

Fodor Géza

EGY IRODALOMKUTATÁSI SZEMPONT ELSŐSZÜLÖTTJE

Megjegyzések Dávidházi Péter „Isten másodszületője” című könyvéhez

A magyar kultúra elmaradottságának egyik feltűnő ténye, hogy a modern művészet-szemléleti irányzatok, miután nagy késéssel eljutnak hozzánk, csak divatként söpörnek végig a felszínen, s úgy is múlnak el, mint a divat — legfeljebb elemeik szivárognak be a talajba, de nem forgatják meg azt, kimennek a divatból, mielőtt kifejtették volna kultúrateremtő kapacitásukat, s kezdődik a várakozás a következő megváltó divatra... Mi volt az első olyan irányzatnak, amely az 1945 utáni szellemi bezártság enyhülésekor be tudott törni hozzánk: a strukturalizmusnak a hozama? Az 1960-as évek második felétől 1973-ig húzódó strukturalizmus-vita — de nem a hazai strukturalizmus. Vitacikkek — de nem művek. Programok és nagy ígéretek — morzsányi eredmények. Ki emlékszik ma nálunk a strukturalizmusra? Leginkább alighanem az egykori vita résztvevői. Mi emlékeztet nálunk a strukturalizmusra? Hát megvilágító erejű művek bizonyosan nem. Aztán ugyanez ismétlődött meg — s mivel már kisebb ellenállásba ütközött, még kevésbé attraktívan — a szemiotikai irányzattal, s ugyanez látszik megismélni most, a hermeneutikai-recepcióesztétikai irányzattal is.

Az elmaradottság állapotában, amelyben a világkultúra újdonságai úgyszólván légüres térben jelennek meg (hiszen nemhogy a könyvkiadás képtelen anakronizmusa és esetlegessége, de még a könyvbehozatal botrányos devizális minimalizálása és a katasztrofális könyvtári ellátottság is csak a tudományos avantgárd számára teszik elérhetővé), amelyben a megkésve ható új irányzatok — Eichenbaumnak egy lényeges tényezőre rávilágító kifejezésével élve — „tudományos temperamentuma” szinte szükségképpen a hagyományos megközelítések parodisztikus, ad absurdum vitt jellemzésében s így mekönyvített bírálataiban, illetve a tenyérköpdösésben, a „majd mi megmutatjuk” hangoztatásában merül ki, s nem futja már belőle az érdemi munkára, az új szempont végigvitelére, a tárgy új szempontból való átvilágítására, a nekifutás után a művekre, tehát a markáns kultúrateremtésre, nos, az elmaradottság emez állapotában az új irányzatok nemcsak hogy a felszínen ható és múlt divatokká válnak, de ebből a hamis perspektívából nézve már eredeti mivoltukban is annak *látzanak*, s ez a tudományos avantgárd táborán kívül rosszabb esetben a „fecseg a felszín, hallgat a mély”, jobb esetben (de még ez is éppen elég rossz), az egyoldalúságot elkerülő, ám azok valódi eredményeit persze integráló szintézisteremtés hamis öntudatát indukálhatja.

Pedig mérhetetlenül fontos volna, hogy a művészet-szemléleti irányzatok *up to date* érvényesüljenek nálunk, s ne csak divatként, hanem mélyrehatóan is. *Up to date*, ami nemcsak azt jelenti, hogy akkor, amikor még elegendő a „tudományos temperamentumuk” ahhoz, hogy átdolgozzák magukat az anyagon, feldolgozzák a tárgyat, vagyis kifussák a formájukat, hanem azt is, hogy a maguk *up to date* élességében, egyoldalúságában, perspektivikus torzításában. Tehát nem azért, mintha igazságuk feltétlen volna és megválthatnák a diszciplínát. De legalább két okból. Egyrészt oktalanság minden művészet-szemlélettől teljes igazságot, szintézist követelni; minden irányzat a maga különleges fő problémáira összpontosítja erőit, a többit pedig többé-kevésbé elhanyagolja, de ha sajátos nézőpontjából — éppen egyoldalúsága, ha tesszük: korlátoltsága által intenzifikált gondolati erejével — csakugyan képes élesen megvilágítani-átvilágítani a tárgyat, képes feltárni, sőt — perspektivikus torzítás árán — kinagyítani annak egy olyan lényeges dimenzióját, amelyet

éppen addig hanyagoltak el többé-kevésbé, akkor jóvoltából igenis többet fogunk tudni a tárgyról, mint annakelőtte, és az irányzat egészséges megítélésében az általa hozott többletudás elismerése, nem pedig korlátozottságának kritikája volna a túlsúlyos mozzanat. Másrészt a gondolkodás elemi szabadságjoga a végigvitel, a radikális, esetleg ad absurdum végig gondolás lehetősége. Nem mintha ez feltétlenül üdvöztető volna — sőt! De egy kultúra mentálhigiéniéjéhez hozzátartozik, hogy benne a különböző gondolati lehetőségeket végigpróbálják (rivalizálásuk egyrészt választási-felhasználási lehetőségeket nyújt az érdeklődőknek, másrészt kölcsönös korrekciókhoz vezet); ha egy kultúrában a különféle megközelítési módokat nem szokták „végigcsinálni”, úgy az a kultúra nem egészséges. A magyar esztétikai kultúra súlyos vesztesége, hogy a század második felében fontos szerepet játszó modern művészetszemléleti irányzatok hatása megrekedt a metaszinten, a létjogosultságuk és érvényességük körül forgó vitákban és nem forgatta át a magyar művészetek történetének anyagát. Mert bárkinek szíve joga ugyan inadekvátnek érezni és kétségekkel illetni, ha valaki a nagykulturákra szabott legmodernebb elméleti iskolák apparátusával közelíti meg Kemény Zsigmond életművét, de nem kevesebb joggal érezhetjük sajnálatosnak az ellenkezőjét: hogy a maga idején nem született meg, teszem azt, a strukturalista Arany-monográfia, a középkori magyar irodalom szemiotikai elemzése, s hogy napjainkban éppen nem születik meg, mondjuk a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* recepciótörténete, stb., stb., stb.

*

Dávidházi Péter „*Isten másodszületője*” című, „A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza” alcímet viselő könyve az első magyar irodalomtörténeti monográfia, amely egy olyan nézőpontot és megközelítésmódot, mely a nagyvilágban mintegy „a levegőben van” (azoknak a genetikusan történetileg, szociológiailag, szociál- és individuálpaszichológiailag megmagyarázható, de az esztétikai tárgyhoz képest mindenképpen *a priori* formáknak és mechanizmusoknak a vizsgálata, amelyekkel, amelyekben keresztül, amelyek módosító közreműködésével az esztétikai tárgy elsajátítása történik), a magyar kultúra valamely irodalmi vonatkozású, makroszintű, de jól körvonalazható jelenségkomplexumán mint anyagon a tudományos „nagyforma” léptéke szerint, a teljesség igényével, kimerítően és harmonikusan visz végig. A könyv egyfelől a nézőpont és a megközelítésmód, másfelől a tárgy kivételes szerezés és találkozás reprezentálja; az előbbiek jóvoltából nem csak egy aspektusa, metszete lesz láthatóvá egy nagyobb egésznek, hanem a sajátos megvilágításban mintegy maguktól, természetes módon állnak össze egységes, kerek és átlátható egészé a más nézőpontból és más megközelítésmóddal diszparátnak látszó jelenségek. A szerző imponáló tisztánlátásán és arányérzékén kívül ez az *objektív* alapja annak, hogy a könyv tagolása, felépítése, anyagát mindenhol uraló kompozíciója megvesztegetően „clare et distincte”, zárt, karcsú és elegáns.

Dávidházi egy Jókai-idézetből indul ki: „Shakespeare elismerése egy darab civilizáció. Valami neme a kultusznak, ami a kultúrát tanúsítja.” Az idézetben foglalt két állítás, ti. hogy Shakespeare elismerése egyfajta kultusz, illetve „olyan törvényszerű kapcsolat van egy sajátos irodalmi kultusz és kultúra között, amely az előbbi létrejöttéből az utóbbi meglétére enged következtetni” (1.), e két állítás kettős fókuszává válik a szerző érdeklődésének, a könyvnek — Dávidházi mindkettőre rákérdez, az elsőre úgy, hogy felbontja a Shakespeare-kultusz fogalmát és rekonstruálja a mögötte rejlő tartalmakat, a másodikra úgy, hogy magát az állítást alakítja előbb kérdéssé, hogy aztán gondosan mérlegelt és okadatolt választ adjon rá. Az előbbi kérdésfeltevés egészségesen kriticiستا, az utóbbi egészségesen empirista.

A szerző nyelvkritikai gesztussal szakít „mindennapjaink kényelmes nyelvhasználatának bódító otthonosságával” (uo.), a Shakespeare-kultusz kifejezést, szókapcsolatot, amely immár mint „halott metafora” (uo.), „mint egy hipotézis összevont formája, mondhatni rövidítése” (2.), „egy drámaíró és egy (eredetileg) vallási jelenséget rendel egymáshoz” (1-2.), nem fogadja el „magától értetődőnek tekintett, védelmező indoklásra vagy akárcsak tisztázó magyarázatra nem szoruló, sőt immár meghatározást sem igény-

lő fogalom" (1.) gyanánt, hanem megpróbálja „mintegy *szaván fogni*" (1.), s feltárni és rendszerezni a mögötte „lappangó összefüggéseket" (uo.). Klasszikus filozófiai és tudományos eljárás ez, a szerző a metaforát s az általa sugallt analógiát nem fogadja el kész ténynek és adottságnak, hanem létrejövésében és működésében akarja megérteni: „A magyar Shakespeare-kultusz *mint kultuszt*, a magyar Shakespeare-kultusz történetét *mint egy irodalmi kultusz történetét* máig nem vizsgálta senki. Ideje tehát a kutatás fókuszát arra irányítani, ami eddig perifériára szorult: derítsük fel egy irodalmi kultusz geneziséjét, kövessük nyomon fejlődéstörténetét, vegyük szemügyre sajátos szertartásrendjét, elemezzük nyelvi jellegzeteségeit, igyekezzünk bepillantást nyerni lélektanába, intézményesedésébe és társadalmi hatásaiba, hogy végül következtethessünk kultusz és kultúra néhány általános összefüggésére" (2.).

