok említésénél Rackin a következő forrásra támaszkodik: *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, ed. by S. P. CERASANO and Marion WYNNE-DAVIES, London and New York, Routledge, 1996, 159, 174–175., valamint Gerald EADES BENTLEY, *The Profession of Player in Shakespeare’s Time, 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1984, 94–95.

26 RACKIN, *i. m.*, 42.

elmélete nem egyeztethető össze a Showalter által kialakított gүнokritika női keretrendszerével, ami azt férfiorientáltnak minősíti, s azzal vádolja Dusinberre-t, hogy figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a reneszánsz korabeli nők helyzetét férfiak által kialakított normák és elvárások szerint értékelték, s hogy a látszólagos liberalizált női pozíció csupán egy lépés volt előre egy férfiközpontú univerzumban.

Dusinberre elméletének és Shakespeare történeti megközelítéseinek általában legfőbb hiányossága a társadalom és a művészet kapcsolatának értelmezésében rejlik. Szerintük a művészet az életre reflektál, s hogy egy konkrét időszakból származó irodalmi mű nem más, mint társadalmi keresztmetszet, dokumentum, mely információt, történelmi adatokat nyújt az adott korról. Ez a feltevés figyelmen kívül hagyja, hogy egy irodalmi szöveg nem csupán a történelmi kontextus hírmondója, sokkal inkább egy irodalmi, esztétikai kontextus, valamint a szerző egyéni kontextusának része, reflektálója. A *Rómeó és Júlia* egy nagyon egyszerű példa arra, hogy egy színdarab nem egyszerűen a társadalmi szöveggörnyezet visszatükröződése. Lenz, Greene és Neely demográfiai vizsgálataik során rámutatnak, hogy a történészek megállapításai alapján a reneszánsz idején az emberek később házasodtak, ami nők esetében huszonnégy, férfiakéban pedig huszonnyolc éves átlagéletkort jelentett.²⁷ Ennek ellenére a *Rómeó és Júliában* a szerelmesek ennél lényegesen fiatalabb korban házasodnak. Ez persze nem azt jelenti, hogy Shakespeare tudtában volt a korabeli statisztikának és szándékosan megváltoztatta azt. Ez a tény csupán rámutat arra, hogy a társadalom és a művészet közötti kapcsolat nem lineáris, egyiket sem lehet direkt módon levezetni a másikból.

Szükségszerű megemlíteni azt a tényt is, hogy Dusinberre figyelmen kívül hagyja, hogy Shakespeare csupán korlátozottan választhatott női karaktereket. Színésznő híján a női szerepeket fiúk játszották, akik fiatal lányokat ugyan csak-csak el tudtak játszani, de az eltérő női karakterek, idősebb, érett női szerepek eljátszása már gondot okozott. Továbbá Shakespeare női karakterei csakis akkor válhattak szabaddá, ha férfi pozíciókat vállaltak fel, csak akkor cselekedhettek és dönthettek szabadon, ha férfi álarcot öltöttek fel, mint például a *Vízkereszt*, vagy *amit akartok*ban. A legvégső pillanatban azonban a nők mindig alárendelt viszonyban végzik. Ha nem képesek beilleszkedni a „férfitársadalomba”, az egyetlen megoldás az öngyilkosság, ahogy azt az *Antonius és Kleopátrában* láthatjuk.

Összefoglalva tehát, bár Shakespeare valóban beépítette az Erzsébet-kori többé-kevésbé liberális női attitűdöket, aligha nevezhető feministának. A feminista szó jelentése sokkal radikálisabban és tudatosabban kezeli a női kérdést, mint azt Shakespeare valaha is megengedhette magának. Dusinberre feminista szóhasználata, az általa használt „feminista propaganda” jelenség a nők helyzetére és az őket megítélő társadalomra vonatkozóan sokkal inkább fogalomzavarra, két ellentétes jelenség szembeállítására utal.

27 LENZ – GREENE – NEELY, *i.m.*, 8.

A nők revíziója a Shakespeare-drámákban

A feminista Shakespeare-megközelítések második, szöveg- és szereplőköz-pontú csoportja igen sokféle tónust, stílust, attitűdöt és interpretációt foglal magába. A történeti megközelítéssel ellentétben ez a feminista kritikai vállalkozás, vagy pontosabban ezek a vállalkozások a Shakespeare-darabok női szerepeit elemzik, és megpróbálják kompenzálni a hosszú nyúlt, „férfi” kritikai hagyományt, mely a férfi karaktereket és témákat helyezte előtérbe, valamint próbálják megváltoztatni azokat a női karakterekről kialakult negatív képeket, melyet a hagyományos kritika támogat.

Carolyn Lenz, Gayle Greene és Carol Neely a feminista Shakespeare-kritikusok négy közös jellemzőjét jelölik meg. Az első, hogy a feminista irodalomkritikusok megpróbálják megszabadítani Shakespeare asszonyait azoktól a sztereotípiáktól, melyekkel túlságosan gyakran azonosították őket. A második, hogy a nők egymás közti kapcsolatát vizsgálják, különös figyelmet tanúsítva a női barátság fontosságának és intenzitásának. A harmadik, hogy a feminista kritikusok a patriarchális struktúrák természetét és hatásait elemzik. Végül pedig megvizsgálják, hogy a nők ábrázolását milyen mértékben befolyásolja a műfaj, hiszen más pozíciókat, tulajdonságokat kapnak a nők egy komédiában, s másokat egy tragédiában.

A nők felszabadítása a sztereotípiák alól a karakterek alapos elemzésével áll szoros összefüggésben, a női karakterek pszichológiai profiljának vizsgálatával, valamint a Shakespeare-féle női szereplők kritikai értelmezésének hagyományával. A feminista irodalomkritika ezen típusa azt is vizsgálja, milyen mértékben járulnak hozzá a színpadi produkciók és a filmadaptációk a női sztereotípiák fenntartásához, illetve megdöntéséhez.

Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays című tanulmányában Carole McKewin feminista irodalomkritikus a nők magánbeszélgetéseire összpontosít Shakespeare drámáiban, s megállapítja, hogy ezek az intim beszélgetések nagyszerű lehetőséget adnak az önkifejezésre, a társadalmi kódokhoz való alkalmazkodásra, a megkönnyebbülésre, a lázadásra és az átalakulásra. Teret biztosítanak a nőknek, hogy kifejezzék saját meglátásaikat, identitásukat, és hogy a férfitársadalomra reflektáljanak. McKewin fontos észrevétele, hogy ez a női társaság, kölcsönös szimpátia és meghitt párbeszéd, a férfiak világától elzártan valósul meg, ezért egyfajta szubkultúrát teremt, melyet „ellen-univerzumnak” nevez – a kifejezést először Simone de Beauvoir használta. Az ilyen jelenetek és az „ellen-univerzum” elemzése felfedi a Shakespeare-féle női karakterek patriarchális társadalomban megélt szabadságát, illetve korlátozottságát. McKewin azt állítja, hogy 19 darabban található ilyen intim női beszélgetést tartalmazó jelenet, ahol a nők párbeszéde a férfi szereplők jelenléte nélkül folyik.

McKewin rámutat az ilyen magánbeszélgetések általános jellemzőire is. Úgy tűnik, a nők beszélgetéseiben az intimitás hangsúlyosabb, mint a férfiak beszélgetéseiben, a női diskurzusok leginkább a belső térben, házban, hálószobában, öltözőben játszódnak, mint például a *Sok hűhó semmiért* vagy az *Othello* című darabokban; a külvilág, a társadalom kizárása pedig a párbeszédből vagy a színpadi utasításokból válik nyilvánvalóvá.

„A Shakespeare-darabokban megjelenő néhány női beszélgetés bizonyos hangulat vagy érzés (románc, nyugtalanság, kétségbeesés, frusztráció, düh) köré fonódik. Ezáltal ezek a jelenetek fallal körülvevő városoknak tűnnek a metropolisztól elvágva. Nem mások, mint beszéd a beszéd kedvéért, nem pedig olyan beszéd, amely megold vagy cselekszik. Ugyanakkor az ilyen beszélgetés létfontosságú igazságot tud felfedni, valamint az identitás mozgatórugóit.”²⁸

A feminista kritikusok által leggyakrabban elemzett női magánbeszélgetésnek számítanak Adriana és Luciana beszélgetései a *Tévedések vígjátékában*, Rosalind és Celia az *Ahogy tetszikben*, Portia és Nerissa a *Velencei kalmárban*, Regan és Goneril a *Lear királyban*, Desdemona és Emilia az *Othello*ban. McKewin hangsúlyozza, hogy bár Shakespeare vígjátékai gazdagok a nők közötti intim beszélgetést tartalmazó jelenetekben, a vígjátékokban előforduló beszélgetések fejlődése a koraiaktól a később született vígjátékokig azt mutatja, hogy a korai vígjátékok után a hangulat sötétebbé válik, feszültté fokozódik és minimalizálódik, majd végezetül ez az „ellen-univerzum” a háttérbe szorul vagy teljesen eltűnik. Rámutat, hogy Rosalind és Celia erdőben zajló beszélgetéséhez fogható párbeszéd semmilyen más Shakespeare-darabban nem fordul elő. A *Sok hűhó semmiértben* már sokkal sötétebb légkört találunk, a jelenetből, melyben Hero, Margaret és Beatrice beszélget Hero öltözőjében, hiányzik a közös élmény és a kölcsönös megértés: Hero nem fogadja bizalmába a többieket. Az egész darabból elveszik az őszinte, nyitott beszélgetés lehetősége. McKewin kiemeli, hogy késői műveiben Shakespeare nyilvánvalóan kevés hasznát látja az ilyen jeleneteknek. A nők közti kommunikáció ábrázolásának hiánya tehát komorabb érzésvilágú vígjátékot eredményezhet, vagy arra utalhat, hogy a meghitt beszélgetés már nem szükséges a nők társadalmi létehez. Rámutat továbbá arra a tényre, hogy Shakespeare más módon kívánta felfedni és kiteljesíteni női szereplőit.

McKewin tanulmánya egy szokatlan szemszögből világítja meg a nők helyzetét. A női szereplők közti szövetségre, a női testvériségre összpontosít, s más feminista kritikusokkal ellentétben, akik elemzéseikben a nők hiányára mutatnak rá, ő azt emeli ki, hogy bár korlátozott a nőknek nyújtott tér és lehetőség ahhoz, hogy barátságokat kössenek és verbálisan kifejezzék magukat – a 19 darab elenyésző része csupán a Shakespeare-örökségnek –, ezen magánbeszélgetések mégiscsak lehetőséget adnak az önmegvalósításra és önkifejezésre, és szemléltetik Shakespeare „művészi képességét, hiszen meghallotta az elnyomott nők hangját, vagyis azokat, akik szabadok vagy kezdenek azzá válni.”²⁹ A nők közti barátságra példa többek között Emilia és Desdemona barátsága az *Othello*ban, Regan és Goneril kapcsolata a *Lear királyban*, akiket a testvériség, a közösen töltött gyermekkor élménye kapcsol össze, valamint a hatalom megszerzésére irányuló ördögi szándék.

A patriarchális szerkezetek természete és hatásai a feminizmus állandó témái. Általános feminista álláspont, hogy Shakespeare darabjainak uralkodó

28 Carol MCKEWIN, *Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations Between Women in Shakespeare's Plays = The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. by Carolyn Ruth Swift LENZ, Gayle GREENE, Carol Thomas NEELY, University of Illinois, 1980, 120.

29 *Uo.*, 129.

szerkezete a patriarchátus: a drámákat a férfi dominancia jellemzi. A férfiközpontúság számos jelenségen keresztül kerül kifejezésre, legszembetűnőbb jelei az apa karakterén keresztül mutatkoznak meg, ahol a hatalom és dominancia jellemzi őket, valamint a férj és feleség közti kapcsolaton keresztül. Feminista irodalomkritikusok azt is vizsgálják, milyen mértékben kérdőjelezi meg vagy próbálnak ellenállni a női szereplők a patriarchális struktúráknak, és ez az ellenállás milyen következményekkel jár.

A feminista Shakespeare-kritika további vizsgálódási területe a különböző műfajokban betöltött női szerepek, vagyis a műfaj hatása a női alakokra. Lenz, Greene és Neely a komédiák és tragédiák nőábrázolásai közti különbséget elemzik, s arra a következtetésre jutnak, hogy a komédiákban a női karakterek legtöbbször gondoskodóak és erősek, s a nemek közti egyenlőséget itt lehet a legkönnyebben elérni, vagy legalábbis megközelíteni; míg a tragédiákban a női szerepek leszűkítettebbek és bizonytalanabbak. Míg a komédiákban a női karakterek céljukat résztvevőként, cselekvéssel érik el, a tragédiákban erőtlenebbek, s a férfi cselekvés szemlélőinek szerepébe kényszerülnek. A szerzők így írnak:

„A pozitív női alakok gyakran erőtlenek, az erős nők pedig mindig fenyegetőek és tulajdonképpen gyakran destruktívak. (...) a tragédiákban a nők szinte kivétel nélkül megsemmisülnek, vagy hiányoznak a végszóban kialakult új rendből.”³⁰

Gyakori vita tárgya, hogy a női karakterek férfi álruhája a komédiákban milyen mértékben szabadítja fel a nőket a társadalmi megkötések alól, míg ilyen álruha a tragédiákban nem található. Shakespeare színpadának csupán férfiakkól álló stábjja, és ennek hatása a nőábrázolásra, számos kérdést vet fel a feminista irodalomkritikában. Néhány kritikus, köztük Lisa Jardine, azt állítja, hogy Shakespeare színpadán nincsenek nők. Azzal érvel, hogy egy fiú látványa, amint női szerepet játszik, csupán „a férfi közönség elismerését kívánta kivívni”³¹ A darabok női szereplői csupán transzvesztita fiúk voltak, akik homoerotikus vágyat keltettek. Amiről Jardine megfélekedzik, az az, hogy a közönségben férfiakon kívül nők is voltak (az *Ahogy tetszik* epilógusa például a női színházlátogatókat szólítja meg). Merő szűklátókörűségre utalna azt állítani, hogy Shakespeare szándéka nem volt több, mint homoerotikus vágyat kelteni a közönségben. Az ún. „cross-dressing” mindennapi gyakorlat volt a drámaiparban. A helyzet összetettebbé és bonyolultabbá válik, amikor a vígjátékok női karakterei használnak álöltözetet. Több feminista irodalomkritikus vizsgálja az álöltözet körülményeit és következményeit, legfőképpen a *Vizkeresztben*, *A velencei kalmárban* és az *Ahogy tetszikben*, s legtöbbször egyetért abban, hogy az álöltözet felszabadítja a női szereplőt, lehetővé teszi számára olyan pozíciók betöltését, melyek csak a férfiak számára adóttak. Sőt, *A velencei kalmárban* Portia férfi álruhát felöltve kompetensebbnek mutatkozik a jog gyakorlásában, mint férfi társai. Balthazarnak öltözve lehetőséget kap, hogy kilépjen a neme által meghatározott társadalmi korlátokból. Más kritikusok ugyanakkor azt állítják, hogy a női szereplők álöltözete a színpadon nem elég a patriar-

30 LENZ – GREENE – NEELY, *i. m.*, 6.

31 RACKIN, *i. m.*, 75.

chális rendszerrel szembeni ellenálláshoz. Jean E. Howard ironikusnak találja, hogy ahelyett, hogy segítene megszabadulni a nemek közti különbségektől és megkérdőjelezné a férfidominanciát, az álöltözet „gyakran megerősíti ezeket a különbségeket, mivel azt hangsúlyozza, mit nem tud megtenni egy álrúhá nő.”³² Arra a következtetésre jut, hogy bár néhány darabban a nő hatalomhoz és autoritáshoz juthat, csaknem mindegyik a férfi álöltözet, s vele együtt a férfi előjogok levetkezésével végződik.

Feminista Shakespeare-adaptációk

Feminista Shakespeare-adaptációk alapvetően két területen születnek. Shakespeare feminista újraértelmezésének egyik helyszíne a színpad, tehát egy konkrét Shakespeare-darab előadásán keresztül. Ugyanakkor feminista Shakespeare-adaptáció születik egy olyan önálló, új drámamű megalkotásával is, mely Shakespeare szereplőit vagy azok cselekményét adaptálja, hozzáigazítva őket egy új, immáron feminista kontextushoz. Az első módszer a „nő mint olvasó” jelenséget szemlélteti: a nő, aki olvas, interpretál és egy kreatív kimenetet alkot. A másik módszer a „nő mint író” jelenségre világít rá: egy független művész megalkotja saját cselekményét, s az interpretáción túl képes olyan irodalmi szöveget alkotni, mely további interpretációt és diskurzust generál(hat).

Lizbeth Goodman tanulmányának címe – *Női alternatív Shakespeare-ek és Shakespeare női alternatívái a kortárs brit színházban* – világosan jelzi a Shakespeare feminista előadásai és Shakespeare feminista „átiratai” közti különbséget. A „női alternatív Shakespeare-ek” kifejezés Shakespeare alternatív előadásaira vonatkozik, míg a „Shakespeare női alternatívái” megnevezés Shakespeare karaktereinek és cselekményeinek női – feminista – adaptálására utal új darabokban, melyek megkérdőjelezzik a Shakespeare-kánon hegemoniáját, és több teret biztosítanak kortárs témáknak, ezzel lehetővé téve, hogy a nők újra felfedezzék és ugyanakkor újragondolják saját Shakespeare-üket, valamint, hogy megéljék, kiteljesítsék saját identitásukat és beépítsék azt a kánon képeibe és szerkezetébe. Másrészt a feminista irodalomkritika egy liberálisabb hulláma elutasítja az „alternatív” jelző használatát a feminista Shakespeare-adaptációk diskurzusában. Tilda Swinton azzal indokolja ezt, hogy az „alternatív” kifejezés gyengéséget sugall, s a mainstream és alternatív színház kapcsolatában mindig az alternatív a kevésbé befolyásos. Egy interjúban így nyilatkozik:

„Az én pozícióm nem alternatív a számomra. (...) Ami engem illet, munkámban egyáltalán nincs semmi »alternatív«. Ha azt mondanám, hogy egy alternatív álláspontot képviselek, az azt jelentené, hogy magamat gyengébbnek tartanám másnál, nem olyan erősnek, mint amilyen lehetnék. A munka, melyet végzek, az, amelyet el kell végeznem ahhoz, hogy a legerősebb és a leghatékonyabb legyek.”³³

32 Joan E. HOWARD, *Cross-Dressing: The Theatre and Gender Struggle in Early Modern England = Routledge Reader in Gender and Performance*, ed. by Lizbeth GOODMAN – Jane DE GAY, London, Routledge, 1998, 50.

33 Lizbeth GOODMAN, *Subverting Images of the Female: An Interview with Tilda Swinton*, *New Theatre Quarterly*, 1990. 8. 6., 222.

Swinton kitaró elutasítása az alternatív megbélyegzés ellen és a feminista irodalomkritika igyekezete, hogy a feminista irodalmat a mainstream részévé küzdje fel, aligha nevezhető befejezett ügynek. Nehéz lenne bizonyítani, hogy a kortárs feminista irodalomkritika és színház utat tört volna a mainstreambe és általános elfogadottságot és hírnevet szerzett volna magának. Eljutott viszont egy olyan szintre, ahol már szükségtelennek tartja a Shakespeare-örökséggel történő versengést vagy akár az általa képviselt kulturális hatalom teljes figyelmen kívül hagyását. Ezek helyett Shakespeare-variációkat kínál, az irodalmi palettát színesebbé téve, s ezáltal lehetővé teszi a nők számára, hogy alkotórészeivé váljanak az egésznek, ahelyett, hogy pusztán dacból figyelmen kívül hagyják azt. Ugyanakkor a feminista Shakespeare-adaptációk története egyelőre túl rövid ahhoz, hogy erőteljes hangadói és részesei legyenek a Shakespeare-örökségnek, és nem is beépülni kíván az irodalmi hagyományba, sokkal inkább újraértékelni és újradefiniálni próbálja azt. A feminista Shakespeare-adaptációk előtt még hosszú út áll, hogy igazolják innovatív és kreatív képességeiket, hogy képesek megváltoztatni Shakespeare nőalakjairól alkotott képünket, hogy új, releváns női pozíciókat, szerepeket és perspektívát tudnak nyújtani.

Egy Shakespeare-darab feminista értelmezésű színpadra állítását alapos felülvizsgálat és diskurzus előzi meg, Shakespeare szisztematikus újraértelmezésével és a feminista irodalomkritika elméleteinek aktív bevonásával. Mindamellet, úgy tűnik, egyre több feminista rendező és színésznő úgy gondolja, hogy Shakespeare női karaktereinek száma viszonylag kevés, s inkább mellékszerepekről, mint főszerepekről van szó, s ez korlátolt lehetőséget biztosít a Shakespeare-darabok feminista „újrágondolónak” ahhoz, hogy lerombolják a Shakespeare-kánont és egy megfelelő alternatívát nyújtsanak helyette. Épp ezért számos feminista rendező és színésznő a 20. század végén elismerte, hogy nem arról van szó, hogy a nők nem tudnák jól játszani Shakespeare-t, sokkal inkább arról, hogy ennél többre képesek, talán egy másik irányba kellene elindulni, olyan kihívások felé, melyet egy nő által nőknek írt szerep adhat. A kérdés tehát nem az, *hogyan* kell játszani Shakespeare-t, hanem, hogy *kell-e* játszani egyáltalán.

Ez a kérdés viszont nem olyan egyszerű, mint ahogyan első hallásra hinnenk. Először is azért, mert ha a feminista irodalomkritika és színház úgy dönt, hogy nem játssza többé Shakespeare-t, abban a pillanatban fel kell kínálnia helyette valami mást. Az egyetlen gyümölcsöző és helytálló alternatívát a feminista Shakespeare-adaptációk – feminista szerzők új szövegei – jelentenék. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy vajon a feminista íróknak és adaptálóknak van-e olyan mondanivalójuk, melyet a Shakespeare-szöveg nem mondott el: olyan kreatív mondanivaló, mely megérdemli az anyagi és erkölcsi támogatást, bátorítást, s a jegypénztárak kockázatvállalását, szemben a Shakespeare kulturális dominanciájának köszönhető biztos bevétellel. Tudnak a feminista drámaadaptálók olyan darabot írni, amely nem csupán élőködik a Shakespeare-darabon, felhasználva annak szereplőit, saját népszerűségének biztosítása érdekében, azaz egy új, önálló darabot, mely új kérdéseket feszeget, új válaszokat, kihívásokat és lehetőségeket fogalmaz meg és új világokat fedez fel? Képesek ezek a darabok újraalkotni Shakespeare női karaktereit, és ezáltal olyan erős női szerepeket felsorakoztatni, melyek rávilágítanak a női identitás sokszínűségére és olyan elemeire, melyeket a múlt szövegei mellőztek?

A feminista szövegadaptációk feltűnése és az új, női drámaírók megjelenése egy úrtölt ki mind az amerikai, mind pedig a brit drámaírás palettáján. Sue Parrish és Sue Dunderdale kutatási eredményei rámutatnak, hogy 1982 és 1983 között a brit repertoárban szereplő 620 színpadra vitt színdarab közül csupán 42 darab (kevesebb, mint 6,8%) született női drámaíró tollából. Ebből huszonkettőt Agatha Christie írt. A 42-ből 14-et kamaraszínházban adtak elő (egyik sem Agatha Christie). Parrish és Dunderdale tehát rámutat, hogy Agatha Christie-n kívül 6 darab (kevesebb, mint a főszínpadokon előadott darabok 1 százaléka) származik női drámaírótól.³⁴ Lizbeth Goodman egy 1990-es felmérésre hivatkozik, melyet a Channel Four televíziós csatorna kutatói végeztek, amely rámutat, hogy a brit Nemzeti Színház által előadott 435 darab közül csupán tízet írt nő.³⁵

Bár szinte minden Shakespeare-darab a feminista irodalomkritika és számos 20. és 21. századi feminista drámaíró és rendező figyelmébe és érdeklődési körébe esik, bizonyos különbséget lehet felfedezni az érdeklődés intenzitásában, már ami a darabok műfaját illeti. Shakespeare vígjátékait sokáig azért ünnepelték, mivel bennük a nők láthatóbbak és erősebbek, különösen azokat a komédiákat tartották izgalmasnak, melyekben álöltözet, illetve beszédes, erős női karakterek találhatók.

Általánosan elmondható, hogy Shakespeare feminista újraírói és a feminista Shakespeare-kritika a legkevésbé Shakespeare történelmi drámái iránt tanúsított érdeklődést. *Shakespeare átalakítása: Kortárs nők re-víziói az irodalomban és az előadásban*³⁶ című antológiájának bevezetőjében Marianne Novy azt állítja, hogy a legismertebb történelmi drámákban kevés női szerep van. Ennek ellenére, ellentmondásosan, pont arra mutat rá, hogy a történelmi drámák, talán pontosan amiatt, hogy nem túlságosan ismertek, nagy lehetőséget jelentettek jó néhány női rendezőnek.³⁷

Minden kétséget kizáróan Shakespeare tragédiái jelentették és jelentik a legnagyobb kihívást a női átíróknak és „újrarendelőknak”, nőknek és férfiaknak egyaránt. A tragédia-átíratok alkotják a feminista Shakespeare-adaptációk zömét. Marianne Novy kifejti, hogy a női írók múlttal való kapcsolata gyakran apa-lánya kérdésként tematizálódik, s az ismert „nagyszerű apák” és „hiányzó anyák” metaforával jellemzik az irodalomban uralkodó patriarchális gyakorlatot és a kultúrát és társadalmat jellemző „férfidominanciát”. Novy szerint épp ezért nem meglepő, hogy a *Lear király* az elmúlt évek egyik legvitatottabb darabja a női kritikusok körében.³⁸ Nem csupán drámaadaptációk születnek, hiszen Jane Smiley *Ezer hold (A Thousand Acres)* című Pulitzer-díjas regénye 1992-ből például ugyancsak a *Lear király* cselekményét követi, vagy Margaret Atwood's *Cat's Eye (Macskaszem)* című regénye is voltaképp a *Lear király* újraírása.

34 A fenti statisztikát Sue Dunderdale állította össze. Lásd Sue DUNDERDALE, *Conference of Women Theatre Directors and Administrators*, Drama 152 (1984).

35 Lizbeth GOODMAN, *Women's Alternative Shakespeares and Women's Alternatives to Shakespeare = Shakespeare, Feminism and Gender*, ed. Kate CHEDGZOY, Palgrave, 2001, 72.

36 *Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*

37 Novy, *Transforming Shakespeare*, 4.

38 *Uo.*, 5.

Novy antológiája azt sugallja, hogy a női írók a regényt tekintik alkalmasabb környezetnek Shakespeare darabjainak átgondolására. Azt állítja, hogy a női drámaírók sokkal kevesebb létszámban képviseltetnek, mint egyéb műfajokban megmutatkozó kolléganőik. A Shakespeare-tragédiák legismertebb feminista drámaadaptációi közé az alábbi darabokat sorolja: Melissa Murray: *Ophelia*, Elaine Feinstein és a Women's Theatre Group közös projektjéből született *Lear's Daughters* (*Lear lányai*), Alison Lyssa: *Pinball*, Paula Vogel: *Desdemona: A Play about a Handkerchief* (*Desdemona: Színmű egy zsebkendőről*) valamint Ann-Marie MacDonald adaptációja, a *Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)* (Jóéjt, Desdemona [Jó reggelt, Júlia]). A listára mindenképpen felkiváncsokozik még Bryony Lavery, brit drámaíró *Ophelia* című darabja.

Ezek az adaptációk számolnak az olvasó, illetve a közönség Shakespeare-ismereteivel. Ezt az ismeretet ugyanakkor nem megerősíteni, sokkal inkább megkérdőjelezni szeretnék. Az ilyen ismeret a kulturális örökség adatainak megőrzésén alapszik, ahogyan egy számítógép őrzi meg a betáplált adatokat. Ugyanakkor ezeket az adatokat az adaptáció új dimenzióba helyezi, megvágja, kitörli, áthelyezi, formátálja, kombinálja, másolja, beilleszti, és természetesen naprakésszé teszi.

A feminista adaptációban gyakori jelenség, hogy a Shakespeare-darab női mellékszereplője a feminista adaptáció főszereplőjévé válik, s a korábbi főszereplők mellékszerepekbe kényszerülnek. Ennek eredményeképpen előtérbe kerülnek a „női kérdések”, hangsúlyosabbá, láthatóbbá válnak, számos konvenciót fogalmazznak újra és kérdést tesznek fel.

A feminista Shakespeare-adaptációk nőábrázolásának fő motivációja, hogy lehetővé tegye mind a férfi, mind pedig a nő olvasónak, hogy megalkossa, újragondolja saját Shakespeare-ét, a Shakespeare által felkínált kérdéseket, olyan nőalakok létrehozásával, akik önálló, öntudatos és aktív jellemükön keresztül tükrözik a 20. és 21. századi feminista témakörök társadalmi és politikai kérdéseit. Az adaptációkban bemutatott nőalakok ugyanakkor kiválóan bemutatják a női identitásban rejlő lehetőséget a mindenkori változásra, érzékelteik a társadalmi és személyes motiváció kettősségét.

A feminista Shakespeare-adaptációk egyik alapvető üzenete, hogy határozott megkülönböztetésre van szükség kollektív és egyéni női identitás között, továbbá, hogy a kollektív női identitás számos buktatót rejt magában. Értelmetlen vállalkozás egységes, uniformizált női identitásról beszélni, hiszen a női nemiség csupán egyetlen elem az identitás alkotórészei közül, lehetetlen azonos érdekekkel és szükségletekkel rendelkező egységes női társadalomról beszélni. A hangsúly a sokszínűség és az individualitás előtérbe helyezésén van, az egyén alapvető képességén választani, gondolkodni, értelmezni, alkotni és újraalkotni.

Mind a feminista irodalomkritika értelmezései és értékelése, mind pedig a feminista adaptációk rámutatnak arra a nyilvánvaló tényre, hogy Shakespeare darabjai további értelmezésekre és vállalkozásokra nyitottak. Marianne Novy szavaival élve: „Shakespeare darabjai túl erőteljesek ahhoz, hogy valaha is feledésbe merüljenek, de a 20. századi írók, rendezők és előadók más szempontból tehetik emlékezetessé azokat a számunkra.”³⁹

39 Novy, *Transforming Shakespeare*, 9.

Puskás Andrea

Shakespeare and Feminism

The essay concentrates on the intersection of Shakespeare and feminism and highlights some contemporary trends in Anglo-American feminist Shakespeare criticism. Various feminist approaches to Shakespeare are grouped, categorized and differentiated; inconsistency within feminist criticism of Shakespeare is also emphasised. Special attention is devoted to a historical feminist approach to Shakespeare and to Juliet Dusinberre's provocative idea that Shakespeare was actually a feminist. The author also examines and analyses various text-based approaches to Shakespeare and outlines their scope of study and focal points. The third scope of study found in feminist criticism of Shakespeare is the highly complex phenomenon of feminist adaptation of Shakespeare. This field includes feminist texts; rethinking, adapting and rewriting Shakespeare by putting women characters and feminist theorization at the centre; and, letting Shakespeare's women tell their stories differently. Feminist rewriters of Shakespeare evoke feminist criticism's concern with women as writers, expressing attitudes they hold toward the cultural image of Shakespeare while at the same time, giving voice to their own motives and responses.

Keywords: feminist Shakespeare criticism, adaptation, performance, rewriting, history, text

Puskás Andrea
Selye János Egyetem, Modern Filológia Tanszék
puskasandrea142@gmail.com

Sz. Molnár Szilvia

A Magyar Műhely és az emigráció¹

Absztrakt. A magyar irodalom története szempontjából a nyugati magyar irodalom egyik legjelentősebb lapjának – a londoni Irodalmi Újság és a müncheni Új Látóhatár mellett – a párizsi Magyar Műhely számított, amelynek programjához és tevékenységéhez a nyugati magyar emigráció meglehetősen ambivalensen viszonyult, és ennek egyaránt voltak politikai, ideológiai, társadalmi, illetve személyes okai. Tanulmányomban ezeknek az okoknak eredeke a nyomába.

„Mennyi felhalmozott energia fecsérlődik el a légüres térben.”

Czigány Lóránt

A magyar irodalom története szempontjából a nyugati magyar irodalom három legjelentősebb lapjának a londoni Irodalmi Újság, a párizsi Magyar Műhely és a müncheni Új Látóhatár számított, a négy legjelentősebb csoportnak pedig a hollandiai Mikes Kelemen Kör, a londoni Szepsi Csombor Kör, a párizsi Magyar Műhely Munkaközösség és a svájci Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem.²

43

A párizsi Magyar Műhely tevékenységei és fórumai

A Magyar Műhely párizsi tevékenysége sokoldalú volt, folyóirat- és könyvkiadás, évente megrendezett találkozók, irodalmi estek és kiállítások fűződnek a nevéhez. Nem könnyű szétválasztani és külön tárgyalni egymástól a különböző fórumon működő tevékenységek történetét, a legjobb lenne egyetlen monográfiában megírni őket, lévén a lap munkatársainak köre nagyjából lefedi a könyvek, találkozók, irodalmi estek és kiállítások névsorát is. Ennek oka részben az, hogy a folyóirat profilja a hetvenes évekre markánsan elkülönült a

1 A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

2 HITES Sándor, *A száműzetés prózairodalmáról a 20. század második felében = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 703.

többi emigrációban működő magyar nyelvű folyóiratétól: avantgárd műveket, experimentális irodalmi alkotásokat publikáltak, valamint ezekkel és a legújabb nyelvészeti trendekkel foglalkozó tudományos írásokat – márpedig avantgárd és kísérletező kedvű művészből, íróból sokkal kevesebb volt magyar nyelvterületeken. A magyar emigráció körében az avantgárd nem örvendett népszerűségnek, a nyugat-európai országok kultúrájában viszont könnyen utat talált magának a szélesebb olvasó- és nézőközönséghez, mivel a francia, német, osztrák és angolszász irodalmak esetében az avantgárd művészet kánonalkotó tényezőnek számított már akkor is.

A Magyar Műhely folyóiratot 1962-ben alapította Párizsban Czudar D. József, Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János és Szakál Imre. A lap profiljaként „irodalom és képzőművészet szimbiózisát” jelölték meg, az elnevezés ötlete pedig Sulyok Vincétől származott.

Az az irodalomtörténeti közhely, hogy a folyóirat nevét konkrétan Németh László azonos című, 1956-ban íródott esszéje ihlette volna, igazából nincsen dokumentálva, csupán visszaemlékezésekben hallani-olvasni róla, mintegy városi legendáról. Tény, hogy a Magyar Műhely harmadik számában (1962) a szerkesztőség Németh László *Die Revolution der Qualität (A minőség forradalma)* című, a Steingrüben Verlag kiadásában 1962-ben megjelent, német nyelvű tanulmánykötetének a bevezetőjét közli, majd az ötödik számban (1963) az *Iszony* francia nyelvű kiadásának (Les Éditions Gallimard) Illyés Gyula által írt bevezetőjét, ám ebből csupán bizonytalan következtetéseket lehet levonni a folyóirat címének Németh László-i kötődésével kapcsolatban. Nagy Pál a *Journal in-time (életem)* második kötetében arra emlékszik vissza, hogy Bibó István *A magyar demokrácia válsága* című tanulmányának egyik mondata ragadta meg figyelmüket, ahol Bibó arról ír, hogy Magyarországot olyan országgént látja, mint amelyik „a demokratikus konszolidáció, a szocializmusra való átmenet és egy új, harmonikus társadalmi értékelési rendszer kiépítésének a műhelyévé is kinőheti magát” – idézi Nagy Pál Bibót.³ A folyóirat megalakulásával kapcsolatban szintén többféle eredettörténet kering: Nagy Pál az Új Látóhatártól való elszakadással hozza összefüggésbe,⁴ ahogy Czigány Lóránt is: „A folyóirat most májusban lesz tízéves. Ezt meg akarják ünnepelni, s úgy látszik, mégsem szűnik meg a lap. Hogyan is született a Magyar Műhely? Nagy Palit, Papp Tibort Bikich Gábor szőröző perfekcionizmusa miatt elüldözték az Új Látóhatártól. Erre fel teremtettek saját fórumot. A cím Németh Lászlótól van. Egy párizsi balparti kávézóban Darvas József a szemükre is vetette. Valódi ideájuk azonban Kassák.”⁵ A cím története Czigány naplójában is inkább a városi legendateremtés retorikai nyomait őrzi, irodalomtörténeti szempontból sokkal fontosabb a naplófeljegyzésben rögzített Új Látóhatártól való elszakadás, amelyről Borbándi Gyula a következőket írja monográfiájában: „Az Új Látóhatár fiataljainak elégtelen megjelenési lehetőségei és az irodalmi ízlésben mutatkozó eltérések okozták 1962-ben egy csoport kiválását, amely Párizsban Magyar Műhely néven indított új folyóiratot,

3 NAGY Pál, *Journal in-time. Él(e)tem 2.*, Budapest, Kortárs Kiadó, 2002, 127–128.

4 Uo., 114.

5 CZIGÁNY Lóránt, *Írok, tehát vagyok. Emigráns napjaim múltása, 1971-1981*, Budapest, Kortárs Kiadó, 2005, 100. (1972. február 15.) Darvas József a Magyar Írószövetség akkori elnöke volt.

egyfelől a nemzedéki különállás, másfelől az alkotói szemlélet különbözősége jegyében.⁶ Márton László a tiszavirág életű Esmélet című folyóiratból eredezteti a Magyar Műhelyt az alkotói törzsgárda és a közös irodalomszemlélet alapján, és nem Kassák Lajos, hanem Kormos István hatását emeli ki a folyóirat korai irodalmi arculatának alakulásában (Kormos ismertette meg velük Kassák, Füst és Weöres költészetét,⁷ mivel a hazai irodalomtörténeti kánonban az ötvenes évek irodalompolitikája mellőzte szerepeltetésüket). A Bujdosó házaspár a MEFESZ (Magyar Egyetemisták és Főiskolások Szövetsége) baráti körével kapcsolja össze a Magyar Műhely indulását: 1961 és 1963 között Nagy Pállal, Márton Lászlóval és Szakál Imrével közösen dolgoztak a diákszövetség genfi központjában.⁸

A Magyar Műhely megalakulásakor „irodalom és képzőművészet szimbiózisát” jelölték meg a szerkesztők a lap profiljaként, és a beérkezett írásokat a következő tematikus blokkokba rendezték: Égtájak (világirodalom), Tanulmányok (elméleti írások), Tanúság (politikai állásfoglalás), Téka (kritikák).⁹ A folyóirat első számában a müncheni Új Látóhatárt, a brüsszeli Szemlét, az újvidéki Hidat, valamint a budapesti Új írást hirdették, Nagy Pál visszaemlékezése szerint a szerkesztőség azon szemléletének igazolására, hogy a magyar irodalmat területi megosztottságától függetlenül az anyanyelv egységében tekintik.¹⁰ A hirdetésre azonnal felhördült az emigráció, és a Magyar Műhelyt a hazai vezetéssel való konspirációval vádolta. A vádakra válaszolva a szerkesztőség a következő állásfoglalást hozta: „...jelezni kívánjuk, hogy nem akarunk elszakadni az otthoni, a tulajdonképpeni magyar irodalomtól. Ezáltal még nem az éppen érvényben lévő irodalompolitikával, vagy szerkesztői és kiadói hivatalokkal vállaltunk »közösséget«, hanem azokkal az írókkal (Illyés Gyula, Németh László, Tamási Áron, Kassák Lajos, Weöres Sándor, Juhász Ferenc, Nagy László, Benjamin László és még mások), akik, főleg az Új Írásba, nehéz helyzetben is írnak.”¹¹

A hatvanas években a Magyar Műhely rendszeresen közölt otthon tiltás alatt álló, vagy írásaikat csak cenzúrázva közlő írókat¹² (többek között Weöres

6 BORBÁNDI Gyula, *A magyar emigráció életrajza 1945-1985*, Budapest, Európa, 1989 (első megjelenés: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1985), 245.

7 „Olvasótáborunkat akár telefonon is felhívhatnánk” *Beszélgetés Márton Lászlóval = Induljunk tehát: otthonról haza*, szerk. ERDÉLYI Erzsébet, NOBEL Iván, Budapest, Tárogató, 1996, 167.

8 Bujdosó Alpár szóbeli közlése alapján.

9 NAGY Pál, *Journal in-time* 2., 128.

10 *Uo.*, 131.

11 Magyar Műhely, 2 (1962), 63-64.

12 A tiltások működéséről Veres András a következőket írja: „A Kiadói Főigazgatóság több volt, mint egyszerű »cenzúrahivatal« (ahogy a népnyelv nevezte). Nemcsak felügyelt és tiltott, hanem közvetített és pártfogolt is. (...) Az itt dolgozó munkatársak természetesnek vették, hogy beavatkozhatnak a kéziratok szövegébe; ha jónak látták, »helyesbítették« a regények fordulatait vagy a lexikoncikkek adatait. (...) A felülről lefelé építkező rendszer legalján helyezkedtek el a folyóiratok és könyvkiadók, amelyek közvetlen napi kapcsolatban álltak az írókkal. Egyszerűbb esetekben a szerkesztőségek maguk dönthettek, »problematikus« ügyekben viszont ki kellett kérniük a felettes szerv(ek) tanácsát és jóváhagyását. Eleinte

Sándort, Mándy Ivánt, Hernádi Gyulát, Orbán Ottót, Mészöly Miklóst, Lengyel Balázst, Örkény Istvánt, Mándy Stefániát, Somlyó Györgyöt, Nemes Nagy Ágnest); a hazai kánonból kiszorult, ám a modernség folytonossága szempontjából fontosnak tartott írókkal és költőkkel pedig a Magyar Műhely különszámokban foglalkozott (Weöres Sándor MM 7-8 sz. 1964; Kassák Lajos MM 13. sz. 1965; Füst Milán 23-24. sz. 1967.).

