

Tartalom / Contents

BEVEZETŐ

2 Fekete Györggyel beszélget Kulin Ferenc

12 Kucsera Tamás Gergely: Összegzés
a köztestületként működő Magyar Művészeti
Akadémia közel két esztendejéről

ESSZÉK, TANULMÁNYOK

19 Zelnik József: Az akadémiai eszme újragondolása

31 Jankovics Marcell: Kultúrából a Civilizációba
Vitairat

39 Pethő Bertalan: A paradigma-fogalom vázlatos
története

46 Szmodis Jenő: A jog és a művészetek

55 Olsvay Endre: Kérdőjelek, kételyek, kényszerek

63 Havas László: Az állameszmény változó
paradigmája a klasszikus és a középlelatin
irodalomban, valamint a magyarországi
neolatin kultúrában

71 Nyilasy Balázs: Mennyi az új a Nap alatt?
*Töprengések kultúratudományi, irodalom-
tudományi paradigmák ürügyén*

78 Jánosi Zoltán: Konténerek és katedrális
Feljegyzések a „bartóki modell” arcképe köré

87 Dvorszky Hedvig: A magyar iparművészet és
tervezőművészet helyzetelemzése

103 Horkay Hörcher Ferenc: Az esztétika (szak)
vége és a művészek jövője
Avagy mi történt „A művészet vége” után?

112 Arany János: A magyar népdal az irodalomban

121 Kulin Ferenc: Kölcsey és az Akadémia

ELVEK, PROGRAMOK, ARS POETICA

130 Csáji Attila: Hagyomány, megújulás – kultúránk
vezérlő mezői

*Egy művész több évtizedes feljegyzéseinek rövid
áttekintése a nemzeti kultúrával kapcsolatban*

136 Dubrovay László: A paradigmaváltás
szükségessége a kortárs zenében

139 Szemadám György: Helyzetkép – magamról és
a képzőművészetről

145 Építészetpolitika:
Turi Attila beszélgetése Nagy Ervinnel, Bodonyi
Csabával és Sáros Lászlóval

158 Dárday István: A lélek furfangos feltámasztása

162 Az ember drámai lény:
Varga Klára beszélgetése Szász Zsolttal,
Bereményi Gézával, Almási-Tóth Andrással
és Szabó Ferenc Jánossal

169 Balogh Csaba: A lapelőd; *Magyar Művészet*,
1925–1949.

FÜGGELÉK

174 Rezümék / Abstracts

184 Szerzők / Authors

Fekete Györggyel beszélget Kulin Ferenc

Kulin Ferenc – Nem gondolom, hogy egy kerek életrajzi vázlattal kellene kezdenünk ezt a beszélgetést, de talán nem lesz érdektelen az olvasóink számára, ha felidézzük első találkozásunk körülményeit. Mindketten az Antall-kormány idején viseltünk először kultúrpolitikai szerepet: te helyettes kulturális államtitkár voltál, amikor én a Kulturális Bizottság elnöki tisztét töltöttem be. Miközben az én időmet és energiáimat a „médiaháború” néven elhíresült iszapbirkózás kötötte le, neked sikerült megvalósítanod számos fontos célodat. Te kezdeményezted, hogy január 22-ét – Kölcsey Himnuszának keletkezési dátumát – törvény avassa a Magyar Kultúra Napjává, egyike voltál a Magyar Örökség díj alapítóinak, és a nevedhez köthető a Nemzeti Kulturális Alap létrehozása is. Az előbbieknél az értelmét, jelentőségét az évről évre gazdagabb programokat megvalósító kulturális események bizonyítják, az NKA pedig a művészeti élet finanszírozásának legkorszerűbb, legdemokratikusabb intézményi feltételeit teremtette meg. S noha ez is, s azok is a politikai és ideológiai támadások célpontjává váltak, ma már az egykori ellenzéki pártok sem kérdőjelezik meg korszakos jelentőségüket. Jelképes értelműnek tekintem, hogy a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, a **Magyar Művészet**, a rendszerváltozás negyedszázados évfordulójára jelentetheti meg első évfolyamát, de jelképes értelműnek érzem azt is, hogy – mint a lapot indító intézmény elnökével – éppen veled, az egykori helyettes államtitkárral készíthetem ezt az interjút. Kérdéseim két problémakört fognak érinteni. Az egyiknek az MMA köztestületi programja, a másikkal maga a folyóirat áll a középpontjában. Kezdjük az előbbivel! Hogyan látod: milyen körülmények indokolták, illetőleg tették lehetővé, hogy néhány nagy művész-kortársunk magán jellegű csoportosulása törvényi garanciákkal bíró nemzeti intézménnyé szerveződjön?

Fekete György – Hagyjuk a végére a köztestületté alakulás történetét, és beszéljünk előbb a Makovecz Imre-féle Akadémia alapításának előz-

ményeiről! Én nem azt kérdezném, hogy mi indokolta az ő kezdeményezését, hanem hogy mi indokolta volna, hogy a magyar művészek egy erősen összetartó, közös értékrendet és művészetfelfogást valló csoportja ne éljen a rendszerváltozás nyomán kínálkozó történelmi lehetőséggel, hogy tudniillik civil szerveződésükkel adjanak hangsúlyt művészi törekvéseiknek, és felajánlják szakmai segítségüket a kultúra nemzetpolitikai szerepkörét újraértelmező politikusok számára.

Nem véletlenül használom a *nemzetpolitika* fogalmát. Több mint kétszáz évvel ezelőtt, amikor az első folyóiratok megjelentek, az első színtársulatok megalakultak, megépült a Nemzeti Múzeum, és formálódni kezdett a – később Széchenyi István jóvoltából Tudományos Akadémiává fejlődő – Tudós Társaság terve, amikor mozgalommá terebélyesedett néhány író nyelvújító kezdeményezése, mindezen törekvéseket, amelyek a kultúra intézményeinek felállítására irányultak, a modern, polgári nemzet megteremtésének szándéka motiválta. A kultúra, a művészetek, illetőleg a nemzet és az állam ügyének ilyen szoros összefonódása természetesen nem egyetemes érvényű törvényszerűség, de a magyar fejlődésnek olyan alkati sajátossága, amely a kezdetektől jellemzi a magyar társadalom modernizációjának folyamatát, s amely különösen hangsúlyossá válik olyan történelmi helyzetekben, amikor egyszerre kerül napirendre az alkotmányos rend és a kulturális intézményrendszer átalakításának feladata. Az elmúlt negyed század különös élességgel vetette fel e történelmi helyzetből fakadó dilemmákat, s élezte ki azt a konfrontációt, amely a nemzetpolitikát a kultúra részeként értelmező, illetőleg azt idejétműltnak tekintő felfogások között a 20. század második felétől kezdett kibontakozni. (Zárójelben jegyzem meg: nem véletlen, hogy a kultúra dimenzióját a nemzet-

politikától elhatároló törekvések képviselői – az internacionalizmus és a multikulturalizmus utópistái – egymásra találtak a magyar kultúra önelvűségét valló vitapartnereikkel szemben.) De térjünk vissza Makovecz Imre kezdeményezéséhez!

Ne felejtjük el: 1991-ben vagyunk, mindössze egy esztendővel azok után, hogy a rendszerrel együtt megbukott a „Három T”-re (Tiltás, Tűrés, Támogatás) alapozott Aczél-féle kultúrpolitika is, s miután a művészetek, a tudomány és az oktatás világát szabályozó új törvényekre – közöttük az Akadémiai törvényre is – még két esztendeig várni kellett, a szakmai tekintélyek szervezett fellépésének az érdekvédelmen messze túlmutató értelme volt.

Persze jogos a kérdés: ha a parlamenti bizottságban már készült az MTA új statútuma, miért nem azon belül kapott helyet az újonnan szerveződő egyesület? Már akkor is felvetődött ez a lehetőség, s Makovecz Imre nyitott volt az Akadémia akkori elnökével, Kosáry Domokos akadémikussal a meg egyezésre. Én nem voltam ott a kettőjük közötti megbeszélésen, s az MMA-nak sem voltam akkor még a tagja, de egyetértettem Makovecz Imrével, amikor ő – az MMA egyesület több meghatározó személyiségével – arra az elhatározásra jutott, hogy inkább önállóak kívánnak maradni, és ebben a minőségükben folytatni a már addig is eléggé hatékonyan működő egyesületi munkát. Erre emlékezve azonban egy nagyon fontos tény fölött nem szabad elsiklanunk. Akik ugyanis megpróbálják visszavetíteni az MTA és az MMA későbbi keletű politikai konfliktusait az alakulás időszakára, megfedkeznek arról, hogy Makovecz Imre egyesületét a bíróság már jóval korábban bejegyezte, mint ahogyan megalakult a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia. Azaz nem Makovecz Imre és köre fordult szembe egy már meglévő intézménnyel – hiszen művészi tagozata az MTA-nak egyáltalán nem is volt –, hanem Kosáry elnök úr és tanácsadói köre ítélte úgy, hogy szükség lesz egy olyan testületre, amely az MTA presztízsével, jogosítványával, költségvetési támogatottságával – és nem utolsósorban a folytonosságot jelképező grémiumával – fölötte áll a civil jellegű MMA-nak. Ne kerülgessük a kását, mondjuk ki: 1992-re nem értek meg a feltételei annak, hogy a magyar művésztszadalom kiválóságai egyetlen szervezetbe tömörüljenek, s ezzel magukra vállalják a kultúra helyzetét meghatározó döntések politikai felelősségét. Makovecz Imre és „csapata” tudomá-

sul vette, hogy a rendszerváltozás jogállami keretek között zajlott le, s ebből fakadóan az MTA tagságának revíziójára nem kerülhetett sor, annak azonban nem akarták kitenni az egyesületüket, hogy az egy olyan struktúrába tagolódjon, amelyben a jogfolytonosság elve fontosabb szempont, mint a művészi/szellemi megújulás szándéka. Hogy ez az egyesület 2011-ben köztestületté válhatott, az nem néhány ember politikai befolyásának tulajdonítható, hanem annak a ténynek, hogy az MMA időközben – csaknem két évtizednyi építkezés eredményeként – minden művészeti ágat átfogó, a kulturális közéletben is aktív szerepet vállaló szervezetté fejlődött. A mintegy ötven Kossuth-díjas és harmincöt érdemes és kiváló művészünk jelenléte bizonyítja, hogy a magyar művészet élvonala itt van az Akadémián. Elismert művészeti életmű hiányában senki sem lehet az MMA tagja.

K. F. *Nem szeretném gazdasági kérdések felé terelni a beszélgetésünket, de a közvéleményt manipuláló dezinformációk miatt mégis közbevetem, hogy ehhez képest nem tűnik túlméretezettnek az a hatáskör, amivel az MMA a kultúra finanszírozásának területén rendelkezik.*

F. Gy. Javaslatainkkal, illetőleg a szakbizottságokban és testületekben leadott szavazatainkkal közreműködhetünk a kulturális kiadások tervezésében, fontos díjak odaítélésében, pályázatok kiírásában, s az MMA-nak saját akcióprogramja is van mind a nyolc művészeti tagozatot érintően. Közvetlenül csak abból a 2,5 milliárd forintból gazdálkodhatunk, amelyet a költségvetési törvény adott ez évben az Akadémiának. Ez a feladatok ellátásához képest nem mondható soknak, ha figyelembe vesszük, hogy a különböző tárcákon, a Nemzeti Kulturális Alapon és az önkormányzatokon keresztül az állam több mint 100 milliárd forintot fordít kulturális célokra.

K. F. *Amikor azt mondtad, hogy 1992-re még nem értek meg a feltételei annak, hogy a művészek egyetlen szervezetbe tömörüljenek, nyilvánvalóan nem csak a jogi és pénzügyi feltételekre gondoltál. Hiszen nemcsak ezek hiánya, hanem a szellemi életben is jól látható mély törésvonalak is magyarázzák, hogy annak idején elágaztak az MTA és a Magyar Művészeti Akadémia útjai. Úgy látod, hogy 2011-re ebben a tekintetben is kedvező változások zajlottak le a kulturális közéletben?*

F. Gy. Úgy látom, hogy 2011-ben fordulópontjához érkezett az a folyamat, amely 1990-ben kezdődött el, s amely természetesen nem ért a végéhez azzal, hogy immár alkotmányos garanciái és törvé-

nyekben rögzített szabályai vannak a művészeti intézmények autonómiájának, közöttük a miénknak is.

Az MMA-t bizonyára sokan és még sokáig annak alapján fogják megítélni, hogy a megalakulása körüli politikai csatározások idején melyik tábor érveit találták meggyőzőbbnek. Ha visszatekintünk a Magyar Tudományos Akadémia születésének 19. századi történetére vagy az európai országok egymással rivalizáló művészeti akadémiáinak bizonyos hatalmi pozíciókért folytatott küzdelmeire, a kultúra és a politika súrlódásaiban és összefonódásaiban a modern kori társadalomszervezés egyik általános törvényszerűségét fedezhetjük fel. Ezért egyszerre kell látnunk, hogy az „ellentábor” kritikája mögött is meghúzódnak hatalmi-politikai érdekek, s hogy az MMA-val szembeni oppozíciónak számos méltányolandó, az intézményt folytonos önkorrekcióra kötelező eleme van. Biztos vagyok abban, hogy az Akadémia működéséről szerzett tapasztalatok hátterbe fogják szorítani az „eredetkutatók” indulatait. A magam részéről mindenesetre erre törekszem. Arra tehát, hogy ne az legyen a döntő kérdés, hogy kik, kikkel szemben, kiknek a mellőzésével hozták létre a szervezetet, hanem az: képes lesz-e az Akadémia termékeny kölcsönhatást generálni programjának nemzeti elkötelezettsége és az alkotóművészek önelvű művészi törekvései között. Azaz képes-e felmutatni a magyar kulturális tradíció integráló erejét, avagy – pusztán intézményi jogosítványaival élve – éppen az új törekvésekkel, irányzatokkal szemben próbálja őrizni a nemzeti hagyományokat. Ami a szervezeti kereteket, azaz a két akadémia különállásának tényét illeti, nagyon fontosnak tartom, hogy az együttműködésnek nemcsak elvi lehetőségei vannak, hanem – a törvény által biztosított kettős tagság már ma is működő gyakorlata révén – személyi garanciái is.

A vitatott pozíciókülönbséget egyébként a két akadémia között az a körülmény idézte elő, hogy a Széchenyi Akadémia többször is kinyilvánította, hogy nem kíván közfeladatot ellátni. Minket pedig a bennünket létrehozó törvény éppen erre hatalmazott fel. Nem hagyhatom szó nélkül, hogy nem is olyan régen magam tettem kísérletet a Széchenyi Akadémia elnökének meghívására. Emlékezetes eszmecsere volt, ám eredménytelen...

K. F. *Hadd térjek még vissza az – előző kérdésemben már szóba került – szellemi törésvonalak problémájára. Az intézményi struktúra tagoltságán és a politikai*

természetű megosztottságon túl ezek a törésvonalak kétfajta művészettelfogás ellentétét is jelzik. Azokban a nyilatkozataidban, amelyekben a nemzeti kultúra és a nemzet kultúrája fogalmát külön is megfogalmazod, nemcsak konstatárod ezt a kétféle megközelítést, de egyszersmind az áthidalására is kísérletet teszel. Milyen tapasztalat és milyen megfontolás indokolja sajátos fogalomhasználatodat?

F. Gy. A nemzeti kultúra területére tartozik mind az a múltból, ami saját történelmünkől jön, szereplői jobbára mi voltunk, értékeit mi hoztuk létre, és tanulságai számunkra érdekesek. Megőrzéséhez is tehát nekünk van elsősorban jogunk, és kötelességként is ránk van róva védelme, rendszerezése és szakadatlan felmutatása. Tehát a nemzeti kultúra jelenét a közös életünk gondjaival, terveivel, dicsőségeivel való sokrétű foglalkozás jelenti, a közös lét értékeinek folyamatos megteremtése és emocionális karbantartása, tehetségeinek keresése és kiművelése, intézményrendszerének védelme és fejlesztése. A nemzeti kultúra védelmét a róla való közös gondolkodás jelenti. A múltra való építkezés folyamatosága, karakterének őrzése, nemzeti jövőképünk ilyen irányból való segítése. Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy a nemzeti kultúra értéke abban van, hogy a mindenkori magyar jellegzetességek és minőségek egyben tartására irányul. Talán szűk, de igen mély az a sáv, amelyen ezeknek az értékeknek a helye kijelölhető, s amelynek a karbantartása egyedül a mi feladatunk, a mi felelősségünk.

A nemzet kultúrája az előbbinél természetesen sokkal szélesebb sáv, de mélységének határt szab a befogadóképesség érthető szűkössége, a kommunikáció földrajzi és technikai korlátainak sokasága és az ösztönös vagy kényszerű arányérzék és az érthető lokális érdek. Vagyis a nemzet kultúrája más kultúrák számunkra fontos arányú és tartalmú sokaságából áll, európaiból és tengerentúliból, melyeknek érthető súlya óriási eséllyel szorítja ki a kis népek nyelvét és kultúráját a világméretű üzleti versenyben, a kommunikációs sokkban és a csillagzó kultúroffenziva versenyében. A nemzet kultúrája ugyanakkor a világhoz való illeszkedésünk egyik legfontosabb tapadási pontja, érvényesülési terület, integráló mező is. Mindezekből jól látszik, hogy a nemzeti kultúra mint egy kis népközösség éltetője és léterülete, és a nemzet kultúrája mint tágabb befogadó és értelmező közeg: feltételezik egymást. Róluk vagy-vagy alapon semmiképpen nem lehet

beszélni, rájuk az is-is fogalomkettős érvényes. A két tényező helyes arányának feltétele, hogy a nemzet kultúrájában a nemzeti kultúrát pozitív diszkrimináció illethesse meg, s hogy védelme és építése jórészt mindenkor állami feladat, s hogy intézményrendszerének fenntartása és működésük finanszírozása nem lehet politikai és gazdasági alkuk tárgya történelmünk semmilyen irányú napipolitikai pillanatában. Nyilvánvaló tehát – kis nemzetek esetében különösen –, hogy a nemzeti kultúra nem lehet nagyjából piaci irányultságú, mert a kulturális vereségek sorában elvesz a nemzeti identitástudat és közös lét minden fontos szellemi feltétele. A kulturális multinacionalitás lehetőségei és eszközei ugyanakkor szinte korlátlanok. Kellő éberség híján akarva-akaratlan akár le is nullázhatja a nemzeti kultúrát, amire bőven van már modern európai példa is.

Ha az említett támadásokra a durvaság válik jellemzővé, ellenstratégiát kell alkotni. Ez természetesen semmiképpen sem lehet más kultúrák mellőzése, csak az oktatásban, a közművelődésben, az intézményrendszerben, a médiában való kulturális jelenlét okos, átgondolt és állandó arányosítása.

K. F. Mindaz, amit mondtál, Kölcsey diagnózisát juttatja eszembe. Ezt írta a *Nemzeti Hagymányok* című tanulmányában: „Nem jó úton kezdtünk a rómaiaktól tanulni. Ahelyett, hogy az ő szellemöket a saját világunkban sajátunkká tettük volna, az ő világokba költöztünk által; de ott egészen fel nem találhatván magunkat, honunk felé visszapihangunk, s örökre megoszlott képzelettel itt is, ott is idegenek maradunk.” Az általad felvázolt fogalmi rendszerben ez úgy is lefordítható, hogy a „nemzet kultúrája” évszázadokon át hordozhat olyan elemeket, amelyek nem válhatnak – nem válhattak! – a „nemzeti kultúra” részévé. Egyfelől tehát kritikusnak kell lennünk a saját örökségünkkel szemben is, másfelől azonban fel kell ismernünk, hogy soha nem az idegen hatásokban, hanem az azokhoz való viszonyunkban rejlik az identitásunkat fenyegető veszély. A kérdés az, hogy van-e erőnk és tehetségünk azok szellemét – ismét Kölcsey szavaival – „a saját világunkban sajátunkká tenni”, avagy engedünk a csábításnak, hogy „az ő világokba költözzünk által”. A Kölcsey-tanulmány kontextusában is helytálló tehát, amit így fogalmaztál idegenség és magyarság viszonyáról: „Róluk vagy-vagy alapon semmiképpen nem lehet beszélni, rájuk az is-is fogalomkettős érvényes.” A magyar kultúra eredetiségét soha nem az adta, hogy szembement az európai irányzatokkal, vagy hogy elzárkózott azok elől, hanem az, hogy „sajátjává tette” azokat.

A reneszánsz, a barokk, az újklasszicizmus, a romantika, a szimbolizmus, az avantgárd és a modern/posztmodern irányzatok magyar óriásai így válhattak a „nemzeti kultúra” részévé.

Van azonban a gondolatmenetnek egy olyan mozzanata is, amely a nemzet és a kultúra fogalmkörébe bevon egy harmadik, külső szereplőt is, nevezetesen az államot. Azt hiszem, hogy az MMA-val szembeni politikai indulatoknak végül is nem egy sajátos kultúrafelfogás, hanem éppen az állam szerepének a nemzeti jelleghez kötődő értelmezése az igazi oka.

F. Gy. Én úgy látom, hogy amióta az állam részt vállal a művelődés, az oktatás, a művészi alkotó munka szervezésében és finanszírozásában – nálunk ez, ugye, a 18. századra, Mária Terézia uralkodásának idejére tehető –, gyakorlatilag nem lehet éles határvonalat húzni a kultúra és a politika felségterülete között. De hadd tegyek itt egy kis kitérőt, hogy közelítsünk a kérdéshez elméletileg is. A kultúra fogalmának sokféle szűkítésével találkozunk a mindennapokban. Van, ahol az életformák sokféleségét, tartalmi gazdagságát értik rajta, vagy éppen az emberi viselkedésformák sokféle megnyilvánulását, ma pedig leginkább azzal a tünettel találkozunk, hogy a művészetre szűkítik le, mert ez a legkényelmesebb és legelőkelőbb megoldás. A 2003-ban megjelent *Magyar értelmező kéziszótár* például a következő definíciót közli: „A kultúra az emberiség által létrehozott anyagi és szellemi értékek összessége.” Egyenes beszéd, továbbgondolásakor azonban meglehetősen parttalanak tűnik. Elemzése tehát megéri a fáradságot. Az emberiségre való hivatkozás óriási időhatárt jelent, a „múltnak mélységes kútját”, vagyis mindent, ami eddig megesett közös emberi létezésünkben és privát történelmünk milliárdjaiban. A „létrehozott” mint kifejezés tudatos alkotói tevékenységre, a tervezésnek és megvalósításnak, valamint a birtoklásnak hármaskapcsolatára utal. A munka szerepére. Magába foglalja a kultúra tevékenység-jellegét, és előfeltételezi a tanulás periódusát. Fontos ez a deklaráció, mert eloszlatja azt a tévhitet, hogy a kultúra öröklött tudástartomány, vagyis velünk született képesség: azaz intelligencia. A kultúra ezért minden generáció számára az elsajátítható, *tanulással és neveléssel* fejleszthető képesség. Birtokba kell venni, ellenkező esetben a hiánya társadalmi méretekben jelentkezik.

Nos, miután tehát a kulturális érték-képzés első fontos állomása a tanulás, benne a nevelés mint amolyan védőtető, és az is nyilvánvaló – mert törté-

nelmi adottság –, hogy az oktatás/nevelés döntően állami keretek között történik, kimondhatjuk, hogy az állam filozófiai értelemben is belül van a kultúra hatalmas épületén. S ha erre valaki azt mondja, hogy a liberális demokráciákban az állam szerepét nagyobb részben a civil mecenatúra, kisebb részben a multinacionális médiabirodalmak vették/veszik át, annak azt válaszolom, hogy ez tényszerűen csak azokban az országokban van így, ahol a civil mecenatúrának több évszázados, töretlen ívű, dinamikus fejlődő hagyománya van. A rendszerváltás pillanatában, 1990-ben Európában a kultúrára fordított finanszírozási pénzek összege 20 százalékban volt állami, és 80 százalékban volt az egyéb, a civil, az alapítványi, az egyházi és minden egyéb. Magyarországon ez pontosan fordítva volt, 80 százalék volt az állami mecenatúra minden fenntartásával és mindennel együtt, és 20 százalék az összes többi, érthető módon. Ez azt jelenti, hogy abba a vákuumba, amely az állam kivonulása vagy egyszerűen csak az állami kulturális költségvetés csökkenése következtében keletkezhet, nálunk – számottevő civil támogatás hiányában, néhány tiszteletre méltó kivételtől eltekintve – csak a reklám- és szórakoztatóipart működtető tőke nyomulhat be. Ez a „benyomulás” pedig nem a kultúra „felszabadulását” jelenti az állami bürokrácia nyomása alól, hanem a kultúrának és az államnak az egyidejű alávetését a globális pénzhatalmaknak. Az a kontroll pedig, amit ezek gyakorolnak a kultúra fölött – ha áttételesebben és rafináltabban működik is –, lényegesen durvább és gátlástalanabb, mint amilyen akár a felvilágosult abszolutizmusok, akár a puha diktatúra kultúráirányító kontrollja volt. Azt is mondhatom, hogy a mi törekvésünk egyszerre irányul a nemzeti kultúra és a nemzetállam pozícióinak védelmére.

K. F. A történelmi folyamatok, elsősorban a rendszerváltás, különbözőképpen érintették az egyes művészeti ágakat. Új lehetőségek nyíltak meg a „kulturális világpiacra” könnyebben kijutó művészetek – például a zene és a vizuális művészetek – előtt, s újfajta nehézségekkel kell megküzdenie a „nemzeti médiumokhoz” erősebben kötődő alkotótevékenységnek. Ez utóbbiakat egyfelől az irodalom, másfelől az építő- és iparművészet sorsa példázza. Neked, aki az *Iparművészet* című folyóiratnak 15 évig voltál a főszerkesztője, erről közvetlen, személyes tapasztalataid is vannak.

F. Gy. Talán szakmai elfogultságnak fog tűnni, amit mondok, mégis mondom, mert meggyőződés-

sem: az ezredforduló magyar művészetében az iparművészet is iskolapéldája lehetne az alapról és a felépítményről szóló marxi tévtan cáfolatának. Hiszen mi volna magától értődőbb, mint az, hogy a korszerű iparművészet korszerű ipart feltételez. Márpedig miközben a magyar iparnak a szocializmus évtizedeiben is meglehetősen gyengék voltak, a rendszerváltás után pedig kifejezetten drámaian gyengülők a pozíciói, építőművészeink és iparművészeink a lehetetlennel birkózva is világszínvonalon teljesítettek, teljesítenek. Ezt bizonyította már a szakma 1978-as seregszemléjének sikere, s ezt mutatta a 2001-es nagy iparművészeti kiállítás is. Mint tudjuk, a két nagy kiállítás időtávatának felezőjében következett be az „ősrobbanás”. Repeszeire hullott szét az egyik politikai világpólus, és örvényeibe omlott a tervgazdálkodás teljes ipari, kereskedelmi, közgazdasági felépítménye. Felbomlottak a tervezőirodák, leálltak, tönkrementek az alkalmazó gyárak, üzemek, boltok, ellátó intézmények, felhígult a pénz, leszűkült a piac. Európa – mint mindig – most is tétlenül nézte, mi is történik ezeken a tájakon. Fogalma sem volt – ma sincs – arról, mit éltek át itt a népek, generációk, mert ilyen nemzetméretű sokkban sohasem volt része. Azt azonban gyorsan lereagálta, hogy kinyílt az új piacok kapuja. Természete szerint viselkedvén, beözönlött. Magával hozta az esélyesek és esélytelenek tisztességtelen versenyét. Hogy álljuk, ha tudjuk. Az ország termelővagyonának közel kilencven százaléka tulajdonost cserélt, ennek az új tulajdonosi struktúrának hatvan százaléka külföldi nagyvállalat, óriásbank lett, jelentős adókedvezményekkel. Hogy lehet szó ilyen körülmények között iparművészetről? Hát bebizonyítottuk, hogy lehet! Egyre több művész és csoportosulás veszi birtokába a legújabb technológiákat, hatol be az új piacokra, kutat ki lefedetlen igényeket, és próbál eligazodni a fogyasztói struktúra új rétegeiben. Ilyen időkben még a luxusigények feltámadása sem negatív tünet, hiszen átvészeltetheti a legkitartóbb szándékokat igazságosabb időkre.

K. F. Amikor nemzeti tradíciókról, magyar sajátosságokról beszélünk, megkerülhetetlen egy általánosabb művészetelméleti probléma: nevezetesen a tradíciónak mint az egyes művészeti ágak öröklött formanyelvének és a 20–21. század új kifejezési eszközeinek, médiumainak a viszonya. Az a filozófiai probléma, amelynek a legmélyebb bugyraiba – megítélésem szerint – Pethő Bertalan úgynevezett „peratológiai filozófiája” hatolt be (az

emberi jelenség médiumokhoz kötöttségének egyszerre ismeretelméleti és antropológiai axiómájáról van szó) a legszemléletesebben a vizuális művészetek történetében ragadható meg. Számos előadást tartottál, s még több cikket, tanulmányt írtál már erről a kérdésről, s azok ismeretében úgy gondolom, hogy álláspontod nemcsak a Te ars poeticádnak a része, hanem az MMA egyik íratlan irányelveként is értelmezhető.

F. Gy. „A tervező új feladatok elé került, ha ma még nem, akkor holnap vagy holnapután biztosan.” Az ipari művészet létrehozásának halaszthatatlan eljövételéről szóló első híradás ez egy olyan ember tollából – Kaesz Gyuláról van szó –, akit majd fél évszázaddal korábban a weimari Bauhaus forradalmi falai közé hívtak, s aki helyette Kosztolányi Üllői úti fáiának árnyékát választotta. Már régen biztos, hogy nem hiába.

Hagyomány és újítás feszültségének „antropológiai” kérdéséről hadd szóljak egy kicsit személyesebb tónusban. Az ember és a technika kapcsolata számomra kezdettől fogva kézenfekvő. A művészetet azonban valahogy mindig – még önkörein belül is – apró szilánkokra magyarázzák szét. Az alkotás természetes folyamatából mítoszt konstruálnak, a műből fétist. Úgy érzem, ha a művészet nem vállalkozik a küzdelemre, hogy mindennapi funkciókat találjon a maga számára, valami olyanról mond le, ami később egyik leghumánusabb lehetőségévé válhatna. Valaha a többi hárommilliárddal együtt én is azt hittem, hogy a művészet célja az ember megismerése, s ebben a sajátos folyamatban az említett mindennapi használat számlálhatatlanul sok tárgya és látványa ennek a megismerésnek engedelmes eszközei. Azután nagyot lódult a világ, és úgy tűnt, hogy éppen a felülkerekedett eszközök zilálják szét a művészetet. A nosztalgikus sopánkodók siratni kezdték a „méltatlan pusztulást”, s közben alkotó éveik sorát az önsajnálattal tizedelte.

Minden alázatomat és gőgömet, vissza-visszacsintásomat és eszmélő realitásérzékemet egymás ellen lázítva kellett ráébrednem, hogy az ősrégi hármasként: az embernek, a technikának és a művészetnek párhuzamos viszonya időközben magasabb szintre emelkedett. Az új század új követelményei között a művészet célja több lett, mint az ember önismerete, valahol az embernek az emberivel való kibővülésében létezik, magához vonzva a civilizáció roppant kiterjedésű tárgyvilágát is. Ez a kitágult emberfogalom a közös lényeg koncentrációja, csak a

képesség mértékét ismeri el kritériumként, de nem a műfaji határok merevségét vagy ostoba hierarchiáját. Egyre nehezebb lesz tagadni, hogy a tudatunkban korrektül rendszerezett technikai-tárgyi világ eredete és az ösztönálmainkban lecsapódó képzelet-anyag forrása, az értelmes lét: egy. Eredményeik is csak erőszakkal választhatók szét.

Ma már tudom, hogy a művészet „tisztá” szellemi kordákba kényszerítése egy oldalról, a technika invenciótlan, kényszerű pokollá aljasítása a másikkól időszerűtlen kísérlet, túlhaladott álláspont. Tegnap még elment, ma már nevetséges, a holnap művészei számára öngyilkosság.

Meg kell ismerni az embert, hozzátanulni az emberit, a kettőből kitalálni az emberivé tehetőt; ez a feladat. Bizonyos idő után nem lesz elég idillikus széplelkűségünkben fürdeni. Egyetlen pillanat még, és a bővülő világmindenség ismeretlen zugaiba is behatolhatunk – kertek, hajtóművek, korszerű városok, komputerok, röppályák évezredébe –, célszerűvé, igazzá, széppé formálni mindent, mindenütt, mindenkinek. Ehhez a munkához szükséges megőrizni minden használható tradicionális értéket, s erre építeni minden új elgondolást, tagadások és sokkok nélkül, szervesen és meggondoltan.

K. F. Azoknak a támadásoknak, amelyek az MMA-t – különösen a köztestületté válása után – érték, érthetően a személyed került a fókuszába, hiszen az intézmény elnökeként Te képviselted/képviseled a legradikálisabban és a legnagyobb nyilvánosság előtt annak művészetstratégiáját. Ilyen harci helyzetben óhatatlan persze, hogy a vitastílusodat, a habitusodat célba vevő zsigeri indulatok is szóhoz jussanak, de az is megtörténhetett, hogy a publicisztika műfaji korlátaihoz igazodó nyilatkozataid valóban tartalmaztak – esetleg – félreérthető kijelentéseket. Átlapozva az elmúlt két és fél évben Veled készült interjúkat, magam is találtam a válaszaiddal két olyan sarkosan fogalmazott tézist, amelyeket esszéidben, tanulmányaidban sokkal árnyaltabban fejtettél ki. Az egyik így szólt: „nem az elkedvetlenítés időszaka van, hanem a remény nyújtásáé, ami megemeli az emberi lelket. A művészet lényege az üzenet.” Igaz, Petőfi is leírta egyszer, hogy „Ha nem tudsz mást, mint eldalolni saját fájdalmad, s örömed / Nincs rád szüksége a világnak, / S ezért a szent fát félre tedd!”, de még az ő életművét is igencsak meg kellene rostálnunk, ha „az emberi lelket megemelő remény nyújtását” tekintenénk a művészi érték kritériumának. Csak a magyar líra óriásaival példálózva: Kölcsey *Vanitatum vanitasától*, Vörösmarty *Az emberek* című költeményé-

től kezdve Arany, Vajda, Ady, József Attila életművén át élő klasszikusainkig kötettszámmra cenzúrázhatnánk a szorongást, az undort, a tragikus létélményt panaszoló műveket, amelyek mégis az esztétikum „lelket emelő” csodájával ajándékozzák meg olvasóikat. Azaz, a „tézised” elfogadható egy történelmi helyzetből fakadó személyes ars poeticaként, de félreértheti, aki egy új, „hivatalos” művészeti kánon alapvetését keresi benne.

F. Gy. Nincs vitám az észrevételeddel. Számomra is evidencia, hogy mindenfajta létélmény, a legnegatívabb is inspirálhat műalkotást, ha képes vele a művész esztétikai állapotot előidézni. Azt hiszem, Arany János mondta: „A művészet harmóniája nem mindig az optimizmusé.” Mély igazság ez. S nekem nem is azzal a fajta művészettel van gondom, amelyik próbára teszi az optimizmusomat, hanem amelyik eleve tagadja, hogy lehet harmónia az ember és a világ között. S ráadásul nem is valamiféle múlt depresszió hatása alatt vonja kétségbe az értelmes és harmonikus létezés lehetőségét, hanem körmönfont teóriákkal igyekszik igazolni a maga nihilizmusát. Ebben a fajta álművészetben érzem tetten érhetőnek az „elkedvetlenítés” stratégiáját. A szkepszis egyébként forgatható tőke is lehet azok kezében, akik evvel az eszközzel a társadalmi elégedetlenség nemkívánatos szintjét állandósítani akarják. Ez a filozófia a durvaság, a kiközösítések stratégiájának alapja lett manapság.

K. F. Megértem azokat is, akik megütköztek az alábbi mondatodat olvasván: „Az egyéni életmű nagysága, a közéleti érdeklődés léte és a vitathatatlan nemzettudat: ez hármas feltétel.” Gyakorlatilag itt az MMA-tagság „hármas feltételéről” van szó. Nem hiszem, hogy bárkin számon lehetne kérni a „vitathatatlan nemzettudatot”.

F. Gy. Én is így gondolom. Nyilvánvalóan nem a nemzeti érzület egy meghatározott típusát, hanem a nemzethez tartozás érzésének tényét tartom fontos követelménynek. A publicisztika nem a legalkalmasabb műfaj az ilyen súlyú kérdések taglalására, s ezért valóban indokolt, hogy az idézett mondatot utólag kommentáljam. Egy ilyen országban, ahol a jó magyarság kritériumai századokon át különböztek aszerint, hogy ki melyik társadalmi réteghez (nemes–paraszt), politikai táborhoz (labanc–kuruc) vagy vallási felekezethez (katolikus–protestáns) tartozott, szinte egyetlen közös örökségül hagyták ránk a maguk idején is vitákat generáló, s azóta is különböző értelmezések és értékelések tárgyát képező többféle nemzettudatukat. Amíg ezek az ellentétek

nem feszültek merev szembenállássá vagy éppen gyűlölködéssé, termékeny rivalizálásuk magában hordta az együttműködés esélyét. Hogy éppen a Te kutatási területedről hozzam a példát: másfajta tudati tartalmak voltak Petőfi magyarságélményének, s más a magyarul nem tudó Liszt Ferencének. Másként élte meg és fejezte ki a nemzethez tartozását a pest-budai német és zsidó polgár, s másként a debreceni civis. S e példáknál lényegesen nagyobb számú tipológiai különbségek rányomták a bélyegüket a magyar társadalom 20. századi történetére is. Nem az gyengíti az egymásrautaltság érzését, aki vitákat gerjeszt, hanem az, aki nem tekinti érdekeltnek magát, hogy részt vegyen azokban. Ha azért tűntet a kívülállásával, mert elbűvölték akár az internacionalizmus, akár a multikulturalizmus gondolati sémái, nem sok esélyünk van, hogy vitapartnerei legyünk. De ha azért, mert éppen a nemzeti tudat valamely eltorzult, militáns változatától szenvedett nehezen gyógyuló lelki sérüléseket, nekünk kell lépnünk, hogy álláspontjainkat kölcsönösen vitathatóvá, azaz megbeszélhetővé tegyük. Még egyszer mondom: csak legyen közös ügyünk, amiről beszélünk. Ezt tartom „vitathatatlan” igénynek.

K. F. Engedd meg, hogy mielőtt feltenném utolsó – rövid – kérdésemet, ne csak a kérdező szerepében szólaljak meg. Amikor elfogadtam felkérésedet az MM főszerkesztői tisztségére, hasonló megfontolások indokolták elfogadó válaszomat, mint aminőknek meghatározó szerepe volt azokban a döntéseimben, amelyek egykor a **Mozgó Világnál**, később a parlamenti politizálásban betöltött funkcióim vállalására készítettek. Egyik esetben sem tudtam maradéktalanul azonosulni a felkínált pozícióban rejlő szerepmintákkal, de vonzott a feladat: hogyan lehet azoktól elszakadva is megfelelni a „történelmi” kihívásnak. Nem valamiféle kalandvágy sarkallt erre, hanem az a meggyőződés, hogy kritikus pillanatokban az értelmiségi függetlenség ideáját akkor is alá kell rendelni a közügyekben való részvétel erkölcsi parancsának, ha ez a részvétel egyet jelent a táborba vonulás kényszerével. A „kényszer” itt persze nem olyan külső erő befolyását jelenti, amely képes lenne elkötelezni egy idegen szellemi közeg iránt. Számomra soha, különösen a **Mozgó Világ** felszámolása után egy pillanatig sem volt kétséges, hogy a felgyorsuló ütemben polarizálódó szellemi/kulturális életben azon az oldalon van a helyem, ahová születtem, s ez az az „oldal”, amelyiken Makovecz Imre akadémiaja is szerveződött. Hogy mégis tehernek érzem a táborba vonulás kényszerét, az azért van, mert magát a polarizá-

ciót tekintem nyűgnek, átoknak, amelytől nemcsak értelmiségiként szeretnék szabadulni, hanem amely politikai ideáim szerint is meghaladandó, felszámolandó öröksége a múltunknak. Tudom azonban, mert erre intenek irodalom- és eszmetörténeti ismereteim, s ezt bizonyítják immár negyedszázada valamennyiünk tapasztalatai is, hogy hiábavaló kísérlet a természetlenné, sőt rombolóvá váló szellemharcok alanyait kívülről/felülről akár békekötésre, akár fegyverszünetre biztatni. A szellemi háborúban szemben állók harcmódorán senki és semmi más nem változtathat, csak maguknak a szemben állóknak a megegyezése. A megegyezésük abban, hogy a szellemi élet konfliktusainak kimenetelét ne a politikai indulatok ereje, hanem az intellektuális párbajok játékszabályai döntsék el. Az MMA szerintem akkor fogja bizonyítani létjogosultságát, ha a művészeti élet szakmai, szervezési és elméleti kérdéseiről folyó viták nem a vitatkozók pártpolitikai vonzalmait, hanem ezen játékszabályok alapján dölnék el. Meggyőződésem, hogy a kultúra világának ily módon történő emancipálódása teheti a politikát is igazán nagykorúvá. Nem azon az áron persze, hogy a művészértelmiség elszigeteli magát a politikától, hanem éppen azáltal, hogy a kultúrában elérhető konszenzus lehetőségét pártállásától függetlennek tekinti.

Mindaz, amit magadról és az MMA-ról elmondtál, nekem egyszerre jelenti egy terhes örökség kényszerű vállalásának a köteleességét, s annak bátorító, reményteljes esélyét, hogy olyan munkában vehetek részt, melynek révén új korszak kezdődhet a magyar kultúra történetében. Mert én az MMA statútumában és a két művészeti akadémia személyi „átfedéseiben” ugyanazt az esélyt látom, amelyet a **Magyar Művészet** című folyóiratról hozott elnökségi döntés körvonalaz, nevezetesen a pártpolitikától, a kormányzati bürokráciától fokozatosan függetlenedő magyar kulturális élet saját értékei és törvényszerűségei szerinti szerveződésének esélyét.

Jól látom?

F. Gy. Ott, ahol markánsan különböző érdekek, értékfelfogások csak egymással összehangolva érvényesíthetők, óhatatlan, hogy magának az összehangolásnak az eszközrendszere, a mi esetünkben a kultúrpolitika, ne váljon a folytonos konfliktusok terepévé. Az utóbbi 200-250 év tapasztalatai is arra intenek, hogy a kultúra és a politika érdekellentétei szüntelenül újratermelődhetnek, s ezért a szembenálló szereplőknek nem az ideális „örök béke” megteremtésére kell törekedniük, hanem inkább a konfliktuskezelés, az érdekegyeztetés elveit és technikáit kell kimunkálniuk. Ez a Magyar Művészeti Akadémia egyik legfőbb feladata. A folyóiratunké, a *Magyar*

Művészeté pedig az, hogy értekező prózánk és a magyar vitakultúra legnemesebb hagyományait folytatva a lehető legkorszerűbb és leghatásosabb szellemi muníciót szolgáltatassa ehhez a küzdelemhez mindazok számára, akik nélkülözhetetlen értéknek tekintik a művészeteket.

Egész konkrétan ebben a kérdéskörben a holnapok tennivalói a következők. Színvonalas művészeti programok tervezésével és megvalósításával „be kell emelni” a Pesti Vigadó épületét a főváros művészeti életébe. Koncerttermet, pódiumszínpadot, két új emeleten kiállítási központot, kisgalériát, könyvtárat és adattárat, kongresszusi termet kell folyamatosan üzemeltetnünk. Vissza kell adni a Múcsarnokot a négy vizuális művészeti területnek, vagyis a magyar képzőművészetnek, építőművészetnek, ipar- és tervezőművészetnek, valamint a fotóművészetnek. Mindezt az utóbbi esztendő eltűlt külföldi jelenléte és vitatható magánfilozófiai megnyilvánulások helyett kell megtennünk. Erre azért jött el az idő, mert az utóbbi több mint két évtizedben a magyar művészetkedvelők milliói és a kulturális turizmus nemzetközi résztvevői el voltak zárva ezeknek a művészeti ágaknak a teljes és részletes megismerésétől.

Fel kell állítani a Hild-villában a kortárs elméleti kutatóintézetünket, hogy legyen egy olyan átfogó, szellemi vizsgálódási központ, ahol az összes alkotó- és előadó-művészeti ág tényei együtt tekinthetők át, és az Akadémia hosszú távú terveit megalapozhatják. Ennek az intézetnek kell az ország kulturális stratégiájának érvényesülését is megsegíteni.

Nagy feladat ez, és gyönyörűség. Azt tapasztalom, hogy akadémikustársaim is egyre nagyobb akarással szegődnek ehhez a munkához. Titkárságunk korszakos szervezőmunkát végez, így reménykedem abban, hogy belátható időn belül létrejöhet az a kulturális állapot, művészeti közeg, melyben nem az alkotók, hanem a művek versenye lesz a jellemző, melynek haszonélvezője maga a Nemzet.

Kucsera Tamás Gergely

Összegzés a köztestületként működő Magyar Művészeti Akadémia közel két esztendejéről

■ Az állam saját döntésén alapul – azaz diszkrecionális hatásköre, saját joga –, hogy a kultúráért felelős igazgatási szerveknek sajátos rendszere, illetve az állami (és az adható nem állami) támogatások, támogatási formák mikéntje milyen együttest mutat. Mindezek alapján megállapítható, hogy eltérő modellek – azokon belül azonosságok és bizonyos trendek – figyelhetők meg, amelyek azonban illeszkednek az adott állam egyéb állami, szervezeti stb. struktúrájához, továbbá akár a széles konszenzuson alapuló (nemzeti), akár a politikai váltógazdaságban az adott kormányzathoz kötődő kultúrpolitikához.

A témát elemző szakirodalom alapján meghatározó a különbség – és itt mindezt a tanulmány szűkös keretei miatt csak jelezni lehet – az Egyesült Államok és az Öreg Kontinens szabályozásai között, aminek az oka a kultúra eltérő felfogása.

Az, hogy – ellentétben néhány európai állammal – a művészet és a kultúra tekintetében az Egyesült Államokban a magántámogatások elsődlegessége figyelhető meg, nagymértékben összefügg az amerikai társadalmi és kulturális hagyományokkal; ezen a ponton legalábbis jelezni kell: valójában nincs európai modell, eltérő – bár esetenként csoportosításra lehetőséget biztosító – nemzeti intézmény- és finanszírozási rendszereket lehet látni, az Európai Unió pedig nem tette közösségi politikává a kultúra területét.

■ A tanulmány szintén csak jelezni tudja: a hazai kultúraigazgatás és kultúrpolitika központosított jellegű volt; mindennek számos történelmi oka van: a magyar civil társadalom szerves fejlődése az elmúlt száz esztendőben ugyanúgy, mint a korábban kulturális szempontból egységes köztestület, a Magyar Tudományos Akadémia második világháború utáni csonkolása a művészek eltávolításával, illetve a szovjet mintára történő átszervezéssel-fejlesztéssel, a kvázi-állami monopoljelleg kialakításával (intézményrendszer, forrásfelügyelet, tudományos fokozatok kiadása).

Mindez a helyzet az első szabadon választott kormány idején finomodott: a felsőoktatásról, illetve a Magyar Tudományos Akadémiáról (MTA) szóló törvények bizonyos kérdésekben megosztották a kompetenciákat a tudósköztestület és az egyetemek között, mint ahogyan a kultúra egyéb területére is vonatkozóan – ugyanezen időben – létrejött az állami-nem-állami együttműködésen alapuló forrásallokációs intézmény, a Nemzeti Kulturális Alap.

Az is csak jelzésként állhat itt, hogy az elmúlt negyedszázad magyar kormányainak tárcaszerkezetét áttekintve hol integrált, hol szétválasztott oktatási és kulturális tárcákat láthat az elemző, de vannak rendhagyó(nak tűnő) példák is: néhány éve – rövid ideig – a tudománypolitika tárca nélküli miniszter felügyelete alatt működött, míg most más területek mellett – egy humán csúcsminisztériumba olvasztva – kezeli a kormányzat a kultúra (és oktatás, valamint a tudomány) területét.

■ A kulturális értékek védelme, a nemzet művészeti hagyományainak megőrzése, átörökítése és bemutatása, az új alkotások létrehozásának ösztönzése, a magas színvonalú művészi alkotómunka közösségi feltételeinek megerősítése, a művészeti élet kimagasló képviselőinek megbecsülése és a nemzetek közötti művészeti együttműködés fokozott igénye korunkra olyan jelentőségű feladatokká váltak, amelyek – az elmúlt közel húsz esztendő alatt számos alkalommal – joggal vetették fel egy, az MTA-hoz hasonló szerepkörű és súlyú művészeti köztestület megalapításának szükségességét.

A politikai-társadalmi átalakulást – a rendszertranszformációt – követően a művészetek akadémiai képvisellete – az MTA-ból 1949-ben történt kiszervezés után – ismét témává lett. Ezt mutatja a Magyar Tudományos Akadémiáról szóló 1994. évi XL. törvény 32. §-a, amely szerint: „Az irodalom, illetőleg a művészetek más területeit köztestületként szolgáló akadémiákról külön törvény rendelkezik.” Itt mindenképpen megjegyzendő, hogy a jogalkotó többes számban szól a jövőben létrehívandó művészeti

köztestület(ek)ről, ami azért érdekes, hiszen ezt egy uni-kális – így kiemelt jelentőséggel bíró, egyedi kompetenciákkal felruházott (tehát monopolhelyzetű) – tudományos köztestületről szóló törvényben teszi. Az idézett törvényi rendelkezést ugyan a jogalkotó másfél évtizeddel később – a 2009. évi XX. törvény 24. § (3) bekezdésével, 2009. április 6-tól – jogtechnikai megfontolásból hatályon kívül helyezte, de mindezzel együtt megállapítható, hogy a művészeteket reprezentáló köztestület felállítására vonatkozó jogalkotói szándék és a kapcsolódó törvényalkotás szükségessége nem kérdőjeleződött meg, az a politikai változásokat is jelentő kormányzati ciklusokon átívelő módon jelen maradt.

Ezt a folyamatot gyorsította fel az Országgyűlés, amikor 2011. április 18-án Magyarország Alaptörvényében, a X. cikkben deklarálta a művészeti alkotás szabadságát, illetve szól a két köztestületről.

Hazánk 2011. áprilisában elfogadott Alaptörvénye X. cikk (3) bekezdésének első mondata újdonságot hordoz a korábbi Alkotmányhoz képest: Alaptörvény által nevesített intézménnyé teszi a Magyar Tudományos Akadémiát, valamint a Magyar Művészeti Akadémiát.

Ez az alkotmányos megalapozás tette lehetővé az MMA-ról szóló törvény megalkotását, amely jogszabály – a Magyar Művészeti Akadémiáról szóló 2011. évi CIX. törvény (MMA tv.) – 2011. augusztus 10. napján lépett hatályba, így az 1992-től működő Magyar Művészeti Akadémia társadalmi szervezet művészeti-társadalmi eredményeire, valamint tagságára alapozottan lehetővé vált a – Magyar Tudományos Akadémiához hasonló szerepkörű és súlyú, illetve – köztestületi jogállású Magyar Művészeti Akadémia (MMA) 2011. november 5-i megalapítása.

■ A törvényi meghatározás szerint a művészeti köztestület az önkormányzás elvén működő jogi személyként országos közfeladatokat lát el a kulturális értékek védelme és gyarapítása, a művészeti és történeti hagyományok megőrzése, a magas színvonalú művészi alkotómunka közösségi feltételeinek megerősítése, az alkotómunka szabadságának védelme, a magyar művészeti élet kimagasló teljesítményt nyújtó képviselőinek személyes megbecsülése érdekében.

A fentiek alapján az MMA – a közfeladatainak jellegéből adódóan – köztestület, ezért a létrehozásához a legszükségesebb (garanciális) elemeket törvényi szinten kell(ett) szabályozni, de további, a működésre vonatkozó részletszabályok megalkotása – az autonómia elvén és gyakorlatán alapulva, az alapszabály formájában – a már létrejött MMA közgyűlésének mindenkori feladata: így elmondható, hogy a szabályozási szintek kölcsönös meg-

felelése adja a nemzet kulturális érdekeinek szolgálatára létrejött művészeti csúcshintézmény jogi szempontból is egyértelmű és átlátható működését, a demokratikus önkormányzatiság elvének feltétlen érvényesülését biztosító szervezeti felépítését.

■ A leírtak alapján az MMA a művészettel – különösen az irodalommal, a zenével, a képző- és az iparművészettel, valamint az építészettel, a fotó-, a film-, az előadó-, a népművészettel –, továbbá a művészet elemzésével, támogatásával, oktatásával, hazai és nemzetközi bemutatásával, közkinccsé tételével és a magyar művészek képviselésével összefüggő országos közfeladatokat kell hogy ellásson, és e közfeladatokhoz a központi költségvetés forrásokat biztosít.

A köztestület hatáskörébe tartozó egyes közfeladatokat a törvény az 1. § (1) bekezdése alapján a 4. §-ának (2) bekezdése taxatív módon sorolja fel, s egyszersmind alapvető elvárást fogalmaz meg a köztestület számára. Eszerint az MMA mindenkor tagjainak olyan cselekvő közösségként kell működnie, amely szerteágazó tevékenységével és szellemi kisugárzásával a magyar művészet értékeinek megőrzését, az értékkerentést és az értékközvetítést szolgálja határon innen és túl; a jogalkotó részéről elvárásként fogalmazódik meg, hogy a kultúra és kiemelten a különféle művészeti ágak képviselői egyre fontosabb szerepet töltsenek be a társadalom alakításában, és aktív szerepvállalásukkal járuljanak hozzá a kulturális érdekek hatékony érvényesítéséhez.

■ A köztestületi feladatellátás gyakorlata során a művészeti civil szervezetekkel való együttműködés egyik lehetséges formája a működési céljaik pénzügyi támogatása.

Az MMA a megalakulását követően kezdeményezte a megváltozott jogszabályi körülményekre való tekintettel annak a lehetőségét, hogy a Nemzeti Együttműködési Alap mellett forrás-újraelosztó testületként működhesen, amely az egyes művészeti ágakhoz kötődő szervezetek alapműködését is támogathatja. Ezen törvényt módosításra vonatkozó köztestületi javaslatot a kormányzat is támogatta, így a 2012. évi XXXVIII. törvény 49. § (2) bekezdése – 2012. április 28-i hatálybalépéssel – *módosította* az MMA tv. 4. § (2) m) pontját. Ez a módosítás, melynek jogszabályi alapját, sajátos és különleges jogként, az egyesülési jogról, a közhasznú jogállásról, valamint a civil szervezetek működéséről és támogatásáról szóló 2011. évi CLXXV. törvény 53. (1) bekezdése adja meg, lehetővé téve az MMA-nak a civil szervezetek alapműködésének pénzügyi támogatását.

■ 2012. őszén – több mint egy évvel az MMA tv. hatálybalépése után, a köztestület vezetőivel lefolytatott egyezte-

téseket követően – a jogalkotó újabb jelentős lépésre szánta el magát. Megállapította, hogy az önkormányzás elvén működő jogi személyként országos közfeladatokat ellátó MMA célja a kulturális értékek védelme és gyarapítása, a művészeti és történeti hagyományok megőrzése, a magas színvonalú művészi alkotómunka közösségi feltételeinek megerősítése, az alkotómunka szabadságának védelme, a magyar művészeti élet kimagasló teljesítményt nyújtó képviselőinek személyes megbecsülése, következképpen az intézmény korábbi működése is törvényszerű volt.

Közel egy évvel a működésbe lépést követően már megállapítható volt, hogy a szervezeti rend (művészeti tagozatok, állandó bizottságok) kialakítása megtörtént, a köztestület – mint igazgatási tényező – mindennapos működésében a művészettel, továbbá a művészet elemzésével, támogatásával, oktatásával, hazai és nemzetközi bemutatásával, közkinccsá tételével kapcsolatos feladatellátás kiemelt hangsúlyt kapott, így az MMA kész részt és felelősséget vállalni állami feladatok ellátásában.

Ennek megvalósítása érdekében alkotta meg az Országgyűlés a Magyar Művészeti Akadémia kultúrstratégiai szerepének megerősítését szolgáló – a szükséges törvénymódosításokról, valamint egyéb kulturális tárgyú törvények módosításáról szóló – 2012. évi CCXXI. törvényt, amelynek célja (mások mellett) az, hogy a köztestület megalakulását megalapozó törvény előkészítésén túl biztosítsa a köztestület hatékony működéséhez szükséges további feltételeket. A jogszabályváltozással – 2013. január 1-jei hatállyal – a köztestület belső működésének egyes részletkérdéseit rendezte a jogalkotó, egyebek mellett több testületben képviseleti-delegálási jogot adott az MMA-nak (pl.: Magyar Ösztöndíj Bizottság, az UNESCO Magyar Nemzeti Bizottsága, Kossuth- és Széchenyi-díj Bizottság), illetve a korábban csak lehetőségként biztosítható akadémikusi juttatásokat a jövőben már mint ellátandó alapfeladatot határozta meg az MMA tv. módosításával.

■ A kormányzat és a köztestület közötti két hónapos egyeztetéssorozat eredményeképpen alkotta meg a Kormány a 1690/2012. (XII. 29.) Korm. határozatot a Magyar Művészeti Akadémia kultúrstratégiai szerepének megerősítéséről, továbbá az A Magyar Művészeti Akadémia működésével kapcsolatos egyes kérdésekről címet viselő – 2012. 12. 28-án T/9634 számon az Országgyűléshez benyújtott – törvényjavaslatot.¹

A kormányhatározat az MMA és a kormányzat közötti rövid távú (2013. március 31., július 31. és október 31-i belső határidőkkel) együttműködés tematikáját adta

meg a Nemzet Művésze díj – köztestületi keretek közötti – megalapítása, a kulturális források rendszerének áttekintése, valamint az MMA által létrehozni tervezett művészetelméleti módszertani kutatóintézet elhelyezése tárgyában.