Nemcsak az itt előre jelzett végső következtetés szempontjából, hanem egyáltalán az irodalmi kultusz metafora szabatosága, fogalmi tisztasága, illetve a konkrét tárgy, a téma önmagán túlmutató jelentőségének felmérése szempontjából is célszerűnek és természetesen bizonyul a kultusz és a kultúra fogalmának három aspektusban (attitűdként-beállítódásként, szokásrendként és nyelvhasználati módként) való meghatározása és szembeállítása: „A *kultusz mint beállítódás* bizonyos szellemi vagy anyagi értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelete, tehát teljes és feltétlen odaadás, mely imádata tárgyát minden szóba jöhető vád alól eleve felmenti; *mint szokásrend* szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából, szent idők megünnepléséből, szertartásokon való részvételből, és életszabályozó előírások betartásának igyekezetéből áll; *mint nyelvhasználat* pedig túlnyomórészt olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésükre nincs mód. A tágabb fogalomkörű *kultúra* mindezt magában foglalhatja, de tartalmaz olyasmit is, ami az előbbtől megkülönbözteti; *mint beállítódás* bizonyos szellemi vagy anyagi értékek mérlegelő, mértékkel élő, s kritikai ellenőrzésre igényt tartó tiszteletét, tehát részleges és feltételeket szabó odaadást; *mint szokásrend* a felhalmozott javak megismerésére, mérlegelő értékelésére és gyarapítására alkalmas tevékenységi formák, fórumok és intézmények támogatását; *mint nyelvhasználat* pedig olyan állítások előnyben részesítését, melyek a tapasztalati igazolhatóság igényének eleget tudnak, vagy legalább eleget akarnak tenni" (5.).

E szembeállítás egyik elemét érdemes az ismertetésnek ezen a pontján mintegy kinagyítani, mert szerepet játszik a könyv elméleti alapvetésében, az anyag feldolgozásának elvi megalapozásában, a téma körülhatárolásában: „A kultusz *mint nyelvhasználati mód* bizonyíthatatlan és cáfolhatatlan kijelentések uralomra jutásában, részleteiben számon nem kérhető jelentésű, egészében a tapasztalati ellenőrzés alól kisikló állítások felülkerekedésében észlelhető. Ezeknek immár nem az a rendeltetésük, hogy egy tényállások összességként fölfogott külvilágot részenként, de megfelelően leírjanak, hanem egy közös, vagy annak szánt meggyőződés lélektani hitelességét igyekeznek valamely tényleírásnak látszó, de izzig-vérig metaforikus állítással sugallni" (12.). A kultikus kijelentések referenciális igazságértékének kritikai ellenőrzésére nincs lehetőség. Ám a kultikus nyelvhasználatban nem annyira az az érdekes, hogy „mire nem képes", mint inkább az, hogy „mire való" (14.). Következésképpen: „Mivel a kultuszt mint nyelvhasználatot olyan kijelentések jellegadó (nem statisztikai) túlsúlyával határozzuk meg, melyeket tapasztalati ellenőrzéssel bizonyítani vagy cáfolni úgysem lehet, kultusztörténeti dokumentumaink elemzésekor több tanulsággal jár e nyelvhasználat belső összefüggéseire, lélektani indítékaira és társadalmi hatására összpontosítani elősorban, mintsem a szóban forgó tárgyról közölt állítás felülbíráására törekedni" (14–15.). A kultusz tehát autonóm a tárgyhoz képest, s a vele foglalkozó diszciplína sem kell hogy firtassa az általa „elemzett szövegek állításainak igazságát vagy ítéleteinek helyességét" (15.), sőt nem is kell foglalkoznia magával a kultusz tárgyával: „Régi vagy kortárs kritikai szövegek kritikátörténeti, sőt átfogó művelődéstörténeti dokumentumokként való feldolgozását az teszi lehetővé, hogy a kritika legsajátosabb eredménye nem a tárgyról kimondott ítélet, hanem az ítélet megformálása érdekében tisztázott normakészlet, mely az ítélet helyességének kérdésétől függetlenül is tanulmányozásra érdemes képződmény. A kritikák művelődéstörténeti jelentősége a tárgyukul szolgáló mű-

vek értékétől nem függhet, hiszen a normák létrejövésének, változásainak és hatásainak történeti vizsgálata abban az esetben is bepillantást enged egyén és közösség értékválasztó töprengéseibe, ha az ítélet tárgyául szolgáló egykori művek némelyike azóta méltán és visszahozhatatlanul kihullott az idő rostáján” (uo.). Ez a gondolatmenet az egyik motívum, amely — egy később kifejtett módszertani elvvel együtt — megalapozza a magyar Shakespeare-kultusz mintegy endogén ábrázolását, a külső, esetleg csak nagyobb formálóerők erősen szelektív, s csak alkalmi figyelembevételét.

A két kulcsfogalom (kultusz–kultúra) tisztázásához három módszertani alapelv járul. Az első a „holisztikus elv”: „e szűkebb tárgyat az irodalmi kultuszképződés paradigmájának tekintjük: mivel ezáltal a körébe tartozó jelenségeket egységes paradigma összefüggő részeivé minősítjük, a hagyományosan jelentéktelennek vagy komolytalannak számító megnyilvánulásait sem hanyagolhatjuk el, sőt ügyelnünk kell arra, hogy a kultikus jelenségeket pásztázó kutatás fénykörén belül minden egyenletes megvilágításban részesüljön” (16.). Főként ennek köszönhető, hogy mintegy maguktól, természetes módon állnak össze egységes, kerek és átlátható egésszé a más nézőpontból és más megközelítésmóddal heterogénnek és elrendezhetetlennek látszó jelenségek: „Az *irodalmi kultusz* rendező elvve választott metaforájának fényében így lesz a normafeladó kritikai kivételezésből és vallásos nyelvezetből *theodicaea*, a Stratfordba utazásból *zarándoklat*, a szilánk lefaragásából [mármint Shakespeare székéről, szobája padlójáról] *ereklyetisztelet*, a hamisított okmányokból *apokrif iratok*, a drámaíró születésének évfordulójára rendezett többnapos ünnepekből rítusokban gazdag *kultikus fesztivál*, míg nem e holisztikus szemlélet jóvoltából körvonalazódik egyébként kivehetetlen összetartozásuk jelentése” (18.). Egyszermind ez a módszertani alapelv az a másik motívum, amely — ahhoz a belátáshoz járulva, hogy a kultikus szövegek művelődéstörténeti jelentősége független referenciális igazságértéktől, sőt fontosabb is annál, és később (71.) az *entelecheia* arisztotelészi tanításával is megtámogatva — megalapozza a magyar Shakespeare-kultusz endogén ábrázolását: „Ugyanez a rendező elv teszi lehetővé, hogy nem kell mindenáron valamely más szempontú (például történelmi vagy irodalomtörténeti) periodizációba erőltetnünk vizsgálandó anyagunkat, hanem a magyar Shakespeare-tisztelet két évszázadában sajátosan kultusztörténeti korszakokat (egyszermind kultuszlélektani stádiumokat) ismerhetünk fel: (1) a *beavatás*, (2) a *mitizálódás*, (3) az *intézményesülés*, (4) a *bávkönyvtár*, valamint (5) a *szekularizáció* egymásutánját és egymás mellett élését” (18–19).

A második és a harmadik módszertani elv rokon egymással, amennyiben az előbbi „a rokonszenvező kivülállás” (19.), a kultikus szövegek referenciális ellenőrizhetetlenségének megfelelő „együttérző agnoszticizmus” (21.), „a jóindulatú figyelni tudás” (uo.) meghirdetésével, azzal az igénnyel, hogy „amennyire lehetséges, ki kell lépniünk mai tudatunk kereteiből, s behelyezkednünk a kultuszban hívők világába ahhoz, hogy a kultikus beállítódás, szertartásrend és nyelvhasználat működését megérthessük” (uo.), az utóbbi pedig „a történeti funkciók mérlegelésével” (23.) történő értékelés normájával hivatott biztosítani mind az auksklérista, mind a kultikus — ha ellenkező előjellel is, de egyformán a kultusz hatása alatt álló — elfogultságok kiküszöbölését, „az érzelmek irányát mindenképpen meghatározó kultikus kényszerpályák” (305.) elhagyását, a valódi történeti megértést.