Az 1968-ban napvilágot látott, strukturalizmussal foglalkozó különszám (MM 27. sz.) jelzi a szerkesztők és a lap szemléleti irányváltását. Ettől kezdve elmaradnak a politikai állásfoglalások, és a szerkesztők figyelme a nyugat-európai irodalomtudományi trendekre irányul, valamint azokra a hazai és külföldi alkotókra, akik a korban modernnek számítottak (elsősorban az új regény és az experimentális költészet képviselőire). Ebből az érdeklődésből születtek a James Joyce *Finnegan's Wake*-jével (41-42. 1973) és Szentkuthy Miklós *Prae*-jével foglalkozó (45-46. sz. 1974) különszámok.

A lap 54-55. számától (1978) kezdődően Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor szerkesztik a folyóiratot egészen a lap hazaköltözéséig. A 75. szám 1989-ben már Párizs–Bécs–Budapest megjelöléssel lát napvilágot, és Székely Ákos, valamint Petőcz András neve jelenik meg az ismert szerkesztőtriászé mellett.

A Magyar Műhely folyóirat tízéves fennállásának évfordulóján, 1972-ben Nagy Pál és Papp Tibor találkozót szervezett a műhely állandó munkatársainak a Párizs melletti Marly-le-Roi-ban. A találkozót két év múlva ugyanott megismételték, majd évente felváltva rendezték meg a Bécs mellett fekvő, ausztriai Hadersdorban és a franciaországi Marly-le-Roi-ban. A hadersdorfi találkozót a Bujdosó házaspár szervezte, a marly-iakat Nagy Pál és a Papp Tibor. A találkozókra külföldi és magyarországi írókat, képzőművészeket és tudósokat hívtak meg a szervezők, de kívülről is lehetett jelentkezni: barátokat ajánlani, érdeklődőként részt venni, hátizsákostul az utolsó pillanatban beesni. A találkozók mindig egy-egy modern művészeti téma köré szerveződtek, felkért előadók vezették elő a kérdéseket és problémákat, melyeket aztán a résztvevőkkel közösen vitattak meg.

1972 nyarán, a folyóirat fennállásának tizedik évfordulójára rendezett első találkozón Marly-le-Roi-ban megalakult a Magyar Műhely Írók és Olvasók Szövetkezete Bujdosó Alpár és Megyik János vezetésével. A szerkesztők a folyóirat-kiadás mellett könyvsorozatot is indítottak, ennek finanszírozására kidolgoztak egy előfizetői rendszert, majd amellet a szövetkezeti megoldás mellett döntöttek, hogy a könyvek kiadásának anyagi terheit a szerzőkre tállják azon az elven, hogy ha mindenki előfizeti a többiek könyvét, akkor minden könyv kiadására sor kerülhet. A levelezések tanúsága szerint a munkaközösségi tagok többsége erre nem volt hajlandó. Így maradt az a megoldás,

csaknem minden írásban veszélyt szimatoltak; csak a hatvanas évek elején kezdett kialakulni valamifajta arányérzék. Korántsem volt könnyű eligazodni abban, hogy az ügyeletes elvtársak engedékenysége mire terjed ki éppen, és mire nem. 1956-ban megjelenhetett Weöres Sándor, 1957-ben nem. 1958-ban még nem publikálhatott Ottlik Géza, 1959-ben már igen.” VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországnán, 1962 Kádár János az irodalompolitikáról = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, 527–528.

hogyminden szerző maga teremti elő könyvének előállításiköltségeit, illetve maradt még az előfizetői rendszer is, ám mivel csak nagyon kevésen fizettek előre a lap- és könyvszámokért,¹³ ezért a Bujdosó házaspár rendszeresen a saját zsebéből küldött pénzt Párizsba, ahogyan a hadersdorfi találkozókat is saját erejükből finanszírozták.¹⁴

1973 őszén a Magyar Műhely szerkesztősége létrehozta a Magyar Műhely Munkaközösséget, amelynek tagjai a következő feladatokat vállalták: 1. évente legalább egyszer publikálnak, 2. részt vállalnak a különszámok szerkesztésében, 3. részt vesznek az évente megrendezett találkozókön, ahol a modern irodalom kérdései mellett a Munkaközösséget érintő feladatokkal is rendszeresen foglalkoztak. A lap felelős szerkesztője Nagy Pál és Papp Tibor lettek. A Munkaközösség tagjai közül Karátson Endre csak különvéleménnyel vállalta a tagságot.¹⁵ A Munkaközösség tagjai a következők voltak: Bakucz József (New York), Bujdosó Alpár (Bécs), Czigány Lóránt (London), Dedinszky Erika (Hilversum), Horváth Elemér (New York), Karátson Endre (Párizs, különvéleménnyel), Kassai György (Párizs), Kemenes Géfin László (Montreal), Megyik János (Bécs), Márton László (Párizs), Nagy Pál (Párizs), Németh Sándor (Berkel-Enschot), Papp Tibor (Párizs), Pátkai Ervin (Párizs), Tolnai Ottó (Újvidék), Thinsz Géza (Stockholm), Vitéz György (Montreal).¹⁶ Az 1974-es marlyi találkozót már a Munkaközösség szervezésében tartották meg.

1987-ben Szombathelyen megalakult a Magyar Műhely Baráti Kör, és felvételét kérte a Magyar Írószövetségbe.¹⁷ Feladatának a magyarországi „kísérleti és avantgárd irodalom támogatását” tekintette találkozók és irodalmi estek szervezésével, alkalmi kiadványokkal. Aranyi László, Hegedűs Mária, Nagy Attila Kristóf, Petőcz András, valamint Székely Ákos vezetésével a tagok Péntek Imre, Pomogáts Béla, Molnár Mikós, Szkárosi Endre, Galántai György, Hegyi Lóránd, Ágoston Vilmos, Kukorelly Endre, Kiss Irén, Aczél Géza, Márton László, Pete György, Láng Gusztáv, Garaczi László, Rácz Péter, Becsky István, Beke László, Ambrus Attila, Mészáros István, Kelényi Béla, Endrődi Szabó Ernő, Béládi Zsófia, Bíró József, Tóth Gábor, Györe Balázs és Balaskó Jenő voltak.¹⁸ 1989-ben, a folyóirat Budapestre költözésével egy időben a könyvsorozat is hazatelepült, és attól kezdve Magyar Műhely Baráti Füzetek címen szintén Magyarországon látott napvilágot.¹⁹ A Kört 1989-ben Egyesületként hivatalosan is bejegyezték Magyarországon.

A Kassák-díjat 1971-ben alapította Kassák Lajosné, Schöffner Miklós szobrászművész és a szerkesztők (Márton László, Nagy Pál és Papp Tibor), a Kassák Lajos Kört pedig, a díj alapjául szolgáló alapítványt Párizsban jegyeztették be 1972 januárjában.²⁰ A díjat egy „sokat ígérő, Kassák Lajos szellemében dolgozó tehetséges fiatal” vagy (az 1998-ban megújított szabályzat sze-

13 A Bujdosó házaspár tulajdonában lévő dokumentumok alapján előfizetője alig volt a lapnak, 5-10 ember fizetett csak rendszeresen.

14 Erről Nagy Pál is megemlékezik a *Journal in-time* 2. kötetében, 263.

15 *Uo.*, 157.

16 Magyar Műhely, 43-44. (1974).

17 NAGY Pál, *Journal in-time. Él(e)tem* 3., Budapest, Kortárs Kiadó, 2004, 22-23.

18 Magyar Műhely, 73/1. (1987) és NAGY Pál, *Journal in-time* 3, 22-23.

19 Első kötete Petőcz András *Non-figuratív* című könyve volt.

20 NAGY Pál, *Journal in-time* 2., 256.

rint) „méltánytalanul mellőzött idősebb alkotó” kaphatta meg, aki „az irodalomban vagy a képzőművészetben kimagasló eredményt” mutatott fel.²¹ A díjazottak névsora és a díjazás éve: Bakucz József és Szentjóby Tamás (1971), Jovánovics György (1972), Oravec Imre (1972), Philippe Dôme (1973), Erdély Miklós (1974), Tandori Dezső (1974), Haraszty István (1975), Nagy Károly (1976), Beke László (1977), Bujdosó Alpár (1978), Új Zenei Stúdió (Jeney Zoltán, Sáry László, Vidovszky László, Wilhelm András) (1979), Sipos Gyula (1980), Molnár Gergely (1981), Hegyi Loránd (1982), Baránszky László (1983), Galántai György (1983), Molnár Miklós (1984), Székely Ákos (1984), Megyik János (1985), Szkárosi Endre (1986), Petőcz András (1987), Maurer Dóra (1988), Szombathy Bálint (1989), Cselényi László (1990), Ladik Katalin (1991), Molnár Katalin (1992), Juhász R. József (1993), Kelényi Béla (1994), Vass Tibor (1995), Vitéz György (1999).

A párizsi Magyar Műhely és a nyugati magyar emigráció viszonya

A nyugati magyar emigráció szellemi közösségeit azok az értelmiségi körök jelentették, melyekről számos irodalomtörténeti munkában olvasni, a legbiztosabb forrásként azonban Borbándi Gyula könyvére, *A magyar emigráció életrajza 1945-1985* érdemes hivatkozni, mivel tényszerű adatai első kézből származó információkon alapulnak.²² Borbándi az emigráció egyik legnagyobb hagyományú és legnépszerűbb folyóiratának, a müncheni székhelyű Új Látóhatárnak volt alakulásától megszűnéséig felelős szerkesztője (1958-1990), munkája az emigráció történelmi, politikatörténeti áttekintését adja, és egyetlen hibájaként az róható fel, hogy az értelmiségi köröket és azok fórumait is ebből a szempontból ítéli meg. A Magyar Műhely három alapító szerkesztője, Nagy Pál, Parancs János és Papp Tibor az Új Látóhatár munkatársi köréből kiválva alapították meg Párizsban saját lapjukat.²³

Borbándi megítélésében azok az értelmiségi körök számítottak értékesnek a nyugati magyar emigrációban, amelyek a *magyar művelődés szolgálatára* jöttek létre, és amelyek a nyugati magyarok szellemi közösségének megteremtésén fáradoztak²⁴ – ebbe a koncepcióba pedig az avantgárd kísérletező művészetszemlélet nehezen fért csak bele. A hagyományos irodalmi műfajok és beszédmódok (például a novellák és a versek) értékesebbnek számítottak az emigrációban, ami elsősorban az értékőrző magatartással függ össze, de a szépirodalmi alkotásokat messze túlszárnyalták mennyiségben a történelmi, irodalmi, művészeti és társadalmi kérdésekkel foglalkozó esszék és tanulmá-

21 Magyar Műhely, 113-114. (2000), 98. Bujdosó itt a Magyar Műhely 106. számából idéz.

22 A mai napig a legteljesebb bibliográfiát a Borbándi szerkesztésében napvilágot látott *Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia* kínálja.

23 Nagy Pál így emlékszik vissza a Bikich Gáborral való összetűzésükre: „Ősszel írtunk nekik a készülő Magyar Műhely tervéről, ezután sem nekem, sem Parancs Jánosnak nem jelent meg írásunk az Új Látóhatárban.” NAGY PÁL, *Journal in-time* 2., 114.

24 BORBÁNDI Gyula, *A magyar emigráció életrajza*, 232.

nyok. Ma már irodalomtörténészek értenek egyet abban, hogy a nyugati magyar irodalom szellemi teljesítményének legjavát nem a szépirodók nyújtották, hanem a tanulmány- és esszéírók.²⁵ Ez a tény természetesen nem a nyugati magyar szépirodalom szegénységével magyarázható, sokkal inkább azzal, hogy amíg Magyarországon az ötvenes évektől kezdve közügyeket csupán szépirodalomba rejtett nyelven lehetett a társadalmi nyilvánosság előtt kibeszélni (ha sikeresen átcúsúzott a cenzúrán), nyílt hangvételű társadalomkritikát esszé vagy tanulmány formájában pedig egészen a nyolcvanas évek második feléig megjelentetni nem lehetett, addig Nyugat-Európában továbbra is non-fiction műfajok képviselték azt fajta a nyilvános beszédet, ahol közvetlenül meg lehetett írni a hatalmi diskurzusétól eltérő politikai, társadalmi véleményeket, ahol nem volt szükség a szépirodalom poetizált nyelvét az igazság kimondásának elrejtésére használni. Mind a nyugati, mind a magyar írók számára az emigráció „nagy elbeszélését” az igazság szabad kimondása és a Magyarországon elhallgatott vagy eltorzított igazságok rehabilitálása jelentette. Többen is a szemére vetették a nyugati magyar íróknak – főleg a rendszerváltás után –, hogy nem született történelmi nagyregény az emigrációban,²⁶ holott ennek egyik oka éppen az volt, hogy nem erre mutatkozott igény, hanem a nem fiktív műfajú, közvetlen beszédformájú igazságkimondásra és értékcorrekcióra történelmi, politikai és társadalmi kérdésekben. (A történelmi nagyregény hiányába természetesen más okok is belejátszottak, például az elbeszélő próza átalakulása, amely éppen az ötvenes-hatvanas években zajlott Nyugat-Európában. Ferdinandy írja a *Két dióhéj* című antológia bevezetőjében, hogy nyugati prózaírók epikai világukat már a befogadó országban szerzett tapasztalatok szerint alakították ki – ami ugyanúgy vonatkozik az életvalóságából vett referenciákra, mint a szöveget alakító nyelvi hagyományokra.)

Az 1956 utáni időszakot tekintve az emigráns fórumok megítélésékor nagy szerepet játszik Borbándi könyvében a *Magyarországhoz való viszonyulás* mikéntje, ez a legmeghatározóbb mérce. Borbándi álláspontja e tekintetben megegyezett a svájci EPMSz (Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem) állásfoglalásával, mely szerint a cél a dialógus kialakítása Magyarországgal. Helyenként azonban Borbándi felnagyítja az emigrációs értelmiségi körök szerepét ebben a dialógusban, például a magyarországi írók meghívásának lehetőségét a hetvenes években a következő érvekkel magyarázza: „Budapest kénytelen volt belátni, hogy egy olyan jelentős értelmiségi tömörülést, mint

25 Vö. BORBÁNDI Gyula, *Vallomás egy terápiáról = Induljunk tehát: otthonról haza*, szerk. ERDÉLYI Erzsébet, NOBEL Iván, 108.; *A szerkesztő előszava = Nyugati magyar esszéírók antológiája*, szerk. BORBÁNDI Gyula, Hága, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem – Mikes International, 2005 (orig. 1986); GÖRÖMBEI András, *A nyugati magyar irodalom szerepe, helye az egyetemes magyar kultúrában = Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön. Külföldiek Magyarországon I-II.*, szerk. BÉKÉSI Imre, JANKOVICS József, KÓSA László, NYERGES Judit, Budapest – Szeged, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság – Scriptum Kiadó, 1993, 760.; HITES Sándor, *A kívül-lét kudarca – a belül-lét ábrándja. A nyugati emigráció és az irodalomtörténet = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2004, 107.

26 Lásd Pomogáts Béla előadását az 1989-es Debreceni Irodalmi Napokon: *A nyugati magyar irodalom a kirekesztéstől a befogadásig*, Alföld, 1990/2, 47.

amilyen az EPMSz, nem hagyhat figyelmen kívül és nem is kényszeríthet olyan megalázó szerepre, mint amelyre némely más nyugati magyar egyesülettel való kapcsolatait építette.²⁷ A hetvenes évek második felétől valóban több magyarországi előadó utazhatott Nyugat-Európába, mint korábban, az enyhülés viszont nem kizárólag az EPMSz-t érintette, hanem a MSZMP Politikai Bizottságának egy 1976-os döntéséből következett, amely alapvetően strukturálta át a Belügyminisztérium emigrációs politikáját, és helyezte át a hangsúlyokat. A Magyarország felől tapasztalható enyhülési folyamat 1963-tól kezdődött az emigráció történetében, a kormányzati politika célja ettől kezdve nem az emigránsok hazacsalogatása volt, mint az ötvenes években, hanem a külföldi magyarokkal való kapcsolat ápolása.²⁸

Az EPMSz a dialógust olyan eszményinek mondható feltételek között képzelte el, aminek nem képezte alapját semmiféle valós konszenzus az emigráció és Magyarország között. Konszenzus, amely arra vonatkozott volna, hogy közös értékrend, közös kulturális és történelmi tudás birtokában ülnek le a felek vitatkozni egymással, ami azért sem történhetett meg, mert már az alapok sem egyeztek ebben a tekintetben. „A diaszpóra és az anyaország közti felemás dialógus egyik résztvevője sem tisztázta kellőképpen a maga számára, hogy eltérő kultúrák találkozása történik-e, vagy ugyanazon kultúra hamis és igaz, vagy egyszerűen más és más képe az ütközése megy végbe.”²⁹ Az emigráció és Magyarország 1956 utáni párbeszédében mindkét oldalról prekonceptiók találkoztak és feszültek egymásnak, és csak nagyon ritkán érvek (az emigráció a Magyarországon élőket például hajlamos volt ideológiailag és politikailag homogénnek látni és minden kifelé irányuló kezdeményezésben összeesküvést gyanítani,³⁰ ahogyan a hazai vezetés is hajlamos volt a külföldről érkező kiadványokban saját ideológiáját és politikáját támadó, ellenséges szándékot feltételezni). Ez a helyzet a rendszerváltással sem változott meg gyökeresen, mivel ugyanúgy nem találkoztak az elvárások, ahogyan korábban sem: az emigráns írók mielőbbi kanonizálódásukat szorgalmazták, miközben a hazai irodalmi élet egészen más irányokban tájékozódott

27 A „némely más nyugati magyar egyesület” alatt például a Magyar Műhelyt kell érteni, Borbándi többször is utal hol nyíltan, hol leplezetten arra, hogy nem szimpatizál a lap apolitikus magatartásával. Vö. *A magyar emigráció életrajza*, 236.

28 BARÁTH Magdolna, *Támogatni vagy bomlasztani? Adalékok a magyar hivatalos szervek emigrációs politikájának változásához*, Betekintő. Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárának Internetes Folyóirata, 2011/3, URL: http://www.betekinto.hu/2011_3_barath

29 HITES Sándor, *A kívül-lét kudarca – a belül-lét ábrándja*, 114.

30 A Nemzetőr című orgánumból például élen járt ezen a téren, Czigány írja naplójában 1976. május 17-én: „Az első recenzió könyvemről [t.i. *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában*] a Nemzetőrben jelent meg. Természetesen nem érdemileg foglalkozik vele, ez a Nemzetörtől el sem várható, hanem csak acsarkodik: szolgálataimért megkaptam jutalmam a Párttól.” CZIGÁNY Lóránt, *Írók, tehát vagyok*, 384. De nem csak szélsőséges orgánumban voltak olvashatók összeesküvést gyanító ítéletek, Karátson Endre – Bujdosó Alparhoz írott, 1977. február 6-án Párizsban kelt levelében – például azért mondja le az 1977-es találkozón való részvételét, mert véleménye szerint a hivatalos küldöttek ellehetetlenítik az őszinte beszélgetést, sőt, továbbmenve azt is következtetni véli, hogy a küldöttek célja nem más, mint maga ez az ellehetetlenítés. (A levél Bujdosó Alpar birtokában van.)

és más irányokba nyitott. Mire a nyugati magyar irodalom hazaérkezhetett volna, addigra már csak nagyon kevés érvényes kérdése maradt a hazai közönség számára.

A *magyar emigráció életrajza 1945-1985* című könyvben a párizsi Magyar Műhely csoport értékelésekor a Magyarországgal való viszony kialakítása volt tehát a mérce, Borbándi elsősorban *politikai megítélésnek vetette alá a műhelyeseket*, nem irodalomtörténeti szempontokat érvényesített – hiszen valójában nem is irodalomtörténetet írt. Erre azért érdemes külön felhívni a figyelmet, mert nincsen emigrációban született nyugati magyar irodalomról szóló összefoglaló munka, így jobb híján Borbándi könyvét forgatja az is, aki az emigráns írók felől szeretne tájékozódni.

Alapvetően három dolgot kifogásol Borbándi a Magyar Műhely működésében: 1. a tisztán irodalmi tematikát, 2. az avantgárd művészet iránti kizárólagos érdeklődést és 3. a dialógus módját Magyarországgal. Mind a három kifogás különösen érzékeny pontját érintette a nyugati magyar emigráns létnek, mivel a következőket jelentették: 1. elzárkózni a politikai állásfoglalástól és a közügyekkel való foglalkozástól, 2. nem tradicionális irodalmi formákat művelni és szemlézni, valamint 3. tárgyalásokba és kompromisszumokba bocsátkozni a magyarországi vezetéssel. A kifogások érthetőek, ha a Magyar Műhely (mint a Magyarországgal folytatott dialógus kezdeményezőjének) emigrációban betöltött politikai-társadalmi szerepét és Borbándi monográfiájának koncepcióját vesszük figyelembe (aki eleve kudarcként értelmezte a Magyar Műhely „taktikáját”³¹), ám a folyóirat és csoport irodalomtörténeti szerepe túlmutat az emigrációban betöltött szerepének politikai megítélésén.

1. A Magyar Műhely megalakulásakor (1962) nem lógott ki az emigráns folyóiratok sorából abból az szempontból, hogy irodalmi és képzőművészeti profilja mellett Tanúság című rovatában a közügyekkel foglalkozó, politikai, társadalmi tematikájú írásokat is közölt.³² A hatvanas évek első felében a szerkesztők rendszeresen publikáltak Magyarországon cenzúra alá eső és/vagy tiltott írók műveiből, amivel nyíltan kifejezték értékcorrekciós szándékukat. Kritika ezekben az években jobbra az emigráció konzervatív szárnya felől érte a Műhelyt főleg „szabadszájúsága” miatt, de az új irodalmi formák, a „kísérletező” írásmód, valamint az „avantgardista” irodalom sem nyerte el tetszését a tradicionális irodalmi műfajokat előnyben részesítő emigránsoknak.³³ A hetvenes évek elején aztán megváltozott a lap profilja, és tisztán irodalmi-művészeti profillal rendelkező fórummá vált, valamint ekkor kezdődtek a találkozók is, amelyek tematikája szintén kizárólag művészetelméleti és irodalomtörténeti tárgyakat érintett. Magyarországi szerzőket továbbra is közölt a Magyar Műhely, de az értékcorrekció hangsúlya az otthon cenzúra alatt álló írók jelenlétének demonstrálásáról az avantgárd hagyományú és experimen-

31 „A Magyar Műhely eljátszotta ezt az esélyt [h. ti. népszerű és kedvelt lap legyen], és aligha valószínű, hogy a budapesti kultúrpolitikusok vállveregető gesztusai és egy kis magyarországi kör rokonszenvennyilatkozatai pótolnák egy nagy nyugati magyar olvasótábor figyelmét és támogatását, amire a Magyar Műhelynek mindenképpen lehetősége volt.” (*A magyar emigráció életrajza*, 246.)

32 Összesen négy számban szerepel ez a rovat: Magyar Műhely 1., 2., 3., 12.

33 Ezekből az első kritikákból válogat pozitív és negatív véleményeket Nagy Pál a *Journal in-time* 2. kötetében, 140–158.

tális műfajú alkotások publikálására helyeződött. A szerkesztők a 39. számban (az antológia bevezetőjében) fogalmazzák meg programnyilatkozatukat, ahol művészeti esztétikájuk lényegeként a „kísérletezést” nevezik meg, valamint az „irodalmon kívüli szempontok teljes elhanyagolását”. Céljuk „felmérni, hol tartanak alkotói munkájukban a Magyar Műhely írói, munkatársai (...) egy nemzedékké nem szerveződött, de már-már nemzedékként számontartott írócsoport... (...) a jövőben kizárólag újat kereső és hozó alkotókkal, alkotásokkal kívánunk foglalkozni. (...) Éppen ezért felvettünk antológiánkba minden olyan, nagyjából nemzedékünkhöz tartozó munkatársunkat, akit (...) íróként tartunk számon.”³⁴

2. A programnyilatkozattal meglehetősen beszűkítették saját mozgásterületet, ahogyan annak lehetőségét is, hogy folyóiratuknak széles olvasótábort szerezzenek akár külföldön. Marginális helyzetükkel tisztában is voltak, vállalták, de nem az *avantgárd* irodalom és művészet jegyében (az „avantgárd”-ot ugyanis konkrétan szóba sem hozták programnyilatkozatukban). Nem avantgárd értelemben vett formákkal és beszédmódokkal való kísérletezésről beszéltek, hanem a kísérletezésről mint az írás számukra alapvető esztétikájáról, ahogyan Bujdosó Alpár és Megyik János *A semmi konstrukciójában* erről szóló elképzelésüket megírták.³⁵ Olyan alkotásokat közöltek folyóiratukban, amelyeket új irodalmi megszólalásmódként értelmeztek (például Határ Győző, Karátson Endre, Ferdinandy György írásait) szemben a hagyományos lírai és epikai műfajokkal; vagy amelyek új megközelítésmódot kínáltak az irodalomhoz (például Kibédi Varga Áron, Fónagy Iván, Petőfi S. János strukturalista tanulmányait) szemben az klasszikus irodalomtörténet-írással. Az avantgárd elnevezés kívülről, nyugati és magyarországi irodalomtörténészek és -kritikusok felől érkezett a lap profiljára vonatkozóan, és olyan általánosítás volt úgy az emigráció, mint Magyarország részéről, amely inkább jellemezte a lappal és a benne megjelent alkotásokkal szembeni tanácstalanságot és értetlenséget, mint a benne megjelent alkotások avantgárd hagyományokkal való tényleges kapcsolatát. Mivel a magyar irodalom történetében az avantgárd irodalom és művészet tradicionálisan marginália, így az olvasóközönség részéről sem volt elvárható az a tudás, melynek alapján képes lett volna különbséget tenni egy irodalmi/művészeti korszak anomáliája és avantgárd tradíciója között. A Magyar Műhely avantgárdként értett irodalmi-művészeti programjától tehát sok emigráns író elzárkózott, a szellemi vezérként tisztelt Cs. Szabó Lászlóval az élen, aki megnevezés nélkül, de minden kétséget kizáróan a Magyar Műhelyről beszél egyik írásában:

34 A 38. számtól kezdődően (1971) megszűnnek a rovatok a Magyar Műhelyben. A 38. és a 39. szám egy-egy antológia a Műhely munkatársainak válogatott alkotásaiból, a 40. szám pedig egy Műhely-repertórium. A 41-42. szám (1973) a Joyce-különszám. Ezek a lapszámok jelentik a határt a Magyar Műhely történetében, azt az irányváltást jelzik, amely nyomán a szerkesztők elzárkózáva az emigráns szerepvállalásoktól kizárólag irodalmi és művészeti tematikával kívánnak a jövőben jelentkezni.

35 BUJDOSÓ Alpár, MEGYIK János, *A semmi konstrukciója*, Magyar Műhely, 43-44. (1974), 33–40. A „kísérlet” esztétikájához ld. SZ. MOLNÁR Szilvia, *Bujdosó Alpár vizuális költészete*, Balkon, 2009/3, 11–18.

„Védekezésük egyik póluson a felszínes, mert hiányosan megemésztett, olykor csak pukkasztásra szánt s majdnem mindig utánérző avantgárd költészet, abban a reményben, hogy a légszomjas gettó lépést tud tartani a nyugattal. Közben kockázatot vállalnak persze, távolról sem annyit, mint az oroszok, de hát elég a kisebb is, mert amit számízdát terjesztésére írnak vagy hangszalagra énekelnek, a hatóság szeszélyes tetszése szerint lehet komolytalan burzsuj bárányhimlő, lehet imperialistákkal összejátszó politikai ellenállás, sőt lehet államellenes mozgolódás. Időnkénti bátorítást ehhez az irodalmi szegénylegénykedéshez kívülről is kapnak, egy folyóirattól és kiadótól. Programszerű közléseiben a Dada mozgalom óta ismert szélsőséges nyelvi, fogalmazási és tipográfiai forradalom a hajdani Dadát már egy csöppet se jellemző politikai konformizmussal párosul, mihelyt munkatársai felülnek egy Malév gépre. Partizánok marcipánból, akik az öncsecserésző nyelvi kísérletezést összetévesztik a züllött tőkés társadalom és nemzetközi mammutvállalatok hősies megsemmisítésével, ősokeket azért ők is keresnek s vállalnak, mert nincs olyan világrombolás, amely átörökölt, talán barlangkori ösztönrel ne ragaszkodnék valamiféle nemesi származáshoz; ősökül elismert mesterek helyett a méltatlanul mellőzötteket választva. Így történt, hogy nagy európai magyar íróként kisajátítottak egy ízig-vérig pesti intellektuális zsúfiút, akiben szimatomban van annyi nagystílusú humor, hogy magát kevésbé veszi komolyan, mint a szektája.” (lábjegyzet: „Itt persze szó sincs semmiféle elvi kiközösítésről. Elévülhetetlen érdem, amit Weöres Sándorért tettek a kényszerű hallgatás éveiben s egyetértetek Füst Milán kultuszukkal, amely csak megérdemelt jóvátétel.”)³⁶

De még olyan írók is elzárkóztak a Műhely programjától, akik egyébként a szerkesztők munkatársi és baráti körébe tartoztak (pl. Karátson Endre, Czigány Lóránt, Kemenes Géfin László). Karátson Endre tiltakozásaira így emlékezik vissza Nagy Pál: „Karátson egyébként soha nem tudott kibékülni se velünk, se az avantgárdokkal. Amikor 1974-ben létrehoztuk a Magyar Műhely Munkaközösségét, ebben a »zsarnoki jellegű« összeesküvésben csak »különvéleménnyel« volt hajlandó részt venni. S legutóbb a 2001-es Mikes-émlékkönyvben jelentette ki: »Régebben már tisztáztam magamban, hogy az újjításnak a művészetben nincs igazán szüksége az avantgárdok erőszakosságára, pártfegyelmére, cirkuszolására, pedantériájára.«³⁷ Czigány Lóránt írja naplójában 1977. június 18-án: „Ki kellene dobnom az avantgárd szerzőket. Minek nagy erőfeszítéssel megkísérelni olyan írók kódolt üzenetét megfejteni, akik szégyellik, amit közölni akarnak? Ezért kódolt az üzenet. Nincs meg bennük a mesterember magabiztossága, csak dobálják a nyelvi anyagot, s időnként beledognak valamit, mert nem merik egy az egyben elmondani, amit akarnak. Mi közöm hozzájuk? Magánügyük az irodalom, nincs szükségük olvasóra.”³⁸ A Kemenes Géfin Lászlóval készített egyik interjúból is az derül ki, hogy az

36 Cs. SZABÓ László, *Még vagyunk* (Eredeti megjelenés = *Nyugati magyar irodalom*, Amszterdam, Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 1976, 13-14.) = „*Angol az útlevelem, de magyar a büszkeségem.*” A „*Mikes*” nevében Czigány Lóránt emlékezik a száz éve született Cs. Szabó Lászlóra, Hága, Mikes International, 2005, 26. Nagy Pál visszaemlékezése szerint a vádak enyhítő lábjegyzetet utólag írta hozzá Cs. Szabó, amikor megtudta, hogy a Mikes Kelemen Kör a kötet nyomdai munkálatait Nagy Pálék nyomdájára bízta. Vö. NAGY Pál, *Journal in-time* 3., 14–15.

37 *Journal in-time* 2, 157.

38 CZIGÁNY Lóránt, *Írók, tehát vagyok*, 454.

Arkánium című folyóirat (Washington DC) alapításához nagyban hozzájárult a Magyar Műhely apolitikus álláspontja, valamint az „egyre inkább dogmatikus-sá váló elkötelezettségük a vizuális irodalommal”.³⁹

Borbándi könyvében védelmébe veszi azokat az emigráns írókat, akikről úgy tartotta, hogy nem oda valók, de valamiért a Magyar Műhelyben is publikáltak: „Ezt a programot a jelenlegi szerkesztői hármast (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor) követi. A Magyar Műhely nyugati munkatársainak többsége azonban más úton halad és más a művészi eszménye. A Magyar Műhelynek tulajdonított »modernség – »szövegek« írása és a képzőművészettel érintkező vizuális irodalom – elsősorban a folyóirat magvát alkotó csoportra és némely magyarországi szerzőre jellemző, de nem az egész munkatársi körre, amely rendkívül vegyes és – legalábbis ami a Nyugaton élőkét illeti – csaknem azonos az Új Látóhatár és az Irodalmi Újság munkatársi gárdájával. Ezek egyszerre publikálnak »kísérletező« és »hagyományhű« orgánumban. A Magyar Műhely szerkesztői által értelmezett művészi újítás és kísérletezés tábora tehát jóval kisebb, mint a folyóirat munkatársainak köre.”⁴⁰

Egy idő után a folyóirat szerkesztői sem tudtak kibújni az avantgárd címke alól, az 1984-es hadersdorfi találkozón hosszan vitatkoztak a kérdéssel, végül aztán a hazai irodalomtörténet-írás kanonizálta a Magyar Műhelyt avantgárd/neoavantgárd fórumként (elsősorban Béládi Miklós és Aczél Géza tanulmányai nyomán). Maguk a szerkesztők a mai napig ambivalensen viszonyulnak mind az avantgárd, mind a neoavantgárd elnevezésekhez (Bujdosó megbékélt vele, Nagy és Papp azonban elhatárolódnak a neoavantgárdtól).

3. A Magyar Műhely-találkozókra meghívott magyar előadók és résztvevők ügyében Bujdosó Alpár évente többször is Budapestre utazott, hogy személyes tárgyalással segítse az írók, művészek útlevélhez jutását. Bujdosó így emlékszik vissza erre: „Ám, ha már a »hivatalosoknál« tartunk, el kell mondanunk azt is, hogy milyen tortúrát jelentett egy-egy magyarországi barát, munkatárs, résztvevő meghívása. (...) Többszöri pesti utat, ugyanannyi minisztériumi (irodalmi osztály) látogatást kívánt meg ez a feladat. Nemcsak arról volt szó, hogy az akkori háromévi kiutazási periódust – mondjuk, egy bécsi (hadersdorfi) látogatással – meg lehessen szakítani, sok esetben egyszerűen arról, hogy az illető – mondjuk, Erdély Miklós vagy Szentjóbó Tamás – kaphat-e egyáltalán kiutazási engedélyt, útlevelet. A hetvenes évek elejétől kilencvenig az irodalmi (fő)osztály négy vezetőjét éltem meg. Visszatekintve is úgy tűnik, hogy a procedúrában előbb sem, később sem volt különbség: abból, hogy a választ minden esetben a következő találkozáskor kaptam meg – ha alkudoztam, akkor a harmadikon, vagy a negyediken –, arra következtetek, hogy a döntéseket nem a minisztériumban hozták, hanem sokkal magasabb szférákban (pb? kb?). Sok esetben minden igyekezet hiábavalónak bizonyult, vagy legalábbis egy találkozási halasztást szenvedett.”⁴¹

39 „...maradok továbbra is kívülálló” *Beszélgetés Kemenes Géfin Lászlóval = Induljunk tehát: otthonról haza*, szerk. ERDÉLYI Erzsébet, NOBEL Iván, 135.

40 BORBÁNDI Gyula, *A magyar emigráció életrajza*, 245.

41 BUJDOSÓ Alpár, *Avantgárd (és) irodalomelmélet*, Magyar Műhely, 113-114. (2000), 100. A Minisztérium Irodalmi Osztályának négy vezetője időrendben Tóth Gyula, Menyhért Jenő, Bíró Zoltán és Tokai András volt.

Borbándi a következőképpen értelmezte ezt az évről-évre megtörténő tárgyalássorozatot: „[a lap] szorosban együttműködik a párizsi magyar követséggel, a magyar Művelődési Minisztériummal, a Magyarok Világszövetségével és az Anyanyelvi Konferenciával. Évi találkozóinak programját budapesti illetékesekkel beszéli meg.”⁴² Annál több, mint hogy ez az egyeztetés a minisztériummal a meghívott írók és művészek érdekében történt, Bujdosó Alpár levelezéséből nem derül ki. Az a tény, hogy a találkozók rendszerint részt vett egy küldött a Művelődésügyi (1974-1980 között Kulturális) Minisztériumból és egy a Magyarok Világszövetségétől, valamint az MTA Irodalomtudományi Intézetéből Béládi Miklós és Pomogáts Béla, sok emigránsnak nem tetszett, ám mivel nem tudták pontosan a részleteket, többnyire konspirációt sejtettek mögötte. Czigány az 1974-es marly-i találkozóról szóló naplóbejegyzésében méltatlan alkunak találja a „fiúk” hazai elismertségét: „Béládi előadása perspektívába igyekszik helyezni a Magyar Műhelyt és a neoavantgárd törekvéseket. Kissé nevetséges az egész. A hivatalosan kirendelt irodalomtörténész szembe dicséri a fiúkat. Inkább a hátuk mögött tenné ugyanezt. És vajon mi ennek az ára?”⁴³ Czigány ugyanakkor árnyalja is a képet, több szempontot vizsgál, szerinte a Magyar Műhelyt körülvevő gyanakvást nemzedéki ellentétek is színezték, következetesen apolitikus magatartással és a tiszta irodalomra vonatkozó elképzeléseikkel azonnal kivívták az idősebb korosztály ellenszenvét, akik azzal vádolták őket, hogy lepaktálnak a hazaiakkal, hogy a „hazaiak kegyeit lesik”, és otthonról anyagi támogatást kapnak.⁴⁴ Borbándi szarkasztikus hangon utal könyvében a műhelyesek hazaiakkal kialakított dialógusára: „Furcsa jelenség, de a Magyar Műhely ismertebb és olvasottabb Magyarországon, mint az emigrációban. Magyarországra minden nehézség nélkül bejut, sőt előfizetni is lehet rá. Szerkesztői szívesen látott vendégek Budapesten, a magyarországi irodalmi és napi sajtó semmilyen más nyugati irodalmi intézményről nem cikkezik annyit és oly megbecsülő, elismerő hangnemben, mint a Magyar Műhelyről. A szerkesztők Budapesten és másutt irodalmi esteken mutathatják be folyóiratukat és munkájukat. Ez a megkülönböztetett bánásmód annak a lappolitikának a következménye, amelyet a Magyar Műhely a hetvenes évek kezdete óta követ. Ez abból áll, hogy a folyóirat tartózkodik a magyarországi közviszonyokat érintő bármilyen kritikától, nem foglalkozik politikai és társadalmi kérdésekkel...”⁴⁵

A többi emigráns kör találkozásánál, konferenciáján, tanulmányi napján nem jelentek meg hivatalos küldöttek sem a minisztériumból, sem az MVSz-ből, ennek ellenére magyarországi vendégeket ők is meg tudtak hívni, igaz, soha nem olyan nagy számban, mint a Magyar Műhely szerkesztői a találkozókra. A Mikes Tanulmányi Napokra először 1967-ben érkezett magyar küldöttség, Szabolcsi Miklós vezetésével.⁴⁶ A Szepsi Csombor Körbe is érkeztek magyar meghívottak, de hivatalos küldöttek soha. Czigány a következőket írja 1980.

42 BORBÁNDI Gyula, *A magyar emigráció életrajza*, 245–246.

43 CZIGÁNY Lóránt, *Írok, tehát vagyok*, 267.

44 CZIGÁNY Lóránt, *Gyökértelen, mint a zászló nyele*, Budapest, Szabad tér, 1994, 71.

45 BORBÁNDI Gyula, *A magyar emigráció életrajza*, 246.

46 Vö. Karátson Endre visszaemlékezésével: *(Öreg) vitézek, mi lehet szebb dolog a végeknél?*, Új Forrás, 2001/10.

január 15-i naplóbejegyzésében: „Romhányi jelentkezik, a Magyarok Világszövetsége angliai megbízottja. Előadást tartani hív. De közben mellékesen Kereszturyt és Czinét is rá akarja sózni a Szepsi Csombor Körre, kiknek előadó körútját a Világszövetség szervezi. Mi többször megmondtuk, hogy a Szepsi Csombor Kör nem fogad olyan írókat vagy előadóművészeket, akiket »küldenek«, csak azokat, akiket mi hívunk meg, mert nekünk független kulturális politikánk van, nálunk nem lehet haknizni.”⁴⁷

Ami az irodalomtörténet szempontjából lényeges eredménynek számít a Magyar Műhely Magyarországgal kialakított párbeszédében, azt tulajdonképpen maga Borbándi fogalmazza meg, még ha vádként értelmezhető formában is: „Felvetődik a kérdés, milyen megfontolások vezetnek a szerkesztőket. Elsősorban az az óhajuk, hogy a folyóirat bejusson Magyarországra. Ezt sikerült elérniük. Másodszor a magyarországi irodalomba való részleges integrálódás vágya, ami ugyancsak teljesült. Harmadszor: a magyarországi kísérletező és modernista törekvések bátorítása. Ez is sikerrel járt, mert tudomásul véve és elfogadva a Magyar Műhelyt, a budapesti kultúrpolitika irányítói nem tagadhatták meg ugyanazt a tudomásulvételt és elismerést a hasonló művészi elveket valló magyarországi alkotóktól. Nem kétséges, hogy az absztrakt és avantgárd irányzatokkal szemben észlelhető türelem némileg a Magyar Műhely befogadásának is következménye.”⁴⁸

Az emigráns folyóiratok közül a Magyar Műhely volt az egyetlen, amelyik hazai folytonosságot tudott teremteni magának: a lapot 1996-ban (a 101. számtól) átadták magyarországi fiataloknak, a találkozókat a nyolcvanas évek végétől rendszeresen magyarországi városokban (Szombathelyen, Keszthelyen, Agárdon) rendezték meg hazai írók és művészek vezetésével. A találkozók ugyan 1999-től megszűntek, és a folyóirat-megjelenés is akadozott néha, ugyanakkor a teljesen hazai kezdeményezésre született Magyar Műhely Galéria mára szerves részévé vált a magyarországi művészeti életnek úgy, hogy közben nem szakadt el a párizsi Magyar Műhely hagyományaitól sem.