A Magyar Művészeti Akadémia működésével kapcsolatos egyes kérdésekről címet viselő – 2013. október 7-én elfogadott – törvénytervezet az MMA jövőbeni működését segítő infrastrukturális környezetet kívánja biztosítani.²

A normaszöveg rögzíti a Pesti Vigadó vagyonelemként történő átadását, továbbá rendelkezik a Múcsarnok épületének, valamint a leendő művészetelméleti kutatóintézet székhelyéül szolgáló épületnek a tulajdonba adásáról.

Míg a Vigadó átadása okán nem, addig a Múcsarnok átadása miatt jelentős támadások érték a kormányzati-köztestületi közös elképzelést; annak ellenére, hogy az, hogy a hazai kulturális intézményrendszerben kiemelkedő jelentőségű vagy éppen egyedülálló funkcióval bíró intézmény nem állami, azaz köztestületi működtetésű legyen, egyáltalán nem szokatlan, hiszen például az MTA kutatóintézeti hálózata is így működik évtizedek óta. Hasonló helyzet áll elő a Múcsarnok állami tulajdonlás és felügyelet alóli kikerülésével, jövőbeni köztestületi működtetésével.

■ Miután az MMA sem szakmai-szervezeti, sem pénzügyi-költségvetési szempontból nem támaszkodhat(ott) korábbi gyakorlatra, az első év (2012) költségvetési szempontból sem tekinthető bázisévnek a második, azaz a 2013. esztendő vonatkozásában. A törvény által körvonalozott feladatbővülés miatt ugyanez mondható el a második évről is a harmadik év – a 2014. év – tervezésekor.

A köztestület – annak közgyűlése – a saját működésével, közfeladatainak ellátásával kapcsolatos költségvetését a központi költségvetés elfogadása után – annak alapján – szavazhatja meg, s a rendelkezésre álló források alapvetően meghatározzák a megvalósítható szakmai-művészeti célokat.

A 2012. évben további külső-belső körülmények is sajátosak voltak – alapvetően korlátozó jelleggel. Nehezítette a tervezést

a köztestület pénzügyi-adminisztrációs szervezetének – a Titkárságnak – a 2012. év elejével történő megalapítása, folyamatos „üzembe állítása”;

a köztestületen belüli művészeti, művészeti-közéleti munka kereteit adó tagozatok létének hiánya (megalakulásuk alapszabály szerinti belső határideje 2012. június 30-a volt, ezen időszakra megalakultak);

a köztestület hosszú távú elhelyezésének kérdése (a Pesti Vigadó felújításának elhúzódása, a szükséges körülmények hosszú távú biztosítása a Kristályházban).

■ A 2013. évi költségvetés előkészítését már érdemi belső egyeztetések előzték meg: a művészeti tagozatok vezetőivel folytatott konzultációk a szakmai-művészeti éves programterv alapját adták, a működés egyéb vonatkozásait tekintve iránymutatóak voltak a közel egyeztetendő általános tapasztalatok; a 2014. évi költségvetés tervezését az új intézményi-feladatellátási együttes figyelembevétele mellett készítette elő az MMA vezetése.

■ Az Alaptörvény rendelkezése alapján az Állam (az Országgyűlés) lehetővé tette, hogy a művészek autonóm módon szervezzék a művészeti közéletet, az MMA tv. a képviselői jogokon túl gyakorlati közfeladat-ellátási lehetőségeket is biztosít a művészeti köztestületnek (forrásfelosztás, szakmai-művészeti programok megvalósítása stb.), ezeknek mint opcióknak a „lehívása” a köztestületi belső struktúra, illetve az adminisztratív szerv működőképességének biztosítása után vált lehetségessé.

■ Összességében megállapítható, hogy a Magyar Művészeti Akadémia intézményesülése – és ezzel az állami kultúrpolitika „dezetatizálási” folyamata – szervezeti értelemben jó ütemben halad.

Az alapító tagi kör közel kétszerese a jelenlegi tagság, azaz bővítés, nyitás jellemzi a testületet, de nem csak a számokat tekintve, hiszen a művészeti ágak összességét nézve a tagságon keresztül is a reprezentativitásra törekszik (pl.: a korábban szinte teljesen hiányzó előadó-művészi kör erős integrálása a tagfelvétel során). Bár az is megállapítható, hogy a köztestületi tagság törvényi definícióját tekintve szűk, valójában csak a levelező és rendes tagokra vonatkozik, szemben például az MTA tagsági struktúrájával.

Itt hangsúlyozandó, hogy egy növekedési-társadalmasítási opció biztosítása – a társadalmi beágyazódás, azaz az ismertség és elismertség erősítése – érdekében rendszeresíteni, illetve formalizálni kell a partnerekkel már kialakult kapcsolatokat, létre kell hozni a levelező és rendes tagok közötti jogegyenlőséget, a köztestületi tagság nyitását a nem akadémikusi kör kialakításával, továbbá a művészetelméleti szakemberek köztestületi integrálásával.

Mindezen kérdésekről a 2013. év első felében, bizottsági és elnökségi előkészítést követően, az MMA közgyűlése határozat formájában is állást foglalt, e köztestületi reform szakmai – köztestületi-kormányzati – egyeztetése jelenleg is zajlik, várhatóan a köztestületről szóló törvény ez évi módosításával zárul.

■ Az MMA köztestületként való létrehozása kiemelt fontosságú, de nem önmagáért való feladat. Hosszabb távon egy eddig nem tapasztalt inspiratív erőt kifejező kulturális közeg kialakítását célozza. A művészeti élet szabadsá-

ga és nyitottsága megköveteli, hogy az MMA ne lépessen fel egyfajta korlátozó tényezőként, netalán művészi kérdésekben felülbírálhatatlan autoritásként, vagyis működése során elvárható az igény, hogy egyrészt közös akaratból bizonyos szervezetekkel együttműködjön, de úgy, hogy más művészeti intézmények szervezeti, illetve az egyes művészek autonómiája minden körülmények között érintetlen maradjon.

JEGYZETEK

1 Forrás: http://www.mkogy.hu/internet/plsql/ogy_irom.irom_adat?p_ckl=39&p_izon=9634

2 A jogszabály kihirdetése előtt került leadásra a kézirat.

Zelnik József

Az akadémiai eszme újragondolása

Vázlatos vitaanyag

■ I. Hoszrau király Kr. u. 530 körül arról álmodozott, hogy létrehoz egy kiváló akadémiát. Áldott az az állapot, amikor az alapítók megfelelően el tudják helyezni megálmodott nagy hatású intézményüket a történelemben és a szellemtörténetben is. Sebezhető, szélsőségesen elbizonytalanított világunkban talán a történelmi előzmények értelmezése – valójában újraértelmezése – ad némi fogódzót. A szellemnek olyan segítséget, amibe kapaszkodva, mint sánta egy botba, elkerülhetjük az elesést, az aláhullást. Képességem szerint arról szeretnék szólni, milyen intézmény, milyen eszményekkel képes egy magától és a környezetétől, hamis vágyaktól és saját gyengeségeitől elcsigázott világunkat nemesebb célok felé vezetni.

Mit jelent egy olyan intézmény, mint egy akadémia ma, mikor fásultság és cinizmus karonfogva sétál, és iróniával fűszerezett üres szellemességekkel bénít meg minden teremtő gondolatot?

Ilyen helyzetben nagyon kevés az oly sokszor emlegetett athéni előképre hivatkozni. Rámutatni egy aránylag szerencsés kor aránylag szerencsés vállalkozására. Ez csak alibi hivatkozás lenne. Egy alibi vállalkozás alibi hivatkozása. Nem jutnánk azzal sem sokkal messzebb, ha a reneszánsz alatt és után létrejött olasz és francia akadémiaakra hivatkoznánk, hiszen mint később majd látjuk, ezek az akadémiaák olyan radikális – eleinte rejtett – szellemi háttérenergiákkal rendelkeztek, amelyekről csak lassan, az elmúlt száz évben derült ki, valójában milyen szellemű hatalmi elképzeléseket szolgáltak, ráadásul sokszor tudatlanul. (Lásd Paul Feyerabend: *A módszer ellen.*)

Ha már mindenáron példát keresünk – mert az jó, mert az legitimál – nagy intézményalapítási elhatározásunkhoz, akkor érdemes inkább megvizsgálni az Kr. u. 500-as éveket. Sejtésem szerint mély hasonlóságokat találhatunk, igazi mankókat, azt sem feledve, hogy két nagyobb mankóban már benne van a létra lehetősége is, amiről hívőbb lelkeknek eszükbe juthat akár Jákob lajtorjája is.

Az időszámítás utáni ötszázas évek elején két parasztyerek irányította az akkor ismert világot. Na, ebben semmi hasonlóság nincs a maival. Justinianus – eredeti nevén Petrus Sabbatius – Tauresiumban született 483-ban, latin anyanyelvű illír paraszt családból. Hoszrau Anúsirván (perzsául a halhatatlan lelkű Hoszrau) a legenda szerint egy király és egy parasztlány gyermekeként lett a perzsa Szászánida Birodalom királya.

Justinianusnak – a reneszánsz és a felvilágosodás felől nézve – botrányos tette az volt, hogy 529-ben bezáratta a valaha nagy hírű athéni Akadémiát, pedig tisztelte az antik műveltséget. Tette a birodalom érdekeit szolgálta, mert az Akadémia volt az államvallássá vált kereszténységgel szemben a római hit (a pogányság), az ateizmus és a materializmus bástyája. Úgy látszik, hogy ennek az 530 körüli időszaknak a szellemi változásai mélyen meghatározták Európa későbbi sorsát. Mintha a későbbi történetírás megkerülné ezt a kérdést. Justinianus birodalompolitikai, kultúrpolitikai döntésének sokkal mélyebb következménye lett, mint az egy intézmény megszüntetéséből – akár milyen jelentős is az – következne. Talán e tettől látszólag függetlenül ugyanebben az időben Nursiai Szent Benedek megalapítja a bencés rendet Monte Cassinón. A római, dekadens, züllött élettől megcsömörlött, gazdag ifjú az élet megszentelését az *ora et labora*, imádkozzál és dolgozzál jelszavaiban kívánta elérni. A nyugati szerzetességnek ez a megalapítása elindított egy hosszú-hosszú dialógust (és sokszor könyörtelen harcot) az akadémiai szellemiség és a kolostori szellemiség között.

A kereszténység birodalmi vallássá emelkedése, valamint a krisztusi tanok ateizmusellenessége szinte ezer évre bezárta a kaput az akadémiai eszme Nyugatra terjedése elől. Viszont nyílt egy izgalmas új tér Kelet felé, Perzsiában, s így létre is jött Hoszrau udvarában egy új akadémiai gondolat. Azért új, mert ez már nemcsak az athéni hagyományokra épült, hanem tudatosan kereszteződött a perzsa kultúrával és azon túl India műveltségével is.

Mikor Bizánc utolsó nagy szellemi felvirágzásként létrehozta a Hagia Szophia székesegyház monumentális épületsodáját, nem sejtí, hogy az antik szellem arab matematikára támaszkodó képlete már egy összeomlás előtti utolsó szellemi felvillanása az antikvitásra támaszkodó, megkeresztelt, késő római világnak. A szabad(os) szellem már Keletre menekült, hogy majd ezer év múlva a kora reneszánszban először rejtőzködve, majd a felvilágosodásban erőszakosan visszatérve, diadalmaskodva visszaszerezze eltiltott uralmát a nyugati szellem fölött. Soha meg nem bocsátva száműzetését, és a gnoszticizmussal titkosan és mélyen áthatva több évszázados bosszút állt, főleg a keresztény eszmeiségen.

Nem véletlenül menekült a birodalmi ideológia egyoldalúsága elől Keletre a szellem. Egyrészt annak idején ezek a területek sokkal átjárhatóbbak voltak, mint azt a modern kori oktatás vélí engedi. Plótinosz a 3. században élő és talán legnagyobb hatású neoplatonista gondolkodó – aki Alexandriában, a kozmopolita nagyvárosban tanult bölcséletet – Gordianus császárhoz csatlakozva Perzsiába ment, hogy megismerkedjen a perzsa és főként az indiai műveltséggel. Ebben az időben India hagyományaihoz Perzsia volt a kapu. Hoszrau, amikor létrehozta akadémiaiát, nagyon tudatosan cselekedett. Láta Bizánc gyengeségét, gazdasági tervezésképtelenségét,

amit például az értelmetlen nagyberuházásai, főleg a Hagia Szophia építkezése betetőzött. Láta szellemi sarokba szorítottságát, védekező álláspontját, menekülését egy lelkiileg át nem élt, sőt talán belülről megvetett dogmatikus államvallásba. Hoszrau teremtett egy olyan akadémiaiát, ahol a szellem összes izgalmas kapuját kinyitotta, és ezt nemcsak kortársi szinten, hanem az időben visszafelé is megtette. Az akadémiaiát támogatta abban, hogy szanszkritből fordítsák le a régi indiai tradíciót és minden más akkor hozzáférhető hagyományt. Hoszrau parancsot adott arra is, hogy gyűjtsék össze az ősi iráni folklórt. Ez lett a *Hvatáj-námak* (*A királyok könyve*).

Ez volt Hoszrau szellemi tavasza, amiben, mint egy szellemi perzsaszőnyegen, az emberi gondolkodás összes ismert virága együtt virult. Így például a zsidó szellemiség központja is itt volt. Ezt nagy tekintélyű zsidó akadémiaiák (héberül *jesibá*), mint a *pumbeditai*, még inkább a *szúrai* szolgálták. A 6. század elejére befejezték a babilóniai *Gemará*t, amely *Misná*val együtt alkotja a babilóniai *Talmud*ot. Ez a terület volt a keleti zsidóság szellemi központja egészen 1038-ig. Ezzel azonban az európai szellemiséget is mélyen meghatározó fordulat állt be, mert a zsidó szellemi élet súlypontja az arabok spanyolországi kalifátusába került át.

Talán ezért sem véletlen, hogy ebből a sokszínű szellemiségből fakadt az iparművészet történetének egyik legszebb tárgya, minden idők legdrágább és legnagyobb értékű perzsaszőnyege. Talán örök mementójaként annak, hogyan erősíthetné egymást szervességben egy magas szintű szellemi és tárgyi világ. A szőnyeg neve az volt, hogy *Hoszrau tavasza*, más néven *Hoszrau tele*, ilyen dualisztikus, szimbolikus metaforizmussal. A majdnem nyolc négyzetméteres szőnyeg egy kertet ábrázolt, ezért nevezték *Hoszrau tavaszának*, mert selyem-, arany-, ezüst- és drágakő díszítésével a tavasz tündéri ragyogását idézte. A *Hoszrau tele* elnevezés pedig arra utalt, hogy a téiben kiterítve meg tudta idézni a tavaszt. A szőnyeg sorsa is jellemző. Amikor Kr. u. 637-ben az arabok elfoglalták Ktésziphont, a szőnyeget feldarabolták és hadizsákmányként szétszították. Új világ kezdődött Keleten és Nyugaton is; erőszakos és kizárólagos.

Nagy vonalakban – az akadémiai eszme mozgására tekintettel – érdemes megvizsgálni, hogy a hagyományok perzsaszőnyege hogyan veszett, kopott el, és azt is, hogyan alakult át rejtőzködve vagy megkeresztelve. A lényeg az, ha ma tervezőképesek akarunk lenni, tudnunk kell, mi történt, és főleg, hogy úgy történt-e, ahogy tudjuk.

Egyre többen felhívják rá a figyelmet, hogy nagy hasonlóság, talán titkos rokonság is van a 3–5. század for-

rongó, szorongásos válságkorszaka, az elmúlt kétszáz év és napjaink nihilista, kiüresedett reménytelenséggel, borzalmakkal teli korszaka között. A 2. századtól a világképet az antik gnózis dualista, kozmosz ellenes, nihilista koncepciója próbálta meghatározni. Giacomo Filoremo *A gnoszticizmus története* című művében pedig levonja azt a következtetést, hogy a gnoszticizmus létellenes kritikai pozíciója filozófiai hatalomra emelkedett a modern gondolkodásban, és az egzisztencializmusban Heidegger pesszimizmusa drámai dialógusba vonja a gnosztikus nihilizmust.

Amennyiben az akadémiai eszmét a szabad, racionális, tudományos és művészeti teremtő gondolkodás létetemenyesének tekintjük, érdemes megvizsgálni, hogy ez az eredeti elképzelés nem torzult-e, nem veszett-e el, vagy merre fordult az időben.

A Kr. u. első öt évszázadra hajlandók vagyunk úgy figyelni, mint a kereszténység és a pogányság küzdelmére. Pedig a háttérben sokkal mélyebb viták izzottak. Elég, ha a páli kereszténység és a judaizmus kemény csatáira gondolunk. A kereszténység zsidósághoz fűződő viszonya mai napig ott fluktuál az idősebb testvér és az antitézis elképzelés tág, eretnekségekkel teljes horizontján. A kereszténységnek ezen túl a görög-római pogánysággal is meg kellett küzdenie, és ezen a háborún már másfél ezer éve túljutva, becsülni is tudjuk a jó Symmachus érveit, ahogy azt Molnár Tamás kifejtette. A művelt, szelíd, pogány Symmachust később a művelt, keresztény Ágoston folytatta. De mi van ma, amikor a Symmachusok és az Ágostonok is le vannak fokozva, a szellem minden dobbantója le van betonozva minden idők legveszélyesebb dogmáival.

Hány Hagyomány van?

A Krisztus utáni korai századokban még nagyon meghatározta a gondolkodást az a nézet, hogy létezik egy felsőbbrendű, spirituális bölcsesség, és az ehhez való hozzáférés az emberek lelki fejlődését táplálja. Összefoglaló néven ez a nagybetűs Hagyomány. Amikor a reneszánsz idején fölizzott az érdeklődés a kereszténység által mélybe szorított vagy elnyelt hagyomány iránt, Augustino Steuco, a Vatikán főkönyvtárosa *De Perenni Philosophia* című művében (1540) így ír az ősi hagyományról: „mindig is létezett, és változatlan formában fennmaradt egy olyan alapelv, ami minden dolgok felett áll, és amiről minden nép között tudtak néhányan”. Ráadásul akkor talán nem látszott, vagy erről nyíltan nem mertek beszélni, hogy ez a hagyomány nem olyan, mint egy fa, aminek törzséből ágaznak szét a hagyományok, hanem: két fő hagyomány van, ami az emberiség történelmé-

nek kezdete óta harcban, sokszor élethalálharcban áll egymással. Erre a háborúra a Krisztus utáni első századokban lehet rálátni, amikor, jól érezve a tétet, mindkét oldal teljes szellemi fegyverzettel támadt egymásra. A tét Európa jövője volt. A vita a gnoszticizmus és a fel-emelkedő korai kereszténység egyházatyái között folyt.

A gnoszticizmus kezdetét a főirányú kutatás tévesen csak a Kr. u. 1–3. századhoz köti. Valójában akkor járunk talán közelebb az igazsághoz, ha a gnoszticizmusnak nevezett világképről kimondjuk, hogy gyökerei mindmáig feltáratlanok. Még akkor is, ha az elmúlt száz évben néhány gigantikus életmű – a későbbiekben utalok rájuk – megpróbálkozott ezzel.

Már a gnoszticizmusnak a meghatározása is szinte elkerülhetetlenül állásfoglalás ebben a régi-régi és szerintünk örök emberi és örökké tartó vitában. Nem mindegy ugyanis, hogy a *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, vagy a katolikus lexikonok, vagy olyan kutatók, mint Hans Jonas vagy Eric Voegelin álláspontját fogadjuk el. Mindenesetre tudnunk kell, hogy az emberi szellemet ilyen mélyen meghatározó világképek között az igazságnak olyan keskeny ösvénye vezet, ráadásul szinte kiismerhetetlen girbegurbaságokkal, hogy abban vélhetőleg nem a kinyilvánított (ál)függetlenség, hanem inkább a kinyilvánított állásfoglalás vezet közelebb az igazsághoz. Magát a gnoszticizmus kifejezést a cambridge-i platonista Henry More (1614–1687) használta először,

mégpedig pejoratív értelemben, kiindulva Pál apostol Timótheushoz írt leveléből, ahol az apostol a gnosztikus eretnokség egy korai formáját kritizálta, amely azt tanította, hogy az ismeret révén is lehet üdvözülni.

A gnoszticizmus rövid körülménye

A téma legjelentősebb kutatója, Hans Jonas, aki különben Heidegger-tanítvány volt, a *The Gnostic Religion, The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity* című alapművében a következőket fejti ki: „A gnosztikus gondolat legfőbb jellemzője az Isten és a világ, és ennek megfelelően az ember és a világ kapcsolatát alapvetően meghatározó dualizmus. A legfelsőbb isteni lény teljesen túlvilági; milyensége idegen attól az univerzumból, melyet se nem teremtetett, se nem igazgat, melynek maga tökéletes ellentéte: a fénynek önmagába zárt és távoli isteni birodalmával szemben a kozmosz, a sötétség birodalma. A világ alacsonyabb rendű erők műve, melyek bár közvetve származhatnak Ötől magától, de az igaz Istent nem ismerik, és az általuk uralt kozmoszban meg is akadályozzák a Róla való tudást.”

Ezeket a tételeket olvasva könnyű lenne „egyszerű” teológiai vitává minősíteni a gnoszticizmus-kérdést és a vele való keresztény polémiát, majd később üldözést, ha az elmúlt kétez év nem bizonyította volna, hogy a világ jelenségeit, működőképességét mennyire meghatározza ez a vita és a vita erőtereinek változása.

Bármennyire is találó Hans Jonas meghatározása a gnoszticizmusról, ebből a néhány sorból még egyáltalán nem lehet megérteni az ügy lényegét és jelentőségét. Kénytelenek vagyunk ezért tovább boncolni a jelenséget, ami nem egyszerű feladat, mert a gnosztikus vallás a birodalmi vallássá alakult keresztény vallástól megsemmisítő vereséget szenvedett. Ezt szó szerint kell érteni, ugyanis az új vallás annyira veszélyesnek érezte – joggal – a gnoszticizmust, hogy a róla való információ írmagját is szinte kiirtotta. Amíg például a pogánysággal vívott vita legalább másodkézből megőrizte a vitapartner nézeteit – lásd Kelszosz és Órigenész szellemi párbaját –, addig a gnózis az első évezredben elnyeletett és kiirtatott Róma egyháza által. Azért mondhatjuk, hogy elnyeletett, mert az újabb kutatások bizonyították, hogy a *Jelenések könyvének* írójánál, sőt Pál apostolnál és néhány más egyházatyánál is jelen van. Annyira, hogy Frederic Spiegelberg, a Stanford Egyetem nagy hírű vallástörténész-professzora fel is teszi a provokatív kérdést: „Vajon keresztények vagyunk manicheus tudatalattival, vagy manicheusok keresztény tudatalattival?” Mindenesetre az biztos, hogy a középkori római katolicizmus olyan mély rejtőzködésre készítette a gnoszticizmust, ami a mából nézve öngyilkos

vállalkozás volt. Egyrészt azért, mert az üldözött tanok a rejtőzködésnek és a megtévesztésnek olyan cizellált technikáit alakították ki, például a kora reneszánsztól a művészetben, a felvilágosodástól pedig a tudományban – és éppen a megfelelő akadémiákban –, amivel szemben a védetségben eltunyult és szklerotikussá vált római katolicizmus a mai napig lefegyverezve áll.

Nézzük most meg, hogy mai, még mindig részleges tudásunkkal mi az a jelenség, amit gnoszticizmusnak nevezünk!

A gnoszticizmus „beavatottjai” azt hirdették, hogy „tudásuk” (gnószisz) az ember eredetére, lényegére, rendeltetésére vonatkozó egyetlen igaz ismeret. A gnosztikusok a világot a rossz művének, egy gonosz és alkalmatlan Demiurgosz (kézműves) tákolmányának tekintették. Így a világ egy prekozmosz katasztrófa terméke, aminek következtében az isteni szikra, a lélek be lett börtönözve a testbe, így az anyag és a világ alapvetően rossz. A gnosztikus „örömhír” (valójában rémhír) így rossz álmából ébreszti fel a lelket, amelynek meg kell szabadulnia a test és a világ börtönéből, és törekednie kell ezeknek az elpusztítására. A gnosztikus Megváltó a világtól, az anyagtól szabadít meg, de természetesen nem mindenkit, csak azokat, akiket ez a Megváltó öröktől fogva kiválasztott. A többiek, a többség a kárhozatra szánt tömegekhez tartoznak.

Természetesen nem sokat kellene foglalkoznunk ezzel az ókori elitista, nihilista világképpel, ha tanulmányozva nem lenne „fordított” déja vu érzésünk, és az a döbbenet, ami a gnoszticizmus egyik legnagyobb kutatóját, Hans Jonast is elérte, mikor kutatásai közben meghökkenve tapasztalta, hogy „ez a látszólag teljességgel idegen világ mégis mennyire ismerős”. Az eredmény ugyanis az lett, hogy az ókori nihilizmus tanulmányozása egyre jobban segítette a modern nihilizmus mibenlétének a megértését. Érdeemes idézni Hans Jonas megdöbbentő felismerését: „Az történt, hogy az egzisztencializmus, mely egy történeti analízishez szolgált eszközökkel, maga is az elemzés eredményei közé került. Az is némi tünődésre adott okot, amilyen pontosan illeszkedtek a kategóriái e sajátos tárgyhöz. Úgy passzoltak, mintha méretre lettek volna szabva: csak nem eleve méretre szabták őket.” Mielőtt erről részletesebben beszélünk, térjünk most vissza az akadémiai eszme színváltásaihoz a történelemben.

Az új akadémiák születése

Miután 529-ben Justinianus, majd 637-ben a muzulmánok Perzsiában felszámolják a pogány akadémiákat, az akadémiai eszme elsüllyedt, jobban mondva egy furcsa rejtőzködésben élte át az újjászületéséig tartó majdnem ezer évet.

Európában a kereszténység római katolikus formája berendezkedett, és intézményesen is kiteljesült. Ez egy valódi és csodálatos építkezés volt, amint az egyre inkább kiderül. A sötét középkor eszméjét kitaláló francia antiklerikális enciklopédisták a történelemhamisítás magas fokára emelkedtek. Valójában a középkor sok tragédia mellett semmivel sem volt rosszabb más koroknál, sőt. Ezt a világot három csoda működtette. Az egyik legnagyobb középkortörténész, Le Goff így ír erről: „közülük mindegyik a középkori társadalmat meghatározó és irányító három fő hatalom valamelyikéhez kötődik. Az első Isten és papjai, a csoda pedig a katedrális [és tegyük hozzá: a gregorián]. A második a feudális főúr, a csoda pedig a vár. A harmadik a szerzetesi társadalom, a csoda a kolostor” (és a kolostor-gazdasági rendszer). Ezek az épületek csodás zárt teret öveznek, olyan tereket, melyek isteni arányaikkal körülölelik a középkor szakralitását. Természetesen ebből a Krisztus-hitből építkező szakralitásból száműzetett a pogányság misztikája. Száműzetett a pogány világ túlradó életigenlése és a gnoszticizmus nihilista élettágadása is. A száműzöttek találkoztak a pogány szellem elsüllyesztett Atlantiszán. Eleuszisz, a hermetizmus, az ókori gnózis ezen az Atlantiszon kezdte el kimunkálni újkori felemelkedésük „Újszövetségét”. A középkori egyházi magabiztosság, a katedrálisos istenhez-emelkedettség, a kolostori szent „szántóvetőség” mit sem sejtett erről a számára életveszélyes szövetségről. Minden nagy kultúra naivul örök életűnek hiszi magát, s mikor ez a hamis tudata kialakul, elindul a szklerózis, és pusztulnak az önvédelmi képességek.

Mivel a gnoszticizmusról már röviden szóltam, érdemes most szintén röviden felvázolni a pogánynak nevezett ún. perennialis hagyományt. A *philosophia perennis* kifejezést Augustino Steuco használta először a fentebb már idézett művében. Steuco, Pico della Mirandolához hasonlóan egy erőltetett szinkretista elméletet állít fel, amiben megkísérli azt, hogy szinte mindenki egyetértsen. Követi a Ficino-féle bölcsességi leszámazási vonalat, azonban ő a legnagyobb hangsúlyt Hermész Triszmegisztoszra helyezi (művében 214 alkalommal említi), de Zarathusztra, Orpheusz és Mózes is előkelő helyet kap, valamint „az isteni Platón” magasan Arisztotelész fölé helyezi.

Ezek az elképzelések azt mutatják, hogy ebben az időben még rendkívül erős a Vatikán szellemi ellenőrzése. Ugyanis, amint a mára elburjánzott kutatási anyagból kiderül, nem volt olyan szelíd az a hagyomány, amely az elmúlt ezer évben egyre inkább a nagybetűs Hagyománynak nevezi magát. Ráadásul egy masszív Vatikán-ellenes szellemi kontinentális talapzattá vált az Európát

uraló kereszténység keresztvíz-tengerében. Egy egyre emelkedő szellemi kontinentális talapzattá.

Ennek a feltámadásnak a nyomai már a 11. századtól jelentkeznek az eretnek mozgalmakban, a katárok neomanicheus (gnosztikus) dualista hitében vagy a pauliciánusoknál és a bogumiloknál. Minket viszont az akadémiai eszme szempontjából a szellemi élet mozgásai érdekelnek, és azok nyomait vizslatjuk. Nem nehéz megtalálnunk, mert a 13. században volt egy szellemi vulkánkitörés, amely az európai gondolkodást mélyen befolyásolta. Ezt a szellemi vulkánkitörést úgy hívták: Dante.

Kikerülhetetlen munkássága mindkét oldalt lenyűgözte, mindkét oldal a mai napig harcol érte. Egyik oldal sem bír vele, és mintha ez azt jelezné, hogy Dante igazi megértéséhez majd egy új akadémiai eszme szükséges. Dantét a keresztény oldal a mai napig a legnagyobb katolikus költőnek állítja be, rámutatva, hogy Dante ismerte Aquinói Szent Tamás teológiáját, és költeményében annak tételeit igyekezett költői képekbe öltöztetni. Ezzel szemben áll az a képzeletgazdag értelmezési vonulat, amit Fascolo, Gabriel Rossetti, Pérez, Pascoli és Luigi Valli képvisel, amely szerint Dante a vergiliusi pogány beavatási kultúra folytatója, és a „Fedeli D’amore” (ne fordítsuk le „Ámor híveinek”, mert ez inkább egy szimbolikus tulajdonnév) titkos szervezetnek volt a tagja, és így a mű titkos nyelvezete egy „beavatási tradíció” leplezése, egy olyan tradícióé, amely a római egyház ádáz ellensége. Mindebből annyi biztosan igaz, hogy Dante nyíltan is kijelentette, hogy Szent Péter székében méltatlan bitorlók, „locsogva prédikálók” ülnek. Nem követik azokat a jó híreket, amiket Krisztus az első gyülekezetének adott. Ezeket az ezoterikus fejtegetéseket nagyban segíti Dante négy szintű allegorikus nyelvezete, valamint az, hogy a költő maga is kinyilvánította, hogy művében jelen van egy különleges, rejtett dimenzió: „Ő ti, kik éltek józan értelemben, lessétek, mily tan látható keresztül elfátyolozva különös rímekben (Pokol, IX. 61–63.). Így nem véletlen, hogy sokan rámutattak: Dante visszatért a pogány és a Vergilius korában gyakorolt misztériumokhoz, noha a *Paradicsom* XX. 125. részében elítélte a „puzzo del paganesmo”-t a „pogányság bűzét”. Vélhetőleg ezt csak abban az értelemben kell megítélnünk, mint mikor manapság a tradicionalista iskola elítéli a New Age mozgalom „bűzét”. Egyértelműbbé teszi Dante eredeti felfogását az az *Il Fiore* című szonettgyűjtemény, amelyben a költő összefoglalja a *Roman de la Rose* legszebb részeit. Ezt a 232 szonettből álló kéziratot a 19. században fedezték föl újra Montpellier-ben, a zsidó és a katár gnoszticizmus egykori központjában. Ez a szonettgyűjtemény

megjelent Dante életműkiadásában, amit a Società Dantesca Italiana adott ki. Ezek a versek radikálisan bírálják a fennálló társadalmi rendet, és kifejezik a költő igényét arra vonatkozóan, hogy megváltoztassa a római katolicizmus dogmáit azért, hogy egy titkos bölcsesség tanításait adja át, ami nagyon erotikus, és mélyen eretnek (pl. a V. és a XV. szonettek).

A zseniálisan ravasz Umberto Eco cinikusan támadja ezeket a „fátyolos” elképzeléseket, zavaros, modern fabulációknak nevezi őket, és Dantét az ezoterikus teológiai viták terepéről „kimentí” a szimbolizmus esztétikai mezejére. Azontúl a vallási kérdések modern esztétizá-

szellem alakulását jelentősen befolyásoló zsidó gondolatvilág és a gnoszticizmus viszonyát. Amennyire ismert a zsidóság és a kereszténység viszonya, annyira ismeretlen ez a tétel. Ott hagytuk abba, hogy a szászánida korban a muzulmánok megjelenéséig közeli kapcsolat (amint láttuk, akadémiák együttműködése is) létezett perzsák, zsidók, mandeusok és manicheusok között, amit bizonyítanak a Mezopotámiában talált, a késő szászánida korból származó mágikus üstök.

A gnoszticizmus kutatásában a zsidó vallás iránti érdeklődés fokozódott egyrészt a *religionsgeschichtliche Schule* hanyatlása miatt, másrészt amiatt, hogy egymás után adták

lása mélyen újgnosztikus gondolat, azért Eco „nagy mesternek” nagy igazsága van abban, hogy Dantét követően „Egy új szimbolizmus fejlődött így ki hermetikus szellemben, és ez tart Pico della Mirandolától kezdve Ficinóig és Giordano Brunóig, Reuchlintól és Robert Fluddtól a francia szimbolizmusig, Yeatsig, és sok kortárs elméletig.” Ráadásul a modern szimbolizmus túlbujánzik, már nem adja meg a megfejtés kielégülését, mint a középkori, és behatolt az elmúlt századokban a tudományos szférába is, ahol a tudósok is, bár pontos vagy annak vélt képletekre merednek, képzeletüket elragadja a hermetikus bűvölet. Eco szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy az emberiség kijut a Sötét Középkorból, és belép az Értelem Korába. Ehhez talán óvatosan hozzátehetjük, hogy ma már felsejlik, hogy az Értelem Korának „vallása” kezd olyan okkult ezoterikus színezetet felvenni, amihez képest a Sötét Középkor a racionalitás tiszta terének tűnik.

Mielőtt rátérnénk az újabb kori akadémiai eszme tárgyalására, néhány tételben fel kell tárnunk az európai

ki a Nag Hammadiban talált szövegeket. Több tudós azt a szemléletet vallotta, hogy a zsidóság volt az egyik vagy a legfontosabb mozzanat a gnosztikus gondolati rendszerek kialakulásában. Azonban vélhetőleg Hans Jonasnak volt igaza, mikor 1934-ben kiadott nagy hatású művében (*Gnosis und spätantiker Geist*) teljes mértékben kihagyta az ókori zsidó vallást a kutatásból. Tehette ezt azért is, mert a 2–3. századi gnoszticizmusnál nemhogy zsidó gyökereket nehéz kimutatni, hanem határozottan antijudaista volt. Elég, ha Marcion tételeire utalunk, aki a bűnös világteremtő Demiurgoszt egyenesen – minden distinkció nélkül – Jahveval azonosította. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy nem voltak jelentős zsidó gondolkodók, akik a gnoszticizmus felé hajlottak. Például a rabbinikus irodalom egyik híres eretnek gondolkodójáról, Elisha ben Avuyáról, akit Aher-nek („a másik”-nak) neveztek, azt tartották, hogy gnosztikus nézeteket vallott. Gerschon Scholem szerint a zsidóságban is kifejlődött egy gnosztikus irányzat a „merkavah miszticizmus” formájában.

A gnosztikusok Demiurgosza a zsidó miszticizmusban *Yozer Bereshit* néven jelenik meg, és a gnosztikusok „*Kis Yao*” figurája is megjelenik a zsidó forrásokban. Scholemnek ezt az elméletét élesen kritizálták mind a gnoszticizmus kutatói (pl. H. Jonas és Yamauchi), mind az ókori zsidó vallás kutatói (mint pl. Flusser). Fontos, hogy ez a kritika nem arra helyezi a hangsúlyt, hogy nem létezik hasonlóság a merkavah irodalom és a gnosztikus szövegek között, hanem arra – és ez a lényeg –, hogy e két vallásos filozófia célja teljesen más.

Az akadémiai eszme formálódása a reneszánszban

Az előzőekben nem győztük elég hangsúllyal kifejez-

a hermetikus hagyomány. „Véletlenül” előkerült a Hermész Trismegisztosznak tulajdonított írás, amit rendkívüli gyorsasággal lefordítottak, és elkezdték értelmezni. Ficino ezzel és más művekkel szellemileg kihajózott az ókori gnosztikus hagyományok, később eretnekségek tengerére. Segítette őt a bizánci kor végének legnagyobb filozófusa, akit Georgios Gemistosnak – ragadványneven Plethonnak – hívtak. 1438–39-ben Plethon Firenzében járt, és itáliai barátainak írt egy könyvet *De Differentiis* címmel, melyben Arisztotelészt és Platont hasonlította össze. Ficino rábeszélte Cosimo de' Medicit, hogy olvassa Plethon, a második Platón munkáit,

ni Dante máig megfejthetetlen gondolatiságának élesztő hatását a reneszánsz szellemiségének kialakulására. Most vázlatosan érdemes áttekintenünk, hogy milyen hagyományt és hogyan használtak fel azok a tudósok, művészek, akik megalkották a reneszánsz gondolati struktúráját és annak legfontosabb intézményét, a reneszánsz akadémiákat.

Az újkori akadémiai eszme vizsgálatánál megkerülhetetlen az a tény, hogy egy firenzei tudóscsoport a 15. század közepén Marsilio Ficino vezetésével megalakította az Accademia Platonicát. Súlyukat az is emelte, hogy élvezték Cosimo, illetve Lorenzo Medici jelentős anyagi támogatását. Több hasonló tudós-, művész-alakulat is fészkelődött akkor Olaszországban. A Mediciék támogatását azonban éppen ez a csoport nyerte el, annyira, hogy nemcsak pénzt, hanem egy Medici-villát is kaptak ajándékba. Ez azért volt, mert Ficino és Pico della Mirandola gróf olyan hagyományokra hívta fel a hercegek figyelmét, amelyek revelatív erővel hatottak. Az egyik

és eközben határozta el Cosimo, hogy akadémiát alapít Firenzében. Ezzel, bár némi keresztény palást alá bújtatva, de Julianosz aposztata álma beteljesedett. Ebben az akadémiában a hagyomány másik vonalát Pico della Mirandola, a zseniális fiatal gróf képviselte. Pico fiatalon jól megtanult héberül, arámiul és arabul, és tanárai között több elkötelezett zsidó kabbalista tanítómester is volt. Például Johanan Alemanns és a kiváló fordító, Flavius Mithridates. Rabbi Elijáhu del Megiddo nevű zsidó tanítóval kezdte el tanulmányozni Arisztotelész műveit. A rabbi szerette volna lebeszélni az ifjút a kabbala tanulmányozásáról. Elijáhu rabbi olyan szellemi attitűddel közeledett a kabbala miszticizmusához, mint korunkban Umberto Eco a dantei életmű szimbolizmusát kutató misztikus elméletekhez. Ezt ki is fejtette a kabbaláról héber nyelven írt nagyon alapos valláskritikai tanulmányában, ami 1490-ben jelent meg nyomtatásban. Ez a mű mérföldkő, mert ez az első részletes kabbala-kritika. Itt van először leírva az a tény, hogy Zo-

hár könyve a középkorban keletkezett. Pico ezt a nézetet elvetette, és elfogadta a zsidó kabbalisták érveléseit, akik azt tanították, hogy a kabbala tanítása ősi forrásból származik, és inkább Rabbi Menachem Recanati *Tóra*-kommentárját fogadták el. Ugyanúgy, mint az a nagy hatású könyv, amit a velencei Francesco Giorgio (1466–1541) írt *De Harmonia Mundi* címmel. Ez a mű rendkívüli befolyással volt a reneszánsz kor tudósaira. A kabbalisták nyelvészeti értelmezéseiből fontos következtetéseket vont le a nyelv természetére vonatkozóan. Egy kis túlzással azt is állíthatjuk, hogy ez a mű a bölcsője a nyelvészeti hermeneutikának.

befolyásolta a reneszánsz gondolkodást, és ebből megjelent egy párhuzamosan nagy és rejtőzködésben tökéletes életmű: a Leonardóé. Én itt most nem kívánom a festő „túlértelmezett” életművét tovább szálazni, csak abban az értelemben, amennyiben az a művészeti akadémiai eszmében speciális szálát jelent.

Amint láttuk, a firenzei akadémián Ficino és Pico megnyitotta az addigi ismert Hagyomány majd minden csatornáját. Erre erősített rá Leonardo rendkívüli művészeti és általános szellemi képességeivel. Leonardo „mestere”, Dante példáját követve, az egyházi keresztény ikonológiát kihasználva, a rejtőzködés legmagasabb fo-

Visszatérve az akadémiai eszme alakulására, nem győzzük eléggé hangsúlyozni a firenzei Platóni Akadémia jelentőségét, amit Plethon mesterként inspirált, és két zseniális tanítvány, Marsilio Ficino és Pico della Mirandola tett teljessé. Jellemző viszont, hogy Pico, ez a liberális elme élete végén (31 évet élt) Lorenzo ellenfelének, a szigorúan ortodox Girolamo Savonarolának a hatása alá került. Forrongott Európa, az egyház kétségbeesetten vette észre a veszélyt, tragikusan rosszul döntött, a máglyák égtek, és a mártírok fényétől a lényegüktől eltérően is pozitív megvilágítást kaptak az eretnek nézetek.

Az egyházi felügyelet alól hol óvatosan, hol radikálisan kibújni akaró akadémiai eszme, az erősödő tudományos gondolkodás a talán nem is remélt oldalról, a művészet felől kapott sorsdöntő támogatást. Amint már utaltam rá, Dante műve, annak katedráliszerű szimbolizmusa (lásd Fulcanelli), négyrétegű nyelvi szerkezete – főleg annak anagógikus szintje – titkos bibliaként

kán tudott ősi hagyományokat, a legveszélyesebben egyházellenes gnosztikus hagyományokat is közvetíteni. Így egyik központi témája volt az androgünitás ábrázolása. A művészettörténet-írás Leonardónál a kétneműség ábrázolását többnyire leegyszerűsítette arra, hogy feltételezte a művész homoszexualitását. Valójában itt egy sokkal mélyebb összefüggés munkál, amit majd a 20. századforduló művészeti radikalizmusa emel „féloldalas” zászlajára.

Leonardo vélhetően olyan ember volt, akit szélsőségesen gyötört a világ és a teremtetőjének igaz természete felőli kétség. A „Keresés” és „Találás” keresztény és gnosztikus beavatása között ingadozott. Vélhetőleg ez adja képeinek kétértelműségét és a nagy felületi nyugalom mögött a ki-robbanó feszültséget. A gnosztikusok úgy hitték, hogy az ős-androgün képletén keresztül az ember behatolhat a valóság, az „ismeretlen isten” misztériumába és alapjába. Ezt erősítette az androgün platóni formájának a sikere is. Az androgün legáltalánosabb tartalma a „coniunctio

oppositorum” (M. Eliade), az ellentétek olyan egysége, ami fölötté áll minden dualitásnak. Giacomo Filoramo pontosan rámutatott, hogy ez a kép egy olyan szexuális paradoxonra épül, amely tagadja a szexualitást (lásd katárok), vagy a teljes szexuális élet gazdagságát, vagy azon is túl a perverzitásig terjedő túlhangsúlyozását hirdeti (lásd Aleister Crowley). Leonardo az aszexuális vonalat emelte művészetében elképesztő eszmei és esztétikai színvonalra. Ezzel szemben a 20. század elejének lázadó művészete a másik vonal mellett kötelezte el magát, sokszor szélsőségesen és sokszor a teljes kiüresedésig. A szürrealisták, a dada, majd jóval később az akcionista és a pop művészek előszeretettel „játszottak” az androginitással. Az egyik legismertebb példája ennek Duchamp *Fiatal férfi és nő tavasszal* című képe, és főleg annak Arturo Schwarz által nyújtott interpretációja. Bár sokan vitatják Schwarz „alkimista” Duchamp-képét, a művész nem zárta ki munkásságának ilyen interpretációját, már csak azért sem, mert fiatal korában a párizsi Sainte Genevieve könyvtár alkalmazottjaként tanulmányozta a könyvtár rendkívül gazdag ezoterikus könyvgyűjteményét.

A 20. század második felében az egyoldalú szexuális túlhangsúlyozás a „dionüszikus” ösztönök művészi formában történő katartikus kiélésének leple alatt eljutott a zavaros eksztázisig és a személyiség alatti démonizmusig (lásd Nitsch: orgia-misztérium-színház). Talán egygyökerűek a „tisztaság eltévedettjei” és a „borzalom megszállottjai” (E. M. Cioran).

Amint az eddigiekből is látjuk, a reneszánszban és főleg annak végén nagy erők kezdtek el formálni az ún. modern Európa kialakulását. Ebben a formálásban most már nagyon jelentős szerepet vállaltak az akadémiák. Ráadásul ellenállhatatlan erővel és gyorsasággal indult el egy fordulat, a reformáció, ami a világról való gondolkodást az újkori racionalitás felé irányította. Sokan úgy gondolják, hogy Luther és a reformáció hirtelen, szinte a semmiből keletkezett. Itt kell felhívunk a figyelmet arra, hogy a Platóni Akadémia gondolkodóitól is befolyásolt tudós, Johannes Reuchlin (1455–1522) közvetlenül a reformációt megelőző években egy európai visszhangot keltett vitában a héber nyelvű irodalom védelmére kelt, amikor a Johannes Pfefferkorn vezette kölni dominikánusok 1509-ben rávették I. Miksa császárt, hogy semmisítse meg a „kereszténységre veszedelmes” héber nyelvű műveket. Reuchlin fontosnak tartotta a héber irodalom megőrzését. A vita során az európai humanista közösség felmutatta teljes szellemi felfegyverzettségét, és Reuchlin mellé állt. Ebbe a felfokozott szellemi mozgásba robbant bele Luther a téziseivel.

Európában új világkép emelkedett, és ezt szellemi visszlenyomatként mutatta a művészet, a tudomány és a vallás fordulata. Fokozatosan emelkedő legfontosabb jelző a szabadság lett, ráadásul a tekintéllyel szemben megfogalmazva. Mára már kínosan látszik, hogy ez a képlet mennyire hamis. Ugyanis amíg a modern világ jellegzetessége az lett, hogy minden hagyományosan elfogadott tekintély megsemmisült, és ennek eredménye nem a szabadság lett – amit a liberálisok annyira reméltek –, hanem a szabadság és a tekintély egyidejű hanyatlása. Így a liberálisok és a konzervatívok egymással ütköző világa mindkét fél számára vereséget hozott.

Hannah Arendt kristálytiszta rámutatott, mi a baj lényege: „Luther tehát tévedett, amikor úgy gondolta, hogyha szembeszáll az egyház világi tekintélyével, és a szabad egyéni ítéletalkotáshoz folyamodik, akkor a hagyomány és a vallás sértetlen marad. Éppúgy tévedett Hobbes és a 17. század politikai gondolkodói is, amikor úgy hitték: a tekintélyt és a vallást megőrizhetik hagyomány nélkül. És végül, a humanisták is tévedtek, amikor úgy vélték, a nyugati civilizáció hagyománya töretlen maradhat vallás és tekintély nélkül.”

Ám ha se a konzervatív, se a liberális világkép nem volt képes valójában megragadni és vezetni világunkat, akkor milyen szellem uralja? Ez már a legújabb kori akadémiai eszme és a „legmodernebb” eszmeiség kínos kérdése.

Az újkori akadémiai eszmeiség szellemi hátterei

Heine, akit kortársai közül sokan agresszív, radikális, gúnyos, hazafiatlan, felforgató gazembernek tartottak, írta a következő sorokat: „Wer sich von seinem Gotte reißt, / wird endlich auch abtrünnig werden / von seinen irdischen Behörden („s az Éggel szembeszegülők / utóbb gonoszul nekimennek / e bölcsen épült földi rendnek” Lator László ford.).

Az újkori akadémiák szellemiségét leírhatnánk úgy is, mint teisták és ateisták olyan küzdelmét, ami a 20. századra az ateisták győzelmével végződött. Ellenérvként erre sorolják azokat a világhírű akadémikusokat, akiket a közvélemény istenhívőknek tart. Sokszor hivatkozott tétel ebből a szempontból Albert Einstein istenhite. Ami viszont nem jelent mást, mint Einstein panteizmusát, ez pedig a kereszténység szempontjából ateizmus, vagy ahogy Ernst Haeckel mondta: „A panteizmus nem más, mint udvarias ateizmus...”

Mivel a modern kori akadémiák története és talán szellemisége is eléggé jól ismert, itt én csak a főbb tendenciákra és a fel nem tárt háttértartalmakra utalok, főleg abból a szempontból, hogy mi a tanulság az akadémiai eszme két évezredes alakulásából a mára nézve. Miért csúcsosodott ki a tudományos világkép a valójában tudományellenes

szcientizmusban, a művészeti világkép pedig a művészetellenes nihilizmusban? A szcientizmust itt abban az értelmében használok, mikor a természettudományos világnézetet és módszert a világ minden jelenségére ki akarják terjeszteni, ráadásul úgy, hogy igazi tudásnak csak a természettudományos módszerrel megszerzett tudást tekintik, ezt végtelen horderejűnek tartják annyiban is, hogy úgy vélik, segítségével előbb-utóbb minden kérdésre választ kapunk (lásd: világképlet). A szcientizmus ebből az alapállásból vallásszerűen kezd el viselkedni, és dogmákat kreál. Jelentős tudományos eredményeket eredeti kontextusukból kiragadva kvázi filozófiai képletekké emel, sokszor megakadályozva ezeknek a tételeknek a kritikáját vagy független továbbgondolását (lásd: evolucionizmus, relativizmus stb.).

Ennek a mozgásnak a kezdeténél emblematikusan áll a Galilei-ügy, amivel azért érdemes röviden foglalkozni, mert az nem egyszerűen egy tudománytörténeti mérföldkő.

A felvilágosodás után a tudomány szentjének, az igazság bajnokának kikiáltott Galileiről a 20. században – főleg Feyerabend és Koestler írásai következményeként – kiderült, hogy nem volt egy Grál-lovag, és az egész történet nem úgy volt, ahogy tudománytörténeti mesévé avatták. Ámde a Galilei-vitának nem is annyira a provokatív morális vonatkozásai az érdekesek, hanem az a világkép-fordulat, ami ehhez az ügyhöz köthető. Az egyik elképzelés szerint (Karl R. Popper) Galilei a megismerés, a kritika és a tudomány korlátlan szabadságának és ezzel összefüggésben magát az emberi szabadságot létrehozó legfontosabb erőknél a harcosa. Ezzel szemben Edmund Husserl úgy véli, hogy a Galilei által is (lásd még Descartes) elindított szellemi mozgás nemcsak az európai tudományok, hanem az európai kultúra válságához is vezetett. A tudományos igazságért folytatott küzdelem végeredményben a tudomány igazságának az elvesztését eredményezte.

A metafizika száműzése az igazság kereséséből a tudomány racionalitásán túl egy álmetafizikához is vezetett. Azt, hogy mi történt, a legdrámaibban az a marxista író, Bertolt Brecht írta meg *Galilei élete* című drámájában, aki kidolgozta a színházi elidegenítő effektusok (Verfremdungs-Effekt) formarendszerét. Az a Brecht, akinek alakjai gyakran nem elég életszerűek és darabjai sokszor rossz felépítésűek voltak, és nélkülözték a drámai feszültséget. Mégis éppen ő alkotja meg a 20. századi színház egyik legdrámaibb pillanatát, mikor darabjában Galilei hübrisztől elvakultan kijelenti: „1610. január 10-e van, az emberiség följegyezi naplójába: a mennybolt eltöröltetett.” Erre Sagredo azt válaszolja: „Ez rettenetes.”

A kialakult helyzetet és annak drámáját, hogy jobban értsük, érdemes egy másik oldalról is megvilágítani. Segítségünkre lehet ebben Sigmund Freudnak a *Nyugat* folyóirat számára írt tanulmánya 1917-ben. Zárójelben jegyzem itt meg, hogy akkor még Magyarországnak (Budapestnek) és egy magyar lapnak volt akkora tekintélye, hogy akár egy világhírű értelmiségi direkt ide írjon egy cikket. Freud ebben az alapművében rámutat, hogy az emberiség alapvető önképét, narcizmusát a tudományos megismerés oldaláról eddig három súlyos sérelem érte. Az első trauma az volt, mikor Kopernikusz tanait (a Galilei-ügy által is túldimenzionálva) elfogadták. Ezzel Freud szerint „az emberi önszeretetet az első, a kozmikus bántás érte”, mert a Föld központi fekvése kezességet jelentett számára, hogy „a Föld uralkodik a világegyetemen, s ez vágott abbéli hajlandóságához, hogy magát a világ urának érezze”. A második traumát Darwin evolúciós elmélete okozta, ami elvette az ember Isten által való kiválasztottságának hitét. Eszerint: „Az ember nem egyéb és nem külön, mint az állatok, maga is az állatvilágból származott... Későbbi szerzeményei nem tudták e hasonlatosság bizonyítékait elmosni, melyek úgy testi alkotásában, mint lelki berendezésében adódnak.” A harmadik trauma Freud szerint pszichológiai természetű, és „tulajdonképpen azt az állítást jelenti, hogy az én nem úr a saját házában”. Ezt az állítást természetesen saját munkássága zseniális termékének tekintti, annak, amit a tudattalan lelki folyamatok „éjszakai” oldalának feltárása közben elért. Azért ebben a ráolvasásszerű, önbeteljesítő szuggesztióban észre kell vennünk egy olyan háttérben mozgó vágyat, amely szeretné, hogy az én ne legyen úr a saját házában, az ember érezze magát idegennek ebben a világban, és meneküljön ebből a börtönből, valahogyan ugyanúgy, mint azt az ókori gnosztikusok elképzelték.

Ebben a helyzetben Isten – mivel szerintük az csak a tudattalan illúziója – „többé nem lehetett a tudás méltó tárgya, mert a tudást a hittel ellentétes póluson kezdték keresni” (Molnár Tamás). Így végül is Kant kopernikuszi fordulata, ami az emberi értelmet helyezi a világmindenség centrumába, megrontja az értelem Istennel való igazi kapcsolatát.

De miért kellett a modern tudománynak és a művészetnek egyáltalán és ilyen szélsőségesen összevesznie Istennel?

Az ókori nihilizmus és a modern nihilizmus gnosztikus labirintusa

Amint már utaltam rá, legmélyebben Hans Jonas mutatta ki, hogy a gnoszticizmus, az ókori nihilizmus és a modern nihilizmus „vérrokonok”, „eleve méretre szabták őket”. Ráadásul a nihilizmus, „ez az iszonyatos vendég” (Nietz-

sche) filozófiát kreált magának az egzisztencializmusban, és elvárná, hogy jól érezzük magunkat társaságában, vagy legalábbis otthon érezzük őt kiüresedett magunkban. Amint már utaltam rá, ennek a válságnak a kezdetei a 17. századra nyúlnak vissza, mikortól az első trauma (a kopernikuszi) elkezdte kifejteni „áldásos” tevékenységét. A helyzetről Pascal így ír: *„...az általam nem ismert és rólam nem tudó terek végtelenségében elmerülve megrémülök.”* Nem mindig tudatosodva, de egyre fokozódó mértékben valahol mélyen ez a rémület munkál a modern kor kultúrája mögött. Vagy, hogy Pascallal folytassuk, az ember *„arra eszmél, hogy egy kis börtöncellába vetették, ezen a látható univerzumot értve”*.

Beteljesedett tehát, a labirintus működik, mert melyik világkép mondta már régen bölcsen ki, hogy ez a világ a sötétség birodalma, hogy gonosz, és a maga valódi jelentőségéről mit sem sejtő beavatatlan lélek börtönként kénytelen elviselni?

Így most már feltehetjük a kérdést, milyen kultúrája lehet a börtönnek. Börtön-kultúra. Továbbgondolva a tételt, Platón barlang-metaforáját felváltotta a börtön-metafora. Hányszoros illúzióban élünk a barlang alatti börtönben?

Végül is a leglényegesebb kérdés az, hogy a világunk valójában ilyen, vagy csak a történelemben folyamatosan jelen lévő, mára kiteljesedett gnosztikus akozmizmus nihilizmusa szeretné, hogy így lássuk, és hogy ilyenné tegyünk. Végző soron ennek a kérdésnek a mély átgondolása segítené, hogy megértsük a modern művészet félelem-koreográfiáját is. Itt nyugodtan mondhatunk halálkoreográfiát is, mert *„a bomlasztás stigmája üti rá a valóság pecsétjét a modernségre”* (Jürgen Habermas).

Ráadásul ezt az átvilágítást szeretetteljesen kell végezni, mindig szem előtt tartva azt is, hogy a *„gondolatnak becsületet jelent megvédeni azt, akit a nihilizmus vádja ér”* (Adorno).

Tudom, az itt kifejtett érvelésnek „mennye és pokla” is akad. Mennye a felismerés, pokla a kiút hogyanja. „Pokolra kell annak menni...”, aki igazi akadémiát akar, kikerülhetetlenül jelentős eszmeiséggel. De van-e ennél jobb mulatság nekünk, akik valahol mégis *„halandó halhatatlanok és halhatatlan halandók”* vagyunk?