A Shakespeare-kultusz megközelítését jellemző I., elméleti fejezetet követően a történeti ábrázolás hat nagy fejezetet fog át (II., III.1., 2., 3., 4., 5.), amelyek közül az első (II.) a magyar Shakespeare-kultusz előtörténeteként, modelljeként és tipológiai háttereként a Shakespeare-kultusz angliai genezisést mutatja be, mivelhogy „a Shakespeare-kultusz szertartásrendje először Angliában alakult ki a XVIII. század második felében” (28.), „Magyarországon viszont elsősorban *meghonosodott*, főleg Angliából átültetett, s a szintén származékos német Shakespeare-kultusz példájától is serkentett mozgalom fejlődött ki” (302.), tehát „az angol Shakespeare-kultusz volt a hazainak (közvetlenül vagy német közvetítéssel) átvenni igyekezett” ösmintája” (305.). Az ott kialakult paradigma legfontosabb mozzanatai: „az apologetika (hitvédelem) feladatkörébe tartozó *theodicaea* irodalomkritikai analógiája” (8.) — mely mintájának „legfőbb gondolati előfeltevéséhez” (7.) „az *nem lehet, hogy a Teremtő műve fogyatékos volna*” (uo.) hasonló motivációval mindená-

ron igazolja Shakespeare drámáinak valamennyi mozzanatát —, továbbá a zarándoklat, az erekletisztelet, az apokrif iratok s az emlékünnepek.

A magyar Shakespeare-kultusz fejlődéstörténetét az öt fejezetre tagolt III. rész adja. A tagolás egyszersmind korszakolás is. Dávidházi felfogása e téren eredeti és határozott: „A kétszáz éves magyar Shakespeare-kultusz történeti feldolgozásához egy dokumentumainak természetéhez igazodó, saját elvű korszakbeosztásra van szükség, részben az *entelecheia* arisztotelészi tanítása jegyében. Minden kultusz a társadalmi közeg egészével kölcsönhatásban alakul, ezért nem értenék meg kizárólag az *entelecheia* mintájára, mely feltételezné, hogy a Shakespeare-kultusz mint jelenség kezdettől magában hordja fejlődésének belső célját, s kibontakozása eleve benne szunnyadó lehetőségek háborítatlan megvalósulása volna, teljesen önzérlésű kiformalódás, teleologikus beteljesedés. Az arisztotelészi tanításnak az a része azonban, hogy a jelenségeket *entelecheiájuk* megkülönbözteti egymástól, korlátozott értelemben mégis érvényesnek bizonyul e kultusz történetére, s indokolja a feldolgozandó anyag önálló elrendezését” (71.). Öt korszakot különböztet meg: az első stádium „a beavatás kora”, kb. 1776 – kb.1840; a második „a mitizálódás kora”, kb. 1840 – kb.1864; a harmadik „az intézményesülés kora”, kb. 1860 – kb.1923; a negyedik a „bálványozás kora” kb. 1923 – kb. 1960; az ötödik „a szekularizálódás kora”, kb. 1948 – napjainkig. Mivel a szerző az egyes korszakok részletes bemutatásának sorát mintaszerű rezümével vezeti be (73–76.), amely — a fejlődéstörténet összképét előrebocsátva — a fejlődés valamennyi lényeges pontját és sajátosságát megadja, s az érdeklődő három oldalból tiszta áttekintést szerezhet a könyv történetileg szubsztanciális részéről, úgy vélem, ennek ismertetéséről itt terjedelmi okokból lemondhatok. Hangsúlyozandó azonban, hogy az előzetes összefoglalás nem prekonceptió, hanem merőben kompozíciós célból előrebocsátott kivonat — minden mozzanatának bőséges és biztos fedezete van a történeti fejezetekben. Ezek a történeti fejezetek megvesztegetnek a forráskutatás alaposságával, az interpretáció érzékenységével és plauzibilitásával, az anyag biztos uralásával, elrendezésének világosságával és ökonómiajával, a kapcsolatok plaszticitásával és finomságával, a történeti folyamat ábrázolásán belül olykor lekerekedő esszé-remeklésekkel (pl. a vallási nyelvezet kiteljesedésének 1849 utáni szemléleti okairól és hátteréről, Szabó Magda és Boldizsár Iván úti-naplóiról), a sokszor csak közbevetésekben, fél mondatokban, fordulatokban, jelzőkben felvillanó, mélyen feldolgozott műveltségről, igazi kultúráról tanúskodó megfigyelésekkel, kitekintésekkel, reflexiókkal. A kép, amelyet Dávidházi a magyar Shakespeare-kultusz fejlődéstörténetéről ad, mind filológiailag, mind a struktúra és a működés tekintetében túlnyomóan meggyőző, a szerzőnek valóban sikerült a magyar kultúra viszonylag autonóm dimenziójaként azonosítania és feltárnia-átvilágítania a Shakespeare-kultuszt, annak rendszerszerűségét és sajátosságait. „A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza” olyan metszet a magyar kultúrából, amelynek révén e kultúra természetrajzát is jobban ismerjük meg az eddiginél. Ez igen jelentős irodalom- s művelődéstörténeti teljesítmény: Dávidházi Péter könyve minden bizonnyal maradandó építőköve e diszciplínák folyamatosan alakuló épületének.

*

Ha egy kritikus egy tudományos munkát egészében és túlnyomóan részleteiben is meggyőzőnek talál, s csak néhány problémán akad fenn, akkor — lévén, hogy műfajának megfelelően nem annyira leíró ismertetésre, mint inkább problémák közvetítésére törekszik — alighanem az eredmények taglalásában, elismerése kinyilvánításában lesz sommásabb és kérdéseiben részletesebb. Véleményének mennyiségi arányai tehát könnyen ellentmondani látszhatnak majd elismerése fokának. Amennyiben ez a kritika is ilyen hatást tenne, sietek leszögezni, hogy az valóban csak látszat, a terjedelmi korlátok által megfordított, hamis perspektíva. A következő megjegyzések egy kivételes mértékben *megoldott* könyv alárendelt jelentőségű problémáit érintik.

Nemigen lehet kikerülni a kérdést, hogy mennyire kielégítő a Shakespeare-kultusz endogen ábrázolása. Igaz, *elyszerűen* Dávidházi ezt nem általában a Shakespeare-kultusz, hanem csak a magyar Shakespeare-kultusz vonatkozásában mondja ki: „A magyar

Shakespeare-tisztelet megnyilvánulási formáinak két évszázados kifejlésében [...] viszonylag önelvű és sajátosan *kultusz*történeti korszakok belső logikáját (is) követő sorjázását látom, mely semmilyen más szempontú (történeti, irodalomtörténeti, kritikátörténeti, fordítás-történeti stb.) korszakbeosztásba nem erőltethető bele lényegi torzítás nélkül” (71.). A magyar Shakespeare-kultusz tiszta kultusz-történeti logikáját egy szinte mindent eldöntő sajátosság magyarázza: „A magyar Shakespeare-kultusz későbbi fejlődéstörténete és egész természetrajza szempontjából mindvégig meghatározó lesz, hogy szertartásait korábban kezdték meghonosítani, mintsem a drámaíró műveit érdemlegesen tanulmányozták volna. Shakespeare-t Magyarországon előbb magasztalták, mint ismerték” (77.). Ugyanakkor *gyakorlatilag* a kultusz angliai genezisének bemutatása is nélküli külső vagy legalább nagyobb hatóerők figyelembevételét. Lehetséges és hasznos eljárásnak tartom egy tárgy sajátosságainak, saját struktúrájának és működésének éles megvilágítása, tiszta átvilágítása végett a tárgy izolálását. Ha Dávidházi „a társadalmi közeg egészével kölcsönhatásban” próbálná meg bemutatni a Shakespeare-kultusz alakulását, először is alighanem egy egész élet munkáját kívánó feladatra vállalkozna, másodsorban szétrobbantaná a monográfia plasztikus és elegáns kompozícióját, harmadsorban a tárgy világos és szuggesztív megjelenését — ami egy ilyen monográfia legfőbb értelme — hatások szövevényes játékában oldaná fel. Helyesen jár el tehát, hogy izolálja tárgyát, de ha már ezt a megoldást választja, nem izolálja *következésként*, olykor mégiscsak bevon külső tényezőket, hol ható- és formálóerőként, hol csak háttérként, viszonyítási pontként, de nem mindig világos, hogy miért éppen ott és miért éppen azt vonja be, pontosabban: *ha* ott és *azt* bevonja, *akkor* másutt miért nem von be egy hasonlóan fontos tényezőt. Az endogén fejlődéstörténetbe tehát bekerülnek külső tényezők, de nem mindig azok, amelyeknek a legnagyobb volna a magyarázó erejük.

*

Dávidházi a kultusz-történetet a lélektannal kapcsolja össze a legerősebben. Mégpedig két síkon is: vallás- és individuálpaszichológiain. A Shakespeare-kultusz „a vallási kultusz felől nézve [...] származékos, áttételes” (29.) lévén, nem lehet az őt kialakító és működtető „lelki igény közvetlen vallási analógiáit és mintegy atavisztikus vezérlő ősmintáit” (uo.) kirekeszteni a vizsgálódásból, fontos „az áttételt kieszközölő lelki igények” (uo.) figyelembevételével: „A szertartások vallási szférából irodalmiba való áttételének ugyanis lélektanilag újszólván minden pillanatban újra meg kell történnie ahhoz, hogy a kultusz továbbra is működni tudjon; [...] A történeti sorrendet és oksági szövevényét a kultusz közvetlenül ható lélektani működésének mindenkor jelenével kell kiegészítenünk, mert annyira összetartoznak, hogy külön-külön még felígazságok megfogalmazására sem adnak módot” (uo.). Ez a szempont roppant izgalmas, s igen termékeny lehetne, ám érvényesítése kimerül a Shakespeare-kultuszban munkáló „lelki igény közvetlen vallási analógiáinak és mintegy atavisztikus vezérlő ősmintáinak” az angliai genezis esetében még *következésként*, a magyar fejlődéstörténet esetében azonban már csak alkalmi *felmutatásában*, és nem mélyül a Shakespeare-kultuszban munkáló *vallásos szükséglet* elemzésévé-értelmezésévé, tehát a történeti sorrend és oksági szövevénye végül is nem egészül ki „a kultusz közvetlenül ható lélektani működésének mindenkor jelenével”, e szó genetikus értelmében.