Borbándi Gyula az *Emigráció és Magyarország. Nyugati magyarok a változás éveiben 1985-1995* című könyvében aztán rehabilitálni látszik a Magyar Műhelyt: visszavonja a rendszert kiszolgáló és előtte megalázkodó magatartás vádját, a „taktikát” (ti. a párbeszéd kialakítását) sikeresnek nevezi abból a szempontból, hogy a Műhely 1989-ben hazatért, és a maga lehetőségei között megtalálta helyét a hazai magyar irodalomban, sőt, szerkesztői nemzedékváltással megteremtették a lap saját hagyományfolytonosságát is, az érdemet ugyanakkor gyakorlatilag egy az egyben Béládi Miklósról testálja mint hazai támogatójukra. Ez a rehabilitáció viszont igazából nem történik meg, a „bár”, „noha”, „még ha” kezdetű mondatok sokasága árulkodik arról, hogy az őszinte belátás szándéka messze elmarad az udvariasság retorikája mögött.

47 CZIGÁNY Lóránt, *Írók, tehát vagyok*, 636. Ld. még az 1980. január 18. 24. és február 29-i bejegyzéseket is.

48 BORBÁNDI Gyula, *A magyar emigráció életrajza*, 246. Mivel Borbándi monográfiája 1985-ben jelent meg, a Magyar Műhely kétségkívül legtermékenyebb másfél évtizedével számol: a hetvenes évekkel kezdődően 1985-ig, amikor a lap következetesen felépített tematikával és elképzeléssel lépett az olvasók elé, még akkor is, ha ez a tematika és elképzelés valóban csak egy szűkebb körét érintette a magyar irodalomnak.

Továbbra is a Magyar Műhely a fekete bárány az „emigráns irodalmi közvéleményben”. Borbándi még a hazai támogató, Béládi jóindulatát is megkérdőjelezi egy „nohá”-val (mert „irodalomszemlélete és személyes rokonszenvei” más irányokba vezérelték egyébként). Végül a műhelyesek szemére hányja az elmaradt befogadás elmaradása miatti elégedetlenségüket („a szembeszökőbb jelenlétet tartanák méltányosnak”), amellyel valójában az egész emigráció jellemezhető (volt).⁴⁹

Ami az emigrációból „taktikának” látszott a Magyar Műhely részéről, az Magyarországon egészen mást jelentett például az experimentális irodalom iránt érdeklődő fiatal írók számára. Petőcz András az *Örökös Magyar Műhely-nosztalgia*⁵⁰ című írásában bár első megközelítésben túlértékelné látszik a folyóirat jelentőségét, mégis elgondolkodtató abból a szempontból, hogy a nyolcvanas évek fiatal hazai írónemzedékének egy emigráns folyóirat jelentette azt a szellemi kört, amelyet a huszadik század első harmadában a Nyugat: „A Nyugat az a folyóirat, amely a magyar literatúrában hosszú-hosszú fennállása alatt kivívta magának a legjelentősebb irodalomszervezői címet, a Nyugat kétségtelenül a XX. század első felének legfontosabb irodalmi orgánuma. És az is kétségtelen, hogy a Nyugat utáni korszak legnagyobb hatású irodalomszervezői központja, modern szemléletű folyóirata a magyar Műhely.”⁵¹ Ez nyilvánvaló túlzás, ha ismerjük a modern magyar irodalom történetét, viszont egy szempontot mindenképpen érdemes észrevenni az érvelésben, és ez a következő nemzedék nevelésének felvállalása, valamint a hagyomány folytatásának megteremtése mint feladat: „A szövegirodalom és a vizuális irodalom lassú megjelenése (...) Magyarországon revelációként hatott, és ez – elsősorban – a fiatal és útkereső írókra hatott felszabadítóan. Az első nemzedékből csak a legjobbak jártak a Műhely előtt, illetve tartottak lépést vele: Erdély Miklósról és Tandori Dezsőre gondolok.”⁵² Hiánypótlónak nevezi Petőcz a Magyar Műhelyt abból a szempontból is, hogy a magyarországi avantgárd líra és próza gyakorlatilag egyedüli fórumát jelentette a „régii Mozgó Világ” mellett.

A „régii Mozgó”-ra történő utalások arra engednek következtetni, hogy a lap egy időben a Magyar Műhelynek volt hazai konkurenciája. A „régii Mozgó” a Veress Miklós szerkesztésében 1975 és 1981 között működő, kéthavonta megjelenő, a KISZ Központi Bizottságának felügyelete alatt működő periodikát jelentette, amely progresszív irodalmi-művészeti lap volt, és támogatta a kísérletező fiatal művészeket, Veress például maga is eljárta az Új Zenei Stúdió koncertjeire.⁵³ A régii Mozgóval a műhelyesek keresték ugyan a kapcsolatot, de nem sikerült szorosra fűzniük, mivel „általában udvarias visszautasításban

49 BORBÁNDI Gyula, *Emigráció és Magyarország. Nyugati magyarok a változás éveiben, 1985-1995*, Basel – Budapest, Európai Protestáns Szabadegyetem, 1996, 303–305.

50 PETŐCZ András, *Örökös Magyar Műhely-nosztalgia = Uő, A jelben-létezés méltósága. Írások 1982-1990*, Budapest, Colosseum, 1990, 70–72. (eredetileg: Magyar Műhely, 73/1.)

51 Uo., 70.

52 Uo., 71.

53 Vö. NÉMETH György, *A mozgó világ története 1971-1983*, Budapest, Palatinus Kiadó, 2002, 46.

volt részük”.⁵⁴ A nyolcvanas években, a szerkesztőváltás után aztán gyengülni kezdett a szépirodalmi anyag a *Mozgó Világban*, ugyanakkor megerősödött a társadalomtudományi érdeklődés, főleg a szociográfiai írások szaporodtak el. A progresszív művészeti kezdeményezések ettől kezdve egyre gyakrabban Szkárosi Endre lapjában, az *Új Hölgyfutarban* és az újvidéki székhelyű *Új Symposionban* jelentek meg. A *Mozgó Világ* csak pár évig tudott hazai konkurenciája lenni a Magyar Műhelynek, majd átalakult ellenzéki lappá. A két folyóirat között nem alakult ki szorosabb kapcsolat, pedig Zalán Tibor, Petőcz András és Szkárosi Endre is jó viszonyt ápolt a Magyar Műhellyel. Egy alkalommal közös irodalmi estet is rendezett a két folyóirat Bujdosó Ildikó lakásán, amely a Magyar Műhely Baráti Kör székhelyeként szolgált.⁵⁵

A következő fejezetben bővebben is lesz arról szó, hogy miképpen látták a lap jelentőségét a hazai írók, olvasók és irodalomtörténészek, itt csupán megmutatni akartam, mennyire eltérő tud lenni ugyanannak az irodalmi lapnak a megítélése az emigrációban és Magyarországon.

Nyugati magyar antológiák

Visszatérő vita tárgya volt évről évre az emigráns értelmiségi körök találkozóin és konferenciáin a hazai megjelenés kérdése. A Magyar Műhely találkozók munkaközösségi megbeszéléseinek állandó témája volt a magyarországi folyóiratokban való publikálás és könyvkiadás, vagyis a hazai jelenlét lehetőségei és nehézségei, külön programpontként azonban először a hadersdorfi 1977-es találkozón hirdették meg a szervezők. Ez az évszám azért fontos, mert az 1977-es III. Anyanyelvi Konferencia⁵⁶ volt az első, amelyik külön figyelmet szentelt a nyugati magyar irodalomnak, és a hazai vezetés erre az alkalomra ígérte az első nyugati magyar költészeti antológia bemutatását. Az antológia azonban nem készült el időre, végül csak 1981-ben jelent meg (*Vándorének*), a prózaantológia pedig hat évre rá, 1987-ben követte (*Két dióhéj*). A készülő antológia és a megjelenés dátumának állandó csúszása nagy felháborodást keltett az emigrációban, és kiélezte emigráció és Magyarország viszonyát.

A történet a hazai folyóiratokban való publikálás nehézségeivel kezdődött. Nagy Pál visszaemlékezése szerint Magyarországi folyóiratok közül legkorábban a *Kortárs* publikált nyugati magyar szerzőt (az 1977/7. számban három nyugati magyar költő jelentkezett verssel: Bakucz József, Gömöri György, Horváth Elemér), jóllehet a *Vigilia* már 1971-ben lehozta Kerényi Károly, Tűz

54 „Némi csendes lenézés övezte a Műhelyt a szerkesztőségben, ami részben legalábbis abból adódott, hogy a *Mozgó* (...) esztétikai szempontból eléggé konzervatív volt, s a kortárs avantgárd nehezen fért be a lapba, és ha igen, csakis képzőművészeti vonatkozásban” – írja Szkárosi visszaemlékezésében. Vö. SZKÁROSI Endre, *Egy másik ember*, Budapest, Orpheusz Kiadó, 2011, 116.

55 Bujdosó Alpár és Bujdosó Zsuzsa szóbeli közlése.

56 Az Anyanyelvi Konferenciákat a Magyarok Világszövetsége rendezte. Elsődleges feladatai közé a külföldön élő magyar gyerekeknek szánt tankönyvek kiadása, a balatoni gyerektáborok, a debreceni tanártovábbképző tanfolyamok, a sárospataki nyári kollégium (magyar nyelvtanfolyam) tartoztak. A konferenciát az Egyesült Államokban élő tanár, Nagy Károly kezdeményezte.

Tamás, Keszei István verseit. A szombathelyi Életünk Pete György vezetésével 1977-től rendszeresen közölt nyugati magyar írók és költők, a napilapok közül Magyar Nemzet és a Népszabadság pedig elsősorban.⁵⁷ Czigány Lóránt a III. Anyanyelvi Konferencia ideje alatt a Magyar Nemzetnek adott interjújában fogalmazta meg először nyilvánosan a következő általános igényt a nyugati magyar írók részéről: „De én az Új Írásban, az Élet és Irodalomban, minden lap irodalmi mellékletében olvasni szeretném a kinti alkotókat. És a kritikákat róluk. *Helyére tenni a nyugati magyar irodalmat.* Néhány éve szó volt egy terjedelmes antológiáról, amely keresztmetszetét adta volna a nyugati magyar költészetnek. Nem jelent meg.”⁵⁸

Az az elképzelés, hogy „minden lap irodalmi mellékletében” olvasni lehessen külföldön élő magyar írók, a maga irrealitásában nyilvánvalóan azt az igényt fogalmazta meg, hogy ne legyen különbség határokon belül és kívül élő szerzők megjelenési esélye között, hogy megtörténjen végre a „helyre tétel”, vagyis hazatérhessenek, ha nem is szó szerint maguk az írók (akik nem is feltétlenül akartak hazatérni), de írásaik, gondolataik mindenféleképpen. A nyugati írók nehezen tudták – odakintről hazafelé tekintve – belátni: egyszerűen lehetetlen, hogy ebben a szándékban valaha is találkozzon az emigráció és Magyarország. A nyolcvanas évek végéig kitartott a kulturális vezetés „húzd meg-ereszd meg” politikája, és bár mindig voltak megmagyarázhatatlan engedékenységek, valójában mindvégig az a döntés maradt meghatározó, hogy nyugati magyar író ne kapjon Magyarországon publicitást. Szórványos megjelenésekre azért adódott lehetőség, mert azok valójában nem jelentettek igazi publicitást, hiszen nem alakulhatott ki általuk rendszeres kommunikáció a magyarországi olvasókkal, a szerzők nem kaphattak rendszeres kritikai visszhangot, ezáltal nem növekedett az irodalomtörténeti kánonba kerülésük esélye sem.

A *Vándorének* című antológiának két hatását fontos kiemelni: az egyik, hogy elsőként jelent meg az országban nyugati magyar irodalomból gyűjtéményes kötet, és ezzel megnyílt az út a többi antológia és a folyóirat-publikálás előtt is; a másik, hogy az elhúzódó megjelenés miatt kiéleződtek a viták a hazaiakkal.⁵⁹ Az 1977-es III. Anyanyelvi Konferencia előtt az emigráns írók

57 Az első magyarországi megjelenésekről bővebben ld. NAGY Pál, *Journal in-time* 2., 156.

58 Magyar Nemzet, 1977. augusztus 23.

59 A Kádár-rendszer kultúrpolitikájában el kell választani egymástól a politikai-ideológiai döntéshozókat, akik a vezető pártszerveket (az MSZMP Központi Bizottságát és Politikai Bizottságát) képviselték, és azokat az intézményvezetőket, akik ezeket a felsőbb döntéseket végrehajtották, valamint bizonyos határig maguk is döntéseket hozhattak. Utóbbiakhoz tartozott az MVSz mindenkori főtítkára és a Művelődésügyi (Kulturális) Minisztérium Irodalmi Osztályának mindenkori vezetője is, az ő befolyásuk fontos volt az emigránsoknak, hiszen rajtuk keresztül folytak a tárgyalások „Magyarországgal”, a politikai döntéshozókkal, ők hagyták jóvá például a találkozókra Magyarországról meghívottak listáját. Sokszor történt, hogy a minisztérium és a világszövetség emberei segítőkészen mutatkoztak, ám a végső döntést az ő fejük felett hozták meg. Amikor tehát az antológia kapcsán a műhelyesek 1977-ben a „hazaiakról” beszéltek, akkor a Magyarok Világszövetségének főtítkára, a Kulturális Minisztérium Irodalmi Osztályának vezetőjére, valamint az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársaira, Béládi Miklósról és Pomogáts

azzal fenyegetőztek, hogy demonstratív módon távolmaradnak, ha nem jelenik meg a konferenciára az antológia, a hazai vezetés viszont éppen az antológia megjelenési dátumával tartotta sakkban őket.

Nagy Pál 1977. február 15-én azt írja Bujdosó Alpárnak⁶⁰, hogy nem mennek az Anyanyelvi Konferenciára, mert nem jön ki addigra az antológia, bár még mindig nem vehetik biztosra a dolgot. Nagy Pál ugyanis időközben beszélt Párizsban két magyar konzullal, és az egyikük azt állította: még mindig nem biztos, hogy nem jön ki a konferenciára az antológia. Láthatóan a bizonytalanságban tartás volt a legnagyobb ütőkártya a hazaiak kezében.

Az emigránsokkal foglalkozó párt és államszervezetek⁶¹ vezetőinek fontos volt az emigránsok jelenléte az általuk mintegy békejobbként nyújtott rendezvényen, az emigránsoknak meg fontos volt, hogy csak akkor menjenek el, ha kölcsönös a dialógus, vagyis ha ők is kapnak valamit. 1977. február 1-jén Nagy Pál arról tudósítja Bujdosót,⁶² hogy ultimátumot adott Lőrincze Lajosnak:

Bélára gondoltak, velük tartottak kapcsolatot a Műhely-szerkesztők mind levélben, mind személyesen. A politikai vezetés ezeken a szervezeteken keresztül üzent az emigránsoknak. A hatvanas évektől kezdve több intézmény állt az irodalompolitika szolgálatában, amelyek a legfelső vezetés és az írók között közvetítve működtették az irodalmi életet, és amelyet egyedül Aczél György személyes közbenjárásával lehetett megkerülni: Az MSZMP KB Kulturális Osztálya (később Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály), a Művelődési (1974 és 1980 között Kulturális) Minisztérium Irodalmi Osztálya, az Országos Népművelési Tanács és a Minisztertanácsi Tájékoztatói Hivatal, a Kiadói Főigazgatóság, valamint az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztálya. Vö. VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon = Az irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, 527. Szőnyei Tamás említi könyvében, hogy a hatvanas években Aczél találkozott a műhelyesekkel, vö. SZŐNYEI Tamás, *Titkos írás – Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet, 1956-1990*, Budapest, Noran Kiadó, 2012, I, 1016. Egy-egy alkalommal olvasható utalás a levelezésekben is, hogy a műhelyesek személyesen is felvették a kapcsolatot Aczéllal: 1976. július 17. és 26. Papp Tibor írja Nagy Pálnak (vö. Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum); Papp levele Bujdosónak 1976. április 10. (A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.); Czigány is írja naplójában 1976. július 1-jén, hogy az 1976-os munkaközösségi megbeszélésén bejelentették a szerkesztők, hogy memorandumot intéztek Aczélhoz a nyugati magyar irodalom hazai recepciója ügyében (vö. CZIGÁNY Lóránt, *Írók, tehát vagyok*, 391.), de legtöbbször a Kulturális Minisztérium Irodalmi Osztályának aktuális vezetőjével tárgyaltak. Aczél György szerepe a neoavantgárd kultúrában egyébként is periférikus volt, neki a hagyományos irodalmi körök jelentettek presztízst, másrészt az ellenkultúra éppen arra játszott, hogy megkerülje az aczéli mechanizmusokat (társasági eseményeken való részvétel, Aczél felkeresése és/vagy meghívása stb.). Vö. HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Budapest, Typotex, 2006, 77.

60 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

61 Levéltári kutatások alapján az emigráns írókkal kapcsolatos ügyekkel az MSZMP KB Kulturális Osztálya, Agitációs és Propaganda Osztálya, Tudományos és Közoktatási és Kulturális Osztálya, Külügyi Osztálya, Párt- és Tömegszervezetek Osztálya foglalkozott; az állami apparátusból a Belügyminisztérium, a Külügyminisztérium és a Művelődésügyi (Kulturális) Minisztérium; ezen kívül alájuk rendeltlen és lebonyolítóként a Kulturális Kapcsolatok Intézete, a Szerzői Jogvédő Hivatal, valamint a Magyarok Világszövetsége.

62 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

amennyiben nem jelenik meg az antológia az Anyanyelvi Konferencia idejére, úgy nem mennek el. Mert hiába ígérnek a hazaiak az antológia helyett folyóirat-közléseket, ők akkor sem kapják meg azt, amit a konferencián való jelenlétükért cserébe eredetileg ígértek, vagyis magát az antológiát: „világosan megmondtuk Lőrinczének, hogy amennyiben az antológia nem jelenik meg az Anyanyelvire, nem megyünk. (...) hiába ígérnek ők az antológia helyett folyóiratközlést, mindenképpen ki van velünk baszva: nem kapjuk meg cserébe menetelünkért azt, amit eredetileg ígértek.”

Közben Bujdosó arról értesíti Nagy Pált 1977. január 15-én kelt levelében,⁶³ hogy Budapesten járt, és beszélt Tóth Gyulával (a Kulturális Minisztérium Irodalmi Osztályának vezetőjével) és Molnár Istvánnal (a Magyarok Világszövetségének főtitkárával). A beszélgetés lényege az volt, hogy azért nem lesz meg az idén az antológia, mert vannak, akik a 20. évfordulón (ti. az 1956-os forradalom évfordulóján) olyasmit beszéltek vagy írtak, amit nem kellett volna.⁶⁴

„Antológia idén nem lesz, mert vannak közöttük olyanok, akik a 20. évfordulón beszéltek, írtak, rosszul viselkedtek. Főleg Cs. Szabót emlegette Tóth Gyula is, Molnár is. Egy szűkített antológia fog később megjelenni - miután kiderült (Belügyben), hogy ki volt a rossz. Mert most már nem csak 56-os, de 76-os bűnök is vannak. A »kivizsgálás« egy-két hónapot vesz igénybe (»mert az ausztráliai emigráns lapok még meg sem érkeztek«, Molnár), és akkor már nem lehet az antológia anyagát nyomdába adni, hogy az augusztusra meg is jelenjen.”

A Műhely-szerkesztők erre válaszul azt a tervet kovácsolták, hogy levélben „követelni” fogják: a Magyar Műhely Munkaközösség tagjainak legalább a fele jelenjen meg irodalmi folyóiratokban, és akkor elmennek a konferenciára.⁶⁵ Nagy Pál levelezéséből arra is fény derül (1977. február 1. Nagy Pál levele Bujdosó Alpárnak),⁶⁶ hogy a Magyar Műhely Munkaközösség tagjai telefonon egyeztettek egymással, mi legyen: menjenek-e az anyanyelvire, vagy sem

63 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

64 Gyakorlatilag szó szerint ismétli meg Bujdosó levelének passzusát Czigány a naplójában 1977. január 31-én, amikor elmeséli, hogy Nagy Pál felhívta telefonon beszámolni Bujdosó pesti útjáról. Vö. CZIGÁNY Lóránt, *Irok, tehát vagyok*, 431.

65 A jelek szerint az antológia ügye az emigrációban jobbra a Magyar Műhely „irányítása” alatt állt, Béládi is velük egyeztetett a legtöbbit, nem lehet véletlen, hogy az EPMSz 1979-ben már saját költészeti antológiáját tervezi, és Cs. Szabó László javaslatára Kemenes Géfin Lászlót kéri fel szerkesztésre (ld. Kemenes Géfin László levelét Nagy Pálhoz 1979. szeptember 27., Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum). A Magyar Műhely kapcsolata a többi emigráns értelmiségi körrel az állandó viták ellenére is jó volt, rendszeresen eljártak egymás konferenciáira, találkozóira: a Műhely-szerkesztők előadásokat tartottak a Mikes Kelemen Körben; Czigány Lóránt 1980. október 3-án Magyar Műhely irodalmi estét rendezett a Szepsi Csombor Márton Körben, amely után a BBC magyar adásában Siklós István készített interjút a szerkesztőkkel; Bujdosó Alpár és Megyik János a Bornemissza Péter Társaságnak is vendégelőadója volt. Az EPMSz azonban egyszer sem hívta meg a Magyar Műhelyt konferenciájára, és Borbándi is csupán egyszer jelentkezett Magyar Műhely találkozóra (1987-ben), és akkor is lemondta.

66 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

(Czigány Lóránt is ír erről a naplójában 1977. január 31-én⁶⁷). Nagy Pál pontosan látja, hogy az ő kezükben egyetlen ütökártya van csak, az Anyanyelvi Konferencia, ezért még azt is megkockáztathatják, írja, hogy szakítanak Magyarországgal, és egyetlen hazai előadót sem hívnak meg Hadersdorfbra.

A nyeregben azonban mégiscsak a hazaiak lehettek, és valamiféle meg-egyezés mégiscsak születhetett, mert az Anyanyelvi Konferenciára végül elmentek a nyugati irodalom képviselői, és a hadersdorfi találkozón Horányi Özséb adott elő (valamint Esterházy Péter, Kormos István és Beke László is részt vettek), az antológia viszont csak 1981-ben látott napvilágot.

A Béládi Miklós szerkesztésében készülő *Vándorének* minden szempontból úttörő volt jelentőségű volt, így megjelenése sem volt éppen akadályoktól mentes. Az elhúzódo munkálatokról rendszeres levelezés folyt Nagy Pál és Béládi Miklós között.⁶⁸ 1972. február 12-én a következőket írja Béládi: „Úgy látszik, valóban elkezdődik az »emigrációs irodalom« föltérképezése, talán már ebben az évben cikkek jelennek meg e témáról.” 1973. március 27-én kelt levelében már a „közös ügy” előremozdításáról ír – valamint a külföldön élő magyar írókkal folyó tárgyalásokról és a kapcsolatteremtés kiszélesítését célzó intézkedésekről –, melyek ugyan meglehetősen általános megfogalmazások,⁶⁹ de ismerve Béládi baráti viszonyát a Magyar Műhely szerkesztőivel, még ezekből az általánosságokból is kiolvasható, hogy már 1973-ban elindult a párbeszéd a hazai irodalomtörténészek és a műhelyesek között. A későbbi levelekből aztán kiderül, hogy a „közös ügy” a nyugati magyar irodalmi antológia megszületése volt.

„nekem is van néhány tapasztalatom arról, hogy milyen vontatottan mennek a Nyugaton élő magyar írókkal folyó tárgyalások, a kapcsolatteremtés kiszélesítését szolgáló intézkedések. Ugyanakkor arról is van néhány benyomásom, hogy nem hiányzik a jószándék. Többen próbálnak valamit tenni és néhány embernek valóban szívügye, hogy ezek a »közös ügyek« előremozduljanak.” (1973. március 27.)

1975. augusztus 21-én írja Béládi a hírt, mely szerint megszületett a határozat: kiadják a nyugati magyar költők antológiáját, a tervezet 15-20 ívről szól. Béládi azt is megírja, hogy az ő szerkesztésében készül a kötet, és a kéziratot a következő év januárjára-februárjára várják tőle.

„Megszületett a határozat, kiadják itthon a nyugati magyar költők antológiáját, 15-20 íven. Ez nem terv, hanem – ismétlem – határozat, melyet nem az MVSz, hanem az ebben az ügyben illetékesek hoztak. Engem bíztak meg a szerkesztéssel, összeállítással, már közölték velem hivatalosan. Mondanom sem kell,

67 CZIGÁNY Lóránt, *Írok, tehát vagyok*, 431.

68 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

69 A magánlevelezések tele vannak ehhez hasonló hivatali stílusú, vagy éppen virágnyelven kódolt üzenetekkel, akárhonnan is érkezett a levél: az emigrációból vagy Magyarországról (például Béládi Miklós írja Bujdosó Alpárnak 1976. október 12-én: „Hallom, hogy magas vendég szép dalokat füttyörészett P-ban – aki naiv, hihet is neki.” A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van). Az őszinte véleménynyilvánítások inkább négy szemközt hangoztak el, még a három szerkesztő legszemélyesebb hangú magánleveleiben is erre van utalás.

mennyire örültem, mikor tudomást szereztem a dologról; nemcsak titeket aggasztott a holtponton állás, minket itthoniakat is éppen eléggé zavart. Az antológia kéziratát január-február táján kell átadnom, sietni kell tehát – de az ügy érdekében mindent. Az itthoni hivatalos szervek nagyvonalúságát dicséri, hogy mindezt nem nélkülözni képzelték el: az antológiát veletek való konzultálás, egyetértés jegyében kell összeállítani. Ősszel hivatalos útlevelemmel kimegyek hozzátok (kb. egy hétre) a »consensus« kialakítása végett. (...) az antológia jégtörő lehet, utána remény nyílik újabb kiadásokra is.”

Béládi közvetítőként szerepelt a történetben, és láthatóan örült annak, hogy az „illetékesek” a „nyugatiakkal” konzultálva próbálnak meg az antológián együtt-dolgozni – Béládi többször is járt hivatalosan Párizsban egyeztetni Nagy Pállal, Papp Tiborral és Sipos Gyulával. 1976. március 20-án kelt levelében beszámol, hogy jól alakul „az antológia ügye”, a konszenzus kialakításába belevonták az Anyanyelvi Konferencia Védnökségi tagjait⁷⁰ is, akik hivatalos felkérést kaptak tanácsadásra, javaslatra, hozzászólásra a „törekvések, értékek” és a kötet „karaktere” szempontjából, vagyis az antológia irodalomszemléleti irányának kialakításához. A részleteket azonban nem akarta levélben megbeszélni („Ez egyelőre szigorúan magán-jelentkezés, megegyezés szerint a levelezést az MVSz-en keresztül bonyolítjuk.”), hiszen ez volt a legkényesebb pont: a szóba jöhető nevek és a verscímek.⁷¹ Az antológiát ekkor még az 1977-es III. Anyanyelvi Konferenciára készültek kiadni, ahogyan Béládi fogalmazta 1975. szeptember 24-én kelt levelében: „Az emigráció irodalmával is tenni kell valamit, ezt tudják, az 1977-es anyanyelvi konferenciára nem lehet odaállni üres kézzel.”

70 Nagy Pál hagyatékában talált 1977-es lista alapján a védnökség tagjai az emigrációból a következők voltak: Bácskai János (Ausztrália), Beöthy Erzsébet (Hollandia), Bujdosó Alpár (Ausztria), Czigány Lóránt (Anglia), Dedinszky Erika (Hollandia), Gergely Ferenc (Franciaország), rev. Hamza András (USA), Haraszti Sándor (USA), Horváth László (NSZK), Kolossváry Béla (USA), Moor János (Ausztria), Nagy Károly (USA), Nagy Pál (Franciaország), Romhányi László (Anglia), Rommsy Rudolf (Ausztria), Ruttkai Iván (Svédország), Sinor Dénes (USA), Solymos László (Ausztria), Sulyok Vince (Norvégia), Szentessy Ferenc (Ausztrália), Tasnády T. Álmos (Belgium), Tóth Imréné (Anglia), Tóth Imréné (Franciaország), Trebuss Pálné (Kanada), Wojatsek Károly (Kanada). Magyarországról: ifj. Bartók Béla, Bánk József, Bognár József, Budai Imre, Czidor János, Ginter Károly, Illyés Gyula, Imre Samu, Kálmán Béla, Kárpáti József, Keresztury Dezső, Kodály Zoltánné, Köpeczy Béla, Maróti Gyula, Molnár István (MVSz főtítkárhelyettes), Nyíri József, Ortutay Gyula, Ránki György, Szabó Zoltán (MVSz főtítkárr), Szabolcsi Mikós, Szántó Miklós, Szathmári István, Szende Aladár, Szennay András, Vas István. A védnökség elnöke Lőrincze Lajos, titkár Kerékgyártó László. Vö. Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum.

71 Végül a következő névsorral látott napvilágot a kötet: Dedinszky Erika, Gerenday Mária, Forrai Eszter, Kemenes Géfin László, Siklós István, Papp Tibor, Makkai Ádám, Kristóf Ágota, Keszei István, Thinsz Géza, Nagy Pál, Máté Imre, Kabdebó Tamás, Gömöri György, Bujdosó Alpár, András Sándor, Vitéz György, Horváth Elemér, Sulyok Vince, Gyékényesi György, Major-Zala Lajos, Kibédi Varga Áron, Baránszky László, Földes Judit, Bakucz József, Lökkös Antal, Nyéki Lajos, Kannás Alajos, Sári Gál Imre, Szente Imre, Gyarmati Erzsébet, Béky-Halász Iván, Csiky Ágnes Mária, Tűz Tamás, Rezek Sándor, Békés Gellért, Határ Győző, Cs. Szabó László.

A címjavaslatok a következőképpen alakultak: Béládi először az *Idegenbent* (Nyéki Lajos versének címét), illetve a *Közlekedő edényeket* (Papp Tibor versének címét) vetette fel (1976. október 11-én kelt levelében), aztán Nagy Pál ötletéből, a *Vándor-Orpheusból* (1976. november 22-én kelt levél) született meg a végleges cím: *Vándorének*. 1976-ban⁷² Papp Tibor még arról ír Nagy Pálnak, hogy ő azt szeretné, ha a kötetben „mindenki” benne lenne – ezek szerint sokáig tartott a végleges lista kialakítása még a kéziratleadás után is. Aztán 1977-ben „az antológia ügye” elakadt, Béládi leveleiben folyamatosan arról ír, hogy nem tud jó hírrel szolgálni. Bujdosónak 1978. szeptember 24-én⁷³ megírja, hogy Bíró Zoltán és Menyhért Jenő éppen „lektorálják” az antológia kéziratát, ami valójában azt jelentette, hogy politikai-ideológiai szempontból ellenőrzik a neveket. 1980. június 30-án⁷⁴ aztán végre arról tudósít, hogy megint dolgozik az antológián, és még kér szöveget Bujdosótól, végül 1981. szeptember 9-én⁷⁵ bejelenti, hogy a *Vándorének* példányai máris elfogytak.

„beszéltem Bíró Zoltánnal s épp tegnap Menyhért Jenővel is: egybehangzón azt mondták, hogy nekem nincs most tennivalóm az antológiával. Előbb ők lektorálják (ideológiai-politikai szempontból ellenőrzik) a válogatást s ha ez megvan, akkor, de csak akkor lesz vele nekem dolgom. (...) lektorálni valóban kell már, hiszen eddig soha, senki nem mondott róla véleményt.”

Az antológia előkészítéséről az MSZMP KB Tudományos Közoktatási és Kulturális Osztályában folyt levelezés Szabó Zoltán, az MVSz főtítkára és Kornidesz Mihály, a TKKO osztályvezetője között. Szabó levele Kornidesznek 1976. szeptember 9-én kelt,⁷⁶ és tárgya a „tőkés országokban élő magyar költők válogatott versei” című antológiáról szóló megbeszélés volt, amely szeptember 8-án zajlott. A megbeszélésen Tóth Gyula, Pete György, Budai Imre, Lőrincze Lajos, Imre Samu, Kasnyik András (Külügyminisztérium Emigrációs Osztályának vezetője), a Szerzői Jogvédő Hivatal képviselőjében Ács Vera, valamint Molnár István, Sipka Ferenc (MVSz) és Apostol András (Magyar Hírek főszerkesztő-helyettese) vett részt. Ezen a megbeszélésen alakították ki – Béládi Miklós előterjesztése alapján – a szerzők névsorát. A válogatás elvi feltételei a következők voltak: 1. 1945-1975 közötti művekből, 2. „versek költői-irodalmi értéke hazai mértékkel mérve is elfogadható legyen”, 3. „a szerzők emberi-politikai magatartása megfelelően emigrációs politikánk elveinek és követelményeinek”.

„Négy íróval (Cs. Szabó László, Határ Győző, Faludi György, Márai Sándor) kapcsolatosan azonban nem alakult ki végleges álláspont. (...) A Magyar Népköztársasággal kapcsolatos politikai magatartásuk és tevékenységük azonban nem egyértelmű, vitatható. Felmerült az is, esetleges felkérés esetén művek közléséhez az antológiában hozzájárulnak-e.”

72 Vélhetően a nyáron, mivel az olimpiáról is szó esik benne. Papp Tibor nem dátumozta leveleit, vagy hiányosan (évszám nélkül).

73 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

74 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

75 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

76 Magyar Országos Levéltár, MSZMP KB TKKO 288. f. 36/1976/33. ő.e.

A megbeszélésen a következő névsor alakult ki:⁷⁷ András Sándor, Babocsay Zoltán, Bakucz József, Baránszky-Jób László, Bán Györgyi, Bánffy Magda, Békés Gellért, Béky-Halász Iván, Botond István, Bujdosó Alpár, Csighy Sándor, Csiky Ágnes Mária, Czudar Dáriusz, Dedinszky Erika, Dénes Tibor, Ditrói Ákos, Fáy Ferenc, Ferdinand (!) György,⁷⁸ Flórián Tibor, Forray Eszter, Földes Judit, Gara László, Gömöri György, Gyarmati Erzsébet, Gyékényessy György, Halász György, Horváth Attila, Horváth Elemér, Kannás Alajos, Kemenes Géfin László, Keszei István, Kibédi Varga Áron, Király Zoltán, Kocsis Gábor, Kristóf Ágota, Lökkös Antal, Major Zala Lajos, Makkai Ádám, Márton László, Máté Imre, Mikes Margit, Nagy Pál, Nyéki Lajos, Papp Tibor, Rezek Román, Rónai Pál, Saáry Éva, Sári-Gál Imre, Siklós István, Sulyok Vince, Szente Imre, Szilágyi Attila, Szijjártó Csaba, Tábori Pál, Thinsz Géza, Tűz Tamás, Vitéz György, Zimonyi Rudolf. A Béládi által mellékelte javaslatból kimaradt tehát Bikich Gábor, Csokits János, Faludy György, Határ Győző, Márai Sándor, Cs. Szabó László neve.

Rátkai Ferenc nem tudott részt venni a megbeszélésen, ezért Molnár Istvánnak (MVSz főtitkár-helyettesének) küldte el észrevételeit levélben (1976. szeptember 3.).⁷⁹ Javasolja bevonni az összeállításba az Anyanyelvi Konferencia Védnökségét, „ezáltal nyomatékosabban magyarázódna az a körülmény is, hogy a gyűjtemény maga – természetszerűleg – nem mindenben felel meg hazai »irodalmi éghajlatunknak«”. Célszerűnek tartja előre kipuhatólni, ki nem akar részt venni az antológiában, és azt eleve kihagyni, mert nem tenne jót, ha egy emigráns a Szerzői Jogvédő Hivatalnál tiltaná le a publikálást. Valamint Rátkaitól származik az ötlet, hogy az antológia kiadására nem hazai kiadót kellene felkérni (Szépirodalmi, Magvetőt), hanem MVSz-emblémával megjelentetni.

A szeptember 8-i értekezlet eredményét az MVSz „Feljegyzés a tőkés országokban élő magyar költők antológiájának hazai kiadásáról” című jelentésében foglalja össze szeptember 9-én:⁸⁰ 1. a válogatás az 1945-1975 időintervallumot öleli fel, 2. tartalmazza a nevek listáját (amely végül ugyanaz lett, mint a fenti lista Szabó leveléből – Bikich, Csokits, Cs. Szabó, Határ, Márai, Faludy nélkül), 3. az MVSz feladata kérni az MSZMP KB TKKO állásfoglalását és a kulturális miniszterhelyettest (Marczali Lászlót) a hazai kiadó kijelölésére, 4. Béládi kezdje meg a versek kiválogatását, 5. az elkészült kézirat és a kiadó ismeretében a SzJH kérje meg a jogokat.

1980-ban az Európai Protenstáns Magyar Szabadegyetem is kiadott egy emigráns versgyűjteményt *Nyugati magyar költők antológiája* címmel,⁸¹ ame-

77 Szabó Zoltán levele Rátkai Ferenchez, az MSZMP KB TKKO alosztályvezetőjének, 1976. szeptember 2-án, ebben ismerteti Béládi javaslatát, közli a névsort, valamint mellékeli a szerzői életrajzokat, melyeket szintén Béládi állított össze. Magyar Országos Levéltár, MSZMP KB TKKO 288. f. 36/1976/33. ő.e.

78 Béládi is elírta Ferdinandy nevét a listában, az életrajzok között azonban helyesen szerepel.

79 Magyar Országos Levéltár, MSZMP KB TKKO 288. f. 36/1976/33. ő.e.

80 Magyar Országos Levéltár, MSZMP KB TKKO 288. f. 36/1976/33. ő.e. Az irat száma: MVSz 3.249/1976 s.F./B.M.

81 További emigrációban készült antológiák: *Nyugati magyar esszéírók antológiája*, szerk. BORBÁNDI Gyula, Bern, EPMSz, 1986; *Nyugati magyar esszéírók antológiája*, szerk. BORBÁNDI Gyula, Bern, EPMSz, 1987; *Nyugati magyar széppróza antológiája*, szerk. FERDINANDY György, Bern, EPMSz, 1983.

lyet az Egyesült Államokban élő Kemenes Géfin László szerkesztett és írt hozzá előszót, és sokkal rövidebb idő alatt készült el, mint magyarországi társa.⁸² A névsor nagyjából lefedi a hazai szerkesztésű antológiáét,⁸³ de annál sokkal több költőt publikál (többek között a bécsi Nemzetőr szerkesztőjét, Tollas Tibort is), és a kiválasztott versek tekintetében is jelentős eltérések vannak. Mindkét antológia közöl verseket például András Sándortól, de a hazai szerkesztésű gyűjtemény nem közli *Az ASAK beadványa az ENSZ-hez* című versét (1958), amely az ellenzéki beszéd egyik kultikus alkotásává vált. Az antológiából kimaradt Magyar Műhely-szerkesztők miatt csak röviden magyarázkodik Kemenes az előszóban („vizuális szövegírók”-nak tartja őket, nem költőnek), valamint Bikich Gábor meg Csokits János verseinek hiányát kommentálja azzal, hogy mindkettő „sajnos megtagadta részvételét”.

Eredetileg Papp Tibor korai verseiből is válogatott Kemenes Géfin az antológiába, Bujdosó Alpárt és Nagy Pált azonban kihagyta. Bujdosó elmondása szerint ezzel nem is volt baj, hiszen sem vizuális költészete, sem korai prózája nem költészeti antológiába való, Nagy Pál azonban megsértődött. Botrány akkor kerekedett, amikor Papp Tibor társai iránti szolidaritásból visszavonta verseit a már betördelt antológiából. Ezt a szándékát Papp azonban nem a szerkesztőnek, Kemenes Géfinnek írta meg, hanem a kiadó vezetőjével, Szépfalusi Istvánnal levelezett, Kemenes Géfin is Szépfalusitól tudta meg Papp visszalépését. Kemenes Géfin erre levelet írt Pappnak (1980. január 16.), amelynek másolatát szétküldte a Magyar Műhely Munkaközösség több tagjának és más emigránsoknak is (Bakucz József, Sipos Gyula, Czigány Lóránt, Dedinszky Erika, Nagy Pál, Bujdosó Alpár, Thinsz Géza; Szépfalusi István, Cs. Szabó László, Határ Győző, András Sándor kapta meg a levelet). Levelében Papp levelét is idézi, amelyet a Műhely-szerkesztő Szépfalusinak írt, és amelyben a vizuális költészetet mint a magyar irodalom fő vonulatát hangsúlyozza, és felháborodik azon, hogy két „vizuális költő” társát kihagyták a kortárs költészeti antológiából. A vizuális költészetet a magyar irodalom fő vonulatának nevezni Kemenes Géfin szerint „nagyzási hóbortra vall”, majd az esztétikai kifogásokon kívül még a politikai nézetek különbözőségére is utalást tesz. Kemenes Géfin a levél végén bejelenti kilépését a Magyar Műhely Munkaközösségből.⁸⁴

„Szépfalusi István megküldte neki írt leveleid fénymásolatát, ezekből és telefonbeszélgetéseinkből tudhattam végre meg, hogy az általam szerkesztett költői antológiában nem kívánsz részt venni. Mivel még annyira sem érdemesítet-

82 Kemenes Géfin 1979. szeptember 27-én újságolja a hírt Nagy Pálnak. V.ö. Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum.

83 Az EPMSz antológiájának névsora: Szélpál Árpád, Cs. Szabó László, Faludy György, Határ Győző, Tűz Tamás, Csiky Ágnes Mária, Tollas Tibor, Fáy Ferenc, Sári-Gál Imre, Monoszló Dezső, Lökkös Antal, Kibédi Varga Áron, Bakucz József, Saáry Éva, Zend Róbert, Baránszky László, Major-Zala Lajos, Kannás Alajos, Kocsis Gábor, Sulyok Vince, Horváth Elemér, Vitéz György, András Sándor, Gömöri György, Máté Imre, Thinsz Géza, Keszei István, Makkai Ádám, Siklós István, Kemenes Géfin László, Dedinszky Erika, Bebek János.