Jankovics Marcell

Kultúrából a Civilizációba

Vitairat

■ Az ezredforduló táján, mintegy a kerek évszám jelképes erejét demonstrálva, kezdtek megszorodni a Kultúra-féltő írások, melyek kulturális stratégiák megfogalmazásával foglalkoztak. 1999-ben jelent meg Jan Assman szemnyitogató könyve, *A kulturális emlékezet*. A Magyar Művelődési Intézet folyóirata különszámot szentelt a témának (*Szín – Közösségi Művelődés*, 2007. június). Orosz István akadémikustársam egyik írásában kulturális gyarmatosításról beszél.¹ Egy másikban a Kultúrát a hajó tőkesúlyához hasonlítja. Andrásfalvy Bertalan a 2013-as nagy árvíz kapcsán *Együtt élni a vízzel* címmel ír a hagyományos vízkultúra jelentőségéről (azokról a vissza nem térő időkről, amikor a művelődés a gazdaságtól – értsd: földműveléstől) még elválaszthatatlan, azaz szó szerint „szerves” volt.² Hogy a politikai erőter egy másik sarkáról idézzek: Tamás Gáspár Miklós negatív jövőképéhez a következőket sorolja a (nem csak magyar) jelenkori világ bajaiként, az ökológiai tragédiát, a példátlan egyenlőtlenséget és a magas kultúra haláltusáját.³

Jómagam 1998-ban, még NKA-elnyökké való kinevezésem előtt, fejeztem be egy hosszabb lélegzetű írást e tárgyban *A kultúra genetikája* címmel.⁴ Eltekintve az NKA-elnyöki szereppel óhatatlanul együtt járó „kultúrpolitizálástól”, amelynek elméleti alapvetése az első ciklusom (1998–2002) idején adott interjúmban s az NKA évkönyveiben lelhető föl, két stratégiát magam is írtam, továbbá sok rövidebb lélegzetű Kultúra témájú írás is megjelent tőlem azóta. Címlistájuk és közülük egy-kettő nyílt honlapomon megtalálható.

A Kultúra és Civilizáció segítség az élet nehézségeivel szemben, mégis azt tapasztaljuk, hogy sok tekintetben ellentétei egymásnak, ráadásul fölborult az egyensúly közöttük az utóbbi javára, s emiatt a Kultúra egyre több sajátossága vesz el. Spengler jóslata beteljesült. E jelenséget, anélkül, hogy értenék mélyebb összefüggéseit, egyesek pozitívnak tekintik, én azonban neveltetésemből, hivatásomból és életkoromból következően nagy veszteségnek

érzem. A Kultúra átváltozása, a nagy Paradigmaváltás kihat a művészetekre, keményebben fogalmazva: tetten érhető a művészetek válságában. A Civilizáció kezdi fölfolni, elemészteni, na jó, használjunk barátságosabb szót: beolvasztani a Kultúrát. Ezért is keverik sokan össze a két fogalmat.⁵ A pénzügyi rengés, amely megrázta a nyugati világot, csupán egy valóságos világvége, korszakváltás egyik tünete. Nagyobb veszély a globális fölmelegedés, ami egyelőre csak a szakembereket aggasztja igazán, jóllehet egész világunkat át fogja rendezni. Végét járja az a Kultúra, amelyre a fehér ember annyira büszke, és ez a vég Civilizációnkat is, mely haladó Kultúránk fajzata, szintén a létében fenyegeti. A változás ezért is jár válsággal, és érdemli meg szintén a nagy kezdőbetűt. Olyan méretű változásnak vagyunk okai és alanyai, amilyenre nincs példa a Történelemben.

Az alábbi ellentétpárok a hozzájuk fűzött értelmezésekkel a két fogalom közti tartalmi különbségeket próbálják érzéltetni, amelyekből kiolvashatók a jelenkori tendenciák, a folyamatban lévő változások, jó esetben csak hangsúlyeltolódások. Szembeállításaim sarkosak, inkább a Kultúra és Civilizáció átlagemberre gyakorolt hatására értendők. A kulturális elitekre egyelőre nem annyira. Ilyen vegytiszta formában nincs sem Kultúra, sem Civilizáció (szerencsére). Sőt, a Kultúrának vannak civilizációs megnyilvánulásai (> otthonteremtés), és viszont (> a közbeszédben a mindennapok Kultúrájába sorolt jelenségek, amilyen a viselkedési kultúra: civilizált viselkedés). A valóságban még ma is sok köztes árnyalat enyhíti az ellentmondást.

Kultúra

Agrár, népi, vidéki, falusi

Civilizáció

Városi, polgári, urbánus

A Kultúra alapjaiban népi, falusi, mezővárosi természetű, hagyományosan a mezőgazdasághoz, paraszti életformához kötött. (> Lat. *colo* 3, *colui*, *cultus*, földet művel, lakik, gondolkodik, gondot visel, ellát, díszít, nemesít, kiművel, ünnepet ül, tisztel, szentként imád.) Az emberiség túl-

nyomó hányada az ipari forradalomig, Magyarországon a nagy többség a második téeszcsésítési hullámig, agrártársadalomban élt – az úr éppen úgy, mint a paraszt. Az a vidék, amely a hagyományos Kultúra alapjául szolgált, ma már szinte sehol sem természetes formájában létezik. A Civilizáció városi találmány. (> Lat. *civitas*, polgárság, község, város, állam.)

Örökletes, genetikus (állati múltból)

Kitalált

Abból kiindulva, hogy ember és állat között sokkal kevésbé éles a határvonal, mint korábban hittük, állítom, hogy a Kultúra állati örökségünk. Kulturálisnak nevezhető jegyei vannak az állati kommunikációnak, együttműködésnek, álcázásnak, bevésődésnek, játéknak, otthonépítésnek, utánpótlásnak, utódnevelésnek, rituális viselkedésnek. Külö-

Zárt (konzervatív)⁸

Nemzeti, etnikai, helyi

Nyitott (liberális)

Birodalmi, globális

A Kultúrák az egyre fejlettebb kommunikációs hálózatoknak köszönhetően gyorsuló ütemben veszítik el sajátosságait. A „webek” szolgálták régen is a birodalomépítést, világvallások elterjedését. Az információk szabad áramlása homogenizál. „Multikulti” nincs, csak a felszínen, a szlogen szintjén, összemosódás van. A mondotakból (is) következnek az alábbi különbségek.

Hagyománytisztelet

Szabadulni vágyás a múlttól

A legrombolóbb utópia, a kommunizmus internacionalista himnusza a „múltat végképp eltörölni” indította hadait. A globális áruházláncok hasonló szellemben

nösen szép példákkal szolgálnak a madarak. (Ének, duett, nászruha, násztánc, dürgés, fészek-, lugaépítés.)⁶ Az állati Kultúra jórészt örökletes, kisebb mértékben a nevelésnek köszönhető. Az emberi fajt tekintve a kulturális, esztétikai igény (pl. a szépre, énekre, mesélésre, táncra) szintén egyetemlegesnek és örökletesnek tűnik. A hagyomány jelentésébe ez a két jelző is beleértendő.

A Civilizáció állati előképeinek a rovarállamot szokás tekinteni (> Madách *Falansztere*, Huxley *Szép új világa*). Az azonban nem állítható, hogy az evolúciós láncot átugorva a természetek, hangyák, méhek mintájára teremtett Civilizációt az ember.⁷ Az összehasonlítás mindenesetre némiképp elítélő jellegű az utóbbira nézve.

hirdetnek: „Vegyél újat! Dobd el a régit!” El is kell dobni, mert árujuk gyorsan elavul, és egyre rövidebb élettartamú. A fejlődést a „korszerű” értelmezés nem szerves folyamatként fogja föl, és még csak nem is a köztes hegeli „megszüntette-megőrizve fölemeltetés” elve szerint, hanem az előzmények tagadásának, cáfolatának láncolataként. Ily módon a jelen nem a múlt folytatása, és a jövő előzménye, hanem elszigetelt *jelenség*. (Mint a digitális óra által mutatott időpont.)

Állandóság

Gyorsuló változások

Az ókori Egyiptom háromezer éves történetében a mai szemlélő alig érzékeli a változásokat. Amit az egyiptomiak az örökkévalóságnak szántak, azt igyekeztek ellenál-

lóni tenni az idővel szemben. Már Várkonyi Nándor és egy általa idézett szerző ámultak a logikával ellentétes folyamaton, hogy az idő haladásával egyre jobb szerszámok birtokában, egyre puhább anyaggal dolgoznak a művészek.⁹ A rézkori szobrász még a legkeményebb gránitot faragta, Schaár Erzsébet megelégedett a hungarocellel – Várkonyi megérte ezt! –, Körösi Tamásnak a papírpép is jó volt. Ez fejlődésnek tekintendő?

Nevezzük csak változásnak. A fejlődés, a „haladás” 19. századi eszméje¹⁰ klasszikus civilizátori idea (> pozitívizmus, evolucionista történelemszemlélet; Hegel, Darwin, Marx, Spencer). Egyirányú folyamatokban gondolkodva ma már jobbra csak tudományos, technikai, technológiai fejlődésről beszélhetünk (a művészetek terén régóta), amelynek a tempója egyre gyorsabb, az informatikában már-már robbanásszerű. Az újabb és újabb találmányok – pl. a hordozók terén – egyre gyorsabb ütemben szorítják ki a piacról elődeiket. A filmet a videó, mindkettőt a DVD, azt a Blu-ray. A *go slow, slow down* mozgalmak próbálják fékezni a gyorsulást.

Örök visszatérés

Egyirányúság

A parasztot a történelmi dátumok, maga a történelem, vagyis az időszámítás hidegen hagyják. Annál fontosabb a számára a naptári rend, amely a természet körforgását ünnepekkel szakaszolja, és igazodásul szolgál vetéshez, műveléshez, betakarításhoz. Ehhez meg kellett ismernie az égitestek járását. Ezért indul minden Kultúra és Civilizáció fejlett megalit-csillagászáttal, amelynek a naptár megalkotásával leáldozott, különben is időközben történt egy és más. Előbb a vas fölfedezése változtatta meg az ember érdeklődésének az irányát, később az elektromosság, amely a közönséges halandó számára láthatatlanná tette az égboltot.

A legújabb kor diktatúrái csak történelmi idővel számoltak, számukra az idő irreverzibilis, s az áhított cél felé tart. A kommunizmus a földi paradicsomot hirdette, a szabad szellemeknek diktáló Fukuyama a Történelem végét. A fundamentalista kereszténység átmenet e tekintetben, hasznossága okán megszentelte és magáévá tette a megörökölt ősi parasztnaptárt, de ideologikusan maga is egy világ végét hirdet.

Az örök körforgás még él bennünk (és a hagyományos órák számlapján). Az irreverzibilitással nem tud mit kezdeni az egyszeri ember (a digitális karóráknak nem lett sikerük). A mai hanyatlás korában új időfogalom hódít, az *örök jelen idő*. Az, ami a televízió nézés és az internetezés velejárója. A mai ember naptára a műsorújság, ő az éppen nézett tévé-műsor, portál jelen idejében létezik.

Evidenciák

Minden megkérdőjelezhető

Identitásunkat evidenciák határozzák meg. Magától értetődő, hogy magyar vagyok. Ez nekem evidencia, vagyis evidentitás. A társadalomtudós P. R. Hofstätter írja a 20-as években:

„Egy társadalmi rendszer evidenciáinak összességét az illető társadalmi rendszer kultúrájának nevezzük.”¹¹ A Kultúra mellett a Civilizáció bizonyos elemei is az evidenciák körébe tartoznak. Továbbá, ami evidens, nem feltétlenül belső keletkezésű, lehet átvétel is. (Mint a neve is mutatja, ilyen az angol vécé.)

A szellemes megállapítás persze mára szintén érvényét veszítette. Azok az evidenciák, amelyek egykor a magyar nemzet tagjainak a túlnyomó többségét összekötötték, vésszen megfogyatkoztak, az anyanyelv jó-rossz használatán kívül. Az evidenciák számának csökkenése az illető társadalom betegségről, integritásának meggyengüléséről árulkodik. Ma már magyarnak lenni sem magától értetődő. (> „Magyarkodás”, a 2004. dec. 5-i népszavazás eredménye.)

Jellemző a konzervatív és liberális viszonyulás az államhoz, nemzethez mint „társadalmi rendszer”-hez. A konzervatívok erősítik e kettőt, a liberálisok lebontanak. Persze egy nagyobb rendszerbe, most pl. az Európai Egyesült Államokba való beolvasztás szándékával.

Bekapcsoló (művelődés)

Kikapcsoló (szórakozás)

A Kultúra hagyományos művelésének a célja, hogy a befogadót bekapcsolja, beavassa szűkebb-tágabb közösségének a műveltségébe, és annak gyakorlott művelőjévé tegye. Ez hajdan könnyen ment, mert a közös munkára épült. A népművészetből véve példát, húsvétkor minden lány, asszony festett tojást, nem a vásárba mentek hímes tojást venni. Tehetségük szerint alkalmazták a közösség megtanult motívumkincsét. A Civilizáció művelődése inkább kikapcsoló. Munka után pihenésképpen szórakozom. Szórakozom, azaz szétszórom magam, *mulatok*, hogy *múlják* az idő. Nem gyarapodom, hanem fogyasztok. Nem én énekelek, hanem a közönség soraiban ülve hallgatom mások színpadról, képernyőről szóló énekét. (A Himnusz is csak hallgatom, igaz, legalább állva.)

Munkalapú élő Kultúra

Szórakozásalapú „muzeális” Kultúra

Hagyományosan a Kultúra a munka és az ünnep része volt. (> Hésziodosz: *Munkák és napok*, Ovidius: *Fasti*.) A civilizált ember Kultúrája elkülönül a munkától, ami-

nek már alig van becsülete, keveseknek okoz örömet; külön is ünnepel, és rendszerint külön szórakozik, ha mégis összefonódik a kettő, többnyire csak nézőként, fogyasztóként a részese. (> Augusztus 20-i programok.) A szórakozás legszínvonalasabb formája a halott Kultúrával való ismerkedés. Ilyen a múzeumlátogatás. Maga a múzeum civilizációs találmány. Jellemzően a reneszánsz idején kezdenek régiségeket gyűjteni. E kornak nem teljesen eredeti a Kultúrája, hanem egyfajta merítés a régiségből. De ez csak a szellemre vonatkozik, a technika, példánk esetében az olaj-vászon, forradalmi találmány.

Negatívum: a múzeumok, általában a kulturális örökség iránti megnövekedett érdeklődés a kortárs művészetek válságát, az irántuk való érdektelenséget is jelzi. Élő Kultúrában a mű nem értékes dísz tárgy csupán, hanem funkcionális (használati vagy szertartási) kellék.

A muzeális érdeklődés fejeződik ki a zenehallgatási szokásokban. Bachnak, Mozartnak azért kellett hatalmas életművet létrehoznia, mert kortársaik saját koruk zenéjét akarták hallani. Bachot halála után hamarosan el is felejtették, s ennek ugyanez volt az oka. Mendelssohn-nak – egy új (a civilizált) gondolkodásmódnak – kellett eljőnnie, hogy Bachot az utókor befogadja. A kortárs *komoly* zenének ma sokkal kisebb a tábora, mint a 18–19. századi klasszikusoknak. Operaszerzők, különösen Wagner esetében érezni, főleg látni a görcsös igyekezetet, hogy műveiket 21. századivá operálják. Korunk sikeres zenéje a rockzene lenne?

Mindenki műveli (aktív) Profi műveli, a többi passzív befogadó

A hagyományos Kultúrát mindenki műveli, a színvonalától függetlenül. A mi kulturális életünkben a szerepek egyre inkább megoszlanak. Magas színvonalon a profi műveli (tudós, tanár, orvos, művész, sportoló). A többiek passzív hasznélvezők. Köztes szerep jut a kisszámú aktív amatőrnek, akik közül csak ritkán emelkedik a profik közé egy-egy kiválasztott. (> *Ki mit tud?*)

Közösségi (családcentrikus) Individuális, elidegenedett

A Kultúra a közösség tagjává tesz. A közösség legkisebb egysége a család, az egyed életében az első közösség-szervező. A családban tanul meg a gyerek járni, beszélni, tanul erkölcsöt, a család igazítja el az élet dolgaiban, ott hall először dalt, mesét. A család intézménye válságban van. Az egyénközpontú liberális ideológia a női egyenjogúság megvalósítását csak az anyaság leminősítésével

tudja elképzelni. (A gyermeket váró nő manapság nem várandós, nem áldott állapotban van, hanem terhes.)

A nagyváros nem kedvez a közösségi létnek. (> David Riesman: *A magányos tömeg*.) A magány és elidegenedés civilizációs jelenség. Az ellenük életre hívott kisközösségi formák: iskolák, munkahely, pártok, klubok, egyesületek részterületeken működnek, nem szövik át az egész életet. Kivéve a fiatalok szubkultúráit. A modern Civilizáció magányos szórakozása a televízió volt a netes hálozatokig. A közösségi portálok hallatlan sikere jelzi az emberek közösség iránti igényét.

Befogadó

Kiárasztó

A hagyományos Kultúrába az egyén beleszületik. A „készen kapott” műveltség a környezethez való alkalmazkodásra készíti. Ez nemcsak a szűkebb társadalmi közegehez, hanem a természethez, a magasabb elvekhez való igazodást is jelenti, amin nehéz változtatni. A civilizátor a saját vágyainak, igényeinek, érdekeinek rendel alá mindent. Régi vágyunk ez. Isten szájába adja parancsként a vágyát: „Szaporodjatok és sokasodjatok, és töltsétek be a földet és hajtsátok birodalmatok alá.” (*Mózes, Teremtés könyve, 28 [Károli Gáspár fordítása]*) Átokká lett az áldás.

Szellemi

Anyagi

Az igazodási kényszer a „felsőbbséghez” (a genetikus programhoz, természeti törvényekhez, az istenek akaratához) szülte a Kultúra legmagasabb rendű formáját, a kultuszt. A hagyományos Kultúrában azonban a spirituális gyakorlatias (értelmes célú) is volt, legfőljebb meg nem értett és kontaminálódott szimbólumrendszere mutatja babonás zagyvaságnak. Ez jó érv az embernek ahhoz, hogy skrupulusok nélkül a materiális földi javak után vesse magát.

Vertikális

Horizontális

A Kultúra „arisztokratikus” irányultságú, a föld művelésétől emelkedik a kultuszig. A Civilizáció demokratikus, legalábbis annak hirdeti magát, és csak a „kétdimenziós” földi síkon érdekelt. A sci-fik és a bolygóközi térben folyó kutatások ne tévesszenek meg bennünket. Céljuk csupán a „kétdimenziós” életlehetőség kiterjesztése.

A mitologikus vallások gyakorlatiasak és materiálisak voltak abban az értelemben, hogy a természet és a kozmosz törvényeit próbálták leírni. Transzcendensek voltak annyiban, hogy transzban remélték elnyerni a magasabb

tudást. Céljukat tekintve a tudomány előtti kor tudományai voltak. Az újabb kori materializmus földhözragadt, az ateizmus – a Civilizáció vallása – a transzcendens valóságokkal szemben lép föl, közéjük mosva előzményként a babonának, hiedelemnek tekintett csillagvallásokat is.

Vallás

Utópia

Az istenek elfogynak. Politeizmus > egyistenhit > istentagadás vagy istentelenség a sor. Ha a vallás a nép ópiuma, de már nem hat a régi erővel a lelkekre, nosza, találjunk ki valamit helyette! Jönnek a valláspótlék utópiák (kommunizmus, fasizmus, náciizmus, maoizmus, liberalizmus), melyek a Földre hirdetnek azonnali vagy legalábbis közeli mennyországot. Aztán jön a kiábrándulás, és jönnek az ellenutópiák (1984, *Fahrenheit 451*). Az Egyház a tömegek megnyerése érdekében szintén leszáll a földre (visszatérés a jézusi szeretet parancsához, munkáspapok, XXIII. János, II. vatikáni zsinat, Bokor Bázisközösség, Ferenc pápa). Aki semmiben sem talál gyógyírt, az valódi ópiumokhoz fordul. Lásd még

Hit Erkölc

Közöny Jog (törvény)

A jó erkölcs a természeti törvényeken alapszik. Ettől „örök érvényű”. A természeti törvényekkel nem lehet szembemenni, annak bukása vége. (Már sejlik.) Az ember addig volt természetelvű, amíg a népszaporulat elviselhető volt a környezet számára. A fehér Civilizáció a Föld meghódításával már korán nagy eredményeket ért el a környezet és más Kultúrák tönkretételében. Mintha a folyamat exponenciális jellegét a Civilizáció nem tudná, vagy nem is akarná megfékezni. A mai ember számára fontosabb, hogy autózzék, mint hogy lélegezzék.

A törvény az erkölcs civilizált formája. Aktuális igényekhez igazítható, tehát változik. Jogot szegez szembe a joggal, ami ellentmond az erkölcsi érzéknek.

Érzelem

Értelem (ráció, logika)

A Kultúra inkább az érzelmekre és az érzésekre hat, de bennük a „népi”, ősi bölcsesség is érvényesül. A Civilizáció korai szakaszában barbár volt (> közép-amerikai birodalmak),¹² fejlett formáiban csak hideg és számító. Szavakban a tudást képviseli, mégis elgondolkoztató, hogy a műveletlenség, ostobaság milyen mértékben terjed a fejlett országokban.

Vizualitás

Írásbeliség

A nagy ellentmondás. Az írásbeliség a Civilizáció legnagyobb Kultúra-emelő találmánya, amely a Képből nőtt ki. Most pedig ott tartunk, hogy terjed a diszlexia, az USA legtöbb államában megszűnik a kézírás tanítása,¹³ a mai fiatalok többsége már beszélni sem tud, eközben dől ránk az értéktelen képek özöne (film, tévéműsor, bulvársajtó, internet, graffiti, giccs, reklám, óriásplakát). A Civilizáció meg a saját dugájába dől.

Forma

Tartalom

Az archaikus Kultúrák művelői analógiákban, metaforákban gondolkodnak, „jobb agyféltekések”. Civilizációnk viszont tartalomcentrikus, formavilága öncélú, üres. Miközben a gyerekek, az „elmaradott” népcsoportok és a művészek ma is formákban, analógiásan gondolkodnak, a fehér átlagember az iskolai nevelésnek köszönhetően érzéketlenné vált az éppoly fontos formai összefüggések iránt. Mindez tetten érhető az egyoldalú, bal agyféltekére összpontosító oktatás-nevelésben.

Jobbfélteke-dominancia

Balfélteke-dominancia¹⁴

A két félteke működése közti különbség a Kultúra és Civilizáció közti különbségeket is leképezi.

Szimbolikus

Direkt, konkrét

A Kultúra szimbolikus, költői nyelvet használ (> mesék), szublimál (> vallások). Nem feledkezik meg az álom szerepéről. A szimbólum természeténél fogva többértelmű, „emeletes”. Van lélektani, személyre szóló, de tágabb, szexuális, társadalmi vonatkozású, egészen a kozmoszig táguló, egyetemes jelentése is. Freudnak és követőinek „sikerült” mindent a libidóra szűkíteni. A Civilizáció az egyértelmű beszédet kedveli. (> A szavakon lovagló sajtótóvítákat.) Annyira, hogy modern fölfogásban a szimbólum is egyértelmű. (A betűt, számot, matematikai jelet szimbólumnak tekinti.) Ugyanakkor a Civilizáció megannyi ellentmondása fejeződik ki a „politikailag korrekt” beszéd (egyelőre még) kötelező divatjában, amely épp kerül a egyenes beszédet, vagy a „Tiszteld a másságot!” szlogen, mely egy(-két) területen a sokszínűséget hirdeti. Ennek – és persze a gazdasági célszerűségnek is – a következménye, hogy tartalmában nem

Sokszínű Homogenizál, uniformizál, egyneműsít¹⁵

A demokratikus látszat ellenére soha a világtörténelemben még ennyire nem volt uniformizálva a civilizált ember, nem volt ennyire egységesen alávetett helyzetben, sem ennyire ellenőrzött, megfigyelt.¹⁶ Még a divat is uniformizál a felszínen. (> Farmer, piercing, tetoválás, műköröm, plasztikai beavatkozás.) A Civilizáció nem gazdag és változatos, csak bonyolult. Amennyivel bonyolultabb egy nyomtatott áramkör egy szakócahoz képest.

Biodiverzitás Tárgyi (márkás) sokféleség

A Civilizáció kényszerpályán „halad”. Egyre több embert kell etetni, és benzint kell „termeszteni” az autójukba.¹⁷ Ezt szolgálják a *fast food* láncok. Az Andokban az indiánok 3-5 ezer fajta burgonyát termesztettek, a tömegékeztetésben ma csak egyféle, az amerikai Russet Burbank fajta dominál, mert a tömeges gépi hámozásra, aprításra a legkisebb anyagvesztés mellett ez a legalkalmasabb, egyformán nagy mérete, sima felszíne miatt. A megművelhető földek egyre nagyobb hányadát vonják bioetanol-, biodízel-termesztés alá. Ezért látunk kora nyáron autózva annyi repceföldet, és részben azért irtják ki az esőerdőket, hogy olajpalmát ültessenek a helyére. A tömegtermesztéssel és homogenizálással együtt jár, hogy egyre kevesebb hely jut a változatos étkezést szolgáló növényeknek. Az elit nouvelle cuisine igénye persze kielégül, de ennek tömeges formáiban a változatosság csupán díszítésbeli külsőség, ugyanúgy, mint a teljesen fölösleges sokféleség a tartós fogyasztási cikkek terén. Ezt érzékelem a művészetekben is.

Tartalmas művészet Egyénieskedés, üresség

Kultúrában a művészetnek, amit a közgondolkodás havatovább magával a Kultúrával azonosít, mondanivalója van, amely elvben a közösség minden tagjához szól. A „tagoknak” ezért érteniük is kell a művészet nyelvét. Korunk művészete kevesekhez szól, a művészetnek maga a művészet a tárgya (> nonfiguratívak). A kortárs művészetre vevő fizetőképes és sznob kereslet műveltségben, esztétikai érzékben és ízlésben nem hasonlítható a korábbiakhoz, ami tág teret enged a virágok közt mindenféle gizgaznak és művirágnak (> Andy Warhol, Hermann Nitsch, Hundertwasser). A tömeg művészete a szubkultúrákban tenyészik. Utánozza a grand art-t: a végtelékig individuális, a divat és a technológia mégis egyneműsíti

(> graffiti, 3D animáció, diszkózene). Abban is, hogy üres, és csak a rajongóknak mond valamit.

Szintézis

Analízis

A hagyományos Kultúra eredendően a világ megértésére, harmóniára, a dolgok közös nevezőre hozására, azaz szintézisre törekedett. Ez a szándék a világképteremtésben nyilvánult meg. A Civilizáció összetört minden egészet. A mai tudós, filozófus, művész még csoportmunkában sem képes egységes világkép megfogalmazására. Szintézis helyett analizál. Elvész az egyre nagyobb számban fölfedezett részletekben. Az ismeretek terében is tárguló világegyetembe hatolva a részterületek specialistái is egyre jobban távolodnak egymástól. Egyre kijebb jutunk, de jutunk-e beljebb?

Mégis van remény, mert Fukuyama téved. Még van mód korrigálni.

JEGYZETEK

- 1 Köldöknézés, avagy az igazi Éva. In *Kiáltás*. Magyar Műza Könyvek, Kecskemét, 2008.
 - 2 *Demokrata*, 2013. július 10.
 - 3 Mi lesz a választások után? *Élet és irodalom*, 2013. július 19.
 - 4 In *Mély a múltnak kútja – Gondolatok a kultúráról*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998.
 - 5 A Kultúra- és Civilizáció-meghatározásoktól hely hiányában eltekintek. Sok van belőlük. Azok, amelyekkel egyet tudok érteni, jelzett írásaiban megtalálhatók. Ellentétpárjaim is lényegi Kultúra-, illetve Civilizáció-definíciókra utalnak.
 - 6 2013. január 12-én a Spektrum csatorna egy tudományos filmet sugárzott a paradicsommadarokról (*A paradicsom madarai*). Ebben láttam egy násztáncra készülő, „parkettjét” tisztogató hímét, miközben a gyülekező tojók más, ugrásra kész hímekkel párzanak. A násztánc elmarad. Később a „megcsalt” hím újra megjelenik a helyszínen. Érdeklődő tojó most is akad, a vetélytársak viszont távol maradnak. Csodálatos násztánc tanúi vagyunk, amely ezúttal boldog véggel zárul. Később egy másik helyszínen egy más fajú hím dürgését, pompás tollazatát az érkező tojó hosszasan, közlelő, minuciózus alaposággal, a pontozó bírő közönyével tanulmányozza, majd otthagyja.
- A látottak alapján az alábbi következtetésre jutok. A paradicsommadarak vetélkedésében az eredményes szaporodásnak, úgy látszik, nem feltétele a násztánc. A helyszín-

- re érkező, lesipuskás hímek is pározhatnak, versengeniük sem kell abban, hogy melyikük tánca kelti föl a tojók érdeklődését. A náasztánc, a madarak e sajátos kulturális viselkedése eszerint öncélúnak mondható, csakúgy, mint az emberi Kultúra számos megnyilvánulása. Nem játszik szerepet, mégis csinálják. Miért? Látva a gyönyörű náasztáncot lejtő madár sikerét a pázás terén (a másik faj esetében a sikertelenségét), arra gondolok, hogy nem egyszerűen a faj fönntartásával, hanem a Kultúra (a tánc-tehetség) genetikus hagyományozásával állunk szemben. Még pontosabban, mintha ebben a (két) esetben kizárólag a „Kultúra” mennél sikeresebb továbbörökítése lenne a (tojók) cél(ja).
- 7 Egyesek a rovarkolónia egészét egy élő szervezethez hasonlítják, melyben egy-egy kaszt egy-egy szervnek, a rovaregyed a szerv sejtjének felel meg. Ez a metafora emlékeztet a katolikus egyházéra, mely a hívők összességét Krisztus titokzatos testének nevezi. A közeljövőben mint ha a közösségi portálokra várna hasonló szerep.
- 8 > Megvilágosodás-erejű volt számomra a dániai Louisiana Museum of Modern Art Picasso-kiállítása (*Picasso és a Mediterráneum*, 1996). A 20. századi avantgárd talán legjelentősebbnek tartott képzőművésének eltéphetetlen kötődését mutatta föl múlthoz, hagyományhoz. Ilyen értelemben Picasso konzervatív művész.
- 9 Várkonyi Nándor: *Szíriat oszlopai*. Magvető Könyvkiadó, 1972, 73. o.
- 10 Az interneten a „haladás” címszó alatt már szinte csak a szombathelyi Haladás FC-ről olvashatunk.
- 11 Jan Assman: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999, 134. o.
- 12 Roland Auguet: *Kegyetlenség és civilizáció – A római játékok*. Európa, 1978.
- 13 Egyáltalán, mi szükség a kézügyességre? Gombnyomogatáshoz nem kell. > Karinthy Frigyes: *Szabadalmi iroda*. In *Omnibusz*. Szépirodalmi Kiadó, 1954, 121. o.
- 14 Lásd ehhez Hámori József ellentétpárjait:
 „Jobb félteke – Bal félteke”
 Néma, látó, térmanipuláló – Beszéd-nyelv használata
 Egyidejű, analóg – Sequenciális, digitális
 Szintetikus, holisztikus – Logikus, analitikus
 Geometrikus – Algebrikus
 Ösztönös – Intellektuális
 Divergens – Konvergens
 Képzelőerő-kreativitás – Következtető
 »Irracionális« – Racionális
 Tárgycentrikus (gondolkodás) – Absztrakt (gondolkodás)
 Impulzív, szubjektív, humorérzék – Realisztikus, objektív,
 humorérzék nincs
- Szabad (?) – Irányított
 Időtlen – Időérzék”
- Hámori József: *Az emberi agy aszimmetriái*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest–Pécs, 1999, 129. o.
- 15 egyneműsítés = beszűkülés. Palotai Zsolt DJ nyilatkozza: „...mindenhol a beszűkülés jellemző. Az egész világ ugyanazt a tévésorozatot akarja nézni, ugyanazt a könyvet olvasni, ugyanazt a zenét hallgatni, Ha jön valami új, az kioltja a régit, és nem hozzáadódik. A tudás ma vertikális, és nem horizontális. Mindig csak egy dolog létezik.” (*Heti Válasz*, 2013. július 11.)
- 16 Buzna Viktor – Horváth Csaba László: A világháló besűgői. *Magyar Nemzet*, 2013. július 30.
- 17 A tudománynak, mely eredendően a Kultúra része, ilyen és más civilizációs feladatokat (informatika, fegyverkezés, egészségügy stb.) kell megoldania.

Pethő Bertalan

A paradigma-fogalom vázlatos története

■ A 20. század második felében különösen Thomas Kuhn-nak a tudományos forradalmak szerkezetéről írott könyve¹ kapcsán vált széles körben használatossá és vitatottá „a paradigma”, kiemelten a *kopernikuszi fordulat* vonatkozásában.²

Ha figyelembe vesszük, hogy Kuhn koncepcióját radikálisan meghaladta négy, történelmi sorban egymás után következő tudományfelfogás: közöttük a Feyerabend,³ majd a Lyotard⁴ nevéhez köthető paradigmaváltás, elgondolkodtató az a kritikai észrevétel (Carl F. Gethmann⁵), amely szerint Kuhn paradigma-konceptiója „hátrányosan befolyásolta a tudományelméletet”. Ahhoz, hogy ezt az eredendő teoretikus problémát a művészetekre vonatkoztatva is értelmezzük, célszerűnek látszik vállalkozásunkat a fogalom történetének vázlatos áttekintésével kezdeni.

I.

A paradigma szónak a görög filozófiában nyomon követhető változásai külön fejezetet érdemelnének, de ezúttal csak annyit jelzünk, hogy a fogalom kettős értelmének a későbbi korokban egyfelől kiéleződő, másfelől elsimuló ellentmondása innen ered. A *paradeigma*, ami Hérodotosznál még az *épület* világnézeti szempontból semleges modelljét jelenti, Platón filozófiájában vált elvi jelentőségűvé. Az említett kettősség az ő világfelfogásában alakult ki. Az evilági dolgok előképeként, mintájaként, ideájaként értelmezett paradeigmát Platón a Túlnanból eredezteti, ám – anélkül, hogy az Evilág és a Túlnan kettősségét egyeztetette volna – mégiscsak felvonultat olyan kritériumokat, amelyek szerint az emberben magában keletkezhet evilági paradeigma.⁶ Arisztotelész ebből a felfogásból indul ki, minek eredményeként éppen Platón *ideatanát* kritizálja, amikor leszögezi: „míves működés (tekhné) által keletkezik mindaz, aminek *eidosza* a lélekben van.”⁷ Arisztotelész konkrét mesterségekre lebontva nevesíti azokat a *mintákat*, amelyeket az ember a korábbi történelekből, médiumokból, világfelfogásokból emel ki annak érdeké-

ben, hogy a küszöbönálló problémáit megoldja. Szögezzük le: ez az értelmezés Platónnak a Túlnant (túlvilágot) kitüntető filozofálásával összehasonlítva a paradeigma-fogalom szekularizációjának a kezdetét jelenti. És ez az a fogalomtörténeti előzmény, ez az a „kettős értelem”, amely végig fogja kísérni a nyugati gondolkodás történetét.

Miután Platón és Arisztotelész kora óta hosszú időn keresztül nem volt az érdeklődés előterében a paradigma, az újkor hajnalán annak következtében éledt fel, majd futott nagy karriert, különösen a 20. században – és fut tovább nagy karriert manapság is –, hogy a civilizáció fejlődésében három jól dokumentált nagy korszakváltás következett be. Ha ezekre visszatekintünk, maguknak a korszakváltásoknak az eseménye tűnik fel egy-egy nagy paradigmaként.

A Platón után hatszáz évvel, a 3. században élt és szintén még görögül író Plótinosz, Platónhoz kapcsolódva⁸ és őt túllícitálva, „a paradeigma és az idea szépségéről mint csodálatra méltóról” szólva eljutott a túlnani, „a Túl-Szép” (*to hüperkalon*) tételezéséhez. Szerinte az evilági Szép ennek a képmása (*eikona*)⁹.

A középkor–újkor határán, a 15. században élt Cusanus ellenben már az emberi praxisban – igaz: az emberi alkotó-készséget az ember Istenhez való hasonlatosságának tulajdonítva – értelmezte az (immár latinosan írott) paradigmát.¹⁰ Bonyolultabb fogalmi konstrukció keletkezett így, amelynek elemei azonban az alábbi logikai lépésekkel könnyen kibonthatók. (1) Cusanus szerint idea nincs az ember elméjén kívül (*extra mentem*);¹¹ (2) az ember paradigmák formájában rendelkezik eredeti kreativitással; (3) jelesül ez a kreativitás mutatkozik meg az Univerzum felfogásában, (4) amely felfogás egy – Cusanus által kidolgozott – geometriai modellben tanulmányozható.¹²

II.

Az Univerzum metafizikai fogalmát, amely az Evilágról szerzett tapasztalatok értelmezésének az alapjává is vált, azáltal váltotta fel Kopernikusz felfedezése és annak

konceptualizációja, hogy megfordította az elméletalkotás irányát. Az ő kezdeményezését folytatva, fejlett technikai eszköznek a birtokában, a csillagászati távcső használatával szerzett tapasztalatok alapján dolgoztak ki tudományosan épített világfelfogást.

Első ízben valószínűleg Georg Christoph Lichtenberg¹³ nevezte paradigmának a kopernikuszi fordulatot. Ez a megnevezés nem alkalmi szóhasználat volt a részéről, hanem a *példa* szótól élesen eltérő értelemben szekularizálta ennek a terminusnak a hagyományos, rendszerint spirituális jelentését. „A hipotézisek nagy hasznának legszébb példája – írta – az asztronómia. Mára a kopernikuszi rendszer csaknem minden kétséget kizáróan elfogadottá vált. Olyan paradigma ez, amelyhez minden más felfedezést igazítani kell. Ebben az esetben a legmeszebbre és a legmélyebbre hatolt az emberi értelem.”¹⁴ A hagyatékában fennmaradt egyik szövegéből kiviláglik, hogy Lichtenberg módszertudatosan használta a paradigma kifejezést. „Azt hiszem – jegyezte fel –, hogy a tudományosan megalapozott elméleti konstrukciók között egy sincs, amely termékenyebb lenne, mint az, amit én paradigmának neveztem [...]” Más összefüggésben megállapította, hogy valamennyi természettant úgy kell munkálni, hogy átveszik „az asztronómusok eljárását, mellyel tudományuk kibővítését paradigmának tekintik”, a vegytan vonatkozásában pedig leszögezte: „Lavoisier vitathatatlanul a kémia Kopernikusza lett.”

Komoly jelentősége van annak, hogy két és fél évszázad telt már el Kopernikusz óta,¹⁵ amikor Lichtenberg paradigmaként méltatta Kopernikusz felfedezését. Kell ugyanis távlat ahhoz, hogy valamely felfedezés paradigmává váljon, mert – különösen, ha az korszakosnak bizonyul – tesztelések hosszú során kell sikeresen átmennie.

Ami Kopernikusz tanait illeti, ő maga az ókori görög Arisztarkhosz¹⁶ heliocentrikus világfelfogását úgy elevenítette fel, hogy több mindenben még mindig a ptolemaioszi világfelfogáshoz illeszkedő klasszikus görög – jelentős részben Arisztotelész által képviselt vagy az ő nyomán kidolgozott – nézeteket vallott. Hitt például a „kristályszférákban”, melyekhez az égi pályán forgó égitestek úgy vannak hozzáerősítve, „mint egy ékszer a foglalatához”, és ezzel együtt forognak.¹⁷

Kopernikusz tulajdonképpen jelentősége azonban nem abban állt – és a feladat részleteit és bonyodalmaikat tekintve nem is állhatott abban –, hogy mindenestül fel- és átforgassa a hagyományos tanokat. Az ő forradalmi tette az volt, hogy Arisztarkhosz felfogását „a kor színvonalán álló matematikai készséggel (ha nem is a kísérleti adatok kellő kritikai alkalmazásával) újította fel, és

dolgozta ki részletesen [...]”¹⁸. Ebben az összefüggésben megjegyzendő, hogy Arisztarkhosz heliocentrikus felfogása¹⁹ pusztán hipotézis volt ugyan, de ezt a hipotézist jelentős tudományos újítóként tette: az asztronómia történetében valószínűleg elsőként fejlesztett ki módszert kozmikus dimenziók mérésére, és az akkori geometriai eszközökkel élve adott becslést a Nap, a Hold átmérőjére, valamint a Földtől való távolságukra vonatkozólag.²⁰

Az Első és a Második generációs – a mitikus és a platóni – világfelfogás-korszakot megkülönböztetve, immár a Harmadik generációs világfelfogás-korszak nyitányának ismerjük fel Kopernikusz felfedezését. Ennek világtörténelmi „Kopernikuszi Fordulattá” válásában persze fontos szerepet játszott a társadalmi Médiumok működése is – azaz a korszakos jelentőségű felfedezés széles körű fogadtatása nemcsak a tudósok, hanem a nagyközönség részéről is.²¹

Lichtenberg éleslátását dicséri, hogy annyira átfogóan értelmezte a paradigma fogalmát, hogy azt nemcsak a harmadik, hanem a negyedik – és a további – generációs világfelfogásokra is alkalmazhatóvá tette.²² Ő ugyanis a Kopernikuszi Fordulat méltatásából kiindulva észrevette Kant filozófiájának paradigmatisztikus jelentőségét is. Úgy gondolta, hogy „a fizikából választott paradigmától eljuthatnánk a kanti filozófiához”.²³

Lichtenberg felismerését az is magyarázhatja, hogy maga Kant is nagyra értékelte Kopernikusz teljesítményét.²⁴ De nem a filológiai összefüggés itt a fontos, hanem az, hogy Kant valóban ismét kopernikuszi fordulatot vitt végbe a világfelfogások történetében. Jóllehet ennek a fordulatnak érdemi elemzésébe itt nem bocsátkozhatunk, a magam részéről annak hangsúlyozásával csatlakozom Lichtenberg véleményéhez, hogy a kanti filozófia a nyugati metafizika krízisének első mélyre hatoló diagnózisa, egyszersmind a nyugati metafizika keretei között meghaladható gondolkodás ugyancsak első nagyszabású kísérlete volt.²⁵

III.

Kant hatása nyomán vált jól felismerhetővé, hogy a nagy horderejű tudománytörténelmi paradigmaváltások nemcsak az új világfelfogásokban, hanem az ember pszichéjében, létélményében és mentalitásában történő változásokban is megragadhatók.²⁶ Úgy is mondhatjuk, hogy a korszakváltásokat generáló eszme *vezéreszmévé* kimunkálva alakítja az új korszakot. Míg azonban a tudományos felfedezések és a világfelfogások között szoros logikai összefüggés áll fenn, a belőlük sarjadó vezéreszmék végletesen ellentétesek lehetnek egymással.

Például az az ismeret, hogy a világ nem geo-, hanem heliocentrikus (és a Naprendszer is csak része a kosmosznak),

azt az eszmét hívta életre, hogy az ember nem zárvány az előre elrendezett kozmoszban, hanem nyitott a világra. Az új felfedezés nem azt sugallta, hogy nagyobb léptékekben ne lenne akár előre elrendezett a kozmosz, de azt igen, hogy – összehasonlíthatatlanul nagyobb kihívást jelentve, mint eladdig²⁷ – magára az emberre hárul a feladat, hogy *határt* találva meghatározza és elhatározza magát. Azt már persze kultúratörténeti adottságok és személyiségalkati sajátosságok döntik el, hogy a kopernikuszi fordulatból mint paradigmából keletkező eszme hogyan és milyen tartalmakkal telítődve válik vezéreszmévé. Volt, aki az ember új keletű méltóságának tartotta, hogy a nyitottságban formálhatja önmagát és a földi világát. Például Goethe azt állapította meg, hogy Kopernikusz felfedezése az embert „eddig ismeretlen, sőt, nem is sejtett gondolati szabadságra és eszmélkedésekre (Gesinnungen) hatalmazta fel és hívta ki”.²⁸ Volt viszont, aki attól rettent meg, hogy önnön nyitottságában még élteben megsemmisülhet az ember. Nietzsche állapította meg, hogy a természettudományoknak (azokkal a próbálkozásaikkal együtt, hogy kicsusszanjanak a Túlnanba [in's Jenseitige]) nihilisztikus konzekvenciáik vannak. Ezt írta „Az európai nihilizmus” című tervezetének ötödik pontjaként: „A mostani természettudomány üzemeléseiből végül önfelbomlasztás, *önmaga* ellen fordulás, ellentudományosság *következik*. Kopernikusz óta az ember a centrumból az x-be {az ismeretlenbe} gördül.”²⁹

Nietzsche példája – a Goethével szembeállítva – olyan tanulssággal szolgál, melynek alapján kísérletet tehetünk a paradigma-fogalom filozófiai igényű újradefiniálására.

Amit *paradigmaként* észlelünk, az egymással rokonítható természeti, szociális vagy mentális jelenségek fogalmilag mergragadható képlékeny foglalata: behatárolható, egyszeresmind nyitott, rugalmas értelmezési tartománya. A paradigmák következésképpen egyszerre tartalmaznak a tudományosság igényét kielégítő tárgyi ismereteket s a világfelfogásokra jellemző holisztikus szemléleti elemeket. Sajátos, nem egzakt kategóriáról van tehát szó, s ezért pontosabb, ha – kicsit „filozófusabbul”, s talán költőibben is – így fogalmazunk: a paradigma olyan laza szerkezetű (szemipermeábilis) elméleti konstruktum, amelyik csak a nézőpontunk felől rögzített és határolt, de nyitott, tátongó az átelleni végén. Ez a nyitottság azonban – amely lehetővé teszi, hogy a mindenkori jelen horizontján áttűnő múlt a jövő kimunkálásában segítse az embert – nem ragadható meg pusztán ismeretelméletileg. A világfelfogásokat kifejező paradigmáknak döntően kultúratörténeti funkciójuk van.

A definícióban szereplő terminusokat a következőképpen értem. Konstruktumnak azokat a mentális képződ-

ményeket nevezzük, melyeket az ember abból a célból készít vizsgálódása közben, hogy rögzítse addigi eredményeit a további vizsgálódásai számára.

A konstruktumok rendszerint körülhatároltak. Ami egyebek mellett azt jelenti, hogy mind a forrásai felől, mind a folyamányai és következményei felé le vannak keréketve. Ellenben a *paradeigmaként* vett konstruktumot az jellemzi, hogy a tőlünk átelleni végén nyitott. „Tátongásról” azért beszélek, mert annak a konstruktumnak, melyet *paradeigmaként* vesz az ember, nem lehet véglegesen, illetve véglegesre zárni az átelleni nyílását. Nevezetesen az *örökkön* – amit gördülékenyebb kifejezéssel örökkévalónak szokás mondani – ilyen konstruktum. Ugyanis az örökkön a tartósnak az a kontradiktórius ellentéte, melyet a képzeletet meglovagoló gondolkodás *létező valamiként* fog fel.³⁰ A *szemipermeábilis* (félíg áteresztő) jelző pedig azt hivatott kifejezni, hogy mennél inkább igyekszünk visszamenőleg a végére járni valamely paradigmának, az annál megalapozatlanabb, és végül feneketlennek mutatkozik. Viszont a civilizáció fejlődése során azáltal gazdagodik a jelenben valamely paradigma, hogy a Történelem fordulatok által halad előre, és amikor valamely korszakváltás egy ismert korszak lezárásaként következik be – ilyen volt például a kopernikuszi fordulat a klasszikus (ó)korral szemben (a középkor lezárásául) –, akkor az adott korszakváltkozás a megelőző korszak felől töltődik fel paradigmává.

Valamely korszakváltkozás abban az értelemben *nagy paradigma*, hogy tudományos felfedezésen alapul, és miközben egy új világfelfogás jellemzőjévé válik, tudományok paradigmáivá bomlik. Ez az észrevétel vezet el ahhoz a 20. század második felében gyakran vitatott kérdéshez, hogy mi egyáltalán egy „tudományos paradigma”.

És ezen a ponton kanyarodjunk vissza Thomas Khun – a bevezetőben említett – paradigma-fogalmának közvetlen előzményeihez.

Feltétlenül említést érdemel, hogy egy 1900-ban megjelent szótár a nyelvtan, a retorika és – Saussure-re utalva – a nyelvészet viszonylatában a következőképpen definiálta a *paradigmát*: „valamely tudományos iskola vagy diszciplína filozófiai és elméleti kerete, melyben az adott tudományos iskolát vagy diszciplínát támogató elméleteket, törvényeket és végrehajtott kísérleteket formulázzák meg; széles értelemben: bármiféle filozófiai és elméleti keret.”³¹

Ez a definíció a benne kétszer szereplő „elmélet” által körben forog. Ez a körben forgás azonban csak akkor hiba, ha a paradigmát világfelfogásként értelmezik. A tudomány tudományos definíciója ugyanis már azáltal körben forog, hogy a definiálás körülhatárolás. Hiszen a körülha-

tárolás mentén – szemben az átellenükön tátongó végű világfelfogásokkal – éppen az forog, ami határolódik. Ennek a meggondolásnak a szem előtt tartásával megállapítható, hogy a Kuhn könyve kapcsán megfigyelt használatosság és vitatottság sajátos együttjárása annak tudható be, hogy a „paradigma” terminust alkalmazva anélkül ingáztak tudomány(os felfogás) és világfelfogás között, hogy ennek a kettőnek a különbségét észrevették volna. Az így keletkezett konfúziót jellemzi, hogy Kuhn felfogásában a „paradigma” nem kevesebb, mint huszonegy különböző, részben egymással inkonzisztens jelentésféleségben fordul elő.³² Melyek nincsenek sem egyeztetve, sem rangsorba állítva, sem valamely fő(bb) fogalom alá csoportosítva.³³ Viszont éppen ez a lazaság adott alkalmat arra, hogy „paradigmákat” vegyenek, illetve vétessenek észre a különféle tudományszakokban és az élet sokféle egyéb területén.³⁴

A tudomány és a paradigma vonatkozásában felmerülő sok egyéb probléma közül a jelenlegi összefüggésben azt emelem még ki, amelyik azáltal adódik, hogy a tudományt és a technikát együvé sorolják (a szociáltechnológiákkal együtt) „kognitív-instrumentális racionalitás” címen.³⁵ Egyfelől találó persze az együvé sorolásuk, hiszen a tudomány a saját és változatos technikái szerint tagolódik különféle elméletekre és (tudomány)szakokra, miközben a technika tudományos értelmezésekben fejlődik és szakosodik. Másfelől viszont elégtelen az együvé sorolásuk abban a tekintetben, hogy a különbözőségük – valamint az együvé tartozásuknak és a különbözőségüknek az együjtése – nincs konceptualizálva.

JEGYZETEK

- 1 Kuhn, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. (1962) Ford. Bíró Dániel. Gondolat, Budapest, 1984.
- 2 *A tudományos forradalmak szerkezete* c. könyvének a publikálása előtt öt évvel Kuhn a „Kopernikuszi Forradalom”-ról jelentetett meg könyvet: *The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the Western Thought*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957. – Ennek kritikájához vö. Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1957, 428. o.
- 3 Feyerabend, P.: *Against method. Outline of an anarchistic* theory of knowledge*. [1975] Fifth impression, Verso, 1984. – Az alcímben szokatlan módon szereplő csillag a könyvnek azokra a szöveghelyekre utal, melyeken Feyerabend magyarázza az „anarchistic” jelzőt. Vö. Pethő B.: Posztmodern „ismeretterjesztő előadód/ásban”. In Pethő B. (szerk.): *A Posztmodern*. Gondolat, Budapest, 62–66. o.
- 4 Lyotard, J-F.: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Minuit, Paris, 1979.
- 5 Carl F. Gethmann: Paradigma. In *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Hg. v. Jürgen Mittelstrass. Band 3. Metzler, Stuttgart–Weimar, 1995, 33–37. [35. o.].
- 6 Példaként Platón *Állam* című könyvének az a részlete említhető, melynek az ágy és az ágy Ideája közötti kapcsolat a témája. Miután Platón megállapítja, hogy sok ágy és sok asztal van a világon, Ideája azonban mindkét Szernek (*ta szkeuê*) csak egy-egy van, megkülönbözteti az egyes ágyakat előállító mesterembereket a Mindenség *démiurgoszától*, továbbá azoktól, akik csupán a (Mindenségben) előforduló dolgokat – köztük az ágyakat és egyéb mesterségesen előállított tárgyakat – utánozzák, pl. tükörben nézve vagy lefestve azokat. Így jut Platón arra a megállapításra, hogy az ágyak háromfélék: „a természetben lévő (*hé en té phüszei ousza*)”, melyet isten alkotott; melyet az asztalos csinál, és melyet a festő. Ők hárman „kurátorai (*episzttatai*) az ágyak három formájának (*eideszin*)”. – Az ember által újonnan alkotott *paradeigma* lehetőségét Platón a „Törvényhozóról” értekezve veti fel (*Állam* V, 472d 6 – e 1; VI, 484c 6 – d 3; *Törvények* IV, 713e 8 – 714a 3).
- 7 Így „az orvosi mesterség és a házépítő mesterség az egészségnek, illetve a háznak az *eidosza* [...]”. A keletkezéseket és a mozgás-működéseket (*kinészeón*) pedig részint gondolkodó tevékenységnek (*noészisz*), részint alkotásnak (*poiészisz*) nevezzük; ugyanis ami kezdő-elvből (*arkhé*) és *eidoszból* indul ki, az gondolkodó tevékenység, ami pedig a gondolkodó tevékenység befejezése (*teleutaiou*), az alkotás.” (Arisztotelész: *Metaphysica* VII, 7, 1032a 32 – b 13.)
- 8 Platón a *Phaidrosz* c. dialógusában beszél (250d–e) a Tülvilági Szépség Evilágra átsugárzó ragyogásáról.
- 9 Plótinosz: *Enneaden* V 8, 8, 10–23.
- 10 Cusanus paradigma-ügyben írott szövegeit Thomas Rentsch (Paradigma. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 7. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Schwabe, Basel, 1989, 74–81.) konspektusából ismerem és idézem.
- 11 A hagyományos metafizikai felfogások és ezeknek a továbbvitele mellett, az ideának ez a felfogása fejlődött tovább és uralkodott el az újkorban, különösen John Locke értelmezése által (*An essay concerning human understanding*. Ed. Peter H. Nidditch. Clarendon Press, Oxford, 1975, 47. o. [= I. I. 8.]): idea „az a terminus, aminek leginkább van jelentése, amikor az ember gondolkodik, bármi is az értelem tárgya [...]”. – Például angol nyelvhasználatban az „idea” szó az ’érzés’-től az ’ötlet’-en, a ’sejtés’-en, a ’(halvány) elképzelés’-en, a ’valami eszembe jutott’-on át a ’fogalom’-ig, a ’gondolat’-ig, az ’ismeret’-ig, az ’eszmé’-ig terjed.