A kultusz-történetet és az individuálpaszichológiai fejlődést Dávidházi abban az értelemben kapcsolja össze, hogy „az őt kultusz-történeti korszak egy kulturális közösség egymást váltó nemzedékeinek kétszáz évnyi története folyamán lényegileg ugyanazt a fejlődési sorrendet valósítja meg mintegy nagyban, amelyet a kultusszal megismerkedő ember lélektani stádiumokként öntudatlanul vagy tudatosan átél.” (73.) Viszonyukat így modellálja: „*Kultusz-történeti korszak és kultuszlélektani stádium* ugyanakkor bonyolult kölcsönhatásban működnek. A lélektani stádiumot nemcsak a korszak jellege befolyásolja, hanem az egyén neveltetése, korábbi élményei, alkata és körülményei is módosítják, ezerféle változatban; a kultusz-történeti korszakot is számos egyéb tényező segít alakítani, melyek közt a társadalomfejlődés adott szintje és aktuális problémái fontos szerepet játszanak. Mégis az a legfontosabb, hogy mindig kölcsönhatás van köztük, nem pedig nagyban érvényesülő szabályosság áll szemben az egyénre gyakorolt hatás szabálytalanságával, melyek egymástól

mintegy függetlenek volnának. [...] A kultusztörténet korszakai nagyban érvényesülő, irodalomszociológiai tendenciáknak látszanak ugyan, dokumentumaikat személyiséglélektani leletekként is megvizsgálva azonban egyedi sajátosságokat és közös hasonlóságokat is találunk összetevőin, melyek jellegzetességei valamelyest általánosíthatók; másrészt a különböző országok Shakespeare-kultuszainak korszakai eltérő vonásokat is mutatnak, s működésük megértése nem feltétlenül kevésbé nehéz feladat, mint az egyént érő hatásoké. Ha mindezt rábízhatom egy metaforára: a magyar Shakespeare-kultusz (csak messziről teljesen szabályos) szociológiai épülete lélektani adatok (csak közelről teljesen szabálytalan) termésköveiből épült" (uo.). Ez a modell, mely végül szemléletes metaforává érzékítődik, igen plauzibilis — túlságosan is az: általánosságban triviális, értéket csak a részletes végigvétel adhatja neki. Csak hát több okból is (a dokumentumok egyenlőtlen megosztása, a kutatás, a könyv ökonómiaja, a kultusz demonstratív bemutatása) szükségképpen beváltatlan ígéret kell hogy maradjon; abból a távlatból, amelyből a szerző anyagát feldolgozza, mégis csak a „nagyban érvényesülő szabályosság” mutatkozik meg, a könyvben a dolog természete szerint „a kultusztörténet korszakai nagyban érvényesülő, irodalomszociológiai tendenciáknak látszanak” — a metaforabeli ház felépülését a történetírás nem tudja rekonstruálni és reprodukálni. A kultusztörténeti korszakok és a kultuszlélektani stádiumok analógiája, amely a rezümében oly szép párhuzamos tükörképsort állít elénk, elméleti magyarázó elv prezentációjával látszik fellépni, a gyakorlatban azonban csak metaforának bizonyul („lényegileg ugyanazt”, „mintegy nagyban”). Nem az a legnagyobb probléma vele, hogy elméletileg kidolgozatlan, hogy miközben a kultusztörténeti korszakok ismétlik meg nagyban a kultuszlélektani stádiumokat, mégis a kultusz fokozatainak a nevei (így pl. az intézményesülés) vannak levetítve az individuálpaszichológiai stádiumokra, hanem hogy igazán csak az első lépésnél, a beavatás kora, illetve stádiuma esetében ül, a továbbiakban, tehát a történeti ábrázolás túlnyomó részében exponálásának fényéhez képest igen *kevésbé működik*.

Ezekkel a beváltatlan ígéretekkel és megoldatlanságokkal szemben azonban meg kell említeni, hogy Dávidházi remek lélektani megfigyeléseket tesz a Shakespeare-kultuszal kapcsolatban, csak ezek nem a kultusztörténet és a lélektan szisztematikus összekapcsolásának az eredményei, hanem a finom pszichológiai érzék találatai. Ilyen például az a nagyon instruktív megfigyelés, hogy a megismerési értékek hiánya vagy gátoltsága az irodalmi kultuszban is stimulánssá válik, s a magyar Shakespeare-kultusznak ez eredendő jellegadó sajátossága: „Úgy dicsérték a teremtő Shakespeare-t, hogy eredeti műveiben, színről színre nem látták. A kultuszfejlődés lélektanával magyarázható, hogy e közvetíttség már kezdetben is sokkal inkább serkentette a magyar Shakespeare-tisztelet növekedését, mintsem meggátolta, vagy akár csak mérsékelte volna” (81.). Dávidházi kimutatja: téves az a feltevés, „hogy a kultusz meghonosításának nélkülözhetetlen előfeltétele az eredeti szövegek személyes élményen alapuló, tárgyas és tüzetes ismerete, melynek hiánya a kultuszt megfosztja hitelétől, közvetítőjét pedig illetékességétől, sőt hatékonyságától. A pozitivistá tudományosság eszményének és tapasztalati igazolhatóságot számon kérő kritériumainak a kultuszra való ilyen alkalmazása azonban homlokegyenest ellentmond a kultusztörténeti dokumentumokból levonható lélektani tanulságnak: a'homályos eredetű közvetítés a kultuszt inkább táplálja, mintsem sorvasztaná” (89–90.). Ez a felismerés segíti hozzá a szerzőt ahhoz, hogy — a nagy vallások alapkönyveiből, így a Bibliából készült fordítások bizonyos problémáinak paradox hatását bravúrosan alkalmazva megvilágító példaként — megfejtse a Shakespeare-fordítások működésének egyik érdekes titkát: „Olykor még a fordítás helyenkénti nehézsége, idegenszerű vagy homályos fordulatai is tiszteletet, sőt áhítatot válthatnak ki a megfelelően hangolt olvasóból. Amit nem egészen értünk, arról könnyen vélhetjük, hogy fölöttünk áll, s ha eleve feltételezzük, hogy egy számunkra kifürkészhetetlen felsőbbrendű lény megnyilvánulása, akkor a megértés minden kisebb-nagyobb megghiúsulása ezt az előfeltevést látszik igazolni. Mindez érvényes a Shakespeare-fordítás természetrajzára is: ami az eredetihez való hűség követelményéhez vagy a közvetlen természetesség eszményéhez képest fogyatéksőség, azt a kultusz még kisajátíthatja a maga céljaira, s ami az irodalmat önmagában már-már pusztulással fenyegetné, e kisajátítás révén könnyen válhat éltető elemévé” (204.). „[...] még a gyarló

régies fordítás is elő tudja segíteni az eleve felsőbb sugallatot közvetítő eredeti kultikus szöveg (második áttételen keresztüli) közvetítésének misztikus sejtelmű érzését. Ezért nem tudtak ártani a kultusznak a magyar nyelvfejlődés és költészettörténet Shakespeare-től idegen pillanataiban készült tucatfordítások. Egyes remekbe szabott, de nyelvileg régies ízű fordítások maradandó sikerének tjtka is itt keresendő” (205.). Ugyancsak szép példája a pszichológiai megfejtésnek a kiengesztelődés normájának magyarázata „elsősorban a levert szabadságharc utáni helyzet lélektani feladatai” (151.) segítségével (146–153.).