84 Kemenes Géfin László levele Nagy Pálnak 1980. január 16. Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum. Az Arkánium megalapításának egyik kiváló oka volt ez a nézeteltérés.

tél, hogy leveleimre egyenesen nekem, a szerkesztőnek válaszolj, sem kedvem, sem érkezésem nincsen arra, hogy a kiadónak írt indokaidra reflektáljak. Elhatározásodat tudomásul vettem, csak annyi megjegyzésem lesz rólad az előszóban, hogy »tördelés közben vontad vissza részvételedet«. Egyébként sajnálom, hogy ha már másért nem is, azért írhattál volna előbb, hogy a kiadó megtakaríthatna volna a szövegeid kisérdésével és tördelésével járó nem is csekély nyomdai költségeket. (...) ezek után a Magyar Műhely Munkaközösségének nem ami kívánok tagja lenni. (...) Ez a »kilépés« amúgy is csak pusztá formáság, hiszen esztétikailag alig maradt köztünk valami közös, politikailag pedig... nos, erről jobb nem beszélni.”

Nemcsak a költők névsora és a kiválasztott versek tekintetében vannak eltérések, az antológiák kísérőszövegéből a koncepciók különbsége is kirajzolódik. Béládi Miklós tömör megfogalmazású utószavában (397-398.) azt hangsúlyozza, hogy a nyugati magyar irodalomnak önálló élete van,⁸⁵ ahogyan az „ötágú síp” többi ágának is (ti. az erdélyi, felvidéki, kárpátaljai és vajdasági magyar irodalomnak). Az irodalom önálló entitásként való felfogását három nemzedék munkája és több irodalmi irányzat együttélése teszi lehetővé, s bár „intézményvilágában helyenként csonka, szellemi életében teljes ez az irodalom”. Béládi a nyugati magyar költészet sajátos jegyeként a nyugati költők anyanyelvhez való kettős viszonyát emeli ki, amely egyszerre őrzi és módosítja az anyanyelvet, a második nyelv elsajátítását ebből a szempontból nem tartja romboló hatásúnak, hanem éppen ellenkezőleg: „szemhatár-tágítóként” értékeli. Az anyanyelvhez való kötődést a humoldtí értelemben tartja elképzelhetőnek: „A Vándorének költőinek a nyelv szó szerint világot jelent: emlékeket, gyermekkort, kultúrát, magyar költészetet és a valahová tartozás tudatát.” Béládi utószava bár rövid, a versek poétikájáról szól, megközelítése irodalmi szempontú, nem találni benne sem ideológiai, sem politikai alapú megszólítottágot.

Jóllehet Kemenes Géfin László is kitér egy bekezdés erejéig az anyanyelv idegen nyelvi közegben megváltozott használatára és ennek poétikai következményeire,⁸⁶ előszava mégis inkább a sértett íróé, az önigazolást kereső beszédé, amely ideológiai alapon utasítja el a Magyarországon kialakított emigránsképet. Ebből is látszik, hogy az előszó elsősorban a hazai olvasókö-

85 Béládi utószavának az a tanulmánya az előzménye, amely elindította a nyugati magyar irodalommal való foglalkozást a hazai irodalomtudományban: „Szempontok a nyugati emigráció irodalmához”.

86 „...emigrációban élő költő (magyarok és nem-magyarok egyaránt) fokozott tudatossággal kezelik anyanyelvüket, amely a másnyelvű környezetben sokszor kizárólag az alkotás avagy még a házastársi és baráti érintkezés nyelve lehet, de nem a munkáé, a bevásárlásé vagy a szórakozásé. E distancia révén az anyanyelv mint írói alapanyag kap új szerepet a költő életében; finomságaira, rejtett lehetőségeire, hangzás- és jelentésbeli gazdagságára a költő jobban felfigyel, hiszen a nyelv az »idegen« környezetben nem a napi élet szükséges, magától értetődő és megszokott kommunikációs eszköze, hanem mint szobrásznak a kő és a fém, elsősorban művészeti médium, amely megmunkálásra vár, sőt elvárja, hogy nem megszokott módon, újat létrehozni akaró képzelettel és alkotóerővel nyúljanak hozzá.” *Nyugati magyar költők antológiája*, szerk. KEMENES GÉFIN László, Hága, Európai Protestáns Magyar Szabadegyletem, 1980, 2–3.

zönségnek szól, holott az antológia emigrációban született, így magyarországi terjesztése nem volt lehetséges. Kemenes Géfin két fogalom ellen tiltakozik és érvel, mindkettő a nyugati magyar irodalomról szóló hivatalos magyarországi diskurzus meghatározó értelmezői toposza: hazavágyódás és nosztalgia, valamint idegenség és kívülrállás.

„Először is, »földünk« valóban »nosztalgia földje-e?« Azt hiszem, igen, csak nem úgy és azért, mint odahaza értelmezik. Nosztalgiánk nem merül ki egy utólag megszépített múlt iránti sóvárgásban; (...) Nosztalgiánk (ha van) ennél mélyebbre hatol. Korunk az emberi tudat legnagyobb krízisének ideje; (...) két nagy »veszteség«, az ember metafizikai világképeének szétfoslása, valamint az utolsó világmegváltó eszme megvalósulási kísérletének kudarca miatt keletkezett hiányérzet eredménye. Századunkban mondta ki joggal a filozófus, hogy az emberi lét hajótöröttség (...). A kismimizettségek érzete talán fokozottabban van jelen emigrációban élő írók műveiben, mint a szülőföldön élőkében, mivel mi legalább kétszeresen vagyunk »hajótöröttek«, hiszen a kozmikus otthon mellett a földi otthont is elvesztettük.”⁸⁷

Kemenes Géfin ezzel mintegy visszautasítja a hazafelé vágyódás nosztalgiáját, és a nosztalgia képzetét nem Magyarországgal, hanem a modern ember életérzésével köti össze úgy, hogy José Ortega y Gasset hajótörött emberének metaforáját az emigráns létre vetíti ki.⁸⁸ Az idegenséggel és kívülrállással kapcsolatban egyenesen a „közösség” fogalmának átértékelésére szólít fel (szólítja fel pontosabban a hazai értelmező közösséget), mert annak „kiterjedése nem mérhető kilométerekben, összetétele nem korlátozható a jelenleg érvényes határokon belül élőkre, még kevésbé a jelenlegi államelvet valló vagy abba belenyugvó egyénekre.”⁸⁹ Egyrészt közösségről nem államhatárokon belül, hanem anyanyelvi összekötöttségben kellene gondolkodni, másrészt kritikát fogalmaz meg a hazai közösség felé „belenyugvó” magatartása miatt, amitől megint csak a magyarországi olvasó érezheti magát megszólítva.

A nyugati magyar költészet hazai és emigráns megközelítésének alapvető különbsége láthatóan a kötet által közvetített értékek felfogásában van: amíg Kemenes Géfin a szabad beszéd, az ellenzéki magatartás megnyilvánulásának tekinti az antológiát, addig Béládi irodalmi szöveggyűjtemények.

A *Vándorének* hazai kritikai fogadtatása egyöntetűen pozitív volt, ami bizonyára azzal is összefüggésben van, hogy a kötet névsorának végső kialakításában sokkal inkább a hazai nyomás győzedelmeskedett, semmint az emigrációé, Aczél Géza ezt a körülményt nem is leplezi kritikájában: „...vizsgálódásunk [ti. a nyugati magyar irodalomé] (...) csak azok munkásságára terjedhet ki, akik kontaktust kerestek a magyar kultúrpolitikával, s kiknek költői műveiből először ad hazai válogatást a *Vándorének* című antológia.”⁹⁰ Rónay László rögtön együtt szemlézi a két gyűjteményt, és ugyancsak kitér arra, hogy a konszenzus kialakításához mindkét oldalról hiányoztak a végső erőfe-

87 *Uo.*, 3–4.

88 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Goethe belülről. Levél egy német barátomhoz*, ford. SCHOLZ László, Nagyvilág, 2000/8, 593.

89 *Nyugati magyar költők antológia*, szerk. KEMENES GÉFIN László, 4.

90 ACZÉL Géza, *Vándorének*, Alföld, 1982/5, 10.

szítések: voltak szerzők, akik megtagadták a hazai antológiában való szereplést (Faludy György⁹¹ és Fáy Ferenc), voltak szerzők, akik mindkettőből hiányoztak, mert az emigráns antológiából saját szándékukból maradtak ki, a hazaiba pedig nem vették fel őket (Bikich Gábor és Csokits János), és voltak a műhelyesek, akiket csak a hazai antológia szerkesztői tartottak közlésre méltó költőknek.⁹²

Zalán Tibor kritikája a koncepciók különbségeire is kitér, véleménye szerint Béládi szelekciója a hazafelé sóvárgó verseket tüntette ki figyelmével: „A Vándorénekből úgy tűnik, mintha nem lenne kemény »hazabeszélés«.”⁹³ Kemenes Géfin viszont éppen ezt a mítoszt rombolja le összeállításával: „Kemenes Géfin önálló alkotássá gyúrta antológiáját, Béládi Miklós pedig tablót készített.”⁹⁴ Abban azonban egyetértés uralkodott, hogy az antológia megjelenésével új utak nyíltak a nyugati magyar irodalom vizsgálatához, bár még így is nehéz feladatnak bizonyult rálátni olyasvalamire, ami első pillanatban sajátunk látszik, mégis nagyon idegen. Aczél is ezt hangsúlyozta kritikájában: „az első hazai áttekintések azonban arra figyelmeztetnek, igen nehéz megtalálni azt a pozíciót, melyből a nyugati magyar irodalom értéke és funkciója megnyugtatóan elemezhető”.⁹⁵

A megjelent válogatásokon kívül születtek még antológiatervek az emigrációban, amelyek vagy nem valósultak meg, vagy az idők folyamán beolvadtak más gyűjteményes kiadásba. Kormos István a Magyar Műhely megbízásából 1963-ban kezdett el dolgozni egy nemzedéki antológián (1963 májusától 1964 januárjáig Párizsban élt, majd 1964 augusztusa és 1965 novembere között ismét). A PIM-ben a Magyar Műhely-hagyatékban olvasható az elkészült kézirat, amelyről memoárjában Nagy Pál hosszabban is megemlékezik.⁹⁶ A „Magyar Orpheus – 30 élő magyar költő” című antológiát 1965-ben szándékoztak megjelentetni a Műhely-szerkesztők, az antológia azonban sosem látott napvilágot, és Kormos is csalódottan tért haza Magyarországra.

A hagyatékban olvasható levelezésből az derül ki, hogy a munka javát Kormos István végezte, a válogatásban pedig a Magyar Műhely két szerkesztője (Nagy Pál és Papp Tibor), valamint Parancs János és Pomogáts Béla vettek részt. Kormos listáján csak Határ Győző és Parancs János szerepelt külföldről. Nagy Pál listáján már fele-fele arányban voltak hazai és külföldi költők.

91 Faludy 1980. október 26-án írt levelet Béládi Miklósnak Torontóból, amelyben nagyon udvariasan visszautasítja az antológiában való szereplést a következő okokkal: 1. utoljára 1947-ben jelent meg otthon, azóta könyveit bezúzták, köteteit Ferihegyen elvették tőle; 2. ő nem nyugati magyar költő, hanem magyar költő; 3. nem akarja, hogy egy-két verse alapján ismerjék a hazai olvasók, ő kötetekben gondolkodik. Leveléhez mellékelte *Tanuld meg ezt a versemet* és *Nunquam revertar* c. költeményét. Vö. Béládi Miklós-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum.

92 Rónay megfogalmazása utal arra, hogy személyes ellentétek húzódtak a háttérben, de nem fejt ki részletesen egyiket sem. Ld. RÓNAY László, *Nyugati magyar líra – Két nézetből: Vándorének (Nyugat-európai és tengerentúli magyar költők és a Nyugati magyar költők antológiája 1980)*, Irodalomtörténet, 1982/3, 744.

93 ZALÁN Tibor, *Kényszerű egyensúly, egyensúlykényszer – Nyugati magyar költők antológiája; Vándorének*, Kortárs, 1982/3, 472.

94 Uo., 472.

95 ACZÉL Géza, *Vándorének*, 10.

96 NAGY Pál, *Journal in-time* 2., 200–204.

1965. június 3-án Párizsban azt írja Kormos Nagy Pálnak,⁹⁷ hogy már a bevezetőn dolgozik, amely „első kísérlet lesz mai költészetünk felmérésére”. A kézirat elkészült, de még kiegészítésekre szorul, és azzal lesz még egy jó hat hetes munkája. Következő levele, amelyben az antológiáról ír, már 1966. november 6-án kelt Budapesten,⁹⁸ és arról panaszkodik benne, hogy a költői életrajzokat még áprilisban elküldte, de semmi választ nem kapott. A levélben utalásokat tesz arra is, hogy a válogatáson Nagy Pálék még mindig dolgoznak, és hogy az eredeti névsortól meglehetősen eltértek:

„Zelktől hallottam egyébként, hogy Timár György verseket kért tőle az antológiába... persze, elismerem, hogy válogatásomat régóta nem tekinthetem válogatásnak, talán előzetes javaslatnak sem, de nem hiszem, hogy Timár alkalmas erre a munkára. (...) Hogy az antológia itthon is antológia legyen, feltétlenül válogassatok tőlük [ti. Váci Mihálytól és Garai Lászlótól].”

A hagyatékban talált dokumentumok arról tanúskodnak, hogy a szerkesztők (Nagy Pál és Papp Tibor) az antológia összeállításához mások véleményére is kíváncsiak voltak, válogatást kértek Rába Györgytől, Pomogáts Bélától, Parancs Jánostól, Sipos Gyulától, Bakucz Józseftől és Tolnai Ottótól, akik közül végül Kormos István, Pomogáts Béla, Parancs János, Papp Tibor, Nagy Pál adott le névsort.⁹⁹

Az antológiával való foglalkozás éveig elhúzódhatott, Bakucz például 1973. december 19-én írja Nagy Pálnak azt a levelet,¹⁰⁰ amelyhez mellékeli a „30 költő 30 vers” című antológiához a listát. Levelében megemlíti, hogy még 1963-64-ben kezdődött a munka Kormos antológiaterve alapján („odasorolni a magyar élő költőket, ahová művük sorolja őket”), de azóta eléggé megváltozott a névsor.

Az antológia végül sosem valósult meg, sem az eredeti, sem a nyugati magyarokkal kibővített változatában, viszont jó gyakorlatot jelentett a hetvenes évek közepén készülő *Vándorének* című válogatás összeállításához, amely Béládi és Nagy levelezésének tanúsága szerint ugyanabban az évben kezdődött (1973), amikor Bakucz levele is íródott. A Magyar Műhely antológiai-kezdeményei hatástörténetükben a *Vándorének* előzményének tekinthetők.¹⁰¹

Nemcsak az antológia kapcsán robbantak ki viták, több okból is ambivalens volt a Magyar Műhelyhez való viszony az emigráción belül. Ahogyan arra már korábban többször is utaltam, a laphoz és a szerkesztőkhöz közel álló munkatársak és barátok nem minden esetben értettek egyet a szerkesztők

97 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

98 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

99 A neveket Nagy Pál is felsorolja a *Journal in-time* 2. kötetében, 201–202.

100 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

101 Az antológia címének (*Magyar Orpheus – Vándor-Orpheus – Vándorének*) alakulása az eredeti (Kormos-féle) válogatással kapcsolja össze az 1981-ben megjelent antológiát: „A Vándor-Orpheus nagyon tetszik, de az sem lenne rossz, hogy pl. »35 költő« és alatta: nyugaton élő magyar költők antológiája.” (Béládi Miklós levele Nagy Pálnak, 1976. november 22. Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum)

döntéseivel, de az ebből fakadó viták, veszekedések és sértődések ellenére kapcsolatban maradtak egymással. A szerkesztők legnagyobb felháborodást kiváltó döntései majdnem mindig Magyarországgal függtek össze, ilyen volt például a hazai folyóirat-terjesztés ügye, vagy a Művelődési (Kulturális) Minisztériumból és a Magyarok Világszövetségéből érkező vezetők részvétele a találkozókön. Nagy Pál írja levelében Bujdosónak 1973. október 19-én,¹⁰² hogy az 1974-es Marly-i találkozóra nem is érdemes felkérni előadónak Karátson Endrét, Sipos Gyulát vagy Hanák Tibort, úgysem fogják elfogadni: „Karátson Bandit lehet, hogy fel fogjuk kérni. Persze az más kérdés, hogy nem fogja vállalni. Mint ahogy a Szabad Európások is nemet mondtak (Hanák, Sipos): nem akarják magukat velünk kompromittálni. (Sipos meg is mondta...)”. Karátson ugyanakkor a program szerint elvállalta a szereplést, holott korábban már idézett 1977-es levele szerint¹⁰³ ő is tartott a hazai hivatalos résztvevők jelenlététől (mert előttük nem lehetett szabadon beszélgetni).

De ugyanilyen kényes pont volt a Magyar Műhely párizsi szerkesztőinek cenzúrázó hajlama, több levélváltás is kerekedett önkényes szövegszerkesztési elveikből, főleg, amikor politikai vagy ideológiai szempontból kényes szavakat, mondatokat javasoltak kivenni az írásokból.

Czigány Lóránt 1971-ben tanulmányt írt Jancsó Miklósról, a Magyar Műhely elkérte közlésre, de nem hozták le. „Szombaton átmegyünk Párizsba, bár szerintem ebből nagy veszekedések lesznek. A Magyar Műhely át akarja dolgoztatni velem a Jancsó-tanulmányt, mert mint ők mondják, a magyarországi olvasónak »mások« az igényei.” – írja június 30-án naplójában Czigány.¹⁰⁴ (Végül nem jelent meg a tanulmány a Műhelyben, Czigány írja is, hogy Papp Tibor visszaadta neki átdolgozásra,¹⁰⁵ és az ügynek itt lett vége.) A kapcsolat ennek ellenére töretlen maradt, Czigány rendszeresen járt a találkozókra, jóllehet nem hagyta szó nélkül a cenzúrázásokat. 1974. február 18-án¹⁰⁶ levelében azt írja Nagy Pálnak, hogy nem szereti, ha Márton javaslatára ki kell húznia a cikkéből a „rázós szavakat”. 1976. december 6-án¹⁰⁷ felajánlja a Magyar Műhelynek angol nyelvű irodalomtörténete Kassák-fejezetét, de azt is hozzáteszi, hogy több kérdésben „kihegyezte” véleményét (például Kun Béla és Kassák Lajos viszonya tekintetében), ami bizonyára megint csak nem tetszene a szerkesztőknek, ezért a „jó viszony érdekében” megérti, ha nem tartanak rá igényt. Ugyanakkor 1985-ben az Élet és Irodalom lapjain folytatott avantgárd-vita kapcsán felháborodik, és bejelenti, hogy a 25. évfordulón demonstratív módon a Magyar Műhely „hagyományos irodalomtörténeti jelentőségéről” kíván előadást tartani (1985. október 15.).¹⁰⁸ Czigány megértő lojalitása még a csipkelődő humorral is összefért, nyíltan írja Nagy Pálnak levelében, hogy idén nem tud elmenni „Kádersdorfba”¹⁰⁹ (1987. április 8.)¹¹⁰ – tehát

102 A levél Bujdosó Alpár tulajdonában van.

103 Vö. 30. l.j.

104 CZIGÁNY Lóránt, *Írok, tehát vagyok*, 50.

105 *Uo.*, 51.

106 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

107 *Uo.*

108 *Uo.*

109 A nevet a Nemzetőr akasztotta rájuk.

110 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

nem csak naplójában emlegette gúnynevén a találkozók helyszínét: Hadersdorft.

Kemenes Géfin is sokáig tolerálja a Műhely-szerkesztők döntéseit Magyarországgal kapcsolatban, és inkább elébe megy a vitának, semmint-hogy utólag kelljen húznia. A Fehérlófiát nem adja a Magyar Műhely Könyvek sorozatnak, írja Nagy Pálnak, mivel „...nem vagyok egészen biztos abban, hogy szándékotokban lenne az egészet kiadni a MM égisze alatt, vagy hogy egyáltalán az jót tenne a hazai szervezetekkel való viszonyotoknak. Ne érts félre: szerintem fontosabb az, hogy a MM bejutott Mo.-ra...” (1976. december 9.).¹¹¹

Aki látványosan rosszul bírta a Magyar Műhely cenzúrázási kísérleteit és konok apolitikus magatartását, az Karátson Endre volt. Már a Munkaközösség megalakulásakor letette a sarkát, hogy ugyan elfogadja a felkérést, de csak és kizárólag különvéleménye fenntartásával, ami azt jelentette, hogy nem vállal ideológiai-politikai közösséget a Műhellyel.¹¹² Alapvetően a három M-mel van baja, amelyből az első kettő a „harcos irodalomelméleti program”, mellyel bár nem ért egyet, elfogadja. A különvéleménye fenntartásának igényét a harmadik M váltotta ki, a munkaközösség mint szervezet „iskolaszerűsége”, és mint minden iskolával, ezzel szemben is fenntartásai vannak Karátsonnak, mert minden iskola „megszorító, zsarnoki jellegű” (1974. február 19.).¹¹³ Folyamatosan voltak kisebb-nagyobb összetűzései a Műhellyel. 1976-ban kritikát kértek tőle, de mivel nem volt ideje újat írni, egy régebbi Bakucz-kritikáját ajánlotta fel a *Napfogyatkozás* című, 1971-es kötetéről, amelyet még Béládi kért tőle a Kortársba, de végül nem jelent meg. Kérte, hogy ezt lábjegyzetben feltétlenül közöljék, majd utalt arra, hogy ez irodalompolitikai okokból nyilván nem fog megtörténni. Nagy Pál erre azt mondta, hogy a lábjegyzeten változtatni kell, majd megkérte Karátson, hogy akkor egy füst alatt írjon az új Bakucz-kötetről is kritikájában. Karátson közölte, hogy azt csak nyáron tudja megírni, inkább hozzák le előbb a *Napfogyatkozás*-kritikát, utána megírja a másikat is. Karátson kötötte az ebet a karóhoz: vagy így, vagy sehogy (1976. október 14. és november 24.).¹¹⁴ A recenzió végül az 51. számban jelent meg 1977-ben *A magasság mélységeiből* címmel, és a csak Napfogyatkozásról szól. A szerkesztők lábjegyzetben jegyzik meg, hogy Karátson a kritikát „hazai szerkesztő” felkérésére írta, de odahaza nem jelent meg, ezért a Magyar Műhely jónak látta „a feledéstől megmenteni”, majd hozzáteszik: a Bakucz második kötetéről szóló kritika a következő számban jön. Az a kritika azonban már nem jelent meg.

Bujdosónál találtam egy levelet, amelyben a másik kettő szemére veti a szövegekkel való önkényes bánásmódot. Ekkor még nem volt a Magyar Műhely szerkesztője, amúgy is távol élt a kiadótól, nem látott bele napi szinten a munkájukba, így volt némi rálátása tevékenységükre. Egy még mindig

111 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

112 Nagy Pál a különvéleményt az avantgárd elkötelezettség ellenében értelmezi, ld. *Journal in-time* 2., 157.

113 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum. A „munkaközösség” valóban nem volt szerencsés hívó szó az emigrációban, mivel a Kádár-rendszer bevett terminológiájaként (pl. MSZMP KB Kultúrpolitikai Munkaközössége) csakis ellen-szenvet válthatott ki abból, aki nem az szó eredeti jelentésével, hanem a politikai berendezkedésre utaló jelentésével társította.

114 Magyar Műhely-hagyaték, Petőfi Irodalmi Múzeum

kéziratban heverő Beke-tanulmány kapcsán jegyzi meg epésen, hogy „nem az a baj, mint ahogy gondoltuk, hogy sokan a hivatalos kapcsolatok miatt tartózkodóak, hanem ezek. Valaki azt mondta: határos a cezaromániával. Remélem nem így van.” (1973. április 30.)¹¹⁵

Ennek ellenére mindannyian rendszeresen publikáltak a Magyar Műhelyben és részt vettek a találkozókön, ami azt mutatja, hogy a szellemi munka iránt elkötelezettségük nagyobb volt, mint ideológiai kifogásaik, és a viták ellenére alapvetően bíztak a Műhely-szerkesztők ítéletében.

The *Magyar Műhely* (Hungarian Workshop) and the Emigration

From the point of view of Hungarian literary history, the three most important journals of western Hungarian literature were the *Irodalmi Újság* in London, the *Magyar Műhely* in Paris and the *Új Látóhatár* in Munich. The Hungarian emigration in the West had ambivalent feelings about the activities of Magyar Műhely (Hungarian Workshop). They had their political, ideological, social and personal reasons to feel that way. In my paper I propose to track down these reasons.

Keywords: Hungarian Workshop in Paris, avant-garde, Hungarian emigrant literature, experimental art and literature

Sz. Molnár Szilvia
ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
szilvia.szmolnar@gmail.com

Biró Krisztián

„My mental’s based on instrumental records”

Egy kísérlet a rap megközelítésére

Absztrakt. A magyarországi irodalomkritikában jellemzően kétfelől közelítették meg eddig a rapet: vagy jellegzetes szóbeli struktúrának, vagy szintén jellegzetes nyelvi regisztert működtető műfajnak tekintették. Jelen dolgozat emellett érvel, hogy az utóbbi megközelítésmód ma már elégtelen, és inkább az előbbi részletesebb kifejtésére törekszik. Kiindulópontul egy verstani definiálási kísérlet szolgál, amelyből következően lehetőség nyílik a rap és a zene, illetve az ének közötti különbség megállapítására. Végül pedig a rap eredendő szóbeli jellegében megjelenő írásbeliség néhány jellemzője okán mediális érdekességének tárgyalására kerül sor.

Domonkos István legutóbbi, 2008-ban megjelent *Yu-Hu-Rap* című kötete kapcsán az irodalmi kritika ismételten szembesülni kényszerült azzal a problémával, hogy miként is értelmezhető a műben a nyíltan vállalt „műfaji” megjelölés; azaz közvetetten az a kérdés merült fel, hogy vajon hogyan definiálható maga a rap. Domonkos a könyv fülszövegében azt írja, hogy „a rap vulgáris műfaj, ezért választottam”; ám a kötet bírálói többféleképpen értékelték ezt a magyarázatot. A konyves.blog.hu kritikusa például kitér ugyan a szerző önértelmezésére, de inkább a rap strukturális és rímtechnikai sajátosságai alapján mond ítéletet a kötet ezen aspektusáról. Továbbá kiemeli, hogy „a rap igazi lényege, hogy az egyszer jelen lévő verbalitás műfaja, és nem (elsősorban) lejegyzett szöveg”.¹ Bodor Béla is a rap verbalítására helyezi a hangsúlyt, amikor a következőt írja: „A szöveg [ti. a *Yu-Hu-Rap* – B.K.] hangzásokészletét tekintve ritkán emlékeztet arra a pergő dikcióra, ami ezt a popzenei formát vagy akár annak stilizált irodalmi változatait (Kemény István, Térey János, Fiáth Titanilla és mások munkáit) jellemzi”.² Eme pergő dikcióval szemben Harkai Vass Éva inkább egyfajta „recitáló-parlandós, szaggatott, dadogó” előadásmódnak tekinti a rapet, s erre véleménye szerint a kötetben jól rájátszanak „a szándékosan monotóniára épülő, gyakran a kínrímek hatását keltő egybecsengések”.³

Talán egyedül Orcsik Roland az, aki Domonkossal egyetértésben „inkább a műfaj sallangmentes, közvetlen, köntörfalazás nélküli, nem irodalmiaskodó, s ebben az értelemben vulgáris magatartását és megszólalásmódját” veszi alapul a kötet bemutatásakor és értelmezésekor.⁴ Hollósvölgyi Iván ugyaninnen köze-

1 SZÖLLŐ B., *Egy szöveg utóérezete*, http://konyves.blog.hu/2008/09/27/yu_hu_rap_szerk_1.

2 BODOR Béla, *Juj-juj! Vagy hú-hú-hú...?*, Élet és Irodalom, 2008/38.

3 HARKAI VASS Éva, *A tengelytöréses jármű újbóli beindítása, avagy csak verset írni ne!, ne!, ne!* (Domonkos István, *YU-HU-Rap*), Új Forrás, 2009/7, 67.

4 ORCSIK Roland, *Selyem, versolajos vízben* (Domonkos István: *YU-HU-Rap*), Bárka, 2009/3, 93.

líttette meg Térey János „rapverseit”⁵ közel egy évtizeddel korábban, és kiemelte, hogy „az igazi, autentikus rap állítólag nemcsak aljas, mocskos is. A rapper korántsem a természet vadvirága, de száraz kóró: szúr, vág, karistol, rendre fölsebzí a kifinomultabb lelket.” Ugyanakkor már ő is hozzátette, hogy „a rap eredendően hangzó műfaj. Az írott szöveg önmagában sehogy se hangzik.”⁶

Mindezek alapján jól kivehető, hogy a magyarországi irodalomkritikában nincsen konszenzus arról, hogy miként is értelmezhető vagy értelmezendő a rap; azonban két általános megközelítési mód jól körvonalazható: vagy jellegzetes szóbeli struktúrának, vagy szintén jellegzetes – vagy inkább jellegzetesnek vett? – nyelvi regisztert működtető műfajnak tekintik. Ezzel együtt azt lehet mondani, hogy bármely felfogásról is legyen szó, a megállapítások eddig kivétel nélkül megmaradtak a vélemény szintjén, a mérvadó elméleti reflexió pedig elmaradt. Ami azért is sajnálatos, mert az elmúlt néhány évben a kifejezetten szövegközpontúnak tartott rap megítélése jelentősen átalakult a köztudatban – jórészt Akkezdet Phiai második, *Kottazúr* (2010) című lemezének köszönhetően, amelynek – a kortárs magyar költészet befolyásáról árulkodó – szövegvilága nagyban eltért a magyarországi rapben addig megszokottól, s így megkérdőjelezhetővé tette például azt a közkeletű vélekedést, hogy a rap valamiféle vulgáris, jellegzetes témákkal foglalkozó műfajként volna leginkább jellemezhető.

Amennyiben a költészeti hagyomány tekintetében kívánjuk értékelni a rapet, legelőször azt érdemes megvizsgálni, hogy általában véve milyen szinten versszerű a szerveződése – vagyis lényegében egyfajta „versformaként” szükséges kezelni, amennyiben feltételezhető, hogy csaknem minden esetben olyan akusztikai rendezettséget mutat, mint a költészeti hagyomány számtalan formája. Kecskés András verstani koncepciója szerint a versritmus nyelvhangtani tényezők, ill. ezek kombinációinak érzékelhető, sorozatosan ismétlődő időbeli rendezettségéből származik. Egy adott szöveget akkor tekinthetünk versnek, ha az ismétlődés felismerhető sorképzéssel jár,⁷ mely sorképzésnek „elemi mozzanata a szövegrészek legalább páronkénti kölcsönös megfelelése (egymásra vonatkozathatósága) vagy (1.) az *elhatárolás* legalább egy közös mozzanata (pl. beszédszünet, sorkezdő nyomaték, szóegyeztetés, rím) alapján, vagy (2.) a belső *hangzásszerkezet* legalább egy közös tényezője (pl. mondatdallam, szólamtagolás, nyomatékeloszlás, szótagszám) szerint. (A két feltétel nem zárja ki egymást!)”⁸ Márpedig a rap minden jel szerint megfelel a „páronkénti kölcsönös megfelelés” mindkét idézett kritériumának.

Ahogy a kötött formájú versek, úgy a rap esetében is egy sor hosszúságát egy előre meghatározott metrum szabja meg – a kettő közti különbség annyi, hogy amíg előbbiét a nyelv saját hangzásszerkezete determinálja (pl. az időmértékes versben a szótagok rövid és hosszú volta), addig utóbbiét egy nyelv-

5 Lásd az *Idegrendészetet* vagy *Az utca hírmondóját a Térerő* című kötetben.

6 HOLLÓSVÖLGYI Iván, *Más szóval ugyanaz minden (Térey János: Térerő című kötetéről)*, Tiszatáj, 1999/9, 101–102.

7 A sorképzéssel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Adam Bradley, az afroamerikai irodalom és popkultúra kutatója is kiemeli a verseknek eme jellegzetességét, sőt, ez a kiindulópontja, mikor a rapet költészetként írja le: „Like all poetry, rap is defined by the art of the line.” Adam BRADLEY, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas Books, 2009, xi.

8 KECSKÉS András, *A magyar vers hangzásszerkezete*, Budapest, Akadémiai, 1984, 47.

„My mental's based on instrumental records”

ven kívüli tényező: a beat, amely egy, a rap zenei alapját képező szabályos dobütem.⁹ A „beat” kifejezést azonban nemcsak a dobütem, hanem az egész zenei alap megnevezésére is használják,¹⁰ ami világosan mutatja, hogy az általa szolgáltatott szabályosság milyen nagy jelentőséggel bír a produkcióban. Eme szabályosság az esetek döntő többségében négynegyedes „lüktetést” követ, ami azt jelenti, hogy minden teljes zenei ütem (angolul *measure* vagy *bar*) négy, egymást szabályosan követő negyed ütemből (angolul *beat*) áll.¹¹

e g y t e l j e s z e n e i ü t e m (4 / 4)			
első negyed	második negyed	harmadik negyed	negyedik negyed

Egy negyed ütem olyan a rapper számára, mint a költőnek a versláb. Ahogy az utolsó spondeus egy hexameterben, úgy a negyedik ütem is jelzi, hogy az előadó az aktuális sor végére ért.¹² Ám ez a párhuzam további érdekességet is rejt. Mint köztudott, egy hexameter hat verslábból áll, daktilusokból és spondeusokból. A hat versláb közül csak az utolsó kettő rögzített: az ötödik daktilus, a hatodik spondeus; az első négy a kettő közül bármelyik lehet. Ami azt jelenti, hogy e négy versláb szótagszáma legalább 8, legfeljebb pedig 12 lehet, azaz egy abszolút időtartamot, itt 16 morát, ugyanúgy ki lehet tölteni 8, mint akár 12 szótaggal. A rap ehhez hasonlóan viszonyul az alapját alkotó dobütemhez, ugyanis az abszolút időtartammal bíró teljes ütemet igen változatos szótagszámú sorokkal lehet kitölteni.

1	Back when Mark Wahlberg was Marky Mark,	9
2	this is how we used to make the party start.	11
3	We used to... mix in with Bacardi Dark	10
4	and when it... kicks in you can hardly talk	10
5	and by the... sixth gin you gon' probably crawl	10
6	and you'll be... sick then and you'll probably barf	11
7	and my pre... diction is you gon' probably fall	13
8	either somewhere in the lobby or the hallway wall	14
9	and every... thing's spinnin', you're beginning to think women	12
10	are swimmin' in pink linen again in the sink	12
11	then in a couple of minutes that bottle of Guinness is finished	17
12	you are now allowed to officially slap bitches	13

(Eminem, *Drug Ballad*)

9 BRADLEY, *i. m.*, xv.

10 „...the rhythm of the lyrics must fit with the basic rhythm of the music. This basic rhythm is referred to as the *beat*, and the same term is often used as another name for the music itself.” Paul EDWARDS, *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, 63.

11 „The vast majority of rap beats are in 4/4 time, which means that each musical measure (or bar) comprises four quarter-note beats.” BRADLEY, *i. m.*, xix.

12 „For the rapper, one beat in a bar is akin to the literary poet's metrical foot. Just as the fifth metrical foot marks the end of a pentameter line, the fourth beat of a given bar marks the end of the MC's line.” BRADLEY, *i. m.*, xix-xx.

Látható, hogy az idézett részlet sorai átlagosan 10-12 szótagosak, azonban a teljes zenei ütem akár 17 szótagot is elbír, mint azt az utolsó előtti sor mutatja. Ami úgy lehetséges, hogy a számnak ezen a pontján Eminem gyorsabban kezdi artikulálni a szavakat – ily módon „zsúfol bele” több szótagot a teljes zenei ütembe –, miközben tartja a dobalap ütemét. Tehát a szöveg számtalan módon megformálható a négynegyedes beat határain belül,¹³ az artikulációs képességek függvényében. Mindez azt jelenti, hogy ahogyan a hexameternél egy elvont versmérték realizálódik a versben, úgy a rap esetében is az elhangzó produkció egy variációs megvalósulása a négynegyedes ütemezésnek. Így jön létre az ún. flow, amely az előadó egyedi „hanglejtését”, a szöveg egyedi módon megvalósuló ütemhez igazodását jelenti¹⁴ – azaz a szótagoknak a negyedeken és a négynegyedes teljes zenei ütemen belüli eloszlását.¹⁵ Paul Edwards úgy fogalmaz a *How to Rap* című könyvében, hogy lényegében „ez tesz rappé egy adott szöveget, nem pedig az, hogy ötletszerűen felmondják a dobütemre”.¹⁶ A következő táblázattal (ún. flow-diagrammal) nagyjából szemléltethető, hogyan realizálódik egy adott szöveg az előadás során.¹⁷

1	2	3	4
			His palms
are sweaty	knees week	arms are	heavy, there's vomit
on his sweater	already	mom's spa-	ghetti, he's ner-
vous, but on the	surface he looks	calm and	ready, to drop
bombs,	but he keeps	on for	getting, what he...

A számok a negyed ütemeket jelölik, tehát egy sor egy teljes zenei ütemnek felel meg; a félkövérrel kiemelt szótagok pedig azt mutatják, ahol az aktuális szótag pontosan két, egymást követő ütem határára esik. Eme lejegyzési módszer megvilágíthatja egy adott rapszöveg olyan jellemzőit, amelyek a szám hallgatása közben nem feltétlenül tudatosulnak. Ám egy ilyen diagram megalkotása koránt sem egyszerű feladat,¹⁸ ezért ahol a vizsgálat figyelembe veszi ugyan a szótageloszlás bizonyos jellegzetességeit, de nem követeli meg a négynegyedes leképezést, ott akár egy kétszer kétütemű beosztás alkalmazása is elegendő lehet.

13 „...the beat defines the limits of lyrical possibility.” BRADLEY, *i. m.*, xix.

14 „Simply put, flow is an MC's distinctive lyrical cadence, usually in relation to a beat. It is rhythm over time.” BRADLEY, *i. m.*, 6.

15 „Rhythm (sometimes called *cadence*) refers to the way syllables are placed on the beat...” EDWARDS, *i. m.*, 111.

16 „It's also what makes the lyrics a rap, rather than just spoken in a random way over a beat.” Uo.

17 Az alábbi részlet Paul Edwards könyvének hivatalos honlapjáról származik, teljes terjedelmében pedig a következő linkről érhető el: <http://www.howtorapbook.com/eminemloseyourselfhowtorap.pdf> (Ellenőrzött hivatkozás, 2013-04-10)

18 „I would further argue that rhythm should be regarded as something we feel rather than as something we hear, and that this is why it is so difficult to transcribe. It is natural to tap one's foot to the beat of a piece of music or poetry, whereas it is much more difficult to listen actively and count along.” Brent Wood, *Understanding Rap as Rhetorical Folk-Poetry*, Mosaic, 1999/4.

„My mental's based on instrumental records”

1	2
jókor észleled,	hogya az újszülötted úgy züllött el,
hogya tíz héten keresztül	a dísztéren díszkréten
dzsóra késztettem ,	nem attól lett készen,
régóta kész tetem ,	csak okosan a szóval,
mer' a szó HATALOM ,	nincs rá SZABADALOM ,
de ha szopatsz, halott vagy,	spanom, a RAVATALON ...

(Akkezdet Phiai, *Hogy üssön*)

A fenti diagramról a rap egyfajta „flexibilitása” olvasható le, ugyanis a teljes zenei ütem végét általában nem egyedül a negyedik negyed ütem jelzi, hanem sorvégi rím is – csak hogy ilyen nincs az idézett részlet első négy sorában. Ahogy azt az azonos módon kiemelt részletek mutatják, rímek tetszőlegesen jelennek meg a szövegben, tehát az egymást követő sorok végeinek egybecsengése itt opcionális, nem kötelező jellegű, s így az egyes rímpárok a szöveg szintjén átrendezik a négynegyedes zenei sormintát. Vagyis az előadásban a négynegyedes beat szabályos ismétlődése, „lűktetése” megmarad, a szöveg viszont a negyedeket veszi alapul, s így sokkal több lehetősége van a variációra (szigorúan az érzékelés határain belül!), mint csupán a sorvégi rímekkel. Nem mellesleg ez a jelenség végig megfigyelhető Akkezdet Phiai első, *Akkezdet* (2003) című lemezén – de hasonlóra a *Kottazúrön* is akad egészen érdekes példa.

1	2
ne csüggedj, anya, nem	kell a show-elem ,
csak markolj rám, ne	szégyellj, hogy jó velem ,
ne add a Mona Lisát ,	inkább hagyd a moralitást ,
ennél sokkal jobbat diktál	a korszellem ...

(Akkezdet Phiai, *Nekemtene*)

Ha nagyvonalúan tekintünk az idézett részletre, felfedezhetjük benne a limerick strófaszerkezetének imitációját, hiszen a sorokat a rímek mentén tördelve az alábbi szövegméretet kapjuk. (Fontos megjegyezni, hogy a tördeléssel kapott strófaszerkezeten túl maga a szöveg is támogatja a limerick hagyománya felőli értelmezést – jóllehet a limerickre jellemző helymegjelölés látványosan hiányzik a szövegből –, amiről Závada Péter, alias Újonc is beszél egy interjúban.¹⁹)

19 „A limerick egyébként általában erotikus témájú – az első lemez *Van egy gádzsija* is kicsit erre hajazott... Csak akkor verstanilag nem úgy álltak össze a szövegek. Most jobban figyeltünk erre. Ez sem tökéletes limerick-forma ugyan, de olyasmi. Kipróbáltuk, milyen lenne, ha szuperflegma stricik akarnának lenni, amilyenek amúgy nem vagyunk.”
(<http://cellovolde.wordpress.com/2010/11/12/a-rap-a-jatszoszoba-a-kolteszet-meg-a-konyvtarszoba/>) (Ellenőrzött hivatkozás: 2013-04-10)

„ne csüggedj, anya, nem kell a **show-elem**,
csak markolj rám, ne szégyelld, hogy **jó velem**,
ne add a **Mona Lisát**,
inkább hagyd a **moralitást**,
ennél sokkal jobbat diktál a **korszellem**...”

