

## ANGYALOSI GERGELY

### A modernség útvesztőiben

„De ki ne látná, hogy itt mindig csak a viszony egyik tagját semmisítik meg és nem magát a viszonyt. Ez a viszony szüntelenül módosul az idők során; valamely adott korszakban sokféle és egymástól nagyban eltérő formákat ölt magára.” Michel Foucault: *A diskurzus rendje*.

Szegedy-Maszák Mihály egy 1998-as írásában a következő kérdéseket vetette fel: „értelmezhető-e irodalmunk úgy, mint egyetlen irányban előre haladó fejlődés, kiválaszthatók-e az értékesnek mondott alkotások a modernségnek mint célértéknek a jegyében, és nem szükséges-e tüzetesen megvizsgálnunk a művészi konzervativizmus és modernség viszonyát. Enélkül bajosan lehet újraértékelni irodalmunkat, márpedig ez valószínűleg megkerülhetetlen feladat a közeljövőben”. Ahogy én látom, majd két évtized elteltével ezek a szinte maguktól értetődő kérdések még mindig aktuálisak. Ugyanakkor mindhárom felvetett kérdés további kérdéseket nyit meg előttünk. Könnyedén mondhatjuk például, hogy a magyar irodalom nem értelmezhető egyetlen irányban előre haladó fejlődésként, hiszen alighanem a világ egyetlen nemzeti irodalma sem írható le így. Miért éppen a magyar lenne kivétel? A második tagmondat konkretizálja az elsőt, ugyanis nevet ad az egyetlen irányban előre haladó fejlődésnek: ez lenne a modernség, amely folyamatleírás és célérték egyben. Ha viszont a modernség célérték – sugallja a kérdés –, akkor axiológiai használatának is egyértelműnek kell lennie: hozzá képest kell rangsorolni az értékes és a kevésbé értékes irodalmi műveket. A harmadik kérdés látszik a legegyszerűbbnek a három közül, ugyanis a művészi konzervativizmus és a modernség viszonyának vizsgálata akkor is az irodalomtörténet-írás megkerülhetetlen feladata volna, hogyha az első kettőre habozás nélkül „igen” válaszolnánk.

Márpedig ezekre a kérdésekre, mint sejtethetjük, aligha lehet igenlőleg válaszolni. Hogyan is gondolhatnánk el úgy a magyar irodalom történetét, mint diadalmas előrehaladást egy fejlődéselvű modernség-eszmény által kijelölt célok irányában, miközben, hogy mást ne mondjunk, irodalomtörténet-írásunk mintegy másfél évszázada küszködik a „megkésettség” értelmezésével? Hogyan állíthatnánk továbbá azt, hogy az irodalomesztétikai szempontból értékesnek minősíthető alkotások legfőbb mércéje az a „modernség-hányados”, amelyet ki tudunk mutatni belőlük? Ez még akkor is nagyon vitatható eljárás lenne, ha „objektív” és nemzetközi összehasonlításban is helytálló kritériumokkal rendelkeznénk a modernség

mibenlétére vonatkozólag – márpedig a mi tudományunkban ez alighanem elképzelhetetlen. Az irodalmi értékre vonatkozó ítélet mindig és minden kontextusban összetett mérlegelést igényel, amelyben heterogén szempontok játszanak szerepet. Sokszor és sokan leírtuk már, hogy Arany János nem megkésett Baudelaire; az ilyen típusú rangsorolás csak torz eredményekhez vezethet. Végül a harmadik, látszólag legegyszerűbb kérdésfelvetés is magában rejt egy további problémát. Ha nem is vitatható, hogy a modernség és a konzervativizmus viszonyát fokozott figyelemmel kell vizsgálnunk, ez a fokozott figyelem legalább két irányba vezethet bennünket. Kiindulhatunk egyrészt abból a feltevésből, hogy mivel „a magyar irodalomban a modernségnek nincs folytonos hagyománya”, ezért a modernség nem szolgálhat vezérfonalként a 19. század végétől napjainkig terjedő időszak magyar irodalomtörténetének újraírása számára. Ebben az esetben bizonyos periódusokban nem csupán azt kellene regisztrálnunk, hogy a hazai irodalmi fejlődés főbb vonalai a (bárhogyan is értett) modernség-eszménytől való eltávolodást mutatják, vagyis rájuk kell helyezni a hangsúlyt, hanem azt is ki kellene nyilvánítanunk, hogy ezeknek a jelenségeknek a *megértésében* a modernség fogalma nem lehet segítségünkre, vagyis szükségtelen. A másik út nyilvánvalóan az lenne, hogy megtartjuk a modernséget vezérfonalként (vagyis nem értékelési és célelvű fejlődés-eszményként), miközben az elmúlt bő száz év irodalomtörténetében mindenkor érvényre juttatjuk az anti-modernista vagy konzervatívnek minősíthető irodalmi jelenségeket is.