- 12 Az újplatonikus-fénymetafizikai perspektívájú *figura paradigmaticáról van szó*; ennek az ábrázolása két, hegyükkel egymásba tolt piramis-alak, szakaszokra osztva Cusanus terminusai számára.
- 13 1742–1799; író, és 1769-től a fizika professzora Göttingenben.
- 14 Hans Blumenberg (Beobachtungen an Metaphern. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 15, 1971, 161–214.) részletesen méltatta és idézte Lichtenberg felfogását. A Lichtenberg-idézeteimet ebből a tanulmányból merítem.
- 15 1473–1543.
- 16 Élt Kr. e. 280 körül.
- 17 Ezt és az alábbiakban néhány további információt és idézetet Simonyi Károly *A fizika kultúrtörténete* (Gondolat Kiadó, Budapest, 1978) című, direkt Kopernikusz-citátumokat is tartalmazó könyvéből (156. o.) merítettem. – Ebben a vonatkozásban megjegyzem, hogy Platón a *Timaiosz* című dialógusában (40a 4 skk.) az isteni lények fajtájáról szólva – és a parmenidészi elgondolására rímelve – azt írta, hogy „a mindenség hasonlatosságára szép kerekdedd” van alkotva (*tó de panti proszeikazón euküklon epoiei*). Majd antropomorf összefüggésre térve kijelentette (*Timaiosz* 44d 3 skk.), hogy „a két isteni körpályát, a mindenség kerekded alakját utánozva, gömb alakú testbe zárták, melyet most fejnek nevezünk: ez a legistenibb bennünk és összes testrészeink ura”.
- 18 Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. I. k. 156. o.
- 19 Kétszeres Föld-mozgás: forgás a saját tengely körül és keringés az elliptikán.
- 20 *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Begründet von Friedrich Ueberweg. Die Philosophie der Antike. Band 3. Ältere Akademie. Aristoteles – Peripatos*. Hg. v. Helmut Flashar. Schwabe. Basel/Stuttgart, 1983, 575. o.
- 21 A kopernikuszi fordulatról szóló egyik korabeli könyvről azzal a megjegyzéssel értesítették Itáliából az angol uralkodót, hogy „már az utcasarkon is erről beszélnek”. – A franciaországi La Flèche kollégiumban – ahol Descartes tanult – háromnapos ünnepséget tartottak a kopernikuszi tanok tiszteletére 1610-ben.
- 22 Mai világunkban, a „Poszt↔Modern”-ben kifejlődött Planetaritásra orientálódást nevezem Harmadik Kopernikuszi Fordulatnak (Pethő Bertalan: *Poszt↔Modern Mérleg 1990–2010. Magyarország a világon*. Platón, Budapest, 2010, 164–167. o.
- 23 Idézi Hans Blumenberg: *Beobachtungen an Metaphern. Archiv für Begriffsgeschichte*, 15, 1971, 197. o.
- 24 Kopernikusz Kantra gyakorolt hatásának dokumentálásaként érdemes bővebben idéznünk *A tiszta ész kritikája Második kiadásának Előszavából*; XVI–XVII. o.): „Mostanáig feltételezték, hogy minden ismeretünknek tárgyakhoz kell igazodniuk; ám e feltevessel dugába dőlt minden kísérlet, hogy a tárgyakról fogalmak útján *a priori* valami olyanról állapodjunk meg, ami által ismereteinket bővítenénk. Próbáljuk meg ezért egyszer, vajon nem boldogulunk-e jobban a metafizika feladataival, ha feltesszük, hogy a tárgyaknak kell ismereteinkhez igazodniuk, ami már a tárgyak *a priori* megismerésének megkívánt lehetőségével – azzal, hogy a tárgyakról még az előtt állapítsunk meg valamit, hogy ezek nekünk adódnak – jobban összeillik. Az a helyzet, mint Kopernikusz első gondolatával. Aki – miután az égi mozgások magyarázatával nem jutott előre, ha feltételezte, hogy az egész csillagsereg a néző körül forog – megkísérelte, vajon nem jár-e több sikerrel, ha a nézőt forgatja, ellenben a csillagokat nyugalomban hagyja. A metafizikában, ami a tárgyak *szemléletét* illeti, hasonló módon próbálkozhatunk. Ha a szemléletnek a tárgyak minemősége (*Beschaffenheit*) szerint kellene igazodnia, nem látom be, hogyan lehetne róluk *a priori* valamit tudni; ha azonban a tárgy (mint az érzékek objektuma) igazodik szemléletképességünk minemősége szerint, akkor egészen jól el tudom képzelni magamnak ezt a lehetőséget.” (Saját fordításom; vö. még i. m. XXII. o., 2. lábjegyzet.)
- 25 Kant mindenekelőtt a metafizika lehetőségének a kérdéséveti fel. „Ha tudomány a metafizika, akkor hogyan van az, hogy nem hozhatja magát más tudományhoz hasonlóan, általános és tartós helyeslés helyzetébe? Ha meg nem, akkor hogyan történhet, hogy mégis a tudomány látszatát keltve dicsekszik, és az emberi értelmet soha ki nem hunyó, de soha nem teljesült reményekkel hitegeti?” (Kant: *Prolegomena...* Alexander Bernát fordításában. Idézi Pethő B.: *Az ontológiai idealizmus ismeretelméleti idealizmustól való különválásáról a „határ” és a „korlát” 1781 és 1807 közötti értelem- és funkcióváltozása kapcsán*. In *Határjárás posztmodern végeken*. Platón Könyvkiadó, Budapest, 2006, 141. o.)
- 26 Ami pedig az éppen a bennünk keletkező Eszmét és ennek kifejlését illeti – emlékezzünk a Platón által önmagában felfedezett *paradeigmára*, ami szerint az ember elméjében keletkezik a kivitelezendőknek az Eszméje (*eidosza*) –, Arany Jánosnak a 20. századi pszichológiai kutatásokat megelőző gondolatait idézem az éppen még csak felneszező eszméről. Arany méltatja Szemere Pálnak az ő *Remény* c. verséről való elmélkedése közben újonnan alkotott „neszme” szavát, és hozzáfűzi: „[...] a szellemnyilatkozásban [...] alsó fokozat a *neszme* [...], vagy alig több ennél. Igen helyes. Mi is lehetne, az *inventio* műveinél egyéb mint neszme, vagy félig homályos eszme legfőlebb. Itt nem a logica vezet bizonyos eszmékhez, itt a pillanatnyi helyzet, kedélyállapot, érzelemből fog eszme fejlődni, s ha kísérhet-

- jük is, szabályozhatjuk is további fejlődésében, a csíráról, a keletkezés mozzanatáról nem adhatunk számot magunknak.” (Levélváltás Szemere Pállal. 1860. In Arany János levelezése író-barátraival. Sajtó alá rendezte Arany László. I. Ráth Mór, Budapest, 1888. 147. old.)
- 27 „Kopernikusz az újkor önmegértésében” c. tanulmányában a következő megállapításra jutott Hans Blumenberg: „A tudományosan objektívalódott világ néma lett arra a kérdésre vonatkozólag, hogy mi a helyzete benne az embernek; ezt a kérdést az ember már csak önmagának teheti fel.” („Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit”. In *Abhandlungen der Akademie Mainz. Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse*. 1969. Nr. 5. Franz Steiner Verlag, Mainz, 368. o.
- 28 Goethe: *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre I. 4. Zwischenbetrachtung*. In *Goethes Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*. Vierzigster Band. *Schriften zur Naturwissenschaft. Zweiter Teil*. Cotta, Stuttgart und Berlin, 1907, 185. o.
- 29 Nietzsche: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Grossoktávausgabe Band XV. Kröner, Leipzig, 1911, 142. o. – A Nietzsche új kritikai összkiadás kapcsán a *Wille zur Macht*-szövegösszeállítás koncepciójára vonatkozó kritikák a jelenlegi idézetet nem érintik.
- 30 Ennek a logikai műveletnek – a pozitív illimitatív kontradiktorietás keletkezésének – a kifejtésére nincs hely a jelenlegi keretek között, ugyanakkor említés nélkül sem hagyható ez a logikai művelet a mostani témában. Részletes megfontolások olvashatók Az ismeretről írott tanulmányomban (*Határjárás posztmodern végeken*. Platón, Budapest, 2006, 74–85. o.). – Megjegyzem, hogy ilyen logikai művelettel keletkezik pl. „isten”.
- 31 *Paradigm* – Definition from the Merriam-Webster Online Dictionary. – Kurzív az eredetiben.
- 32 Kuhn egyik kritikusa, M. Masterman számolta össze a „paradigma” különböző meghatározásait. – Idézi Thomas Rentsch: *Paradigma*. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 7. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Schwabe, Basel, 1989, 74–81. o.
- 33 A Kuhn könyvéhez kötődő tudományfelfogást radikálisan meghaladta – miként említettem a bevezetésben – négy, történelmi sorban egymás után következő tudományfelfogás: a Feyerabend, majd a Lyotard nevéhez köthető paradigmaváltás, majd a (Kuhn köre által tárgyalt) „normál tudomány”, „posztnormál tudomány” és „pronormál tudomány” terminusok mentén való továbbfejlesztése. – Vö. Pethő Bertalan (vál. etc.): *A posztmodern*. Gondolat, Budapest, 1992, 61–66. o.; Uő: Endogén pszichózisok: paradigmaváltás az orvosi modellre az elmúlt három évtizedben. *Magyar Tudomány*, 110 (2004), 2, 208–220. o.; Uő: A pszichiátria mai krízise, a modern és posztmodern tudomány kontextusában. *Psychiatria Hungarica*, 23 (2008), 396–419. o.
- 34 A Kuhn könyve kapcsán kialakult vitáról és a „paradigma” sokféle használatáról tájékoztat a *Wikipedia, the free encyclopedia* és az interneten szókeresővel található több más forrás.
- 35 Max Weber nyomán Jürgen Habermas azt állapította meg, hogy a cselekvő ember (Aktor) és a világ vonatkozásai közül hat olyan található, amely „racionalizált és tudatosan szublimált” lehet. Ezeknek a Max Weber nyomán kimutatott racionalizálás-komplexusoknak egyike a kognitív-instrumentális racionalitás terén a tudomány, technika és szociáltechnológiák. Melyek a Társadalom-Rendszer alrendszereit képezik. – További részletek a *Társadalmi rendszer és életvilág. Jürgen Habermas elmélete a kommunikatív cselekvésről* c. tanulmányomban. In *Határjárás a Modern Végei felé*. Platón, Budapest, 2002, 294–355. (298. skk.); első megjelenés: *Magyar Filozófiai Szemle*, 31 (1987), 225–291. o.

Szmodis Jenő

A jog és a művészetek

■ Egy „boldog kor”

Volt a nyugati kultúrának egy csodálatos szakasza, amikor a művész tudóssá is vált, a tudós pedig bátran fejezte ki magát a művészet által is. A reneszánsz kora volt az, amikor művészet és tudomány *már és még* együtt volt, s átjárták egymást. A tudománynak persze előbb ki kellett bontakoznia a teológiai szemlélet közegéből. A hét szabad művészet (grammatika, retorika, dialektika, asztrológia, aritmetika, geometria és a muzsika) újabb tudományokkal bővült, s mindinkább valódi tudománnyá érett. A művésznek pedig ki kellett lépnie a névtelenségből, hogy a művészet – a társadalmi megítélést illetően – lassan egyenrangúvá váljon a szellem egyéb megnyilatkozási formáival. A művészetben mind nagyobb teret kapott az egyéniség, akár az ábrázolásban, akár az alkotó személyének előtérbe kerülésével. A duecento Bonanno Pisanója az egyik első, akit név szerint ismerhetünk. Ama boldog kor kezdetei tehát a 12–13. század fordulójának tájékára tehető, hogy a következő idők már az igazi humanizmus jegyében teljenek.

A trecento a tudomány és a művészet összefonódásának nagy százada, amely nemcsak az *Isteni színjáték*kal kezdődik, hanem Danténak az *államtudomány* szempontjából is becses röpiratával, a *De monarchiával*, amelyben a világi hatalom emancipációját követeli az egyházi hatalommal szemben. Dante *történeti* analógiákat hoz fel, *jogász*kodik igazának alátámasztása érdekében. Politikai röpirata *költői* nyelvű és hevületű, s egyúttal a társadalombölcselet becses emléke. A költő egyúttal politizál, mert a *Commedia* Poklába veti politikai ellenfeleit, míg felmagasztalja, akikkel rokonszenvezik. S ha Machiavellit tekintjük a politikatudomány megalapozójának, úgy Dantét bizvást nevezhetjük Machiavelli elődjének.

Tudjuk, hogy a tudományok szakosodása, a művészetek professzionálissá válása milyen előnyökkel járt e szellemi formák fejlődésére. Arra azonban, hogy a *szakosodás* mi-féle gondokat vetett fel, viszonylag későn hívta fel a figyel-

met Ortega *A tömegek lázadásában*. A 20. század elején maró gúnnyal illette a szaktudóst, aki sokszor még büszke is más területeken való tájékozatlanságára. Jung kifejezését idézve: a fejlődés prométheuszi vétségéért az árat meg kellett fizetni. A tudományos szemlélet mindinkább hátat fordított az intuíciónak, noha a legkiválóbb tudományos teljesítmények többnyire valamilyen sejtésből erednek. Valahogy akként, amint Jung gyanította: minden nagy felfedezés egy archetipikus kép felismeréséből származik. Az energia megmaradásának törvényét is egy ilyen, a kollektív tudattalanban rejlő kép fogalmi szintre jutásával magyarázta. Hérakleitosz örökkön élő tüze, a lélek halhatatlansága mind ugyanannak az igazságnak a kifejeződése.

Csak hogy a művészek valószínűleg *bensőségesebb és intenzívebb* kapcsolatban állnak ezekkel az archetipikus képekkel, a tudattalan mindannyiunkban rejlő sajátos mintázatával. Ez az ő hallatlan előnyük mind a hétköznapi, mind a tudós emberekkel szemben. Az intuíció, a művészi invenció olyan kérdéseket állít az alkotó elé, amelyek annak előtte értelmi vizsgálat tárgyát nem képezték. A művész gyakran *előbb* érzékeli a problémát, amit a tudós csupán évekkel, évszázadokkal később vesz boncké alá. A következőkben néhány konkrét példán igyekszem megvilágítani a művészi látásmód hallatlan előnyeit a ráció hűvös mérlegeléséhez képest. Ennek során megpróbálom vázolni, hogy a nyugati jogkonceptió átalakulását, jogunknak a morális tartalmaktól való elszakadását mennyivel korábban és pontosabban érzékelt, érzékeltette a művészet, mint maga a jogtudomány. Ehhez azonban röviden át kell tekintenünk a nyugati jogfelfogás változásait.

A jogfelfogás átalakulásáról

Saját szakterületem, a jogfilozófia egyik legkeményebb diójának számít a jogpozitivizmus kérdése. Ez a 19. századi elméleti irányzat határozottan deklarálta, hogy a jog nem azonos az egyéb társadalmi jelenségekkel, s hohy ezek egymástól való elhatárolása szükséges. A jog

az állam hatalmi parancsa, olyan formális kényszerrend, amely nem tévesztendő össze sem a szokással, sem az illemmel, sem pedig az erkölccsel. Sajátos autonómiával rendelkezik, egy-egy jogszabály legitimitása alapvetően formai követelmények teljesülésén nyugszik. Az arra jogosított szerv, az előírt rendben kell hogy megalkossa. Később Adolf Merklnél és Hans Kelsennél felmerül az ún. joglépcső-elmélet. Minden jogszabály egy magasabb szintű jogszabályon kell, hogy nyugodjék egészen a hipotetikus alapnormáig. Ebben a felfogásban a jog egy logikai rend. A jog tartalmi, elsősorban erkölcsi alapú kritikája ún. metajurisztikus elemekkel való operálásnak minősül. Mindez pedig szoros kapcsolatban áll az ún. *jogbiztonság* értékével, amely elvileg a kiszámítható gazdasági forgalmat szolgálja. Az igazságtalan jog kérdése a jogpozitivisták szemléletben gyakorlatilag fel sem merül, legfeljebb a jog természetéhez képest inadekvát akadékoskodásnak minősítve azt. A szélsőséges jogpozitivisták felfogásában a jognak ugyanis nem fogalmi eleme az *igazságosság*.

A jogpozitivizmus kialakulása szoros összefüggésben áll a kapitalista rend uralomra jutásával és a modern, polgári állam létrejöttével. A fejlődés egy későbbi szakaszában, különösen a világháború és a náci rendszer tanulságaiból okulva, ismét megélnékültek a természetjogi törekvések, amelyek a joggal szemben már bizonyos etikai minimumot támasztottak. E szemléletben ahhoz, hogy az állami szabályokat jognak lehessen nevezni, a normáknak tartalmazniuk kell egy bizonyos etikai minimumot, de a szabályok legalábbis nem lehetnek ellentétesek ezzel az etikai minimummal.

Fontos azonban látnunk azt is, hogy a jogpozitivizmus nem lett volna oly sikeres, e szemlélet nem uralkodott volna olyan hosszú ideig, ha nem rendelkezne *mélyebb gyökerekkel* az európai gondolkodásban. A római jog, aminek kialakulásában nagy szerepe volt az etruszk eredetű formalista-fatalista vallásosságnak, sokáig őrizte alapvető jellegzetességeit, a szöveghez kötöttséget és a hétköznapi moralitás iránt való közömbösségét. Ez a merevség többek között a görög filozófia (elsősorban a sztoicizmus és az epikureizmus) hatására lassanként oldódott, azonban megmaradt a jog *önértékként* való kezelése. A késő antikvitás idején és a korai középkorban a keresztény szemlélet új értékeket jelenített meg, egyúttal elhozta – a római joggal ugyancsak összefüggő – kánonjog és az egyházi jogszolgáltatás kiemelt jelentőségét. A Biblia tanítása és az isteni jog mindenek felett való elsőséget élvezett, ami egyúttal a pápa sajátos közjogi szerepét is erősítette. Az Egyházi Állam világi törekvései azonban óhatatlanul hívták életre a világi hatalom,

a világi uralkodók emancipációs igyekezetét. Ebben a folyamatban – az Aquinói Szent Tamás által kikristályosított jogfelfogás dominanciáját követően – kiemelkedően fontos állomás Dante *De monarchiája*, amelyet Pádúai Marsilius, William Occam, John Wycliffe, Husz János fellépése követett.

Az uralkodók a 14–15. századtól mindinkább sajátos hatalmi pozíciót értek el az egyházzal szemben, míg végül a reformáció egyértelműen a világi hatalom és a világi jog dominanciája felé billentette a mérleget. A 16. század a korai abszolutizmus kora, amelyben a jog az *uralkodó rendelkezése*. Ebben az értékválsággal terhes időben különösen felértékelődött a római jog szerepe, s ez egyúttal azt is jelentette, hogy a jog *önértékként* való szemlélete a nyugati kultúrában megerősödött. A világi jog megerősödésével a jog erkölcsi alapjai kérdőjeleződtek meg. A korszak lappangó kérdése: vajon mi a jog mércéje?

Erre majd csak a 17. században kibontakozó modern természetjog próbál választ adni, Grotius, Pufendorf és a többiek. Csakhogy a 16. században átmenetileg kialakult egyfajta prepozitivizmus, amely a jogban nem látott többet, mint *hatalmi parancsot*, olyat, amit minden körülmények között követni kell. Az ebben rejlő *abszurdumokra* azonban nem teoretikus művek hívták fel elsőként a figyelmet, hanem *irodalmi* alkotások. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezt megelőzően már a képzőművészetben is mutatkoztak annak jelei, hogy a nyugati jogfelfogás átalakulóban van. Hogy érzékletesebben álljon előttünk szekuláris és formálissá váló jogunk sajátos útja, célszerű előbb két 16. századi irodalmi emléket felidézni.

Írók a jog átalakulásáról

Montaigne – aki maga is törvénytudó volt – az *Esszéik*ben összegzi a 16. századi jog állapotával kapcsolatos tapasztalatait. Mint írja: „Franciaországban több a törvényünk, mint a világ összes többi részének együttvéve, és több, mint amennyi Epikurosz összes világainak az elkörmányzásához kellene: »Uti olim flagitiis, sic nunc legibus laboramus« – mint egykor a gonosztetteket, most a törvényeket nyögjük.”¹ A jog pozitivistikus, egyúttal mindenható jellegét illető kételyét fogalmazza meg, amikor mindehhez hozzáfűzi: „Cselekedeteink, amelyek örökös változásban vannak, nemigen kapcsolhatók össze a megváltoztathatatlan és mozdulatlan törvényekkel. Minél kevesebb van belőlük, minél egyszerűbbek és általánosabbak ezek, annál kívánatosabbak, sőt azt hiszem, jobb lenne, ha egy se volna, mint annyi, amennyi nekünk van.”² Ez a fenntartása igencsak egybecseng Arisztotelész álláspontjával, amely a törvény általános és az eset külö-

nös jellegének ellentétére hívta fel a figyelmet. Az európai jogbölcseletben az elsők között figyelmeztet ugyanis az *értelmezés* hatalmára, a jogértelmezésben rejlő, gyakran szinte korlátlan lehetőségekre. Mint írja: „...nincs nagyon kedvemre annak a vélekedése, aki egykor jónak látta a törvények sokaságával féken tartani a bírák hatalmát és szájukba rágni a paragrafusokat; nem látta be, hogy ugyanannyi a szabadság és mozgás lehetősége a törvények értelmezésében, mint megalkotásukban.”³

Másrészt igencsak tisztában van az értelmezés korlátaival is egy pozitivistikus, a méltányosságot alapvető elemként nem hordozó jogrendszer esetén. Mint írja: „Hányszor derítettük ki, hogy ártatlanok bűnhődtek, mármint a bírák hibáján kívül, és hányan lehettek, akikről nem deríthettük ki soha? Például az én időmben történt: néhány embert gyilkosság miatt halálra ítélték; az ítélet ugyan nincs kihirdetve, de megállapították és meghozták. Ekkor a bírakkal tudatják egy szomszédos alacsonyabb rangú törvényszék tagjai, hogy van néhány foglyuk, akik nyíltan bevallották ezt a gyilkosságot, és minden kétségen felül fényt derítettek az egész ügyre. Tanácskozás kezdődik, hogy mármost félbeszakítandó-e az előbbieken hozott ítélet végrehajtása. Felhozzák, hogy az eset példa nélkül való, és későbbi ítéletek felfüggesztésének precedensül szolgálna, hogy az elmarasztalás törvényesen megtörtént, és a bírának nincs okuk a megbánásra. Egyszóval a szegény ördögöket feláldozzák az igazságszolgáltatás formuláinak.”⁴

Nem véletlen, hogy éppen a 16. században, annak is a legvégén (1596-ban) kerül színpadra egy mű – Shakespeare *A velencei kalmárja* –, amelynek drámai alapkonfliktusa elképzelhetetlen lett volna a nyugati jog profanizálódása és ezzel összefüggésben szövegközpontúvá alakulása nélkül. Shakespeare a *Gesta romanorum*-ból vett története által zseniálisan érzékeli a kultúra és egyúttal a jogi kultúra gyökeres változását, és ennek lényegét végletekig kiélezett metaforájában, ama egy font húsból fejezi ki. A cselekmény – részben a korízlás, részben pedig a metafora abszurditása miatt – nem ér tragikus véget, a hitelező Shylock nem hasíthatja ki az adós, Antonio testéből a „zálogul” lekötött húsdarabot, ami a hitelező szándéka szerint az adós szíve volna. Csakhogy a tragédia nem azért marad el, mert nyilvánvalóan gyilkos szándék vezeti a hitelezőt, hanem azért is, mert az ál-jogászként feltűnő Portia a shylocki követelés *betűhöz ragaszkodásához* hasonló *szórszálhasogatással* mutat rá, hogy a szerződés csak egy font húsról szól, de egy csepp vérről sem. A szövegközpontú galádságot tehát az ugyancsak szövegközpontú találékonyság győzi le. Egy ilyen dráma aligha

születhetett volna meg száz esztendővel korábban vagy a 20. századi „jogtalan jog” kategóriájának megszületését követően. A 16. századtól azonban évszázadokon át borzadással, de az abszurd problémára való bizonyos fokú ráhangolódással szemlélték e művet és a benne alakot öltő dilemmát nézők és olvasók ezrei. És alighanem még mi is. A jognak ilyen, a szöveget előtérbe helyező felfogása vezetett el aztán a szélsőséges normativizmushoz, a jogpozitivizmushoz, a jognak önreferenciálisan zárt rendszerként való elgondolásához. Mindezt azonban a művészek *előbb* érzékelték, mint a tudósok, legalábbis előbb artikulálták az ebben rejlő problémákat.

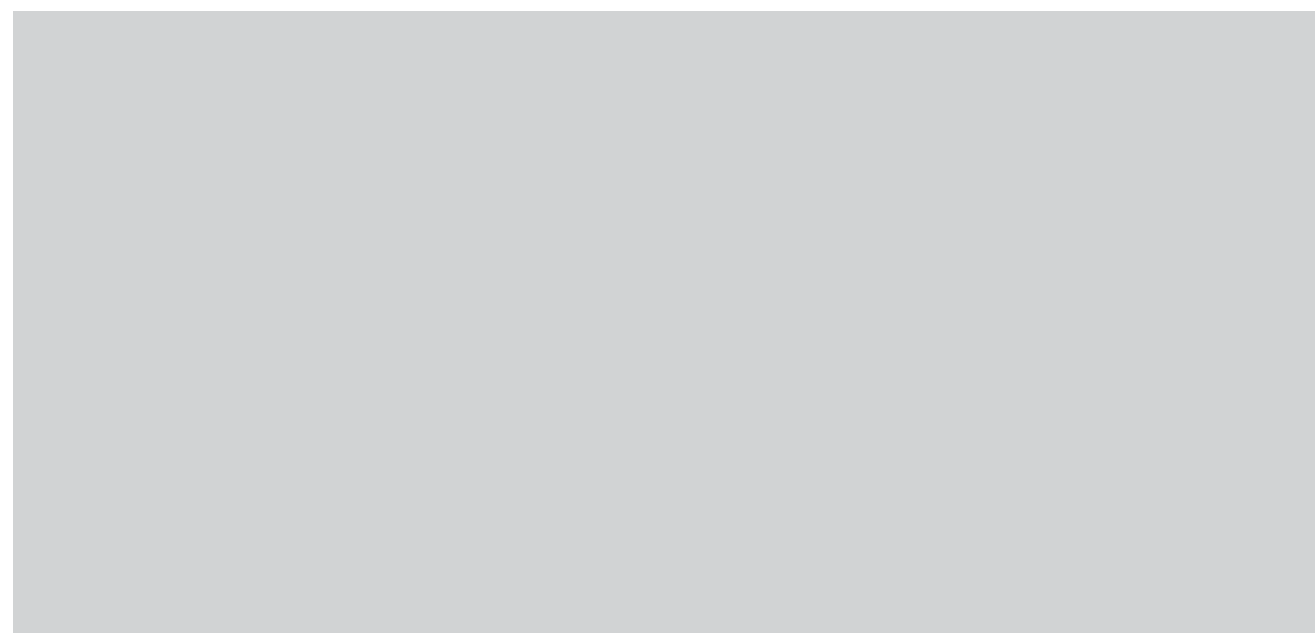
A jogfelfogás átalakulásának tükröződése a képzőművészetben

Amint korábban említettem, a jog *formálissá* válásának fontos előzménye volt a jog *profanizálódása* és a világi uralkodók emancipációs küzdelme az egyházi hatalommal szemben. Ez fokról fokra áthatotta a jog természetéről való gondolkodást is. Hangsúlyoznunk kell, hogy a képzőművészet bevonása a joggal kapcsolatos vizsgálódások körébe bizonyos mértékig problematikusnak tekinthető. Kétségtelen, hogy a szobrászat, az építészet, a festészet számos ponton találkozhat a jog világával, ez azonban a legtöbb esetben igen keveset árul el közvetlenül az adott kultúra és kor joggal kapcsolatos elképzeléseiről. A képzőművészet ugyanis természetéből fakadóan *nem fogalmi* kifejezési mód, míg a nagy jogrendszerek alapvetően még akkor is fogalmakkal dolgoznak, ha nem törekednek következetesen kimunkált terminológia megteremtésére, a fogalmi distinkciók árnyalt rendszerének kiépítésére.

A képzőművészet joggal kapcsolatos reflexiói közül a legtanulságosabbaknak az utolsó ítélet-ábrázolásokat és ennek az ábrázolási típusnak a változásait látom. Aligha kell hangsúlyozni, hogy az *ítéletnek* és az azzal összefüggő képzeteknek a jog terrénumán belül kiemelt jelentősége van. Végso soron az ítélet az a tényező, amely egyértelmű határozottsággal felismerhetővé teszi a jogok és kötelezettségek alapját. Egyáltalán nem véletlen, hogy az amerikai jogfilozófiában régóta tartja magát az elképzelés, hogy a pozitív jog szabályai pusztán *prognózisok* a bíró majdani döntésére vonatkozóan, s a jog magában az ítéletben, az ítélezés által tárul fel. Az ítélet tehát olyan eleme a jogéletnek, amely más mozzanatokhoz kevéssé hasonlítható módon utal a jogszolgáltatás *legfőbb mércéjére*, a jogképzet központi elemére. Ez a központi elem a középkorban inkább egy teológiai természetű *igazságkoncepcióval*, az újkorban pedig – a jog fokozatos önértékké válásával – a jogbiztonság eszméjével azonosítható.

A festészet különösen kedvelt képtípusa az Utolsó Ítélet. Ez a téma első megközelítésre merőben szakrális természetű, így látszólag igen távoli a kapcsolata a ma már profán jelenséggént felfogott joghoz. Csakhogy a *téma hangsúlyossá* válása abban a korszakban, nevezetesen a késő középkorban következett be, amikor a jog még távolról sem vesztette el szakrális összefüggéseit. A 14. században, amikor a nagyméretű Utolsó Ítélet-freskók megjelennek, a szakrális és a világi jog szorosabb egységet képezett, mint a 16. században, amikor ez a képtípus – a századelő monumentális alkotásai után – fokozatosan egyre ritkábbá vált. Az Utolsó Ítélet az érett feudalizmus századaiban – összefüggésben a világi ügyekben még

lyosabbá vált az igazság és az ítélkezés *szakrális* ábrázolása. Ehhez nem csekély mértékben járulhatott hozzá egy igen fontos irodalmi alkotás, a 13. századi ferences szerzetes, Tommaso da Celano költeménye, a *Dies irae*, amely utóbb a liturgikus szövegek rangjára emelkedett. Az Utolsó Ítélet-ábrázolásokon ugyanis gyakorta feltűntek Celanói Tamás versének részletei, amelyek persze a *Jelenések könyvé*n, és a korábbi ábrázolási formákon is nyugszanak. Ilyenek a mindenkit Krisztus ítélőszéke elé szólító trombiták (Tuba, mirum spargens sonum), az emberek cselekedeteit tartalmazó könyv (Liber scriptus proferetur), a rosszakat perzselő lángok (Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis).



meglévő egyházi jogszolgáltatással – teológiai jelentőségén túl közvetett módon kapcsolódott tehát a profán joghoz is. Ahhoz a világi jogélethez, amely ugyan bizonyos fokú önállóságot élvezett a kánonjog mellett, ám amely attól még nem teljesen szakadt el. A nagyméretű Utolsó Ítélet-ábrázolások ráadásul pontosan abban a hozzávetőleg háromszáz évben (kb. a 14. századtól a 16. századig) tárják elénk jelentőségteljes történetüket, amelyben a jog-koncepció prepozitivistá átalakulására sor került. A reneszánsz három nagy századában tehát, amely kor kezdetén Dante a világi hatalom emancipációját követeli, s amely korszak végén Montaigne és Shakespeare már a profán, formális jog visszasságait ostromozták.

Miközben a hatalommal és a joggal kapcsolatos elgondolások egyre *világiasabbakká* váltak, a képzőművészetben – mintegy ennek „ellenhatásaként”, s talán részben a megrendelő egyház igénye szerint is – egyre hangsú-

A jó Pásztortól az ítélő Krisztusig

Nem minden tanulság nélkül való röviden áttekintenünk az Utolsó Ítélet-ábrázolások alakulását a korai középkortól a reneszánsz hajnaláig. Ennek során megfigyelhető, hogy az ábrázolások az idők folyamán egyre inkább előtérbe állítják Krisztus *ítélő bírói* szerepét és az ítélkezés *szigorúságát*. A Krisztus-ábrázolások legkedveltebbje sokáig a *jó Pásztor* volt, ami *János evangéliumának* 10. fejezetéből vette témáját. A Pásztor bemegy az akolba, a juhok pedig megismerik hangját, és követik, majd a Pásztor terelgeti nyáját. Ez az ábrázolás – amint Vanyó László írja – a keresztlőképolnában a bűnbocsánatot jelképezte.⁵ Függetlenül attól, hogy Tertullianus ezt a megbocsátást csupán a megkeresztelkedés előtt elkövetett bűnökre érti,⁶ világos, hogy Krisztus *bűnöket eltörlő, könyörületes* ábrázolása a domináns az ókeresztény művészetben. Jellemző, hogy a kárhozottak túlvilági kínszenesítésének motívu-

ma először egy apokrifban, a Kr. u. 2. századból való ún. Péter-apokalipszisban kerül elő.⁷ Alexandriai Kelemen-nél – ugyancsak a 2. században – a Pásztor törvényadó is, aki az út végén bírónak válik.⁸ Mindez azonban nem változtat azon, hogy az ábrázolásokon az ítélő Krisztus sokáig *nem rettegett bírónak*. Az Utolsó Ítélet-ábrázolások ugyanis a korai keresztény művészetben *szimbolikusak* voltak: középen Krisztus helyezkedik el, aki elválasztja a jobbán álló bárányokat a balján lévő bakoktól.⁹ Ez

Nagyjából ugyanebben az időben jelennek meg az ítélő Krisztus ábrázolások a román katedrálisok kapuzatán. A 11–12. századi conques-i Saint-Foy-székesegyház Utolsó Ítéletet megjelenítő kapuzata egyébként annak az auvergne-i iskolának az alkotása, amelynek művészetében egyedül jelentkezik a jó Pásztor-ábrázolás is.¹³ Ugyancsak figyelmet érdemel a 12. századi bourges-i Saint-Étienne-katedrális, vagy a vele nagyjából egykorú Saint-Lazare-székesegyház Autun-ben, melyek szép példáját adják az

az ábrázolás a jellemző az 5. és 6. századi szarkofágokra és mozaikokra. A 8. században Bizáncban alakulhatott ki egy sokrészes kompozíció, amelyen Krisztus mellett megjelenik Mária és Keresztelő Szent János, valamint a mennyei udvartartás kerubokkal, arkangyalokkal, alant sírjából kikelő holtakkal, akiket egy harsonás angyal kelt életre.¹⁰ A legkorábbi, immár nem szimbolikusnak tekinthető ábrázolások 9–10. századi könyvminiaturák lapjain maradtak fenn, a kép felső sávjában a szentekkel és angyalokkal övezett Krisztussal, alsó sávjában pedig az üdvözültekkel és a kárhozottakkal.¹¹ Ez az ábrázolási mód nagyobb méretű megfogalmazásban csupán a 11. századtól jelenik meg.¹²

Utolsó Ítélet korai plasztikus ábrázolásainak. Jellemző erre a kompozícióra, hogy Krisztus nem csupán kiemelt, centrális helyen szerepel, de egyúttal jelentősen megnövelt arányokkal, ami által nem csupán uralkodik a látványon, de minden egyéb tényező szinte mellékessé is válik.

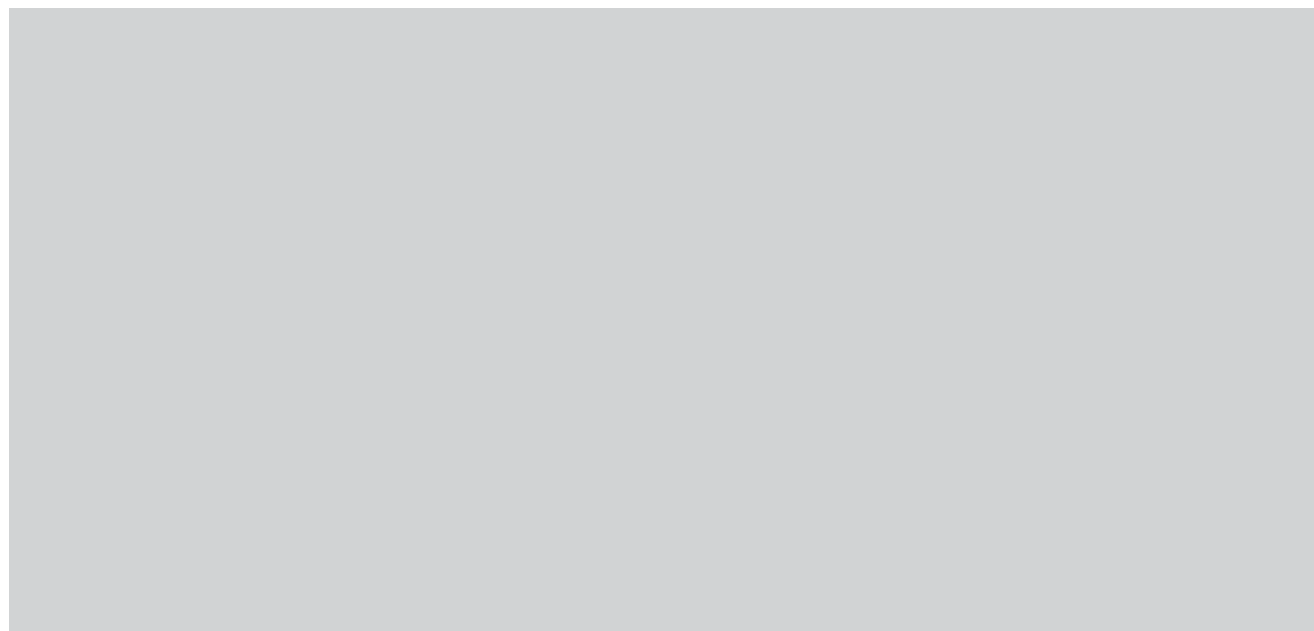
Gyakran ábrázolják Krisztust mandalában trónoló Pantokrátorként, mely ábrázolási forma ugyancsak a kódexek világából ered. A legkorábbi Krisztus-Pantokrátor-ábrázolás az 586-ból származó, Észak-Mezopotámiában készült ún. Rabbula-kódexben maradt fenn, amely *A Megváltó mennybemenetelét* örökíti meg.¹⁴ Fontos hangsúlyozni, hogy a Pantokrátor – akárcsak a jó Pásztor – eredetileg kizárólag *pozitív* üzenetet hordozott. Ő a halá-

lon győzedelmeskedő és az örök életet ígérő Istenfiú. Csak később fonódik alakjához az örök kárhozat ígérete, amikor mandalája köré szerveződik az Utolsó Ítélet aktusa.

Figyelmet érdemel azonban, hogy a katedrálisokat díszítő Utolsó Ítéletek – mivel Krisztus a hangsúlyos szereplő bennük, s mert az épület egész homlokzatához képest e kompozíciók nem tekinthetők az *egész látványt* meghatározó elemnek – még nem oly hátborzongatók, mint a későbbi, egész falat betöltő Utolsó Ítélet-freskók. Igaz ez akkor is, ha e plasztikus ábrázolások a kárhozottak szenvedéseit adott esetben realizisztikusan ábrázolják.

értése szempontjából, nem utolsósorban azért, mert legfontosabb gondolatai Pádúai Marsiliusnál és Occamnél is visszaköszönnek. Dante – amiként Szent Tamás – az egész emberiséget egy nagyobb állami egységben képzelte el. Csakhogy amíg Tamásnál a világ népei egyfajta spirituális „*respublica sub Deo*”-ban egyesülnek, Dante már egy *tényleges világi monarchia* keretei között látja kívánatosnak az emberiség egyesülését.

Világos tehát, hogy ebben az átalakuló korban az *ítélkezés jogának* kérdései még akkor is aktuális hatalmi politikai jelentőséggel bírtak, ha merőben transzcendens és



Az Utolsó Ítélet a festészetben

A végítélet nagy felületen való egyik első festői megörökítése Giotto 1306-ból való munkája a padovai Scrovegni-kápolnában. E mű megszületésére csupán négy évvel az után került sor, hogy a pápaság még egy határozott kísérletet tesz elveszni látszó világi befolyásának visszaszerzésére. 1302-ben VIII. Bonifác (még római székhelyű) pápa *Unam Sanctam* kezdetű bullájával summázatot adja, és az egyházi jog szabályává avatja a pápák világi aspirációit és *elsőbbségi igényét* a világi hatalom képviselőivel szemben. Ez a kor hatalmi viszonyainak megfelelően elsősorban a német-római császárral szembeni primátus igényét jelentette. Egy későbbi – immár avignoni – pápa, XXII. János *In nostra et fratrum* kezdetű bullája a bonifáci hagyományokat követi.

Dante – aki guelfek és ghibellinek harcában a császárpárti ghibellinek oldalán állt – 1314–15 táján írta meg, és 1318–20 körül véglegesítette legfontosabb politikai-jogi írását, a *De monarchiá*t. E munka kulcsfontosságú a késő-középkor és kora újkor átalakuló jogszemléletének meg-

a végső időket idéző összefüggésben merültek fel. Aligha véletlen, hogy az Utolsó Ítélet éppen a 14. században vált különösen kedvelt és monumentális formában feldolgozott témává a festészetben. A téma mind hangsúlyosabbá válásának folyamatában igen jelentős állomásnak tekinthető Vitale da Bologna 1350 körüli alkotása Pomposában. Itt a horrorisztikus elemek naturalisztikus ábrázolása már odáig megy, hogy a miséről távozóknak az ítélő Krisztus alatt látniuk kell magát a Sátánt is, amint szájából a lenyelt kárhozottak testrészei kandikálnak ki.

A túlvilági kín naturalisztikus ábrázolása csakhamar túljutott az Alpokon, és a németalföldi Limbourg fivérek a 15. század első felében a Très Riches Heures du Duc de Berry kódex egyik miniatúráján a *poklot* már önállóan is megörökítik, benne a kárhozottak ördögök általi kegyetlen kínzásával. Érdeemes e helyen utalni arra is, hogy a németalföldi ábrázolások általában nagyobb részletgazdagsággal és fokozottabb naturalisztikus ikekezettel kezelik a témát, míg az itáliai feldolgozá-

sokon – legalábbis az északi típusokkal való összevetésben – gyakran érezhető a téma bizonyos szimbolikus könnyítése, az alakok elrendezésének egyfajta dekoratív koreográfiája. A téma időközben Itáliában is meghódította a festészet egyéb területét. Fra Angelico 1431 körüli triptichonja immár oltárképként tárja elénk az Utolsó Ítélet, ahol a pokolnak – akár Danténál – szabályos bugyrai vannak, s ahol az ördög a pomposai ábrázoláshoz hasonló módon nyeli el a kárhozottakat.

A 15. század egyébként – amint arra Karl Küntle figyelmeztet – a témafeldolgozás nagy lendületét hozza el.¹⁵ A történelmi Magyarországon¹⁶ fennmaradt késő-gótikus Utolsó Ítélet-ábrázolások nagyjából 1480 és 1520 közé datálhatók, noha feltehetően előfordulhattak ezeknél korábbi változatok is.¹⁷ Ha számolunk is a pusztulás, az átfestés lehetőségével, mégis azt kell feltételeznünk, hogy ezek nagyjából azonos mértékben érinthették a különböző korokból származó alkotásokat. Az a körülmény tehát, hogy a 15. és 16. század fordulójának környékén keletkezett művek maradtak meg viszonylagos épségben, leginkább azt valószínűsíti, hogy ez az ábrázolás éppen ebben az időszakban lehetett a legelterjedtebb.

Mindez tökéletesen összhangban lehet a nyugat-európai fejlődéssel, amely szintén a 16. század első felében hozza el a téma talán legjellegzetesebb és legemblematisabb feldolgozásait. Bosch triptichonja 1500 környékéről való, s minden eredetisége mellett is követi a németalföldi témafeldolgozás uralkodó hagyományait a borzalmak naturalisztikus ábrázolásában, s abban, hogy tárgyát nem a szakrális teret övező falfelületen örökíti meg. Luca Signorelli 1505-ből származó Utolsó Ítélet-sorozata az orvietói székesegyház San Brizio-kápolnájában a holtak feltámasztását, az üdvözülteket, a kárhozottakat és az ítéelő Krisztust önálló kompozíciókban mutatja be. Megfogalmazása – szakítva a bizánci eredetű elrendezéssel – a téma feldolgozásának új módját jelenti. E sorozaton is tetten érhető a naturalisztikus igyekezet mellett a dekoratív elrendezésre való törekvés és a témakezelés tisztán esztétikai szempontok alá való rendelése. Munkája érthető módon volt nagy hatással Michelangelóra, akinek a római Sixtus-kápolnában látható Utolsó Ítélete már a reformációt közvetlenül követő korból, 1535–41-ből származik. Ez az alkotás gyakran mint „az” Utolsó Ítélet rémlik fel bennünk, hiszen – minden különössége, a plaszticitást idéző jellege ellenére – voltaképpen betetőzi a témafeldolgozás fejlődését. Ez egyúttal az egyik utolsó jelentős, teljes és kifejezetten a végítélet eseményére koncentrált ábrázolása a témának. Ezt követően előfordul, hogy pusztán egy nagyobb kompozíció részeként jelenik meg az Utolsó Ítélet (Giorgio Vasari 1572-es kupolafres-

kója a firenzei Santa Maria del Fiorében). Jacob de Backer 1580 körüli munkája esetén a téma visszatér a közepes méretű triptichon világába, míg Rubens 1617 körüli vásznán ismét monumentális – bár nem egy egész templomfalat befedni képes – méretekkkel jelenik meg.

A téma természetesen előfordul a későbbi időkben is. Peter von Cornelius 1840 körüli alkotásán még meg is újul a hagyományos ábrázolásmód. Mindez azonban nem változtat azon, hogy a monumentális Utolsó Ítélet ábrázolások fejlődése valamikor a 14. század elejétől a 16. század végéig, 17. század elejéig futja be sajátos pályáját, s e fejlődés csúcspontja éppen a reformációt övező évtizedekre, a 15. század végére, a 16. század elejére tehető. Az is nyilvánvaló továbbá, hogy e csúcspont után ez az ábrázolás fokozatosan háttérbe szorul a képzőművészetben, noha a szakrális témák továbbra is kedveltek maradnak az egész barokk korszakban. Az Utolsó Ítéletnek mint témának a háttérbe szorulását tehát aligha magyarázhatjuk egy felvilágosultabb kor beköszöntével, hiszen ez a „felvilágosultság” távolról sem szorította háttérbe általánosan a spiritualitás és a misztikus témák iránti fogékonyságot. Sőt éppen ellenkezőleg, a 16. századtól bontakozó és egészen a 18. századig hullámozó barokk különös affinitást mutatott az irracionális szféra felé.

A vég belátása

A 16. század utolsó harmadában, néhány évvel Montaigne *Esszéik* című munkájának 1580 körüli megjelenése előtt, 1576-ban látott napvilágot Jean Bodin *Six livres de la république* (magyarul *Az állam*) című műve, amely az abszolút monarchia rendszerének teoretikus megalapozását adta. E munkával válik tudományos jellegűvé Nyugaton az állam- és jogbölcselet, ami addig sokkal közelebb állt a szépirodalmi műfajokhoz. Az abszolutizmus nyomán pozitivisztikussá, formálissá váló jognak nem kritikáját adta Bodin, hanem sokkal inkább kikristályosította, teoretikus rendszerbe foglalta a kor lappangó eszméit, s egyúttal a kormányzásnak és a jognak igyekezett valaminő célszerűségi mértéket adni. Mindez azonban alig érintette az abszolút uralkodó jogalkotási hatalmával kapcsolatos eszméket.

Igaz ugyan, hogy Bodinnal kezdődik, majd Grotiusszal, később Pufendorffal folytatódik a Nyugat valódi jogfilozófiája, ám nem ők, hanem Montaigne és Shakespeare hívták fel a figyelmet először a jog profanizálódásának, formalizálódásának veszélyeire. És éppen abban az időben, amikor az Utolsó Ítélet-ábrázolások egyre inkább háttérbe szorultak a nyugati művészetben. A képzőművészet tehát mintha tiltakozott volna a jog és a hatalom

szekuláris átalakulása ellen e metamorfózis háromszáz esztendejében.¹⁸ Majd mikor az érett abszolutizmus korszakára, a 16. század végére, a 17. század elejére a jog szakrális természetével kapcsolatos viták a tisztán szekuláris, formális jog koncepciójának győzelmével véget értek, a művészet is egyre kevésbé igyekezett a figyelem középpontjába állítani ama nagy és végső ítéletet, voltaképp a *sakrális jogkoncepció metaforáját*. Tartózkodást mutatott annak ellenére, hogy a jogfilozófiában a teológiai jellegű és transzcendens érvelés – ha olykor csak az abszolút uralkodó hatalmának Isten kegyelmére való visszavezetése által – szórványosan egészen a felvilágosodás koráig előfordult. A művészet tehát a teóriánál előbb érzékelte a hatalom és a jog szakralitástól való elszakadását. Előbb is vette fel a küzdelmet e jelenséggel. Ám előbb is látta be e küzdelem hiábavalóságát.

17 Szmodisné Eszláry Éva: i. m.

18 Hogy az Utolsó Ítélet-ábrázolások elterjedésében nem kizárólag az egyház propagandatörekvésének volt szerepe, jól mutatja, hogy a téma gyakran megjelenik az egyházi központokon kívül, a vidéki városok (és falvak) templomaiban is, ahol megrendelőként jobbra a polgárság képviselői léptek fel. Lásd Szmodisné Eszláry Éva: i. m. 201. o.

JEGYZETEK

- 1 Montaigne: *A tapasztalásról*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, 7. o.
- 2 Uo. 7. o.
- 3 Uo. 6. o.
- 4 Uo. 16–17. o.
- 5 Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Jel Könyvkiadó, Budapest, 2000, 241. o.
- 6 Vö. Vanyó, uo.
- 7 Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. Szent István Társulat, Budapest, 1988, 189. o.
- 8 Vanyó: *Az ókeresztény művészet...* 239.
- 9 Hannelore Sachs – Ernst Badstübner Helga Neumann: *Christliche Ikonografie in Stichworten*. Koehler und Amelang, Leipzig, 1980, 203. o.
- 10 Jutta Seibert (szerk): *A keresztény művészet lexikona*. Corvina, Budapest, 2004, 311. o.
- 11 Hannelore Sachs et al. 203. o.
- 12 Uo.
- 13 Zádor Anna – Genton István (szerk): *Művészeti lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, I. 134–135. o.
- 14 Vö. Vanyó: *Az ókeresztény művészet...* 317. o.
- 15 Karl Künstle: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Band I. Freiburg im Breisgau, 1928, 548–551. o. Vö. Szmodisné Eszláry Éva: Utolsó ítélet ábrázolások a magyarországi késő-gótikus falfestészetben. *Ars Hungarica*, 1990/2. 201–205. o.
- 16 Segesvár, Evangélikus hegyi templom; Selmezbánya, Szent Katalin-templom; Lőcse, Szent Jakab-templom; Nagyőr, római katolikus templom.

Olsvay Endre

Kérdőjelek, kételyek, kényszerek

■ A névadás gesztusa, s maga a hajlam, sőt igény a legkülönbözőbb élő, élettelen és megfoghatatlan jelenségek megnevezésére gyakorlatilag egyidős az emberi gondolkodással, absztraháló képességünkkel. Nem ritkán tapasztalni vagy inkább: érzékelni azt, hogy egy-egy (különösen fogalmakra vonatkozó, azaz elvont) névadás esetében szinte önálló életre kel a terminus, észrevétlen megfordítva a kiindulópont hierarchiáját. Másképpen fogalmazva: egy-egy körülírható jelenség nevet kap, majd az *elnevezés*, magához vonzván újabb s újabb jelenségyalábokat, olyas értelmezési tartományra is kezd kiterjedni, ami eredetileg távol esett céljától. Mondhatjuk mindezzel, hogy mindez nyelvünk létének természetes folyamataiból fakad, csak hogy egy efféle „fogalmi import” során a kimondottan elvont megállapítások korántsem biztos, hogy megőrzik kezdeti, föltételezhetően egzaktabb, egyértelműbb jelentésüket.

Tapasztalni, hogy bizonyos kifejezéseket valósággal a konjunktúra szele röptet: ezt minden pejoratív kicsengés nélkül állítom, inkább sajátos lélektanukat regisztrálva. Mindazonáltal, ilyen esetekben szükséges lehet némelykor egy-egy „mélyfúrás”, megtisztítva s egyszersmind pontosítva az ominózus fogalmat; nem megkerülve a kötelező bizalmatlanság vezérelte kérdések fölvetését sem. Ennek tudatában, ezt célozva próbálok reflektálni a *paradigmaváltás* témakörére; címadásommal tehát nem *ab ovo* elhatárolódást, inkább a távolságtartásból eredő óvatosságot és tárgyilagosságot igyekeztven sugallani.

Hátrébb lépve tehát a kétségkívül fontos, gondolatébresztő, konkrét megközelítéstől, arra szeretnék összpontosítani, vajon e kifejezések alkalmazásának – *paradigmaváltás*, *paradigma* – van-e önálló létjogosultsága a zene területén. Ha manapság nagymértékben részei is a teoretikus közbeszédnek, körvonalazhatjuk-e jelentsüket, s ha igen, milyen faktorokat kell ehhez számba vennünk? Nem mellékesen pedig, ha kirajzolódní lát-szik az eredetileg tudományelméletben meghonosod-

dott kifejezéspár speciálisan zenére lebontható jelentsváltozata: vajon mennyiben új mindaz, amit jelöl? Érdemes-e korunk szemlélete és szóhasználatá alapján viszonyulnunk bizonyos mozzanatokhoz, avagy a zene-történetet tanulmányozva (illetve – a hasonlóság elve alapján – legalábbis tallózva benne) rálelni, megnevez-ni és értelmezni a kiemelt kérdéseket?

Célszerűnek tünik, hogy az elején földézzem a tudomá-nyos paradigma meghatározását. Gyakorta a „koreszme” kifejezést mint szinonimát használják, de jobb, ha Thomas Kuhn – mintegy fél évszázada megfogalmazott – monda-taiból szűrjük ki a most nekünk legfontosabbakat: „*egy kutatási terület jogos problémái és módszerei [...] feldolgo-zásmódjuk eléggé újszerűek [...] ahhoz, hogy a [...] vetélkedő módszerekkel szemben tartósan követőkre találjanak ...*”¹

Definíciója eleve magában rejti az évszázadokra-ezre-dekre visszautalást, habár ezt a tudomány szempontjá-ból teszi, s pl. a művészetekre átplántálva nem is jellemző egyelőre (?) ez a kiterjesztett szemlélet. A művészetben hagyományos definíciók – a stílus (esetleg korstílus), a korszakra érvényes nyelv(ezet), a kifejezésmódok ösz-szessége, áramlatok-irányzatok – az elemzőmunka és a múlt valamelyes értelmezése ezek alapján zajlik, meg-lehet, a paradigma több is, kevesebb is mindezeknél, s ezt a legszorosabban értem, azaz érvényének kiterjedtségére. Példaként említhetném, hogy a napokban egy rádiós ze-nekritika során hangzott el, hogy „*x.y. zeneszerző vígope-rai paradigmája szerint*”² stb., stb. Ez az utalás sokkalta zártabb, szűkebb keresztmetszetű, de ennél fogva konk-rétabb, pontosabban összegeezhető fogalomcsoport-ra vonatkozik. Önmagában nézve a tudományos definíció tárgyának tulajdonságaival inkább rokonítható, mint amikor egy-egy korszakot alapjaiban, elnevezés szinten illetünk Kuhn szavával. Ugyanakkor, ha egyes alkotók saját paradigmákkal bírnak, mi több, műfajok alapján különbözőkkel, akkor olyan széles spektrumú skálán kell ábrázolnunk a létező valamennyi paradigmát, amely

skála távol esik a kiindulásunktól. Az viszont középponti kérdés, hogy egy vagy több párhuzamosan létező, azonos tartalmi célzatú paradigma határoz-e meg egy-egy időszakot; ez elvben nyilván mindenképpen így van, de érvényük, sőt, érvényesülésük útját olykor szakmán kívüli szempontok kényszere is árnyalhatja. Az üzleti szellem nyilvánvaló, hogy korábban sem volt teljesen idegen, ám szerepe tárgyilagos higgadsággal nézve is egyre növekszik. (A tudomány *en bloc* e tekintetben ha nem is intakt, de alighanem jobb immunrendszerrel „működik”).

Summa summarum, a kifejezés használata a zenében (nyilván nem csupán e művészeti ágban) eleve több megközelítést enged meg, eltérő mértékű háttérrel. Így azonban az ún. paradigmaváltás is több szinten történhet, más és más, nem egyforma arányban meghatározó tartalmat felölelve. Mindezzel csak azt kívántam felvillantani, hogy az eredetileg eléggé egzakt célzatú definitív fogalom eleve átalakul, ha tetszik, jelentéscélzatát tekintve.

Hogy maga a „paradigma” mely vonatkozásban haladja meg a stílus, az irányzat, az eszközök alkalmazásának mintája és az alkotói szemlélet eredőjét, a magam részéről (a tévedés kockázatával is számolva) egy lélektani jellegű faktorról próbálnám finomítani. Az előbbieknél az alkotó szellem inkább belehelyezkedő, némileg passzív mentalitás tükrözője; adottságként tekintve mintegy elfogadja a felsorolt tényezőket. A paradigma ennél aktívabb habitusra utal véleményem szerint; olyasvalakire, aki teljes tudatában van helyzetének, lehetőségének, s ennek megfelelően választja ki alkotótevékenysége eszközeit, zenei nyelvét, részben alakítva is azt. (Ha hipotézisem akár részben is igaz, úgy természetesen mindez nagyjából történetileg is determinált: a paradigma köntösét magára öltő alkotó jelenünk felé haladva egyre tipikusabb, míg a másik karakter inkább régebbi korokra jellemző.)

Túl a tudománnyal történő összehasonlíthatóságon, kérdés lehet az is, vannak-e olyan paradigmák, amelyek eltérők pl. művészeti áganként, vagy különböző nemzeti kultúrákba mélyedő gyökereik révén. Itt lehet leágazni például arra is, hogy léteznek-e speciálisan a magyar zenét (magyar zenetörténet egyes meghatározott időszakait) jellemző paradigmák; s ha vannak ilyenek, mekkora az átfedés közöttük és más nemzeteknek tulajdonítható saját zenei paradigmái, illetve a más művészetek magyar praxisa között... Ezek részben művészetszociológiai kérdéseket is felvetnek, s nem lepődnek meg azon, ha már tanulmányok, előadások sora foglalkozna részleteivel – ezt én most nem vállalom fel. Továbbra is kérdésfelvetéssel járnám körül az alaptémát egyelőre.

Mi mindennel lehet összefüggésben egy adott korra jellemző zenei paradigma: a kor *tudományos* paradigmáival, netán az időszak tudomány iránti affinitásával is? E kérdésembe nemcsak a természettudományokat értem bele, hanem pl. a filozófiát is. Újfent fölmerülnek (más megközelítésben) a társzművészetek: fölfejthetők-e – nem csupán a felszínen, megnevezések, kategóriák alakjában jelentkező – párhuzamok? Mi a kapcsolat (ha van) a kor társadalmi helyzetével? (Ennek túlbecsülése valós veszély bizonyos zenetudományi iskolák részéről, de ez nem ok arra, hogy a kérdés félresöpprésével reagáljunk.) Kiemelkedően fontosnak tartom: mi a korszak viszonya úgy általában a hagyományokhoz? Fölmerülnek ismételt a nemzeti karakterek adott időszeit jellemző megnyilvánulásai, ennek háttérében a történelemmel és az irodalommal; de a hangról alkotott képzetek, az akusztika, valamint maga a zene-tudomány helyzete is belejátszhat egy-egy szemléleti szubsztancia megszilárdulásába. Úgy vélem, mindezek pontos föltérképezése eleve segíthet egy konkrét időszak (lett legyen az akár csupán néhány évtizednyi is) művészi, alkotóművészi „paradigmáinak” megállapításában, amennyiben az elemző-kutató ragaszkodik e terminológiai megközelítéshez, avagy ennek mentén alakíthatja ki majdani konklúzióját. Hiszen a változashoz (paradigmaváltáshoz) szükséges annak egzakt definiálása, hogy mi mivé módosul, illetve mi az a más, amire cserélődik. (Utóbbi félmondatban szándékosan használtam kevésbé szakszerű szavakat.)

Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy kik azok, akik egy-egy kor(szak) paradigmájának érvényét vallják, illetve hirdetik; kik alakítják ki az ehhez tartozó fogalomtárat, s végzik el (jól-rosszul) mindennek tükrében az értékeléseket: az alkotók, netán az előadók. Vagy zenekritikusok, esztéták, teoretikusok, esetleg nem céhbeli közvélemény-formálók? A kimerítő válasszal most is adós maradok (célom az indokoltan föltehető kérdések minél nagyobb hányadának összegereblyézése), ám hangsúlyoznom kell: a mindenkori kortárs legalább annyi, ha nem több hátránnyal szembesül a körötte zajló folyamatok kapcsán, mint amennyi előnyt élvez a közvetlen megtapasztalás révén. Mindannyian tudunk példákat arra nézve, hogy egy, valamikor éles szembenállásként megélt, polarizált „paradigmaütközés” kellő idő elteltével egymáshoz – ha nem is simul, de – tompul valamelyest; az utókor embere többet érzel abból, ami ezeket az egykor ellentétes oldalon működőket összeköti, mint ami elválasztja. Ki tudná ma már oly vehemenciával átélni a „buffonisták harcaként” elhíresült

konfliktust, mint a 18. század operabarátai (!), nem is szólva az ehhez tézisekkel hozzájáruló muzsikusokról és filozófusokról! De egy időben közelebbi és közismertebb példával szólva: a valamikori kíméletlen, Brahms és Wagner személye által fémjelzett „törzsi háború” miteriáját tekintve, illetve hallgatva azt (tehát zenéjüket): a különbség, akár paradigma szintjén is, érzékelhető, de ennek kibékíthetetlenéig sarkított mivolta már vajmi kevésbé. Ám hadd említsek más jellegű, a zenetörténetből merített további példákat arra bizonyosságul, hogy az eltelt idő hogyan pontosítja rálátásunkat.