Tehát jól látható, hogy kötöttsége ellenére a négynegyedes ütem kereteit igen „rugalmasan” lehet kezelni, ugyanis a – mondjuk úgy – belső, „kötetlen” rímek számtalan szövegszintű újrendezést tesznek lehetővé. Összességében pedig elmondhatjuk, hogy a rap valóban megfelel a sorképzést biztosító „páronkénti kölcsönös megfelelés” mindkét kritériumának. A négynegyedes dobütem (mint az előadás belső hangzásszerkezetét meghatározó tényező) szükségszerűen, a sorvégi rím pedig – amelynek megjelenését értelem szerűen maga a beat teszi lehetővé – opcionálisan felel a sorképzésért.

Minden eddigi megállapítás közül talán az a legfontosabb, hogy „a rap mértéke a dobütem, ritmusa pedig az előadó dobütemre illeszkedő flow-ja”.²⁰ Ugyanis ebből vezethető le, mi az alapvető különbség a rap és más vokális zenei formák között. Adam Bradley a következőket írja *Book of Rhymes* című könyvében a költő, a rapper és a dalszövegíró munkájának különbségéről. „A költők a sorok nyelvi ritmusával foglalkoznak. [...] Ők a nyelvben foglalt ütemmel dolgoznak. Ezzel szemben a dalszövegíróknak meg kell küzdenie a hallható ritmusokkal az a harmónián és a melódián felül. A zenei kísérethez illeszkedő melódiásort hoz létre az éneklőhanghoz való dalszövegírás során. A rapper feladata mindkettőjüket megtestesíti... A költőtől eltérően a rapper flow-ját nem egyedül a költemény szavainak ritmikus struktúrája irányítja, hanem a szám hallható ritmusai is. A dalszövegíróktól eltérően pedig a rapperek szinte kizárólag a ritmussal foglalkoznak.”²¹ Mindez azt jelenti, hogy a rap felúton van költészet és zene közt, ám a kérdés további kifejtését igényel.

Minden előszóban történő emberi megnyilatkozás szegmentális (avagy digitális) és szupraszegmentális (avagy analóg) jellegű elemekből épül fel.²² Szegmentális nyelvi elemeken a beszédhangokat és a belőlük felépülő szavakat, szupraszegmentális nyelvi elemeken pedig a hangok és a szavak prozódiai sajátosságait értjük.²³ Kassai Ilona *Fonetikája* alapján ilyen prozódiai sajátosság a hangmagasság (a hang frekvenciája), a hangosság (azaz a hangerő), a beszédtempó és a szünet.²⁴ Ezek kombinációi alkotják egy meg-

20 „...rap’s meter is the drumbeat and its rhythm is the MC’s flow on the top of the beat.” *Uo.*, 8.

21 „Literary poets concern themselves with the rhythms in the language of their lines. [...] They work with implied beats. The song lyricist, on the other hand, must contend with audible rhythms in addition to harmony and melody. Writing for a singing voice, they construct a melodic line that fits within the musical accompaniment. The MC’s task embodies elements of both... Unlike a literary poet, an MC’s flow is not governed solely by the rhythmic structure of the poet’s words, but by the audible rhythms of the track. Unlike song lyricists, MCs are concerned almost exclusively with rhythm.” BRADLEY, *i. m.*, 31–32.

22 BENCZIK Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom: kommunikációelméleti megközelítésben*, Budapest, Trezor, 2001, 23.

23 *Uo.*, 23–25.

24 KASSAI Ilona, *Fonetika*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 203–204.

nyilatkozás szupraszegmentális jellegét, amely a megnyilatkozást alkotó elvont nyelvi jeleknek dimenziót ad az aktualizáció során,²⁵ vagyis hozzájárul ahhoz, hogy „a közlemény tartalmilag egyértelmű legyen”.²⁶ Az analóg jeleknek ez a funkciója az, ami nem érvényesül az énekelt szöveg esetében, pontosabban *máshogy* tesz szert *más* jelentőségre. Benczik Vilmos szerint „az ének architektúrája – a diszkrét jelekre való támaszkodás mellett – az analóg jelek dimenziójában épül”.²⁷ Ezt azonban fontos kiegészíteni azzal, hogy az ének analóg jelekből való építkezése nem egyszerűen a bevett, a hétköznapi kommunikáció során használatos és azonosítható szupraszegmentális elemek kombinációját jelenti, hanem azok *speciális módon megképzett* kombinációját – mert az énekes olyan zenei tényezőkhöz igazodik egy-egy hang elnyújtásával vagy a hangmagasság váltogatásával, mint például a melódia –, és éppen e speciális hangképzés különbözteti meg az éneket a beszédől.

„Az éneklés szöveges zene”²⁸ – írja Kerényi Miklós György *Az éneklés művészete és pedagógiája* című könyvében; a zene definiálásához pedig Ponori Thewrewk Emil és Roman Jakobson a költészet és a zene különbségét vizsgáló egy-egy tanulmánya nyújthat segítséget, amelyek megállapításait tekintve egybevágóak. Ponori Thewrewk Emil szerint „míg a zene csupán hangérzések által hat lelkünkre és érzelmeket ébreszt; az érzelem tárgyát ugyan meg nem mondhatja, s gyönyörű dadogásával csak is sejteti velünk azt, a mi művészenek szellemét oly annyira elragadta: a költészet tüzetesen képzeteket költ, műanyaga nem a pusztá hang, mint a zenéé, hanem határozott értelmű hangidomok, szók, melyek hangérzésileg csak úgy mellékesen hatnak”.²⁹ Jakobson pedig azt írja, hogy „a zene sajátossága a költészetével szemben abban áll, hogy konvencióinak összessége fonológiai rendszere korlátozódik és hiányzik belőle a fonémák etimológiai eloszlása, azaz a zenének nincs szókinccse”.³⁰ Egyértelműen abban látják mindketten költészet és zene közt a különbséget, hogy amit az utóbbi közvetít, azt nem lehetséges fogalmi szinten megragadni. A komplex zenei kontextushoz igazodó ének pedig ugyanilyenné válik a speciális hangképzés által. Kerényi Miklós György is folyamatosan azt hangsúlyozza a fent idézett könyvében, hogy a jó éneklés olyan pedagógiai munka eredménye, amely a hangszerveket a helyes működésre neveli;³¹ azaz mindenekeelőtt a hangképzés minősége számít az éneklés során, nem pedig az, hogy *mit* énekel az előadó.

A rapben viszont a diszkrét nyelvi jeleken van elsődlegesen a hangsúly, mert az előadónak szinte kizárólag a beat négynegyedes ütemére kell tekintettel lennie. A rap a dobütemhez, nem pedig a melódiához igazodik; ebből

25 BENCZIK, *i. m.*, 25.

26 KASSAI, *i. m.*, 206.

27 BENCZIK, *i. m.*, 42.

28 KERÉNYI Miklós György, *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Budapest, Zeneműkiadó, 1985, 184.

29 PONORI THEWREWK Emil, *A hang mint műanyag: Válogatott zenészeti, költészeti és nyelvészeti tanulmányok*, szerk. Kovács Béla Lóránt, Budapest, A Szépirodalmi Figyelő Kiadása, 2008, 28.

30 ROMAN JAKOBSON, *Zenetudomány és nyelvészet = Uő, Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1972, 438.

31 KERÉNYI, *i. m.*, 20.

adódóan a beszédtempó az előadás egyetlen speciálisan képzett prozódiai sajátossága, mely egyáltalán nem vagy igen kis mértékben kombinálódik más, ugyancsak speciálisan képzett szupraszegmentális jellegű elemekkel, s így nem is történik olyan komplex hangképzés, mint az éneklés során. Tehát a forma kötöttsége miatt különbözik a rap a vokális zene más formáitól, s így sokkal közelebb áll a beszéd és a vers akusztikai megvalósulásához, mintsem az énekléshez, s ily módon nem is válik instrumentummá, hangszerré a zenei kontextusban, mint az ének. Mégis sokszor mondják azt, hogy már-már zenei egy-egy rapszöveg hangzása.

Adam Bradley szerint „a rím az a zene, melyet a rapperek a szájukkal hoznak létre. [...] A rímek adják a rap dal jellegét, kiemelve a nyelv csekély, ámde megdöbbentő zeneiségét.”³² Ponori Thewrewk Emil hasonló véleményen van a költészettel kapcsolatban, amelyről azt írja, hogy abban a szó kétféleképp szerepel, „mindenek előtt értelmileg, s ez tünteti föl a költemény tartalmát, másodsor érzésileg s annyiban a zene körébe tartozik”.³³ A szavakat alkotó beszédhangoknak mindketten zenei jelleget tulajdonítanak, a korábbiakban végigvitt érvelésünk alapján azonban elvethető a rímek és egyéb hangmegfelelések hangzásélményének *tényleges* zeneként vagy zeneiségként való megközelítése; miközben tagadhatatlan, hogy a költemény alkotórészeinek komplex kölcsönhatásában komoly szereppel bírhatnak.³⁴ Ponori Thewrewk ezt a következőképpen fogalmazta meg: „Hol hangzós tárgyának a képét akarja bennünk fölidézni, ott [a költő] a szókat úgy választja egybe, hogy ama tárgyának a megfelelő hangérzését is kelti fülünkben, amiáltal leírását annál hathatósabbá teszi, miután így nemcsak szavainak értelmével értelmileg, hanem hangzásukkal érzékileg is hat a hallgatóra.”³⁵

32 „Rhyme is the music MCs make with their mouths. [...] Rhyming words gives rap its song, underscoring the small but startling music of language itself.” BRADLEY, *i. m.*, 49.

33 PONORI THEWREWK, *i. m.*, 28.

34 Vö. FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Budapest, Akadémiai, 1959, 52–53, 89–92, 247–248. Azonban meg kell jegyeznünk, hogy még Fónagy is leginkább a zenei hangzás mintájára értelmezi a versek hangzását; ezeket a szöveghelyeket a korábbi érvelésünk alapján – már amennyiben az elfogadható – érdemes lenne újragondolni. Itt csak egyetlen példát említenénk. *A költői nyelv polyphoniája* című fejezetben a következőket írja: „Mint a zene, a hanghatás a szavak, grammatikai formák sajátos alkalmazása is új mondanivalóval egészíti ki a közlés prózai magvát. Érzelmeket tolmácsol, hangulatot fejez ki, képeket kelt, gondolatokat ébreszt, fogalmi eszközök igénybevétele nélkül. Mintha ez a második szólam, ez a zenei aláfestés őrizné a versben a zene nyomát az énektől, a zenei kísérettől való elszakadása után is.” (260.) Tehát részben a szavak hanghatása mentene át valamennyit az éneklés és a zenei kíséret elmaradásából. Csakhogy ettől még az éneklés vagy a zenei kíséret minőségi különbsége a hagyományos hangképzéshez képest nem nyerhető vissza. Egy konvencionális helyesírású versszöveg esetében ugyanis legtöbbször egyedül erre a hagyományos hangképzésre vonatkozó „instrukciókat” találunk, mivel az írásjegy a „hozzárendelt” hangra és ama hang hagyományos képzésére utal, nem pedig arra, hogy milyen prozódiai „intenció” szerint kéne kiejteni. Ilyen feltételek mellett nem annyira zenei, mint inkább akusztikai „aláfestésről” lehet beszélni.

35 *Uo.*, 40.

De nemcsak „érzéki” hatásról, hanem bizonyos esetekben akár szemantikai-ról is beszélhetünk. Jakobson például azt állapítja meg a rímről, hogy az „szükségképpen magában foglalja a szemantikai kapcsolatot a rímelő egységek között”.³⁶ A szemantikai kapcsolat hozza létre az általa *költői etimológiának* nevezett jelenséget,³⁷ amelynek segítségével egy költeményben az ellentétes jelentésű, ámde hasonló hangzású szavak is közös nevezőre hozhatók.³⁸ Tágabb kontextusban Hans-Georg Gadamer is erről beszél, amikor az értelem és a hangzás (de nemcsak a rím, hanem bármely érzékelhető hangmegfelelés) közötti kapcsolatot az irodalmi szövegbe való „mélyebbre” hatolás lehetőségeként említi.³⁹ Ezt Mörike *Egy lámpára* című versének utolsó sorával illusztrálja, amelyben a sor akusztikai környezete miatt az értelmezésben a „látszik” jelentésű – s így eléggé prózai – „scheint es” valójában úgy értendő, hogy „fénylik”, mert a belső hallás, ahogy Gadamer mondja, „meghallja ebben [a sorban] a »schön« [szép], a »selig« [boldog], a »scheiden« [ragyogni] és a »selbst« [maga] megfelelését”.⁴⁰

H. Samy Alim megállapítja, hogy a rap rímformái közül az általa átvezető rímtechnikának (bridge rhyming technique) nevezett az egyik legkomplexebb, amely úgy jön létre, hogy egy ún. átmeneti „híd” (*bridge*), azaz egy vagy több szó összeköt a szövegben két, egymástól látszólag eltérő vagy távoli mozzanatot. Ezáltal a két mozzanat a kontextusban egyként kezd működni, s ez erősíti a szöveg koherenciáját mind hangtani, mind szemantikai szinten.⁴¹

„The way you speak is lighter than a pamphlet
Cuz the truth give the words the weight of a planet goddammit
I ran wit what God planted [in my heart] and I understand it
To be to **bring the light to the dark, breathe some life in this art**”

(Pharoahe Monch feat. Common, Talib Kweli, *The Truth*)

A példában két fonetikai minta ismétlődik, mindkettőt különböző módon jelöljük, aláhúzással és félkövér kiemeléssel. Mint látható, a szögletes zárójelben félkövérrel kiemelt részlet az aláhúzással jelölt minták között már előre kiépíti azt a hangsémát, amely a rá következő kétszer hat szótagos belső rímben is visszaköszön, s így rímpozícióba kerül, ami által a két különböző fonetikai min-

36 Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő, *Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Budapest, Gondolat, 1972, 257.

37 Uo., 263–264.

38 Vő. „Rhyme is the echo of sound from one word to another, an echo that simultaneously announces similarity and difference.” BRADLEY, *i. m.*, 52., „Rhyme [...] is rap’s most obvious way of remaking language, of refashioning not simply sound, but meaning as well. [...] A new rhyme forges a mental pathway between distinct but sonically related words...” Uo., 53.

39 Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 37.

40 Uo., 38–39.

41 H. Samy ALIM, *On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and Internal Rhymes of the Internal Affairs*, *Journal of English Linguistics*, 2003, 75.

tát összekapcsolja. Tehát ebben az esetben egyfajta szervezőelvként működik a hangzás, amire Akkezdet Phiai lemezein is akad példa, de főleg az első albumon, amelyen számtalanszor épül a hangalakok összecsengésére valamilyen hosszabb szövegegységet átívelő szójáték. A következő részleten pedig azt érdemes megfigyelni, hogy egy visszatérő hangzasegység a szöveg tematikájához kapcsolódóan konkrét szemantikai szinten is elkezd funkcionálni.

„állíthatsz korlátot a lé elé, sohase elég,
kezdetben volt a lé, és a még több dellát ő elé,
leültem melé, hova tart a világ, mi?
meddig, merrefelé? mindennek a fele lé, kishaver,
ő ezt felelé: a sors is, ha ver,
akkor indul el lefelé, a léted a lényeg,
ha nem érkezik a béremelés, félre ne értsd, ha azt hallod, hogy
„légyszi, mikor lépsz ki?“, a kecóból a nőd az, hogy hogy
húzhat még több lét ki?
tudod, az óriási kurvákön óriási a lék,
ott folynak ki-be nap mint nap az óriási lék...”

(Akkezdet Phiai, Lé)

Az idézett részletben feltűnően sokszor szerepel olyan kifejezés, amelyben visszaköszön a szám címe, azaz a „pénz” jelentésű szleng, a „lé”, ami a „mindennek a fele lé” félsorban explicite meg is fogalmazódik, miközben persze ez a rész a szöveg tematikájához illeszkedve is értelmezhető, azaz a világon mindent áthat és befolyásol a pénz. A szövegben tehát a szemantikai és az akusztikai sík egybejárása figyelhető meg, amennyiben felismerjük, hogy a „lé” mint hangzasegység ugyanúgy lesz a szöveg építőeleme, ahogy a pénz a világé. Így amikor például azt halljuk a számban, hogy „a léted a lényeg”, akkor itt a „lét” és a „lényeg” pozitív eszméit is már a létől, a pénztől nem függetleníthető minőségben kell érteni.

Joggal merülhet fel ezen a ponton az írásbeliség közbejöttének kérdése. Kulcsár-Szabó Zoltán írja *Metapoétika* című könyvében, hogy „a paronomasztikus vagy eufonikus alakzatok csak a fonológiai egységek lejegyezhetősége feltételével rendeződhetnek az ekvivalenciák bármiféle rendszerébe”.⁴² Vagyis ahol valamilyen formában a költői etimológia jelensége vagy egy fonetikai minta ismétlődése ismerhető fel, ott eleve számolni kell az írásosság közbejöttével. Ha ezt mégis szem előtt tévesztenénk, egy rapszövegben jó eséllyel akkor is értesülni fogunk az írásbeliség közbejöttéről, ugyanis az előadók elég gyakran megemlítik a szövegekben, hogy azokat az esetek döntő többségében előre megírják, nem pedig a stúdióban, felvétel közben rögtönzik.

„I start to think then I sink
into the paper like I was ink
When I'm writing I'm trapped in between the lines
I escape when I finish the rhyme”

(Eric B. and Rakim, *I Know You Got Soul*)

42 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 43.

Az idézett részletben megjelenik egyfelől szó szerint az írás folyamata, másfelől pedig az íráshoz kapcsolódó mentális folyamatok és állapotok képzetei. Az első két sorban a szövegíró és az íróeszköz egymásra vonatkoztatása (én, aki gondolkodom, *I think*, és én, aki a papírba süllyedek, mintha tinta volnék *I sink into the paper like I was ink*) figyelhető meg; a *think-sink-ink* rím hármasa pedig egy költői etimológia révén tovább árnyalja a tematizált cselekvést. A gondolkodás (*think*) és az elmerülés (*sink*) majdhogynem tökéletesen egybehangzanak, s így ebben a kontextusban akár részleges jelentésbeli megfelelésükről is beszélhetünk. Ugyanebben a megközelítésben magyarázható az elmerülés (*sink*) és a tinta (*ink*) között érzékelhető hangzásbeli hasonlóság is, főleg hogy itt egyben egy hasonlatról is szó van: a papír úgy fogadja magába a szövegíró gondolatait (*sink*), ahogy a tintát (*ink*), csak hogy a rímben kódolt tökéletlenség – nevezetesen az, hogy az „ink” a kezdőhang elhagyásával, azaz hiányosan, és nem módosult formában felel a „sink” hívására, ahogy azt amúgy a „sink” a „think” esetében tette – egyben felidézi azt a hétköznapi kommunikációs tapasztalatot, hogy a szavaink mindig elégtelenül, legfeljebb megközelítőleg képesek jótálni a mondandónkért, azaz nem tudjuk tökéletesen kifejezni magunkat. Tehát a tintával rögzített szöveg (*ink*) a gondolkodás (*think*) szükségszerűen „elégtelen” megfelelője. Ám a saját bevallása szerint a szöveg alanya végül is ilyen körülmények között képes létrejönni, amiről a második két sor tudósít. Itt a sorvégi rím kényszerként, nem pedig lehetőségként való érzékelése mint formai kötöttség jelenik meg (innen a csapda-hasonlat, *I'm trapped in between the lines*), amelyet ha sikerül legyűrni, azaz „befejezni a rímet”, akkor az „Én” megmenekül, felszabadul, tehát metaforikusan meg-, vagy még inkább újjászületik. Ebből következik, hogy a szövegbeli alany léte egyedül a nyelv és a nyelv korlátai között és függvényében értelmezhető.

„I came to bring the pain hardcore from the brain
let's go inside my astral plane
find out my mental's based on instrumental records
hey, so I can write monumental methods”

(Method Man, *Bring the Pain*)

Method Man bepillantást enged az elméje működésébe, ahol nemcsak az derül ki, hogy az írás a szöveg születését meghatározó folyamat, hanem az is, hogy az írás aktusa feltételezi a zenei támogatottságot. Más szóval, a szöveg arról tudósít, hogy egy zenei alap, minden kétséget kizáróan a négynegyedes dobütem által biztosított metrum az, ami formát szab neki, mert a szerző gondolkodása is erre a zenei formára épül, amit a belső rím is megerősíti (*my mental's based on instrumental records*). Továbbá igen érdekes az írás eredményére vonatkozó reflexió (*so I can write monumental methods*) kettős természetű, ugyanis a szóbeliség természetéből eredően a *methods* vonatkozhat a szövegre és a szövegíróra egyaránt. Ami azt jelenti, hogy előző példához hasonlóan a szubjektum itt is a szöveg által jön létre (*so I can write monumental Methods*), sőt a többes szám azt is jelzi, hogy egyetlen leírás nem feltétlenül elégséges.

„kéne már írni valami általánosat,
valami elgondolkodtatón ál-talányosat,
mint hogy általánosba' vált a lánymosdó
állandó témává, de az általányadó
annak, aki betette a lábát, az volt, hogy
törött vállal állt a Jánosba'...”

(Akkezdet Phiai, *Hogy üssön*)

Újonc szövegrészletében azt érdemes megfigyelni, hogy a szöveg alanya itt már nem a nyelv szubjektumképző szerepéről beszél, hanem azon ironizál, hogy mi az, amit tennie kéne, de nem teszi; hogy valamilyen általánosságot, általános igazságot kéne – talán valamilyen konvencionális műfaji kényszerből? – megfogalmaznia. A rákövetkező sorból azonban kiderül, hogy egy ilyen intenciójú szerzemény megírása lehetetlen; a szövegből pedig az is kiolvasható, hogy a számban szerzőként megszólaló alany számára evidens, hogy ez lehetetlen. Erről tanúskodik, hogy az „ál-talányos” felel az „általános” hívására, azaz egyetlen hang cseréje során megnyilvánul, hogy ami általános, az egyben ál-talányos, tehát egy talány eleve hamis felmutatása és leleplezése. Ily módon válik érthetővé az ironia, hogy „a nagy téma” helyett olyan „kicsinység” kerül az idézett rész középpontjába, mint a kisiskolás fiúk lánymosdó iránti kíváncsisága.

Annak ellenére, hogy az írásosság közbejötté ilyen egyértelműen kimutatható a rappel kapcsolatban, minden jel arra utal, hogy kizárólag előszóban megvalósuló szöveggé érdemes kezelni (erről bővebben később), s ebből értelemszerűen következik az (egyébként is) auditív úton történő befogadása. De az nem, hogy az ily módon történő befogadása gördülékeny és problémamentes. „Noha a szavak a hangzó beszédben gyökereznek, az írás zsarnoki módon örökre a vizuális térbe zárja őket” – írja Walter J. Ong *Szóbeliség és írásbeliség* című könyvében.⁴³ Ezzel arra céloz, hogy amennyiben egy írástudó hallgat – vagy csupán elgondolja, hogy hallgat – egy beszédet, szükségszerűen meg fog jelenni előtte minden szó képe, vagy legalábbis a szavak homályos körvonala, és nem képes ettől elvonatkoztatni, pusztán a hangzásra irányítani a figyelmét. Ebből arra lehet következtetni, hogy a – feltételezett írástudó – befogadó előtt a rap hallgatása során is meg fog jelenni vizuálisan valamilyen formában a hallott szöveg képe. Ám az, hogy milyen szöveggé vizualizálódik, nagyban függ attól, hogy a befogadó hogyan szegmentálja a hallott folyamatos hangsort. Ugyanis a rap esetében nem mindig biztosított a szavak egyértelmű szegmentálhatósága, mert a négynegyedes dobütem által „kikényszerített” általában gyors artikuláció miatt előfordulhat, és elő is fordul, hogy a szavak határai összeecsúsznak, aminek következtében a szöveg többféle szegmentálására nyílhat lehetőség, s ez akkor válik kifejezetten érdekessé, ha a szöveggörnyezet nem támogatja egyik opciót sem jobban a másiknál. Erre több példa is található Akkezdet Phiai *Kottazűr* című lemezén.

43 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2010, 30.

„My mental's based on instrumental records”

1	nem vagy te se tévésztár, csak élet szakon estis,	
2	négykézláb a restiből hazáig, az presztízs,	
3	a Fradi az új pestis, a Fradi az Újpest is,	dobálsz a féltéglát,
4	nem akarsz te sehova, csak élményszámba menni	

(Akkezdet Phiai, *Miért most?*)

Újonctól szövegrészletben a harmadik sor első fele az, ami kétféleképpen is szegmentálható értelmesen, ráadásul a két lehetőség olvasható egymás viszonylatában, vagyis az akusztikai hangsor tekintetében egy anagrammatikus olvasási mód is kilátásba helyezhető. Eszerint a két focicsapat nemcsak hogy megfeleltethető egymásnak (*a Fradi az Újpest is*), de a kettő azonosságában benne rejlik a járványos betegség, a pestisesség is, melyet látenszen az Újpest hordoz magában (*Újpest is*).

1	drágám, a koporsóra nem kell piros rózsza,	
2	csak szólj muternak, legyen gondja egy csokor mikrofonra,	
3	majd mindenki belebőg,	telesír verselve Telesírsverselve
4	egy kis szelet temetőt, míg készülök a nagy talkshow-ra...	

(Akkezdet Phiai, *Zenebuddhizmus*)

Ebben a részletben is a harmadik sor lehet kifejezetten izgalmas a szegmentálhatóság szempontjából, ám itt elsősorban Újonc nyelvi leleménye figyelemreméltó. Ez a *verselés* kifejezés specializálását viszi végbe a műfaji megjelölés által (*sírsverse*), ráadásul egyetlen szóban, így a kifejezés szemantikailag komplexebbé, sűrítettebbé válik, nem úgy, mintha mindez körülírással történne (pl. *sírsverseket költve*). Ugyanakkor mégsem lehet azt mondani, hogy eme szegmentálás helyettesítheti, kiválthatja a másikat (*telesír verselve*), mert az a *verselés* mellett a *sírás* tevékenységét is a figyelem középpontjába helyezi. Tulajdonképpen *egy jelölő*, azaz esetünkben egy akusztikai hangsor *vég nélküli játékáról* van szó,⁴⁴ így a szöveg eldönthetetlen és lezárhatatlan marad – ami igaz minden hasonló szituációban, s így az előző és a következő példában is.

1	játszottam Casanovát	megbabonázó szüzet megbabonázó szüzet
2	és '68-ban én csináltam először meg a tüzet	

(Akkezdet Phiai, *Hisz Sztóri*)

Az eddigiekhez képest talán ez a legkevésbé komplex szegmentálási lehetőség, mert a két változat közötti különbség nem okoz komolyabb problémát az értelmezésben, ugyanakkor jól mutatja, hogy a szegmentálhatóság nemcsak szavakon vagy szintagmákon belül jelenhet meg, hanem tagmondathatárokon is. Mivel nem mindegy, hogy a Süveg Márktól, alias Saiidtól idézett részlet ala-

44 Vö. Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé*, ford. Kovács Sándor = Uő, *A szöveg öröme, Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 1996, 69.

nya két személyről beszél-e (*játszottam Casanovát és játszottam megbabonázó szüzet*), vagy pedig csak *egy bizonyos* karakterről (*azt a szüzet játszottam, aki megbabonázta Casanovát*).⁴⁵

Az iménti példákon jól megfigyelhető volt, hogy a jellemzően hangzó formában „fogyasztott” rap nem minden esetben rögzíthető egyetlen folytonos írott szövegben. Ám a szegmentálás kérdésén túl még legalább egy jelenség felszámolja a folytonos lejegyzés lehetőségét.

„Y’all **heard of me**, I pack macs and crack **vertebreas**
Leave niggaz in **third degree** burns and back **surgery**”

(Pharoahe Monch, *Right Here*)

Mint arra H. Samy Alim rámutat,⁴⁶ a „heard of me”, a „third degree” és a „surgery” csakis egy, a „szokványostól” eltérő kiejtéssel illeszkedik a „vertebreas” fonetikai mintájához [ʒr...ə...ey], ami Pharoahe Monch előadásában meg is valósul. A „heard of me” például úgy hangzik a felvételen, hogy „heard of may”. Igaz, hogy efféle „dialektikus” rímforma nem minden nyelvben figyelhető meg, ám a példa jól mutatja, hogy egy ilyen szöveg nem rögzíthető folyamatos leiratban, mert a szemantikailag dekódolt (pl. *heard of me*) és az akusztikailag kódolt változat (pl. *heard of may*) nem szerepelhet az írott szövegben ugyanott, ugyanazon a helyen. Ha pedig az egyiket előnyben részesítjük, egyértelműen zavar keletkezik az írott szöveg értelmezése közben, mert vagy a „heard of may” kontextusbeli értelmetlensége merül fel, vagy pedig az a kérdés, hogy a „vertebreas” mely szavakkal rímel – ha egyáltalán rímel bármivel is – az idézett két sorban, aminek következtében értékes jelentésbeli telítettség veszhet el. H. Samy Alim szerint az idézett példa jól mutatja, hogy a rapben a hang elsőbbséget élvez az ortográfiával szemben,⁴⁷ s ezzel akár egyet is érthetünk. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy hasonlóra akad példa a költészetben is, vagyis tévedés volna azt feltételezni, hogy ez a rap valamiféle egyedülálló sajátossága. Kovács András Ferenc lírájában például a szem- és fülrímek mellett – ahogy azt Mészáros Márton írja – „feltűnően nagy számban találhatunk fél-szem-, fél-fülrímeket is, olyan alakzatokat tehát, amelyek egyébként egyik nyelvben sem létező alakok kimondását – kiolvasását kényszerítik ki”.⁴⁸

„Orlando süllyed ködbe vész
Nem látni már Miami-t
Hadd jöjjön hát a súlytalan játék
mindegy mi ámít

45 Természetesen minden a szövegek szegmentálhatóságával kapcsolatos kijelentésünk hipotézis jellegű, mivel nem állt módunkban mérvadó empirikus kutatást végezni, amellyel igazolhattuk volna, hogy a többféle szegmentálás lehetősége valójában milyen mértékben érzékelhető, és hogy mennyiben függ az írástudástól. A jövőben, ha lesz rá igény, érdemes lenne végezni egy ilyen felmérést.

46 ALIM, *i. m.*, 64.

47 „This changing of pronunciation is deliberate, [...] and serves as an example of the primacy of sound over orthography in Hip Hop poetics.” *Uo.*

48 MÉSZÁROS Márton, *Az olvashatóság – hallhatóság – láthatóság határesetei Kovács András Ferenc költészetében = Alszik a fény: Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége–Ráció, 2010, 191.

Kiálthatsz egyre távolodsz
 Hová tűntél el Einstein
 Örvénylő kőbe semmiség
 Szívébe visszafájsz tán⁴⁹

A lejegyezhetőség kérdését veti fel Saiid következő, egyedülálló szövegrészlete is, azzal a különbséggel, hogy itt elsősorban az merül fel, mennyiben fogadható el a saját, interneten közzétett leirata. Ha ugyanis az élőszóbeliség és a magyar nyelv sajátjaiból indulunk ki, a *Zenebuddhizmus*ból idézett példa nem dekódolható a világhálón hozzáférhető szerzői szándék szerint.

„nem egy MC nem szív, l'evés M&Ms-i bája: hogy minden minden – a Mérsékletesség Matematikája...”⁵⁰

A félkövérrel kiemelt „l'evés” tipográfiai leleménye ugyan több értelmezési lehetőséget is megnyit az olvasó számára, mégis nehéz elképzelni, hogy bárki – olyan, aki még nem találkozott eme leirattal – ekképpen szegmentálná ezt a szövegrészt az auditív befogadás során, ugyanis a számban semmi nem utal arra, hogy Saiid megpróbálná az élőszóba adaptálni a szójátékot. Arról nem is beszélve, hogy a magyar helyesírásban egyáltalán nem bevett az aposztróf írásjel ilyen használata. Amennyiben tehát szigorú következetességgel egyedül a *hallható* szövegből indulunk ki, úgy azt kell mondanunk, hogy a „l'evés” írásmód nem érvényesíthető a *Zenebuddhizmus* lejegyzése során. Némileg hasonló helyzet áll elő Saiid *Egy ház* című számában, abban az értelemben, hogy ott is egy olyan „fogással” él, amely kizárólag írásban válik érzékelhetővé.

„anagramm mozaik kódban lapozom a **Bibliát**
 betűit ismerve belülről láthatod Isten arcát
 kinyitva olvashatod rögtön Allah nevét
 tézisek ódák regék alkotják a **Tórá**t”

(Saiid, *Egy ház*)

Saiid előre felhívja rá a figyelmet, mit kellene észrevenni a következő sorokban (*anagramm mozaik kódban lapozom a Bibliát*), mégsem valószínűsíthető a hallgató részéről, hogy összeolvasná a szavak kezdőbetűit, mert ahhoz nem elegendő a szavak ideiglenes vizualizációja – a szöveg írásban történő rögzítésére is szükség van.

Adam Bradley szerint „a rap rendelkezik egy írott formával, amelyet megéri rekonstruálni, s amely tanúsítja mind zenei, mind költészeti értékét”.⁵¹ Megfelel azonban arról, hogy a rap papíron megszűnik rap lenni, mivel ott szükségszerűen elvész a nyelven kívüli négynegyedes dobütemre épülő rit-

49 Kovács András Ferenc, *Cape Carneval Blues* = Uő, *Jack Cole daloskönyve*, Budapest, Magvető, 2010, 75.

50 A leirat Akkezdet Phiai YouTube csatornáján elérhető hivatalos videoklip alatt található, itt: <http://www.youtube.com/watch?v=7CrinUeettw> (Ellenőrzött link: 2013-04-11)

51 „Rap has no sheet music because it doesn't need it – rapping itself rarely has harmonies and melodies to transcribe – but it *does* have a written form worth reconstructing, one that testifies to its value, both as music and as poetry.” BRADLEY, *i. m.*, xviii.

mikussága, melyet még a flow-diagram sem képes autentikusan konzerválni, ugyanis abból – minden előnye ellenére – nem rekonstruálható az eredeti megszólalás – nem úgy, mint a kötött formájú versek esetében, amennyiben „eredeti megszólalás” alatt az eredeti ritmus visszanyerését értjük. Az ebben az értelemben vett hiteles írott forma hiánya ellenére azonban azt mondhatjuk, hogy a legtöbb dalszöveggel ellentétben érdemes valamilyen módon lejegyezni egy adott rapszöveget. Megállapítottuk ugyanis, hogy a beathez igazodó rapben – az énekkel ellentétben – a diszkrét nyelvi jeleken van a hangsúly, tehát az előadásban a szöveget nem hatja át afféle zenei minőség, amely általában problematikussá teszi más vokális zenei formák dalszövegeinek elemzését; ami azt jelenti, hogy egy rapszöveg viszonylag problémamentesen leválasztható az előadásról, és elérhetővé tehető írott formában az irodalmi vizsgálódás számára.

Jóllehet nem mondhatjuk el, hogy teljes mélységében és sokszínűségében sikerült volna tárgyalnunk a rap témáját, ám az elméleti fejtegetéseinkkel és az idézett példákkal talán sikerült bizonyítanunk, hogy a homogén műfajként való meghatározása már nem feltétlenül állja meg a helyét. Attól függetlenül, hogy eme jórészt feltáratlan kutatási terület felkelti-e a tágabb tudományos érdeklődést, egyvalamit mindenképpen érdemes megfontolni, méghozzá azt, hogy a bizonyos költői fogásokat láthatóan igen jól működtető kortárs magyar rap, kiváltképp Akkezdet Phiai iránti növekvő érdeklődés tapasztalata felhasználható-e valamilyen formában a klasszikus és a kortárs magyar irodalom népszerűsítésére.

**„My mental's based on instrumental records”
An attempt to define rap**

In Hungarian literary criticism rap has been approached mainly from two directions so far: it has been regarded either as a distinctive oral structure or as a genre that operates with a distinctive register. This study is an argument against the latter approach and for the former one, and tries to unfold it in details. The argument is based on an attempt to define rap from the perspective of prosody, and it is followed by the opportunity to point out the difference between rap, music and singing. In the end, it is discussing some curiosity of the medial aspects of rap resulting from some characteristic features of literacy that emerge in the natural orality of it.

Keywords: rap, beat, flow, rhyme, music, orality, literacy, Akkezdet Phiai, Eminem, Method Man, Pharoahe Monch

Biró Krisztián
Károli Gáspár Református Egyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
cj.krisztian.biro@gmail.com

Polgár Anikó

Az éneklő és az énektanár

A „kollektív lélek” Komlós Aladár költészetében és Kiss József-portréjában¹

Absztrakt. A tanulmány Komlós Aladár irodalomtörténész és költő munkásságának korai korszakát vizsgálja, verseinek és Kiss Józsefről írt elméleti írásainak középpontba állításával. Komlós a 20. század első felének szellemtörténeti koncepciói jegyében az identitást alapjában meghatározó lélek fogalmából indul ki. A zsidó költészet vizsgálatából a saját költészetére vonatkoztatható tanulságokat is merített. Kiss József-portréinak későbbi átalakításai jól példázák ugyanannak a történetnek többféle elbeszélhetőségét, ugyanakkor Komlós költői krízisének okairól is elgondolkodtatnak.

A lélek fogalmának kollektivista szemlélete, a közösségek, a tömegek, a nemzetek és korok „lelkének” kutatása kiindulópontot jelentett a 20. század első felének szellemtörténeti koncepciói számára, s egyben az egyéni és közösségi önépítés eszköze is volt. Komlós Aladár korai írásaiban az identitást alapjában meghatározó, „az azonosságtudat alatt elhelyezkedő s a tudatos létezés minden szegletét átható, mégsem megragadható”² lélek fogalmából indul ki, s az egyéni és kollektív lélek kölcsönhatásainak vizsgálatát kamatoztatja az irodalmi folyamatok és az adott közösség szempontjából fontosnak tartott költői-írói életművek áttekintő elemzésében.

Az elsősorban irodalomtörténészként ismert Komlós Aladár pályáját költőként kezdte, s a költészettel (bár magával a versírással a későbbi korszakában felhagyott) tudományos kutatásai során mindvégig behatóan foglalkozott. A két világháború között és a második világháború idején született, elméleti és irodalomtörténeti kérdéseket boncolgató Komlós-írások mélyén többnyire ott van az irodalomnak (az egyéni és kollektív értelemben vett) önismeret terepeként való felfogása, illetve az írás műhelyitkainak a leleplezésére irányuló igyekezet. A zsidó költészet vizsgálata Komlós számára azért is vált kulcsfontosságúvá, mert a saját költészetére vonatkoztatható tanulságokat meríthetett belőle. Ezzel függ össze a magyar–zsidó irodalomtörténet kulcsfiguráinak kijelölése, akik saját alkotói tevékenysége számára is mércét jelentettek.

A magyar–zsidó irodalmat művelő, ugyanakkor annak történeti feldolgozását is megalapozó Komlós elsősorban megoldatlan elméleti dilemmákkal talál

1 A tanulmány a Bethlen Gábor Alap által támogatott, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén lezajlott Komlós Aladár kutatói projekten belül készült.

2 KÖBÁNYAI János, *A lélek válaszutján. Komlós Aladár posztumusz munkássága elé* = Komlós Aladár, *Magyar–zsidó szellemtörténet a reformkortól a holocaustig I. A magyar zsidóság irodalmi tevékenysége a XIX. században*, Budapest–Jeruzsálem, Múlt és Jövő, 1997, X.

ta szembe magát (a magyar–zsidó irodalomtörténet behatárolása és célkitűzései, az asszimiláns zsidóság lélektana, a zsidó humor kérdése, a zsidó mint modell a magyar irodalomban).³ Kiindulópontja azonban, ahogy ez *Zsidók a válaszüton*⁴ vagy *Különvélemény a névmagyarosításról*⁵ című írásaiból kiderül, mindenekelőtt személyes. Ezekben az írásokban, akárcsak hasonló témájú verseiben, az asszimilációt, a zsidóság letagadását egyfajta takargatott betegségként, a zsidósággal való sorsközösség vállalását pedig a betegségből való kilábalás útjaként jelöli meg. A magyarsággal azonosulni óhajtó, vagy legalábbis a téves azonosítást némi büszkeséggel, ugyanakkor félelemmel teli szégyenérzettel fogadó zsidó képét Komlós legmarkánsabban *A bennszülött*⁶ című versében rajzolta meg. A vers középpontjában egy, a magyarságba látszólag teljesen beolvadt zsidó áll, akit egy kávéházban a külföldiek „bennszülöttként” vesznek szemügyre („Te vagy a bennszülött szemükben, / Tokaj s a ménes vagy magad”). A „bennszülött” látszólagos jegyei mögött elrejtteni próbált lelki traumák állnak, s a helyzet kétélűségét a teljes azonosulás, beolvadás lehetetlensége, ugyanakkor ennek bevallatlansága okozza („Ne tudják meg soha, milyen / megölt álmoktól mérgezett / szívvel járunk a pesti járdán.”).

Komlós költőportréiban és költészettörténeti áttekintéseiben⁷ a lelki és identitásproblémák a vers alakulása szempontjából válnak fontosakká. Nemes Nagy Ágnes *64 hatyú* című kötetének előszavában a vers alakulásának két aspektusát különbözteti meg: „a vers létrejötte, kialakulása az élménymagtól a kész versig”, és a „vers átalakulása”, a 20. századi vers változásai „a megelőző verseszményekhez képest”.⁸ Komlós esetében is fontos mindkét aspektus hangsúlyozása, bár az alkotáslélektani szempontok és az identitáskérdések nála erősen összemosódnak. A vállalt vagy rejtett, megtagadott közösségi kötődés szerinte az írói alkat kialakítását, a témák megválasztását vagy bizonyos témák kerülését egyaránt befolyásolja. Komlós az egyéni jelenségeket a kollektív vagy közösségi lélek szemszögéből magyarázza: Szép Ernő „önki-csinnyítően mosolygós grimaszában a zsidó félenkség”⁹ megnyilvánulását látja, s hasonlóképpen a zsidó szellemből magyarázza Kiss József késői költészetének önróniáját is.