Jómagam ez utóbbi mellett voksolok, mindenekelőtt abból a megfontolásból kiindulva, hogy a 20. századi irodalmat (legalábbis szerintem) leginkább az választja el a 19. század irodalmi világtól, hogy az előbbiben nem képzelhető el olyan irodalmi jelenség, amely így vagy úgy ne viszonyulna a modernség elvárásaihoz. Ez a viszony széles skálán mozoghat: lehet lelkesen igenlő, dühödten elutasító, szarkasztikusan gunyoros, vagy éppen a modernség irodalmi vívmányait visszafogottan (vagy be nem vallottan) a saját gyakorlatába beépítő is. A modernség fogalma így annak a „játéktérnek” a kirajzolására szolgálna, amelyben egyrészt megragadható lenne az irodalmi modernség mint sokarcú történelmi jelenség, amelynek a különféle megjelenésmódjai akár párhuzamosan, akár egymás ellenében, néha pedig egymást követően, de egymásra utalva alakultak ki és léteztek néha hosszú évtizedekig. Másfelől viszont a modernséggel szemben fellépő, vagy annak valamelyik válfajával csak részben vagy töredékesen leírható tendenciák, életművek, egyéni teljesítmények is nagyobb biztonsággal helyezhetők el irodalomtörténetileg, mintha állandóan változtatnánk a nézőpontunkat. (Ami mellékesen szólva hermeneutikai abszurditás véleményem szerint.) Vagyis egyáltalán nem arról van szó, hogy a modernséget kritériumnak

tekintve valamennyi vizsgált irodalmi jelenségre „ráerőltetjük” a szempontjait, vagy ott is a modernség „előjeleit” keressük, ahol ennek nyilvánvalóan nincs helye. Mindössze olyan térnek tekintjük egy adott időszak irodalmi életét, amelyben az egymástól láthatóan igen különböző, más-más törekvéseket interiorizáló irányzatok és jelenségek különféle – egy Foucault-i terminussal élve – diszkurzív formációkat és sorozatokat alkotnak. Ennek a játéktérnek az egésze nem „fejlődik” valamilyen meghatározott irányba, s főleg nem mutat fel valamiféle töretlen folyamatosságot. (Már csak ezért is félrevezető bizonyos korszakok kapcsán „megszakított folyamatosságról” beszélni.) Az elmúlt három évszázad európai történelme a modernség (vagy a modernitás, a kifejezések közötti különbség itt nem játszik szerepet) jegyében zajlott. Ugyanakkor szükségesnek tartom, hogy a modernséggel együtt járó negatív folyamatokra (kockázatokra és mellékhatásokra) is folyamatosan felhívjuk a figyelmet. A modernség értékeket pusztító oldala elleni lázadás magának a modernség történetének a része. Ezt jól mutatja Baudelaire példája.