Három, egymásra, mondhatni, rímelő példát mondanék, amely példák azonban többszörös kételyeket ébreszthetnek bennünk a paradigmaváltások megragadhatóságával, s egyáltalán, a változások egyenes vagy legalábbis kikövetkeztethető útjával kapcsolatban. A 16. század vége felé járván már erősen készülődött a zenei nyelven belüli elkerülhetetlen váltás (stílus, kompozíciós módszer, zenei szemlélet, vagy ha tetszik, paradigma terén). Gesualdo, Venosa hercege, akit ma gyakran mint a zenei manierizmus képviselőjét emlegetnek, olyan irányba tört utat (nem egymaga, de legmerészebben és legkövetkezetesebben ő), ami csaknem 300 évvel később folytatódott, a késő romantika szerzőinek harmóniafűzéseiben. Paradigma, amely hamvába holt, majd főnixként föltámadt? A „Nagy Váltás” 1600 táján aztán homlokegyenest ellentétes irányba történt: a zenei eszközök (dallamképzés, hangközlések, akkordkapcsolatok) tovább-bonyolódása helyett drasztikus egyszerűsítés által. Ilyesmi a tudományban aligha fordulhat elő! (Őszintén érdekelnek a társművészetek esetleges erre rímelő történeti momentumai.) De zenében még legalább kétszer előfordult. Franz Schubert rövid élete során mindig vonzódott a különleges hangnemi és harmóniai relációkhoz. Utolsó nagy, zseniális művei között nem egyben találunk olyan absztraktnak nevezhető, az akkordok szerkezetét alapul vevő fordulatot, ami teljesen a 20. század embeérének gondolkodását vetíti előre. De – nem folytatta ezt az utat sokáig senki. Új, izgalmas paradigma körvonalazódott, és nem hatott a közvetlen utódokra. Talán nem erre figyelmeztek... Aztán, fél évszázaddal később, az idős Liszt Ferenc nyúlt megkapó hasonló irányultsággal az akkordokhoz, de nem folytatva, főként nem leutánozva Schubertet, hanem ebben a tényezőben rezonálva rá, s mindezt aszketikus dallamvezetéssel, szokatlan, gyakran redukált hangkészletet alapul véve. Őt egyenesen bolondnak nézték. A „latens paradigma” folytatása is vakvágányra siklott – *akkor...* De mit mondjunk most, 2013-ban, amikor Schubert és Liszt vetése már beérett?

Pontosabban minek nevezzük ezt a bűvópatakként mába torkolló „vonulatot”: tényleg paradigmának? (Azt a közkeletű kitélt, hogy valaki „megelőzi korát”, mindig is hamisnak tartottam: egyfelől az ilyen [schuberti, liszti] attitűd is saját koráé valamelyest, másrészt pedig – mint ebben a három esetben is láthattuk – az, úgymond, megelőzőt kornak esze ágában sem volt beérni a magányos génuszokat; majd egy másik kor lesz az, amely [némi kerülő utakat követően] találkozik velük.)

Ellenoldali példa lehetne a már előbb említett Wagner: hatása oly nagy volt, hogy óhatatlanul rányomta bélyegét zeneszerzők generációira, s ezen nem mechanikus utánzást, epigonizmust értek. Kétség nem fért hozzá, hogy az ő útja, komponálásmódja vezet majd még előre – s ez másként történt. Richard Straussban látták a kortársak a „wagneri paradigma” leghivatottabb és legeredetibb (sőt, legmodernebb) zászlóvivőjét, ám váratlanul Arnold Schönberg látott meg a wagneri zene nyelvében olyan lehetőségeket a továbblépésre, mint előtte senki. A determinált tizenkétfokúság, a dodekafónia bizonyosan kimeríti az Új Paradigma fogalmát. Más kérdés, de egyáltalán nem mellékes, mert a zene sajátos helyzetét példázza, hogy most, a 21. század elején mind a straussi, mind a schönbergi paradigmák nagyjából egyformán – nem főáramként (Schönberg maga ezt remélte zeneszer-

zési szisztémájától), de letagadhatatlanul – élnek, nem sejtetve azt sem, még meddig.

Az sem bizonyos a zenében, hogy egy-egy, a végkonklúziójában paradigmaváltásként minősíthető folyamat valóban konkrétan tetten érhető. Carl Philipp Emanuel Bachot pl. pályája elején több minden köti még az apjára, Johann Sebastian neve kapcsán körvonalazható paradigmához, nagyszerű életútja végére pillantva viszont már a Haydnal kezdődő (vagyis inkább folytatódó)

vonulat tagjaként köszöntենek. Megtörtént tehát életben a paradigmaváltás – jelenthetnénk ki, csak éppen váratlan fordulatoktól, kanyaroktól, váltásoktól mentes pályáivet járt be, amelyen *mindvégig jelen voltak mindkét* paradigma jellemzői; fokozatosan, nem látványos átrendeződéssel billent át a stílusjegyek belső aránya a barokkból a klasszika felé. (A hagyományos, más művészetekkel korrespondeáló stílusmegnevezések leegyszerűsítő, sokszor nem is csak kis részben torzító szerepéről most nem gondolkodom tovább, de voltaképpen kár, hogy a paradigma, illetve paradigmaváltás fogalomkettőse sem képes ezt kiküszöbölni.) S ez az alkotó nem egyedüli képviselője ennek. Evolúció vs. a paradigmaváltás kvázi revolúciója? A kissé már elkoptatott ellentétpár egyes alkotói magatartásokra kevésbé, másokra nagyobb mér-

tékben igaz: ezek inkább mintaadások, mintsem mintakövetések; de kétféle alapvető irányzattá kiterjesztésük nem állja ki a tényeken alapuló precíz vizsgálatot.

Léteznek ellenben olyan kettősségek, ellentétpárok, alkotói alkatot, zeneszerzői írásmódot tekintve, amelyekről feltétlen kell szólnunk, még ha úgy tetszik is, hogy kissé tovakanyarodunk a kiinduló témánktól. Hadd idézzem fel most (nem szóról szóra) Bozay Attila gondolatait, aki egy hosszas, interjú céljából folytatott beszélgetésünk során mesélte el, hogy Weöres Sándor szerint kétféle alkotó létezik: a „gödörásó” és a „nemzetközi rabló”. A gödörásó egynéhány problémán gyötrődik, egyre inkább; a nemzetközi rabló pedig olyan, mint Picasso (mondta volt példa gyanánt Weöres), vagy – Bozay hozzátételével – a zenében Stravinsky. Mindenhez hozzányúl, de az ekképpen nyert anyagot aztán a magáévá alakítja.

Ha most ezt megpróbáljuk lefordítani szárazabb nyelvre, azt találjuk, hogy a *kevesebb* és a *több* forrással/eszközzel/perspektívával élő habitusok dichotómiájának leírását kaptuk, amely hozzáállások, szemléletek egyazon stílus, nyelvi egység keretén belül szimultán is létezhetnek, de kétségkívül alapvető, paradigmaticussá váló stílusáramlatok, iskolák meghatározói, különösen a nemrég véget ért században. Műfaji meghatározottság is belejátszik e képbe, főleg történetileg nézve, hiszen régről kétféle zenei paradigma létezett párhuzamosan. E két irányultságú (az egyszerűség kedvéért egyházi és világi) zene világosan megkülönböztethető volt (szerepük-situációik a mindennapokban, megszólítottjaik is eltértek egymástól, nem elfeledve a társadalmi megbecsülés különböző fokát a két „típusú” zenét művelők, s természetesen a két célzatú zene között, de úgy vélem, ez esetben ezt joggal tekinthetjük szekunder kérdésnek a zenei alapnyelven belüli kétféle, nagyon sok tényezőjében más paradigma szerint testet öltő kompozíciós módszerek összevetésekor). Zenetörténetileg egyébként nem csupán fontos és érdekes, de felajzónan izgalmas (ennek megfelelően már hosszú ideje kutatott és dokumentált) e két alap-ágazat közötti kölcsönhatás, melyre közismert ékes példa, ahogy reneszánsz misék alapidallamaként nem gregorián eredetű, hanem a nép száján megszületett „nóták” szolgáltak; avagy – a másik oldalra is figyelmezve – ahogy az egyszerű táncokhoz szolgáló „szerzői zenék” a magasb művészetre jellemző polifónia vagy bizonyos harmóniak, kromatikus dallammenetek révén telítődtek.

Összefoglaló típusú alkotók, szemben az úttörő kísérletezőkkel: eleve igazságtalannak tetsző a mérlegelés, ha a paradigmaváltás tényét ennek okán aligha tudjuk olyan megfellebbezhetetlen nagymester nevéhez kötni, mint

J. S. Bach, holott a tudományban a legjelentősebb gondolkodó személyek általában új paradigmákat építenek. Az előbb Gesualdo kapcsán emlegetett korszakváltás viszont végül is Jacopo Peri nevével az „élen” köszöntött be, de elfogult történész specialista sem nevezné akár csak az új paradigma legkiválóbbjának (arra ott leljük Claudio Monteverdit, akinek „kettős kötődése” némileg emlékeztet az imént vázolt C. Ph. E. Bachéra)!

Tehát pusztán a paradigmaváltások oldaláról nézve nem feltétlen azok a zeneszerzők említhetők első reflexként, akik aztán a legmeghatározóbbak; ne is próbálkozzunk túl korán ítéletet mondani. Ahogy azt Szöllősy András megfogalmazta egykor: *„az esztéták [...] csak olyasmiről tudnak szabályt levonni, ami már létezik. Prognosztizálni ők sem tudhatnak.”*

Ez akár intő mottója is lehetne azon törekvéseknek, amelyek egy-egy stílusbeli, zenei nyelvet érintő vagy alkotói magatartásformára vonatkozó (sokszor látványos) változást bármilyen előjellel rögvest minősíteni próbálnak: óvatosabb hozzáállás kéretik! Persze az efféle, általában azért szakmai tapasztalatokon bőven nyugvó ítélkezési igény valósággal kényszeríti, s nem csak a ma emberét. A zenetörténet erre is bőven szolgál példákkal. („Megbukott zenekritikák” a közkeletű, összefoglaló elnevezés, melyen utalni szokás mindarra, ami mögött a téves „helyzetértékelések” legalább oly mértékben vannak jelen, mint az egyszerű ostobaságból, netán rosszindulatból fakadó bornírtságok. Hja, a paradigmaváltások terén sohasem volt könnyű eligazodni!)

Adós vagyok még annak legalább vázlatos áttekintésével, hogy melyek is a zenei, zeneszerzői eszköztár azon elemei, paraméterei, amelyek döntő szerephez juthatnak a kurrens paradigmák, illetve a változások leírásakor.

Fentebb már érintettem Weöres Sándor játékosan szemléletes parabolája kapcsán az alapvető két alkotót; most azonban árnyalnám a képet. A kevés tényezőben elmélyedők egyik részét nevezhetjük a közismert szóval minimalistáknak, míg létezik egy tőlük azért eléggé megkülönböztethető csoport, akikre az a szó illene leginkább, hogy reduktív alkotók. (Kevés eszközt választanak, de nem szélsőségesen; általában nem experimentális irányultságúak, de azért inkább „gödörásók”.) Az eszközeikben gazdagságra törekvőket is minimum két csoportba sorolnám: egységes nyelvük kifejezését ekképpen célzó alkotók és valóban eklektikus hozzáállású zeneszerzők. (Bozay előbb említett példájára visszatérve: Stravinsky egy-egy darabjában, de ritkán volt az utóbbi; alapvetően az előbbi mentalitást testesítette meg – nagyjából 70 éves koráig. Aztán „személyes paradigmáján” változtatott, és

az előbb vázolt mindkét típusú gödör mélyére hatolt...)

A zenei nyelv alapelemei mindazonáltal (meggyőződésem szerint) önmagukban kevésbé, sokkalta inkább bizonyos kombinációikban válhatnak egy-egy korszak, stílus (paradigma?) meghatározó részelemeivé, attribútumaivá. Természetesen a hangkészlet, a dallam és ritmusképzés módozatai, a szólamok kezelése (alá-föllemellérendelés, avagy mindennemű hagyományos hierarchia mellőzése), a karakterekkel történő bánásmód (a hangszerek használatát, tehát a hangszerelést épp úgy, mint a különleges effektusok szerepeltetését idesorolom), a dramaturgia, időkezelés, formálás, szerkezeti építkezés. Bizonyos spontánnak tetsző asszociációkat ezek kapcsán még nem hallgatnék el.

A *hangkészlet*, hangrendszerek használata általában mindig is erős teoretikus háttér általi faktora volt a zenének, érdekes, hogy épp a legtovább regnáló, dūr-moll „paradigma” e „rangra kapaszkodása” a leginkább evolúciós jellegű...

Hangkészlettel kapcsolatos voltaképpen a természetes akusztikum vs. egyenletes temperálás alternatívája is. Voltaképpen paradigmaváltás volt az is, amikor emez utóbbi végleges teret nyert; a zeneszerzők felől nézve szinte kényszerszámba menő szükségszerű lépés volt, s jó példa arra is, hogy egyetlen, de egzaktan meghatározható paraméter milyen stabil helyet foglalhat el, még ha az elmúlt évtizedekben párhuzamos, azaz ezzel ellentétes eszközhasználatok is rendre fölbukkannak. A különböző mesterséges temperálások, illetve a természeteshez történő visszatérés azonban nem egyenrangú versenytárs a tizenkétfokú egyenletes szisztémának, ergo nem alkotnak paradigmát, hanem egyes kompozíciók jellegzetes, eseti faktorai.

Még érdekesebb kérdés viszont talán a historikus játékmód hatvanas évektől kisarjadó szemlélete, annak elvei, s a belőle testet öltő előadói gyakorlat. E törekvés, minden további „alkorszakra” bontása mellett, s minden, az ebben elmélyedő szakértők számára evidens (leginkább a különféle országokra, azok prominens előadóira vetíthető) irányzateltérés ellenére, meggyőződésem szerint *valódi, egységes paradigma*. Elterjedése egyértelműen paradigmaváltásnak minősíthető, hiszen a historikus előadói gyakorlat a korábbi közmegegyezéstől objektív leírás által is „pontokba foglalhatóan” eltérő, lényegét tekintve koherens attitűdként jellemezhető; továbbá hatása az e paradigmát nem követők számára is elkerülhetetlen, így részükről (különböző mértékben ugyan, de) tetten érhető. Talán ez az a mozzanat, amely leginkább ekvivalens a „paradigma” kifejezés tudományban alkalmazott jelentéstartományával.

Bármily meglepő, idesorolnám még a szonátaelvet is – szándékosan nem szonátaformaként jegyezve. Sokszor és joggal éri a vád ezt a kikerülhetetlen strukturálási stratégiát, hogy mesterségesen, mereven és főként utólag (!) definiálták – hogy aztán soká hasson még, minden me-revsége ellenére rugalmas paradigma gyanánt. Nem bele-vezve mélyebben zenelméleti részletekbe, annyit azért el kell mondanunk, hogy a szonátaelv a sokat bíralt, elkésett és részben félremagyarázásokkal terhes értelmezést megelőző csaknem háromnegyed évszázad leíratlanságában és szerteágazó tipológiájában is megkerülhetetlen, főbb faktori terén egységes irányba mutató, mondhatni, *de jure* nem, *de facto* mégiscsak „paradigmaként viselkedő” szubsztanciája volt. („Új, vagy szigorúbb feltételek között [...] további kifejtés és részletezés tárgya” – írja Kuhn.³)

Talán már feltűnt, hogy jelenünk érvényesnek vélt, hirdetett vagy éppen kevésbé elfogadott, alig közismert paradigmáiról legföljebb többszörösen közvetett utalásként írtam. Erős kételyeim vannak a tekintetben, hogy itt és most már olyan magabiztossággal lehet mérlegre tenni őket, mint majd egyszer – lásd. a Szöllősy-aforizma fentebbi kifejtését. Egy meghökkentőnek tűnő fölvetésemről azonban mégiscsak szólnék: a stílusok eleve megragadható(bb) köntöse mögött rejlő alkotói magatartásforma kétféle típusáról. Ezt intenzív és extenzív habitusnak nevezem.

A nagy összefoglaló szerzők (Bach, Bartók, Mozart) alapvetően intenzív irányultságúak, míg az új útra térők nem okvetlen erősítik a másik oldalt. S amint mondtam is, a megragadható stílusjegyek, eszközök használatától független dichotómiának érzem ezt. Ezen szempontból bármilyen abszurdnak tetsző fölvetés első olvasatra: a felszínen a tradíció nagy egészével szembehelyezkedő minimalista experimentalizmus és a leplezetlen múltba fordulás (akár a posztmodern gesztika szintjén értékelt allúziókról van szó, akár a nosztalgia fátyolával bevont, akár távolságtartóbb reminiscencia révén ismerős nyelven szóló – de még a már említett heterogén-eklekticista – zenék) kompozíciói egyaránt extenzív módon, illetve szinten használják eszközeiket, úgy közölnek, hatnak. Ez nem ugyanaz, mint a kevés (minimalista, redukált, szelektív), illetve minél gazdagabb eszközökkel élők közötti különbség (megengedem: olykor ellentét), hanem ezen eszközök demonstratív, néha úgy is mondhatjuk: attraktív, netán offenzív megjelenítése és a szemérmesebb, alkotói eszközeit az eszközök szintjén alkalmazó hozzáállás divergenciája. Valójában persze egyes műveket lehetséges ilyen szemüvegen át nézni, de végső soron alkotói irányultságok is kirajzolódnak mindebből.

Az előbb érintőlegesen említettem a „posztmodern” fogalmát, amitől eddig sikerült tartózkodnom. Röviden, de mégis el kell mondanom, melyek azok a főbb tényezők, amik erősítik bennem a távolságtartás érzését.

Először is a kifejezés szinte mérhetetlen pongyolasága, jelentéstani tagolatlansága, feneketlen bugyra. Ha létrejön egyáltalán egy konszenzus abban, hogy maga a „modern” kifejezés nem pusztán egy mindenkor érvényes, újra fogékony és azt célzó, frissességét az idők múltán is megőrző magatartásforma (ezen keresztül szerző), illetve egyes alkotások jelzője, hanem egy bizonyos történeti időszak is, akkor, természetesen, ami ezt követi, az *mind posztmodern*. Így azonban még nagyobbra nyitottuk „gyűjtőzsákunk” száját, egyúttal még kevesebbet mondtunk általa. Természetesen tudom, általában mi mindent szoktak posztmodern kitéttel illetni. Két elhárító érvem van arra nézvést, hogy ne menjek bele mélyebben taglalásába: az egyik a már egyszer visszaidézett, Szöllősy Andrásig vezető axióma az utólagos megítélés bölcsebb mivoltáról; a másik pedig, hogy túlságosan gyakran érzem azt, hogy ezt a kvázi-paradigmát túldimenzionálják, szinte rákényszerítik az emberre: először fogalomként, aztán a jelenkori érvényességét, kiválóságát hangsúlyozva. Egyeduralma felől csak azért nem nyugtalankodom, mert más, tartalmilag a posztmodernnél semmivel sem meggyőzőbb s bizonyos szempontok szerint számomra még annál is visszatetszőbb irányzatot (és itt nem szokásos kételyeim, s nem is a szóismétlés-halmazat elkerülése okán nem írtam paradigmát) hasonlóképpen kultiválnak (crossover, világzene).

A veszélyt, egyéni ízlésemről függetlenül, amit eszemben sincs etalonként tekinteni, abban látom, hogy a túldimenzionált „paradigma-kérdéskör” nemritkán a *divat* eufemisztikus szinonimájaként tűnik fel. Ez esetben viszont baj van, mert a divat kölcsönhatások kényszere. Diktálják, és az ennek következtében generálódó elvárások visszacsatolódnak. Vigaszt nyújt ama tudat, hogy a divatok változnak, gyorsabban és nyomtalanabban múlnak el még egyes paradigmáknál is.

Bár az is kérdéses, és szintén érinti a divat problémáját, hogy az ún. paradigmák eluralkodása arányos-e értékükkel. S ez az, ami a tudományos paradigmá[k]-tól teljesen megkülönbözteti: azok, ha minél szélesebb körben terjednek is el, minél reflexszerűbben alkalmazkazzák újabb s újabb kutatócsoportok, netán generációk, pusztán ettől a tényről még nem csorbul hitelük, érvényük. (Az összehasonlítás azonban most sem lehet tökéletes: nem is szólva arról, hogy Kuhn meg-

különbözteti a tudományban leírt, nem egyszerűen utánzás tárgyaként alkalmazott paradigmát a szó általánosabb: *elfogadott minta, modell* értelmétől.)

A művészi „paradigma” viszont, ha nem kiküzdött vagy mélyen megélt gondolati folyamatokban manifesztálódik, azaz a kreativitás egyszerű rutinná, másolássá válik, ez a szerencsésebb esetben a jól ismert epigonizmusba fúl, rosszabb esetben a divat kétes szintjére süllyed.

A hitelesség záloga az integer alkotói hozzáállás, elavult (?) szóval élve az őszinteség. Ennek természetesen éppúgy nincs mértékegysége, és nincsenek koordinátái sem, mint a művészetben a legtöbb fogalomnak, azonban mégis axiómaként kezeljük. Legyen valamiféle rend is: eszközökben, a vállalt zenei cél és annak mechanizmusai közt. Ezzel voltaképpen a „jó kompozíció” amúgy igen nehezen megfogalmazható kritériumai küszöbére érkeztünk... A kiinduló alapkérdés megmarad tehát: szükség van-e a paradigma(váltás) fogalmára (természetesen továbbra is a zenére értve)?

Eszemben sincs megsemmisítő szándékkal viszonyulni ehhez. Ha pellengérre vontam is a kifejezést, számos óhatatlan, netán kevésbé kézen fekvőnek tetsző asszociatív leágazással élve, ahhoz, hogy majdan (?) megfelelő (?) helyére kerüljön egy mind elterjedtebb, részleteiben, meglehet, lényegre tapintó, ámde – meglátásom szerint – a lényegét a maga differenciált egészében inkább kisé elfedő fogalom, úgy érzem, körbe kellett járnom ezeket a problémákat. Kételemek magammal szemben sem szunnyadnak; s kérdéseimet, arra adott válaszaimat nem kényszer által kívánom érvényre juttatni.

JEGYZETEK

- 1 Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Osiris Kiadó, Bp., 2000. – Ford.: Bíró Dániel; II. fej., 24. o.
- 2 Péteri Lóránt Richard Strauss kapcsán az *Új Zenei Újság* 2013. október 12-i adásában.
- 3 I. m. III. fej., 36. o.

Havas László

Az állameszmény változó paradigmája a klasszikus és a középlatin irodalomban, valamint a magyarországi neolatin kultúrában

■ Korunk egyik divatos lehetséges meghatározása a globalizáció időszaka mellett így hangzik: a paradigmaváltás periódusa. De mit is jelent ez pontosan? Az úton-útfélen hangoztatott kijelentéseknek az is egyik jellemzője szokott lenni, hogy a szavak bizonyos mértékig elvesztik jelentőségüket és valódi értelmüket. Nos, ma általában a paradigma elnevezéssel egy „világlátást” szoktak megnevezni, vagyis a világnak egy olyan összefoglaló és szerves modelljét, amely gondosan kimunkált gondolati alapokon nyugszik, filozófiailag is kellőképpen kidolgozott tudományos mérték- és értékrendszert követ, tart szem előtt. S itt jön a nagy kérdés: van-e egyáltalán a mi korunknak ilyen megközelítési módja, akkor, amikor a gyökeres átalakulások idejét éljük, amikor egyaránt megkérdőjeleződtek a nagy hagyományú világvallások, akárcsak a régebbi kiemelkedő bölcséleti rendszerek, illetve az ezek által hirdetett, korábban tisztelettel övezett erkölcsi értékek, s az egyes rész tudományok fejlődése is olyan radikális átalakulásokon megy keresztül, hogy szisztematizálásuk csaknem lehetetlen, kölcsönhatásaik ugyanis olyan sokrétűek, hogy már-már képtelenség egységben szemlélni őket. Az ebből a helyzetből való kitörést voltaképpen csak egy olyan, a részdiszciplínákon való „túllépés”, „transzcendencia” segítheti elő, amely megpróbál túlemelkedni mai „szűk faluvá váló” világunkon, viszont egyértelműen aligha bizonyítható konkrét, minden részletre kitérő érvekkel. Ami pedig ellentmondani látszik a magát racionalisnak tekintő és minden természetfeletti elvetni akaró azon individuumok felfogásának, akik emberi közösségeinket, vagy ha úgy tetszik: társadalmainkat alkotják. Azt mondhatjuk tehát: ma igazában egyelőre hiányzik világunkból a megbízható igazodási mérték, azaz nem tényleges paradigmaváltásról van szó, hanem egy korábbi paradigma elvesztéséről, amely helyett még nem sikerült mérvadó rendszert találni, már ha ez egyáltalán lehetséges.

Megítélésem szerint e csapdahelyzetből úgy lehet többek közt kiutat keresni, ha ahhoz a hagyományos jól

bevált módszerhez folyamodunk, hogy megnézzük: mi *paradigma* kulcsszavunk eredete és kiinduló értelme, illetve milyen további jelentéstartalmai vannak egészen napjainkig, mert így talán a „történelem” ezúttal is az élet tanítómestere lehet, miként azt már Cicero megfogalmazta (*De oratore*, 2, 9, 36). S ezzel arra akartam célozni, hogy a *paradigma* szó oly sok más civilizációs fogalomunkhoz hasonlóan szintén a klasszikus világtól kapott örökségünk, amennyiben eredetileg görög kifejezésről van szó. A paradigma a görög *paradeiknūmi* ige származéka. Jelentése: 'valami mellett valamit megmutatni, összehasonlítani, ábrázolni', s így a belőle képzett főnév eredeti értelme: 'minta, példa, figyelmeztető példa'. Ez pedig eleve az összehasonlításra alapozott tanításra utal, aminek célja valamiféle egészséges és harmonikus rend megteremtése a párhuzamosan létező, ám nemegyszer egymással ellentmondásban lévő társadalmi, gazdasági, politikai és kulturális elemek között. Platón ennek jegyében próbálta megalkotni a maga eszményi államát, kiiktatva ezzel a létező államok fogyatékosságait, s ennek megfelelően adja a maga tanítását mestere, Szókratész szájába (*Rep.*, 9, 13–592b): „De az égben alighanem van egy minta (*paradeigma*) annak (ti. az istenségnek) a szemem előtt, aki ezt meg akarja látni, s a maga belső rendjét a látottak szerint kívánja megszervezni. Az mellékes, hogy van-e valahol, vagy lesz-e: mindenesetre csak ennek az államnak az ügyeit intézheti, másét semmi esetre sem.” (Platón, *Állam* – Szabó Miklós fordítása nyomán. In *Platón összes művei* II., Bp., 1984, 648. o.) Később Cicero éppen ezt az eszményt látta megvalósulni a római államban mint valóságban, még ha a *paradigma* szót nem használta is. Ő úgy gondolta, ez a konkrét állam még tökéletesíthető is, vagyis „egészségesebbé” tehető. Ezt fogalmazta meg egyértelműen a *salus rei publicae* kifejezés (Cicéronál [*De legibus*, 3, 3, 8] valójában ez áll: *salus populi suprema lex esto* – ami a nép üdvét jelenti mint legfőbb törvényt, de ne feledjük, hogy a latin „állam” megjelölés

szintén a „nép ügyét” fejezi ki eredetileg), megelőlegezve ezzel a 20. század holisztikus felfogásait. Mint ismeretes, a holizmus alapja a latin *salus* (’egészség’) szó görög megfelelőjére visszavezethető *holos* jelző, amelynek jelentése ’teljes’, ’egész’, miként ezt a kifejezést a dél-afrikai politikus Jan C. Smuts teljes tudatossággal 1926-ban létrehozta (vö. *Holism and Evolution*. MacMillan, Compass, Viking Press, 1961 [reprint]). Hiszen ő is, akárcsak Platón és Cicero, a társadalmi harmónia elvét állította reformelméletének a középpontjába, éspedig ugyancsak egy átfogó és teljes civilizációs közegen belül.

A Platónra és Ciceróra visszavezethető harmonikus állam- és társadalomeszményt azután a korai kereszténység is átvette, maga szintén ezt tekintve paradigmának, még akkor is, ha kifejezetten a Római Birodalom latin felében nem ezt a szót használták ennek a célnak a kifejezésére. Világosan kiderül azonban az összhang keresése az 1700 évvel ezelőtt létrejövő első keresztény Római Birodalom megvalósulásakor és programjának megfogalmazásakor, ami Nagy Konstantin nevéhez és a 313-as milánói (mediolanumi) ediktum kibocsátásához fűződik. Ebben a dokumentumban ugyanis, amely 313 februárjában született meg, a társadalmi béke és a közjó érdekében megszülető vallásszabadság eszméje fogalmazódik meg,

ahogy azt a Lactantiusnál (*De mortibus persecutorum*, 48) és a Caesareai (Kaiszareiai) Euszebiosznál (*Historia Ecclesiastica*, 10, 5, 2–14) megőrzött szövegek, néhány kisebb ellentmondástól eltekintve, egyértelműen kifejezésre juttatják. Mert mindegyikben a köznek haszna és java áll a középpontban. Constantinusnak tehát a közjó szolgálata volt a legfőbb célja, s ehhez az istenség jóindulatát kívánta biztosítani, első helyen a korábban üldözött keresztényeket említve meg. Mindez egyértelműen tanúsítja a császár elkötelezettségét egy olyan általános társadalmi békesség időszakának törvénybe iktatása mellett, amely élvezte az istenség támogatását, éspedig úgy, ahogy azt mind az ősi pogány aranykor-mítoszok, mind pedig a bibliai *apokalypsis*-irodalom kilátásba helyezték.

Bár eddigi bemutatásunk középpontjában a „vallásszabadság” állt, mégis tudatosítanunk kell, hogy a milánói ediktum nem csupán ezt az egyetemes emberi jogot fogalmazta meg, hanem vele kapcsolatban fölvetődik egy másik nagyon fontos értékkategória is, az „állam világi jellegének” kérdése, vagy másképp: „a laikus hatalom” összetett problémaköre, amelynek megfogalmazása a modern ember „szabadságának” is egyik nagyon lényeges alkotóeleme. Mindennek gyökerei persze nagyon messzire nyúlnak vissza, s kétségtelen, hogy ebből a szempontból az első számú forrás nem az *Ószövetség*, amely alapvetően a papkirály eszméjét kapcsolta össze az állam eredményes működésével, az olyan uralkodókat állítva be eszményképként, mint a fölkelet Dávid, Salamon vagy Józsué. Más a helyzet az *Újtestamentum* esetében, ahol a jézusi alapelv ekképp hangzik: „Adjátok hát meg a császárnak, ami a császáré, és az Istennek azt, ami az Istené.” Márpedig ezt a helyet joggal szokták úgy értelmezni, mint akár a laicizálódás, akár a világi hatalomnak való engedelmesség elvének meghirdetését, miközben a kölcsönös egymásrautaltság is érvényesül. Ehhez viszonyítva viszont a milánói ediktum egyfajta visszafordulás a *Vetus Testamentum* szellemiségéhez. Igaz ugyan, hogy a vallásválasztás felelőssége az egyéné, ám aligha tagadható, hogy ugyanakkor Nagy Konstantin Mózes hasonmásaként félreérthetetlenül beavatkozott az Egyház ügyeibe, elsősorban az ún. eretnek tanok ellen, mint ahogy erről akár a nem sokkal későbbi arelatei, majd pedig a niceai zsinaton történő szerepvállalása tanúskodik.

Ez pedig azt jelenti, főként Euszebiosz tolmácsolásában, hogy a Kr. u. 312-ben Krisztus jegyében diadalt arató Constantinus a biblikus-keresztény tanításra alapozva és az egyház támogatását élvezve, de az antik római hagyományokat is kamatoztatva, a *vicarius Dei* vagy *Christi* politikai-teológiai koncepcióját valósította

meg uralma során, s úgy lépett fel, mint „Isten, illetve Krisztus földi helytartója”. S tette ezt egészen különleges módon, az egyetemes zsinatok összehívásával, még a helyesnek minősülő szent diszciplínát is meghatározva. Ehhez képest igazán mély változást elméleti síkon Gelasius pápa hozott, aki 495-ben Rómában hívott össze zsinatot. Ezen üdvözölték először úgy a pápát, mint Krisztus e világi helytartóját. A császárhoz intézett levélében először fogalmazta meg átgondolt formában az ún. „két kard” vagy „kettős hatalom” elméletét, amely szerint Isten e földön lelki és világi hatalmat hozott létre, s az előbbi a pápának, az utóbbit az *imperator*nak, vagyis a császárnak adta. Mivel pedig a lélek örök, ezért a pápa hatalma élvez elsőbbséget a világi uralommal szemben. Bár a császár e levélre nem válaszolt, mégis Nyugat-Európában fokozatosan ez a felfogás vált uralkodóvá egészen a Német-római Szent Birodalom létrejöttéig. Közben igazából csak Nagy Károly jelentett kivételt, aki 800-ban a pápával császárrá koronáztatta magát, de már előzőleg is mind erőteljesebben beavatkozott a vallási ügyekbe. Ezt az irányvonalat azután a Sali dinasztia újította fel és erősítette meg. Igaz, nem elméleti művekben, hanem a gyakorlat mellett mindenekelőtt a képzőművészet segítségével. Erről tanúskodik a Liuthar-*evangelium*, ahol III. Ottó úgy jelenik meg, mint Christus Pantocrator, aki a *manus Dei* (‘az Úr keze’) oltalmában, az evangéliumok szellemében gyakorolja a hatalmat a hierarchikusan elrendezett országa felett, lábával tiporva el a Gonoszt. Ez a felfogás azonban, fejedelmükör formájában, az uralkodó szájába adott atyai tanításként nem csupán itt nem tűnik fel. Hiányzik az Nagy Konstantinnál és Nagy Károlynál is, mert az előbbi alatt a diszciplína a retorikus *panegyrikosok*ban és a patrisztikus irodalomban csapódik le, az utóbbinál pedig megmarad az egyházi tanítómester *paraenesis*énél, kioktatásánál, ahogy a gelasiusi nézetek is így fogalmazódtak meg a Meroving és a Karoling királytükörben. Nyugat- és Közép-Európában a Kr. u. 1. ezredforduló előtt és után századokon át az egyetlen igazi uralkodói tükör, amely valóban az apai oktatást közvetíti a fiúnak, a Szent Istvánnak tulajdonított *Intelmek* (*Libellus*). S ebben ráadásul nem csupán az atyai intésről van szó a megszokott egyházi *paraenesis* helyett, hanem arról is, hogy a *Libellus*ban félreérthetetlenül a *vicarius Dei* elmélete fogalmazódik újra, úgy, ahogy az jelen van a Nagy Konstantin- és a Nagy Károly-, valamint az I. Ottó-féle gyakorlatban, illetve a Liuthar-*evangelium*ban. A magyar király is szakít tehát a gelasiusi tanítással, amikor már az *Intelmek* indításakor kijelenti, hogy a *Dei nutu*,

az „Isten akaratából” megteremtett világban az országok Isten kegyelméből lettek átengedve azoknak, akik a papkirály, Salamon példájára az isteni bölcsességet (vö. *divinae sapientiae*) követik. István tanítása is ezt közvetíti fiának. Így az idősödő király intelmei mintegy a „földi helytartó” szájából hangzanak el, aki ennél fogva gyermekét a hitre is tanítja mint az isteni parancs egyenes közvetítője (I, 1–3). Az utód pedig akkor jár a helyes úton, ha ezt az atyai hitbéli oktatást követi, mert ez biztosítja a királyi koronának kijáró kellő tiszteletadást mind az egyházi, mind a világi hierarchia részéről. Ez

teszi lehetővé a *translatio imperii*, vagyis a hatalom egyik birodalomról a másikra történő átruházásának folyamatába bekapcsolódó országok kellő működését is, azokét, amelyek a földkerekségnek ezen a pontján már korábban valamiféle történelmi küldetéssel bírtak, s ezért kell azok uralkodóinak példáját is követni (VIII, 3). Ennek jegyében szerette volna István fiát ugyanúgy Augustusnak tudni, ahogy ez a cím a római császárok, köztük Nagy Konstantin, majd pedig a „frankok királya”, Nagy Károly után a Szent Birodalom uralkodóit szintén megillette, mint olyanokat, akik az egykori *imperium Romanum* jogutódai (II, 4), s ez az Istvántól létrehozott országgal kapcsolatban egy olyan missziós

program megfogalmazása volt, amely az új Magyar Királyságot megpróbálta elhelyezni a Római Birodalom, Bizánc és a Német-római Szent Birodalom elképzelt, illetve lehetségesnek talált történeti folyamatosságába.

Mindez az erőteljes hatalom azonban a kor felfogása alapján mégsem jelentett zsarnokságot, amelynek képviselőjére ezen idők apokaliptikus szellemében a poklok tüze várt, úgy, ahogy azt például a nagyjából egykorú *Bambergi Apocalypsis* egyik híres ábrázolása is bemutatja. Szent Istvánnál viszont a *vicariatus Christi*, miként arra a későbbi koronázási palástként használt 1031-es székesfehérvári miseruha-ábrázolási összképe ugyancsak utal, szervesen egybefonódik azzal a platonikus, arisztoteliai és ciceróni, valamint a

sztoikusok által is elfogadott világrenddel, mely az ún. *oikeiós* elméletre épült. E szerint a felfogás szerint az istenséggel és az értelemmel egygyé forrott *kosmos*, „világmindenség” valójában a különféle emberi közösségek harmonikus rendjét foglalja magába az öntudatos embertől a családon és a különféle társadalmi csoportokon át egészen az égi szféráig. Pontosan úgy, ahogy e nézetet a kereszténység szintén a magáévá tette. Az államiság szintjére ezt a koncepciót Nagy Konstantin törvényei emelték, s ehhez a példához kapcsolódtak hétszáz évvel később a Szent István-i *Decreta*, azaz a 'Törvények' is, amelyek többek közt ugyancsak magukévá tették a páli „özvegyek és árvák” megvédésének újtestamentumi és keresztény alapelvét. Mindez meggyőzően bizonyítja, hogy az 1000 tájékán megszülető római típusú keresztény magyar államiság tökéletesen összhangban állt az egykorú Európa politikai paradigmájával, mi több: annak valójában egy igen magas fokú, sőt bizonyos mértékig újszerű változatát valósította meg, egy olyan monarchia formáját ültetve át a Dunamedencébe, amely nem csupán a késő antik keresztény örökségből táplálkozott, de a következő századok számára is irányadónak bizonyult.

Mindennek elméleti megfogalmazását és adminisztrációs szinten való alkalmazását pedig messzemenően az a latinnyelvűség tette lehetővé, amely még sokáig Nyugat-Európa legkimunkáltabb és legjobban alkalmazható mediális eszköze volt, úgy, hogy a Magyar Királyság számára egyszerre szavatolta az európai szellemiségbe való beilleszkedést és az itt élők sajátos arculatának és igényeinek kiemelését. Az *Intelme*k ennek megfelelően hangoztatta, hogy miként a görögöket nem lehet latin szokás szerint irányítani, a latinokat pedig a görög szabályoknak megfelelően kormányozni, ugyanúgy ezen a helyen is (*clima*) szükség van a sajátos feltételekhez való igazodásra, ami főként az elődök példájához való alkalmazkodást jelenti (8. fejezet). A Szent István gondolatait tartalmazó írásból azonban egyértelműen kiderül az is, hogy itt nem csupán a vér szerinti felmenőkről van szó, hanem egy, a klasszikus görög–latin hagyományokat is magába foglaló keresztény szellemiségről. Arról az eszmeiségről, amely az *Intelme*kben leginkább egy neoplatonikus felfogásban tapintható ki, s amely szervesen belesimul mind az ótestamentumi rabbinikus, mind az újtestamentumi krisztusi imahagyományba, legyen szó akár a *Credo* ('Hiszekegy') gyökereiről, amelyeket az *Intelme*k kifejezetten össze is foglal, akár a *Pater Noster* gondolati építkezéséről. Mert a Miatyánk ugyanúgy az égben lakó Istentől indul ki, s jut el a krisztusi tanítványokon keresztül földi világunkig, az Úr segítségével kívánva megszabadítani a vétkes emberiséget bűneitől és a Gonosz kísértésétől (*sed libera nos a malo*), mint ahogy – miként fentebb már láttuk – a Szent Istvánnak tulajdonított mű is az isteni akaratból eredeztet mindent. Ezt pedig a törvény és a jog szellemiségével az uralkodó közvetíti alattvalói számára a közérdek jegyében. S eközben a király következetesen elhatárolódik az *inimicus et ultor* ('ellenség és bosszúálló') ártó hatalmától (1, 6), amely mint sátáni erő zsarnoki önkényhez és a kárhozatba vezet. Az ég felé egyetlen út visz, s ez a szereteten, az imán és az erények ösvényén át ível a mennybe, ahogy azt a Biblia is hangoztatja, de amihez hasonló nézet már az antikoknál is megtalálható volt Platónól Cicerón át egészen a modern korig.

A zsarnoki hatalomtól való távolságtartás elvének a figyelembevételével megértjük, hogy Magyarországnak előbb született meg az Aranybullával a maga *Magna Chartája*, mint Angliának. Ugyanúgy, ahogy még Rákóczi felkelésének is elméleti megalapozásul szolgált az államalapító király alkotása, amint azt a szabadságharc egykori vezérének részben a nemességhez, részben fiához intézett fejedelemtükre bizonyítja (*Tractatus de potestate*, vö. Archivum Rákócianum, III/II: II. Rákó-

czy Ferenc politikai végrendelete, szerk. Köpeczi Béla, Budapest, 1984). Ennek egyik melléklete a Szent István-i *Intelmek* lett, amely a magyar *Corpus Iuris*nak sem véletlenül vált szerves tartozékává.

A latin nyelvű politikai kultúrának azonban nem csak ez az egyetlen kiemelkedő irányzata jutott el a maga különféle hajtásaival együtt a Kárpát-medencébe. Szinte már a reneszánsz hajnalán utat talált ide hazai humanistáink révén mind az akkori új Európa-gondolat, mind a korábbi egyértelmű monarchikus berendezést felváltani kívánó azon teória, amelyet az antik Róma példája nyomán az annak örökébe lépni kívánó Velence vitt tovább, és alakított a maga képére az új idők szellemében. S ennek az új sikeres berendezkedésnek a propagátorává lépett elő az akkor még Itáliában élő Janus Pannonius. A költő szerint ugyanis Velence igazi nagysága nem külső megjelenésében rejlik, hanem organikus kialakulásában és fejlődésében, mert e városban valójában az antik *civitas mixta*, a „kevert államforma” elmélete öltött testet mint ideális kormányzat. A venét állam számára ugyanis a magyar humanista szemében az biztosította mind a belső kiegyensúlyozottságot, mind a tartós békét, mind a törvényes rendet, hogy harmóniába tudott benne jutni mindhárom kormányzati elem: a demokrácia, az arisztokratikus hatalom és a monarchikus irányítás. Megfér ugyanis benne egymással egyfelől a nép (*plebs*), amelyet az ókorban is a demokrácia zálogának fogtak fel; másfelől a nemesség (*nobilitas*), mely az arisztokratikus irányítás döntő elemének volt tekinthető. Harmadrészt adva van egyfajta monarchikus jelleg is (*regnum*), amely Janus nézete nyomán az atyáknak, *patribus* jut, vagyis a legelőkelőbb személyeket, a patríciusokat illeti meg (vö. *patriciae... stirpes*, *ibid.*, vv. 138–9). S ezzel a kereskedővárosra jellemző dózsei hatalomra történik célzás, illetve ennek olyan hivatalnoki segítőire, mint amilyen maga a mindezt előadó janusi *panegyricus* címzettje: Marcellus, ez az egész Európát bejáró és annak szellemiségét képviselő, gazdaságilag is orientált politikus személy. A főszereplő nem a zsoldosvezér, és nem is a dózse, hanem a *provveditore*, aki mérséklettel egyesíti a katonai és a polgári hatalmat. A vers megszületése idején tehát a magyar humanista eszménye a politikai kiegyensúlyozottságra épülő *civitas mixta* volt, ahogy Marcellus, a „provveditore” is tulajdonképpen ennek az ideálnak felelt meg, akinek mint az állam szükséghelyzetben való irányítójának Cicero annak idején aligha véletlenül adta a *moderator*, vagyis a *kiegyenlítő* megjelölést, mint aki a politikai életben ugyanolyan szerepet tölt

be, mint a világegyetemen belül maga a Nap. Mindezt a mű lezárása is megerősíti, ahol Minerva, a bölcsesség istennője mondja ki, hogy Velence múltja és jövője is a „kevert államforma” harmonikus rendjén alapul. Velence ugyanis kevert alkotmányának megfelelően lett a világ szinte változatlan formában létező legtartósabb állama (vv. 2797–2817). Így vált Bizánc elestével mind a kereszténység és az egyház védőbástyájává, mind ennek megfelelően a török elleni harc mozgatóerejévé. Janus Pannoniust a *civitas mixta* ezen nagyrabecsülésében értékes és kiterjedt antik örökség vezette, anélkül azonban, hogy a szolgai utánzás iskolás módszerének korlátai között maradt volna. A janusi interpretációban ugyanis elsődlegesen a nemesi dominanciájú velencei *civitas mixta*nak volt meg az a történelmi sikere, hogy benne nem zsarnokok (*tyranni*) uralkodtak ezer éven át, hanem a *libertas*, vagyis az a szabadság, amelynek alapja a nemesség irányítását a patrícius atyák közvetítésével engedelmesen követő köznép.

Mindez azonban Janus Pannonius szerint Velence esetében, Rómától eltérően, nem jelent valóságos katonai egyeduralmat, hanem csak kulturális, gazdasági főszerepet. Ez a program pedig nem egy egységes Itália létrehozásának irányába mutat, hanem sokkal inkább az Appennini-félszigeten kialakult valamiféle *status quo* fenntartására. Ezt látszik igazolni az a tény is, hogy nagyjából hasonló elképzelés figyelhető meg Janus egyéb dicsőítő költeményeiben is. Egyúttal már kezd valamit megsejteni a költő arról az Európáról is, amely egy újjászülető demokratikusabb civilizációnak egyetemesen a részese lesz. Mindez természetesnek tekinthető volt egy olyan magyarországi humanista részéről, akit szoros szálak fűztek a déli, Adriához közeli városiasabb körzetekhez, melyeknek sorsa közelről sem csak a Magyar Királyságtól függött, hanem bel tartozott Velence s vele összefüggésben a Német-római Birodalom érdekszférájába csakúgy, mint az Oszmán Birodalom terjeszkedési zónájába. Aligha lett volna kíváncsabb ebből a szempontból egy katonailag túlságosan is erőssé és befolyásossá váló itáliai nagyhatalom. Marcellus sike-rei azonban végül nem ehhez vezettek, hanem annak az Addua-határnak (ma olaszul: Adda) a kijelöléséhez, amely valójában Velencét csupán egyensúlyi helyzetbe hozta Milánóval, függetlenül attól, hogy annak zsarnoki önkényéről és haszonleső népéről egyébként Janus bármily szigorúan vélekedett is (vö. pl. vv. 1769–70 skk.). A korabeli Európa ezt ismerte el, ahogy Hunyadi János, a kormányzó (*rector*) ugyancsak ezért tüntette ki a Sárkány-rend adományozásával a venét férfit (1648 skk.), aki ennél fogva nem kerülhetett szembe a magyar érdekekkel.

Ami azonban Hunyadi János kormányzó részéről még elismerésre talált, az már közelről sem esett egybe a monarchikus hatalom központosítására törekvő Mátyás király céljaival, aki ennek megfelelően került később konfliktusba azzal a Janus Pannoniusszal, aki valószínűleg kitartott a maga, Velence példájára elképzelt „kevert államformája” mellett. Magyar vonatkozásban itt megítélésem szerint két egykorú korszerű politikai program egymással való ütközésének lehetünk tanúi, amelyek között azonban nem a filozofikus vita döntött, hanem mint a történelemben annyiszor: a hatalom a maga durva eszköztárával, figyelmen kívül hagyva a béke humanista szavát. Mindez ugyanakkor persze nem jelenti azt, hogy a Janusétól eltérő felfogás nem kapott azért maga is hangot ugyancsak latin nyelven, csak éppen ennek megszólaltatója már nem a költő, hanem a történetíró Bonfini volt. A lehetséges korabeli európai paradigmák tehát már ekkor, a 15. század végén is ütköztek egymással.

Azt is hozzá kell tenni az eddigiekhez, hogy a monarchia ekkor még Európában s utána is hosszú időn keresztül nem volt túlhaladott, s például különösen szükség volt az erők és a szellem koncentrációjára a török hódoltság lerázása utáni időszakban, amikor a keresztény Európába is valamilyen mértékig újra be kellett illeszkednünk. Ehhez jó alkalomnak kínálkozott az első magyar iskolának, a pannonhalmi apátságnak akkoriban Szent Istvánnak tulajdonított hétszáz évvel korábbi alapítási évfordulója, amelyre az ekkori apát, Karner Egyed egy eposzi méretű, leoninusokban megkomponált átfogó verses erkölcsi kézikönyvtükröt készített. Ebben az *Unisonum carmen*-ben (‘Egyszólamú ének’) a végromlás rémét villantja fel Hungaria előtt, ha mágnásai polgárháborút folytatnak egymás ellen, mint ahogy ez a Rákóczi-szabadságharc idején történt. Ez a nemzeti széthullás csupán egy összetatlan katolikus hitű monarchiában kerülhető el, úgy, ahogy azt már Szent István is vallotta, aki országát a mindenféle eretnekségen felülemelkedő *fides Catholicá*-ra alapozta, s fiát is erre tanította (lib., 1, 3). Maga Karner is elsősorban ennek az elvnek szeretne megfelelni, bízva benne, hogy a Boldogságos Szűz megmenti az oltalmába helyezett országot. Karner monostori tevékenysége igazi erkölcsi tükröként szolgál, mert az *Ira* (‘Harag’) helyett a *Honort* (‘Tisztelet’) kívánja apátként megvalósítani a szerzetesek közt is elszaporodó *invidivel*, a „gyűlölködő irigyekkel” szemben. Így lesz a német bognármester apától származó főpap olyan európai keresztény ember, aki az iszlám terjeszkedése után valóban látni szeretne volna a katolikus reform sikeres beteljesülését egy harmonikus civilizációs struktúrán belül. A cél Magyarország ismé-

telt felvirágoztatása volt, de nem feledkezve meg egyfajta józan elővigyázatosságról sem (fol. = p. 29).

Karner ennek jegyében kísérelt meg a nagy római Iuvenalisra jellemző szigorral egy olyan egységes erkölcsant megfogalmazni, amely ábécérendben az egész egykorú politikai, vallási, valamint anyagi és szellemi, kulturális életet a maga teljességében áttekintette, és pedig egy filozófiailag kimunkált antropologikus szellemenben, közelebbről pedig a bencés értékrendnek megfelelően. Különösen a salzburgi bencés iskola koncepciója érzékelhető benne nagyon jól.

A magyar kultúra szinkronját az egykorú Nyugat-Európával, legalábbis a 19. század közepéig, nagymértékben szellemi kultúránk latin nyelvű része szavatolta, amely egyszerre volt valamiféle híd egy sok nyelvet beszélő ország tagjai között, de a határokon túli nemzetközi kapcsolatokban is. Ez az egészséges kapcsolatrendszer szakadt meg valójában az 1800-as évek derekán, amikor felerősödtek a nemzetállami (illetve az ilyenek kiépítésére irányuló) törekvések egész Európában. A 20. századra ez nálunk odavezetett, hogy a főként Horváth János nevével fémjelzett iskola alapvetően magyar nyelvű műveltségünket és az ezt hordozó irodalmat helyezte a középpontba, háttérbe szorítva a belső és európai kohéziót jelentő latin nyelvű kultúrát. Ez a latin szellemiséget nagyrészt elutasító megközelítés az 1950-es évek hazai szemléletét még erőteljesebben jellemezte, így a köz- és felsőoktatásban Janus Pannoniust leszámítva jószerint csak az anyanyelvű irodalomról esett szó. Ráadásul ez a tendencia időben egybeesett azzal az ellentétes irányú nyugati kísérlettel, amely a II. világháború borzalmaiból tanulva, átgondolt módon kísérletet tett az európai egység kialakítására, kibővítésére és megerősítésére. Ehhez pedig tudatosítani kellett a közös műveltségbeli alapokat, amelyek Európa-szerte a latin gyökerekhez kapcsolódtak. Ez a törekvés hozta magával a neolatin kutatások általános kibontakozását és elterjedését.

De e téren milyen lehetőségek is látszanak az elmondottak alapján kirajzolódni? A latinisták közül többen osztják a jeles francia episztemológus, Michel Serres nézetét, aki úgy fogalmazott, hogy napjaink túlszakosodása (*hyperspécialisation*) egyfajta gyászos visszatérés a „barbársághoz”, amely állapot az egyik legfőbb veszélyeztetője korunk oly bizonytalan európai identitástudatának. Ennek a nélkülözhetetlen önazonosság-érzésnek a megszerzéséhez lenne szükséges a klasszikus civilizációs gyökéret, amely a mindenkor magyar kultúrának is éltetője volt, és remélhetőleg marad is. Ha pedig végül is „világfalunkban” valóban szellemileg-erkölcsileg kiművelt

„világpolgárokat” akarunk, akkor a technika mai állása mellett lehetőség látszik nyílni arra, hogy ezek több-nyelvűek legyenek, akik tulajdon anyanyelvük birtokában és az angol kommunikációs eszközként való használata mellett a közös „világörökség” múltbeli kincseihez is hozzá tudnak majd férni a legmagasabb esztétikai élvezet szintjén – éspedig a latin segítségével. E virágzó multilingvális civilizációra éppen a Római Birodalom és annak keresztény örökösei szolgáltatják a legjobb történeti bizonyító példát, mert ez valamikor nem eszmény, hanem élő és hatékony valóság volt. Az emberi jogok megkövetelése mellett tehát ez a többnyelvűség is része lehetne az alternatív globalizációnak. Szép szavak, amelyek kivitelezhetőségében azonban magam nem tudok igazán hinni. Ma úgy tűnik, hogy a legfőbb paradigma a globalizáció, s ez egyre inkább az angol nyelv egyetemesnek látszó használatával fonódik egybe, amin aligha lehet változtatni. Az viszont természetesnek mutatkozik, hogy a szükséges identitástudat szavatolásához az eddigieknél sokkal átgondoltabban, az emberiség civilizációs örökségére tudatosabban utalva kiemeljük a múltbeli latin nyelvű szellemi örökség folyamatos és megtermékenyítő jelenlétét, persze mindenekelőtt az angol nyelvben, illetve az így megfogalmazódó szellemi kultúrában, s ezáltal tudatosítsuk, és tartsuk folyamatosan ébren az emberiségben a klasszikus antik és részben keresztény,

vagy úgy is mondhatnók: európai civilizációs hagyományokat. Ez ugyanis megmutatná, hogy humanizmus nincs *homo*, vagyis ember nélkül, akinek feltétlenül joga van az életre, s ezt semmiféle érdek nem veszélyeztetheti a természet tönkretételével vagy más egyéb pusztítással. Mindez pedig csak egy olyan harmonikus holisztikus társadalmi-gazdasági, valamint politikai és kulturális hálózatban valósítható meg, amely a tudományok és a technikák mai színvonalán, valamint az egyes diszciplínák transzcendentális láncolatán keresztül tudja szavatolni a posztmodern mindent megrendítő bizonytalanságérzetén túljutva azt a boldogságot, *beatitudót*, amelyet már az ókori és a keresztény világ is keresett. Nem lenne szabad, hogy ez a célkitűzés ma pusztán a Bhután állam kiváltsága legyen, hanem azt az egész emberiség tulajdonává kellene tenni. Ezt ma talán az a metamodern koncepció tudja reménykeltően elénk varázsolni, amely visszakanyarodva az Aquinói Szent Tamás-féle, a klasszikus antikvitástól örökölt közjó felfogáshoz, amely a *bonum communé* a *beatitudo perfectá*val azonosította, szerencsés módon ki tudja küszöbölni a modern és a posztmodern közötti áthidalhatatlannak látszó konfliktust. Valahogy úgy, ahogy Platón a végletek közt egyensúlyozó *metaxyt* (τὸ μεταξὺ) ’közép’-et elképzelte (Res., 9, 585a, = 9, 10).

Nyilasy Balázs

Mennyi az új a Nap alatt?

*Töprengések kultúratudományi,
irodalomtudományi paradigmák ürügyén*

■ A paradigma fogalmát viszonylag könnyű körülírni, meghatározni: a terminuson gondolkozásmódok, kérdés-horizontok, premisszák egy időszakban érvényesülő közösségét, egyöntetűségét értjük. Más kérdés, hogy a világ dolgait – az embertudományokban legalábbis – nem a definíciók, hanem a használati ügyletek felől érdemes megközelítenünk. Milyen feltételek mellett működik értelmesen egy fogalom? Milyen operatív műveletekre alkalmas? Milyen szabályokat érdemes hozzárendelnünk, és milyen veszélyzónákkal, lehetséges anomáliákkal kell számolnunk használatakor? Milyen megértési esélyeket és tévutakat, zsákutcákat teremtett a műszo a maga történeti pályafutása alatt? Számomra ezek a fontos, izgalmas kérdések, s a paradigmákról töprenkedve is a rájuk adható válaszlehetőségeket keresem majd.