*

De vissza az eredeti kérdéshez! Említettem, hogy Dávidházi *elvszerűen* nem általában a Shakespeare-kultuszt, hanem csak a magyar Shakespeare-kultuszt ábrázolja endogén fejlődéstörténetként, *gyakorlatilag* azonban a kultusz angliai genezisést is így mutatja be: „A XVIII. század előrehaladtával az angol irodalomkritika Shakespeare-rel szemben mindinkább feladta a preskriptív normaérvényesítés eltökélt szigorát, sőt elvesztette normatív értékelés és értékelő normaképzés kényes egyensúlyát is, mígnem a század második felében már eleve apologetikus bánásmódban részesítette a mind sérthetlenebb szerző nevével fémjelzett drámákat. A mások művein számonkért normákat nem alkalmazta rájuk, gyanítva, vagy nyíltan elismerve, hogy követelményeiknek nem tudnának eleget tenni. A XVIII. század végének angol kritikája már leplezetlenül *kivételezett Shakespeare-rel*” (30.). Nemcsak ebben a rövid összefoglalásban, hanem a részletesebb kifejtésben is úgy jelenik meg ez a fordulat, mint ami tisztán egyfelől Shakespeare-nek és műveinek, másfelől a kritikának *face to face* viszonyában, két szereplős és közvetlen — a napjainkban rohamosan inflálódo metaforával élve — „dialogusában” ment végbe. A könyv egy későbbi helyen előfordul egy jellegzetes felítés: „Akár a kultusznak jött mintegy kapóra a Shakespeare számára kiváltságos szabályfölöttiséget biztosító romantikus zseniesztétika, akár a romantikus eredetiségtan kereste és találta meg igazolását a már korábban is kivételeztséget élvező Shakespeare-re hivatkozván...” (111.). Mintha ugyanez a mentalitás, a történeti kontextus és prioritás „zárójelbe tétele” működne már az angliai genezis ábrázolásakor is. Újra hangsúlyozom: „a kultusz történetét állítva a kutatás fókuszába” (73.) ez elvileg jogos és gyakorlatilag hasznos lehet. Ugyanakkor Dávidházi a kultusztörténeten belül fontosnak tartja előzmény és kiteljesedés összefüggésének vizsgálatát: „a XVIII. század végére rajongó ’bálványimádással’ vált kritikusi magatartás készíti elő Coleridge, Hazlitt, Lamb és mások dicshimnuszait a XIX. század elején, melyeket éppen ezért nem szabad előzményeiktől elszakítva vizsgálni. Tegyük hozzá: a XVIII. század egyre apologetikusabb kritikusi attitűdje a theodicaea érvelésmódjában teljeseedik ki, mely ugyancsak a következő század mindenáron igazoló kritikusi bánásmódját vetíti előre” (31.). A Garrick által rendezett 1769-i emlékünnepeggel kapcsolatban pedig: „A Shakespeare-tisztelet révén ugyancsak ekkortól honosodik meg végképp a köztudatban, jóval Coleridge előtt, a költőnek mint teremtőnek, sőt a Teremtőnek analógiája” (50.). Mármost ha az egyik irányban „nem szabad előzményeiktől elszakítva vizsgálni” a dolgokat, akkor a másikban, noha alkalmassint szabad, miért jó; ha az egyik irányban érdekes az előrevetítés, akkor a másiktól miért nem az? Hiszen a XVIII. század második felében a kritikusi magatartás megváltozása, „a költőnek mint teremtőnek, sőt a Teremtőnek analógiája” nemcsak előzmény, hanem következmény is, amit már szintén előre vetítettek korábbi szellemi tények. „A költőnek mint teremtőnek, sőt a Teremtőnek analógiája” a platóni-újplatonikus hagyományhoz kapcsolódó renezánsz művészetfelfogás egyik alapfogolata, s a XVII. század második felében működő cambridge-i platonistákra támaszkodva teljesítette ki ezt a gondolatot Shaftesbury (1671–1713) a maga művészetfilozófiájában, közelebbről a középpontjában álló zsenielméletében. A zsenielmélet már 1759-ben teljes kultikus dimenziójában bontakozik ki Edward Young *Conjectures on Original Composition* című művében, amely nagymértékben éppen Shakespeare-re orientálódik. Noha Young a maga korában elszigetelt figura maradt, ez a néhány adat talán érzékelteti, hogy a Shakespeare-kultusz angliai genezisének korában a szellemi élet mélyén szinte tektonikus átalakulás, s az egész művészet szemlélet paradigmaváltása kezdődik és következik be, és a kritika Shakespeare-hez való viszonyá-

nak megváltozása, a Shakespeare-kultusz genezise ennek keretén belül, ennek részeként, bár kétségtelenül kitüntetett jelentőségű részeként megy végbe. A Shakespeare-kultusz genezise a maga szellemtörténeti, művészetelméleti kontextusában több, mint a romantikus zseniesztétika és kultusz előzménye, előrevetítése — maga is nagyobb érték eredménye, szellemi előzmények és mély szükségletek első pregnáns kiteljesedése. Nem állítom, hogy a Shakespeare-kultusz angliai geneziséét nem szabad művészetelméleti előzményeitől és kontextusától elszakítva vizsgálni, de a Shakespeare-rel való „kivételezés” alighanem értehetőbbé válna, ha nem eleve egyetlen költő és életmű, illetve a kritika külön belső ügyeként jelenne meg, s nemcsak a romantika felé tekintve, hanem az előzményekre visszatekintve és a kontextusra kitekintve is kapnánk viszonyítási pontokat.

A Shakespeare-kultusz mindenkori művészetfilozófiai kontextusának fokozottabb figyelembevétele olykor a kultusz összetevőinek árnyaltabb differenciálását, a motivációk finomabb szétválasztását is elősegíthetné. Igaz ugyan például, hogy „a XVIII. század egyre apologetikusabb kritikai attitűdjé a theodicaea érvelésmódjában teljeseedik ki, mely ugyancsak a következő század mindenáron igazoló bánásmódját vetíti előre”, de ez a nagyon hosszú életűnek bizonyuló, máig eleven „mindenáron igazoló kritikai bánásmód” noha leghatékonyabb motivációja kétségtelenül a zseni feltétlen csodálata és apológiája, nem írható le kizárólag a theodicaea analógiájára — nemcsak a költőről, hanem a műalkotásról való felfogás és a kritikai normatívitás természete is motiválja. Dávidházi bemutatja a kritikai ítélet ideális esetét és rossz véleteit: „A kritikus eszményeihez hű, s a mű sajátos értékei iránt is fogékony kritikai ítéletnek irodalmi mű és kritikai normakészlet szembesítése nyomán kell megfogalmazódnia. Jó esetben az ilyen ítélet egyszerre érvényesíti és továbbfejleszti a kritikus normáit: normatív értékelést és értékelő normaképzést egyesít. Ha érzéketlen marad a mű újszerű értékei iránt, s így csakis normakészletét akarja foganatosítani, tüzzel-vassal, akkor a preskriptív kritika szélsőséges tétűjtára lép. Ha viszont a művet megpillantva saját normáit adja föl, túllontúl készségesen, akkor vagy a merőben deskriptív kritika megvalósíthatatlan ábrándját kergeti, vagy az éppen elébe került mű lappangó normáit fogadja el mindenestül magáénak, amelyeknek viszont a mű szükségképpen megfelel, így a kritika szuperlatívuszos dicséretárba fullad” (29–30.). Legszínvonalasabb teljesítményeivel szemben igazságtalanul, de tendenciáját illetően talán nem joggatlanul, a preskriptív kritika rossz végétét a klasszicizmussal, a mű normáit mindenestül elfogadás rossz végétét a radikális modernizmussal lehet szimbolizálni — a posztmodern már a „mű lappangó normáit” sem okvetlenül igényli. Ezek az ellentétes tendenciák különböző műalkotás-eszmék iránt mutatnak affinitást. A legszembetűnőbbben Goethe-nek a kompozícióval kapcsolatban 1831. június 30-án Eckermannhoz intézett szávaival tudnám jellemezni őket: „Egészen alávaló szó ez [...], a franciáknak köszönhetjük, és mielőbb szabadulnunk kellene tőle. Hogy lehet azt mondani, hogy Mozart komponálta a *Don Juan*-t! Kompozíció — mintha az egy darab sütemény volna vagy piskóta, amelyet tojásból, lisztből és cukorból gyúrnak! Szellemi alkotás az, benne az egyes részek, akárcsak az egész, egyazon szellemből és öntetből valók, és egyazon élet élteti őket, szó sincs arról, mintha alkotójuk próbálgatta, toldozta-foldozta, kénye-kedve szerint eszkábálta volna össze őket, hanem lángelméjének démoni szelleme kerítette hatalmába, úgyhogy azt kellett végrehajtania, amit ez parancsolt neki”. A műalkotás mechanisztikus és organicista felfogása áll itt szemben egymással (jól látható egyúttal az utóbbi bensőséges kapcsolata a zseniesztétikával), s Goethe az organicista mellett tör lándzsát, ezúttal egybehangzóan a romantikus esztétikával, amelyben a műalkotás organikus egysége, valamennyi részének organikus viszonya központi gondolat. Egy olyan korban, amikor a műalkotást mechanisztikusan, „megcsinált” terméknek, azaz esendő emberi műnek fogják fel, ugyanakkor a normatív értékelés általánosan érvényes normarendszere, konszenzusra épül, erős ugyan a preskriptív kritika veszélye, de az ízés, a minőségérzék, az esztétikai disztinválóképesség is egészségesen és megbízhatóan működik. Ha viszont a műalkotás organicista felfogása egy megrendült vagy partikuláris normarendszerrel találkozik, megdő a művészethez való kritikátlan, apologetikus, kultikus viszony veszélye. A műalkotás organicista felfogása belsőleg *vádtelen* a minőségi különbségek nivellálásával, mégpedig főleg „felfelé” való nivellálásával szemben. Az organikus műalkotás eszméjének jegyében a kritikus — vallásos-

kultikus motivációtól mentesen is — mindenekelött belső összefüggéseket (motívumokat, párhuzamokat, ellentéteket, tükörviszonyokat) keres, arra törekszik, hogy — Adornót parafrazálva — ne maradjon „szabad hang”, hogy minden mozzanatot szervesen beépítsen egy egységes és zárt rendszerbe, hogy a műalkotást gondolatilag teljesen egységes, szervesen felépített, minden részletében azonos formaelv által áthatott eszként teremtesse újra. Ahol *intellektuálisan* kapcsolatot tud teremteni, ahol kapcsolatot tud *értelmezni*, ott szer- vességet lát, s a szerveség, egyáltalán az összefüggés élménye esztétikai minőség illúzióját kelti, mely esztétikai minőségben kiegyenlítődnek a tényleges esztétikai minőségek, eltűn- nek a valóságos minőségi és fajsúlykülönbségek, a remekbe sikerült részlet — az értelmező összekapcsolás jóvoltából — mintegy felemeli magához a jelentéktelent, az értelmezésben a kötőanyag is felstilizálódhat a csúcshoz. A műalkotás organicista felfogása által uralt művészetszemléletben természetes tendencia érvényesül „a mindenáron igazoló bánásmód- ra”, az apológiára — s a kritikusi agytorna, az intellektus hajlítottága mindaddig, amíg a legnagyobb heterogenitás is koherens értelmezést nem kapott, ritkán szokott eredményte- len maradni. A műalkotás organicista felfogása kedvez a túlinterpretálásnak, közönséges szóhasználat: belemagyarázásnak, a hiperintellektualizmusnak és nem kedvez az ízlés, minőségérzék, az esztétikai disztíngválóképesség kifejlődésének és megbízható működésé- nek, egyáltalán: a kritikának. Az irodalmi kultusz és a műalkotás organicista felfogása természetesen talál egymásra, s erősíti egymás hatását; a kultusz — akár a zsenielmélet- ben — hatékony felhajtó erőre lel a műalkotás organicista felfogásában, ez azonban maga is olyan mértékben indukálja „a mindenáron igazoló kritikusi bánásmódot”, hogy ennek nem minden megnyilvánulását lehet vallásos motivációra visszavezetni, a theodicaea ana- lógiájával leírni. A romantikus Shakespeare-kultusz elemzésénél tehát az általános — vallásos-kultikus — motiváció mellett a különös esztétikatörténeti motiváció figyelembevé- tele árnyaltabbá, s bizonyos aktuális problémák szempontjából is tanulságosabbá tehet- te volna a képet...