A tűnékenynek, az efemernek a megragadása, mint a modernség alapvető jegye ugyanis Baudelaire-nél tűnik fel először. Tágabb értelemben azt a minőséget jelenti, hogy valaki összhangban van a jelennel, annak összetéveszthetetlen „újszerűségével”. Matei Călinescu, aki saját bevallása szerint Baudelaire-t fogalmazza újra, ezt úgy fejezi ki, hogy „a modernség nem más, mint *jelenünk egyedi történeti jelenvalóságának*” megértése. Esszéjében, amely végső változatában *A modern élet festője* címet kapta, ezt írja Baudelaire: „A modernitás a múló, a rövid életű, az alkalomtól függő a művészet egyik fele, míg a másik az örök, a soha nem változó...” A szépségnek tehát két fajtája van szerinte: az örök és a múlékony; néhány sorral később pedig azt is hozzáteszi, hogy minden olyan modernség, amely méltó arra, hogy antikvitássá váljék, úgy érheti el ezt, ha kivonódik belőle az emberi élet által önkéntelenül beléoltott” – tehát múlékony, efemer – szépség. „Miként minden elképzelhető jelenségben, mindenfajta szépségben is van valami állandó és valami átmeneti – abszolút és különös. Abszolút és örök szépség nem létezik, illetve ha van, nem egyéb, mint lefölközött absztrakció a különféle szépségek jellegtelen felületén. A különös elemet a szépség mindig a vonzódásainktól kapja, és ha vannak különös vonzódásaink, van saját szépségeszményünk.” A modernség és a haladás, modernség és racionalitás fogalmának összekapcsolása a felvilágosodás korát követően pozitív és negatív jelentést egyaránt nyerhet. Ezért azután van olyan modernitás „amely inkább modernellenes, mint hagyományellenes, és mélységesen ambivalens érzéseket táplál az új értékét illetően” (Călinescu). Így teljes joggal beszélhetünk az antimodern modernitás doktrínáiról, akik közé tartoznak például a technikai értelemben vett modernitás elutasítói. Ez utóbbiak vagy egy kollektivista jövő, vagy egy

mitikus múlt felé fordulnak, de minden esetben egy sajátos értelemben vett időszerűség, vagyis a *modernség* nevében.

Hogyan jutott el Baudelaire a romantikával azonosított modernségtől a modernség eme új (és a 20. századi esztétikai gondolkodást is megtermékenyítő) elgondolásáig? Erről az egyik klasszikus, bár bizonyos pontokon ma már nem tartható értelmezést Walter Benjamin adta. Baudelaire először 1845-ben ír a modernség elméletéről, amely nála mindig a szubjektumnak a modern világra adott válaszából indul ki. A modern ember heroizmusát járja körül. „A modernség olyan akadályokat állít az emberek alkotó lendületének útjába, melyek nincsenek arányban erejükkel. A modernség az öngyilkosság bélyegét viseli, ez hitelesíti, hogy valóban heroikus az akarat, mely egy tapodtat sem hajlandó engedni az ellenséges érzülettel szemben. Az ilyen öngyilkosság nem lemondás, hanem heroikus szenvedély. Éppen ez az, amit a modernség hódított meg a szenvedélyek birodalmában” (Benjamin). Amikor Baudelaire a *Guys*-esszéiben kimondja, hogy ez a művész „mindenütt az élet tünékeny, múló szépségeit kereste, annak a karakterét kutatta szüntelen, amit az olvasó engedelmével *modernségnek* nevezünk”, megelőlegezi a *befogadó* aktív szerepének radikálisan újszerű hangsúlyozását is, amely átvezet a következő század esztétikai gondolkodásába. Karyújtásnyira kerül a „kritikus mint művész”, sőt az olvasó mint művész koncepciója; ezt a lehetőséget elsősorban majd Oscar Wilde fogja kiaknázni. Ennek az elképzelésnek az alapja az, hogy a személyiség maga is állandóan változik az időben, s ezért elvárható a műalkotástól, hogy ne álljon útjába ennek a változékonyságnak, hanem inkább újabb és újabb lehetőségeket nyisson meg előtte.