Az 1892-ben született Komlósnál „a megelőző verseszmények” kutatása a jóval fiatalabb Nemes Nagy Ágneshez viszonyítva természetesen már életkoránál fogva is más dimenziókat kap (számára a „Petőfitől Adyig” terjedő korszak saját költészetének olyan közvetlen előzménye, mint Nemes Nagy Ágnes számára a Nyugat munkássága), s nála egyértelműen mások a költészet gyakorlatával és elméleti kérdéseivel való foglalkozás arányai is. A kettő azonban nem függetleníthető egymástól: a kölcsönhatást feltételező dichotómiát Kom-

3 Lásd pl. KOMLÓS Aladár, *Egy megírandó magyar–zsidó irodalomtörténet elé*, 1936 = Uő, *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*, Budapest–Jeruzsálem, Múlt és Jövő, 2009, 75–81.

4 KOMLÓS, *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*, 11–26.

5 Uo., 27–31.

6 KOMLÓS Aladár, *A tölgyek és a hegedű*, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 102–103.

7 Lásd a *Poézis és szellem* című fejezetet a Kőbányai János által szerkesztett kötetben: KOMLÓS, *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*, 113–161.

8 NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana I.*, Budapest, Osiris, 2004, 8.

9 KOMLÓS, *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*, 159.

lós az „éneklő” és az „énektanár” viszonyához hasonlítja. Utolsó, 1963-as verskötetének előszavában Musset gondolatára hivatkozva („az emberek háromnegyed részében el van temetve egy fiatalon elhalt költő, akit túléltek”¹⁰) az irodalomtörténészivel szemben saját költői énjét tartja elsődlegesnek: „S ha lesznek, akik kíváncsiak rá, milyen volt éneklőnek, aki ma már csak énektanár, azoknak megvallom: úgy sejtem, mégiscsak az voltam igazán, akit túléltem.”¹¹ Az éneklő és az énekes metaforája Komlós irodalomtörténeti műveiben is megjelenik. Ábrányi Emilt például találóan így jellemzi: „Mint némely énekes, Ábrányi is inkább a torkából, mint a szívéből énekel, inkább frappíroz, mintsem meghat vagy felgyújt, nem száll magába, csak mutogatja magát.”¹²

Az „énekes” és „énektanár” Komlós számára egyaránt fontos a kollektív lélek, a magyar–zsidó szellem megragadása. Az elméleti alapozást *A zsidó lélek* című írása jelenti, mely „azokat a közhelyeket gyűjti össze, amelyeket a 19. századi nemzeti mozgalmak ideológusai kényszerítettek rá az általuk zsidó léleknek nevezett konstrukcióra”.¹³ Komlós zsidólélek-konceptiójának mai átértékelését azok a Szombat folyóiratban¹⁴ közölt írások végezték el, melyek arra a körkérdésre válaszoltak, hogy relevánsak voltak-e Komlós feltevései, megítélésüket mennyiben változtatták meg a 20. század történései, s mennyiben használhatók a komlói kategóriák napjainkban. A legtöbb hozzászóló a zsidó lélek jellemzésében Komlós korának jellegzetes gondolkodásmódját látja, s ez bizonyos szintű elhatárolódást is jelent. Kulcsár Szabó Ernő például hangsúlyozza, hogy a zsidó lélek kutatása „a klasszikus-modern irodalmi diszkurzus, különösen pedig Babits hatását mutatja”.¹⁵ Dr. Köves Slomó rabbi viszont állítja, hogy „az egyes eltérő jellemvonások és eltérő tapasztalatok mellett létezik egy olyan alapvető jellemzője a zsidó pszichének, amely ugyancsak a zsidó teológia alaptételében gyökeredzik”, s ezzel összefüggően „Komlósnak igaza van eme alapvető felvetésében, és habár teljesen más társadalmi és politikai környezetben, de következtetése a mai napig is érvényes.”¹⁶ Komlós koncepciójának mai továbbvihetőségét legmeggyőzőbben Kőbányai János „Komlós Aladár szellemében” megírt irodalomtörténete¹⁷ példázza. Kőbányai a zsidó irodalom fogalmköréhez sorol „minden zsidó által írt” művet, és „minden zsidók által alapított és működtetett kulturális intézmény”-t¹⁸, „szociológiai és lelki feltétel”-ekből kiindulva, hangsúlyozva, hogy „az utóbbi a meghatározó, mivel a magaskultúra forrása a felszabadult lélek visszatükröződése és reprezentációja”.¹⁹

10 KOMLÓS, *A tölgyek és a hegedű*, 5.

11 *Uo.*

12 KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Budapest, Gondolat, 1959, 224.

13 BORBÉLY Szilárd, *A csoda*, Szombat, 2009/október, www.szombat.org/politika/3921/borbely-szilard-a-csoda

14 2009/október, www.szombat.org

15 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Komlós Aladár „A zsidó lélek” című írásáról*, 2009/október, www.szombat.org/politika/3935-komlos-aladar-a-zsido-lelek-cimu-irasarol

16 Dr. KÖVES Slomó rabbi, *Létezik-e zsidó psziché?*, 2009/október, www.szombat.org/politika/3923-letezike-zsido-psziche

17 KŐBÁNYAI János, *A magyar–zsidó irodalom története. Kivirágzás és kiszántás*, Budapest, Múlt és Jövő, 2012, 12.

18 KŐBÁNYAI, *A magyar–zsidó irodalom története*, 19.

19 *Uo.*, 19.

A kollektív lélek irodalmi megnyilvánulásainak vizsgálata szempontjából Komlós számára kiindulási pontnak számít Kiss József költészete. Ha a „közösségek lelké”-nek, „a tömeg lelké”-nek,²⁰ „az irodalom kollektív folyamata”-nak szellemtörténeti kutatását „egyes írói egyéniségekre akarjuk vetíteni, nehézségekre és erőltetett magyarázatokra vezet” – állapítja meg Babits²¹ Farkas Gyula és Horváth János irodalomtörténeti koncepcióit értékelve. Komlós a maga magyar–zsidó szellemtörténeti összefoglalásával egy egészen más közösség szempontjából ugyan, de hasonlóra vállalkozik. A magyar–zsidó irodalomtörténet kulcsfigurájának tartott Kiss József fellépése, amint azt Komlós hangsúlyozza, mérföldkövet jelent a költői fejlődéstörténetben: *Zsidó dalok* című kötetének megjelenése (1868) „a magyar zsidóság betoppánását jelzi a magyar lírai költészetbe”.²² Az 1932-ben íródott Kiss József-portré a szellemtörténeti gondolkodásban gyökerezik. Kiss József pályájának felvázolásában fontos szerepet kap az „élményformák” rekonstrukciója,²³ illetve a megértés alapját képező behelyezkedés. „Van egy terület, tapasztalta a gyermek, ahol megbocsátják az embernek, hogy zsidó, és nem törődnek azzal sem, hogy gyenge és kis termetű, egy terület, ahol tehát ő is kivívhatja talán az emberek szeretetét és megbecsülését: az irodalom világa. [...] Ha elképzelem a vézna, csöpp Kiss Józsefet, amint ünnepőbe öltözve, gúny és feléje hajgált kövek közt bandukol az alvégi korcsmaházból az illatos felvégi parókia felé, amelynek csendes szobáiban szerető arcok várják, mint ha egész pályájának előrevetített képét látnám.” – írja Komlós.²⁴ A Kiss József-portréban egy lelki élet történéseit vázolja: „Kiss József lelkében ezek a találkozások a dicsőség vágyát ébresztették fel. Lelke örökre e vágy tengelye köré rendeződött.”²⁵ Az egyén lelke a költészetten keresztül kapcsolódik a közösségi lélekhez, illetve a költészet a maga egyedi jellege ellenére ennek a közösségi léleknek a kifejeződése lesz: „A magyar zsidóság első szava pedig, mikor felvágják lírai nyelvét, a boldogság hálálkodása volt, hogy végre hazát és jogot kapott.”²⁶ „A *Zsidó dalok* füzetkéjében mintha népünk történeti akarata remegne, amellyel gyökeret ereszt a magyar homokba.”²⁷ Komlós Kiss József első kötetének verseiben „a zsidó lélek gyökérszállai”-t látja, „amelyek szomszorosan fúrnak a talajba”.²⁸ Az élmény, a szellem és a sors hármassága²⁹ a magyar–zsidó irodalomtörténetben, amint ezt a Kiss József-portré is mutatja, különös

20 BABITS Mihály, *Szellemtörténet* = Uő, *Esszék, tanulmányok II.*, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 305.

21 Uő., 308.

22 KOMLÓS: *A hatvanéves magyar–zsidó költészet* = Uő, *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*, 126.

23 A szellemtörténész „rekonstruálja azokat az élményformákat, melyek egy bizonyos felállásnak, élethelyzetnek általános értelmet, alakot adnak”. BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Budapest, Osiris, 1997, 110.

24 KOMLÓS, *Kiss József emlékezete, vagy: a zsidó költő és a dicsőség* = Uő, *Bevezetés a magyar–zsidó irodalomba*, 188–189.

25 Uő., 189.

26 Uő., 190.

27 Uő., 191.

28 Uő., 191.

29 BÓKAY, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, 111.

hangsúlyokat kap: a korszellem, melybe Kiss József beletanult, és kisebb-nagyobb nehézségekkel végül is beilleszkedett, nincs összhangban a magyar–zsidó jelleg átmenetiségének élményével, és a zsidó sorsból adódó „öszönös nézetei”³⁰ megingásával. A lelki folyamatok leírásában Komlós saját lelki folyamataiból indul ki, a közösségi szellem értelmezésében pedig saját korának az asszimilációval, illetve az asszimiláció kudarcával kapcsolatos megfigyeléseiből következtet.

Az „interpretátor személyes elkötelezettsége”³¹ Komlós korai írásaiban magától értetődő: az asszimiláns zsidóság problematikáját, a névváltoztatás kérdését személyes élményeiből bontja ki, s ezeket a saját tapasztalatokon alapuló elméleti fejtegetéseket a szellemi és irodalmi jelenségekre is vonatkoztatja. „A tudomány a dolgokat és dolgok rendjét adja nekünk, a művészet lelkeket és sorsokat” – írja Lukács György³² a szokásos tudomány–művészet dichotómia kapcsán, melyet ő a kritika műfajában feloldódni lát. A „kritikának nevezett írás”-tól „finom, alig megfogható átmenetek végtelen sora visz” Lukács szerint³³ a költészet felé. Az „önismereti írásmód”³⁴ Lukács György által leírt, többnyire élesen külön nem választható, átmeneti formákból álló rendszerének több eleme megtalálható Komlósnál. Komlós költőként is olyan példaképeket választ magának a magyar–zsidó költészet kulcsfigurái közül, akikben a kifejezni szándékozott közösségi vagy típusjelleg megtalálja. Egy sötét kaftános, hosszú fehér szakállú, öreg zsidót bemutató *Ódájának*³⁵ háttérében ott van Kiss József *Legendák nagyapámról* című kompozíciója: Kiss József „kaftános őse”-nek léte is mintegy irodalommal szublimálódik, az örökség nemcsak családi vagy közösségi, hanem esztétikai érték is.

„A dalt tetőled örököltém én,
S az mégis legszebb ezen a világon,
Idővel nem dacol, csak költemény,
Legalább én, a rongyos bárd úgy látom:
A rozsdá dőzsöl a nagy lakomán –
Te élsz tovább kaftános nagyapám.”³⁶

Komlós kaftános zsidójának élettere is irodalmi és esztétikai tér („tágszemű legendák kúsznak sűrű repkényt szöve a falakra”, „a Bálsem hallgatta egykor a kis füvecskék énekét”, a régi rabbik sora „mint végtelen márvány oszlopsor”), ám ez az élettér sokkal misztikusabb, mint a *Legendák a nagyapámról* szeretetteljes ironiával átszőtt világa. A rokonság hangsúlyozása („csupasz testvéred lelke sófárt fuj elébed a szélben”) a művészi ihletés örökségét is magával vonja. A haszidizmus két kiemelkedő alakjának említése („a Bálsem” és „rabbi

30 KOMLÓS, *Kiss József emlékezete*, 192.

31 BÓKAY, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, 113.

32 LUKÁCS György, *A lélek és a formák. Kísérletek*, Budapest, Napvilág Kiadó–Lukács Archívum, 1997, 14.

33 *Uo.*, 14.

34 BÓKAY, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, 112.

35 KOMLÓS, *A tölgyek és a hegedű*, 101.

36 KISS József, *Tűzek*, Válogatta, sajtó alá rendezte, és a bevezető tanulmányt írta KOMLÓS Aladár, Budapest, Szépirodalmi, 1961, 235.

Nachmann³⁷⁾ a rokonság értelmezhetőségét térben és időben kitágítja, akár csak a *Zsidók a kapualjban* című versben, ahol egy kapualjban látott, egymást átölelő két szakállas zsidó alakjában, mozdulataiban „a történelmi gesztust” látja, „mit megel ujjra mindenik generáció”.³⁸

Komlós irodalomtörténészként egy közösség nevében szólal meg, s mivel a potenciális befogadók köre, akár csak az irodalomról való beszéd jellege, az ötvenes években radikálisan megváltozott, a Kiss József-portréban is jelentős hangsúlyeltolódásokat figyelhetünk meg. Kiss József élet- és pályarajzának átalakulásai jól példázzák ugyanakkor a történetnek többféle elbeszélhetőségét, illetve a politikai helyzetből adódó irodalomtudományi elvárások kiszolgálását. Komlós 1959-ben megjelent monográfiájában, mely a magyar költészet fejlődéstörténetének egy korábban feltáratlan fejezetét dolgozta ki részletesen, a *Zsidó dalok* című Kiss József-kötet kapcsán már nem a zsidó szellem történelmi akarátának megnyilvánulását, hanem a magyarsággal való egyenjogúsodást és a költőnek a magyarságért való rajongását hangsúlyozza: „Rajong a szabadságért, a magyarságért és a költészetért, s versei által akarja kivívni megbecsültetését.”³⁹ A gyermekkor eseményei közül a harmincas évekbeli tanulmányban még a falusi zsidó megaláztatását és kirekesztettségét emeli ki: „Két messzi világ hajolt össze, mikor a menekült orosz–zsidó kántor unokája felkereste az ősz magyar tiszteletest.” „Mikor végigment az utcán, a gyerekek csúf-szavakat kiabáltak és köveket dobáltak utána”.⁴⁰ Az ötvenes években a származás nem a zsidó–magyar dichotómia részeként, hanem az utólagosan visszavetített osztályszempontok érvényesítéseként említődik: „anyja egy litván zsidó kántor lánya, aki a cári Oroszország pogromjai elől hazánkba menekül, s akitől a költő úgyszólván már az anyatejjel szívja be a cárizmus gyűlöletét.”⁴¹ Szimptomatikus az irodalomtörténésznek a zsidóságtól való elhatárolódása is, mely tulajdonképpen csak látszólagosan alapszik a magyar–zsidó ellentétek megszűnésén, a zsidóknak és a magyaroknak egy közös „hazánk”-ba való beolvadásán. A cárizmus gyűlöletét az anyatejjel magába szívó 19. századi költő képét később feltehetőleg maga Komlós is túlzónak tartotta, hiszen a Kiss József válogatott verseihez írt bevezető tanulmányban már így alakította át a szóban forgó szakaszt: „anyja egy a cári Oroszország pogromjai elől menekült Behrmann nevű zsidó kántor irodalomkedvelő leánya, aki még beszéli az orosz nyelvet.”⁴² Az ötvenes évekbeli pályarajzban gyakran találunk a harmincas évekből átvett mondatokat, melyek csekély átalakítások révén is erős ideológiai tartalommal tudnak telítődni, például a Kiss József vándortanítóságának korszakára vonatkozó „állandóan érintkezett a néppel, ekkoriban ismerte meg tüzetesebben a népköltészetet és a külföldi, főleg a német iro-

37 Baal Sém Tov (1700–1760) és Braclavi Rabbi Nahman (1772–1810) munkásságával kapcsolatban lásd: SCHEIBER Sándor, *A feliratoktól a felvilágosodásig. Zsidó irodalomtörténeti olvasmányok*, New York–Budapest–Jeruzsálem, Múlt és Jövő, 1997, 258–261.

38 KOMLÓS, *A tölgyek és a hegedű*, 100.

39 KOMLÓS, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, 342.

40 KOMLÓS, *Kiss József emlékezete*, 188.

41 KOMLÓS, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, 341.

42 KOMLÓS, *Kiss József (1843–1921)* = Kiss, *Tüzek*, 5.

dalmat⁴³ szakasz a következőképpen alakul át: „ekkor ismerte meg jól az életet, a magyar népet és a népköltészetet”.⁴⁴

Komlós esetében is elgondolkodhatunk a lelkes zsidó költő és a magyar–zsidó viszonylatban alapozó jellegű (később nagyrészt kéziratban maradt) műveket megalkotó irodalomtörténész kommunista pálfordulásának lélektanán, illetve ezzel összefüggésben a korábban tudatosan „magyar–zsidó költészetet” művelő Komlós költői krízisének okain. A zsidóknak a Holocaust utáni csatlakozása a kommunistákhoz Komoróczy Géza szerint az integráció vagy asszimiláció újfajta módját jelentette: „A Holocaust után a kommunista platformot egy újabb elem is vonzóvá tette: a hatalmi pozíció azt az ígéretet hordozta, hogy elejét fogja venni a zsidóüldözés bármilyen módon való megújulásának.”⁴⁵ „Nem bosszúvágy vezette őket, nem is a hatalom csábítása: egy olyan közösséghez akartak tartozni, amely végre nem zsidónak tekinti őket, amelyben egyenlők a többiekkel.”⁴⁶ Tény, hogy Komlós, még ha a magyar–zsidó irodalomtörténet megírásával az újfajta elvárásoknak engedve teljesen fel is hagyott, irodalomtörténeti munkáiban továbbra is foglalkozott azokkal az alkotókkal, akiket a magyar–zsidó irodalomtörténet részeseiként tárgyalt korábban, szemléletében pedig a szellemtörténeti alapozás továbbra is nyomot hagyott. Ez az oka, hogy bár munkái a marxista irodalomesztétika szabályaihoz igazodnak, a korabeli irodalompolitika mégsem fogadta őket egyértelmű lelkesedéssel: a Kiadói Főigazgatóság egyik jelentése szerint Komlós „legtöbb ítéletében a polgári irodalomesztétika eredményeiből indul ki, és marxista vizsgálódásai ezért nem önnön alapjukból fakadnak, hanem rosszul szabott ruhaként illenek mondanivalójuk testére”.⁴⁷ Komlós költői krízise is minden bizonnyal összefüggésbe hozható az újfajta befogadói elvárásokkal és megváltozott irodalompolitikával. „Én is túléltem egy költőt, aki voltam. Azt hiszem – hogy, hogy nem – a vagonokban halt meg, 1944-ben” – írja 1963-ban. Komlós költői elhallgatása a közösségi elvárások és az egyéni érzékenység összefüggésének jellegzetes példája, mely az irodalompolitikának a költészet terepére történő behatolását is jelezheti: a megváltozott viszonyok között az irodalomtudomány nem az „önismeret eszköze” többé, a költészet művelése tehát (legalábbis akkor, ha korábban ugyanazon „önismereti írásmód” egyik formájának számított) nem lehet továbbra is szimbiózisban vele.

43 KOMLÓS, *Kiss József emlékezete*, 190.

44 KOMLÓS, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, 341.

45 KOMORÓCZY Géza, *A zsidók története Magyarországon II. 1849-től a jelenkorig*, Pozsony, Kalligram, 2012, 940.

46 *Uo.*

47 *Írók pórázon. A Kiadói Főigazgatóság irataiból, 1961–1970*, szerk. TÓTH Gyula, Budapest, MTA ITI, 1992, 53.

Polgár Anikó

**The Singer and the Singing-master
The „collective soul” in the Poetry of Aladár Komlós and in his József
Kiss-portraits**

The study makes an attempt at perceiving the structures of Jewish-Hungarian minority identity as a form of self-representation in the poetry and theoretical concepts of Aladár Komlós. In the centre of research are the early poems written by Komlós himself, and his intellectual and artistic portrait of the emblematic Jewish-Hungarian poet, József Kiss. Komlós composes in the spirit of the History of Ideas (Geistesgeschichte), and as a starting point he uses the term of the collective soul. His József Kiss-portraits were changing in accordance with the actual political and social demands and requirements. Mentioned process is inseparable from his own poetical withdrawal.

Keywords: Hungarian–Jewish literature, History of Ideas (Geistesgeschichte), Poetry of Aladár Komlós and József Kiss, National Identity

Polgár Anikó
Comenius Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
polgaraniko@post.sk

Csehy Zoltán

A néma őrült arca

Komlós Aladár versei „szlovákiai magyar” antológiákban¹

Absztrakt. A tanulmány Komlós Aladár korai költészetének jelenlétével, hiányával, ambivalens vagy ideológiailag és esztétikailag erőteljesen determinált megítélésével foglalkozik az úgynevezett „szlovenszkói”, illetve a szlovákiai magyar irodalmat bemutató antológiákban (1926-tól máig) és a korabeli magyarországi válogatásokban. Az átpolitizált kisebbségi diskurzus Komlós szerepléseit radikálisan redukálja, magas esztétikai mércével mérhető szövegeinek kevés teret enged, ám mihelyt az esztétikai alapú megítélés válik dominánssá (mint pl. Babits Mihály fiatal líráról szerkesztett antológiájában vagy Varga Imre reprezentatív kötetében), Komlós szövegvilága – noha esetenként csak esztétikai ínyencséggként – azonnal előtérbe kerül. Komlós elméleti munkáiban erőteljesen kritizálta a szlovenszkói magyar irodalom értékrelativizáló törekvéseit, később pedig megkísérelt létrehozni egy zsidó-magyar irodalmi koncepciót is – ám különféle okok miatt költőként gyakorlatilag mindkét paradigmában háttérbe szorult.

Közhelynek számít, hogy minden kisebbségi irodalmi diskurzus permanensen átpolitizált. Ez az átpolitizáltság azonban nemcsak a kritikai-tudományos beszédmód artikulálódásában jelentkezik, hanem olykor egyenesen a műalkotás létmódjában is érvényesül, sőt akár maga is lehet a műalkotás tárgya. E tendenciának köszönhetően a kisebbségi szerző karakterológiai szempontból behatároltabb, lényge retorikai megalkotottságában szimplifikáltabb, megítélése pedig nem feltétlenül értékarányos, jobban mondva esetében az értékelésbe szokás belecsempészni egyfajta etikai állandót is az értéktulajdonítás részeként.

Már Kemény Gábor *Így tűnt el egy gondolat* című „felvidéki magyar” irodalomtörténetének lírára vonatkozó részében világosan egybekötötte az érték és a kisebbségi sors más kontextusokban diametrálisan függetlenített fogalmait. Az így keletkezett sordiskurzus mentális-etikai bizonyosságot gerjeszt ugyan, vagyis az elkülönítés egyértelműségét, ugyanakkor ez az elkülönülés-konstrukció nem választható le a nyelvi egységességről (ennek fenntartandósága a szellemi munkálkodás közös etikai parancsa), s így a szlovenszkói magyar irodalom is minden specifikum ellenére végeredményben nem más, mint „északi magyar irodalom”.² Kemény topográfiai és esztétikai alapon teszi ezt: az irredenta karakterű „hazafias” költészetet akarja így szeparálni a másik két,

1 A tanulmány a Bethlen Gábor Alap által támogatott Komlós Aladár kutatói projekten belül készült a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén.

2 KEMÉNY Gábor, *Így tűnt el egy gondolat. A felvidéki magyar irodalom története 1918–1938*, Budapest, Mefhosz Könyvkiadó, 1940, 73.

esztétikai értelemben fajsúlyosabbnak ítélt vonulattól: a „romantikus faji szemlélet” és a „kisebbségi magyar élet” költőitől,³ de elgondolása nem bizonyul következetesen megvalósítottnak. Kemény végeredményben egyetlen gondolat, a kisebbségi génuszba vetett hit művészi artikulálhatóságának csődjét mutatja be a maga pozitivista valóságában. Egy látszatesztétikán alapuló program irodalompolitikai gesztusokban kimerülő algoritmusait kínálja, nincs esztétikai világképe, csak etikai, és legfeljebb csak tematikus előirányzásai léteznek. Kemény már hagyományként tekintheti át azt, amit a határon túlra szakadt értelmiség első nemzedékei létrehoznak. De mi is az, ami megkonstruálódott, és amit azóta is folyamatosan újrakonstruálni vagyunk kénytelenek?

E mintázatok kialakításaiban aktívan vett részt Komlós Aladár is, ám a kisebbségi irodalomról szóló munkássága, illetve költészete, különösen a határon túli irodalom reprezentációjához képest mérhetetlenül alulreprezentált maradt, gyakorlatilag a feledés homályába veszett még abban az eredeti anyadiskurzusban is, melynek eredményeit Kemény és nyomában sokan mások is éltették, továbbgondoltak. Az alábbi írás Komlós költői reprezentációját vizsgálja az egyes szlovenszkói magyar irodalmat bemutató antológiák tükrében, de azokra a költészetesztétikai megfontolásokra is igyekszik odafigyelni, melyek Komlós elméleti vagy kritikai szövegeiben demonstrálódtak.

Komlós Aladár 1926-ban a Nyugatban publikált *Magyar költészet Szlovenszkon* című helyzetfeltáró dolgozatában a korabeli magyar irodalmi történekek kritikai megítélésekor rendkívül radikálisan fogalmaz: a szlovenszkói irodalomkritikusi vélekedésben az értékrelativizáló, ún. „irodalmi árfelhajtás elméletét” tartja általános érvényűnek. Az átpolitizáltság és a nemzeti-faji ideologikum etikai értékeire alapozódó esztétikainak álcázott törekvések a műalkotás esztétikai tényként való vizsgálata helyett az alkotás kisebbségi helyzetben való keletkezésének, lehetőségeinek dinamikájára figyeltek. A kritika esztétikai értelemben impotenssé válik: az érték helyett az érték lehetősége, illetve az etikai érték érvényesíthetősége kerül előtérbe. Ez a kritikus impotencia a traumatizáltság függvénye és szószólója, genetikai átörökítője is lesz, hiszen alapelve nem más, mint egy esztétikai kontextust nélkülöző imperatívusz: „Magyarok vagyunk, ne bántsuk egymást. Ma, mikor olyan rosszul megy a magyarság sorsa, nem szabad kedvezőtlen bírálatot mondani az utódállamok művészetéről. Elvész a magyarság, ha tüstént meg nem veszed ennek vagy annak az istenfinak az Összegyűjtött Költői Műveit”.⁴ Az anyaországi kritikai diskurzus efféle elpuhulása, etikailag irányzatos csődje vagy lehetetlenné tette az értékítélet-alkotás természetes dinamikájának kritikai energiákká alakulását, vagy anomáliákat eredményezett. Ennek a benevolenciának köszönhetően Komlós odáig jut, hogy egyenesen kijelenti: „Nincs máig sem könnyebb dolog, mint Szlovenszkon magyar íróvá avanzsálni. Ha valakinek két versét közölte valamelyik napilap, már felvétellett az írók kataszterébe.” Ez az írógenerálás a megmaradás traumaként való megélése mellett a permanens életképesség záloga lesz.

Komlós mindamellett esztétikai alapon arra a megállapításra jut, hogy a szlovenszkói magyar irodalom „közelebb van a nyugati áramlatokhoz, mint a

3 Uo., 74.

4 KOMLÓS Aladár, *Magyar költészet Szlovenszkon*, Nyugat, 19 (1926), 17. szám, 396–399.

magyarországi”, ugyanakkor közönsége mégis a legkonzervatívabb. Komlós biztos esztétikai érzékkel emeli ki Márai Sándor és Szenes Erzszi költészetét a kor lírájából, illetve hangsúlyozza Vozári Dezső értékeit is. Felfigyel a rendkívüli ideológiai végletességre is, melyet a „szélsőbal” Forbáth Imre és a máig érvényes kritikával illetett Mécs László írásművészetének jellemzése érzékeltet nála. Komlós szövegéből kissejlik a kritikai értékelés több traumatikus pontja. A szenvedés- vagy mártírretorika inszcenizálásának igényével való szembefordulás (az egyetemes magyar mérce lehetősége, a kontextus leválasztása az esztétikumról) alapkövetelménnyé válik, amennyiben valóban szeretnénk megnyitni az irodalmi fegyvertények diskurzusát az irodalomgenerálás mechanizmusainak elszabadítása helyett. Az összmagyar kontextus teljes hiánya ugyanakkor Komlós szövegét magát is jellemzi, helyzetjelentésében ő sem működteti a magyarországi kontextust. A polarizáció feloldhatatlansága is alaptényként mutatkozik meg, ahogy az egységes hang, a szlovenszkóiség eidoszának problematikusága is kiviláglik.

De vajon tényleg olyan könnyű volt költővé válni Szlovenszón, mint Komlós írta? Komlós a *Bontakozó szárnyak* című antológiában tűnt fel Begyets László és Darvas János társaságában, majd áttelepüléséig két kötete jelent meg: a *Voltam poéta én is*, illetve *A néma őrült arca* című gyűjtemények.⁵ Mindkét könyve kimagasló eseménynek számított: az első Szabó Lőrinc tetszését is elnyerte a Nyugat hasábjain.⁶ Már Szabó felfigyel arra a paradox attitűdre, mely a költő tehetség bizonytalansága, a költői alkotás iránti averzió számára teremt költészetet. Ez a metapoétikus eltökéltség máig Komlós egyik legnagyobb újítása. Kétségtelen, hogy Ady hangjának felerősödése és öblösödése a kor viszonylatában látványos, ám Komlós klasszicizmusa és kiegyensúlyozottsága az artisztikum irányába mozdul el, és emellett a formai-aránytani séma mellett élete végéig kitarzott. A hagyományba ágyazottság azonban nem jelent konzervativizmust sem tematikai, sem formai értelemben. Komlós szerepe a szlovenszkói magyar irodalom, ezen belül a költészet reprezentációjában kicsi, s e költészet jelentőségéhez mérve ez mai szemmel nézve alig érthető. Talán a fenn említett metapoétikus paradoxon komolyan vételének vagy épphogy megnövekedett irodalomtörténeti, kritikai súlyának tudható be. Mindebbe belezajátszott még az a faji alapú irodalomszemlélet is, mely Szabó Dezső révén a szlovenszkói magyar irodalom egészére is igencsak jelentékeny hatást gyakorolt. Komlós első kötetének értékei lényegében elsikkadtak, a szlovenszkói magyar irodalom reprezentációjában nem szántak neki jelentékenyebb szerepet. Komlós nyugatos esztéticizmusa és intellektuális versépítése szervidegenként hatott a maga korában.

Az első szlovákiai magyarnak tartható reprezentatívabb antológia Sziklay Ferenc, a „kisebbségi Kazinczy” nevéhez fűződik, és a „Szlovenszko és Ruszinszko magyar költőinek alkotásaiból” alcímet viseli. A könyv 1926-ban Berlinben jelent meg, és huszonhat alkotót mutat be.⁷ Ugyancsak Berlinben, két évvel korábban, 1924-ben jelent már meg magyar költői antológia, ám

5 FÓNOD Zoltán, *Üzenet. A csehszlovákiai magyar irodalom 1918–1945*, Budapest, Akadémiai, 1993, 154–155.

6 SZABÓ Lőrinc, *Komlós Aladár: Voltam poéta én is*, Nyugat, 1921, II, 1362–1365.

7 *Lirai antológia*, szerk. SZIKLAY Ferenc, Berlin, Ludwig Voggenreiter Verlag, Magyar Osztály, 1926.

akkor Pintér Jenő és Sajó Sándor a magyar nyelvterület egészéről válogatta ki a kortárs líra egyes képviselőinek munkáit, többek közt Babits Mihály, Áprily Lajos, Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső és Sík Sándor verseit.⁸ Ebbe a ragyogó névsorba került bele a szlovenszkói líra első igazán átütő tehetsége, Mécs László is három jellegzetes versével (*Hajnali harangszó*, *Esti séta*, *Egyszerű krónikácska egy nagyon jó emberről*). Mécs *Hajnali harangszó* című verse és kötete „a kisebbségi magyarság ünnepe lett”, a nemzet szellemi újraegyesítésének programját vélték benne felfedezni, s kialakult egy prófétikus költőmodell is, mely a tanítvány és a küldött transzcendens beágyazottságát aknázza ki a szövegvilág virtuális, és az önreprezentáció nyilvános terében.⁹ Komlós sosem vállalt Mécséhez hasonló önreprezentációt, és a Mécs-féle, a jobboldali radikalizmussal is kacérkodó beszédmódot radikális idegenkedéssel szemlélte.

A Sziklay-antológiában Komlósnak mindössze öt költeménye szerepel: ezek mindegyike jócskán túllép a kötet verseinek átlagszínvonalán. A költő ekkor már kötetes szerző, sőt a zsidóság irodalomtörténeti hagyományai éppúgy foglalkoztatják, mint az asszimiláció, illetve az egzisztenciális létszorongatottság kérdései. Komlós Aladár verseiben az objektív racionalizmust teszi meg programjává, miközben impresszionista hangoltságú múltnosztalgiáinak sokszor retorikailag erőteljesen szétszálazódó intimitása ezt a tendenciát gyakran felszámolja. A megválaszolatlan nagy költői kérdések pozicionálását is alárendeli annak az idealisztikus szépségeszménynek, melyet a Nyugat első generációjának alaphangjában tapasztalhattunk meg: „Szépség cserepei, honnan jövő és milyen / üzenetet betűzők bennetek?” Az antológia szerkesztője is nehezen kezelte ezt a fajta lírát, és azonmód jelezte is, „lehet, hogy nem lesz kimondottan lírikus, de – akkor is – az irodalom más terén értéknek ítélik”.¹⁰

Komlós szövegvilága nem illeszkedik a szlovenszkói magyar költészet korabeli vonulatába: a vátesz szerep igényét, a felvidéki Ady pozícióját, a kisebbségi lírikus szinte messianisztikus szerepvállalását nem vállalhatta, de az avantgárd költészet újszerű törekvéseihez sem csatlakozott. Ez utóbbi, kivált a fiatal Márai verseiben érte el a szlovenszkói csúcst. Az irodalomtörténeti összefoglalásokban is evidenciaértékűnek számít a szlovenszkói magyar irodalom avantgárd elitizmusa és kísérletező kedve, németes expresszionista megnyilvánulásoknak való alárendeltsége. Komlós viszont pontosan azt képviseli, amit a Nyugat első nemzedékének babitsi vonulata: az intellektus lehetőségeit feszegető, a bölcséleti indíttatásra építő, azzal polemizáló vonulatot. Ez a költészet meglepő módon a szlovenszkói líra erővonalaiban alig képviselteti magát: az aktivizmus minden tekintetben erősebb, mozduljon bár a keresztény-konzervatív messianizmus (Mécs, Ölvédy), a baloldali-szociografikus (Földes) vagy akár az avantgárd-expresszionista (Márai, Forbáth) irányába. Komlós költészetének nincs radikalizmusa: és a politikai, illetve esztétikai aktivizmust helyettesítő passzív esztétizmus kisebbségi kontextusban nem különösen segíti elő munkáinak reflektorfénybe való jutását.

8 *A ma magyar költői. Szemelvények élő magyar költők lírai terméséből*, szerk. PINTÉR Jenő és SAJÓ Sándor, Berlin, Ludwig Voggenreiter Verlag, 1924.

9 RÓNAY László, *Mécs László*, Budapest, Balassi, 1997, 28–31.

10 *Lírai antológia*, szerk. SZIKLAY Ferenc, i. m., 45.

Komlós költészetében ugyan megfogalmazódik a „szabad, új út” metaforája (*Elszabadult csillag*), ráadásul egy kozmikus asztronómiai kontextusba ágyazottan. Ez az út az új mellett „szent” is, de nem vezet sehová, illetve oda vezet, ami egyedül mérhető a kozmoszban, a mikrozsmikus lét, az emberi sors, a létszorongatottság magánya, és ennek vállalása. Az individualizmus ilyen korlátok közti felfogása szintén könnyen vegyül a szimbolizmus gesztusaival, vagy gyakran költői allegóriákat alakít ki.

Az *Ó boldogok* című költemény az öregkor bölcsességének és a „bevégzett múltnak” a viszonyát tárja fel az antik etika Seneca és Cicero nevével fémjelozhető gesztusainak versbe applikálásával. Az érettség, az öregség váratlanul egy értékhierarchia csúcsára kerül, amit nem a visszatekintés objektivitása determinál, hanem az alkotáspszichológia maga: a beálló öregség Komlós allegóriájában egy-egy „lezárt sor békéje”, maga az érett, a beért költemény.

A *meglopott királyfi* című költemény egy verses léttopográfia: Losonc jelenik meg a maga nevezetes helyszíneivel, a házak közé zárt lét, mely az ifjúság „arany processzióját” idézi fel. Az ifjúság, a királyfi-lét nem pusztán meszeszerűségében ellentéte az *Ó boldogok* című költemény öregség-metaforarendszereinek, hanem az identitás formális és valós bizonytalanságának összeütközését is jelképezi. A királyfi, akinek ruháit, míg a folyóban fürdik, koldusruhára cserélik, így válik sorsszimbólummá, egy létérzékelés summázatának emblémájává: Komlós azonban tényként közli a változást, az öntudatra ébredés, a valósággal való szembesülés agresszióját, s ez a kiegyensúlyozottság még feszesebbé teszi a vers kiérlelt struktúráit. A fabula, a létezés fabulisztikus periódusa nem kínál folyamatos átmenetet: megszüntet drasztikus felismerés eredménye. A költemény alkotáslélektani és költészet-esztétikai olvasatokra is nyitott: az ötlet, a fantázia, a játék univerzumának elégikumma és nosztalgikus impresszionizmussá alakulását érzékelteti a líra eszköztárával.

Komlós két szabad verse is helyet kapott Sziklay válogatásában: a *Káinok* és *Ábelek* bibliai szimbolizmusa erősen megidézheti Adyt, de a szöveg poétikája a közvetlen hatást cáfolni látszik. „Istenem, kedves jó fiúk ők” – kezdődik a sóhajnak, illetve fohásznak is beillő expozíció. A költemény társadalmi-politikai verssé nővi ki magát, egy szociológiai mélységeket feltáró költői szondává válik. A „boldog Ábelek” gyerekszobákban nőttek, illedelmesek, „minden rendes polgárral testvéri rezonanciában” állnak, „örök gutgesinntek”, velük szemben konstruálódik meg a káini „mi”-struktúra, az Istennek kedvesebb „borzasok”, nyersekek, átkozottak szférája. Komlós a szociális mozgások forradalmi és pusztító dühének lélektanához keresett ősmintázatot. A pusztítás és az építés, a leépítés és az állandóság konfliktusait megszólaltató szöveg két párhuzamos, egymást éltető és magyarázó világot leplez le. A szépség üzenete egyszerre szerelmes vers és hitvallás a szépség esztétikája mellett: a műalkotás a szépség kibetűzése, a vers lényegében annak a megragadása, amit a szépségből felfog a lélek.

Fábry Zoltán 1926-ban írt kritikát a Sziklay-antológiáról: látszatra esztétikai alapon közelít a szöveghez, ám végül erőteljes ideológiai elfogódottság uralkodik el írásán, s a létrejött antológiát egy általa létrehozandó antológiatervezettel veti össze, illetve bagatellizálja. „Hamis tükrös antológiának” nevezi, a szerkesztő „bájos naivitásáról” ír, a könyvet a „családi szalonok díszeként”

apoztrofálja és megalkuvásként értékeli, Földes és Márai jelenlétét egyfajta szalonlogikából adódó „Bürgerschreck”-nek nevezi.¹¹ Rövid írása számos önellentmondásba bonyolódó sarkított ítéletet fogalmaz meg. A legkomikusabb talán az, hogy míg kárhoztatja pl. Antal Sándor, Dutkó Zoltán, Féja Géza, Kelembéri Sándor és Kultsár Miklós hiányát, maga sem veszi fel őket „csak papiroson, tehetetlenül, megszülnhetetlenül” létező antológiájába. Nem meglepő, hogy Fábry tervezett antológiájának 15 szerzője közül 10 Sziklaynál is szerepel, s csupán öt új hangot szólaltat meg (Mihályi Ödön, Vozári Dezső, Forbáth Imre, Halász Miklós, Jarnó József). A katalógusgyártás, az enumeráció erejébe vetett hit Fábrynál már 1924-ben is erőteljesen jelenik meg az Új Auróra 1924-es évkönyvét bíráló írásában, ahol „ellentétként” közli a „szlovenszkói magyar irodalom munkásainak” „teljességet megkövetelő” névsorát, mely 42 elemből áll, akik közt több olyan szerző is szerepel, akit satirikus hangvételben gúnyol ki később Sziklay antológiáját értékelve (pl. maga Sziklay vagy Szeredai-Gruber Károly).¹²

A *Szlovenszkói magyar írók antológiája*¹³ című reprezentatív tabló a „vén Zobor tövében”, Nyitrán jelent meg „tőke és mecénás nélkül”. Dallos István és Mártonvölgyi László négy kötetben nyújt áttekintést a szlovenszkóinak nevezett magyar irodalomról. A könyvek struktúrája a következő: az I. és a IV. kötet szépirodalmi antológia (a IV. esszéket is tartalmaz), a II. kötet az „elszármazott írók” munkáiból ad ízelítőt Juhász Gyulától, Lesznai Annán, Schöpflin Aladáron, Kassák Lajoson, Erdős Renéén, Márai Sándoron át Szép Ernőig, nem mellőzve a „világdíjnyertes” Földes Jolánt sem, a III. kötet műfordítások gyűjteménye, mely Szalatnai Rezső társszerkesztésében közöl széles válogatást cseh és szlovák költők műveiből. Szvatkó Pál ebben az antológiában közölt *Mit adott Szlovenszkó az új magyar irodalomnak?* című „optimista” esszéje alapján így rekonstruálhatjuk az elvárasi horizontot. A „szlovenszkóiség” esszenciájának radikális művészi kifejeződése még várat magára: a szlovenszkói művészi létet nem konstrukcióként fogják fel, hanem esszenciális lét-tapasztalatként, melyre létesztétika is épülhet. Krammer Jenő ezt az idealizált irodalmi hőroszt nevezi „szlovenszkói irodalmi géniusznak”, akinek majdani eljövetele fokozatosan egy túlmisztifikált megváltástörténetbe ágyazódik bele.¹⁴ A „szlovenszkóiség” irodalmi értelemben itt valamiféle természetes, velünk született, rögzített létállapot, nem pedig társadalmi konstrukció és szocializációs kérdés: egy új misztifikáció terepe, mely irodalmi hősökre vár.