Maga a fogalom, ahol csak fölbukkan, két nagy kérdéskört hoz magával. Az erős paradigmatudatosság mind-egyre az ismerősség–újdonság és a kontinuitás–megszakítottság dilemmáit állítja középpontba, s voksát az újdonság és a megszakítottság mellett teszi le. Így volt ez már fél évszázaddal ezelőtt, 1962-ben is, amikor Thomas Kuhn megjelentette *Structure of Scientific Revolution* című munkáját. A könyv rövid idő alatt tudományos bestsellerré vált, és az amerikai tudománytörténész-fizikus a terminus nagy népszerűsítőjének, elterjesztőjének bizonyult. Kuhn a természettudományok folyamatszerű történetiségét a paradigmaelvre hivatkozva vonta vissza; a különböző tudományos korszakok szerint egymástól élesen elváló, összemérhetetlen paradigmákra épülnek, és az egyes szakaszokat éppen a totális paradigmaváltás felől lehet megértenünk. A kutató tudománytörténeti áttekintése a hatvanas–hetvenes években leginkább azért ment szenzációszámba, mert a paradigmaelv és relativitás fogalmait a természettudomány területére kiterjesztve a progresszivitás utolsó bástyáját ingatta meg. A *Structure...* alapvető ethosza, mondhatni, teljességgel egybevágtott a modernista-posztmodernista Nyu-

gat dekonstruáló irányultságával, azzal a gondolkozási trenddel, amely az azonosságtudat, stabilitás, fejlődéshit leleplezését tekinti fő feladatának.

Thomas Kuhn koncepciójának természettudományos vetületei természetesen nem ránk tartoznak. A humaniorákra vonatkoztatva viszont föltétlenül meg kell vizsgálnunk az erős, föltétlen paradigma-korszakok igazságát! Fel kell tennünk a kérdést: az összemérhetetlen, paradigmaváltások által határolt korszakok észlelése (az újdonságnak–megszakítottságnak elsőbbséget biztosító értelmezői vízió) a gyakorlati igazság hites társa, vagy csak valamiféle fogalmi árnyéktánc; valójában érvényesül-e valamiféle, kuhni értelemben vett paradigmaelv az irodalom és a művészi alkotásokat övező kultúrfilozófia, művészetfilozófia, irodalomkritika-irodalomelmélet területén. A dilemma sokrétű, a válaszkísérlet elővigyázatot, fokról fokra haladó érvelést, korrekt szétválasztásokat igényel. Mindenekelőtt különbséget kell tennünk az alkotó művészeti produkciók és a művészetfilozófia, irodalomkritika, irodalomelmélet szférái között. A helyzet a szépirodalom vonatkozásában látszik a legegyszerűbbnek, leginkább egyértelműnek. Az erős igazságként érvényesített paradigmaelv e téren – úgy tűnik – eleve alkalmatlan, és tévesztett helyzetértékeléshez kapcsolódik. Az újdonság fogalma abban a formájában, ahogyan a mindennapi életben értjük, az alkotói irodalom számára alkalmatlan; az individuális természetű, egyedi szervezettségű, poétikai karakterű szépliteratúra újszerűsége egészen másnemű, mint amilyent a paradigmaváltás-koncepció magába foglal, és láttatni tud. A bloomingtoni Indianai Egyetemen tartott stílus-konferencia tanulságait összefoglaló René Wellek aligha véletlenül jegyzi meg, hogy „[...] az újdonság kritériumát nagyon túlértékelik az irodalomtörténetben. Ilyen alapon Marlowe nagyobb író volna, mint Shakespeare, mert az előbbi újító és kezdeményező volt. De különbséget kell tennünk a történelmi érték, az időbeli elsődlegesség – ha úgy tetszik, »újdonság« – és

az esztétikai érték között. Shakespeare, bár kevésbé újszerű Marlowe-nál, komplexebb, változatosabb, vagy egyszerűen tökéletesebb.”¹

„Az igazi irodalom sohasem születik a modernség, a divat szándékával, de mindig új, eredendően új, örök regenerálódás. Az újszerűség azonban nem külön lóg rajta [...] Az újság maga művészileg egyáltalán nem értékelhető; részletek, formák, tartalmak és stílusok újszerűségét, új divatra való alkalmasságát a legüresebb modorral is el lehet érni [...] Óh, könnyű volna a nagy művészet, ha egyszerűen csak újság kellene hozzá – éppoly könnyű, mint bármely pótlás, újítás vagy ötlet a világban, hatalmas gépeken vagy akár csak egy hajtű alakján! Csakhogy az igazi költészet szinte biológiai értelemben hozza az újat, az emberben és a társadalomban levő ismeretlen vonások fölfedezésében, a helyzetek és lélekállapotok milliárdféle lehetséges kombinációinak vegyelemzésében, a részletek organikus eggyé-formálásában, tehát a mű életteliességében [...] Naivság, amikor valaki valamely tipográfiai külsőség alkalmazásával, az értelmetlenség valamely új módjával, brutális, eseményzerű aktualitások egyszeri fölkapásával próbál új művészetet vagy esztétikát teremteni” – írja körül az „irodalmi újdonság” sajátosságát, és cáfolja az avantgárd ürügyén a művészetén kívüli, mindennapi értelemben vett újdonságfogalom poétikai alkalmasságát, alkalmazhatóságát a magyar költő-esszéista, Szabó Lőrinc is *Divatok az irodalom körül* című nagy tanulmányában.²

De a paradigma, paradigmaváltás aggálytalan hangoztatásának nemcsak az irodalmi újszerűség speciális, poétikai természete mond ellent. A paradigmatűrítő korszakok és radikális paradigmaváltások pilléreire épített alakulástörténeti víziók erőszaktételével szemben az irodalmi anyag maga mindenkor látványosan protestál, más kérdés, hogy a kritikus agresszivitás e tiltakozásokat gyakran egyszerűen elhallgattatja, eltagadja. Arany János mély értelmű tradicionalizmusa (a realizmus és a romantika mellett a barokk és a klasszika belátásait, attitűdjeit is tartalmazó költészete) nyilvánvalóan ellentmond a *késő romantika* terminusra építő, szűkítő, paradigmaváltást szemléltető értelmezésnek. A *késő modern* költészetünkre vonatkoztatott erős paradigmája s a húszas évek végi roppant metamorfózis víziója ugyancsak voluntarista téveszmének tűnik, hiszen nemcsak József Attila világgal birkózó, próbálkozó költői attitűdjét, de Dsida Jenő sokrétűségét, Radnóti Miklós makacs, profetikus elkötelezettségét sem tudja értelmezni, nem beszélve a későbbi fejleményekről, például Weöres Sándor mitikus poéziséről, Pilinszky János „mozdulatlan elkötelezettségéről”. S a paradigmatulajdonítások erős

igazságainak nemcsak a magyar irodalom mond ellent! A 20. századi világköltészet mozgásirányait számba vevő elemző, az esszéista poéta, Vas István a „költészet rejtelen bonyolult vezetérendszerében” a múlttal való szakítást és a tradícióhoz való visszahajlást, a bonyolult intellektualizmust és az értelem teljes kiküszöbölését, a végsőig redukált kopárságot és az organikus gazdagságot („Észak-Amerika korszerű kétségbeesésének gigászi lendületét” és „Saint-John Perse vonulásainak nagyúri szövevényét”) egyaránt lényegi alakváltozatokként tartja számon. S a sokféleséget a modern költészet alapvonásaként kezelő értelmező természetszerűleg jut el az elvi konklúzióhoz: „Korunk költészetének e kiterjedt kontrapunktikája állandó küzdelem a sokféleségért, a gazdagságért, a beszűkülés meg a dogmatikus igények ellen. Ha úgy tetszik, azért, hogy *ne* lehessen meghatározni, mi a modern [...] a költészet állandóan szabálytalanul közlekedő földalatti. Mindig máshonnan jön, mint ahonnan várjuk. A költészet mindig máshonnan jön. A költészet mindig más.”³

A művelt, intelligens magyar irodalmár alakulástörténeti víziójával nehéz egyet nem értenünk. Más kérdés, hogy a kikalkulálhatatlan szabadság alapjára helyezkedve, az ellenpontozások, kiegészítések rendező elvét magunkévá téve akár a crocei radikalizmushoz is közel kerülhetünk. Nemcsak az egységes paradigma érvényességét és értelmességét vonhatjuk kétségbe, de az általánosító, uniformizáló irodalmi fogalmak radikális tagadásáig is eljuthatunk. Ilyesféle totális elutasításra azonban nincsen szükség. Az általánosítás, elvonatkoztatás kognitív műveleteit végső soron nem kell, és nem is lehet kirtanunk az irodalomkritikából. A műfaji klasszifikáció, a kortörténet-stílustörténet és az esztétikai viszonyrendszer bevett terminusai, alapfogalmai (lírai költészet, tragédia, regény, klasszicizmus, barokk, romantika, realizmus, naturalizmus, szimbolizmus, szecesszió, mimézis, tartalom, forma) amúgy is oly mélyen beágyazódtak a kritikai nyelvbe, hogy eliminálásuk teljességgel reménytelen volna. Más kérdés, hogy hatékony megismerésre törekedve óriásfogalmainkat kordában kell tartanunk. Az erős igazságok gyengítésére mindenkor készen kell állnunk, s a rendelkezésre álló fogalmi készlet kritikus reflexióját, állandó felülvizsgálatát nélkülözhetetlen feladatként kell felfognunk. Szerencsére az efféle műveletekre a magunk háza táján is találunk példákat. Szilágyi N. Sándor briliáns tanulmányában nem csupán a nyelvészeti fogalomalkotás, de az egész absztraktumteremtő nyugati kulturális beszédmód fölött gyakorol mélyreható kritikát, Takáts József az igazságkijelentések

állandó relativizálását (arányos gyengítését-fölerősítést) a hiteles irodalomkritika nélkülözhetetlen összetevőjének tartja, Tamás Attila a szóhasználat szokásjogi begyökerizettségét elismerve okos érveléssel mutatja ki a lírai költészet műfaji kategóriájának „tudománytalanságát”, klasszifikációs problematikusságát, magam Jókai Mór írásművészetének megértéséhez a *modern romance* fogalmát elsősorban azért hívtam segítségül, mert a *romantikus író* terminusból kinyerhető megértési lehetőségeket nagyon is elégtelennek éreztem.⁴

Az alkotói irodalom, a szépliteratúra szféráját elhagyva vizsgáljuk meg a paradigmaelv érvényesítési gyakorlatát és érvényességét (az erős paradigmaturadatosság és az ezzel járó megszakíthatóságerzékelés hogyanját-mikéntjét) a művelődéstörténet, a kultúrfilozófia és az irodalomkritika viszonyrendszerében. E vizsgálatra annál inkább szükség van, mert a tanulmányírók, esszéisták az elkülönítő paradigmák koncepcióját meglehetősen gyakorisággal terjesztik ki a művelődéstörténeti, kultúrtörténeti háttérszférákra. Hazai irodalmárkollégánk, Kulcsár Szabó Ernő például a 20. század művelődéstörténeti, kultúrtörténeti folyamataira utalva már legelső, 1986-ban megjelent könyvében totális érvényű paradigmaváltást látat, az „emberkép forradalmian új átalakulását” konstatálja, „egyetemes vilásképválságot”, „új emberi szituáltságot” vizionál, „az egzisztencia individuális értelmű hangsúlyainak erősödését” rögzíti.⁵ A kutató mindazonáltal az egyetemes paradigmaváltás korrekt, tudományos konkretizációjával, a roppant horderejű kérdéskör világos megjelenítésével és kidolgozásával nemcsak a *Zavarbaejtő elbeszélésben*, de 1993-as irodalomtörténeti összefoglalásában és ezredfordulós dolgozataiban is adós marad. Az „új emberi szituáltság” fogalma úgy tölt be centrális, megalapozó szerepet tanulmányaiban (úgy szolgál háttérindoklásként a koramodern–későmodern–posztmodern teleológiára épülő irodalomtörténeti látomáshoz), hogy a részletes, alapos kultúrtörténeti elemzés mindegyre hiányzik írásaiból, s még a meghatározó paradigmaváltás kronológiai kijelölése is ingadozónak, változónak mondható.⁶

A modern éra paradigmaváltásait illetően persze másféle vélekedések is jócskán akadnak. Az amerikai eszmétörténész, Franklin L. Baumer 1977-ben publikálta *Modern European Thought* című könyvét, s a 17., 18., 19. és 20. század szellemi kondícióit feltérképezve a kontinuitás és a változás dialektikáját egészen más hangsúlyokkal mutatta be, mint a szüntelen metamorfózisokat (ugrásokot, töréseket) vizionáló szemlélet. A nagy empirikus vizsgálatra építő, félezer oldalas összefoglalásból azt ol-

vashatjuk ki, hogy az eróziós, válságerzékelő tendenciák mellett a kulturális tudat létszerűség-vágya, bizonyosság-igénye is lényegi, az egész újkori kultúrán végigvonuló attitűd, és a stabilitásra törekvés Európa és Észak-Amerika eszmevilágából még a 20. században sem hiányzik.

Baumer kontinuitáspárti eszmétörténeti vízióját nem árt eszünkbe idézni, amikor az újkort és a modernitást új meg új változássorokkal tarkító buzgólkodásokat mérlegeljük. Az amerikai tudós látletét elfogadva akár arra a meggyőződésre is juthatunk, hogy a *valóban gyökeres, behatoló átalakulás*, a kultúrtörténeti feltételeket érintő *igazi paradigmaváltás* címkéje a „középkoriból” való kilépés és az újkori gondolkozásmódra való áttérés processzusát illetheti meg. A modernitásra jellemző kulturális kondíció, kételyhorizont – nagyon is így tűnhet – már a 17. században kialakult. A középkori létszemléletnek ellentmondó empirizmus, a reflexív kulturális tudat, az univerzáliaelet háttérbe szorító, individualizáló, partikuláris látásmód, a mágikus-vallási szemléletet „felváltó” tudományosság módszeréből-gondolkozásmódjából kikerekedő attitűd az ezerhatszázas évek végére már jelentős teret nyer, s a szekularizációs szétválások, szeparációk processzusa is általános ekkorra. Természetesen nem akarom azt mondani, hogy Blaise Pascal teljességgel azzal a problémahorizonttal szembesül, mint Richard Rorty, de azért a sokféle prefixummal szemléltetett paradigmaváltoztatás-koncepciók, a pre-, paleo-, poszt-előtagokkal földúsított modernségfogalmak érvényességével és értelmességével kapcsolatban elég sok kételyem van. A *gyökeres, paradigmatiság másság* sugalmaival, azt hiszem, csínján kellene bánnunk, s a *fokozati újdonságokat, részleges másságokat* jelző fogalmakat nem ártana nagyobb szerephez juttatnunk.

A paradigmaváltások ügyeit az általános kultúrtörténet, kultúrfilozófia szféráiban mozogva némi székszisszel kezelhetjük. De mi a helyzet az irodalomkritika és az irodalomelmélet területén? A kritika és a teória alakulástörténetét vajon érdemes és indokolt-e az elkülönbözések alapján megjeleníteni? Mennyiben adjunk hitelt azoknak a nézeteknek, amelyek az irodalomkritika történeti processzusát elkülönülő paradigmák által jelenítik meg, és mennyire higgyünk a modern elméleti iskolák, módszertani együttesek kinyilatkoztatásainak, (a formalizmus, strukturalizmus, hermeneutika, recepcióesztétika, dekonstrukció, szemiotika, narratológia) olyasféle önmegjelenítéseinek, amelyek a maguk paradigmatiság újszerűségét evidenciaként demonstrálják?

A válaszkísérletet újfent körültekintően kell megfogalmaznunk. M. H. Abrams, a kiváló amerikai irodal-

már nagy hatású könyve, a *The Mirror and the Lamp* első fejezetében az irodalmi reflexió történetét felvázolva négy nagy tipologikus egységet alkot. A tudós a kriticismus első nagy paradigmájaként a *mimetikus* irodalomfelfogást jeleníti meg. Az irodalmi művet már Platón a „valóság-reprezentáció” tükrében szemlélte, s a mimézisviszony Arisztotelész *Poétikájában*, az első rendszeres irodalomelméletben, irodalomantropológiában is a vizsgálódás mindent meghatározó alapja maradt. A második történeti paradigmát Horatius Flaccus reprezentálja Abrams számára. Az *Ars poetica* szerzője az irodalmat az olvasóközönségre gyakorolt hatás felől közelíti meg, azok a módszerek, eszközök, feltételek érdeklik, amelyek ezt az affektív hatást elősegítik. A római poétikából, retorikából eredő s a neoklasszicizmusban hosszú folytatást nyerő irodalomvíziót, szemléletet az amerikai tudós *pragmatikusnak* nevezi. Az újabb nagy fordulatot a neoklasszicizmust felváltó romantika hozza magával. Wordsworth, Coleridge és társaik újszerű, *expresszív*, az alkotói lélektanhoz kötődő nézőpont-rendszert alkotnak meg és képviselnek. Végül néhány 18–19. századi előzmény (Immanuel Kant, Henry James, Edgar Allan Poe kezdeményei) után 20. századi kutatók alapozzák meg és terjesztik el az *objektív* megközelítésű irodalomkritikát. Az új kritika, a formalizmus, a *close reading* különböző válfajai elutasítják a különféle szövegrelációk vizsgálatát, s a műveket az autochton önelvűség jegyében szemlélik.

Abrams szellemes, nagyszabású, paradigmatisztikus víziót alkotott a kritika történetéről. A legnagyobb, legátfogóbb kritikátörténet szerzője, a cseh-amerikai René Wellek viszont a több évszázados irodalmi reflexió megértési, feldolgozási lehetőségeit mérlegelve nemcsak a látványos paradigmátételezésekkel kapcsolatban bizalmatlan, de a visszafogottabb történeti folyamatrajzokkal szemben is szkeptikus álláspontot foglal el. Nyolckötetes nagy munkájában (*A History of Modern Criticism*) az irodalomkritika történetét végül portrészzerűen dolgozza fel, s a kritikai teljesítmények ismertetésekor megelégszik az országokénti csoportosítással. „[...] elutasítottam [...] azt a gondolatot, hogy *History*mat egyes fogalmak vagy »gondolategységek« körül rendezzem el [...] Ez szétzúzná az egyes kritikusok rendszereit, amelyek gyakran meglehetősen lazán és ellentmondásosan vannak összeállítva; egyéniségük és személyiségük [...] megértését lehetetlenné tenné. [...] A kriticismusok fejlődéstörténetének kudarcot kell vallania. Én erre a belenyugvó következtetésre jutottam. Nem tudom Thomas Kuhn *Structure of Scientific Revolutions* (1962) c. művének a tudománytörténet modelljére vonatkozó javaslatát sem elfogadni.

[...] Nincsenek olyan tökéletes forradalmak a kritika történetében, mint amilyeneket Kuhn a tudomány történetében meghatároz. És olyan korszakok sincsenek, amelyeken tökéletesen uralkodnék egy alak vagy egy szent szöveg” – indokolja Wellek választott módszertanát, s utal szépszissel Thomas Kuhn paradigmavíziójára is.⁷ „Nekem úgy tűnik, a kritikátörténet egyik feladata, hogy megmutassa az olvasónak, amit úgy harangoztak be, mint új felfedezést, azt már sokszor elmondták azelőtt. A modern kritikát úgy lehet meghatározni, mint régi kérdések újra felfedezésének állandó folyamatát” – lép még tovább, és fejezi ki erős kételyét, ellenérzését az újdonsághirdetés bevett kritikusi szokásával (a paradigmatisztikus nívumok hitelességével) kapcsolatban.⁸

Kihez húzzunk inkább a két, valóban jelentős irodalmár álláspontját latolgatva? Abrams paradigmavíziója, nem vitás, toronymagasan emelkedik ki az erőszakkal összetákolt konceptuális építmények, légből kapott ötletek közül. A szellemes, tanulságos koncepciót mindazonáltal inkább figyelemre méltó tipológiaként, mintsem gyakorlati használatra alkalmas alapként érdemes felfognunk, s a címkék mögötti jelenségekhez közelebb lépve (a tipológiákkal már csak így szokott lenni) maga a felosztási alap is veszít evidenciaszerűségéből. A *mimetikus*, *pragmatikus*, *expresszív* és *objektíváló* törekvések igazából már maguknál az „atyamestereknel” is összekeverednek, összefonódnak. Arisztotelész a tragédia alkotórészeit feltérképezve például az *objektíváló* törekvésekhez kerül közel, a félelmes és szánalmat keltő fordulatok mérlegelésekor viszont az *expresszivitás* és a „*pragmatikus hatás*” elvét tartja szem előtt.⁹ Horatius „*pragmatikus*” megfigyelései egy szempontból valóban a hallgatóságra tett hatás aspektusába ágyazottak, másrészt viszont a költészet *par excellence* *expresszivitását* is megvilágítják, feltárják. A romantika álláspontjával kapcsolatban sem csupán a szerző pszichológiájára érdemes koncentrálnunk; Coleridge-ék *expresszivitás-tételezése* magukra a művekre is vonatkozik, s az alkotók–befogadók viszonyrendszerét háttérbe szorító *objektíváló* szemléletet is jócskán megelőlegezi.

Érdemes megfontolnunk a kritikusi gondolatok eredetiségét, önelvűségét érintő welleki gondolatokat is. A régi és az új egybejátszásairól, szövegdokumentumok meglepő hasonlóságairól a diakrón együttlítás tréningjén nevelkedett történészek igazán sokat tudnak mesélni. A 19. századi magyar kritikátörténet kutatója például fölemlégetheti, hogy Bajza József a románt, a voltaképpeni regényt taglaló értekezésében csaknem száz évvel az orosz formalisták előtt hangsúlyosan megjeleníti a szűzsé és a fabula dicho-

tómiáját, Kemény Zsigmond 1853-as regényelméletében a 20. századi teóriáknál (Lukács, Ortega, Bahtyin nagy tanulmányainál) is konzekvensebben érvényesíti a befogadói horizont szempontjait, Arany János pedig valóságos close readinget, szoros olvasást művel, műimmanens elemző módszert alkalmaz 1859-ben, a *Bánk bánt* elemezve.

Az ICLA egykori elnöke egyébként tanulmányaiban, kongresszusi hozzászólásaiban rendszeresen bírálta az irodalomtudósok inkorrekt gesztusait, azokat a prezentációkat, amelyek a *viszonylagos újdonságokat* mindegyre *totálisan új paradigmaként* mutatják be. A művelt, tisztán látó irodalmár nemegyszer olyan megközelítéseket is szkeptikus iróniával kezelt, amelyeket a mi irodalomértésünk (a kommunista provincializmusból összezavart tudattal bontakozó elméleti kultúránk) nem sokkal később vitathatatlan, paradigmatisztikus jelentőségű nóvumként kanonizált. Welles az 1958-as bloomingtoni konferencián udvarias gesztusként jelentette ki, hogy az irodalmi műalkotás elemezhető Roman Jakobson kommunikációs modelljével, de aztán a séma elemeit rendre elutasította, átkeresztelte: *feladó* helyett a *költői én* terminusát, *kód* helyett a *hagyományt* s a *konvenciót* ajánlotta, az *üzenet* kifejezést pedig irodalmi szempontból „nem szerencsés fogalomként” aposztrofálta.¹⁰ Egy másik tudományos ülésen Hans Robert Jauss nevezetes tanulmányával kapcsolatban jegyezte meg, hogy az *elvárás* horizont tudományos kutathatóságához komoly kétségek férnek, s hogy a nagy garral beharangozott, új paradigmaként meghirdetett recepcióesztétikát ő maga leginkább részérdekű „segédtudományként”, irodalom-szociológiai kiegészítésként tudja számon tartani.

A reklámkiterjesztő világkörnyezetben, kommunikációs erőterben élő kritikusokat, elméletírókat persze nehéz volna leszoktatnunk a hangzatos prezentációról. Az újdonságmeghirdetés korunkban a figyelemfelkeltés és a siker nélkülözhetetlen eszköze. Már a 20. század első nagy elméleti iskolája is ily módon prezentálta a maga gondolatait. Viktor Sklovszkijék az osztranyenyije, az intern vizsgálati módszer, az automatizálódáselvű műfaj történet diadalmas igazságaira támaszkodva agresszív önbizalommal utasíthatták el a „rég irodalom szemlélet” minden elemét, s törvényesíthették a szociokulturális közelítés tabuként kezelését. Az orosz formalisták igazságai mára persze rendre megkoptak. A roppant nézőpont-áthelyezések viszonylagos értékűnek bizonyultak, az „osztranyenyije” és a „prijom” varázsigei megfakultak, az automatizációs elv műfajokat alakító mindenhatósága aligha tűnik evidenciának.¹¹ Nemigen értjük, miért haragudott a formalista vezér

oly igen-igen a művelődéstörténész kortársakra, s egyáltalán nem tartjuk már ördögtől valónak, ha a menyasszonyrablás irodalmi motívumához az antropológus, etnológus kultúrtörténeti magyarázatokat keres. Pedig hát az orosz formalizmus bizonyos értelemben valóban új paradigmát képviselt, s a későbbi fogalmi konstrukciók jó része éppenséggel Sklovszkijékon élősködött. A lévi-strausszi, riffaterre-i *struktúra-elvet*, a jakobsoni *poétikai funkciót*, a barthes-i erős, objektivista tézist, a *szerező halálát* legalábbis ilyen konceptualizációként, a formalista gondolatok újramondásaként, variálásaként, átfogalmazásaként tarthatjuk számon, s Hans Robert Jauss is nyilvánvalóan Sklovszkijék műfajfejlődési vízióját tartja szem előtt, amikor az *automatizálódó elvárás* horizont és az *új horizontot teremtő mű feszültségét* ruházza fel központi esztétikai jelentőséggel.¹²

S a második évezred elejére megkopott, eltompult, kifakult a modern irodalomelmélet sok más újdonságkínálata is. 2013-ban aligha akarjuk központi, vezető tudománnyá avatni a nyelvészetet, és értetlenkedve állunk a grammatikus szerkezetek módjára elképzelt narratológia tervezetei előtt. A saussure-i nyelvmodellt a kognitív tudományok s a társasnyelvi kutatások fényében immáron nem komoly megértési erőt képviselő paradigmának, inkább csak tudománytörténeti érdekességű kísérletnek látjuk, s (horribile dictu) a hermeneutika optimizmus és pesszimizmus közt hanyórázó fenséges libikókáját sem tudjuk a régi magasztaló bámulattal szemlélni. A *szerező*, a *szöveg* s a *befogadó* szempontrendszerének szüntelen cseréit, változtatásait nem kreatívnak, gyümölcsözőnek, inkább fölöslegesen hektikusnak gondoljuk, és még a Yale autoritásainak sem hisszük el, hogy a jelentéstételezést jelentésselkülönbözésekkel felváltva minden megértési, módszertani gondunk megoldódik.

„»Hogyan értitek ezt a részletet? Mit akart nekünk mondani a szerző? Melyek a vers vagy a próza szépségei? Miben eredeti az író látásmódja? Mi a tanulság?« Egy időben azt hittük, hogy az irodalomelmélet véglegesen félresöpörte ezeket az idegesítő kérdéseket. De a válaszok elszállnak, a kérdések pedig megmaradnak. És többé-kevésbé mindenkor ugyanazok [...] Az irodalomelméletnek nem sikerült megszabadulnia az irodalomról szóló köznyelvtől, az olvasóképtől, a műkedvelőkétől. Így tehát amint az elmélet távolodik, a régi fogalmak újra felbukkannak, sértetlenül. Vajon azért nem tudunk igazából soha megszabadulni tőlük, mert »természetesek«, mert »értelmesek«? [...], még mindig helytálló az azokból a közkeletű kérdésekből kiindulni, melyeket az elmélet szeretett volna megsemmisíteni, ugyanazokból, melyek

újra fölmerültek az elmélet kifulladásá után, azért, hogy újra meg újra meghaladhassuk az általa fölkinált ellentmondásos válaszok segítségével?” – jeleníti meg a modern elmélet paradigmatis újdonosságával kapcsolatos szkepszisét a francia kutató, Antoine Compagnon is beható értelmű, világos logikájú, franciául 1998-ban publikált, magyarul 2006-ban megjelent könyvében.¹³

René Wellek és Antoine Compagnon körültekintő, reflektív szemléletére, úgy tűnik, a magyar irodalomértésnek, elméleti kultúrának is nagy szüksége volna. A paradigmatis újdonosságok viszonylagosságának belátása a modern elmélet vívmányainak újragondolása nélkülözhetetlen feladatunk volna; már persze ha működőképes módszertanhoz akarunk jutni, ha valóban megértésre alkalmas konceptualizációt szeretnénk létrehozni. De van-e az új évezred elején Magyarországon kritikusok, kutatók, akik vállalkoznának az ilyesféle újragondolásra? S ha volnának is, vajon megkapnák-e kockázatos, sok-sok erőt, bátorságot, kitartást igénylő munkájukhoz kívülről és belülről a szükséges segítséget – a társadalom oldaláról az ösztönző figyelmet és az irodalmi üzem egyetemi, akadémiai hálózatától a kellő jóváhagyást?

JEGYZETEK

- 1 René Wellek, Zárszó. *Helikon*, 1974/3–4., 452. o.
- 2 Szabó Lőrinc, *A költészet dicsérete*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1967, 430–431. o.
- 3 Vas István, *Az ismeretlen isten*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1974, 1104., 1107. o. (A kiemelés magától Vas Istvántól.)
- 4 Szilágyi N. Sándor, *Elmélet és módszer a nyelvészetben, különös tekintettel a fonológiára*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2004.
Takáts József, *Ismerős idegen terep*. Kijarat Kiadó, Bp., 2007.
Tamás Attila, *Nyelvi műalkotás, költői műalkotás, lírai műalkotás...* In uő, *Határhelyzetben*. Kossuth Lajos Tudományegyetem Kiadó, Debrecen, 2003, 115–131. o.
Nyilasy Balázs, *A 19. századi modern magyar románc*. Argumentum Kiadó, Bp., 2011.
- 5 Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*. Kozmosz Könyvek, Bp., 1984, 42., 44., 43. o.
- 6 A kérdéstről részletesebben: Nyilasy Balázs, *A jelen múltja és a múlt jelene*. Hítel, 2012/2. 35–41. o.; *A válságkultusz Patyomkin-falvai*. Hítel, 2013/4. 12–21. o.
- 7 René Wellek, *Gondolatok A History of Modern Criticism* című munkámról. *Helikon*, 1972/3. 336., 338., 339. o.

8 Uo., 336. o.

9 A *Poétika* nézőpontváltásaira, a tragédiával foglalkozó részek attitűdváltásaira, az objektíváló kritikai nézőpont előtérbe kerülésére egyébként maga Abrams is utal. A görög tudós az imitációs karakter rögzítése és a félelem-szánsalom befogadói relációinak jelzése után centripetális nézőpontot vesz fel, és a tragédia hat fő alkotórészét ennek jegyében kezeli. „The tragic work itself can now be analysed formally as a self-determining whole made up of parts, all organized around the controlling part, the tragic plot [...]” – fejtegeti az amerikai kutató. (M. H. Abrams előszavát teljes egészében közli a David Lodge szerkesztette, *20th Century Literary Criticism* című kiadvány, hivatkozásom e kötet 1990-es, tizennegyedik kiadásának 21. oldalához kapcsolódik, s a szó szerint megidézett mondat is ott található.)

10 *Helikon*, 1974/3–4. 452–453. o.

11 Az *osztranyenyije*, az orosz formalisták kulcsfogalma lefordíthatatlan szóalkotás. A kifejezést Sklovszkijék a *sztarana* (oldal) és a *sztannij* (különös, sajátos) szavakból rakták össze, az összetétellel mintegy szemléltetve a tudományos iskola alaptételét: az irodalom a standard, automatizálódott mindennapi észlelés automatizmusához képest különös, sajátos észlelési módra kényszeríti a befogadót. A *prijom* műszót fogásként szoktuk magyarítani; azokat az eljárásokat jelöli, amelyek az irodalmi mű szervezettségét létrehozzák.

12 Az automatizáció-deautomatizáció elvét eredetileg az orosz tudósok érvényesítették kulcsfogalomként a műfajfejlődés magyarázatakor. Szerintük a kanonizált, evidensen használt műfajok idővel elkopnak, elhasználódnak, automatizálódnak, helyükre a margón elhelyezkedő s a mindennapi életben használatos, friss, eleven formulák kerülnek. Hans Robert Jauss évtizedekkel későbbi nevezetes, programadó írásában (*Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*) nyilvánvalóan Sklovszkijék nyomában járt, noha az eredeti, „produkcióesztétikai” megközelítést az *elvárási horizont* bevezetésével „receptióesztétikai” horizontra cserélte. A formalizmus kérdéseiről részletesebben: Nyilasy Balázs, *Gondolatok az orosz formalizmusról*. *Hítel*, 2000/1. 91–98. o.

13 Antoine Campagnon, *Az elmélet démona*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006, 14., 14–15., 15–16. o.

Jánosi Zoltán

Konténerek és katedrális

Feljegyzések a „bartóki modell” arcképe köré

1.

■ A hiány jövője egyenesen arányos a megtagadás távlatával, ám az alcímben ígért tartalom kifejtésének már a kezdőpontján is érdemes fejfel belebújni abba a két óriási, zöld, 1990-ben a kelet-magyarországi főiskola erdő felőli oldalán felállított bádogkonténerbe, amelybe néhány hónappal a Gorbacsovnak köszönhető magyar rendszerváltás után az intézmény könyvtárából ruháskosarakkal hordták ki az elavultnak minősített, a nem olvasott, vagyis a felejtendő könyveket. A selejtezés pontosabb okait ugyan nem tették közzé, a lényege viszont annál nyilvánvalóbb volt, csak bele kellett mászni – némi tornagyakorlat révén – a belsejükbe. Lehetőleg zseblámpával, hogy a rossz fényviszonyok között, sőt éjszaka is zavartalanul folyhasson a könyvvadászat. A hatalmas tartályokba ömlesztett könyvek fedőlapjain szerzőként igen gyakran olyanok neve szerepelt (noha orosz nyelvű Bulgakovot, Dosztojevskijt és néhány fel sem vágott régebbi nyomtatványt is elő lehetett bányászni), akik az elmúlt 40-50 év bölcsészet- és társadalomtudományát egyetemeken tan-székeiről, sőt olykor akadémiai tagokként meghatározó szerepekben irányították. S természetesen olyan íróké is, akik a korábbi protokoll-listák előkelő helyein álltak. Maga a marxista ideológia vergődött ott prominenseinek könyvei, antológiái, a kort reprezentálni kívánó gyűjtemények, monográfiák és szociológiai, művészeti munkák, továbbá egyéb nyomtatott anyagok (prospektusok, műsorfüzetek, brosrák) révén a konténerben. Köztük a nevezett ideológia fedőnévvel illetett irodalomelmélet is, amely (a polgári mellett) a népi irodalmat és a népiséget is szívósan igyekezett évtizedeken keresztül ön-maga érték-helyei alá szorítani a magyar irodalmi tudatban. S az egyes vonásaival a népi irodalomhoz is kötődő (habár attól jóval mélyebb antropológiai gyökerű és eltérő fejlődésirányú) folklór- és népi-kultúra-integrációkat is, mérhetetlen károkat okozva ezzel a magyar irodalomnak és a róla való gondolkodásnak. Hiszen amíg az egyete-

mes irodalomban a világ számos pontján korszakos, sőt világhírré szert tett műveket teremtett ez az irány (Federico García Lorca, Leopold Senghor, Jorge Amado, Csingiz Ajtmatov, José María Arguedas és mások), a honi kultúrában maga a tárgyra vonatkozó elmélet kötötte gúzsba (a törekvéssel szemben folytonos gyanút ébresztve, és azt maradinak tüntetve föl) már a megértés vagy az alkalmazás elemi motivációit is. A konténerek elszállítása után kibontakozó és a kortárs nyugati elméletek egyes téziseire és azok hazai átültetésére alapozó új elméleti irány, noha részben más érvrendszeren, de a népi irodalom és a folklórt átlényegítő irodalmi vonal vonatkozásában lényegében ugyanezt a magatartást és eredménykonstrukcióit ismételte meg. Itt az oppozíció központja már nem a népi irodalom, hanem a folklórintegráció korszerűbb, újabb szemléletű és a népiséget a tradicionális és már több szempontból anakronisztikussá lett alapzatától a nemzeti és a világkultúra szintjére emelni kívánó „bartóki modell” fogalma volt. Az értelmezés erővonalai a „bartóki modell” irodalmunkban való meglétének tagadására, őrlésére, teoretikai megalapozatlanságának bizonyítására összpontosultak, ismét csak a világirodalom analóg jelenségeinek eltávolítását, komparatistikai negligálását és a belső alkotóerők elbizonytalanítását érve el.

A bartóki életműre azt ugyan már nem lehetett rámondani – lévén világszínvonalú művészeti érték –, hogy az tökéletesen avas és alkalmatlan, de az e modell (minta, irány stb.) mögé felsorakozni látszó irodalmi törekvésekre azt már igen, hogy az egész törekvéslánc valójában nem is „bartóki”, semmi köze a zeneszerzői életmű minőségéhez, igénytelen, és Bartók nevét tulajdonképpen csak kihasználja. A „bartóki modell” körüli kódosítások és félrevezetések sarokpontja annak a hatásmozzanatnak az eltorzítása (sőt meg sem értése) volt, amely szerint Bartók maga nem egy különálló, statikus, rendíthetetlen etalon, hanem egy világkulturális folyamatnak „csupán” egyik, ha mégoly zseniális értékű alakítója, tevékenység-

része. Korántsem olyan, a maga paramétereivel örökidőkre rögzített végállapota, amely mint a neokonzervativitás nagy emblémája a továbbalakítás esélye nélkül, „bartóki modellként”, akár egy rendíthetetlen eszmei monstrum, bele van pecsételve a „népieskedők” fejébe. Ez a mind a múlt, mind a jövő irányából lemeszelt távlat úgy képzei el, de még inkább: láttatja a folklór vagy a népi kultúra egyéb jelenségeiből merítő irodalmat – a jobbik esetben –, mint ahogyan annak idején Bartókot, Kodályt fotózták: megszírozott bakancsban, jegyzetömbökkel, fonográf helyett ugyan korszerűbb jelrögzítőkkel a hátukon járnak képviselőik a hótisza falvakat, túrót esznek és szallonnáznak, a nép ajkáról megszólaló ihaj-csuhajos motívumokat rögzítenek, majd építenek bele a 20. századelőn ragadt világú műveikbe. Nagyjából annyi eredménnyel, mint amennyit a csapnivaló népszínművek dalai hoztak. Az e riasztó képbe foglalt és a „bartóki modellre” ömlő anakronisztikus lázalmok azt hiszik, hogy a folklóralapú költészet azt hiszi, hogy a romlatlan és fehérre meszelt falú, muskátlis házakban élő boldog és tiszta, „istenadta” nép azt hiszi, hogy az idő megállt valahol a 19. században, és a folklórintegráló alkotó – fejében a „bartóki modell” zavaros víziójával – ezt a kort akarja, a harmadik évezred elején is, visszaálmódni. A tulipános kiskertet a vállán bóbítás, fehér galambbal sétálgató Rózsikával, távolabb a subáján alvó juhászt s pacsirták biztató énekét.

A „bartóki modellt” ostorozó kritikai irányzat a maga unalomig ismert érvei tengelyén körben forogva éppen azt nem vette észre – miközben abban kétségtelenül igaza volt, hogy a „bartóki modell” fogalmának kötelhágcsóján valóban sok, arra érdemtelen s a népiség vagy irodalmiság konzervatív rétegében maradt mű (olykor életmű is) akart felkapaszkodni fél évszázadon át az elismertség panteonjába –, hogy a magyar irodalomtörténeti feldolgozás e megrekedtsége (helyben toporgása) mellett maga a világkultúra már régen elrohant. S a vitatkozók nyakában a nyűgös megoldatlanságot akár egy régi pört hagyta itt.

A századvég felé közeledve ugyanis egyre nyilvánvalóbbá lett, hogy mind a folklórt beépítő törekvéseknek a „bartóki modellbe” történő szigorú beágyazása, mind pedig e viszonyoknak a tagadása sarkító túlzás, és pontosan a folklórintegrációs törekvések korszerűségének értékeit fedi el. Éppen úgy, ahogyan az elvonatkoztatások nélkül a földhöz tapadó, egyes népi kulturális elemekre ugyan alapozó, ám a kor gondolkodási áramaiba már nehezen illeszkedő „népiség”. A „bartóki modell” – mint maga a Bartók-életmű – a maga korában rengeteg olyan elemet tartalmazott, amelyet létrejöttének idejében (vagy már jóval korábban) az irodalom is céljai közé tűzött. Bartók

világ színvonalú példateremtő erejének így közvetlenül is igen erős, felszabadító hatása volt a forrásanyagában és eszméiben hasonló irányokba mozgó irodalomra (így József Attila, Weöres Sándor, Illyés Gyula, Kassák Lajos alkotásaira). Éppen ezért, a maga történeti pozíciójából, már a 20-as évektől készülődve, de csak 1956-ban jelölve ki programosan (*Magyar műhely*) Németh László hitelesen nevezhette a magyar irodalom egyik útját mint egy lehetséges orientációs irányt a „bartóki modell” felé tartó törekvésnek. Németh szemhatárában – vagy azon kívül – Tamási Áron, Erdélyi József, Sinka István, József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula életművének egy-egy rétege már ott állt a modell irodalmi elmélete mögött. Némethnél ez az indukcióhalmaz érintkezett – éppen a zárt világú, fejlődésképtelen népiséggel szemben – az archaikus minőségek egyetemesebb értékkörökbe emelésének igényével, a „világcivilizáció” átalakulásának megértésével, Gulyás Pál nyomán a *Kalevala* és egyéb nagyepikai és mitológiai modellek hatásával. Ám az irodalom önértékű fejlődése már József Attilától, Weöres Sándortól – az alapkarakter több fő elemét ugyan megőrizve – a modell mind elméleti, mind gyakorlati oldalán egyre inkább újfajta szintézisek irányába mozgott. Olyan irányokba, amelyek Bartók Béla 1945. szeptember 26-án lezárult életművén is túlmutattak. S fokozatosan azt bizonyította be, hogy a folklór- és archaikumintegráció kulturális antropológiai időszakán a művészi világértelmezés és -kifejezés már századokkal Bartók munkássága előtt elindult, és a „bartóki modell” kétségtelenül zseniális forrású és dinamizáló fellépése – mint fontos állomás – után is önértékűen folytatódott. Bartók neve ugyanakkor mégis kivételesen értékes metafora maradt a művészeti mozgalom több tartalmi és szerkezeti meghatározójának általános megnevezésére, hiszen a zene nyelvén, egyetemes értékűen, a világkultúrában az elsők között alkotott meg egy olyan szintézist, amely a népi kultúrákból felszabadított forrásanyagot a kor legfontosabb emberi kérdéseinek megválaszolásába és aktuális művészeti irányába kapcsolta be.

2.

Julia Kristeva az európai kultúrában a reneszánsz idejét egyszersmind annak a szemiotikai határterületnek tartja, amikor az addig a gondolkodást uraló és transzcendens-mitologikus kohéziókban meghatározott, és ennek megfelelően egyértelműen rögzített jelentéstartalmú „szimbólum” az immár transzcendens kereteit és kötelékeit elvesztő és a történelem akut mozgásaihoz idomuló „jellé” alakul át. A jellé alakulás a további kulturális változások szempontjából (s így a folklórból kiragadott egy-

kori szimbólumok átalakulásának szemszögéből is) azért kiemelkedő jelentőségű, mert a „jel”, szemben a „szimbólum” rendíthetlenségével, immár – ahogyan a kutató összegzi – „a transzformációk és az általánosítások nyitott rendszerét” képes létrehozni, olyan „mutációkat”, amelyek a történelem (s benne a kultúra) alakulásához illeszkednek. Az archaikus és folklorisztikus bázisból a konkrét világi kultúra színtereire kitörő „jelek”, szintén elvesztve szimbolikus (eredeti, belső, mitologikus, mágikus, rituális) jelentésüket, a műköltészetben ekként olyan szabadon variálható jelként működnek már tovább, amelyeknek minden korszak (sőt azokban akár minden alkotói személyiség) más és más arculatát ragadhatja meg.

A 20. század vége és a 21. század eleje e felismerésekkel egyidejűen (és szintén a reneszánsztól induló hagyományokon) rendkívüli mértékben kitágította az ember idő-élményét. A rápillantani szándékozók számára közvetlen közelbe hozta a Föld egymástól távol eső pontjainak és civilizációinak kultúráját. A 20. század második felében e hirtelen közvetlen tudat- és lélekközelbe emelt, addig szélesebb körökben nem ismert kulturális értékek alapjaiban kezdték ki az egycentrumú, egycivilizációjú világ eszméjét és a monolit kulturális hegemonitások szféráit. A hirtelen az ember egyedi léte: konkrét tér- és időbelisége köré rakódó különböző történelmi és civilizációs időrétegek, valamint az ezekkel együtt táguló kulturális dimenziók fokozatosan helyezték más megvilágításba a nyugati örökségűtől ugyan eltérő, de az ember antropológiai minőségéhez rengeteg új elemet hozzáadó primitív és archaikus kultúrákat. S a harmadik világ, a volt gyarmatok szellemi és irodalmi életét és az ott született fontosabb műveket is. A növekvő távolságokból megmért és egyre szélesebb geográfiai területek felől szemrevételezett „emberi minőség” értelmezése átütő mértékben vont be a kultúra fogalmába az archaikus emberi világoknak a civilizációt több tekintetben máig megalapozó vagy meghatározó értékeit. Azokat a szellemi tartományokat, amelyek felé Bartók Béla és a magyar népi irodalom már a 20-as, 30-as években elindult. Mindezek az egyetemes fejlődésvonalak számottevő párhuzamokat nyitottak meg a magyar népi irodalom folklórszintetizáló törekvései és a „bartóki modell” új megértéséhez is. Egészen másfajta irodalomértelmezést készítettek elő, mint ami a nyugati civilizáció főbb területein meghatározóan kialakult. Latin-Amerika számos országában egyenesen olyan igényű irodalomelméleti szintézis jelent meg, amely a népi és helyi hagyományok talajára támaszkodva megkísérelte a nyugati kánon átírását, kétségbe vonva annak autentikusságát a földrész életének

művészi kifejezésében. Ez az elképzelés nagyszabásúan érintkezett azokkal a kritikákkal, amelyek a „világirodalomként” fellépő nyugati (euro-amerikai) kánonnak a világ kultúráihoz (és terjedelméhez) képest a meglehetősen szűkösségét határozták meg (mások között: Emil Staiger, Ernst Robert Curtius, René Wellek, Henryk Markiewicz, Klaniczay Tibor, Jurij Borev). Az újfajta gondolkodás, és benne a magyar folklór- és archaikumintegráció nyomvonalai szélesebb körben is igazolták Günther Bucknak azt a gondolatát, amely szerint a 19. századtól a teleologikus kánon az ember „totális történetiségének” eszméje váltja fel: „A történelem egy kivételesen esszenciális pontjának [...] helyére [...] a történelem egésze lép, vagyis a történelem bármely tetszőleges pontja, amennyiben esztétikai érdeklődést képes kiváltani.”

3.

Az az ív, amelyen keresztül az archaikus formák sokasága a magyar költészetbe vezet, egyformán fejez ki történeti és geográfiai tágulást, gyarapodást. A mesétől, népdaltól a bájolóig, a rituális folklórszövegekig és a primer mítoszszemekig futó, integráló történeti gazdagodást már a szerb népdalra és a nyugati népballadai hagyatéokra pillantó reformkortól előbb csak a Kárpát-medencére, majd a szomszédos területekre, Észak- és Kelet-Európára, később Ázsiára és más földrészekre is kiterjedő geográfiai szélesedés kíséri. Ennek egyik kulminációs pontja többek között a *Kalevala* magyarra fordítása volt, és az e mű sugarain megsokszorozódó, elsősorban még finnugor arculatú archaikus érdeklődés. Már korán a *Kalevala* hatása mellé nőnek Reguly Antal és mások nyomán a kis finnugor népek lejegyzett műveinek inspirációi, később pedig – előbb Fónagy Iván, Radnóti Miklós, majd többek között Rákos Sándor, Bodrogi Tibor, Lőrincz László, Simor András, Rab Zsuzsa, Tornai József munkái révén – a világ egyéb tájain megszületett primitív és törzsi költészetek ösztönzései is. Ezzel rokon folyamat a klasszikus világirodalommal érintkező archaikus nagyeposzok számos mitikus elemet őrző vonásának folyamatos inspirációs sugárzása a magyar irodalomra. Ezek a görög-római, a keresztény mítoszok mellett, a *Kalevala* után, a *Gilgames*, a *Mahábhárata* s egyéb mitologikus epikai szövegek révén indukálták átütően (Weöres Sándornál szintetikus hatásrendszerben is) a magyar költőiséget. Ebben a kultúrantropológiai érdekű forrásmezőben összeér egymással Mesebeli János és a görög és keresztény mítoszshősök (Ady), a kalevalai Vipunen és a magyar szegényemberek balladái (József Attila), Júlia szép leány és Numi Torum (Juhász Ferenc), a szintén népballadai

Fehér László és Králi Márkó (Nagy László), a hopi mitológia és a 20. század végi filozófia (Oravecz Imre), a garabonciások és a próféták (Szilágyi Domokos), a székely népköltészet és a latin-amerikai mélyszegények világa (Kányádi Sándor), Vitéz László és a finnugor emlékeztető Kovaföldi Asszony (Kiss Anna).

A világirodalom jelentős teljesítményei (köztük az észak-amerikai színes bőrű kisebbségké és a szovjet fennhatóság alatt élő népeké) határozottan igazolták azt is, hogy (perem-Európa és az avantgárd villanások kivételével) a modern nyugati kánonból jobbra hiányzó vagy periférikus szerepű folklór- vagy archaikus impulzusok a (valódi, a „teljes”) világ irodalmában identitáskifejező szerepükben is jelentékeny impulzív erőként szerepelnek. (Például Nicolás Guillén, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, majd Gabriel García Márquez, Toni Morrison, Wole Soyinka, Salman Rushdie, Csingiz Ajtmatov, Vaszilij Suksin, Vasco Popa műveiben.) A magyar líra történetének egymásra épülő folklórbeépítő korszakaiban szintén megjelentek a különböző történeti alapozású s hatókörű, közösségi háttérű identitástípusok. Amíg a folklór sokrétű és gazdag jeltárából származó elemek a 19. század közepén elsősorban a *nemzeti* identitás kifejezésének váltak fontos motívumaivá vagy poétikai alkotórészeivé (Kölcsey, Petőfi, Arany), a 20. századi folyamatokban ennek a „réteg”- (Sinka, Erdélyi) vagy „nemzetiség”-identitások (Tamási, Gellért Sándor) felé történő átalakulása, illetve az emberi helyzet minőségét értelmező, sokszor *filozófiai dimenziókba* *növő* (antropológiai) identitás (Weöres Sándor, Nagy László, Juhász Ferenc, Szilágyi Domokos) irányába történő tárgulása figyelhető meg. Erdélyben az erős nemzeti elnyomás súlya alatt határozott kisebbségi (nemzetiség-) identitásörző funkció jellemezte a Szilágyi Domokos és Kányádi Sándor munkásságában kifejlődött folklór-szervesítő költészetet. Ennek alapvonásai a gyarmati és posztkoloniális tudat egyes elemeivel együtt (Kányádi Sándor: *Dél keresztje alatt*, *Indián ének*, Kemenes Géfin László: *Pogány diaszpóra*, Szöcs Géza: *Indián szavak a rádióban*, Vári Fábán László: *Három árva*) több kisebbségi magyar irodalomban föllelhetők.

A világirodalom e fejlődésvonulatában a magyar irodalom részvétele tehát nem a nyugat-európai, illetve az atlanti centrumokban megképződött irodalmi minőségek átvételét jelenti, hanem a szó szoros értelmében vett világirodalommal történő kronológiai együttlélegzését. Amibe egy valódi kulturális egyenrangúság, művészeti globalizáció elemeiként beletartoznak a második és a harmadik világ, az Európán és Amerikán kívüli konti-

nensek irodalmi is. S aminek elméleti alapjait Bartók Béla, Németh László, József Attila, Illyés Gyula, Radnóti Miklós után – s más szerzők mellett – Csoóri Sándor és Tornai József értelmezték nagyszerűen újjá a 20. század második felében és a 21. század kezdetén.

4.

Csoóri Sándor analízáló tudata már a múlt század hatvanas éveitől szinkronban élt az ezredvégnél az emberi létet globálisan, időben-térben együtt látó, az életre az „egyidejűtlenségek” közepette is szimultán módon tekintő nagy intellektuális mozgalmával. Olyan kortársakkal, mint az orosz Jeleazar Meletyinszkij, aki Csoóri fellépésével párhuzamosan kereste az archaikus mítosz és a kortárs regény közötti összefüggéseket, és jelentette meg *A mítosz poétikája* című könyvét 1976-ban. S mint az észak-amerikai színes bőrű, fekete író, Toni Morrison, akinek afrikai mítoszokig visszahajló könyve, a *Salamon-ének* Csoóri összegző írásával, a *Tenger és diólevél*lel azonos évben, 1977-ben jelent meg. A *Szántottam gyöpöt*, az *Egykor elindula tizenkét kőműves* szerzője egy széles körű, egyetemes rehabilitációval párhuzamosan, annak magyarországi élvonalában gondolkodott fél évszázadon át konzervatív vagy anakronisztikus elméletek, esztétikák ellenében a népi és az archaikus kultúráról, a magyar és a világirodalomról. Munkáival azt bizonyította be, hogy az utóbbi félszáz évben Magyarországon a népi kultúra új asszimilációja szempontjából mind a kérdező, mind pedig az elváráshorizont érzékelési köre szűkös, hamis vagy elégtelen volt.

Csoóri Sándor egyes nyugati posztmodern teoretikusokkal egy időben figyelte meg, hogy a századvég kultúrájának alakításában kivételesen fontos szerepe van a lokális-marginális tradícióknak, amelyek a néprajzi kutatások fényeiben is mind tudatosabb forrásaivá váltak az irodalmaknak. Az esszéíró plurális, globális térben és kronometriában gondolkodó kultúraérzékelése a hatvanas évektől fokozatosan tágult ki az Európán kívüli világ felé. A magyar archaikus és folklórhagyaték sorsának bemérési szöge jórészt ennek hatására fordult el végleg munkásságában a nyugat-európai normarendtől az egyetemesebb információkon alapuló művészeti világtérképezések felé. Egyre nyilvánvalóbbá váló történelmi és kulturális paralelizmusok is indukálták benne azokat a felismeréseket, amelyek Németh Lászlón kívül korábban már Bán Aladár, Radnóti Miklós, Gulyás Pál, Illyés Gyula felismeréseiben is megcsillantak.

A hagyományos centrumokhoz képest gondolkodásában a „peremlét” tudata – egyes latin-amerikai (Roberto Fernández Retamar, Antonio Cornejo Polar, Hernán Vi-

dal, Desiderio Navarro, Raúl Bueno, George Yudice) és posztmodern teoretikusok (Hans Robert Jauss, Carlos Rincón, John Barth) meglátásaival párhuzamosan – a kultúrát megújítani képes, új horizontokat képző erőforrásként jelentkezett. „Ami azonban az európai áramlatokhoz képest maradiságnak, perem-jellegnek látszott – írta koncentráltan –, a kiteljesedő Bartókban, József Attilában, sőt a gondolat más övezeteit járó Németh Lászlóban is, a szintézisreemtés alapja lett.” A „közös emberi múltat” fűrkésző Németh László és az Európát egyszerre vállaló és tagadó, a múltból, az archaikumból, a folklórból egy „új civilizáció melegágyát” teremtő Bartók példáit egy új kultúra: az „új egyetemesség” úttörőiként nevezve meg, egyszerre járt a latin-amerikai irodalomelmélet és az utolsó évtized posztmodern kultúrája által kifejtett teoretikai terepeken.

Az „új egyetemességnek” az archaikus kultúrán és folklóron alapuló, a társadalom és a környező világ emberi helyzetének, szociális-politikai-történeti kiszolgáltatottságának megjelenítéséről le nem mondó ívét Csoóri Sándor elsősorban József Attila és Nagy László költészetéhez kapcsolódva bontotta ki. Gondolatmenete szerint a „bartóki modell” irodalmi megvalósulásának fontos fázisa, hogy amíg a két világháború közötti népi költők (Erdélyi, Sinka, Gulyás és részben Illyés) a maguk folklóralapzatú szociális, etnográfiai híradását alapvetően még a magyar kultúra és az állam szintjén tudatosították, addig József Attila, Nagy László, Juhász Ferenc az archaikum modelláló erején át a teljesebb magyar történelem egyes fordulópontjait és a magyar sors aktuális létkérdéseit is már a világkultúra, az „emberi állapotok” színtereire voltak képesek fölemelni. Életművük bartóki ösztönzésű szintézisében – s a Szilágyi Domokoséban és a Kányádi Sándoréban is – az emberiség mind távolabbra nyúló s mind teljesebb retrospektív önismeretének igénye nyilvánul meg.

Valamennyiük előtt József Attila járt: az ő folklórátlényegítésének szintetikus kulcshelye olyan természetű meghatározó fordulópont a magyar lírában, mint az Arany Jánosé volt a 19. század második felében. József Attila egyszerre szőtte költészetébe az archaikus kultúra sokféle üzenetét a magyar és az egyetemes bázisok irányából: a népköltészeti források mellett a kalevalai és a finnugor örökség egy részét is izotópszerűen nyitotta meg, az alkalmazás új irányaira is rámutatva poétikájával.

5.