*

Dávidházi teljes világnézeti súlyosságában exponálja azt a problémát, amelyet Shakespeare hírhedten amorális, sőt olykor demoralizáló hatásának érzett drámaművésze- te okoz egy olyan kor művészetszemléletének, amely morális követelményeket is támaszt a művészettel szemben. A probléma feldolgozásának és megoldásának legfőbb haterejét és irányát a kultusz kiteljesedésében látja: „Íme kétféle kritikusi stratégia, melyet az erkölcsi normákkal is élő irodalomkritikai korszakokban a morális tendenciát nélkülöző vagy csak nagyon közvetve sejtető művek kiválthatnak, főként ha alkotójukat kultikus tisztelet övezi és védi: a kritikus vagy mintegy elengedi az erkölcsi elégtételt, megelégedve az erkölcsste- lenség vádjának kizárásával, vagy beleolvassa a műbe a megfelelő erkölcsi tanítást, akár olyan áron, hogy az egyik szereplőt a költő szócsövének nevezi ki. Mindkét eljárás az intéz- ményesedő kultusz papi rendjének jóváhagyó és törvényesítő feladatkörével: Shakespeare nagyságának igazolásával függ össze, s a theodicaea kétféle változatának tekinthető, bár a közmegegyezés normáit ezegyszer enyhítő stratégia közelebb áll a kultikus magatartáshoz, hiszen tisztelt tárgyát kivételes bánásmódban részesíti, míg a másik művelet azt igyekszik bebizonyítani, hogy Shakespeare megfelel a szokásos követelményeknek, tehát a kritikus érvényben hagyja a normát” (188–189.). „Ez a két eljárás azonban még csupán ítban van az igazi kultikus apológia felé, s egyelőre még együtt járnak norma és mű mérlege- lő szembesítésének kritikai műveletével; a korszak végére mindkettőnek kialakul immár teljesen kultikus változata. Az előbbi oda fejlődik, hogy Shakespeare esetében nemcsak fátyolt borít a didaktikus erkölcsi értelmezésnek ellenálló mű demoralizáló hatására, ha- nem az erkölcsileg elkötelezetlennek talált alkotó és mű amorális vonásait egyenesen *isten*i jellegükkel magyarázza; az utóbbi immár egyenesen olyan erkölcsi tanulságokat olvas ki a művekből, amelyek tételesen egybevágnek az adott kultúrális környezetben előírt és intéz- ményesen támogatott *vallás*erkölcsi tanításokkal” (189.). A két változat közül az első a reprezentatív, a szerző is ezt hangsúlyozza a könyv egy későbbi helyén: „A XIX. század dereka óta vissza-visszatérő kérdés e drámák magyar kommentárjaiban, hogy erkölcsi elkö-

telezetlenségük nem erkölcsromboló hatású-e; a mitizálódás korától fogva legjobb esetben is csak alkotójuk szinte természetfölötti jellegű kifürkészhetetlenségével tudták menteni az egyértelműbb erkölcsi igazságszolgáltatás hiányát vagy a szerző zavarba ejtő azonosulási képességét" (239.). Nyilvánvaló, hogy a kultusznak fontos szerepe volt a shakespeare-i amorális elfogadásában, ez a fejlődésrajz azonban némileg differenciálatlannak, s az utóbb idézett megfogalmazás egy kicsit erősnek tűnik. Érdekes, hogy Dávidházi, akinek szövegértelmezései szinte „abszolút hallásról” tanúskodnak, éppen itt nem rezonál egy fogalomra, amely idézett szerzőinél, sőt az idézett szövegekben is hol képszerűen, hol *expressis verbis* rendre visszatér: a természet/természetes fogalmára. Pedig a szövegek éppenséggel nem arról tanúskodnak, hogy „legjobb esetben is csak alkotójuk szinte természetfölötti jellegű kifürkészhetetlenségével tudták menteni” a shakespeare-i amorális, hanem több esetben is éppen a *természeti* jellegű kifürkészhetetlenség, az amorális, pontosabban: morális szempontból indifferens természet analógiáját kínálják fel nekünk értelmezésre. Már Petőfi nevezetes III. Richárd-kritikájában (1847) figyelmet érdemel egy metafora: „Minden összehúzott szemöldöknél, minden szikrázó szemnél, minden fogcsikorgatásnál borzasztóbb e jókedv, e vidámság, e humor; a tenger mosolya ez, mely halkán ringatózva játszik a napsugarakkal, míg rajta összetört hajók romjai tévedeznek” (*Petőfi Sándor Összes prózai művei és levelezése*. Bp. 1960. 298.). Az emberi-erkölcsi normák teljes hiányát magától értetődő érzékletességgel fejezi ki a mindezekről érintetlen természeti kép. A korszak másik határát jelezze itt Móricz Julius Caesar-kritikájának vége (1923): „A nap világossága ez az élet.

S legmagasabb fény a nap.

A nap megvilágítja az életet. Ha a megvilágított képen nem tetszik valami: az élet nem tetszik, ami meg vagyon világítva.

Shakespeare, ez a barbár óriás, bírt a napnak ezzel a mindent fénybe fűrdető csodálatos erejével” (Móricz Zsigmond: *Shakespeare*. Bp. 1986. 60–61.) E két időhatár között tipikus gondolatnak számít Shakespeare egyetemeségét és „értékmentességét” a természettel állítani párhuzamba, természetesként, természeti jellegiként értelmezni. Dávidházi két helyet idéz Salamon Ferenctől (188.) — mindkét esetben kulcsfogalom a természet, a természetesség. Kontextusából kiemelve, tehát élesen exponálva idézi Móra egyébként csakugyan Istenhez emelkedő szövegéből a megkülönböztetett pátosszal intonált fél mondatot: „Amorális mint a természet: napja egyként süt jóra és gonoszakra” (189.).

Talán nem fölösleges mindehhez hozzátenni, hogy az amorális-termeszet analógia nem csupán a magyar Shakespeare-kultusz megoldóképlete egy kényes problémára; a német kritikában is fontos szerepet játszik, mégpedig nemcsak Shakespeare-rel kapcsolatban, hanem — és ez világít rá a formula kultusztörténetin túlmutató esztétikatörténeti jelentőségére — egy másik nagy „amorális” alkotó, az operaszerző Mozart ábrázolásmódjának legitimitásában is. A *Figaro lakodalmá*, még inkább a *Cosi fan tutte*, legfőként pedig a *Don Giovanni* az 1840-es évektől századunk első évtizedeig ugyanúgy a morális szempontból közbömbös természet analógiájaként fogadtatik el, sőt ünnepeztetik, mint Shakespeare drámai *oeuvre*-je. A művészetnek a természet utánzásaként való felfogása, amely a reneszánsztól a felvilágosodásig oly nagy karriert futott be a nyugati kultúrában, most anakronisztikusan felelevenedni látszik. Csakhogy a középpontjában álló természetfogalom radikális átértelmezésen ment keresztül. A régi művészetelméletekben mindig normatív fogalom volt, amely a természetnek egyrészt erős szelektíóját, másrészt morális és esztétikai stilizációját feltételezte. Most azonban elvesztette normativitását és — Dávidházi pregnáns megfogalmazásával élve — „a teljes teremtet világ vállalásának” (185.) liberalizmusáig táult. Való igaz, hogy ez a metamorfózis sem Shakespeare, sem pedig Mozart esetében nem választható el a kultusztól, de mindenképpen figyelemre méltó, hogy a XIX. század derekától a kultuszon belül fogalmi differenciálódás megy végbe, a Teremtőtől — a Hegel-magyarítás egy szószönrnyével élve — mintegy „elkülönböződik” a természet, s a művészet legitimitáló instanciaként jelenik meg. Nem mintha egy költő és a természet analógiája nem volna majdnem olyan aránytalan, s nem ugyanúgy a *theodicaea* „mintegy atavisztikus vezérlő ösmintáját” követné, mint egy költő és Istené, de mégiscsak egy szinttel alább van, s bevezet a kultuszba egy fordított, lefelé mutató mozgásirányt, amelynek enged-

ve a kultusz szférájából majd le lehet ereszkedni a kritikáéba. A shakespeare-i amoralitás elfogadása a XIX. század derekától tehát nemcsak egy olyan felpörgő kultuszfejlődés keretén belül értelmezhető, mint Dávidházi ábrázolásában, hanem egy belsőleg differenciálódó kultuszfejlődés keretén belül is. A költő–Teremtő analógia mellett a költő/mű–természet analógia térnyerése szerves részét képezi annak a folyamatnak, amelynek során kidolgozzák és biztosítják a művészet, az esztétikum autonómiáját a valláshoz és az etikához képest, s amelyet Dávidházi *egyébként* mindvégig érzékelt is. A shakespeare-i amoralitás természeti legitimációja, egyáltalán a természet-analógia térnyerése tehát a kultuszfejlődésen belül egyszerűen a szekularizálódás előzményének, előkészítésének is felfogható.