Ez az antológia az „elszármazott” írók közt, a második kötetben közli Komlós Aladár öt versét. A *Vásár* című szöveg poétikus és allegorikus „hazatérés” egy multikulturális közegbe („bőrsapkás szlávok, pattogó palócok”), az egzotikumba magába, mely korábban az evidencia léttére volt. Komlós versei-

11 FÁBRY Zoltán, *Sziklay Ferenc lírai antológiája (Még egy hozzászólás)* = Fábry Zoltán *összegyűjtött írásai*, szerk. FÓNOD Zoltán, Bratislava, Madách, 1981, II, 93–95.

12 FÁBRY Zoltán, *Új Auróra: 1924* = Fábry Zoltán *összegyűjtött írásai*, szerk. FÓNOD Zoltán, Bratislava, Madách, 1980, I, 215.

13 *Szlovenszkói Magyar Írók antológiája I–IV.*, szerk. DALLOS István és MÁRTONVÖLGYI László, Nyitra, Híd, 1936–1937.

14 KRAMMER Jenő, *A szlovenszkói magyar irodalom – lélektani szemszögből* = *Szlovenszkói Magyar Írók antológiája IV.*, i. m., 22.

ben azonban nem pusztán a szociológiai érzékenység erősödik itt fel, hanem a politikai allegória is megizmosodik (*Beomló dekkungok*), noha sosem válik tételessé vagy irányzatossá, mindig megmarad dokumentáló jellegű és kizárólag etikai alapú. A „vad patkányok bitang országotolása”, a rablét, a kényszermunka, az egzisztenciális ellehetetlenedés ábrázolása új versnyelvet is kap: a képalkotás igénye ugyan erőteljes marad, de a dikciót a belső feszültség és nem a külső forma determinálja. A *Szép kerek alma* című vers pedig átmegy szokatlan „szövegversbe”, a prózához közelítő „igénytelensége” anekdotikus mozaikká alakul. A leghagyományosabb a *Weekend* című szerelmes vers, mely szecessziós kiélezettségében oldja fel a hagyományos szerelmi sémákat: „tüskés bozót a csók minékünk / és tapadó, nehéz iszap”. Az egzakt megfigyelés radikális realizmusa a groteszkig is elvezeti a költőt: „Egy este boldog voltam. Egyszer este, / hat s nyolc között”.

Az 1932-ben Babits Mihály összeállításában megjelent *Új anthológia* nem vesz tudomást a határontúliség kérdéseiről, a szerkesztő esztétikai alapon, a nemzedékek konfrontálódása nyomán gondolkodik, és egységes irodalomban: „Új dalos-sereg a magyar költészet szenthegyén, ezek jöttek az Ady-tábornak nyomában.”¹⁵ A kötet többek közt József Attila, Berda József, Déry Tibor, Illyés Gyula és Szabó Lőrinc szövegei mellett közli a szlovenszkoínak tartható vagy tartott szerzők közül Györy Dezső, Komlós Aladár, Komor András, Mécs László, Szenes Erzsébet, Tass József és Zsolt Béla verseit. A költők akkori súlyát jelzi, hogy Babits Komlóst leszámítva (tőle kettőt) csak egy-egy verset közöl a szerzőktől. Igaz, olyan jelentős szövegek mellett, mint Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* vagy József Attila *Tiszta szívvel* című verse. Schöpflin kritikája előbb a verstani és prozódiai változásokat veszi szemügyre, majd kiemeli főként Illyés, Szabó Lőrinc, Fodor József, Komjáthy Aladár, Marconnay Tibor, Sárközi György és Török Sophie líráját, és megállapítja: „Az új lírai zenekar tagadhatatlanul halkabb hurokon játszik, hangja nem olyan erős és sok szólamú, mint az előtte járté, az egyes hangszerek kevesebb energiával harsannak ki belőle. De a lírai hangváltozás, mely a magyar irodalomban a század elején kezdődött, benne már végkép és visszavonhatatlanul végre van hajtva, sőt megvannak benne a további új változások és fejlődések csirái.”¹⁶

Babits előszava csak és kizárólag esztétikai elvet vagy mércét alkalmaz, a kontextushangsúlyos megközelítésmód idegen tőle, egységes irodalomról beszél („egyek a magyar lírai érzésvilág egy új hullámában”), de az individuum sértetlenségét is vallja arisztokratikus metaforába ágyazva („költők ők mind, azaz királyok a maguk birodalmában, szuverének, mint szabad országok fejedelmei”).¹⁷ A geopolitikai hatalmi mechanizmusok sorsba záró ereje fölött ott az egységes nyelv, illetve a „kétségtelen és megkapó nemzedéki összhang”. Kétségtelen, hogy a Babits-féle integrációs-arisztokratikus modellel szemben a szlovenszkoínévsorolvasások és férfias enumerációk csakis kontextushangsúlyos elemek figyelembe vételével történhetnek. Komlós kiemelése mindenestre szimptomatikus: a *Gnóma a szerelemről* című disztichonos költemény és a *Hat s nyolc között* című Komlós-szövegek olyan erő-

15 Vö. *Új Anthológia. Fialat költők 100 legszebb verse*, szerk. BABITS Mihály, Budapest, Nyugat-kiadás, 1932, 5–13.

16 SCHÖPFLIN Aladár, *Új anthológia*, Nyugat, 1932, 8. szám.

17 *Új Anthológia, i. m.*, 10–11.

teljes, esztétikumra fókuszáló alkotások, melyek a szlovenszkói irodalomban ritkán bukkantak fel.

A korban Borsody István meg is fogalmazza a dilettáns írók fokozott jelenlétének káros mivoltát, „próbálgatókról” és „tapogatózókról” beszél, s az elképzelt szlovenszkói magyar irodalom történetét a hiányok történetének mondja. A hiányok okát abban látja, hogy a vidékiesség uralkodik, hogy a szellem távolodik Európától, s felismeri, hogy „Prága nem közvetíthet a szlovenszkói magyarokhoz európai irodalmat: közvetítő és ébresztő csak az anyanyelvű kultúra lehet.”¹⁸ Prága szerinte a „materialista pozitívizmus” közvetítője, s a marxizmus e megfogalmazásával szemben határozottan leszögezi, hogy „irodalmi tradíció csak a nyugati kultúrájú városokból meríthető.”¹⁹ Az egységes nyelv és így az egységes magyar nyelvében létező magyar irodalom hangoztatása azért is válik fontossá, mert Krammer Jenő megállapítása szerint „a magyar nyelvhasználat biztonsága megingott”.²⁰ Ez a megingás azonban nem egy új nyelvi regiszter megszületését jelenti, hanem Krammer szerint elszegényesedést. Krammer teljesen elbizonytalanodik a „szlovenszkói magyar irodalom” leválaszthatóságán, és tartalmi töltetét illetően sem jut sokra: „szellemtudományi szempontból” a regionális jellegben talál támaszt, illetve az intézményesülés elemeiben: itt is előkerül az Erdély-modell mint konfrontációs bázis, és a nyelvben is speciális svájci modellek szerepe és viszonya az anyairodalmiakhoz. Komlós, noha nem formálta aktívan a folyamatokat, jól átlátta a szlovenszkói irodalom helyzetét. Érdekes itt megidézni egy 1930-as cikkét, mely a kortárs magyar irodalom fő trendjeit veszi számba, ugyanis a benne felvetett irányok egyúttal kijelölik a szlovenszkói magyar költészet főbb csapásvonalait is.²¹ Komlós három hatásgócot lát: Szabó Dezső univerzumát, aki a faji gondolat híve, Kassák világát, mely a szociális gondolatot visszahangozza és Babits modelljét, mely a humanista ideál letéteményese. Megjegyzi, hogy a legerősebb Szabó Dezső hatása, a leggyengébb Babitsé. A legújabb írókat három csoportba osztotta: a „néphez visszatérők” (Illyés, Erdélyi, József Attila stb.), urbánus-intellektuálisok (Márai, Szabó Lőrinc, Ignótyus stb.) és az „etikai idealizmus” képviselői (Sárközi György, Papp Károly, Fenyő László stb.).

Kétségtelen, hogy a hármast hatásgóc tekintetében az antológiákat hosszabb ideig elsősorban Győrynek köszönhetően a „faji gondolat” uralja, de erőteljes a kassáki szociális vonulat is, a babitsi modell visszafogottabban van jelen (főként Vozárinál, illetve dilettáns alakváltozatokban). A népi, urbánus, illetve etikai idealista vonulatba pedig a teljes spektrum besorolható.

A történeti áttekintés után álljon itt a költő Komlós „szlovákiai” vagy kisebbségi jelenlétének dokumentálása is. Komlós Aladár költészetét Varga Imre antológiája²² emelte be a szlovákiai magyar irodalom hagyományai közé. Varga Komlós verseit egészen pontosan jellemzi: „Ínyenc versolvasóknak

18 BORSODY István, *Magyar olvasó Szlovenszkón = Szlovenszkói Magyar Írók antológiája IV., i. m.*, 19–20.

19 *Uo.*, 20–21.

20 KRAMMER, *A szlovenszkói magyar irodalom – lélektani szemszögből*, 23.

21 KOMLÓS Aladár, *Magyar irodalom: 1930*, Új Munka 1 (1931. 4. 8–9), 11.

22 *Rejtett ösvény. Csehszlovákiai magyar költők 1918–1945*, szerk. VARGA Imre, Bratislava, Madách Könyv- és Lapkiadó, 1980.

valók verseinek rejtett finomságai”.²³ Varga az *Ady-versek, be szépek voltak* című Komlós-szöveggel indítja válogatását, mely nagyban hozzájárult Komlós Ady-epigonként való irodalomtörténeti feltüntetésének sémájához. *A néma őrült arca* című kitűnő vers nem szerepelt korábbi antológiákban: a rendkívül telített szimbolikájú költemény egy rémlátomás leírása, mely álom és ébrenlét határán, egy bizonytalan territórium látomásos terében bontakozik ki. Az 1934-es költemény politikai allegória is lehet, de az egzisztenciális félelem kifejeződéseként is olvasható. Varga Imre hat verset válogatott be (*a Losonci elégiák* ciklus három verse egy egységként szerepel), meglehetősen keveset ahhoz képest, amennyit más, hasonló kaliberű szerzők kaptak.

Tóth László Budapesten, a rendszerváltás után kiadott antológiája különösen fontos kötet,²⁴ hiszen az ideológiai kötöttségek felszámolása mellett ez a legátfogóbb csehszlovákiai magyar lírát reprezentáló kötet, mely 1918-tól 1988-ig mutatja be tárgyát. Az ideológiamentesítési gesztus sikerült ugyan, de az arányokat tekintve mégiscsak megmaradt a marxista szemlélet idején kialakított kánon több erővonala is. Talán ennek tudható be, hogy Komlós mindössze három szöveggel szerepel a közel 400 oldalas kötetben, miközben a szerkesztő maga nyolc szöveggel, nemzedéktársai pedig olykor ennél többel is. A három Komlós-vers mindegyike kimagasló és eddig reprezentációs célokra nem használt szöveg: a *Vormarsch, Italia* eleven verses haditudósítás, mely a történelem önmagát ismétlő öngyilkos és önpusztító gesztusait tematizálja. A *Miszticizmus* a zsidó misztikus hagyomány groteszk szemléletén alapul, az *Állatnak lenni* pedig egyike a legpesszimistább helyzetjelentéseknek: „a trágyadombon, hol életünket eltotyogjuk, / egyre nagyobb a sötétség”.

Ugyancsak Tóth László neve fémjelzi a *Förtelmes kaszálógép* című reprezentatív gyűjteményt, mely az 1918 és 2003 közti (cseh)szlovákiai magyar költészetet hivatott bemutatni.²⁵ Ebből a válogatásból, ahogy a *Szlovákiai magyar írók arcképcsarnokából* is,²⁶ Komlós Aladár már kimaradt.

The Face of the Mute Madman The Poems of Aladár Komlós in the Hungarian Anthologies Published in Slovakia

The present study deals with the representation and the ideologically or aesthetically determined judgement of the poetry of Aladár Komlós taking one by one the representative anthologies from 1926 to the present. Komlós adopted a very critical attitude to the value judgement in the systems of the Hungarian literature in Slovakia. His poetry as decadent delicacy was pushed into the background, but in the level of aesthetics was always highly appreciated for example

23 Uo., 184.

24 *Szélén az országútnak. Csehszlovákiai magyar líra (1918–1988)*, szerk. Tóth László, Budapest, Széphalom, 1990.

25 *Förtelmes kaszálógép, avagy köszöntés Hiccingából. (Cseh)szlovákiai magyar költők 1918–2003*, szerk. Tóth László, Pozsony, Madách-Posonium, 2003.

26 *Szlovákiai magyar írók arcképcsarnoka*, szerk. Tóth László, Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 2009.

Csehy Zoltán

by prominent Hungarian poet, Mihály Babits. The study makes an attempt at perceiving the dinamism and determinism of the ideologically or aesthetically rapidly changing concepts observable in the representative anthologies.

Keywords: minority literature, Hungarian literature in Slovakia, poetry of Aladár Komlós, self-representation of the ethnic Hungarians in Slovakia, Hungarian anthologies from 1926.

Csehy Zoltán

Comenius Egyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
csehyzoltan@gmail.com

Deréky Pál

Beke Zsolt *Az irodalom medialitása – irodalom és határai* című disszertációjának bírálata

A dolgozat – a mediális beiródás szerepét állandóan figyelembe vevő irodalomértelmezései során – számos kitérőt tesz a képzőművészet területére is, elmondható tehát, hogy megfelel a címben megjelölt célkitűzésnek. Mind az irodalom, maga a szövegalkotás, mind az irodalomértelmezés lényeges változásokon ment keresztül az írógépek megjelenése óta az olvasógépekig, és ez a folyamat nyilván folytatódik. A képzőművészet területén szintén szembetűnő változások történtek. Mindez azt eredményezte, hogy az avantgárd, a neoavantgárd és a posztmodern experimentális irányzatai közül jó néhány értelmezhetetlenné vált még a művelt közönség számára is, és nagyrészt értelmezhetetlen is maradt. Hozzá kell tenni, hogy ez bizonyos mértékig magyar sajátosság, mivel a magyar kultúrára az 1919-es Tanácsköztársaság vezetőinek az avantgárdot elítélő nyilatkozatától egészen 1989-ig lényegesen erősebb idegenkedés volt jellemző mindenfajta művészi kísérletezéssel szemben, mint a román, a cseh, a szlovák, a lengyel és különösen a jugoszláv kultúrában. Ez az „idegenkedés” gyakran olyan konkrét formát öltött, hogy a magyar avantgárd (kb. 1915-1930) és a neoavantgárd (kb. 1960-1985) alkotóinak jelentős része emigrációba kényszerült. Ausztriában, Nyugat-Európában vagy a tengerentúlon összehasonlíthatatlanul kedvezőbb alkotói körülmények között dolgozhattak, mint otthon. Amikor visszatérésre nyílt mód, az avantgárdisták számára 1926-27-ben, a neoavantgárdisták számára 1990-től, megdöbbenve kellett tapasztalniuk, hogy a távozásuk óta eltelt években nemcsak elfelejtkeztek róluk, hanem igény sincs a visszafogadásukra, se művészileg, se intézményesen. Élcspatként távoztak, csodabogárként érkeztek vissza. Műveik adekvát értelmezésére is hosszan kellett (és kell) várni. Mindazonáltal az utóbbi években az irodalom és a döntően irodalmi jellegű alkotások terén olyan éretelmezők jelentkeztek, mint például – hogy csak az úttörőket említsem – Müllner András, Kékesi Zoltán, Sz. Molnár Szilvia, Dánél Mónika, illetve H. Nagy Péter (a képzőművészet, film, színház, zene új értelmezői közösségeiről most nem beszélve), és disszertációjában nyújtott teljesítménye alapján teljes joggal sorolható ezek közé Beke Zsolt is.

Disszertációjának első részében a későbbi elemzések elméleti alapjait fekteti le, elsősorban az egyes művészeti ágak határainak kitapinthatóságát, egymásra gyakorolt kölcsönhatásának leírhatóságát vizsgálja. A második részben azt bizonyítja, hogy az általa elemzett munkák mind beszédmódjukat, mind médiumukat vizsgálva médiumkeverékeknek tekinthetők. A harmadik részben következnek a konkrét elemzések. A dolgozat elméleti alapvetését, beosztását és a módszerét elfogadva (és nem kommentálva) a továbbiakban konkrét-

tumokkal szeretnék foglalkozni, elsősorban az esetleges későbbi publikáció szempontjából. Kitűnőnek és okvetlenül bővebben, a nagyközönség számára részletesebben kifejtendőnek tartom Ladik Katalin hangköltészeti albumainak, Bujdosó Alpár *Halotti maszkjainak* (tkp. agyagból készített maszkokra írt vers fényképeinek), Szombathy Bálint *Tájkölteményének* (Poezija pejzaža; Nosa kod Subotica, 1969) az elemzését, amelyek mellé még társíthatók lennének *Bauhaus* (Novi Sad, 1972), illetve *Drži red! Halte Ordnung! Tarcs rendet!* (Novi Sad, 1973) és más hasonló munkái is. Hasonlóképp bővebb, több szövegesképi példával illusztrált bemutatást érdemelne Juhász R. József *Végtelen sorok írója e költő*; Tözsér Árpád *Tépések*, valamint *Finnegan halála* című munkái, és Papp Tibor 1984-es *Libérc* című képverse, tájverse, térkép-verse. Itt Beke azt írja: „A város utcáin való barangolás szeszélyeire, a véletlenre hagyatkozó versépítés [...] mintha a dadaisták híres, az értelmetlen szövegiségig fokozott eljárását ismételné...” (56.), amikor is állítólag kalapba dobált, papírfecnikre írt szavakat, szótöredékeket írtak az elővarázsolás sorrendjében egymás mellé. Akár igaz ez a sokat idézett közhely, akár nem, az akkor, 1984-ben Párizsban élő Papp Tibor elemzett költeményének nem a dadaistákhoz, hanem a szituacionistákhoz van köze. A *Situationist International* és a *Unitary Urbanism* – amelyeknek a vezetői között ott találjuk Kotányi Attilát is – kiáltványai többek között a város véletlenszerű bejárásának és az abból adódó véletlen találkozásoknak tulajdonítottak különös jelentőséget (lásd erről bővebben a Ráció Kiadónál 2004-ben megjelent *Néma?* című kötetben Wendriner Aladár írását).

Problematikusabbnak tartom az *Őrizetlen pénz* vagy *Őrizetlen pénz a pesti utcán* (1956) című munkát (33.), amit Beke minden feltétel nélkül Erdély Miklósnak tulajdonít, és *akcióköltészeti műnek* nevez. Sem megerősíteni, sem megcáfolni nem akarom: azt szeretném, ha Beke nagyobb hangsúlyt fektetne a „munka” megképződésének folyamatára, mert beleillene gondolatmenetébe. Az antisztalinista magyar népfelkelés idején, 1956 novemberének első napjaiban valóban állt Budapest utcáin öt (más források szerint hat) nyitott fedelű láda, amelyek mellé plakát volt kitéve, rajta felragasztott, valódi százforintossal. Akkoriban a havi átlagkereset valamivel ezer forint felett volt. A plakáton a következő nyomtatott szöveg állt: „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy **így** gyűjtsünk mártírjaink családjának. Magyar Írók Szövetsége.” Az **így** arra vonatkozott, hogy bizalmi alapon, őrizet nélkül. Ennek ellenére természetesen időről időre népfelkelők vették át önkéntesen a ládák őrzését. Peternák Miklós művészettörténésszel 1983-ban folytatott beszélgetésében Erdély magának vindikálja az ötletet, és főleg azt, hogy az Írószövetség kocsján körbejárta volna a ládákat, és elzavarta volna az őröket, ám más források ennek ellentmondanak.¹ Erdély 1986-ban meghalt, a történet verifikálhatatlan. Tény viszont az, hogy Bik van der Pol 2003-ban kiállított egy nyitott fedelű, üres bronz ládát Budapesten *Untitled – After Miklos Erdely. A project for Moskva Ter* címmel, amely azóta az ottani Ludwig Múzeumban van. Végül 2011-ben a *Grafikai művészetek 29. ljubljana biennáléja* zsürije úgy döntött, hogy *Őrizetlen pénz* című 1956-os akciójáért Erdély Miklósnak ítéli a Biennálé tiszteletdíját.² Azóta

1 <http://www.artpool.hu/Erdely/sajto/Boros.html>; <http://www.mindennapi.hu/cikk/kultura/-rizetlenul-hagyott-penzek-1956-ban-2011-10-23/8604>

2 <https://29gbjlibljana.wordpress.com/2011/09/24/honorary-award/>

Erdély szerzősége kétségbevonhatatlan tényként szerepel az interneten. Jó lenne ezt az egészet a pusztá említésnél pontosabban leírni! A világhálón egyik forrás a másikra hivatkozik, idézgetik egymást, de forráskritika nincs. Mi lesz még itt, ha páran összebeszélnek, és elkezdnek művészeket gyártani? Az is a művészet egy fajtája lesz?

Számomra a harmadik fejezet, Babits Mihály *Vakok a hídon* (1913) című költeményének az elemzése nagyon szimpatikus. Mind módszerével, mind érvelésével, mind konklúziójával egyetértek. A dolgozat témájába – *Az irodalom medialitása* – illik. Fogalmam sem volt róla, és csak most, Beke disszertációjának ösztönzésére néztem utána, hogy a fehér bot használatát csak az 1920-as évek végén, az 1930-as évek elején találta ki és vezette be Párizsban Guilly d'Herbement grófnő. Azelőtt a vakok meggörnyedve tapogatóztak, ahogy azt a Babits-vers megőrökíti. Ugyanakkor avantgárd-kutatásaim néhány szempontjának megtisztelő felhasználása ellenére azt kell mondanom, hogy a fejezet a disszertáció szövegében némiképp idegen testként hat. Rendkívül fontos szerepet játszhatna egy olyan munkában, amelynek mondjuk valami hasonló címe lenne-lehetne, mint *Az avantgárd előzményei a magyar irodalomban*. Ezt ugyanis mindeddig csak érzelmi alapon kutatták. Az egymással mereven szemben álló két nézet – voltak az irodalomban saját fejlesztésűnek tekinthető előzmények vs. az avantgárd mindenestől idegen import – között nem volt és lehetetlennek is tűnt a közvetítés. Ady Endre, Révész Béla, Szabó Dezső, Móricz Zsigmond, hogy csak a Novi Sad-i jeles avantgárd-kutató Bori Imre felvetéseit említsem, nála mindenestől avantgárd elődökként szerepeltek, ami abszurdum. Beke Zsolt módszere, a szövegalkotás alkalmazott eszközeinek és eljárásainak alapos elemzése azonban sokkal célravezetőbb lehetne. Ennek remek kis példája a Babits-vers elemzése. Azonban oda, ahol a 2. fejezet végén abbahagyja (Tózsér, Papp, Parti Nagy) és ahol a negyedik fejezettel, a 20. század 90-es éveinek az elejével, a *New genre public art* taglalásával folytatja, nem illik, idegen test. Parti Nagy közéleti költészete és a *New genre public art* között lehetne átjárás, de ha visszamegyünk 1913-ba, akkor szétesik a dolgozat.

A *New genre public art* ismertetése is kicsit elnagyolt. Suzanne Lacy könyve, a *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Bay Press, 1995) kaliforniai körülmények között tematizálta a (nagy)városi együttélés gazdasági, politikai, mentális kérdéseit művészi akciókkal. Fő kérdései a feminizmus, vagy tágabban értve a másság körében fogalmazódtak meg – ott ezek akkor már nem voltak életveszélyesek, ellenkezőleg: az akciók sokakban „aha!”-felismeréseket eredményeztek. Az eléggé konfrontatív megfogalmazású Németh Ilona – Németh Szilvia *DS public art*, illetve *Budapesti public art* bemutatása és elemzése ellen sem merülhet fel semmiféle kifogás, csak kevés közül van az amerikai példához (akkor is, ha a művésznők Lacyra hivatkoznak). Tőle ugyanis teljesen függetlenül számtalan neoavantgárd public art előzmény létezett a mi környékünkön is, gondoljunk csak Stano Filko és Alex Mlynárčik Happsoc-akciójára (Bratislava, 2-8. V. 1965). „The members of HAPPSOC [...] were the Slovak artists Alex Mlynárčik and Stano Filko, and the theoretician Zita Kostrová. [...] Mlynárčik, with his fellow HAPPSOC members, announced a series of »realities« to take place in Bratislava each day during the week of May 2, 1965. (Parenthetically, the week was enclosed by two monumental holidays – May 1 [May Day] and May 9 [Liberation Day]). These »realities«

declared the entire city to be a work of art, thus characterizing it as a Duchampian readymade. Along with the eponymous manifesto, also known as »Theory of Anonymity«, the HAPPSOC artists drew up an itemized list of the innumerable components that made up the city, which served as an invitation to the »realities«. (Objects: 1. Women 137,936; 2. Men 128,727; 3. Dogs 48,991; 4. Houses 18,000; [...] 21. Tulips 1,000.001 [...]).³ Vagy idézzük fel Tito és Jovanka parádés elvonulását a zágrábi utcán, nyitott Mercedesben, motoros rendőrök kettős sorfala között, miközben Sanja Iveković önkielégítést imitált fent a balkonon, amit a szemközti ház tetején sasoló mesterlövész szakított meg, rádiótelefonon utasítva az utcán posztoló kollégái egyikét a lakásba való behatolásra.⁴ Vagy ahogy Erhardt Miklós a Havanna-lakótelepen magán lakossági tanácsadó irodát nyitott egy lerobbant és alkalmi segítőkkel így-úgy rendbehozott üzlethelyiségben, illetve ugyanő eldobható fényképezőgépeket osztogatott budapesti hajléktalanoknak, hogy dokumentálják az életüket. De itt már sajnos kiderült, hogy még Erhardt is szociálrömantikus, mert az erdőbe szorult hajléktalanok közben meggyilkolják és elássák egymást. Itt már szó sem lehet iróniáról. Világos, hogy a régi szocializmus-kritikus közösségi munkák ironikus hangja hamar előhívta a szolidáris mosolyt, míg az Erhardt-féle szépen kinagyított munkák inkább kiállítóteremek vélhetőleg művelt(ebb), civilizált(abb) közönsége számára váltak hozzáférhetővé. Az „etnikumok közötti tolerancia” nyílt, köztéri tematizálása által generált válaszok itt, ahol élünk, könnyen megjósolhatóak, és a befogadás során működésbe lépő ironia nulla foka is. Vagyis Beke túl rövidre zárja a dolgot, amikor bővebb magyarázat nélkül tabusításról, intoleranciáról beszél, mert – saját kérdésfelvetése értelmében, hogy hol (és miért éppen ott) húzódnak az »irodalom« határai –, azért nem ártana rámutatni, hogy amint nyilvánosan tematizált máságról van szó, a térség tipikus emberének a tipikus reakciója a bezárkózás, az elutasítás, a félrenézés, a földre köpés. A keményebbekről nem is beszélve. Ilyen értelemben, a mi viszonyainkra alkalmazva, ahol cigányokat robbantunk fel (Ausztria), dobálunk meg molotov-koktéllal és lövünk agyon (Magyarország) a 77. oldalon olvasható Lacy-idézet szinte paródia. Bármiről el lehet álmodozni, de a valóság az, ami Mohammad Juszuf Aszefi most, a 2012-es kasseli Dokumentán kiállított kis tájképén látható, illetve nem látható: a Kabuli Nemzeti Galéria restaurátora 1990-2000 között kb. 80 képen átfestette az embereket és az állatokat később eltávolítható vízfestékekkel, így ezeket nem semmisítették meg a fanatikuskok. A Németh Ilona – Németh Szilvia-féle *public art* által kiváltott reakciók tekintetében mi is inkább kabulizálódunk, mintsem kalifornizálódnánk. Azt javaslom tehát a szerzőnek, hogy a publikáció előtt gondolja át még egyszer a 2007-es kritikai fogadtatás dokumentumainak általa nem sokra tartott érvkészetét. És vegye hozzá, hogy 2007 óta a kultúra – különösen az irodalom és a képzőművészet – ázsiója Magyarországon retteneteset zuhant. Beke maga is vitázott e témában Mélyi Józseffel az *Élet és Irodalomban*, és ma sem lenne hiba érdemben analizálni Mélyi felvetését a

3 *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s.* ed. by Laura HOPTMAN, Tomáš POSPISZYL, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002, 85.

4 <http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle/>

Kis Varsó-féle *Nefertiti* velencei sikertelenségéről, pedig a Biennale miatt „...még a médiavisszhang is megvolt; a nemzetközi sajtó azonban inkább arról beszélt, hogyan és miért fenyegetőzik az egyiptomi állam, és nem foglalkozott az újonnan létrejött műből levezethető alapkérdésekkel.” (Mélyi, ÉS, 2008.7.2.) Lehet, a *Nefertiti*-megfogalmazás nem volt adekvát, lehet, hogy videómunkával jobban körül lehetett volna járni (amúgy is az maradt belőle végül). Javaslom a közép-európai public art újragondolását, az amerikai mintától függetlenül.

„A magyar befogadó számára nem ismeretlen az a társadalmi problémákat érintő attitűd, amit a new genre public art képvisel” – folytatja Beke (83.) – a történeti avantgárd fogadtatására utalva. Itt ismét ugyanazt kell mondanom, mint a Babits-rész értékelésekor. Alapjában véve igaza van Bekének, de ha bővebben kifejtené, súlyos ellentmondásokkal találná szemben magát. Elsősorban azzal, hogy a magyar avantgárd vezéralakja, Kassák Lajos által megfogalmazott „kollektív individuum”-eszme a társadalmilag hasznos, művészetileg kompetens (ha nem egyenesen alkotó) ifjúmunkásról nem pusztán tökéletes elutasítás, hanem egyenesen közröhej tárgya lett, és soha nem valósult meg. Mint idea kétségkívül nemes elképzelés volt, de példának alkalmatlan. Persze a public art által generált veszélyeknek Beke is tudatában van, Leah Dectert idézi, aki „szerint a nyilvános művekre jellemző, hogy a »rizikó, a kudarc és a konfliktus ugyanolyan szerves része ezeknek a műveknek, mint bármi más« (89.). Ezután azonban ismét visszatér a Duchamp-féle kétségkívül hatásosnak, sőt korszakalkotónak bizonyult ready made-re, majd a század második felében jelentkező nagyhatású koncept art-ra, hogy ismét – ki tudja hányadik nekifutásra – tematizálja, vajon mennyire és hogyan lehet a közösséget érdekeltté tenni a köztéri művészetben, képviselőivel konstruktív eszmecserébe bonyolódni, végső soron közhasznú művészeti/irodalmi produktumot a nyilvánossággal elfogadtatni. Megoldásként a Walter Benjamin által kidolgozott auratikus mű modernizálása során keletkező „metafizikájától megfosztott auráról...” (95.) beszél, amit érteni vélek, sőt, valószínűleg egyet is értenék vele, ha kissé jobban ki lenne fejtve. Elképzelhető, de nem ártana néhány példával illusztrálni. Összefoglalóan azt mondhatom, hogy Beke Zsolt általam olvasott dolgozata érdekes, gondolatébresztő, a tudományegyetemi doktori disszertációval szemben támasztott elvárásoknak mindenben megfelelő munka.



Németh Zoltán

Opponensi vélemény

Beke Zsolt *Az irodalom medialitása – irodalom és határai*
című disszertációs munkájáról

Az utóbbi évtizedekben, pontosabban az utóbbi másfél évszázadban olyan változások mentek végbe az ipari forradalmak nyomán a technológiában, amelyek szükségszerűen újradefiniálták a kultúra egészét, kultúra és ember kapcsolatát, illetve a kultúra anyagszerűségének, mediális meghatározottságainak problémakörét. Ahogy Stefan Rieger utal rá, a médiumok története során fokozatosan önállósodott a fül – gondoljunk csak az akusztikai technológiákra (fonográfia, gramofon, magnetofon), a szem – az optikai médiumok közül említhetjük a fotográfiát, a kinematográfiát, a némafilmet, illetve a tapintás és érintés médiuma – a klaviatúrától kezdve a wired- vagy data-glove-ig, tehát a testet és a virtuális interaktív valóságot összekötő kesztyűig sorolhatnánk a példákat. Arról a tapasztalatról van szó, amelyet Nietzsche – amikor hozzájutott élete első írógépéhez – így fogalmazott meg: „Az írógépünk velünk együtt dolgozik a gondolatainkon.”

Vagyis a lejegyzésre szolgáló rendszerek technikai apparátusa és annak lehetőségei gyakran alapvetően szólnak bele az írás lehetőségeibe. A kézzel írt szöveg, az írógépen írt szöveg, a számítógépen írt szöveg éppúgy más variációs lehetőségekkel bír, mint a papírra nyomtatott szöveg vagy az interneten publikált alkotás. Gondoljunk ez utóbbi esetében a hipertext fogalmára, amely – ahogy Kappanyos András írja – „csak elektronikus szövegben létezhet: kinyomtatott formában nem működik.” Az írás technikai feltételeinek megváltozása tehát a szöveg státuszának, megjelenésének radikális újragondolásához vezethet.

Beke Zsolt doktori disszertációja már az Előszóban jelzi, hogy a kortárs irodalomtudomány egyik „legnagyobb kortársi kihívása”-ként tekint a médium elméletével való szembenézésre. Értelmezései főként az optikai médiumok területére korlátozódnak, pontosabban a szépirodalmi nyelv és kép kapcsolatának viszonyaira, médiumkeveredéseire.

A dolgozat három nagyobb terjedelmű és némiképp eltérő problémák mentén artikulálódó blokkból áll. Az első *Az immateriális beíródás lehetetlensége* címet viseli, s tulajdonképpen Kulcsár Szabó Ernő egy alapvető tanulmányának, *Az „immateriális” beíródás* című szövegének a kritikáját adja, megmozgatva a téma tágabb szakirodalmát Ludwig Pfeiffertől Gottfried Boehmig, Martin Heideggertől Jacques Derridáig. Az elemzés során egyértelművé válik, hogy Beke számára sokkal nagyobb tétje van vállalkozásának, minthogy pusztán egy tanulmány kritikáját nyújtsa. Írása ugyanis egyrészt lehetőséget nyújt számára arra, hogy az írás mediális feltételezettségének jeleméleti összefoglalását adja, másrészt a kortárs magyar irodalomtudomány egyik leg-

fontosabb „nyelvjátékának”, a Kulcsár Szabó-iskola nyelvhasználatában és irányultságában végbemenő változásfolyamatokra is rámutat. Éppen ez utóbbi kapcsán vetődik fel számomra kérdésként az, amit Beke csak éppenhogy érint, hogy vajon az irodalomtudományos nyelvjáték névadója szövegeinek teoretikus viszonyulása a medialitás kérdésköréhez milyen viszonyban áll azokkal a „nyelvjátékon belüli” értelmezői teljesítményekkel, amelyek túljutottak „a nyelvi megelőzöttség tételének ortodox oltalmazója” és „a szöveg autoritása korlátozását elutasító teoretikus” (19.) horizontján, s munkásságukat alapvetően a medialitás felől gondolják el – mint például H. Nagy Péter munkássága vagy L. Varga Péteré, aki két könyvében, *A metamorfózis retorikája* (2009) és *Töréspontok* (2010) című kötetében is az intermediális olvasás lehetőségeit manifesztálja.

A dolgozat második blokkja nagyon erős elméleti alapvetéssel indítva értelmezi a kevert médium fogalmát, majd pedig konkrét interpretációkban mutatja be annak működését, ahogyan a medialitás felől értett olvasás eltér a medialitás szempontjait nem hasznosító értelmezések problémafelvetésétől és szempontrendszeraitől. Ebben az esetben Beke Zolt szükségyszerűen recepcióértelmezést is végrehajt, hiszen a különbségek játéka során mutatja fel egy-egy szépirodalmi műalkotás mediális feltételezettségéből és a médiumkeveredés irodalomtudományi tudatosításából adódó felismeréseket. Kérdésem ennek kapcsán az lenne, hogy vajon a Tözsér-féle későmodern médiumkeverő játék miben tér el Papp Tibor neoavantgárd alkotásának médiumkeveredésétől, illetve a posztmodern Parti Nagy Lajos-féle multimedialitástól. S akkor még utalhatnék a dolgozatban nem említett Nagy László képverseire is. Vajon a multimedialitás kezelése eltér az egyes irodalmi irányzatok szintjén? Kimutathatóak-e különbségek a népies szürrealizmus, a későmodern, a neoavantgárd és a posztmodern multimedialitás-felfogásai és annak színrevitele között?

A dolgozat harmadik blokkja az *Egy new genre public art mű és közegei* címet viseli, s Németh Ilona, valamint Németh Szilvia közös projektjét vizsgálja sokoldalúan. Egyrészt a műfaj kialakulásának és sajátos vonásait mutatja be a „new genre”, valamint a „public art” fogalmainak körében, másrészt Nicolas Bourriaud *Relációesztétikája* nyomán is elemzi a műfaj társadalmi kötöttségeinek rendszerét. Bár Beke nem tér ki a kérdésre, hiszen nem munkájának szűkebb értelemben vett témája, de nagyon érdekesek azok a gondolatok, amelyek modernitás és posztmodernizmus határfeszültségeiben szemlélik tárgyakat. Ha a szépirodalomra vetítjük ki a new genre public art irányultságát, akkor azokkal a törekvésekkel rokoníthatók, amelyek antropológiai posztmodernként azonosíthatók, s az irodalomelmélet „kulturális fordulatá”-hoz köthetők egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköréhez, a „másik”, illetve a másság természetére való rákérdezés, az identitás kérdései, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd jellemzik. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik, de rendkívül erős a szövegek konkrét, világba nyúló, tranzitív irányultsága. Ez a harmadik posztmodern stratégia élesen hatalomellenes, nyíltan politikaiként viselkedik, a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. A szépirodalomban például ide sorolható a posztkoloniális irodalom, amely a harmadik világ gyarmatosí-

tás utáni hatalmi viszonyaival, illetve az afrikaiak, ázsiaiak és latin-amerikaiak identitáskérdéseivel foglalkozik, illetve a posztmodern feminista szépirodalom, amely a női identitás problematikáját jeleníti meg, továbbá azok a szövegek, amelyek a nyelven keresztül a nyelvet, szöveget, irodalmi művet létrehozó identitásokat, médiumokat, társadalmi erőket és hatalomgyakorlási technikákat olvassák. Németh Ilona installációi éppen ezért kapcsolódnak rá és válnak értelmezhetővé olyan kortárs magyar irodalmi alkotások erőterében, mint Esterházy Péter *Javított kiadás* című regénye, Borbély Szilárd *A Testhez* és Erdős Virág *A Trabantfejű Nő* című verseskötetei.

Beke Zsolt konkrét elemzése általában háromszatúak: egyrészt egy elméleti tér felvázolása, kialakítása figyelhető meg, másrészt a (sok esetben történeti) recepció tényeinek értelmező szövegbe írása, harmadrészt pedig a mediális keveredés, az intermediális tapasztalat együttolvása a vizsgált tárggyal. Az értelmezésnek ez a felfogása az érzékeny figyelem jelenléteként is felfogható. Mindez a dolgozat egyértelmű sikereként könyvelhető el. További jellegzetessége a dolgozatnak, hogy nem kínál átfogó magyarázatokat, nem szintézisként gondolja el magát. Bevallom, az első fejezet kapcsán vártam volna kicsit tágabb merítést, nem pusztán Kulcsár Szabó Ernő szövegének kritikai olvasatát, hanem a kortárs magyar intermediális értelmezések valamiféle átfogó bemutatását, elemzését. A második és harmadik fejezetet egyfajta töredékességérzet jellemzi, s ebben az esetben is alkalmasnak tartottam volna a vizsgált témákat a tágabb merítésre. Tudom persze, hogy az egész sok esetben korlátozottabb felismerésekre ad lehetőséget, mint a részek játéka, és hogy korunk posztmodern technikája elveti a nagy, átfogó megoldásokat, valamint hogy ennek nyomán Beke fragmentált értelmezései tulajdonképpen megfeleljenek saját célkitűzésének.

H. Nagy Péter

Opponensi vélemény

Beke Zsolt *Az irodalom medialitása – irodalom és határai*
című doktori értekezéséről

Az 1990-es évek második felétől a magyarországi – irodalomtudományi – doktori iskolákban elterjedt egy definíció, mely szerint a doktoranduszok három csoportba sorolhatók. Az elsőbe azok tartoznak, akiknek egyáltalán nem szabadott volna doktori értekezést írniuk. A másodikba azok, akik bár megírták a dolgozatukat, jobb lenne hallgatni erről. A harmadikba pedig azok, akik teljesítménye meggyőző (vagy olykor kiemelkedő), és meg is érdemlik a PhD. fokozatot. Beke Zsolt minden kétséget kizáróan a harmadik csoportba tartozik, értekezése ugyanis maximálisan meggyőzi olvasóját szerzőjének szakmai felkészültségéről, a választott témában való jártasságáról. E rövid bevezető után nézzük a részleteket.