Antoine Compagnon nemrégiben megjelent Baudelaire-könyvében alapjában véve úgy jellemzi könyvének főszereplőjét, mint akinél „senki sem illusztrálta jobban a modern ellenállást a modernség ellen”. „Az „antimodernitás volt az igazi modernitás a szemében, az, ami ellenáll a modern életnek, a modern világnak, miközben visszavonhatatlanul annak részét képezi.” Baudelaire az 1840-es évek közepén számba veszi a modernség korabeli aspektusait: sajtót, fényképezést, a várost és a művészetet – ezeknek a kereszteződési pontjában lenne megragadható a modernség illékony „lényege”. Végül is *A modern élet festője* abban különbözik a korábbi megfogalmazásoktól, hogy ebben az írásban az örök és abszolút szépség nem annyira triviálissal és a komikussal, mint inkább az „alkalmival” és a „tünékennyel” kapcsolódik össze. Vagyis ekkor már minden szépség kettős arculatú, mintha ugyanannak a dolognak a két oldaláról lenne szó, amelyek elválaszthatatlanok, ugyanakkor ellentmondanak egymásnak. Már nem arról van szó, hogy az egyikből ki kell vonni a másikat. Baudelaire duális szépségelmélete redukálhatatlanul kétértelmű. Nem tudjuk, hogy a két alkotórész

egyensúlyban vagy hierarchikus viszonyban van-e egymással, hogy az örök és a kontingens kölcsönösségi viszonyban van-e egymással, vagy inkább az állandóság „kinyeréséről” van szó a tünékenyből és változóból. A saját alkotói gyakorlatában mindenesetre a *Spleen de Paris*-ban juthatott a legközelebb „az ünnepélyesnek és a groteszknak ahhoz a robbanó elegyéhez” (Compagnon), amelyet másutt „komoly karikatúráknak” nevezett. Egy olyan írásmódhoz, amely a groteszk valóságelemeket komolysággal és száналommal képes kezelni; az „abszolút komikumhoz”, prózai formában. Esti Kornél nagy valószínűséggel az ő leszármazottja (is).

Másmost ha megpróbáljuk átgondolni, hogy a baudelaire-i kezdeményezésekből milyen tanulságokat vonhatunk le a 20. század elejének magyar modernség-törekvéseire vonatkozóan, akkor meg kell vizsgálnunk, hogy mi történt erre az időszakra a modernség közkeletű, leszűkített értelemben vett felfogásával. Szegedy-Maszák szerint a 19. század végére – jórészt Nietzsche műveinek hatására – „széthasadt az újszerű fogalmának egysége. Egymástól lényegesen különböző elgondolások jöttek létre a modernségről.” Ugyanő korábban megjegyzi, hogy olyan regények, amelyek megkérdőjelezzik az emberi személyiség egységét, Krúdy és Kosztolányi egyes műveitől letekintve nem nagyon születtek nálunk. Ez a két szerző ugyanakkor finoman fogalmazva is távolságot tartott a kor politikai és társadalmi eseményeitől, magyarán: ugyanolyan ellenségesen szemlélték a haladásba vetett hitet, mint néhány évtizeddel korábban Baudelaire. Azok az írók ellenben, akik haladáspártiak voltak, általában hagyományosabb írói világot alakítottak ki. Az emberi személyiség egységébe és a történelmi haladás egységes folyamatába vetett hit „meghasadására” a század eleji magyar modernségnek reagálnia kellett.

De azért a baudelaire-i ellentmondásos örökség (most egyszerűsítsük le erre a modellre a modernség tapasztalatát, noha nyilván lehetne más példákhoz is folyamodni) a magyar irodalomban is megjelent. Lehet, hogy többnyire nyomokban, és csak ritkán teljes művekben. De a befejezetlenség, a töredékesség, később az *aleatorikusság* mint formaszervező elv befogadása, a művészet és az élet közötti határvonal eltörlésére irányuló kísérletek szintén modernségnek mint sajátos, a jelent megtestesítő időbeliségnek a meghatározásából erednek. Vagyis az elmúlt bő egy évszázad magyar irodalomtörténetének megírásához mégiscsak a modernség fogalma látszik a legalkalmasabb rendező elvnek, ha kellő rugalmassággal és szemantikai sokrétűségének állandó szem előtt tartásával alkalmazzuk. Ez azt jelenti például, hogy az új irodalmi törekvéseket nem feltétlenül a „modernsége” belül kell ugyan elhelyeznünk, de kétségtelenül a modernséghez mint hagyományhoz viszonyítva kell megértenünk.