A fejlődéstörténetnek csupán egyetlen korszaka van, amelynek ábrázolását nem árnyalásában, hanem alapjában tartom pontatlannak. Ez „A kultusz reneszánsza...” című alfejezet (284–297.), mely az 1960-as évektől napjainkig tárgyalja a magyar Shakespeare-kultusz történetét. Menetét így foglalja össze Dávidházi: „A magyar Shakespeare-tudomány kibontakozása az 1960-as években a Royal Shakespeare Company nagy sikerű itthoni vendégszerepléseivel, számos kitűnő magyar előadással (köztük Gábor Miklós jelentős Hamlet-alakításával), magyar zarándokok stratfordi útbeszámolóival társulva emlékezetes nyitányát szolgáltatta meg egy új korszak (első hallásra) ellentétes motívumkincsének, mely a visszafogottabb következő évtized után az 1980-as évek elejétől dúsul (némi túlzással) nagyzenekari tetőpontjái [...]” (284.). Tehát: „a magyar Shakespeare-tudomány kibontakozása az 1960-as években [...] emlékezetes nyitányát szolgáltatta meg”...? Kéry László *Shakespeare vígjátékai* című könyvében (1964) és az 1965-ben megjelent *Shakespeare-tanulmányok* című kötetben kívül ni áll rendelkezésünkre ebből az évtizedből, aminek alapján a *Shakespeare-tudományak* nemhogy kibontakozásáról, de egyáltalán folyamatosságában beszélhetünk? S ha az évtized maroknyi, ráadásul Shakespeare születésének 400. évfordulója (1964) által motivált publikációja „emlékezetes nyitánynak” minősül, akkor az „emlékezetes” jelző igencsak értelmezésre szorul. Kéry László könyve, ez a csakugyan „kiváló részlet-megfigyelésekben gazdag monográfia, amely Országh László szűkszavúságában is magvas Shakespeare-könyve (1944) óta az első igazán tudományos igényű végigírt szakmunka, s a szekularizálódás korának mindmáig legnagyobb egyéni teljesítménye” (261.) éppen magányosságában teszi érzékletessé, hogy a 60-as évekkel a pangás veszi kezdetét a magyar Shakespeare-tudományban, mely pangást a szerző szerint is „visszafogottabb következő évtized”, valójában: a 70-es évek mélyes csendje még nyilvánvalóbbá teszi. Dávidházi ábrázolásából úgy tűnik, mintha ennek fő oka „a magyar Shakespeare-kultusz átmeneti intézmény nélkülsége” (284.) lett volna, minek következtében „legfőképpen egyénenként foglalkoztak Shakespeare-rel” (285.). Sajnos ez utóbbinak is kevés nyoma van — pedig hát foglalkozni egyénenként is foglalkozhatnak sokan és eredményesen Shakespeare-rel. Ezek után: „Az 1980-as években viszont a magyar Shakespeare-kultusz mintegy varázsütésre minden ízében egyszerre megelevenedik: részben egymástól független új fejlemények véletlenszerű egyidejűsége révén, részben a kultuszfejlődés belső ritmusának a kultúra egészével való kölcsönhatása jóvoltából (elvégre azzal mégsem magyarázhatjuk, hogy a kultusz történésszének akart az élet, merő előzékenységéből, anyagot szolgáltatni egy szép zárófejezethez) új alakváltozatokban figyelhetjük meg a korábbi korszakok megannyi jelenségét” (uo.). Talán nemcsak az élet előzékenységének feltételezésénél, hanem a varázsütésnél, a véletlenszerű egyidejűségénél és a kultuszfejlődés belső ritmusánál is többet magyarázna két meg tényező.

Először: a 60-as és 70-es évek tudományos pangása mélyén félreismerhetetlen egyfajta elméleti tehetetlenség. Igényes irodalomtörténeésnek ekkor már nemigen lehetett kedve ahhoz, hogy a marxista esztétika és irodalomtörténetírás sémái szerint, fogalmi apparátusával írjon Shakespeare-ről, ugyanakkor a hazai szellemi elzártágban nem volt könnyű felzárkózni a nemzetközi Shakespeare-kutatáshoz, választani az irányzatok között, kiszűrni a számára termékeny megközelítési módokat, s ami pszichológiailag talán még bénytőbb: pontosan érzékelt, hogy az adott kultúrpolitikai-tudománypolitikai helyzetben meddig lehet elmenni. Kényes, de igazi, nem elkerülhető történelmi feladat gondosan és igazságosan mérlegelni, hogy a magyar Shakespeare-tudomány negyedszázados pangásában mennyi volt a felmentést adó történelmi szükségyszerűség, a szellemi ocsúdás, felszabadulás

és regenerálódás természetes időigénye, illetve az irodalomtörténészek készületlensége, bátoratlansága, szóval: felelőssége. Aligha lehet fel sem tenni azt a kérdést, hogy a magyar anglisztika ebben a kritikus időszakban feladata, hivatása magaslatán állt-e. (A Szovjetunióban Morozov 1952-ben lezárult életműve és Anyiksz ekkori munkássága előbbre tartott.) Mindenesetre a magyar Shakespeare-tudomány megelevenedése a 80-as évek folyamán (amivel kapcsolatban „nagyzenekari tetőpontról” beszélni 1990-ből visszatekintve azért nem „némi”, hanem erős túlzásnak látszik) nyilvánvaló összefüggésben van egy határozott nemzedékváltással — s ez a tény annyira önmagáért beszél, és jelentése annyira nyilvánvaló ma közéletünk minden területén, hogy nem kívánom itt taglalni. Személyes szempontból rokonszenves, hogy Dávidházi, egy fiatalabb tudós nemzedék tagja nem szolja le az előző nemzedék teljesítményét, de korszakábrázolását már apologetikusnak tartom; eredmények és hiányok, kényszerek és mulasztások arányát alapvetően másképpen látom, s vélem hangsúlyozandónak.

A másik tényező, amely ebben a korszakban — immár nem a Shakespeare-tudomány, hanem éppen a Shakespeare-kultusz szempontjából — figyelmet érdemelne, színháztörténeti: a magyar Shakespeare-játszás átalakulása. Dávidházi a „számos kitűnő magyar előadás” ködös általánossága mellett helyesen emeli ki Gábor Miklós Hamlet-alkítását (1962) jelentős eseményként, a legközelebbi színházi történet azonban, amelyet a Shakespeare-kultusz fejlődéstörténete szempontjából figyelembe vesz, a Várszínház Shakespeare-ciklusa 1984-től. Csakhogy a közbeeső időszak jellegét nem az adja meg, hogy folyamán esetleg „számos kitűnő magyar előadás” volt, hanem hogy ekkor olyan lényeges folyamatok zajlottak le a magyar színházban, középpontjában a Shakespeare-játszással, amelyek éppen a Shakespeare-kultusz fejlődéstörténete szempontjából döntő jelentőségűek. Gábor Miklós Hamletja 1962-ben fordulópont lett a magyar színházművészetnek Shakespeare drámáihoz való viszonyában, mert először fordult elő, hogy egy Shakespeare-dráma nem általános emberi, örök, és nem is áthallásos, politikai aktualitása révén lett érvényes a színpadon, hanem a magyar értelmiség mély történelmi, szellemi, világnézeti, morális, lelkiismereti válságát, tehát legmélyebb problémáit segített artikulálni. Gyakorlati okokból leegyszerűsítetten fogalmazva: az a Hamlet az 1945 után felnőtté váló, az új rendszer felépítésében involvált értelmiség 1956-os megrázkódtatásáról, válságáról szólt. Ez az előadás adott először példát arra, ami a 60-as évek közepétől a legjobb magyar rendezők alapvető igényévé és törekvésévé lett: hogy Shakespeare drámáival a magyar színház nyomatékosan a mi világunkról, problémáinkról, rólunk szóljon. A legeltökéltebb, egyszerűsített legdoktríné- rebb kezdeményező és úttörő e téren — brechtianus módon — Major Tamás volt az 1965-i *Coriolanus*-tól kezdve. Döntően más típusú impulzust kapott a magyar színház 1970-ben, amikor a Brook *Lear királyával* való megismerkedés (1964) óta szaporodó másodlagos információk után végre magyarul is megjelent Jan Kott *Kortársunk Shakespeare* című esszé- kötete, az egyetlen olyan Shakespeare-rel kapcsolatos könyv, amely e negyedszázadból valóban „emlékezetes” a magyar közönség számára. Inspiráló hatása főleg Ruszt József rendezéseiben hozott művészileg érdekes eredményeket. A 70-es évtizedben Iglódi István, Zsámbéki Gábor és Székely Gábor színháztörténeti jelentőségű Shakespeare-produkciói teremtettek meg egy nem napi értelemben aktualizált, de az aktuális életproblémák iránti érzékenység által vezérelt Shakespeare-interpretációs módot. A színházi műsorfüzeteknek az a kitiüntetett szerepe, amelyet Dávidházi a 80-as években regisztrál, valójában a 70-es években alakult ki és szilárdult meg (elsősorban vidéki színházakban, majd az évtized végén a Nemzetiben) a színházi megújulás tervszerű eszközeként. A 60-as és 70-es években, a Shakespeare-tudomány pangása idején tehát a — nemzedékváltás révén! — megújuló, nem annyira a magyar színházi hagyományokból, mint inkább a valóságos magyar életből kinövő színházművészet volt az, ami újraélesztette Magyarországon a Shakespeare-kultuszt. S nem csupán azzal, hogy Shakespeare drámáit folyamatosan jelenvalóvá, sőt a korábbinál érdekesebbé, izgalmasabbá, beszédtemává tette a magyar kultúrában, hanem főként annak sugalmazásával, hogy ezek a drámák a kor Magyarországon aktuálisabbak, mint a modern külföldi és magyar darabok, hogy Shakespeare inkább kortársunk, mint a velünk egy időben élő drámaírók. Mi tehetné evidensebbé a közönség számára Shakespeare