Elsőként a doktori értekezés megfelelő publikációs előkészítettségére kell utalnom. Az egyes fejezetek az elmúlt években neves folyóiratokban jelentek meg (pl. *Partitúra*, *Prae* stb.), illetve olvashatók voltak a szerző két könyvében („*Jel*”-en lét. *A Vizuális költészet írásmódjáról*, Pozsony, Kalligram, 2004.; *Az irónia hurka*, Dunaszerdahely, NAP, 2007.). A „*Jel*”-en lét recenzenseként anno a következő javaslattal éltem: „A filozófiai és jelelméleti előfeltevések [...] helyenként árnyalhatók lennének olyan szempontok bevonásával, melyek szerint a vizuális események értelmezésekor igen fontos kérdésirányokat jelöl ki a *mediális* kötöttségek és helyettesítések mintázata. Ennek csak egyik, s nem is igazán centrális komponense az írhatóság feltételrendszere. Mindezzel természetesen nem azt sugalmazzuk, hogy lecserélhető a könyv archívuma, hanem sokkal inkább azt, hogy a szerzőnek mindenképpen érdemes volna folytatnia és kiterjesztenie kutatásait, például a képteóriák irányába. Ez a metodológiai javaslat persze csak akkor vehető komolyan, ha Beke Zsolt kiváló könyvének meglátásaiból kiindulva elfogadjuk, hogy az irodalmi érzékelés orientálódó tereuma nem pusztán (a) szövegüniverzum, hanem (a) képi kultúra.”¹ A szerző – még ha nem is közvetlenül a recenzió hatására – komolyan vette ezt az elméleti kihívást, második könyvében már egyértelműen megfigyelhető volt, hogy tanulmányaiban a „mediális határátlépésekre” koncentrált.

Az irónia hurka egyik kiváló recenzense tehát joggal jegyezhetette meg, hogy Beke Zsolt „Munkáinak fontos része [...] nagy nyomatékot fektet a vizualitás, pontosabban a vizuális költészet, illetőleg a performansz és a public art némely dilemmájára, legelsősorban pedig ezek médiumközi és öndefiníciós

1 H. NAGY Péter, *Paraziták*, Dunaszerdahely, NAP, 2006, 38–39.

aspektusaira”.² A doktori értekezés továbblép ezen a nyomvonalon, a tanulmányok újrakontextualizálása jelzi a szerző kutatói tevékenységének alakulását, szemléletének elmélyülését is. A téma aktualitásához kétség sem férhet, az intermedialis területek bejárása egy olyan interdiszciplináris látásmódnak nyit horizontot, amely hatékonyan képes szembesülni a monomediális kultúrafelfogás elbúcsúztatásával.

A hatástörténeti megállapítások után néhány javaslatot fűznék a dolgozat sarkpontjaihoz, ami a további munka szempontjából lehet megfontolandó, azaz nem feltétlenül bírálatként értendő.

Induljunk ki Gadamer híres megállapításából: „A költészet jelenségeihez csak nagyon messziről tartozik hozzá az íráskép vagy nyomtatási kép. A hangzás és értelem lebegő viszonyába, amely a költeményt létrehozza, nem tolokodhat be egyenrangú partnerként az írásjel. Amit az olvasó belső füllel nem tud meghallani, ami nem képes a költemény hangzásának és értelmének ritmikus tagoltságát szolgálni, annak tulajdonképpen nincsen poétikai léte.”³ Nagyon leegyszerűsítve, ez az a problémakör, amely az avantgárd óta jelentékenyen módosult. A medialisitás egyik szakértője, L. Varga Péter ezt így fogalmazta meg: „A nyomdatechnika, a tipográfia módszerének fokozatos alakulásával párhuzamosan figyelhető meg az avantgárd törekvése a látható nyelv aspektusainak és ezzel együtt az érzékek befogadásban játszott szerepének fölborítására vagy viszonylagosítására. Itt ugyanis már nem »csupán« az imaginatív képalkotás automatizmusa működik – az is ráadásul [...] nem koherens világot fölépítve, hanem kollázszerűen egymás mellé rendelve képeket, képfoszlányokat –, hanem a látható nyelv mediális feltételeinek, illetve e feltételek rögzült konvencióinak átrendezése. Messzemenőig szembesítve azzal a tapasztalattal, amely az írott-nyomtatott szöveget mindenekelőtt optikai médiumként mutatja, és csak azután nyelvként.”⁴ A különbség aligha vitatható, innen nézve helytállóan tűnik az a történeti megállapítás, mely szerint a költészet az avantgárd óta intermedialis kiterjedésben van.

A két megközelítés látványos elszakadása emellett azonban újabb dilemmákat hozott felszínre. A kérdés úgy fogalmazható meg, hogy mi előz meg mit: a nyelv a képet, vagy fordítva, a kép a nyelvet? Egyfelől tehát nem zárható ki, hogy az optikai médium (az írott szöveg) nyitja meg a nyelv (az imaginárius és a vizuális emlékezet) előtt az utat, vagyis anyagával és elhelyezkedésével megelőzi az immateriális médiumokat. Másrészt viszont az sem zárható ki, hogy az immateriális „beiródás” az elsődleges a materiális médiumokkal szemben. Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazásában: „mindig a valahogy már értettek újraértésének eseménye konstituálja azt, amit tapasztalatnak nevezünk”.⁵ Messzemenően nincs konszenzus abban, hogy a kétféle megközelítés

2 L. VARGA Péter, *Töréspontok*, Dunaszerdahely, NAP, 2010, 219.

3 Hans-Georg GADAMER, *Poesie und Interpunktion = Uő, Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, Tübingen, Mohr, 1993, 283.

4 L. VARGA Péter, „s ami a legtragikusabb az életben, az az egyenes vonal”. *Jegyzetek Kassához, az avantgárdhoz és az intermedialisitáshoz*, Szőrös Kő, 2007/3, 47.

5 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális” beiródás. Az esztétikai tapasztalat medialisitásának kérdéséhez = Az esztétikai tapasztalat medialisitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2004, 21.

közül melyik az érvényesebb. Beke Zsolt értekezése ebből a problémacentrumból indul ki, és a nem-hermeneutikai érvelést továbbfűzve fogalmaz meg az intermedialitással kapcsolatos újszerű megfigyeléseket. Innen nézve egyetérthetünk a szerzővel, hogy „a médium, a jelölő materialitása nem (vagy csak az értelmezési lehetőségek szűkítésével) választható le a művészeti alkotások értelmezéséről. Ugyanakkor a médiumok vizsgálatával sem sokra megyünk, ha figyelmen kívül hagyjuk az általuk közvetített jelentést.” (19.)

A dolgozattal kapcsolatban tehát feltehető az a kérdés, hogy a teoretikus érvelésláncban kifejtetteket mennyiben sikerül a szerzőnek alátámasztania a konkrét elemzések során. Az értekezés két legrészletesebb interpretációjából számos mozzanat emelhető ki, mely arra utal, hogy az értelmező mégis számol azzal, hogy az intermediális olvasás sem tudja megkerülni a hermeneutikai összefüggéseket. A Babits-vers motívumrendszere és jelképzése (pl. a hold, a híd alakzata stb.) egyaránt valamilyen előzetes értelemhorizontra utalva fejthető fel, ahogyan Németh Ilona public art műve sem igazán működne enélkül. (A kontextus vagy a fenomenológiai világ által beíródó jelentés is – a fenti értelemben véve – immateriális mozzanat.) Ám ha a dolgozatban olvasható elemzések nyomokban tartalmaznak is hermeneutikai előfeltevéseket, a szerző következetesen alkalmazza azt az immanens – a jelölő és a jelölt összeolvasztására, szétválaszthatatlanságára épülő – jelelméletet, melyet az első fejezetekben megalapozott. Bátran állítható, hogy mikroelemzése az adott művekről szóló diszkurzus legjelentékenyebb interpretációi közé tartoznak.

Mindezek mellett a dolgozat felvet egy olyan dilemmát is, melynek megközelítése fogas kérdésekkel szembesíti a művészet értelmezőit. A szerző ugyanis többek között a „nem nyelvi alapú gondolkodást” említi lehetséges kiútként a hermeneutikai folyamatból. (Példaként a képteóriákat hozza fel, ám valószínűleg ez visszavezet a fentebb felvillantott oppozíciókhoz.) Kiegészítésképpen érdemes megemlíteni, hogy a természettudomány több olyan gondolkodási folyamattal számol, melyekhez nem szükséges a szóbeli jelleg. Penrose például a gondolkodás vizuális formáin túl az ún. analitikus és geometriai gondolkodásmódokat olyanokként írja le, melyekhez nincs szükség szavakra. „Ha egyszer elfogadtuk – írja a tudós –, hogy a tudatos gondolkodás jelentős része lehet nem szóbeli jellegű [...], akkor talán az Olvasó nem is találja olyan nehezen hihetőnek, hogy az ilyen gondolkodásnak nemalgoritmikus összetevője is lehet!”⁶ Mivel feltételezhetően sem a hermeneuták sem az antihermeneuták gondolkodásmódja nem képes elszakadni a fizikai törvényektől, az említett nemalgoritmikus komponensekből kiindulva bemutatható lenne, hogy a művészi alkotások létrehozása és értelmezése is olykor bizony *nem* előfeltételezi a nyelvet. (Amennyiben elfogadjuk, hogy a rendelkezésünkre álló elsődleges médium mégiscsak az agyunk.) Ez azonban már kivezet Beke Zsolt dolgozatának horizontjából, és természetesen nem is kérhető rajta számon.

6 Roger PENROSE, *A császár új elméje. Számítógépek, gondolkodás és a fizika törvényei*, ford. GÁLFI László, Budapest, Akadémiai, 2011, 541.

H. Nagy Péter

Összegzőképpen ismét megerősítem, hogy Beke Zsolt *Az irodalom medicalitása* című doktori értekezése nagyszerű tudományos munka. A szerző kutatási eredményei konkrétan megragadhatók, hozzájárulnak a választott témakör differenciáltabb megértéséhez, és további kutatásokra ösztönöznek.

Beke Zsolt

Válasz az opponenseknek

Mindenekelőtt szeretném megköszönni a három opponensnek a véleményét, a felvetett izgalmas problémákat.

Deréky Pál

Deréky Pál első kritikus megjegyzése Papp Tibor *Libérc* című versének elemzését érinti, s a dadaisták helyett a szituacionisták műveit javasolja értelmezési kontextusként. Kétségkívül ide utalja a verset a benne látható-olvasható térkép, a véletlenszerű olvasási lehetőségek, melyek *magukkal ragadják* az olvasót – ahogy a szituacionisták egyik művészeti technikája javasolja. Ugyanakkor a másik fő technika, a meglévő esztétikai értékek kimozdítása, kisiklítása is jelen van, mikor az elemzés során is érintett módon a populáris kultúrához köthető turizmus bejáratott eszközeit új megvilágításba helyezi a szöveg. Ennek ellenére mégsem vetném el a dadaista kontextust, hiszen egyrészt a művészet megszüntetésére irányuló igyekezetével a szituacionista gondolatok előfutáraként is érthető. Másrészt pedig – s ez sokkal fontosabb – ha az akcidencia-koincendencia tengely, vagyis a megtervezhető és meg nem tervezhető véletlen mentén folytatjuk elemzésünket, azt vehetjük észre, hogy mégiscsak életképes a dadaizmus felőli megközelítés. Hiszen a koincenciához áll közelebb, ha annak nem is nevezhető, mind a dadaisták, mind pedig a Papp Tibor-vers gyakorlata: A sorok-utcák között „ugráló” olvasás „koincenciálisabb”, mint a ténylegesen bejárt utcák adta lehetőség a véletlen megnyilvánulására. Akárcsak a munkában szintén hivatkozott Disztichon Alfa nevű versgenerátor.

Ami az *Őrizetlen pénz* vagy *Őrizetlen pénz a pesti utcán* című munkát illeti, hibás döntés volt Erdély Miklós szerzőkénti egyértelműsítése. Talán mentés erre, hogy 2004-es tanulmányomban még a következőket írtam a műről: „esetében az sem tisztázott, hogy ki a szerző, hogy a »művel« kapcsolatban Erdélynek milyen szerepe volt, hogy hol lépett közbe”. Másrészt elemzésre csábító kérdés, hogy lehet-e Erdélynek azt a tettét, hogy magának tulajdonítja a szerzőséget, a kisajátítás-művészet, az appropriation art teljesen konceptuális eseményeként értelmezni, tudva, hogy ez a technika a nyolcvanas évek Amerikájában volt kedvelt, vagyis nagyjából egy időben az Erdély-Peternák beszélgetéssel. De érvényes kérdés lehet ez a szerzői akarattól függetlenül is. Másik izgalmas probléma, hogy egy ilyen kisajátítás után vajon továbbra is egy műről beszélhetünk-e? Végül pedig: Jeff Koons művei is a populáris kulturális eseményeket, a giccset sajátították ki – lehet erről beszélni az *Őrizetlen pénz* esetében is?

Szerkezeti és témabeli problémára utal Derék Pál harmadik kritikus észrevétele, mely szerint a Babits-vers elemzése „oda, ahol a 2. fejezet végén abbahagyja (Tözsér, Papp, Parti Nagy), és ahol a negyedik fejezettel, a 20. század 90-es éveinek az elejével, a *New genre public art* taglalásával folytatja, nem illik, idegen test”. Ez az észrevétel, ha jól értem, a történeti szempont érvényesítését kéri számon. Nem abban az értelemben, hogy ez a szempont hiányozna a vers elemzéséből, a Bori Imre meglátásaival való megtisztelő összevetés, a felvetett kontextus nem ebbe az irányba mutat. Sokkal inkább az elemzett művek történeti egysége az, amit Derék Pál hiányol. Feleletként azt tudom elmondani, hogy céloom a munka első szövegeiben felvázolt elmélet elemzésekkel történő megtámogatása, az értelmezési módszer bemutatása volt, nem pedig egy történeti szempontú megközelítés – nem az elemzett szövegek, hanem a módszer egységét tartottam fontosnak.

A Németh Ilona és Németh Szilvia művét, illetve tágabban a new genre public artot elemző tanulmányomat érte a legtöbb bírálat Derék Pál részéről. Hogy a szóban forgó művet a környékünkön született „neoavantgárd public art előzmények” hátterében is érdemes vizsgálni, ehhez kétség sem férhet. Hiszen nemcsak a Derék Pál által említettek, hanem sok más köztéri akció is kapcsolatba hozható a tárgyalt művel, ha már a tábláknál tartunk, például Tót Endrét említhetem, a 0-kat ábrázoló transzparenszekkel történő felvonulást, a *Zero Demót*, a sehová sem történő stoppolást stb. És olyanokat is felhozhatnánk, melyekhez Németh Ilonát aktív kapcsolat fűzi, a bósi vízi erőmű elleni tiltakozás során szervezett akciókat, a Stúdió Érté happeningjeit és fesztiváljait Érsekújváron. Az előbbire példa lehet a Juhász R. Józseffel és Mészáros Ottóval bemutatott performansz, mely során Újvár főterén zenéltek nem arra kitalált eszközökkel, betonkeverővel például. Utóbbira pedig számos eset felhozható lenne, hiszen a művészeti fesztivál során rendszeresen léptek ki a fesztiválnak otthont adó Béke moziból a város közttereire – bár new genre public artnak nem nevezhetők a felsorolt művek probléma nélkül, hisz a közönség megkérdésezése, véleményének kutatása elmaradt ezek esetében.

Ugyanakkor továbbra sem tartom elrugaszkodottnak az amerikai példát, s ennek három oka is van: Egyrészt ha megnézzük Németh Ilona a *DS – public arttal* és a *Budapesti public arttal* közel egy időben született doktori értekezését, láthatjuk, kutatja, ismeri a témát, s főleg az amerikai elmélet van rá nagy hatással. Munkája elméleti megalapozásakor az amerikai szakirodalomból indul ki, hogy a fogalmak közép-európai fogadtatástörténete után hozzájárasson a tengeren túli elmélet alapján a 90-es évek óta Csehországban és Szlovákiában született public art művek számbavételéhez, s bemutassa doktori mestermunkáját, az én munkámban is említett *Kapszulák I., II.*-t. Másrészt nem hiszem, hogy az USA-t, a szociális helyzetből is adódó tömeggyilkosok, a főleg déli burkolt rasszizmus (erre Finkelpearl kapcsán utalok) országát csak az „aha”-felismerésekre lehetne redukálni. De ahogy nemrégiben láttuk, még a sokat csodált skandináv országok sem mentesek a véres társadalmi problémáktól. Erről Briefik esetén túl elég megnézni Lars von Trier vagy a Dogma csoportból kinőtt rendezők nyolcvanas-kilencvenes években forgatott ironikus filmjeit. És itt persze az irónia a véresen komolyhoz, vagy ha tetszik, a halálosan közönyöshöz, rideghez sokkal közelebb áll, mint a könnyedén vicceshez – ahogy a Németh-mű elemzése során is. A harmadik ok pedig az, amire már utaltam is, a köztéri művészet nem azonosítható a new genre public arttal

(vagy más teoretikusoknál public arttal), hisz utóbbinak elmaradhatatlan része a mű bemutatása előtti (szociológiai) kutatás, a közösség véleményének megismerése – a Deréky Pál által felhozott példák esetében ez nem volt meg. S ha általános érvennyel nem is jelenthető ki, némely esetben a modern és posztmodern attitűd közti különbségből vezethető le a köztéren megjelenő művészetnek ez a kétféle megjelenési formája, hogy egy későbbi, Németh Zoltánnak adandó válaszra utaljak már most.

S az ironia fenti felfogása lehet az oka annak is, hogy másképp látjuk az elemzett public art mű fogadtatásának történetét. Az ironia itt azzal, hogy az ismerttel az ismeretlen mást (ironia alia) állítja szembe, egy olyan helyzet feltárásaként érthető, melynek folytathatatlansága a humortól kezdve a rettentőig minden gondolatot előhívhat. S mindez nem jelenti persze, hogy nem marad fenn a szóban forgó állapot.

Deréky Pál szerint „nem ártana rámutatni, hogy amint nyilvánosan tematizált másságról van szó, a térség tipikus emberének a tipikus reakciója a bezárkózás, az elutasítás, a félrenézés, a földre köpés. A keményebbekről nem is beszélve.” Úgy érzem, ezt többször is megettem, a 73. oldalon olvasható a következő részlet: „Ez a 21. századi Közép-Európára nagyon is jellemző gondolkodásból eredő fenyegetettségérzet határozta meg a mű ellenzőinek értelmezését, s ez vezetett a mű hatósági betiltásához is.” A 87. oldalon Hunvald György volt polgármester nyilatkozata kapcsán pedig ez: „Mondja mindezt annak ellenére, hogy a közvélemény-kutatások és az az idő tájt tapasztalt események a tévéostromtól a meleg büszkeség napján tartott ellentüntetésig is egyre lesújtóbb képet festettek a magyar társadalomról a tekintetben, hogy mennyire képes elviselni a másságot, bármilyen eredetű is legyen az.”

A tabusítás mint probléma ott jelenik meg a számomra, hogy az általánosságban jellemző tünetek az értelmiség egy részére is átragadnak, ahol pedig nem várta volna az ember (manapság már ez sajnos több területen is naiv elvárásnak mutatkozik). S ebben az értelemben is egyetértek azzal, hogy „A Németh Ilona – Németh Szilvia-féle *public art* által kiváltott reakciók tekintetében mi is inkább kabulizálódunk, mintsem kalifornizálódnánk”. Mélyi József és György Péter érvkészletét két pontban láttam problémásnak. Egyrészt a helyismeretet kérték számon a művészek – ezt a probléma háritásaként, tabusításaként értelmeztem, mivel mint kiderült, a helyismeret nem hiányzott. Olyan kolonialista alapállást tükröz, amiről Maria Marcos is beszél az egész kiállítás alapkonceptiója (a határon túli gettó bemutatása) kapcsán – a folyamatban résztvevőket a centrum-periféria hierarchiája szerint csoportosítják, mégpedig az alapkonceptiónál sokkal nyíltabban a helyiek előnyét emelve ki. Másrészt az ironiát jellemző töredékesség, befejezetlenség az, amiben vitatkoztam, s ez a sikeresség megítélésnek különbözőségében nyilvánult meg. Nem gondolom, hogy a dolgozatom 77. oldalán olvasható Lacy-idézet, mely szerint a szociális érzékenység esztétikai igényességgel párosul a public art művekben, szinte paródia volna. Azért nem, mert egyáltalán nem kell szociális programok sikertörténetéről beszélnünk a public art művek kapcsán. Az esztétikailag érvényes rámutatás, a szóvá tétel sikernek mondható – ebben a szellemben mondtam a Mélyivel folytatott vitában, hogy a *Budapesti public art* sikeres, hiszen ahogy a dolgozatban olvasható: „egy társadalmi probléma maradéktalan megoldását várni a művészettől – naivítás” (88.). Mélyinek a Kis

Varsó *Nefertiti*-projektjét érintő egyik érve az „igazi vitára” hivatkozik, mondván, hogy az „nem gerjesztett igazi vitát a centrum és periféria, kelet és nyugat, észak és dél problémájáról”. Túl az „igazi vita” definiálhatatlanságán két kérdés is felmerül: Lehet „igazi vitát” folytatni a Németh Ilona és Szilvia által felvetett problémáról Magyarországon? Mi van akkor, ha sikerként értjük azt, hogy public art művük bemutatása idején már rámutattak a probléma megbeszélhetetlenségére – ami tulajdonképpen a mai napig mélyül. És hát nem egy teoretikus foglal állást amellel, hogy a public art bizonyos kockázatot jelent, Leah Decter mellett az idézett W. J. T. Mitchell és Patricia C. Phillips is. Előbbi Richard Serra *Tilted Arc* című munkájához, melyet 1981-ben állítottak fel New Yorkban, és 1989-ben távolították el Manhattan egyik teréről, a környéken dolgozók tiltakozása miatt, a következőket fűzi: a körülötte kialakult vitát értelmezhetjük úgy is, „mint egy jelet arra, hogy a modernizmus többé nem képes összekapcsolni a nyilvános és a magánszférát, ehelyett társadalmi diskurzusba kell kezdenie és előre kell jeleznie a reakciókat az erőszaktól a közömbösségig.”

Annak az ellenvetésnek is valahol itt lehet az eredete, mely Kassákat mint a társadalmi problémákat érintő attitűd példáját vitatja. Deréky Pál úgy fogalmaz, hogy a „Kassák Lajos által megfogalmazott »kollektív individuum«-eszmé a társadalmilag hasznos, művészetileg kompetens (ha nem egyenesen alkotó) ifjúmunkásról nem pusztán tökéletes elutasítás, hanem egyenesen közröhej tárgya lett, és soha nem valósult meg. Mint idea kétségkívül nemes elképzelés volt, de példának alkalmatlan.” Úgy gondolom azonban, hogy az ideológia röhejes volta még nem cáfolja „a társadalmi problémákat érintő attitűd” kialakulását. Meglehetősen explicite minősítettem én is Kassák vállalkozását azzal, hogy leírtam: „Láthatjuk tehát Kassák szövegeiben azt a modernizmusban gyökerező művészetfelfogást, mely a művész személyét mindenek fölé helyezi. Ennek köszönhetően egyfajta megváltástörténetről beszélhetünk, amikor a művészet–Kassák–munkásság hármasság kerül képbe” (86.), s ezt követően rámutattam a Bortnyik Sándor Kassák-portréjának ironikusságára is. A mozgalom és Kassák ideologikussága azonban nem jelenti annak tagadását, hogy abban az időben többen kezdtek aktívan társadalmi problémákkal foglalkozni, mint ahogy ennek a foglalkozásnak az esztétikai minősége sem cáfolhatja azt, hogy kulturális-művészeti tevékenységként gondolták el tetteiket.

A public art tanulmány a ciklikusságra épít. Alfejezetei három fogalom-pár alkotta szempontok szerint láttatják tárgyukat, mégpedig az *Esztétika és politika*, a *Politika és (művészet)történet*, valamint a *(Művészet)történet és esztétika* fogalom-párok/fejezetcímek szerint. A fogalom-párok kiazmikus játéka jelzi, hogy itt több téma többször is szóba kerül, s hogy nem valamiféle megoldás felé igyekszik a szöveg, hanem inkább a háromféle elemzés együttjátsztatására. A felbukkanó irányzatok, elméletek, alkotások is ebben a körkörös mozgásban próbálnak meg helyet találni, így a Walter Benjamin-i aurafogalomnak sem megoldásként kell mutatkoznia elképzelésem szerint, csupán az egyik rész fontos terminusaként. A „metafizikájától megfosztott aura” „egyediségét az »itt« és a »most«, a társadalmi csoport aktuális problémájának egyediségében leli, nem valamiféle kultikus szentségben vagy transzcendens entitás-ban. Az aura Benjamin által adott meghatározásában, miszerint az »egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel«, a »távoli« helyére a foucault-i értelemben vett Más, az Idegen kerül.” (95.) – Olvasható

dolgozatomban a meghatározás, melyet most azzal egészítenék ki/pontosítanék az opponens felvetésére, hogy Benjamin számára a műalkotás feltétele annak egyedisége, az eredetiségre és a valódiságra építő közvetlensége, „itt”-je és „most”-ja. Ahogy látható, számára a műalkotással való személyes találkozás élménye a fontos, ahhoz kapcsolódnak a felsorolt kritériumok. Gadameri fogalmakkal az Ünnepet hozhatnám párhuzamként, annak egyediségét, szentségét. Értelmezésemben a személyes találkozás megmarad, azonban ennek mikéntje változik meg. Az egyediséget és az eredetiséget nem a művészet aurája, hanem a felvetett problémák „itt”-je és „most”-ja biztosítja. S ez teszi a személyi érintettséget is közvetlenebbé, kikerülhetlenebbé. Példaként szinte bármelyik, a dolgozatban és most említett public art mű felhozható lenne. Persze, fontos hangsúlyozni, hogy ez az érintettség és bevonódás egyáltalán nem jelenti a témául választott társadalmi probléma megoldását, a befogadás ideális (?) működését, és semmi esetre sem valami ideológia érvényre jutását, hiszen a konkrét probléma, nem pedig valamiféle ideológia irányítja (már ha létezik egyáltalán ideológiamentes állapot, hiszen például a Bogardus-féle skála is érthető ideologikusként adott esetben).

Németh Zoltán

Németh Zoltán első kérdése azt firtatja, hogy a Kulcsár Szabó-iskola névadója szövegeiben miként viszonyul azon követőinek munkáihoz, akik „munkásságukat alapvetően a medialitás felől gondolják el”, mint például H. Nagy Péter vagy L. Varga Péter. Nos, bevezetőnek szánt tanulmányomban nem vállalkoztam többre, mint hogy egy karakteres véleményhez kritikus megjegyzéseket fűzve kirajzoljam saját elképzelésemet. Kulcsár Szabó Ernő dolgozata jó alap volt arra, hogy egyszerre merüljön fel a medialitáshoz köthető – alapvetően kétfajta – irodalomtudományi viszonyulás kérdése és mindennek filozófiai megalapozottsága, ugyanakkor pedig a kultúrpolitikai háttér is felvillanhat. Persze, Kulcsár Szabó Ernő neve annyira egybeforr az általa teremtett iskolával, hogy valamiképp reflektálni kell követőinek szövegeire is, amit az említés szintjén munkámban meg is tettem, s éppen L. Varga Péter volt az egyik példám. Másrészt nem gondolom azt, hogy ennek az iskolának ne lennének meg a törésvonalai, akár legerősebb korszakában is. Teljesen természetes, hogy egyes tagjai másképp gondolkodnak bizonyos kérdésekben. Mindemellett a más területeken való egyetértés, illetve az, hogy az eltérő véleményt megfogalmazva mekkora mértékben reflektálnak az iskola hagyományára – összetartó erő lehet. S ahogy látom, ez a két említett szerző esetében is megvan.

Szinte ugyanez a válaszom arra a felvetésre is, hogy az opponens az első fejezet kapcsán kicsit tágabb merítést várt volna, „nem pusztán Kulcsár Szabó Ernő szövegének kritikai olvasatát, hanem a kortárs magyar intermediális értelmezések valamiféle átfogó bemutatását, elemzését”. Tehát: céloom a saját vélemény artikulálása volt egy erős, opponálható véleménnyel szemben, mely során az említett kortárs magyar intermediális értelmezések a periférián maradtak.

A Németh Zoltán által feltett második kérdés arra vonatkozik, hogy vajon „kimutathatóak-e különbségek a népies szürrealizmus, a későmodern, a neo-

avantgárd és a posztmodern multimedialitás-felfogásai és annak színre vitele között?” A felvetett probléma talán egy másik disszertációs munkában lenne kifejezhető, most csak néhány megjegyzésre van lehetőség. S azok is inkább a kérdésben említett konkrét szerzőkre vonatkoznak, ugyanis nem vagyok meggyőződve arról, hogy a népies szürrealizmus, a későmodern, a neoavantgárd és a posztmodern technikákra vonatkozóan érvényes általános válasz adható. Inkább talán az említett négy attitűd írható körül általánosan. A használt technikákban sok az átfedés, ugyanaz a technika akár egymással ellentétes attitűdök működtetésére is alkalmas lehet.

A Parti Nagy Lajos által művelt irodalmat egy időben szokás volt az öncélú szövegírónia vádjával támadni – bár alighanem ez inkább egy új generáció pozíciókeresésének mellékterméke volt. Ugyanakkor Parti Nagy többször is tiltakozott ez ellen, másrészt fellelhetőek szövegeiben az elidegenítve megjelenő referencializálható hús-vér elemek – hogy az opponens monográfiájára utaljak. Úgy érzem, ez a kettősség jellemzi vizuális költészeti látásmódját is, bár a vizualitás inkább „csak” a versek tördelésénél játszik szerepet nála, ritka az olyan példa, mint az elemzett vers, ahol a vizuális elemnek fontos szerep jut – két értelemben is, egyrészt mint Morgenstern művének posztmodern idézete, másrészt képként.

Tózsér Árpád elemzett *Tépések* című költeménye hasonló technikát alkalmaz, mint nem egy esetben Papp Tibor – gondoljunk az *Ismételek mint egy fénymásológép* gyűrött gépeltpapír-alakzataira. Tózsérnek ez a verse azonban posztmodernként is olvasható, ahogy igyekeztem rámutatni dolgozatomban, bár a magyar irodalomtörténetben a posztmodern-neoavantgárd eléggé problémás viszonyú, vitatott besorolásokat eredményező fogalmak, ahogy ez a helyzet is bizonyítja. Ugyanakkor az opponens a későmodern poétikához sorolja a szerzőt, s ez minden kétséget kizáróan igaz Tózsér másik elemzett művére, a *Finnegan halálára* mely lényegében a *Tépések* motívumainak újrahasznosítása. Vagyis Tózsér ebben a később született versben a posztmodern technikának nevezhető újrahasznosítással, barkácsolással – ami jellemző változatos besorolhatóságú életművére – gyakorlatilag a modern felé tett egy lépést. De Tózsérnek az új kihívásokra folyamatosan új választ adó életművében a hasonló „visszalépéseknek” köszönhetően nem is rajzolható ki sem egységes fejlődési vonal, sem pedig egységes kép.

Papp Tibor változatos technikai megoldásokat használ, a médium technikai lehetőségeinek kihasználására ő fordítja a legtöbb energiát, az írógépet, a fénymásológépet, a számítógépet, a fényképet hívja segítségül. Ezért is sorolható be könnyen néhány, a technikára vonatkozó elméleti szempontokat figyelembe vevő elképzelés szerint neoavantgárdnak. Viszont túl az elemzett *Libérc* szituacionista vagy szürrealista elemein, felfedezhetők a szövegben a posztmodernre utaló jelek is, például a bonyolult intertextuális háló. S ha figyelembe vesszük Esterházy *Bevezetésének* helyenként neoavantgárdnak ható tördelési technikáját, megint csak a technikai megkülönböztethetlenség nálunk.

Nagy László képversei pedig inkább a munkámban elemzett Babits-vershez, sok esetben pedig a Babits-elemzés során említett Apollinaire-versekhez, vagy a még korábbi képversekhez állnak közel, vagyis inkább a korai technikákat alkalmazzák, egy-egy ötlet köré építve a képverseket, inkább modernista attitűddel.

A következő felvetés a (new genre) public art és konkrétan Németh Ilona munkái, illetve az antropológiai posztmodern kapcsolatára vonatkozott. Igen, nyilvánvaló a rokonság, hiszen a new genre public art is leírható egyfajta nézőpontból azokkal a szavakkal, melyeket az opponens az antropológiai posztmodern irodalom leírására használt, vagyis hogy azt „a »másik«, illetve a másság természetére való rákérdezés, az identitás kérdései, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd jellemzik”. Az artpool Bodor Judit által kidolgozott szócikke hasonlóan jellemzi a public artot: „a társadalmi nyilvánosság tereiben és annak problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, legtöbb esetben helyspecifikus és minden esetben kontextusfüggő, a művészek bevonásával vagy művészek kezdeményezésre létrejövő, viszont elsődlegesen a nem művészetorientált közönségréteget megcélzó, illetve bevonó, s e közönség felőli visszacsatolás igényén alapuló tevékenységeket foglalja magába.” S ez az idézet már rávilágít két nagy különbségre is, ami a szóban forgó irodalom és a public art között van. Az első problémát egy kérdéssel világítanám meg: Kik/hányan olvasnak manapság szépirodalmat, vagy kik/hányan tesznek lépéseket afelé, hogy művészettel találkozzanak? A kortárs irodalom és persze a zárt terű kiállítás is ki van szolgáltatva egy ilyen, az olvasó/érdeklődő felől érkező jó szándéknak – hogy megvegye a könyvet vagy a jegyet (most a populáris irodalomról, illetve a megakiállításokról nem beszélek, mert az messze vinne, ahogy arról sem, hogy ha korlátozottan is, de a befogadói jó szándék felkeltésére megvannak azért a technikák a kortárs művészet oldalán is). A public art, és bármilyen köztéri művészet esetében viszont úgy tehető fel ez a kérdés, hogy kik és hányan járnak az adott köztéren. Vagyis a közönség elérésének és bevonásának egy teljesen más stratégiájáról beszélhetünk. Ebből persze az is következik, hogy a közönség reakciója nem minden esetben felel meg a minimális elvárásoknak – nem a mű elleni tiltakozásról beszélünk most, mert az ahogy már leírtam, szerves része az ilyen alkotásoknak, hanem a primitív rongálásról. És külön elméleti probléma lehetne annak eldöntése, hogy milyen véleménnyel legyünk a műnek az arra járók vagy a graffitisek általi továbbgondolásáról. A másik különbség az lehet, hogy míg a public art mű feltételezi az előzetes párbeszédet a leendő közönséggel, addig ez az irodalmi műveknél nem bevett szokás. Ha csak a folyóiratokban megjelenő részleteket nem vesszük annak – ezek esetében azonban a helyspecifikusság és a közvetlenség veszik el.

Ami a disszertációm által keltett töredékességérzetet és az elmaradt tágabb merítést illeti: hát igen, tartózkodtam, amennyire lehet, az egyébként csábító átfogó megállapításoktól, hiszen azok a legkikezhetőbbek. Inkább a vélemények együttjátsztatására törekedtem, mint valamiféle végső konklúziók levonására, s talán ez is eredményezheti a töredékességérzetet. Másrészt a munka során rá voltam kényszerítve arra, hogy csak a szorosan a tárgyhoz kapcsolódó problémákra koncentráljak, mert nagyon sokszor és sokfelé ágazhatott volna el a gondolatmenet. Tulajdonképpen több disszertációra való téma is felgyűlt a dolgozatomban – a public art, a medialitásban találkozó hermeneutika és pozitivistá/technikai elméletek viszonya (erre még a H. Nagy Péternek adott válaszom során visszatérek), a jeleméleti megközelítés, a médium- és képelméletek, az avantgárd, a neoavantgárd és a posztmodern vizuális költészet összevetése...

Beke Zsolt

H. Nagy Péter

A H. Nagy Péter által felvetett problémák tulajdonképpen abban a dilemmában gyökereznek, hogy vajon a hermeneuta vagy a pozitivista gyökerű módszerekkel ragadható-e meg a mű lényege, pontosabban, hogy a kettő közül melyik kecsegtetett használhatóbb eredménnyel. Számomra is ez volt az egyik legizgalmasabb kérdés, mellyel a dolgozat írása során találkoztam. S így ez a dilemma hol kifejtettebben, hol pedig a háttérben, de végighúzódik a disszertációs munkámon. Röviden, s így nagyon leegyszerűsítve: a hermeneuta s a pozitivista-technicista nyomvonal közti ingadozással arra próbálok rámutatni, hogy ezek nem minden tekintetben egymást kizáró nézőpontok. Annak ellenére, hogy első hallásra ez paradoxnak tűnhet.

Mindjárt az első tanulmány is Kulcsár Szabó Ernő véleményével vitatkozva a hermeneutika néhány erős állítását vonja kétségbe, ugyanakkor olyan gondolatok is megjelennek benne, melyek a hermeneutika diskurzusán belül maradnának, például: „S azzal az erkölcsi színezetű indokkal is teljesen egyetérthetünk, hogy »a nyelv létoka – ha van – aligha ismeretelméleti, mint inkább hermeneutikai természetű«”. Másrészt annak a belátásnak is igyekszik teret adni az első tanulmány, melyet H. Nagy Péter is említ, s egy Kulcsár Szabó Ernő-idézettel tesz nyomatékosá, mégpedig hogy „mindig a valahogy már értettek újraértésének eseménye konstituálja azt, amit tapasztalatnak nevezünk”. Heidegger szövegei tűnnek fel például a tanulmányban olyan materialitásként, melyeket önmagukban is értelmezni kell. Ennek a gondolatmenetnek egyik része csupán az, hogy szabaduljunk meg a hermeneutika nyelvközpontúságától, a másik fontos része az, hogy ezek a szövegek is értelmezésre szorulnak, a már értettek újraértésére. A dolgozat nem tagadja, hogy az ilyen értelmezésnek fontos szerepe van a technikai-materiális dolgok esetében is, hiszen azok is értelmezés során kerülnek a tudatunkba. S ebben is egyetért Kulcsár Szabó Ernővel, aki „a pozitivista eszmék túléléseként definiálja a médiumkutatás azon irányait, melyek olykor a reáltudományok eszközeivel, formailag próbálják megragadni, korlátok közé szorítani a médiumok működését, illetve az általuk közvetített műalkotásokat, s így értelmezés nélkül is »megszerezhetőnek« vélik a tapasztalatot”. Vagyis úgy tűnik, minden a partalanná táguló immaterialitás fogalmába zúdul bele. Fontos azonban ebben a folyamatban a nyelv primátusának megkérdőjelezése, illetve a materialitás jelenlétének folyamatos hangsúlyozása. Főleg ez az, amiben a szöveg Kulcsár Szabó Ernővel vitatkozik, s erről győzhetnek meg minket H. Nagy Péternek az opponensi véleményében felhozott példái is. Mindenekelőtt Penrose idézett nézetére gondolok, aki „a gondolkodás vizuális formáin túl az ún. analitikus és geometriai gondolkodásmódokat olyanokként írja le, melyekhez nincs szükség szavakra”, s a gondolkodás nemalgoritmikus összetevőiről beszél. Viszont érzek rokonságot ez és az általam felhozott Flynn-effektus között, mely arra figyelmeztet, hogy az IQ-tesztek eredményei folyamatosan javulnak, s ennek a javulásnak fő katalizátora a nem verbális tesztek során elért magas pontszám.

A második tanulmányban a szemiotika felől közelítve beszél a dolgozat a „jel”-ről, mely szerint „a »jel« értelmét a megértő gondolkodás számára tehát nem egy nyelven kívüli »valós« entitás, nem is egy szorosan ehhez az entitáshoz kapcsolható kognitív idea határozza meg, hanem egy »jel«-ekből álló

halmaz, mely egy sor »jelöltöt« és »jelöltet« is magában foglal. Vagyis inkább úgy kellene fogalmazni, hogy mindent »jel«-ként definiál, »jel« a jelölt és »jel« a jelölő. Ha meg akarunk őrizni valamit a jel hagyományos felfogásából, akkor azt mondhatjuk, hogy a »jel« nem jelöl mást, mint saját kontextusát, azt a mediálisan nem homogén kontextust, melyet a kontextus részét képező értelmező alkalmazása során történeti (hely- és időbeli, szellemi stb.) helyzetében éppen »megmozgat«. A »jel« verbális megfelelője csupán a szűkebb kontextus része lesz – ahogyan a szavaknak is csak az egyik szűkebb kontextusa a »jel«-ként megmutató tárgy, illetve annak »mentális képe« –, mindkettőjüknek szűkebb kontextusa a tárgy rajza, melynek kontextusában természetesen a »jel«-ként megmutató tárgy (»mentális kép«) és a hozzá kapcsolható szó is benne foglaltatik és így tovább.” Mindez a fent említett hermeneutapozitívista dilemma konkrétabb megjelenéseként fogható fel, hiszen a hagyományosan nyelvinek felfogott elemek kiemelt szerepe eltűnik, a materialitás nagy szerepet kap, ugyanakkor a megértés az, ami során konstituálódik a tapasztalat itt is.

A még konkrétabb szint, a műelemzések szintje az első két tanulmányban lefektetett módszert alkalmazza, s ha így, ebben a megvilágításban szemléljük, akkor természetes, hogy itt is feltűnnek a hermeneutikára jellemző módszerek.

Számunk szerzői

Beke Zsolt (1973)

irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, a Kalligram Kiadó és folyóirat szerkesztője (Dunaszerdahely)

Biró Krisztián (1988)

irodalomteoretikus (Budapest)

Csehy Zoltán (1973)

költő, műfordító, irodalomtörténész, kritikus, a Comenius Egyetem oktatója (Dunaszerdahely)

Derék Pál (1949)

irodalomtörténész, a Bécsi Egyetem Finnugor Tanszékének oktatója (Bécs)

Sz. Molnár Szilvia (1972)

az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének tudományos munkatársa (Budapest)

H. Nagy Péter (1967)

irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, a Selye János Egyetem oktatója (Érsekújvár)

Németh Zoltán (1970)

költő, irodalomtörténész, kritikus, a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem oktatója (Ipolybalog)

Polgár Anikó (1975)

költő, műfordító, irodalomtörténész, a Comenius Egyetem oktatója (Dunaszerdahely)

Puskás Andrea (1980)

irodalomtörténész, a Selye János Egyetem oktatója (Nagymegyer)