József Attila után Weöres Sándor életművével a magyar költészet – hirtelen és hatalmas villanófény kíséretében – éri utol a világirodalom e fejlődésvonalát. A latin betűs írásbeliségtől induló és a 20. században a *Nyugat* nemze-

dékeinek munkásságában kicsúcsosodó nyugat-európai orientáció után nála a magyar és a közép-európai folklóralapzathoz s archaikus közel- és távol-keleti, ázsiai és primitív inspirációkból született (életműve egyik meghatározó csoportjában) költői szintézis. A magyar népdalok, mesék, a népi gyerekversek mélyrétegeinek alkotó kiaknázása után Weöres Sándor a maga teljes szellemi nyitottságával és szintetizáló-integratív képességével úgy hajolt a közép- és kelet-európai folklór, az ázsiai archaikus nagyepika és az egyetemes mitológiai emlékezet primer emberi „radioaktivitásának” pólusai fölé, hogy költészetének egyik csoportjában a kortárs latin-amerikai epikához hasonló szerkezetű szintetikus komplexitást hozott létre. A mítosz, a történelem nézőpontjait egybesűrítő, tágas időszemléletű műstruktúrákat. (*Mahruh veszése, Holdbeli csónakos, Tatawane királynő*) Olyan kulturális regiszterekre alapozott, ahonnan az ázsiai eredetű próza: Ajtmatov, majd Rushdie is merített, s ami korábban a negritude, majd a multikulturalitás alkotóinak s a kisebbségi színes irodalmaknak is meghatározó forrása volt.

Weöres Sándor nagy újítása, hogy a mindaddig imitativ vagy szoros folklórszöveg-közelségben élő, illetve elsősorban szociológiai-etnográfiai-politikai üzenetek irányában beállított folklórbeépítő képleteket s műfajokat markánsan felemelte a folklórforrások magnetikus alapjaitól, szabadon alakította és az erőteljesen stilizáló, többé-kevésbé tiszta artisztikum világába vonta. A Csöngéről indult költő szinte fölmérhetetlen jelentőséggel tágitotta ki, (az arab, török, s már-már az indián népzenehez forduló) Bartókra emlékeztetően, az archaikus, az ösköltészeti (*Barbár dal, Őskori motívum, Északi varázslók*), a primitív vagy az egzotikus világköltészet (a *Harminc bagatell* között például a *Pápua temetési ének*, a kínai, cseremis, jávai motívumok) szervezési lehetőségeit. A világ archaikus és népköltészetét igazi „bartóki” mozdulatokkal, ezernyi csatornán áramoltatta műveibe (*Részség – krímtatár dal –*, *Öreg szekeres – mordvin dal –*, *Francia népdal-típusok, Tzigán dallok magyarítottva*). Nagyszabásúan készítette elő ezzel a primitív, az egzotikus hatások még szélesebbre táruló beáramoltatását a magyar költészet tartományába.

Weöres Sándor szövegeiből folyamatosan sugárzik az a tudás, hogy a szerző nem csupán stilizált „nyelvi” formákkal él: alkotásaira – az ember egyetemes antropológiai helyzetének folytonos felmérési igényéből – a hiedelmek, a mágikus-mitikus-vallási képzetek, kezdeti világ- és társadalomértelmezések, rítusok, egymásba épülő gazdag hagyománya tapad. A primitív népek költészetének tanulmányozása és poétikai átemelése,

az egyes Európától távoli kultúrák és irodalmak ismerete, az erős kulturális hagyományú, de a civilizációban a harmadik világ társadalmi és politikai terepeire szorult népek szellemi örökségének alkotói befogadása Weöres Sándor elemző szemét természetszerűen nyitották rá e népek szociális-történelmi állapotaira is (*A kő és az ember, Hindu dal, Malabár dal, A maláj ábrándok* több szakasza stb.). A világcivilizáció, az új egyetemesség, a szociális érzékenység, a népi és a világkulturális örökség egymásra fénylésének magasrendű poétikai hálózatát Weöres Sándor jelentős részben a Bartóktól kapott reflexek révén hozta működésbe, egyszerre megvalósítva, továbbírva és újabb irányok felé generálva a „bartóki modellt”.

6.

A már történetileg is feltárt, geográfiai forrásvidékeiben a 20. század második felére erőteljesen kiszélesedett forrásanyag Juhász Ferenc munkásságában robbanásszerűen és az alkalmazás hatalmas arányaiban tágult ki. A népdal, a népballada, a sirató, az átokmondás, a hitvilág- emlékek, a nagy archaikus eposzok keverednek életművében a régi magyar vers és a barokk hagyományaival, s meghatározóan vezetnek sajátos műfajáig, az époszig. Mindezek felhajtóerején is olyan költészetet hoz létre, amelynek szerkezetében – a neki ajánlott Utassy-vers, a *Mindenség Déva-vára* szavait idézve – „fényévek az emeletek”, és minden emeletén az emberi sorsot, tragédiát és a reményt beszélgetik. A mindig rommá váló jelen örökösen tartó rekonstrukciójában (ahogyan erről az Utassy-vers példázatosan beszél) a különböző kultúrkörökből eredő, részint archaikus leszármazású, részint Krisztus-arcú ácsok: a szellem emberei „cserepezik” újra és újra az égboltot a remény, a létküzdelem vagy egyszerűen az értelmező analízis „csillagaival”.

Az archaikus kultúrtörténeti emléktár, noha a szerző teljes időszemléletében csupán periódusszerű elem, a kialakított költői világban mégis kivételesen nagy súlypontképző erő: magnetikus értelmezési és képalkotói tengely. E tengely idő- és emlékkordinátájának minden egyes pontja erőteljesen vonzza Juhász Ferenc szellemét. A pálya különböző szakaszaiban szinte mindaz az archaikus vagy folklórszövegtípus életművébe tömörül, amit a magyar nyelvű költészet Balassi Bálinttól Weöres Sándorig forrásként vagy föltápláló bázisként fölfedezett. Az archaikus szövegformák és műfajok leltározása felől közelítve a Juhász Ferenc-i integrációt, önmagában egyfajta líratörténeti szintézisnek fogható fel az a teljesség, amely a ráolvasástól a primitív mítoszig és hiedelmekig aknázza ki a világ archaikus és népi szövegeiben föllelt értékeket. Az emberi kultúra mítosz-, mese- és más

folklórkincsének a térben, időben kiterjedt forrásokból Juhász Ferenc tudatába áramló masszívuma a rituális-mítoszi figuráktól a taxonomikus szerkesztési elvekig, a mítoszt csírájában őrző s bármikor fellobbantani képes ráolvasásokig, a duális világképtől, az oppozíciókban mérő világszerkezet-leírástól az antropomorfizációkig, a zoomorf-teriomorf-mágikus előképekig, a héroszokig és a szörnyekig s a látható (az időben közelebbi) népköltészet-műfajokig formálja, alakítja, dimenzionálja líráját.

Költői szintézisének egy csoportjában Juhász Ferenc, a „bartóki modellnek” ismét új dimenziókat adva – Szilágyi Domokos kísérleteivel paralel időben –, jelentős mértékben alakítja át a folklórból és a mítoszokból feléje áramló jeleket. A kortárs magyar líratörténetben a *Kényszerleszállás* szerzőjének egyes művein kívül (*Garabonciás, Boszorkány, Tengerparti lakodalom*) alig van olyan költemény, amely az archaikus alapanyagot olyan viaskodva, s e küzdelem közben annyi jelentésáramát, árnyalatát a felszínre hozva, az archaikus tapasztalatokkal pörölve, ütközve lényegítene át, mint Juhász Ferenc versei. Közülük példázatosan a népballadákat felvirágoztató *Vers négy hangra, jajgatásra és könyörgésre átoktalanul* című alkotása. A mű kegyetlen polémia folytat a művébe szó szerint átemelt két magyar népballadarészlet közül a *Júlia szép leány* gondolatrendszerével. A költő polifon balladagyebeszkiráztatása, valamint a *Valaki jár a kertembe’* című népdal megidézése és többszörös átformálása ritka erejű és feszültségű művészségben hoz létre e versben koherens pontokat a valóságos, tragikus élethelyzet, az elemi archaikus tapasztalat és a népköltészeti rétegek viaskodó újragondolása között. Juhász szintetizáló költőiségében a multikulturalitás természetességével kerülnek egymás mellé a legkülönbözőbb népektől származó archaikus-folklorisztikus emlékek is. A *Kalevala* motívikai-ritmikai-gondolati emléke több alkotásában éled fel, a szélesebb körű finnugor emlékezet is több művét színezi át. (A *Szent Tűzön* regéinek alapja az obi-ugor mitológia, amelyben az ég istene és Kuly-otir, az alvilág istene csapnak egybe.)

A Juhász Ferenc alkotói világképében már az ötvenes évek végétől elinduló emberszemléleti változás a legalapvetőbb módosulásokat a mítosz tekintetében hozza. A kései Nagy Lászlóhoz hasonlóan a költő fokozatosan dekonstruálja a teremtménymítoszon nyugvó mitológiai paradigmát. A redukált antropocentrikus pólussal szemben nyomasztóan halmozódik fel a dezantropomorf póluskör (ősvilágok, őslények, kőzetek, vegetációk, anyagi-biológiai alakulatok dzsungelé), illetve pólusvariációs rendszere. Olyan világleképező struktúra születik meg, amelyben a mítosz is az egyik távoli, egykori esély csupán, nosztalgia,

emlékfoszlány, halványodó körvonal a metafizikai és antropológiai kételyből felszabadított, céltalan mindenség hatalmas és átláthatatlan erőinek játékában.

Pályája derekán Juhász Ferenc vers-katedrálisoknak nevezte eposzi műveit, ahhoz a katolikus katedrálishoz hasonlítva építészetüket, ahová belépve az ember az épület bármelyik zugában az emberszabású mindenség részesének, lakosának érezheti magát (költészet-katedrális). A költő e típusú verseiben viszont (*A Szent Tűz-özön regéi, Gyermekdalok, A virágok hatalma* stb.) már az otthonát vesztett személyiség helyzetében érezheti magát az ember, bármilyen szögletében a versvilágnak. A korábbi értékhelyek többségén az emberhiányos miliő, a környezet nem antropomorfizált és nem is nagyon emberiesíthető közege veszi nyomasztóan körül a dalia típusú kultúrhérosz helyére lépő magányos versbeli vándort. A katedrális tehát darabjaira robban, ami úgy modellálja az emberi lehetőséget, hogy folytonosan annak képtelenségére, kérdőjeleire figyelmeztet. S a mítosz modellje helyét – amit keresztény vonatkozásban maga a katedrális szimbóluma testesít meg – a katedrális régi alaprajzát ugyan valamiképpen még magába építő, az embert még járataiba engedő, de ott egyszersmind bolyongásra kényszerítő labirintus-modell veszi át: a mindenség és a benne látott új emberi helyzet analógiájaként. A „káromkodásból” állított katedrális (Nagy László: *Ki viszi át a szerelmet!*) mellett felépül tehát a magyar költészetben – a „bartóki modell” egyik különös elágazásaként – az eltévedt embert magába záró labirintusok emeletekbe rakódó katedrálisa. A Nagy Elbeszéléseket széjjeltörve – ahogyan Kabdebó Lóránt írja – „a szemünk láttára robban szét a »kikerített poéma«, születik meg a legújabb kortárs irányzatokkal egyidős megszólalási mód”.

7.

Szilágyi Domokos folklór- és archaikus tudata a „bartóki modell” szorosabb ösztönzéseit a Juhász Ferencéhez hasonló erős kimozdításokkal, de azoknál sokkal radikálisabb módon, egy számos, egymással ambivalens építőelemből és belső motívumból megkonstruált érték- és értéktagadás-rendszerbe tagolja bele. Amit Szilágyi Domokos a folklórral, az archaikus kultúrával és a bartóki hagyattal: a művészeti örökséggel és eszmével birkózva a maga kreatív költői szintézisében tesz, az – Nagy László, Juhász Ferenc, Kormos István bartóki szemléletű költői forradalma és ezt megelőzően József Attila, Weöres Sándor szemléletiút-robbantásai után – a teljes magyar költészetben gyökeresen új típusú integrációt ad. Szilágyi a „bartóki modell” egyedien új útjait – Bartók

Béla addig modellnek tekintett zenéje utáni –, különös és fájdalmas irodalmi esélyeit találja meg. Egyenesen a „bartóki modell” hátába kerülve, annak mintegy fonákjáról alakítja ki új képleteit. Nemcsak a „bartóki modell” fogalmát tágítja így ki újszerűen, hanem a fogalom korábbi irodalmi meghatározásainak a korlátaira is rámutat. A *Nem tanítottatok meg* című verse érzékletesen mutat rá újításainak lényegére.

A teremtményszó radikális tagadásával a versben – a tanítás értelmének elemi negációja révén – minden egyéb emberi létértelem tagadása is megtörténik. A mítosz helyére a vigasztalan és értelmezhetetlen lét koncepciója kerül, az „antroposz” létérdekű centruma helyén az élet kegyetlen természetének feltárása válik analitikai középponttá. Hasonló gondolati erővonalak szabadulnak fel több más szintetikus nagy verse, *A próféta*, a *Tengerparti lakodalom* és az *Emeletek avagy a ház enciklopédiája* mítosz- és folklórkomponenseket gazdagon átizzító soraiban is.

Szilágyi Domokos folklórintegrációja a teljes metafizikai világkép átalakításával együtt kínál fel új fordulatot a magyar költészetnek. Bartók Béla hátán és vállán – s a „bartóki modell” kivételes szeretetén – egyszersmind az irodalmi „bartóki modell” tradicionális tartalmainak mindeddig legnagyobb és legkomolyabb kritikáját, de egyszerre folytathatóságának egyik programját is fogalmazza meg. S mert nem a kívülálláson, a megértés nélküli tagadáson vagy a gyűlöleten alapul, nagyszabásúan tovább is viszi, kora arcúlatára szabja Bartók örökségét – hiszen képtelen megszabadulni tőle. Munkássága lineáris időterében újra és újra, az imitáció szintjéről is rácsodálkozik Bartók példájára (*Siratóének 1456-ból, Bartók Amerikában, 1965, 1972, Szegénylegények, Gyöngyöm, társam*). Szilágyiban Bartók maradt az egyik legfontosabb mérce, a homo mensura, a szellemi tótágasba fordítások, a nagy tagadások idején is: a tagadás iránya, értelme és az újraalkotás kihívása. Az előbb megfordult irányokat mutató, majd már ellenőrizhetetlenül mozgó, végül a Kolozsvár feletti lejtőre hulló sorsbeli iránytűje ellenére is.

S az itt vázolt, századok óta tartó, gyönyörű jelenség folyamatszerű megjelenítése – amelyben a „bartóki modell” is megkaphatná legméltóbb helyét – ma is fájdalmasan hiányzik (kivéve Görömbei András, Pomogáts Béla és néhány más szerző könyveit, illetve könyvrészleteit) a reprezentatív igénnyel készített összefoglaló munkákból, így az irodalomtörténetekből is. Részint azért, mert az egész tendencia nehezen fér bele az euroatlanti kánon kereteibe, részint pedig mert a rátekintő irodalomértelmezés sasmarainak nézőpontja még mindig vagy a né-

piség kunhalmán, vagy a „bartóki modell” tagadásának sziklaszálán gubbaszt.

A könyvekkel telerakott zöld konténereket pedig az egyik novemberi hajnalra belepte a hó, s három nap múlva elszállították őket. A következő reggelen már senki sem emlékezett rájuk, mint ahogy Kis Jánosra sem Móricz Zsigmond *Tragédiájában*: „Senki se vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, sem azt, hogy élt.” Csak két nagy vizes folt maradt a helyükön, mint két tágra nyitott szem. Alulról tekingettek fölfelé, mintha a felhőket bontó eget fürkésznék, s közben karcsú és szikrázó katedrálisokat álmodnának a télbe.

Dvorszky Hedvig

A magyar iparművészet és tervezőművészet helyzetelemzése

A fogalom

■ Az iparművészet fogalmának értelmezése a 20. század végére alapvetően kétfelé vált. A *kézműves iparművészet* a részben népművészeti hagyományokra épülő, részben az iparos, polgári kézművesség kialakulásán keresztül tartó folyamaton alapul. Szemléletében, technikájában és alkalmazási módjaiban is finomodott az idők folyamán. Kezdetben a népművészeti alkotások a kisközösségek kereteiben készültek. Többnyire egyének számára, hosszasan tartó kézi munkával születtek meg az egyes tájegységekre jellemző változatosságban a nemzedékeken át megőrzött használati tárgyak, a szerszámoktól a hétköznapi munka- és étkezési tárgyakon át az ugyancsak a hétköznapi és ünnepi alkalmakra szánt viseletekig. Ebbe természetesen beletartozott minden, az emberek szükségleteit kielégítő tárgy, de – elismerve a mesterek egyéni leleményeit – művészetnek mégis csak a legtöbb kézimunkát igénylő és az alkotó fantáziát tökéletesen kivitelező műveket tekintjük. Nem csupán a történelmi okokból elpusztult, valamint természetes elhasználódásaik miatt merült feledésbe sok, nagyszerű mestermű. Az emberi szokások változtak meg. Művészi értéknek elsősorban az ünnepi, a kiemelkedő alkalmakra készült tárgyait tekintik maguk a használók is. A mesterek az elkészítések módszereit ugyanúgy nemzedékről nemzedékre hagyományozták, amint valamennyien, a munkájukhoz és a hitükhöz tartozó szertartásaikat, ételeiket, meséiket, dalaikat, zenéiket. Ezt a szerves kultúrát, azaz a mindennapi, hol békés, hol háborított élethez és a természeti ritmushoz igazodó gyakorlatot azonban a társadalmi hierarchia évszázadok alatt kifinomuló szokásai természetesen osztották meg a köznép és a felsőbb rangú emberek között. Kialakult a köznép és a mindenkor arisztokrácia részben hasonló használati elveken alapuló, de más-más szokásokhoz és más szellemi tartalmakhoz kötődő formavilága. Az anyagok választékának a bővülése és elkészítési módjaik folyamatos gyarapodása, azok

ára természetesen szabott határt az igényeknek, azaz nem mindenki érthette el ugyanazt a színvonalat, mint a másik. A korai kézművesipar a felfedezésekkel egyenes arányban gyarapodott mind formai, mind anyagi választékosságában. Annak ellenére, hogy a kölcsönhatás a különböző társadalmi rétegek között folyamatosnak bizonyult, az európai reneszánsz korára már jelentősen eltérő külső és tartalmi elemek választják el a nép és a felette „uralkodók” művészetét. A kézművesgyakorlatot természetesen befolyásolta a közeg, amelybe a különféle tárgyak kerültek, annak nem csupán anyagi lehetőségei okán, hanem szellemi változékonysága miatt is. Az európai életmód-hagyományok tehát az egyes nemzetek szokásaihoz igazodva váltak a kézművesiparosok fantáziájának alkotó területévé. A magyar nép művészeti gyakorlata az egykori parasztkultúra mellett az úgynevezett udvari középnemesség közelében formálódott tovább, amelyhez időnként bekeveredett egy-egy főnemesi udvar, illetve az egyházi környezet mellett kialakult nagyobb kézművesműhely stílusa, gyakorlata is, gyakran az ott megismert szokásokkal együtt. A 19. századra kialakult úgynevezett *népi iparművészet*, majd a polgári kereskedelmi iparosodással kialakult *kézműves iparművészet* egészen az első világháborúig élő valóság, majd a már ismert történelmi változások miatt megszakad ez a természetes folyamatosság. Az új munkafeladatok és a megváltozott élethelyzetek nyomán ezek az egykor közös források mind a közösségi, mind a gyakorlati élet szintjén alapvetően elváltak egymástól. Kijelenthető, hogy az a fajta kézműves iparművészet, amely még a két világháború között is ki tudta szolgálni a polgári életforma igényeit, ekkor már az európai általános divatot követi, bizonyos nosztalgiával keverve azt egykori hagyományaival. (Lásd akár a világkiállításokra küldött magyar pavilonok anyagát vagy a magyar nők öltözködési szokásait egy modernizált népművészettel újjáalkotott kísérletet Tüdős Klára részéről, aki szalont is nyitott, és az előál-

lítás folyamatába bevont, kézimunkát végző asszonyok foglalkoztatásában próbálta meg a hagyományok gyakorlatias megújítását stb.)

Az iparművészet hagyományos értelmezésétől végül is éppen előállításának módszere és célja alapján tér el az *ipari tervezőművészeti* gyakorlat mint a fogalom másik tartománya. Ez kifejezetten 20. századi fogalom, amikorra az egyedi termék különlegessége helyett a tömegáru és a mindent felülíró gyakorlatiasság, a praktikusság válik fő szemponttá. Ám ez nem egy megvetendő tendencia, inkább a gazdasági-termelési struktúrák ilyen értelemben vett szerves része. Az ipari tervezőművészet alapvetően másfajta szakmai hozzáállást jelent. Számos szakirodalmi meghatározása közül a legutóbb (2012-ben) az Iparművészeti Múzeumban életmű-kiállítását rendező Simon Károly designer *A mű és ami mögötte van* című könyvéből idézem: „...A kérdés tisztázatlansága az egyik ok, amiért a köztudatban az ipari formatervezés feladatát, célját és jelentőségét mind a mai napig homály fedi. Hol misztifikálják, hol lekezelik, hol a műszaki-gazdasági tényezőkre rárakott divatnak tartják, nemritkán felesleges pénznyelő hóbortnak... Nem véletlen a sok félreértés, mivel a jól »megdizájnolt« mű felületi látványa szinte egyedüli tárgya az értelmezésnek, kritikának. De, hogy mi van mögötte milyen ötletek, felvetések, utak, hogy a tárgy mitől lett jó vagy sem, hogy mennyire ötvözöttek a műszaki és a formai kérdések a tervben, az nem igazán érdekes. Nem érdekes, mert nehéz” – írja a szerző (Iparművészeti Múzeumban rendezett kiállítás katalógusa, 2012). A legnagyobb magyar gyárak közül pl. a Ganz Villamossági Gyárban és másutt – 40 éven át főiskolai/egyetemi tanárként, az erősáramú iparban rendszertervezőként, illetőleg az elektronikus mérőkészülékek tervezőjeként – dolgozó szakember elemzései a laikus számára is érthetővé teszik ezt a nehezen megközelíthető területet.

A hazai szóhasználatban is elterjedt *design* kifejezést sokan használták, mind a Zsenneyi Művésztelep keretei között a nyolcvanas években rendezett ipari formatervezési tanácskozásokon, mind a szakirodalomban. Ez utóbbinak egyik legszorgalmasabb, a nemzetközi kapcsolatokra is árnyaltan kitérő szakmatörténésze, Erneyi Gyula főiskolai tanár is sokat foglalkozott ezzel. Az 1978-ban alapított Zsenneyi Műhelyben – amely elsősorban elméleti tanácskozások színhelye volt – számos magyar tervező vett részt, alapító tagként a már említett Simon Károly mellett, így a már elhunyt Cserny József és Lelkes Péter is. Ők a magyar ipar modernizálásában aktívan részt vevők közül valók, akik az akkoriban még a KGST keretei között létező ma-

gyar iparban tervezőként szerezték tapasztalataikat, ám a kíváncsú reformok előkészítői, majd tanárai, mozgatórugói is voltak. E téma további autentikus ismerői között kiemelkedő Lelkes Péter ipari formatervező, akinek legutóbbi, a szakterületet átfogó *Art Designer* c. könyvéből hiteles ismeretekre tehetünk szert.

Az ipari termelés természeténél fogva gazdaságosságra épül, ezért megváltozik a *tervező* szerepe is. Az egyes technikai és technológiai újdonságok által sarkallt folyamatos termékújításban kell egyfajta különleges fogaskerék-helyzetet elfoglalnia. Tervezőmunkája része ugyan a rendszernek, de személye nem pótolhatatlan úgy, amint a csak a saját kezével és az ahhoz megtervezett saját szerszámmal alkotó tervezőé, aki ebben a minőségében pótolhatatlan, egyedi személyiség. Ugyanakkor – az alkotási cél és módszerei eltérése miatt – e két terület közötti értelmezési viták még ma is folynak.

A kézműves iparművészet alapvetően a személyiségre, ennek következtében az érzelmi viszonyulásokra is figyelemmel lévő alkotó folyamat, amelyben az alkotó fantáziája és kulturáltsága mellett a kivitelezésbe fektetett anyagmennyiség és időbeli minőség játszik fontos szerepet. Ezért tehát minden korban jelentős értékképző, ami az árban is természetesen megjelenik. Amikor azonban a nemzetközi kereskedelem által ma már világszerte elérhető, exkluzív márkájú árucikkeket vásárolunk, rendszerint nem a tervező, hanem a cég tulajdonosának a nevével jelzik azt (elektronikai ipar, öltözékek, parfümériák stb.).

Tanulási folyamatok

Ennek a kézművesipari gyakorlatnak megfelelően képezték még a monarchikus idők során kialakult *oktatási intézményekben* az iparosokat, akik közül fokozatosan emelkedtek ki a legötletesebbek, míg nem az egyéni vállalkozásaik során stílus-, illetve korszakmeghatározó személyiségekké nem váltak (pl. Zsolnay).

Ezt a magyarországi oktatási gyakorlatot változtatta meg alapjaiban a 2. világháború utáni kényszerű helyzet. Az ország újjáépítésében a hagyományos tervezői szemlélet egyre inkább alkalmazkodni kényszerült a hatalmas házigyári lakótelepi körülményekhez és az egymás után épülő, jelentős közintézményekhez. Az ekkor létrehozott nagy tervezőirodák, mint pl. a KÖZTI, az IPARTERV, a LAKÓTERV, az ÁÉTV, a TIPUSTERV, vagy az UVATERV és mások, az építészek mellett belsőépítészeket is foglalkoztattak. A szakmailag kiemelkedő építészek és belsőépítészek körül ezekben a nagy irodákban alakultak ki olyan szellemi alkotóműhelyek, amelyek a későbbiekben meghatározó befolyást gyakoroltak nemcsak

a kortárs iparművészeti tevékenységre, hanem a társadalmi, politikai változásokra is. A feladatok egyre inkább specializálódtak a sportstadiontól a hangversenyteremig, a kórházaktól az iskoláig, a nagyvárosi és vidéki új közigazgatási intézményekig, színházak építéséig, a régi épületek rekonstrukciójáig stb. A tervezési igény ennek megfelelően alakult. Ekkor álltak rá nagyipari termelésre a bútort-, a kerámia-, a textil- és az üvegyárak, ezáltal is elősegítve az egyre szükségesebbé váló nagyipari tervezői képességek kialakítását, a rendszerelvű tervezést és az ennek megfelelő oktatási struktúrát.

Ezek a folyamatok időnként egymástól jelentős mértékben eltértek, az oktatás nem mindig követte a valós igényeket. Ugyanakkor egyre több magántervező jelent meg, akiknek még megvoltak a maguk jól ismert kisiparos mesterei, saját anyagbeszerző helyei stb. Alapvetően ez a kettőség jellemezte a magyar iparművészet állapotát a rendszerváltás idején. A tervezői kihívásokat, illetve az egzisztenciális változásokat maga a gazdasági helyzet alakította ki. A rendszerváltozást követő években, részben a privatizáció következtében, egy ideig fellendült az iparművészek egyik-másik szakterületének megbízási indexe. Elsősorban a belsőépítészekre és a társművészekre terjedt ki ez, akiknek a már magánosított munkakörnyezetben természetesen újfajta érvényesülési lehetőségekre kellett átállniuk. Egészen más utat választott az organikus építészet elvei szerint szerveződő MAKONA építészcsoport Makovecz Imre építész vezetésével, a Kós Károly Egyesülettel közösen kialakított, a legjelesebb építészekkel és művészekkel közös szemléletben, gyakorlatiasan oktató Vándoriskolával mint új oktatási formával.

Egy újkori „szellemi ásatás”

A második világháború utáni európai újjáépítés idején még erősen élt az emberekben a vágy mindannak az újrarendezése iránt, ami a nagy pusztulás után megmaradt. Ám a Marshall-segéllyel együtt megérkezett az amerikai business-világ másféle szabályozása is. Megjelent a gazdaságos termelés egyik alapfeltételeként az uniformizált előállítási és célba juttatási folyamat racionalizálása, amelyet még jobban megerősített a második világháború alatt kifejlődött hadiipar gépesítési forradalma. A nagy változást tulajdonképpen ez jelentette. A haditechnikai fejlesztések eredményei fokozatosan megjelentek „szelídített” formában, a hétköznapi környezetben, a teflon- edényektől az elektronikai és hírközlő eszközök sokféleségén keresztül a szórakoztatóipar szegmensében éppen úgy, mint a műanyagok változatos térhódításában és számos más területen. Mindez a korábbi gyáripari

technológiákat avulttá tette. Ezzel együtt azt a 18–19. századi iparosodástól kezdve fokozatosan, de lassan kialakult tervezői szemléletet is, amely alapvetően az európai középkori, majd reneszánsz mesterségek nagy hagyományain alapulva a maga idején, fokozatosan korszerűsödött az egyéni feltalálások műszaki, vegyi és más mesterségekkel szorosan összefüggő kis- és közepes iparában. Nagy művészek látomásos és realista műveiből, valamint társadalomtudósok elemzéseiből természetesen egyaránt ismerjük a 19. század ipari forradalmának következményeit, annak a fejlődés árnyékában létező nyomorúságos szociális állapotaival együtt.

Ez a 20. század közepi változás mégis más volt, másként „pusztított”. Európában a hatalomért folytatott küzdelemben egymással szemben álló felek e háború lezárása után másként éltek a tömegesítés eszközeivel. Az embernek mint szuverén személyiségnek az elpusztítása történetileg drasztikus közvetlenséggel és rafinált szemléleti átformálás eszközeivel egyaránt. Történészek, filozófusok, politikai elemzők, alkotó művészek az eltelt évtizedek óta egyre több dokumentummal igazolják, míg a közgazdászok az ún. fejlődés egymást követő fokozataiként értékelik ezeket az évtizedeket és történeteiket. Tény, hogy a 20. század közepére – többek között Magyarországon is, mint az ázsiai államrendszer ideájával és moráljával bíró szovjet uralom alá szorult országban – az 1950-es évek erőszakos államosításai révén szinte teljesen megszűnt a vidéki paraszt-termelői életforma, és ezzel együtt mindaz a sajátos életformához tartozó szokás, amely addig a közösségeket alkotta, és amelyben a mesterségek nemzedékről nemzedékre kézműveshagyományként öröklődtek. Ezek a nagyvárosokba áramlott vidéki emberek gyökértelen „proletárrá” válásukban – és ezt észre sem véve – eleinte örömmel váltak ipari munkássá, majd a szerény megélhetésükért cserébe kapott juttatásokért kiszolgáltatottakká. Ez utóbbit is csak nagyon sokára fedezték föl. Tudvalévő, hogy a magyar társadalom valamennyi rétegére kihatott ennek a szellemi kilúgozásnak számos változata, a kitelepítésektől a besúgásokig, az értelmiségnek és az erkölcsi tartást pedagógiai értelemben is képviselő egyházi személyeknek az üldözéséig.

E „motívumok” összességében teljesen átalakították a felszínen homogénnek tűnő társadalmat és szokásait. Az a fajta környezet-, viselkedés- és tárgykultúra, illetve az a szellemi élet, amely a háború előtt még létező társadalmi osztályok életmódját jellemezte, megszűnt. De ezzel együtt vált szinte kötelezővé az új rendszernek megfelelő igények követése. Azok a politikai változások, amelyek felszámolták az egykori kis egyleteket, a külön-

féle egyesületeket és szellemi társaságokat, kicseréltették a tantárgyakat, tananyagokat, olvasmányokat, színházi bemutatkozásokat és minden egyebet. Így az emberi lélek és szellem ellen irányuló hatékony támadást képviselték. Ám azok az ekkor beinduló nagyipari beruházások, amelyek mellé szovjet típusú lakóházakat telepítettek, teljes mértékben meghatározták az egyes ember környezetét, mozgás- és étletterét, családi kapcsolatainak mikéntjét, személyes és közösségi ízlését. Az új ideológia szellemében működtetett művelődési házak, színjátszó körök vagy akár a sport- és az ifjúsági mozgalom, vagy az énekkarok eleinte szovjet mintára, hatalmas ellenőrzések nyomása alatt indultak meg. Ezek a közösségek a belső tartásukat – amint azt az utóbbi időkben a homályból előkerülő, gyarapodó személyes vallomások bizonyítják – egy-egy önfeláldozó személynek, pedagógusnak, papnak vagy a rendszernek ellenálló fiataloknak köszönhetik. Hogy ennek a hatalmas agymosásnak több évtizedig tartó folyamata milyen mélyen beleivódott sok ember tudatába, azt a máig megtapasztalható igénytelenséggel párosuló műveltséghiány igazolja sajnos a legjobban. A hatvanas évek elején kezdődő úgynevezett kádári konszolidációtól kezdve a nyolcvanas évek közepéig vált ez a látszatra épülő idea hatásossá. Megtűrték a háztáji kiskerteket – mert így lehetett enyhíteni a fenyegető élelmiszer-problémákon. Megengedték, teljesen törvénytelenül, a saját kisműhelyféléket, azaz a maszekolást, mert így lehetett levezetni a kis fizetések és a munkahelyeken belüli munkanélküliség elleni lehetséges lázadást. Elnézték a munkahelyi lopásokat, mert lassan ez vált a nem létező hivatalos kereskedelmi kínálat helyett megszokott beszerezési forrássá. (Az 1989-es rendszerváltás utáni tervezett nagy társadalmi-erkölcsi változtatások jó szándékú törvényalkotóinak, egyebek mellett, ez jelentette az egyik legnehezebben megértethető, változtatást igénylő feladatot.)

Mindezen folyamatok mellett a magyar társadalom belső rétegeiben az élet minden területére kihatóan lassan kialakult egyfajta túlélési technika. *Ezzel függ össze az elvesztett, egykor volt környezet újraberendezése, a személyesség hiányát pótló háztáji kézműipar újramezítése, a kreatív kézi munka helyett az ósdi eszközökkel lehetséges barkácsolás, és még számos olyan dolog, aminek a valódi minőségével csak az 1989-es rendszerváltás után, az addig elzárt „nyugati” világba kiszabaduláskor szembesültek az addig a „legboldogabb barakk” közérzetével már-már megbékélt magyarok. Ez a szembesülés kegyetlen volt, de úgy tűnik, hogy a hirtelen jött szabadság mellett ránk zúdult más jellegű, most már rafinált gazdasági nyomás felismerésére, pláne az ellene való védeke-*

zésre nem volt eléggé felkészült a bizalommal teli magyar társadalom, ezen belül az iparművészek nagyszámú és széles spektrumot jelentő alkotóközössége sem.

A reménykedés kora

„1990-ben, a máig szinte felmérhetetlen jelentőségű esztendőben, a Hazával együtt a magyar iparművészet is új pályára léphetett. Nem lehetett azonban ez a változás valamiféle diadalmenet. Több okból sem, s ennek vázlatos leírásától nem lehet eltekinteni akkor, amikor az ezredforduló magyar iparművészetének eredményeit Európának akarjuk bemutatni.

A rendszerváltás induló helyzetét a következő fontosabb tények jellemezték. A magyar ipar technikailag elmaradott volt. Exportja visszaesett, kereskedelme beszűkült, adóssága az égisz szökött. Nem szűnt meg a katonai megszállás, s mint fenyegető árnyék a falon, ott sötétlett a véglegesség igényével a múlt árnyéka... Azoknak a vállalatoknak a nagy része, melyek korábban tervezőművészt foglalkoztattak, mint a textilgyárak, bútorgyárak, építészeti tervezőirodák, fa-, fém-, kerámiaanyagokkal foglalkozó háztartási és tömegcikkeket gyártók, a kisszériákat előállító és korábban igen mozgékony szövetkezetek egymás után mentek tönkre és szabadultak meg foglalkoztatottaiktól. Így számolt fel az Iparművészeti Vállalat is, amely több műfaj termelő és kereskedelmi háttérre volt, vagy a Képcsarnok Vállalat, amelynek üzlethálózata az ország nagyvárosaiban biztosította a kézműves iparművészet, az egyedi alkotások folyamatos jelenlétét. Eléggé megbocsáthatatlan módon megszűnt az úgynevezett két ezrelék mint pénzforrás is. Ez a beruházási munkák, nagyobb építkezések kötelező hozzájárulása volt a képzőművészet és az iparművészet morális természetű munkáinak megvalósításához, vagyis a nagyobb léptékű művészeti elképzeléseket segítette világra építészeti vagy belsőépítészeti keretek között. Nem tekinthető tehát véletlennek, hogy bármilyen felemelő volt is a régi rendtől való megszabadulás, bármilyen sokat ígért is a politikai ráhatásoktól, zsűribefolyásoltságoktól, ideológiai görcsöktől való eltávolodás, a társadalmi közérzetten alig lehetett észlelni mindezt. Magyarázata kézenfekvő: a rendszerváltás mint történelmi elégtétel maga a csoda, de hatalmas ára van, aminek a megfizetése egy egész nép áldozatát kívánja meg, s ehhez a művészet úgy járulhat hozzá, hogy műveiben nemcsak tükrözi ezt a változást, hanem a maga módján és eszközeivel bátorítást is ad ahhoz a hithez, hogy érdemes.”

2003-ban fogalmazta meg így a rendszerváltástól eltelt időszakról s a helyzetről a gondolatait Fekete György bel-

sőépítész *A magyar iparművészet az ezredfordulón* című könyvben, amely az 1993-ban újraindított *Magyar Iparművészet* című folyóirat jubilálása alkalmából jelent meg.

A rendszerváltást követő euforikus lendületben valóban történtek jelentős dolgok a szellemi élet fórumain, amelyek valódi jelentőségét talán még jobban kiemelik azok a dokumentumok és elemzések, amelyeket a kortársak, történészek az azóta eltelt negyedszázadban magáról a „váltásról”, annak mozgatórugóiról, háttéreseményeiről vélt és valódi kompromisszumairól jelentettek meg. Mások mellett egyik ilyen jelentős ténynek tartom az 1944-ben megszüntetett egykori *Magyar Iparművészet* című folyóirat 1993-as újraindítását. Joggal mondhatjuk, hogy jó pillanatban hoztunk jó döntést egy olyan indokolt szakmai orgánus megteremtésére, amely abban a vákuumban lényegesen többet jelentett, mint szakmai fórumot.

A magyar iparművészet létalapjait jelentő iparágak, termelőszövetkezetek, valamint kereskedelmi fórumok privatizációjával, illetve megszűnésével az egzisztenciális veszteségeken túl ugyanis több minden kiderült. Egyebek mellett az is, hogy az iparművészet sokféle szakterületének eltelt évtizedeiről egyáltalán nincs semmiféle összefoglaló és áttekinthető szakmai regiszter. Hiányoznak a kortárs művek méltó gyűjteményei. Az Iparművészeti Múzeumban mint elvileg e céllal felhatalmazott intézményben egyáltalán nem folyik a kortárs művészet folyamatos „szemmel tartása”, azaz művek vásárlása a gyűjteménybe – ahogy ezt egykor Radisics Jenő, a múzeum első igazgatója tette, s ahogy ezt a mai napig a berlini, londoni, milánói múzeumok teszik. Felszínesek a kiállításokat kísérő katalógusok. A művekről alig volt található akár dokumentálásra, s pláne nem publikálásra alkalmas, a gyorsan fejlődő igényekhez méltó illusztrációs anyag stb. Annak ellenére, hogy például bátoran külkereskedelmi kísérletként már létezett egy hivatalosan is külföldre kiküldhető, kiállításokat szervező, *Art Bureau* nevű kis állami intézmény, amelynek természetesen – ne feledjük, akkoriban: külföldre csak sokszoros ellenőrzéssel jutott ki művész és kiállítása, néha egymástól függetlenül – mindent dokumentálnia kellett. Az egyetlen, a nemzetközi kapcsolatokkal is kizárólagos joggal rendelkező, nagy kiállítási intézmény, a *Műcsarnok* is elsősorban képzőművészeknek rendezett egyéni vagy csoportos kiállításokat, ezekről működtetett is egyfajta archívumot.

Ez idő tájt az olyan piacképes könyvkiadók, mint pl. a Helikon vagy a Corvina, már megjelentettek reprezentatív kiadványokat a kortárs alkotó művészekről, de ezek között iparművész alig volt található, akárcsak az egyet-

len magyar televíziós csatorna akkor szinte egyedülálló és befolyásos önálló képzőművészeti műsoraiban sem. Kivételt képezett az a más műsorrendben megjelenő, Fekete György által írott, szerkesztett és vezetett hat, környezettervezéssel foglalkozó szakmai sorozat, amelybe természetesen más kollégákat is bevont. Ezekkel a műsorokkal (*A mindennapok művészete* vagy *A másik 12 óra*) igyekeztek egy mai ember igényeinek megfelelő miliő ízléses és megfizethető kialakításában együttműködni a közönséggel. A közéleti véleményformáló sajtóban, heti- és napilapokban is inkább csak a „futottak még” rovatokban lelhető fel e szakterületről csekély híradás. A szaksajtót ugyancsak magányosan képviselő *Művészet* című lap egy-egy bátor kísérlete még megemlíthető, de az iparművészekkel (elsősorban az ipar számára alkotókkal) egyetlen szerény lap, az *Ipari Művészet* foglalkozott. Ugyanakkor az ipar nélküli tervezőművészek már a hetvenes évektől kezdve szinte törvényszerűen sodródtak kifejezési vágyaiktól, valamint művészi ihletettségük, belső feszültségeik és reménytelennek látszó helyzetüktől egyaránt inspirálva, azok felé a művészeti attrakciók felé, amelyeket akkoriban eleinte a különböző szakmákhoz sorolt *biennálék*, majd az ezektől eltérő *szimpóziumok* lehetőségként kínáltak. A biennálékat az állam kulturális minisztériuma szervezte (az iparművészek közül elsőként a pécsi kerámia, a kecskeméti zománcművészeti, majd a szombathelyi textilművészeti, később a békéscsabai tervezőgrafikai feltétlenül említendő), a szimpóziumokat maguk a művészek kezdeményezték. Ez utóbbiakat a nehezen megszerezhető, ugyancsak állami támogatásból működtették – sőt, inkább vidéki megyei tanácsok támogatták anyagilag. Ezek voltak az önkormányzatok jogi elődjai. A legelső, a Villányi Szobrász-szimpózium (1968, Rétfalvy Sándor vezetésével) mellett jelent meg a Siklósi Kerámia-szimpózium (1969, Schrammel Imre vezetésével), majd – a bátor és újszerű kezdeményezés keserves küzdelmeinek *sikerei után* felbuzdulva – alakultak meg a többiek: Nagyatádon faszobrászok, Zalaegerszegen a belsőépítészek, Bárdibükkön az üveg-művészek stb. Jóval később, már nem csak az eredeti, a nemzetközi kapcsolatok építésére törekvés céljával szervezett szimpóziumként kezdtek el működni különböző iparművész-művésztelepek. Ilyen volt például az a Kecskeméti Textil Alkotóműhely (vezetője Kókay Krisztina textilművész), amely a régi művésztelep lehetőségeit használta ki az ide meghívott magyar művészek alkotási lehetőségeinek megsegítése céljából. Egy idő után számos, itt helyhiány miatt nem részletezhető ok miatt a katolikus egyház is megjelent a kortárs művészek alko-

tásainak támogatójaként. Az Ars Sacra mozgalmat Erdő Péter bíboros pápai kezdeményezésre karolta föl mint Városmissziót. A Pannonhalmi Apátságban pedig nyaranta rendeztek meghívottaknak szellemi inspirációkra szervezett programokat. Ezeken felbuzdulva kezdett a Kecskeméti Városi Múzeum szakrális biennálékat szervezni ifj. Gyergyadesz László muzeológus irányításával. Rendkívül fontos azonban ezeknek az eseményeknek a történeti egymásutánja miatt azok bizonyos megkülönböztetése, azaz a történeteik hiteles, netán összehasonlító megírása. Ugyanis *a kezdeti mozgalmak* a hetvenes években, nyolcvanas évek elején, kisebb-nagyobb eltérésekkel valóban *mozgalmakként* zajlottak a filmművészet, az irodalom, az építészet egyes műhelyeiben, műfajként változó helyszíneken és különböző „belső fórumokon” is. Több ízben kifejtettük már, hogy *a monolit állam szerkezetének fokozatos lebontása ezeken a fő figyelemtől kissé távolabb eső helyeken – főként vidéken – kezdődött, az események ezeken a helyeken történtek meg, és érelették ki azokat a cselekedeteket, amelyek szellemi gejzirként gyakoroltak nyomást a politikai rendszerváltást vállalókra.*

A későbbi fórumok már egy másik szituáció következményei, intézményesült kulturális fórumokká, szervezéseké, hovatovább a ma egyre hódítóbb fesztiválformációk elődeivé váltak.

A kezdetekben tehát, az iparművészet területén kiemelkedő szerepük volt ezekben a folyamatokban azoknak a közösségekért a hivatalos fórumokon küzdő művészeknek, akik pl. a *Képző- és Iparművészek Szövetségében* egyre-másra szerveztek szakmai tanácskozásokat. Ezeken konkrét szellemi és tartalmi kérdéseket vitattak meg, művészoktatásról, tervezői feladatokról, majd megbízási lehetőségekről, kereskedelmi és szervezési hiányokról, a közszereplés szabadabb érvényesítéséről, művek állami megvásárltatásáról stb. Ezek a jegyzőkönyvek gyűltek ugyan, de a bennük foglaltak realizálására nagyon keservesen került sor. Kiemelkedő sikernek számítottak – például Fekete Györgynek, Búzás Árpádnak, Attalai Gábornak és más aktív művésztársaiknak köszönhetően – a Műcsarnok termeibe különböző csalogató fantáziacímeken egymást követően megszervezett iparművészeti kiállításorozatok. Ezek nem csupán az egyes termékeket mutatták be, hanem azok vizuális, grafikai és installációs tálalásával is merőben új hatást értek el. Ezekhez a megmutatkozásokhoz járult hozzá – számos belsőépítész kollégájával – a HUNGEX-PO szervezésében a magyar termékeket bemutató külföldi kiállítások rendezése során egyre több tapasztalatot szerző Gergely István is. A korábbi kissé muzeális szemléletű bemutatók kezdtek megváltozni, mind térbeli, mind marke-

ting jellegükben, egyenrangúként kapcsolódva az akkori nemzetközi irányzatokhoz. Mások – például Schrammel Imre, Geszler Mária, Benkő Ilona keramikus-porcelántervezők – a nagy nehezen és ritkán megnyíló külföldi utazási lehetőségeik tapasztalatait és kapcsolataikat hozták be a nyiladozó magyar művészeti életbe. A korabeli adminisztráció bonyolult rejtekútjait megtalálva elkezdték a nemzetközi szimpóziumok megszervezését. Az iparművészet területén például ezek egyik sikeres formája a Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió lett, Probstner János keramikus szervezésében. Ezek a közös alkotómunkával egybekötött tanácskozások egyúttal komoly szakmai tapasztalatcserét is jelentettek. Más céljuk és jellegük miatt versenytársaivá váltak – mint pl. a siklósi, majd később a kecskeméti műhelyek – a pécsi kerámiabiennálénak, majd a veleimi műhelyek, a szombathelyi textilbiennálénak. Ezek a friss, robbanékony alkotások és gondolatok, a sokáig elzárt nyugat-európai művészeti tendenciákkal rokon-szenveve ugyan, de merőben más indíttatásaikkal időnként meghódítottak néhány nemzetközi bemutatkozási lehetőséget – különösen a hasonló politikai elnyomásból szabaduló kelet-európai országokban, mint például a krakói grafikai biennálénak, a lódzi textilttriennálénak stb. –, de a nyugat-európai országokban már évtizedek óta kialakult magángalériás rendszerbe valójában csak néhány művésznek sikerült egyéni úton bejutni.

Nos, ebben a szellemi és térbeli vákuumban nyert többletjelentőséget az említett *Magyar Iparművészet* folyóirat újraindítása, amelynek szerkesztőségi magját azok a közéleti és egyéb szellemi csatározásokon edzett személyek adták, akiket a szakmai értelemben jelentős múzeumok vezetői és más szakmai tekintélyek egyetértően és írásaikkal támogatta. (Főszerkesztőként tíz évig Dvorszky Hedvig, további évtizedig Fekete György, majd 2013-tól Kiss Éva művészettörténész vezette/vezeti.) Az egész iparművész-szakmát érintő és a maga nemében egyedi vállalkozásról volt szó, erre ezért is ki kell térni.

A folyóirat elsősorban a kézműves iparművészeti tevékenységgel foglalkozott, amelybe akkor beletartozott a környezettervezés, a belsőépítészet, a bútorművesség, a kerámia és porcelán, a textilművészet szintén sokféle ága a gobelintől/kárpittól, a ruha és öltözképtervezésig, a bőrművesség, a könyvművészet, a játéktérvezés, a plakát és a reklámgrafika, de idetartozott akkor még az animációs film, a jelmez- és díszlettervezés is. Kezdetben elsősorban az említett szakterületek már addigra felhalmozott hatalmas kincstárának az összegző bemutatására vállalkozott, egy-egy témának szentelve egyes számain, majd az alapítása óta eltelt két évtizedben folytatólagosan

igyekezett – máig is – a legfontosabb szakmai eseményekről beszámolni. A bőséges anyag lehetetlenné teszi akár csak a felsorolást is, de néhány, ez időszakra eső momentumot mégis meg kell említeni, melyek sikeressé válásához ez a fórum is jelentősen hozzájárult a publikációkkal. Például ekkoriban alakult újjá Gödöllő Város Önkormányzatának támogatásával – Katona Szabó Erzsébet, Remsey Flóra és munkatársaik szervezésének jóvoltából – a szecessziós műhelyhagyományokra épülő Gödöllői Új Művészeti Alapítvány. (Talán nem véletlen, hogy hamarosan felpezsdült a Gödöllői Múzeum szakmai munkája is.) Ekkoriban szervezték meg a valaha exkluzív, de már megszűnt Divattervező Intézet nemzetközi ismeretekkel is rendelkező ruhatervezői a népművészeti hagyományokra hangolódó Modern Etnika elnevezésű csoportot, Mészáros Éva, Katona Szabó Erzsébet, Sárváry Katalin, Bein Klára, Kozma Vera és mások összefogásával. Barcelonában, Párizsban, Tokióban szerepeltek sajátosan magyar, de a nemzetközi trendekbe illő öltözékekkel; nem rajtuk múlt, hogy a piacra jutást nem sikerült elérniük. Állandó figyelemmel kísérte a lap például a már korábban létrehozott Fiatal Iparművészek Stúdiójának eseményeit, amelyek sikerre vitelében múlhatatlan érdeme volt a porcelántervező Borza Teréznek. A keramikusok egy másik, speciális témákra koncentrált csoportja volt a TERRA, amelynek szintén művészek voltak a mozgatói, egy időben Sárkány József művészettörténész szakírói támogatásával. Az iparművészszakmákat egyre szélesebb körben bemutató biennálékról, szimpóziumokról természetesen értékelések jelentek meg, akárcsak a fiatalok alkotómunkáját segítő *Moholy Nagy László és Kozma Lajos* ösztöndíjakról, később az ipari formatervezői eredményeket hasonlóan támogató innovációs díjakról. A *Nemzeti Színház* akkori első pályázatáról éppen úgy érdemes volt beszámolni, mint a restaurátori tevékenységekről, kiemelve például az Országház miniszterelnöki dolgozószobájának hagyományhű felújítását. Amikor *A magyar iparművészet az ezredfordulón* című, 2003-ban megjelent, már említett jubileumi kötetben mintegy összefoglalásként dokumentáltuk a több száz cikkben is elemzett kortárs magyar iparművészetet, jól kirajzolódott ennek a sokféle alkotómunkát magába foglaló területnek elsősorban művészi értéke, az alkotók kiemelkedő mesterségbeli tudása és az eredményeikre odafigyelés igénye. A kötethez csatolt repertórium a teljesség igénye nélkül igyekezett a majdani dokumentálásokat javát is szolgálni.

Különböző szakmai biztatásokra és a támogatások jóvoltából egyre több iparművész-monográfia is megjelent, amelyekből értelemszerűen mind több történel-

mi esemény is megismerhetővé vált. Pl.: Pérel Zsuzsa, Polgár Rózsa, Háger Ritta, Kókay Krisztina, Baráth Hajnal, Kubinyi Anna textilművészekről, Mészáros Éva ruhatervezőről, Schrammel Imre, Pannonhalmi Zsuzsa keramikusokról, Madarassy István ötvös- és szobrászművészről, Zidarics Ilona ékszerötvösművészről, Horváth Márton, Bohus Zoltán, Lugossy Mária, Hefter László, Vida Zsuzsa üvegművészekről, Lantos Ferenc művészetpedagógusról és zománcművészről, Morelli Edit zománcművészről, Kentaurról, a díszlettervezőről, Hornicsek László, Mezei Gábor, Fekete György belsőépítészekről, Molnár Gyula tervező grafikusról, Simon Károly ipari tervezőművészről és még sokan másokról. Az egyes iparművészszakmák, mint pl. a keramikusok, Pannonhalmi Zsuzsa keramikus szorgalmazására és az üvegtervezők, Vargha Vera művészettörténész vezetésével önálló szakmai életrajzi lexikont is megjelentettek, természetesen a Nemzeti Kulturális Alap és más szponzorok támogatásával.

Az egyedi igények érezhetően növekvő megjelenésével párhuzamosan megjelentek elsősorban a lakberendezéssel foglalkozó további folyóiratok, magazinok is (*Mi Otthonunk*, *Szép Otthon*, *Átrium* stb.), de a tágabb értelemben vett épületbelső tér- és környezettervezésével foglalkoztak az építészeti szaksajtó orgánumai is.

Meg kell említenünk a rendszerváltás utáni első polgári kormány egyik, a kulturális alkotómunkát támogató új intézményének, a Nemzeti Kulturális Alapnak (később Alapprogram) létrehozását mint az állami támogatástól részben független intézménynek a kialakítását is, amely jelentős mértékben átalakította a kortárs művészeti élet mecenálását.

Felélénkültek az egyes szakmai szervezetek, és a változó jogi helyzetben sorra alakultak meg az iparművészeti tervezést segítő alapítványok. Ezzel párhuzamos folyamatként csökkent a korábbi, kizárólagos hatáskörrel rendelkező olyan szervezetek hatásköre, mint pl. a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége vagy akár a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete – belső átalakulásai, tulajdonvesztéseik és egyéb változásaik története külön elemzés tárgya lehetne. Tény, hogy nem tudták megőrizni sem a sokféle továbbfejlődésre lehetőséget kínáló egykori művészházaikat, sem a kereskedelmi lehetőséget kínáló Képcsarnok Vállalatot, iparművészeti boltlátozatot, s helyettük nem alakítottak ki más alkalmas fórumokat.

Mai pillanatkép

Forgalmas városi csomópont gyorséttermei. Az elvihető étel feszesen záródó habkönnyű fehér vagy színes műanyag

dobozba kerül. Pulton egymásba rakott reklám feliratú pillekönnyű műanyag poharak. Bevásárlóközpontok racionális, méretre igazítható polcrendszere. Rajtuk a gazdaságos csomagoláshoz és szállításhoz fazonírozott flakonokban, dobozokban ételek, italok, háztartási és pipereszerrek, vagy munkagépekhez szükséges adalékanyagok, vagy maguk a szerelékek, elektronikai eszközök stb. Mind az előállításukkor már tartalmukkal együtt a csomagolás/szállítás és a kereskedelmi „terítés” szempontjait magukba foglalt „nagyszériás” termékek, amelyek a nagyközönség számára teljesen ismeretlen tervezők munkáját képezik. Az ötcsillagos márkákat értékesítő illatszer-, ékszer- vagy öltözköztetések áruai mint „kisszériások”, az egyediség látszatát keltő tálalásban, de hasonlóképpen a nemzetközi márkák nemzetközi bolthálózatának trendjei és érdekei szerinti végeredmények, akárcsak a gyógyszerek vagy a rohamosan változó elektronikai szórakozás eszközei. Az egyediség e téren valójában csak a márkák megkülönböztetését jelenti. Az egyetlen szempont a gyors értékesítés, amelynek érdekében az évente folyamatosan változó megjelenés mint termék-megújulás ugyancsak a tervezők feladata, ez a kitalálандó újabb és újabb divatok, trendek és brandek, image-ek világa. A globalizált áruterelés, az irányított fogyasztási szokásokkal együtt, igen rövid idő alatt a mindennapjainkat jellemző állapottá vált. Hol van már az a tervezői panasz, amit még a hetvenes évek vége felé, a Hilton hotellánc egyik budapesti épületének felháborodott tervezőjétől, Finta Józseftől, a már akkor is elismert magyar építészről hallottam? Az ő eredeti terveit azzal söpörte le a nagytekinthető megrendelő, hogy ebben a hotelláncban az egész világon minden használati eszköznek ugyanolyannak és ugyanott kell lennie, mert a világpolgár utazóknak (és az őket kiszolgáló szervizeknek) ez az igényük, ezért mindent csak azonos rendszer szerint működhetnek. Ma már mindennaposak az internetkávézók és éttermek, a vonatok és a szállodák ilyen szolgáltatásai és egymással elektronikusan összekapcsolt hálózataik.

És ezek a kis és nagy rendszerek végül is minden szinten egyre jobban összekapcsolódnak, amint azt a 2008-ban bekövetkező legutóbbi ún. gazdasági világválság, vagy akár a közelmúlt ún. lehallgatási botrányai, vagy az ember nélküli drónok háborús alkalmazásai is jelezték. Ezek is mind egyfajta ipari tervezőművészet rendszereiben születnek meg, de egyre személytelenebb és követhetlenebb módon. Vészjelzések vannak egy olyan tervezett rendszer jelenlétéről, amelyet annak számos átéléte miatt ismét csak a „beavatottak” képesek ismerni, akárcsak egykor pl. az egyiptomi, az asszír, a mezopotámiai, vagy a mexikói kultúrák tudósai.