kivételességét, művének mindent befogadó kapacitását, mint ez a színházi aktualitás? A marxista tudományosság béklyóit lassan elfeledő, s a nemzetközi Shakespeare-kutatás impulzusait lassan feldolgozó magyar Shakespeare-tudomány fokozatos emelkedése mögött az egyik legfontosabb felhajtó erő az az *érdeklődés*, amelyet a magyar színház a 60-as és 70-es évek fordulója óta permanensen indukálni képes a közönségben Shakespeare drámái iránt. Más kérdés, hogy a magyar Shakespeare-tudomány ennek nemigen látszik jelentőséget tulajdonítani, s meglepően tájékozatlannak mutatkozik ez elmúlt negyedszázad magyar színháztörténeti változásait, esztétikai tendenciáit, valódi értékviszonyait, kultúraformáló (sőt esetünkben kultuszteremtő) hatásait illetően. Ennek az általános tapasztalatnak Dávidházi minden egyéb tekintetbe vett területen kivételes tájékozottságot mutató könyve sem mond ellent. Ezért a kultusz reneszánszát tárgyaló fejezetben a kultuszfejlődés döntő láncszeme hiányzik, a korszak ábrázolása nem adja vissza a kultúra különböző területeinek egyenlőtlen fejlődését, s így a kultusz reneszánszát a maga teljességében, ahogy a különböző irányú erők eredőjeként alakult.

Mindezek a problémafelvetések ahhoz a feltételezéshez vezetnek, hogy noha a magyar Shakespeare-kultusz izolálása, endogén bemutatása elvileg jogos és hasznos lehet, ha már gyakorlatilag úgysem következtes, *akkor* alkalmilag más és más külső hatások figyelembevételénél talán célravezetőbb lett volna legalább a közvetlen esztétikatörténeti, művészetstéméleti, színháztörténeti kontextust folyamatosabban szem előtt tartani — felülük is nézve a kultusz struktúrája és működése nem vesztette volna el világos modellszerűségét, viszont fejlődéstörténete néhány lényeges ponton árnyaltabban, plasztikusabban, pontosabban jelenhetett volna meg.

*

„A téma jelentőségben túlmutat önmagán: az irodalmi életbe áttevődött, egy világi személy körül megindult, viszonylag kései kultuszképződés paradigmája” (16.) — mondja a szerző, s ez nagyon szerény megállapítás ahhoz képest, amennyire *könyve* túlmutat önmagán. Legáltalánosabb elméleti jelentősége hermeneutikai. Dávidházi elemzései csakis úgyan „kinagyítva szemléltetik azt az elméletileg is szükségszerű összefüggést, ami előismeret (beleértve az előzetes értékelést) és tapasztalat közt mindig ott lappang” (308.). Modellszerű tisztasággal, de végre egyszer nem steril fogalmisággal, mintegy „transzcendentális dedukció” formájában, hanem teljes történeti konkrétsággal jelenik meg előttünk a pszichológiai és logikai patterneknek, a kulturális „a prioriknak” az a rendszere és működése, amellyel egy jelentős irodalmi tényt egy kor, az egyén elsajátít, megformál a maga számára. Az elméleti problémát és tanulságokat Dávidházi többször is (pl. 156., 306–309.) szinte klasszikus tömörséggel exponálja, de az igazi elméleti teljesítmény mégis a történeti anyag ilyen értelemben való következetes átvilágításában, a kivételezés részleteinek meggyőző voltában, a szemléltetés mintaszerűségében rejlik, minek következtében a Shakespeare-kultusz az esztétikai befogadás határeseteként, de annak rejtett előfeltételeit és azok hatását kinagyítva felfedő, roppant tanulságos esetként jelenik meg.

A Dávidházi által kialakított kultusz-fogalom és megközelítésmód rendkívül instruktív lehet a színházi előadás során érvényesülő rejtett szabályok, a színházi viselkedés és recepció megértése, kutatása szempontjából. A könyv két pompás részlete (158–161.; 238–239.) teszi különösen inspirálóvá a gondolatot: „maga a színházi előadás felfogható megtanulandó szertartásnak: közös részvétel egy rituáléban, melyet a dráma cselekményét többnyire előre ismerő közönség viselkedési elvárások ismeretében teljesít” (160.). Dávidházi ezzel kapcsolatos fejtegetései nem kisebb tanulsággal járnak, mint hogy a színházelméletben nemcsak termékeny lehet, hanem nélkülözhetetlen is e szempont alkalmazása és végigvitele. Bizonyos sajátos színházi formák és jelenségek megértéséhez valósággal kulcsjelentőségűnek tűnik ez a megközelítés; az előbbiekre legyen példa a leginkább rituáliszerű színházi forma: az opera, az utóbbiakra egy Tairov által szemléletesen leírt tipikus jelenség: „1919-ben előadtuk Moszkvában Vaszilij Kamenszkij *Sztyenka Razin* című drámáját. Amlizia Koonen játszotta Meiran perzsa hercegnő szerepét. Szerepében volt egy olyan részlet, amelyet — minden igyekezet ellenére — senki sem értett. És mégis, kevés részlet

ragadta meg oly erővel a nagyrészt képzetlen és iskolázatlan közönséget, mint éppen ez. A részlet így hangzik: 'Aj éjal bura ben / Sziverim szisze csok / Aj szalma / Aj gurmuis dzsanamai' stb. Kamenszkij először igyekezett azt magyarázni nekünk, hogy ezek perzsa szavak, később aztán — becsületére — elismerte, hogy ezek a szavak egyetlen nyelvben sem találhatók. A közönség mégis sóváran itta magába őket' (Tairov: *Színház béklyók nélkül*. Bp. 1962. 49–50.). Nyilvánvalóan a homálynak a kultikus közegben érvényesülő misztikus hatása jóvoltából. Dávidháznak ez a kérdésvetése a színházelmélet szempontjából annyira jelentős, hogy már e — fő céljához képest mellékes — gondolatokért is érdemes volt megírni a könyvet.

Végül termékeny lehet az irodalmi kultusz szempontja a mai magyar irodalomkritika bizonyos problémáinak tudatosításához. Kifejlődött egy olyan esszéizmus, amelyhez képest a hajdani ún. impresszionista kritika maga volt a pedáns szcientizmus, s amely bizonyos írókkal kapcsolatban kimeríti a kultusz fogalmát, részint mint beállítódás: „értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelete, tehát teljes és feltétlen odaadás, mely imádata tárgyát minden szóba jöhető vád alól eleve felmenti”, tehát mint theodicaea az elemzést „(legalábbis mint *kritikai* eljárást) megfosztja igazi tétjétől, kétesélyes gondolati kalandból előre megjósolható kimenetelűvé szegényíti” (8.), részint mint nyelvhasználati mód, ami „bizonyíthatatlan és cáfolhatatlan kijelentések uralomra jutásában, részleteiben számon nem kérhető jelentésű, egészében a tapasztalati ellenőrzés alól kisikló állítások felülkerekedésében észlelhető”. Lehetséges, hogy olyan kiegyensúlyozott és gondos mérlegeléssel, amilyennel Dávidházi veszi számba a magyar Shakespeare-kultusz kultúrateremtő hatásait, s értékeli e kultuszt alapvetően pozitívnak, az effajta kritika szerepe is pozitívnak bizonyulna „a túl korai józanság” (330.) ellenében — mindenesetre a jelenség probléma volta felismerésre, figyelemre és reflexióra érdemes.

Dávidházi Péter könyve tehát nézetem szerint több vonatkozásban is túlmutat önmagán; a kultusz „rendezőelvű változtatott metaforájának fényében” (18.) a kultúra, a művelődéstörténet számos összefüggése világosabbá válhat. Csakhogy Dávidházi egyik legrokonszenvesebb tudósi sajátossága az, hogy ez a metafora nála valójában szabatos fogalom, pontos és összefüggő kritériumokkal, s könyvében következetesen így is használja. Ha a kultusz komplex fogalma a tényigazságok minden eltorzításának általános magyarázó sémájává válik, akkor trivialisokat elméletté stilizáló metaforává süllyed le. Máris volt kultusz-konferencia, s megjelent az első tanulmány a József Attila-kultuszról (Tverdota György: *József Attila kultuszának kezdetei*. Budapesti Könyvszemle 1990. tavasz). József Attilával kapcsolatban bizonyosan van értelme kultuszról beszélni, de legalább olyan bizonyosan nem egészen abban az értelemben, ahogy Shakespeare-rel kapcsolatban, vagyis újra meg kell állapítani a fogalom kritériumait, dimenzióját. Az, hogy a költő halálakor senkit nem érdekelt a pontos tények, kétségtelenül mitizálási igényről tanúskodik. De a mitizálás, az egyszerű legendaképzés még nem kultusz — vagy újra kell definiálni a kultuszt. A kultusz-kutatás most vélhetően divatba jön nálunk. Csak féltő, hogy nyilvánvaló összefüggések mágiikus megnevezésének, ismert összefüggések újrakeresztelésének, az ismeretek másodlagos újrendezésének, nem pedig problémák felfedezésének, feltárássának és mélyebb megértésének az irányába fog fejlődni. Aztán majd meg lehet írni egyszer a kultusz-fogalom gyorsan felfutó és abbamaradó kultuszának a történetét.