Hogy ez hogyan és miért függ össze az iparművészettel mint a tervezőművészet egyik hatalmas területével? Nos, nyilvánvalóan rengeteg szálon. Nem csupán azon, ami már az elnevezésében is benne van, hogy ti. összefügg magával az iparral. *Összefügg ez a tevékenység magával a társadalmi körülményekkel és az ezektől is befolyásolt életformákkal.*

Ok és okozat

Nyilvánvaló, hogy Magyarországon alapvetően megváltozott az iparművészet és a tervezők helyzete. Az ipar nélküli iparművészek önálló művészi kifejezésre vágytak, ezért autonóm műalkotásokat készítettek. Ez a folyamat elindult már a nyolcvanas évek vége felé, amikor egymást követték az úgynevezett avantgárd formabontó művek, amelyek egymáshoz kapcsolódó önálló jelentéseikkel mintegy be is zárták magukat saját alkotói köreikbe. *Kiállítási művészetnek* is nevezik ezt a gyakorlatot, amelynek szellemisége ugyan éppen olyan delikát, amint azt más művészi kifejezési formák esetében is láthatjuk, mint például akár a filmrendezői attitűdök vagy a színházi megjelenítések illuzionista világa, amelyet a beavatottak egymásra hangoltságuk okán kiválóan értenek, sőt elismeréssel fogadják is azt. Ez a fajta autonómia azonban a korábbi megrendelő és a közönség elvesztéséhez vezetett, holott a művek alapvetően nem önmagukért készülnek.

Az iparművészszakmák művelői azzal a mesterségbeli tudástöbblettel, amelyet a fa, a fém, a kerámia, az üveg, a textilfélék anyagismerete jelent, meglepően sokféle autonóm művészeti kifejezésre képesek, beleértve a hagyományos képzőművészeti kifejezésformáktól eltérő dimenziókat is. Az a bizonyos határ, amely korábban elválasztotta a képzőművészeti és iparművészeti értékek egymáshoz viszonyított jelentőségét, sőt hierarchiáját, mára e téren megszűnt, éppen az említett anyagismereti többlet okán. A művészi érték gondolati megfogalmazásának tág terei vannak.

A hagyományos iparművészeti készségek azonban annak ellenére sem vesztek még el, hogy az anyagokból fakadó mesterségre tanítás, valamint az ebből születő alkotásra serkentő *művészeti oktatás megbicsaklott*. Az iparművészképzés többszöri reformja az elmúlt két évtized egyik forró pontja volt és maradt. Nem csupán azért, mert maga az alap, a magyar ipar igénye vált kétséges, de vitathatóvá lett a képzés célja, valamint az oktatási fórumok elszaporodása. A Moholy-Nagy László nevét felvevő egyetem – korábban Magyar Iparművészeti Főiskola – egyik kirívó példájává vált a társadalmi igény és az e célból megszervezett oktatás újkori, speciálisan magyarországi válságának, amelyre nem csupán az ún. Bolognai rendszer tévedései nyomják rá a bélyegüket.

Úgy tűnik, hogy ezt a sajátos művészeti területre érvényes oktatást a diplomák alig használható értéke miatt kétséges a jelen állapotában megtartani. Elszomorító tény, hogy ugyanakkor maga az oktatás lehetősége nyújt számos diplomás tervezőnek egzisztenciális mentőövet. Még szánalmasabb az a jelenleg fel-felmerülő érv, miszerint legalább intelligensebb emberek kerülnek majd netán egy-egy vállalat marketingjébe, akik ily módon, közvetve talán elősegítik az iparművészeti megbízásokat. Az iparművész-oktatás égető kérdéseivel legutóbb egy vidékre (Kardosfa) kihelyezett szakmai konferencián értekeztek valamennyi felsőoktatási intézmény oktatói. A vitaindító beszámolót a rendezvény szervezője, Simon Károly a *Magyar Iparművészet* 2013/7. számában adta közre, jelezve, hogy a Magyar Művészeti Akadémia – iparművészeti és tervezőművészeti tagozatának közreműködésével – kötelességének tartja, a művészeti oktatás jelenlegi, egyre nyilvánvalóbb, tarthatatlan állapota miatt, e kérdésben konzultációk utáni állásfoglalásának kialakítását.

A Magyar Művészeti Akadémia tervezett elméleti kutatóintézetének, figyelemmel a magyar kulturális élet széles spektrumára – így erre a szakterületre is –, állásfoglalása mellett szakmai javaslatokkal is hozzá kell járulnia a magyarországi és európai perspektívában életképes vagy azzá tehető kulturális tevékenységek kibontakozásához.

A műanyag és az elektronikus játékok virtuális világába vezető nemzedék valós léte ellenére az emberek létszeretete és élni kívánása erősebbnek bizonyul. A jelenkori lázadás első jeleit maguk a művészek küldik. Mintha újra felfedeznék az olyan közvetlenül is élvezhető dolgokat, mint a környezet, a levegő, a fák, a táj és az abban rejlő milliónyi élőlény szépsége. Ha ez a felfedezés – ahogy ma nevezzük, „aha-élmény” – netán értelmes vágygá alakul, onnan már csak egy-két lépés újra a *harmonikus, emberléptékű tervezés*.

Vannak jelei annak, hogy nem csak pénzakkumuláció céljából lendült fel a régiségkereskedések forgalma. Divattá vált a tartós és egyben a régmúlt értékeit is őrző tárgyak vásárlása a fiatalabb, de tehetősebb emberek körében is. A vidéken építkezők már nemcsak az ún. „pallérházakat” választják modellként, hanem a hagyományos kő- és téglalapú épületeket is, a nagyobb terekkel rendelkező házakban pedig a modern racionalitást is kifejező művészi tárgyak és a megbecsült régiek is kezdenek jó szomszédságot alkotni.

Az *egyedi tervezésnek minőségi igényeket kell kielégítenie*, ami azonban soha nem tatozott az olcsó dolgok közé. Ezért az iparművészet – legyen az a magas színvonalú design –, azaz ipari tervezőművészet –, avagy mai szemlélettel alkotott kézműves, az *életminőség javulása mellett a műveltség arányosan képes változást hozni*. A városból való

kivonulás, a lassított élettempó és a természetközelség manapság egyre gyakrabban hangoztatott reklámja mintha felébresztené a *természetes emberi igényeket is az emberléptékű környezet, a személyes hangulatú otthon, a tartósabb életforma és az ezzel járó tartósabb tárgyi és környezeti világ iránt*. A hagyományok újrafelfedezésének és a mai személyes igényeknek megfelelő önálló tervezésre a magyar iparművészek nemcsak hogy alkalmasak, hanem kifogyhatatlan kreativitással, a nemzetközi versengéseken is megállják a helyüket. *Az utóbbi évtizedek alatt elnyert számos kiemelkedő magyar és nemzetközi kitüntetés, elismerés, díj elég színvonalas garancia erre*. Az már egy másik kérdés, hogy az anyagi értelemben vett tartósság és a szellemi „elavulás” örök kérdését a magyar iparművészek régi és új generációja hogyan oldja meg.

AJÁNLÓ BIBLIOGRÁFIA

Az ajánló jegyzéket a kortárs magyar iparművészettel kapcsolatos, az utóbbi időkben Magyarországon megjelent publikációkból válogattuk össze, az Iparművészeti Múzeum Könyvtárának gyűjteménye alapján. (Kiegészítésre vár.)

Kézikönyvek, adattárak, címtárak, elmélet, történet

Bánszky Pál: *Megújható faragóhagyomány 1973–1998*. Kecskemét, 2000.

A design helyzete és fejlesztésének lehetőségei Magyarországon. Szerkesztette Kapitány Ágnes, Pohárnok Mihály. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2001.

Design vállalkozások Magyarországon – Design oriented companies in Hungary. Szerkesztette Medgyes Éva. Design Center, Budapest, 1995.

Ernyey Gyula: *Tárgyvilágunk 1896–1996. Iparművészet-történeti és elmélet vázlatok*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest–Pécs, 1998.

Ernyey Gyula: *Design. Tervezéselmélet és designformálás 1750–2000*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest–Pécs, 2000.

Fiatál Iparművészek Stúdiója Egyesület – Studio of Young Applied Artists Association. Szerkesztette Borza Teréz. Fiatál Iparművészek Stúdiója Egyesület, Budapest, 1993–2000.

Gyergyádesz László: *Kortárs magyar zománcművészet – Ungarische Emailkunst der Gegenwart*. Katona József Múzeum, Kecskemét, 1998.

Hungart. Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesület – Collecting Society of Hungarian Creative Artist's Association. Szerkesztette: Sárkány Győző. Hungart Egyesület, Budapest, 2000.

Husz Mária: *A magyar neoavartgárd textilművészet*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001.

Jankovich Júlia: *Az újjászületett gobelin*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

Kézművesek az ezredfordulón. Szerkesztette Földesi József. Magyar Kézműves Kamara, Budapest, 1999.

Kortárs magyar művészeti lexikon. 1–3. kötet. Főszerkesztő Fritz Péter. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1999–2002.

Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999. Szerkesztette Keszthelyi Ferencné; az adattárat összeállította és szerkesztette Laczkó Ibolya. Képző és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2001.

Lissák György: *A formáról*. Láng Kiadó és Holding, Budapest, 1998.

Magyar design 94 – Hungarian design. Szerkesztette Kulinyi István. Magyar Design Kulturális Alapítvány, Budapest, 1994.

Magyar építészet – Architektur in Ungarn. 1989–1999. Írta Vámosy Ferenc és mások. Gyorsjelentés Kiadó, Budapest, 1999.

Magyar képzőművészek önéletrajzai. Összeállította, jegyzetek, névmutató Csiráffy Gabriella. Palatinus, Budapest, 2002.

Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége Kézikönyve – Handbook of the Association of Hungarian Fine Arts and Applied Arts Societies. Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége, Budapest, 1999.

A magyar kerámiaművészet I. Alkotók, adatok 1945–1998. Szerkesztette Keszthelyi Katalin, Laczkó Ibolya. Magyar Keramikusok Társasága, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 1999.

Magyar Keramikusok Társaság – Society of Hungarian Ceramists. Írta Pannonhalmi Zsuzsa és mások. Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, Budapest, 1995.

A magyar tervezőgrafika húsz éve. Szerkesztette Bakos Katalin és mások. Békéscsaba Megyei Jogú Város Önkormányzata, Békéscsaba, 1998.

Magyar tervezőirodák története. Főszerkesztő Schéry Gábor. Építésügyi Tájékoztatási Központ, Budapest, 2001.

Magyar Üvegipari Almanach – Almanac of the Hungarian Glass Industry – Almanach der Ungarischen Glasindustrie. Főszerkesztő Révúti Károly. Spektrum Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 2003.

Nemzetközi Kerámia Stúdió Kecskemét – International Ceramics Studio Kecskemét, Hungary. 1977–2002. Szerkesztette Wehner Tibor. Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét, 2003.

Pálosi Judit: *A magyar gobelinművész húsz éve 1960–1980*. Tevan Kiadó, Békéscsaba, 1994.

100 év formatan – 100 years of formstudies. Forma a tervezésben és művészetben. A formatan oktatásának története a Magyar Iparművészeti Főiskolán. Szerkesztette Scherer József. Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest, 1999.

A szombathelyi textilbiennálék története 1970–2000. Szerkesztette Sütő Éva. Szombathelyi Képtár, Szombathely, 2002.

Térformálás, tárgyformálás 1–2. A Magyar Iparművészeti Egyetem Mesterképzési (DLA) programján készített tanulmányok 1998–2000 és 2000–2002. Szerkesztette Polónyi Károly. Terc, Budapest, 2000–2002.

A termék arca a design. Kultúra és üzlet. Főszerkesztő Takács Júlia. Business Class Studio, Budapest, 2002.

Horkay Hörcher Ferenc

Az esztétika (szak) vége és a művészek jövője¹

Avagy mi történt „a művészet vége” után?

Bevezetés: miért e kérdés?

■ Van abban valami ironikus, hogy egy új művészetelméleti lap már az indulásánál azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy mit jelent ma a *művészet vége* kijelentés. Legalábbis ha jól értelmezem a feladatomat, erre kellene felelnem; Kulin Ferenc, az új lap vezetője ugyanis azzal keresett meg, hogy volna-e kedvem újragondolni azt a problémát, amit Perneczky Géza vetett fel hasonló című, 1995-ös írásában.² Persze rögtön be kell vallanom: nem vagyok sem gyakorló képzőművész (mint Perneczky), sem gyakorló művészeteoretikus (mint ő), sőt nagyon rendszeresen képzőművészeti kritikákat sem írok. Ám az egyetem esztétika szakán oktató egyetemi tanárként sajátosan kettős nézőpontom van: bentről nézve kint vagyok, kívülről nézve bent. Az alábbiakban megpróbálok saját tapasztalataimról számot adni az azóta eltelt időről – az egyetemi esztétikaképzés felől tekintve a művészet halála témára.

De először hadd idézzem fel magát a tárgyalandó kérdést. Perneczky egy általa összeállított sokszerzős (Belting, Danto és Vattimo) kortárs esztétikai tanulmánygyűjtemény hosszú előszavaként írta meg dolgozatát. A művészet vége probléma már akkor sem számított újszerűnek – bár magyar nyelven nem nagyon lehetett még olvasni a kérdéstről –, természetesen tisztelet a kivételnek. Perneczky azonban mint nyugat-németországi disszidens, aki még ’70-ben került ki, többé-kevésbé benne élt a kortárs művészeti folyamatokban. Nem csoda, hogy történetét a nyolcvanas évek közepéig vezeti vissza, amikor az End-Art csoport állított ki meglehetősen polgárpukkasztó anyagot az Art Cologne művészeti vásáron. És az sem csoda, hogy maga Perneczky is szkeptikus a német radikális művészek vég- és vészjósló felvetésével kapcsolatban: „A modernitás vége vagy a művészet megszűnése azonban olyan programponttá vált, amit a piac és a médiák manapság ugyanúgy megpróbálnak minden határon túl üzemben tartani, mint ahogy tették azt korábban a neoavantgárd konjunktúrájával. Ezért aztán az

a benyomásunk alakulhatott ki, hogy a »művészet vége« is csak egy azok közül a sokféle színű és fajtájú mézesmazgok közül, amit elhúznak a közönség orra előtt, hogy az étvágya a művészetre továbbra is megmaradjon.”³

Ám Perneczky minden kezdeti gyanakvása ellenére nagyon lelkiismeretesen megvizsgálja a saját korában népszerű szerzők vonatkozó elképzeléseit, s bármilyen erős indulatai is vannak ezekkel kapcsolatban, indulatosabb énjét mindig legyőzi az az élénk intellektus, analitikus képesség és asszociatív írástechnika, amely szövegét ma, vagyis majd 15 évvel megjelenése után is értékessé és relevánssá teszi. De mi is volt az ő álláspontja e szlogenrel kapcsolatban? Nos, Perneczky – végigjárva a kérdés számos kanyarját – végül arra a belátásra látszik jutni, hogy bár „kimerültek a lineáris fejlődés lehetőségei – még a művészetben is”, azért nem kell oly mértékben elvetni a sulykot, mint az általa elemzett alkotók. „A művészet ebben a helyzetben is szignifikáns szerepet vállalt”, írja, ergo nem érhetett véget. Ez persze még önmagában nem túl erős állítás. Hisz a művészet túlélését mindenki tapasztalhatja: nem zártak be a kortárs kiállítótermek és galériák. Momentán még él tehát a művészet, de esetleg mégiscsak egy determináltan hanyatló pályán mozog. Perneczky elképzelése, ha jól értem, még ettől a kevésbé fenyegető elképzeléstől is roppant távol áll. Azt vallja ugyanis, hogy a művészettel való foglalkozás esetében ma sem kevesebbről van szó, mint „a szabadság dimenzióival való játékról”.

Mindezek fényében a jelen írás kérdése tehát a következő lesz: igaza volt-e Perneczkynek, amikor a művészetet továbbra is az ember számára meghatározó tevékenységi és gondolkodási formának tartotta, vagy azok nézhetnek körül diadalittasan az új évezredben, akik mégis a közeli véget vetítették előre? A művészet végét, a művészettörténet végét, a történelem végét, a metafizika végét vagy csak az esztétika végét.⁴ És – vajon helyes stratégia-e ez? – máris előrebozsátom, hogy ebben az elemzésben ezen

végek egyike sem fog bekövetkezni. Aminek a sejtelve mégis fel fog derengeni, az legfeljebb az esztétika szak vége. Mint sejtetem, vagy mint fenyegető veszedelem, amelyet – és nem csak a mundér védelmében mondom – mégiscsak jobb lenne elkerülni. De amennyire tőlem telik, ezt is csak a sorok közt fogom sugallni. Inkább próbállok azonosulni Perneczky pontos és következetes, mégis sokszor a szabad asszociációk technikáját alkalmazó stílusával annyiban, hogy én is apróbb epizódokból fogok építkezni, az egyes szám első személyű hangot használok, leginkább Magyarországon maradok, és nem kívánok kinyilatkoztatni, ítéletet mondani vagy prédikálni sem. Tulajdonképp leginkább csak emlékezem. Legfeljebb a legvégén fogalmazom majd meg reményemet, a művészek, és nem a művészet jövőjéről.

Az aranykor: esztétika szakalapítás

Valamikor 1994–1995 táján (tehát majdnem húsz éve) indult el a frissen (újra)alapított Pázmány Péter Katolikus Egyetemen az esztétika szakos képzés. Már a dolog születési körülményei is érdekeseek voltak. A – mára már megszűnt – Collegium Budapest junior ösztöndíjasa voltam. A Várban nyílt meg ez a kiváló nemzetközi kutatóintézet, Antall József kormányfő támogatásával – ő mondta az intézmény megnyitó beszédét is, Göncz Árpád és Richard Karl Freiherr von Weizsäcker német szövetségi elnök jelenlétében. Nos, ebben az épületben találkoztam valamivel később, egy rendezvény után Maróth Miklós alapító dékánnal, akinek mindjárt felvettem, hogy szeretnék politikai filozófiát tanítani az egyetemen. A dékán úr nyitott ember volt, megkérdezte, milyen végzettségem van. Mondom: magyar–angol–esztétika szakos diplomám van, és Oxfordban, majd Cambridge-ben kutattam a politikai filozófiát. A dékán úr szeme felcsillant: akkor alapítsunk egy esztétika szakot a Pázmányon. Az népszerű dolog, sok diák kérdezgeti, hogy nem lesz-e ilyen képzés, biztos, hogy meg fog élni a szak. Az ötlet nyilván megtetszett nekem is, és hamarosan el is indult az esztétika szakos képzés Piliscsabán. Jelenits tanár urat nyertük meg alapító tanszékvezetőnek, és a diákok csakugyan csapatostul jöttek: volt 70 fős évfolyamunk is. Ez volt a hőskor, az az időszak, amikor Perneczky Géza tanulmánya született. Számunkra nemhogy nem ért véget a művészet, inkább épp akkor kezdődött.

Danto Budapesten

Akkoriban valóságos reneszánsza támadt – ha nem is feltétlenül a művészetnek, legalábbis a művészetelméletnek, vagy legalább a művészettel való bölcsészfoglalatoskodás-

nak. 1996-ban már Budapesten jár Danto, és ugyanabban az évben jelent meg Sajó Sándor fordításában *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia* című kötete, majd 1997-ben válogatott tanulmánygyűjteménye Miklós Tamás szerkesztésében, Babarczy Eszter fordításában, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* címmel. Vagyis pontosan az történt, amit Perneczky előre jelzett: a művészet halála hangzatos tételével sikerült gerjeszteni valami kisebbfajta művészetelméleti reneszánszt. Ez a fordulat a hazai esztétika szakma berkein belül vezette újratárgyalásra a tézist, és persze mindazokat a tüneteket magán viselte, amelyek az idegenből importált elméletek reflektálatlan átvételével kapcsolatosak. Divattá vált a művészet vége tétel, anélkül, hogy argumentációjára és lehetséges következményeire rákérdezett volna az a magyarországi közeg, amely profétájává kiáltotta ki Dantót.

A művészettörténészek kicsit lassabban ébredtek, valószínűleg óvatosabbak is voltak. Lehet, hogy elkényelmesítette őket folyamatos népszerűségük, de valószínűbb, hogy szakmai etikájuk nagyobb szigorúsága miatt került hosszabb időbe, mire elért hozzájuk Belting kritikus tétele. Bár hagyományos művészettörténeti szakmunkája, a Belliniről írt elemzése már 1989-ben megjelent magyarul, elméleti vonatkozású írásai közül csak 2000-ben jött ki a *Kép és kultusz, Kép-antropológia: képtudományi vázlatok* című munkája 2003-ban, a *Hiteles kép: képviták mint hitviták* című szövege pedig 2009-ben. Maga *A művészettörténet vége* című tanulmánykötete (mely németül 1995-ben jelent meg) 2006-ban láthatott magyarul is napvilágot. Bár nyilvánvaló, hogy a szomszédvár belső életébe nem láthattam bele elég jól, nekem úgy tűnt, hogy Belting recepciója egy hullámmal később érkezett, s mind a mai napig kevésbé ingatta meg a művészettörténészek magukról alkotott képét, mint az esztétikát Danto elmélete. Ami másképp szólva azt jelenti, hogy a művészettörténészek – pozitív és negatív értelemben, és persze tisztelet a kivételnek – kevésbé fertőzöttek az elmélet által, mint az esztétikák. Amin persze nem sok csodálkoznivaló van, hisz a hagyományos (magyarországi) munkamegosztás szerint a művészet történeti megközelítése a művészettörténet territórium, elméleti vizsgálata viszont az esztétikáé. Valójában azonban a Danto–Belting-ézis talán legpozitívabb következménye épp az, hogy ez a szigorú izoláció válhat kérdésessé. E tekintetben talán legtanulságosabb a művészettörténet doyenjének, Marosi Ernőnek az elméleti tájékozódása, amely mind a mai napig párját ritkítja a művészettörténeti céh berkein belül és kívül is. De persze egyáltalán nem kivételes. Ott vannak a Marosinál fiatalabbak, egy

olyan nemzedék, amely már kifejezetten a neoavantgárdon nevelkedett, mint Beke László, Hegyi Lóránd vagy más irányból Keserű Katalin, Wehner Tibor, s ebből kifolyólag igencsak alapos elméleti felvérteztséggel bírnak. A fiatalabb évjáratú művészettörténészek pedig, Hornyik Sándortól Markója Csilláig, anyanyelvi szinten beszélnek a művészettörténet hagyományos beszédmódját sok tekintetben felülíró teória nyelvét is, izgalmas új kihívások elé állítva saját szakmájukat.

Ízlés, esztétika, művészettörténet

Hogy az esztétika és a művészettörténet közti falak, ha nem is lebontásra érettek, de átjárhatóvá tehetők, azt már idejekorán jelezte Radnóti Sándor tevékenysége, aki a Lukács-óvodához tartozó filozófusként fordult a kortárs művészet és művészetelmélet problémái felé. A dolog eddig nem is lenne meglepő, a háború utáni hazai művészetelméleti diskurzust, Fülep Lajos háttérbe szorítása után, Lukács György erőteljesen próbálta meghatározni. Igaz, vele párhuzamosan (inkább megtűrten, mint támogatottan) egy céhes művészettörténet is jelen volt, elég, mondjuk, Zádor Anna vagy Németh Lajos munkásságára utalnom. Radnóti tevékenysége azért érdekes, mert szemben a lukácsi hagyattal, a művészet anyagi-technikai-történeti partikularitásaiba is beleereszkedik. Számomra meghatározó volt 2003-as *Jó ízlés, rossz ízlés* című előadása⁵ a Mindentudás Egyetemén, mert visszahozta azt a fogalmat a diskurzusba, amely számomra nemcsak esztétikatörténeti vizsgálódásaim miatt vált fontossá, hanem a politikai eszmetörténeti érdeklődésem felől is: az ízlés fogalmát. Az is igaz azonban, hogy miután Radnóti végigveszi a számomra is fontos 18. századi brit, francia és német szerzőket, és megpróbálja nézeteiket történetileg is meggyőzően rekonstruálni, olyan konklúziót von le, amely pont ellenkezője annak, amit én gondolok a kérdérről. Ennek ellenére az esztétikatörténet és a művészettörténet közötti átjárásnak számomra meggyőzőnek tűnő, jó példáját adja. Ugyanez igaz mostanában megjelent monumentális munkájára, a Winckelmann életművét a modern művészetfogalom keletkezése felől újragondoló monográfiájára, melyben szintén a történeti anyag és a kortárs művészeti probléma feszültsége az érdekes.⁶

Más oldalról próbálta áttörni e falat Rényi András, aki esztétika- és művészettörténet végzettséggel is rendelkezett, ám a pesti művészettörténet tanszékre az esztétika tanszék felől érkezett, s ezért – amennyire tudom – erőteljes ellenállásba is ütközött a művészettörténész céhen belül. Rényi ugyan klasszikus történeti témákkal is foglalkozott, ám erőteljes elméleti apparátust mozgató be-

szédmódja esetleg elidegenítő hatású lehetett. Ám ennél is fontosabb, hogy a neoavantgárd nála is fontos szerepet játszott, Kondor Béla lelkes kutatója, vagyis egyes történészek úgy vélhetik, a kortárs művészet túl erősen rányomja bélyegét gondolkodására, és nem tiszteli a kortárs és a történeti diskurzusok közti demarkációs vonalakat.

Disputatio de Quodlibet

Mára már bátran kijelenthető, hogy a művészettörténet csakugyan átment azon az önvizsgálaton, amit a kortárs művészetelmélet kezdeményezett, vagyis azon a folyamaton, amelyet a Danto–Belting-tétel provokált ki, s annak talán legpozitívabb hozadéka. Számomra e tekintetben a legemlékezetesebb a Marosi Ernő születésnapjára rendezett szakmai vitafórum, a 2010-es *Disputatio de Quodlibet Marosi Ernő tiszteletére*. Ez a formájára nézve is nagyon szerencsés ünnepi dialógussorozat az ELTE-n zajlott, nagy érdeklődés mellett, tudatosan összehozva a művészettörténet és az esztétika művelőit, hogy szembe-állítsák gondolataikat az ünnepelttel. Én magam is, persze mértékkel, provokálni próbáltam professzor urat és főleg a közönséget, amikor az ízlés fogalmáról faggattam *A művészettörténet mint tudomány és az esztétikai ítéletalkotás* című hozzászólásomban. De Marosi tanár úr – ahogy gondolható is volt – egyáltalán nem jött zavarba: bár válasza elején leszögezte, hogy hagyományos művészettörténési neveltetésének első evidenciája volt, hogy az ízlésre nem lehet hivatkozni a tudományos diskurzusban, mégiscsak oda konkludált, hogy ma már relevánsnak tekinti a fogalmat, mivel a művészi értékről folyó diskurzusban valószínűleg nélkülözhetetlen. Tehát nemcsak a művészet él, hanem az azzal kapcsolatos egyik kora modern diskurzusformának is megvan a relevanciája ma is!

Az esztétika tudományának hagyománya

Magyarországon

Abból, amit mind ez idáig felidéztem, úgy tűnhetett, hogy az esztétika akadémiai tudománya a 90-es évek közepe óta sikertörténet. Sőt, bizonyos fókig sikerült meghódítania a művészettörténet birodalmát is, de legalábbis átjárhatóvá tenni a két tudomány közti határvonalat. Hisz a Danto–Belting-tétel felerősítése révén sikerült a művészettel kapcsolatos beszédmódot befolyásolnia, s a művészettörténet zárt, korábban sokak által elitistának tartott közegét is felnyitotta. Persze ez a történet Magyarországon leginkább az ELTE-hez kötődik, az esztétikaképzés a Pázmányon ugyan elindult, de ezekhez a fejleményekhez akkor még nem tudott közvetlenül és érdemben kapcsolódni. Igaz, a két – egymással különösebben nem annyira

versengő, inkább baráti viszonyt ápoló – tanszék múltja sem összevethető. Esztétikatudományi képzés a pesti Királyi Magyar Tudományegyetemen már a 18. század végén folyt, és olyan kiváló elme is tevékenykedett e korai korszakban is e területen, mint Szerdahelyi György Alajos. A tudománnyá szerveződött diskurzus kiemelkedő professzora, Schedius Lajos „1792 és 1842 között ötven éven át volt a Kar tanára és az esztétika tanszék vezetője, volt a kar dékánja és az egyetem rektora is – és az akadémiai tagságot is kiérdemelte”.⁷ A szak utolsó ötven évének története pedig természetesen Lukács Györgyhez kapcsolódik, aki a 20. század legismertebb magyarországi filozófusaként szintén érdeklődése középpontjába állította az esztétikát. Tehát a szakmai közvéleményt az ELTE formálta-formálja, és a Pázmány megpróbálta követni a fejleményeket. Hamar felkerült például meghirdetett szakdolgozati témajavaslataink listájára a Belting-Danto-tézis, és hamarosan bizony olyan jelentős számú diplomamunka született a kérdéskörben, ami szembeötölően túlreprezentálta a kérdést a tanszéki nyilvánosság terében, magyarán igencsak unalmassá vált mára.

Az esztétika szak hanyatlása

Ám volt egy ennél sokkal rémisztőbb fejlemény is: a szak számára az igazi csapást a bolognai rendszer bevezetése jelentette. A korábban stabilizálódott 20 fős évfolyamok hirtelen láthatatlanná váltak azon központi döntés eredményeképp, amely az esztétikát beolvasztotta a szabad bölcsészet tárgy keretei közé az alapozó BA szinten. Természetesen értettük, hogy mi lett volna az ideális cél az új szak megjelenésével: nem véletlenül utalt elnevezése az antik görög nevelési eszményre s a középkori szabad művészetekre. Olyan általános stúdiumként volt eltervezve, mely sok szabadságot enged a hallgatónak a tárgyválasztásban és a tényleges szakmai orientációban is. A tárgytípus közvetlen példaképe feltehetőleg az amerikai *liberal arts college*-okban és elit egyetemeken oktatott *liberal arts* program, amit például a Harvard Egyetem is kínál. E tárgy egyik ihletője a Great Books projekt, mely a nyugati kultúra értékeinek megmentésére összeállított klasszikus kanonikus könyvek kultuszát jelenti (lásd például az 1909-től megjelent Harvard Classics sorozatát). Természetesen nagyon is dicséretes példaképek – ám a magyar szabad bölcsészet nem tekinthető sikertörténetnek. Több okból sem. Egyrészt azért, mert a bolognai rendszer bevezetése eleve nagyon nagy vérvesztéssel történt: az ötéves egyetemi képzést felváltó 3+2 éves modellt a politika erőltette a szakmára, megfelelő előkészítés és hatástanulmány nélkül, ha tetszik, önkényesen. Másrészt mert a szabad bölcsészet

tárgycsoport egymáshoz ugyan viszonylag közel álló, ám – vagy épp ezért – egymással nehezen elegyedő tárgyakat kívánt összeolvasztani (például az esztétikát, a filozófiát, a művészettörténetet, az etikát vagy a kommunikáció tudományát). Ennek megfelelően a részterületek féltékenyen őrzik privilégiumaikat, és az erősebb tárgyak egyszerűen elorozzák a jobb hallgatókat, mivel a felvételin közösen kell indulniuk hallgatóinknak, s a nagyobb-népszerűbb tárgyak jelentkezői elnyomják a kisebb szakok iránt érdeklődőket. Mindennek felpanaszolása persze nem stíl- és célszerű: a kisebb szak frusztrált megnyilvánulásának tűnhet. Ám tény: a szabad bölcsészet egésze iránti hallgatói érdeklődés folyamatosan és csaknem egyenletesen csökken bevezetése óta.⁸ Az esztétika szak ennek az áldatlan versenynek kétségtelenül a vesztese, a filozófia is veszített rajta, és az utóbbi időben már a művészettörténet sem tekinthető igazi nyertesnek. Összességében a par excellence bölcsész szakként azonosított szabad bölcsészet a bölcsészettel kapcsolatos politikai és társadalmi bizalomvesztés miatt súlyos vereséget szenvedett a tudományok versenyében.⁹

A műkereskedelem felvirágzása mint gyakorlati diskurzus

Miközben az egyetemi szintű esztétikaképzés a fenti betegsütneteket produkálta, tulajdonképp nagyon biztató módon állt lábra a Perneczky-szöveg időszakához képest is a magyar műkereskedelmi piac. Ami nem is olyan meglepő: tudjuk, hogy már a rendszerváltás előtt is megjelent néhány cápa, amelyik az állami monopóliumnak tekintett műkincspiaccból kívánt lakmározni. A rendszerváltás után pedig sikerült valamiféle divatjelenséggé formálni a műkereskedést, s még kevésbé tehetős polgárok is e befektetési forma felé fordultak, a társadalmi presztízsnomásnak engedve.

Persze ne legyünk képmutatóak: az árverésen megjelenő tömegek, akik befektetői céllal képeket kívántak vásárolni, nyilván nem a kortárs festészet nagyjait vagy épp a felfedezésre váró fiatalokat vásárolták. Hiszen próbálták a kockázatot minimalizálni, s talán jó okkal. Ám az a stabil érdeklődés, amely a képpiacon a magyar klasszikusok (Munkácsy, Csontváry, Gulácsy stb.) és a századforduló korának kisebb-nagyobb mesterei felé fordul, egyáltalán nem hagyja érintetlenül a hazai művészeti diskurzust, sőt a kánont sem.

Vannak persze, akik nem örülnek annak, hogy a műkereskedelem időnként ijesztően hatásosan tud beavatkozni a művészeti világ működésébe. Hiszen például a kereskedelmi célú támogatásokból fenntartott álkritikai fórumok nyilvánvalóan torzítják az esztétikai értékek

megítélésének lehetőségét, nehezítik a művészi kvalitáson alapuló értékszemplélet érvényesülését. Másfelől nyilvánvaló, hogy a '45 utáni művészet egy jó része nehezen értelmezhető a műkereskedelem hagyományos formái között: mondjuk, az Erdély- vagy Hajas-féle neo-avantgárd, de a konceptuális művészet is tudatosan próbált meg védekezni a műtárggyá válás nyomása ellen. Két konkrét példát szeretnék feleleveníteni a műkereskedelem hatásának érzékeltetésére.

Az egyik a Kiesebach Galéria vezetőjének, Kiesebach Tamásnak az az önmagában dicséretes törekvése, hogy a századvég–századelő, majd a klasszikus modern magyar festészet hazai termését katalogizálja, albumszerűen összegyűjtve, a korszerű nyomdatechnika engedte szín- és fényhűséggel megjelentesse. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen albumnak milyen haszna van a műkereskedelem olajozottabb működésének biztosítására. Ám nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy egy ilyen – mégiscsak legalább részben a piac által mozgatott – szelekció-válogatás milyen eltérő logikát érvényesít, mint a szaktudományos (?) vagy műkritikai (?) kánonképzés. Ezen nem változtat az, hogy a szerkesztő maga rendelkezik művészettörténeti képzettséggel is, és mindenesetre egy nyilatkozatában azt állította, „(n)em tettem a két kötetben egyetlen engedményt sem a műkereskedelemnek, minden egyes választásomat meg tudom indokolni”.¹⁰ Akár hogy is, igen érdekes kihívást jelentett a szakma számára a kezdeményezés: a művészetről folyó diskurzus igencsak megérezte ezt az erőteljes hatást, és persze rögtön kinövesztett a kérdéssel kapcsolatban egy metavitát is. Ennek lényege az volt, hogy vajon mennyire szabad engedni, hogy a piac autonóm logikája felülírja az esztétikai szempontok érvényesülését.¹¹

A kérdés ezen oldalához kapcsolódik a másik példa. A hatvanas években jelentkező új generáció meghatározó új hangja volt Beke László, aki mára Munkácsy-díjas egyetemi tanár, a szakma egyik meghatározó nagy alakjává vált. Nos, Beke professzor említette nekem, hogy milyen problémákat okozott szerinte a kortárs művészettel kapcsolatos gondolkodásban a műkereskedelem erőteljes betörése, a galériák hamis értékrendje, szakmán kívüli nézetrendszerének behatolása. Hogy milyen ádáz csaták dúltak kuratóriumokban, bizottságokban, döntéshozó grémiumokban. Ez a kritikai hang nyilvánvalóan érthető is a kortárs művészet iránt elkötelezett, elméletileg is alaposan felvértezett tudós részéről, aki ráadásul a Múcsarnok vezetőjeként nyilvánvalóan ellenérdekel volt e műkereskedelem túlzott kanonizációs erejével.

Itt csak annyit érdemes leszögeznünk, ha nem is tanul-

ságként, de a jelenséggel szembesülve, abból valamifajta konzekvenciát levonva, hogy nyilvánvalóan fontos lenne a műkereskedelem teljes intézményrendszerének kiépítése és olajozott működése – ha másért nem, azért, hogy a magyar művészet nemzetközi mércével mérve is elfoglalhassa az őt megillető helyet. Ám a művészeti világ működésének visszahatása az esztétikai gondolkodásra, sőt akár az aktuális kánonformálására annyira kézenfekvő és tagadhatatlan, hogy mára már a kortárs diskurzus fontos elemévé vált e világ elemzése és értelmezése is, legtöbbször kritikai felhangok kíséretében.

A művészetek intézményi elmélete már jócskán ismert lehetett Perneczky szövegének születése pillanatában, legalábbis számára, aki nyilvánvalóan ismerte Danto nevezetes 1964-es esszéjét a művészeti világról.¹² Ez a nagy hatású esszé indította el George Dickie-t a művészet úgynevezett intézményi elmélete felé. Dickie nem érték-központú, hanem intézményközpontú kánonképződési mechanizmusokat regisztrált.¹³ Vagyis amellet érvelt meggyőző, procedurális érvekkel, hogy nem az úgynevezett minőség, a művészi kvalitás a kiválasztó elv, hanem az az intézményes mechanizmus (kuratóriumok, szerkesztőségek, galériák), amely a művészeti világba való bekerülést (kiállítást, múzeumi vásárlást, kereskedelmi terjesztést, ügynöki tevékenységet, műkritikát, nyilvánossághoz való hozzájutást, értelmiségi diskurzust) szabályozza.

A kurátorok kora – és a múzeumok válsága

Az utóbbi időszak egyik legjelentősebb fejleménye arra utal, hogy ez az elmélet Perneczky óta mit sem veszített relevanciájából. Jól látható ugyanis, hogy egyre fontosabbá válik a kiállítás koncepcionális tervéért és gyakorlati kivitelezéséért egyaránt felelős kurátorok szerepe a képzőművészeti kánonképzésben és a művészeti reflexió alakulásában is. Ha belegondolunk, nincs ebben persze semmi meglepő: ugyanaz a folyamat vezet ide, mint amelyik a rendezői színház vagy a rendezői mozi kialakulásáért felelős: az egyéniség-központú művészetszemlélet terméke ez, ha tetszik a sztárképzés logikáját követi. A nehézséget az okozza, hogy a kurátorok legtöbbször még a művelt kiállításlátogatók többsége előtt is ismeretlen, presztízsük inkább a szakma berkein belül, tehát rejtve marad. Csak néhányan tudják vagy akarják átlépni például a média és az általa kiszolgált tömegek ingerküszöbét.

De az igazi kérdés az, hogy miként befolyásolja az új fejlemény a művészi gyakorlat és a művészeti diskurzus alakulását. Erre is nézzünk egy példát, 2011-ből. A következő évi berlini biennále szervezésével megbízott kurátor, a képzőművész Artur Zmijewski például nyílt politi-

kai állásfoglalásra szólította fel azokat a művészeket, akik részt kívántak venni a kiállításon. S hogy nem árult zsák-bamacskát e kérésével, arról a *Balkon* 2011/7–8. számában megjelent interjú szövege ad szó szerinti eligazítást. Itt ugyanis a következőképp nyilatkozik a kurátor: „A művészetben eléggé nyilvánvaló: úgy viselkedünk, mint a baloldaliak, és úgy is gondolkodunk, mint a baloldaliak. [...] Egy művész kötelezően baloldali, még akkor is, ha valami absztrakt dolgot csinál”.¹⁴ Nyilvánvaló, hogy milyen problémás egy ilyen kijelentés. Bár tudvalevő, hogy a modern, értsd haladó művészetet követelő 20. században csakugyan többségében baloldaliként határozták meg magukat a művészek, ám hogy ez a tény normává válhat a 21. században, s egy kiállításon való részvétel feltételül szabhassák, az mindenképpen meghökkentő. Nemcsak demokratikus érzékünket bánthatja egy ilyen típusú diszkrimináció, kirekesztés, vagy nevezhetjük akár cenzúrának is. Akkor, amikor a haladó művészet elvileg és feltehetőleg demokratikusként szeretne magára gondolni. Hanem a művészetelmélet felől is igencsak nehezen értelmezhető a kurátor felvetése. Vajon hová tegyük Ezra Poundot vagy T. S. Eliotot, a modernista művészet e nagyszerű képviselőit? Hová az orosz vallásos forradalmárokat? S hova a hagyományos erkölcsi értékek mellett elkötelezett festőket, az új tradicionalistákat vagy akár a kommunizmus ellen lázadó lengyel katolikus szamizdat művészetet? Számtalan megválaszolhatatlan kérdést generál a – valljunk meg – elvakultságról tanúskodó kitétel.

A példa azonban nem önmagáért érdekes, hanem rávilágít arra a szervezeti problémára, amely a kurátorközpontú kiállításrendezés szükségszerű problémájának látszik. A modern művészet az egyéniségre helyezi a hangsúlyt, bár a műhelyek, mozgalmak ugyancsak fontosak voltak a modernitás első korszakában. Ám ha a művészeti világ felügyeletének ellátását is az egyéni invencióra, a celebként, metaalkotóként tisztelt kurátorokra bízuk, az bizony a művészeti közösség zavartalan működése elé súlyos akadályokat tud gördíteni, s a művészet öntisztulási mechanizmusának, mely egyébként legalább hosszú távon érvényesülni szokott, is akadálya lehet.

Ám a fejlemények pillanatnyilag visszafordíthatatlannak látszanak. A kurátorképzés elindult a két budapesti felsőfokú képzőművészeti képzéssel foglalkozó művészeti iskolában, a MOME-n és a Képzőművészeti Egyetemen is. E képzésnek két iránya van: egyfelől a technikai és szervezéstudományi vonatkozásokat oktatják, másrészt viszont a kurátori munka szellemi feltételeinek elsajátítására készítik fel a hallgatókat. Valószínűleg a nemzetközi trendnek úgysem lehetett volna ellene fe-

szülni, így talán helyes döntés volt, hogy inkább megpróbálunk a hátrányból előnyt kovácsolni, és felvállalva a kurátor-képzést, próbáljuk elősegíteni a megfelelő képességek kialakulását, felkészítve a hallgatókat azokra a veszélyekre, melyek az intézményes szerkezetből szinte szükségszerűen adódhatnak. Én magam is megpróbálkoztam egy olyan együttműködési megállapodás megkötésével, amelyet a Múcsarnokkal kötött volna a PPKE Esztétika Tanszéke, egy közös kurátor- és kritikusképzés elindítása érdekében. A kezdeményezés elvileg fogadókészséggel találkozott, de sajnálatos módon nem valósulhatott meg. Ennek ellenére az ötlet a szakmát is meglepte – egy felsőoktatási intézmény és egy nagy jelentőségű kiállítóhely esetleges együttműködése eléggé újszerűnek tűnt. Pedig a kezdeményezés értelmezhető arról az oldalról is, hogy a kiállítóhelyek és múzeumok pillanatnyilag is igen erős kihívással kénytelenek szembenézni nemcsak a művészetelmélet, de a művészetfinanszírozás felől is. Elméletileg a rájuk vonatkozó kérdés úgy hangzik, mi legyen a *white cube* koncepció helyett, gazdasági-politikai oldalról pedig úgy, hogy kinek a kezében legyen a kultúrpolitika, a művészettel kapcsolatos döntéshozói felhatalmazás. E két kérdéssel is összefügg a múzeumok pillanatnyi válsága.

A hazai múzeumügy meglehetősen felemás módon fejlődött a rendszerváltás óta, elsősorban anyagi okokból, de természetesen koncepcionális gondok is akadtak. Pedig a rendszerváltás korában, s aztán utóbb is volt néhány biztató fejlemény is. Ilyen volt például a Ludwig Múzeum budapesti megalapítása, melyhez a gyűjtő-házaspár által ajándékozott, illetve letétbe helyezett anyag (1989) döntő mértékben járult hozzá. Az 1996-ban Kortárs Művészeti Múzeummá bővített múzeum egy ideig – a történelem iróniája révén – a volt Munkásmozgalmi Múzeumban működött, majd 2005-ban költözött jelenlegi helyére, az újonnan épült művészeti központba, a Művészetek Palotájába.

Sikeres volt például a MODEM 2006-os elindulása is Debrecenben, amely a vidéki művészeti intézményrendszer nagyon bátor megújításának nyitányaként is értelmezhető volt, bár a kezdeti lelkesedést mára kissé lehűtötte a tény, hogy egy vidéki nagyváros múzeumlátogató rétege bizony meglehetősen vékonyka a mai Magyarországon.

Másfelől fontos kezdeményezés volt a magántőkéen alapuló múzeumalapításra a KOGART Ház, amelyet a 2003-ban alapított Kovács Gábor Művészeti Alapítvány hozott létre 2004-ben. Ez a kezdeményezés az alapító pártlan 20. századi magyar gyűjteményére épült, és kiállításpolitikája szintén éles kihívást jelentett a szakma számára – hisz főleg

a közönséget megszólító anyagokkal rukkol elő, így a kortárs művészet image-ét is igyekszik oldani, puhítani.

Izgalmas viták zajlottak le azonban a nagy budapesti állami művészeti múzeumok háza táján is. Nincs itt most se hely, se mód kitérni azokra a kanyarokra, amelyek az Iparművészeti, a Szépművészeti, a Nemzeti Galéria vagy a Műcsarnok kapcsán lezajlottak, de annyi bizonyos, hogy tanulságos és szikrázó viták voltak ezek, amelyekben minden résztvevői kör tanulni igyekezett új szerepét az új helyzetben.

A Művészeti Akadémia és a művészek jövője Magyarországon

Végezetül még egy tennivalóm lenne, mielőtt röviden utalnék arra, halottnak tűnik-e az én perspektívámból is a művészet, vagy sem. E tennivaló az, hogy röviden méltassam annak jelentőségét, hogy az új Alaptörvény az alkotmány szövegébe foglaltan létrehozott egy új köztestületet, az 1992-ben Makovecz Imre és barátai által még 22 fővel megalapított Magyar Művészeti Akadémiát. Bár az új intézmény születésébe kódolva voltak azok a kezdeti viták, melyek részben a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia részéről, részben a magyar kulturális életet mindmáig mérgező politikai megosztottságból fakadóan ellenérdekelt felek részéről indultak el. Egy ilyen intézmény létrehozása a művészet jelentőségének állami elismerésére, a tudomány rangjához hasonló megítélésére utal, s ezért normális helyzetben a művészeti élet minden résztvevője számára örömteli lett volna. Ám a politikai harc erőterébe került intézményalapítást sajnos látványos politikai petárdadurrogatások kísérték. A jelen cikkben nem tekinthetjük feladatunknak e szikrázó viták elemző bemutatását se, inkább maradunk annál az egyszerű állításnál, hogy meglátásunk szerint az MMA csak akkor tudja majd betölteni alkotmányos kötelezettségét, ha valamilyen módon fölébe tud kerekedni a politikailag motivált belharcoknak. Ehhez valószínűleg ki kell majd egyeznie a rivális szervezettel, és képesnek kell lennie arra, hogy megjelenítse a teljes magyar művészeti szférát. Csak így remélhető az, hogy képes lesz a művészet társadalmi megítélésében is döntő változást elindítani.

Mindenesetre a vita heve arra enged következtetni, hogy a művészetnek, de legalábbis a művészeknek talán még sincs vége idehaza. Bármilyen rossz hangulatú és sokszor személyes méltóságot sértő is a vita, a botrányok sorozatának pozitív hozadéka is lehet: elvégre élő művészek kortárs tevékenységének társadalmi (politikai) elismeréséről esik szó! Ha pedig mind a mai napig ilyen heves vitákat tud generálni a művészet, azt éppenséggel

szintén tekinthetjük biztató jelnek: ez is azt mutatja, hogy a művészeti tevékenységnek társadalmi hatása is van, és ennek megfelelően sokakat érdekelnek a velük kapcsolatos viták. Ezért meggyőződése, hogy a művészek körében tapasztalható rossz közérzet ellenére nem kell a művészet haláláról elmélkednünk. Inkább a művészek jövője lenne az a téma, amelyet az új lap figyelmébe ajánlanék. Szerintem ugyanis meg kell próbálni – no persze, nem az önfeledt utópizmus, még csak nem is a társadalmi mérnökösödés koncepciója jegyében – a jövő lehetőségeinek aktív újragondolását – mégpedig elméleti igényrel, de nagyon is gyakorlati céllal: a művészek alkotótevékenységének segítésére. Az elméleti vitának ugyanis nem szabad öncélúnak és belterjesnek lennie: nem a különböző tanszékek belügyeiről van ugyanis szó: jó esetben a művészet a társadalmi közérzet tükré és kifejezője. De még ennél is fontosabb, hogy – mi elméleti szakemberek, akadémiai tudósok, művészetteoretikusok, kultúrpolitikusok – hagyjuk a művészek spontán érdeklődését szabadon csapongani – ne próbálja egyetlen elmélet, ideológia vagy kulturális kormányzat sem előzetesen gondolati vascsizmába szorítani a szabad alkotást. A művészetnek nincs vége, ha a művészeknek van jövője. S ez utóbbi esetben tud végső soron a művészeti világra reflektáló esztétika szak is túlélni.

JEGYZETEK

- 1 A cikk megjelenése az Európai Unió támogatásával, a TÁMOP 4.2.1. B-11/2/KMR-2011-0002 sz. A tudományos kutatások kibontakoztatása a PPKE-n c. projekt keretében valósult meg.
- 2 *A művészet vége?* Szerk. Perneczky Géza, Új Világ, Budapest, 1995. A szöveg internetes kiadásában – valószínűleg hibásan – 1999-es évszám szerepel.
- 3 Perneczky szövege az internetes közlésben visszakereshető, ezért oldalszámot nem fogok megadni: <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm>
- 4 Az első három fogalom előfordul Perneczkyénél is, a negyedik fogalmat az alábbi, Perneczky válogatásával egy időben megjelent kötetből veszem: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Budapest, 1995.
- 5 Radnóti Sándor: *Jó ízlés, rossz ízlés*, a Mindentudás Egyetemén 2003.04.22-én elhangzott előadás, <http://mindentudas.hu/elodasok-cikkek/item/57-j%C3%B3-%C3%ADzl%C3%A9s-rossz-%C3%ADzl%C3%A9s.html>
- 6 Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következők.* Budapest,

- Atlantisz, 2010. A kötetről írt kritikámat lásd: A látás himnusz. *Műút*, új évfolyam LV/6, 2010/22, 61–66. o. [web:] <http://muut.hu/korabbilapszamok/022/022.pdf>
- 7 Borsodi Csaba: Az ELTE Bölcsészettudományi Karának története, <http://www.btk.elte.hu/kartortenet> (letöltve 2013. szeptember végén).
- 8 Ez alól talán csak az ELTE-s esztétikaképzés a kivétel, de ez mégiscsak az ELTE-nek a magyar felsőoktatásban elfoglalt kiemelt státusával függhet össze.
- 9 E dolgozatban nincs mód kitérni a különböző – eltérő motivációból fakadó – bölcsészettudományes retorikára, mely a kormányzati politikában (Horn Gyula nevezetes mondása óta) éppúgy megszólal, mint a kereskedelmi kamarák, vagy a nagyvállalati szféra szintjén. Ugyancsak nincs mód azokra a botrányokra reflektálni, melyek a filozófiaszakmán belül robbantak ki, vagy a politika és a filozófusszakma konfliktusaként nevesíthetők, s melyek hatására szakmánk társadalmi presztízse soha nem látott mélypontjára zuhant.
- 10 Szőnyi Tamás: „Összehozni a legjobb képeket” (Kieselbach Tamás művészettörténész, műkereskedő). *Magyar Narancs*, 2004/42. (10.14.), Internetes elérhetősége: http://magyarnarancs.hu/belpol/osszehozni_a_legjobb_kepeket_kieselbach_tamas_mucircveszettortenesz_mucirckereskedotilde-60297, letöltve 2013 szeptember végén.
- 11 A korabeli recepcióra lásd Ébli Gábor: Kieselbach Tamás (szerk.): *Modern magyar festészet 1892–1919*. Kieselbach Tamás magánkiadása, Budapest, 2003, *Modern magyar festészet 1919–1964*, Kieselbach Tamás magánkiadása, Budapest, 2004, *BUKSZ*, 16. évf. 4. sz. (2004. tél), 368–372. o., [web:] <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00036/pdf/08szemle03.pdf>, és a rá adott választ, Molnos Péter, Válasz Ébli Gábornak, *BUKSZ*, 17. évf. 1. sz. (2005. tavasz), 5–9., [web:] <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00037/pdf/02levelezes02.pdf>
- 12 Danto, Arthur The Artworld. *Journal of Philosophy* 61 (19), (October 1964): 571–584.
- 13 George Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. (Cornell University Press, 1974.) A kérdésről ma már magyar nyelven is olvasható doktori tézis, Kőműves Sándor: *A művészet intézményi elmélete*. Debreceni Egyetem, 2010, tézisei: http://ganyamedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/108605/6/A_tezisek_magyarul-t.pdf (letöltve 2013. szeptember végén).
- 14 Jobb vagy bal? Martin Conrads interjúja Artur Zmijewskivel. *Balkon*, 2011/7–8. 2–3. o., 2. o.

Arany János

A magyar népdal az irodalomban

■ A népköltészet hagyományainak s folyton élő jelenségeinek összegyűjtése, sajtó útján közzé, maradandóvá tétele, egy azon sok rendbeli feladatok közül, melyeket maga elé tűzött tények, részletek-faji s egyedi tünemények felbúvárlásában fáradhatlan századunk. Valóban különös is lenne, ha a tudomány, míg föld és tenger minden növényét előkutatja, mellőzné az emberi lélek virágait; míg hangyaszorgalommal esik a történt dolgok után, csekélylené a mi az elmékben ment véghez; vagy, közelebb jöve tárgyunkhoz, míg nyelvészetben éj-napi gondjait áldozza a szó *testének*, sajnálná figyelmét a szótúl, midőn harmóniás kapcsolatban nyilatkozik, mint érzés vagy kedély, mint képzelet vagy épen értelem. Van hát jogcíme a tudománynak foglalkozni a népköltészetel magára is: csupán azért, mivel itt egy világ áll előtte, melyet ismernie kell, annál inkább, mert nem külső, hanem benső, nem a holt vagy érzéketlen természet nyilvánulása, hanem az élő szellem fokozott munkásságának eredménye, – oly rétegzet, a mit nem hulláikból s héjaikból a parány-állatok, hanem érzéseikből, gondolataikból halmoztak egymásra a különböző emberi nemzedékek. Ha pedig a népköltészet tanulmányát mint segédtudományt vesszük: ez a bölcselemnek ember- és fajismeret; a históriának távcső, hova pusztá szeme nem hat; a hitregetannak dús erű forrás; adattár a nyelv- s régiség tudománynak; de kivált a költészetnek és széptannak annyira szükséges indulópont, hogy már Kölcsey ítélete szerint is, kit pór ízléssel ugyan nem vádolhatunk: „a valódi nemzeti poézis eredeti szikráját a köznépi dalokban kell nyomozni.” Ennyi tudományos érdek kielégítését vette célba a Kisfaludy-társaság, midőn néhány évvel ezelőtt a népdalok és mondák gyűjtését megindította; s ezen érdekeknek szolgál, ha egyrészt a gyűjtést ezentúl is buzgóan folytatja, kiterjesztve az élő szájhagyomány minden ágaira: más részről alkalmat nyújt és eszközli, hogy a gyűjtés eredménye koronkint tanulságosan összeállíttassék, vagy általában a népköltészet, s ennek viszonya

a műköltéshez, széptani vizsgálatnak vettessék alá. Ily szempontból indulva ki, nem véltem a t. Társaság figyelmét csekély vagy körén alúl eső dologgal fárasztani, ha fejtegetésem tárgyául ezúttal a *népdalt* veszem, nem a mint magánál a népnél, hanem íróinknál időről-időre jelentkezik; egyszersmind nyomozni kísértem, mennyire használta fel a „köznépi dalokat” az irodalom, hogy ezek alapján, Kölcseyként, „valódi nemzeti poésist” – különösen *nemzeti műdalt*, hozzon létre.

Alkalom erre az íróknak soha sem hiányzott. A nép, mely dalol ma, dalolt századok előtt is. Az irodalomtörténet gondosan feljegyzi a nyomokat: miszerint a magyar dal rég elenyészett századokban is egyre hangzik vala. S örül, ha megtalálja, hogy a nagy hún királyt fátyolos szüzek dallal üdvözlötték, hogy asztalánál harci ének zendült, hogy Árpád s a vezérek korában, valamint később is a királyok alatt, fel-felhallik a népi ének a história csarnokában. Megragadja különösen, az alsó néposztályt illetőleg, ama följegyzést, mely Sz. Gellért életrajzában előfordul, miszerint egy asszony, kézi malomhajtás közben, magyar dallal üzte unalmát. Nem kicsinylem e feljegyzések érdemét, vajha több volna s eme daloknak ne csupán híre, hanem szövegéből is jutott volna ránk valami: de viszont azt találnám különösnek, ha ellenkezőt jegyeztek volna fel krónikáink; ha lett volna a kor, melyben a magyar népköltészet megszűnt zengeni. A Kisfaludy-Társaság gyűjteményében bizonyára több oly dal foglaltatik, mely századok óta él a magyar nép ajkán. Soknak régisége szembeötlő, részint ó divatú szabása, részint történelmi vonatkozások által. De legtöbbnek korát biztosan nem lehet meghatározni; s különösen a szerelmi dalokra nem tud az ember adatilag bizonyítani csak pár százados régiséget sem, miután nem volt, ki följegyezze. Annálfogva kedves felfödözés, a mit ezennel megemlíteni méltónak tartok. A kolozsvári ref. főiskola könyvtárában egy 1671-ben kézzel összeírt versgyűjtemény van s ennek egyik lapján e dalocska:

*Nem szoktam, nem szoktam Kalitkában lakni,
De szoktam, de szoktam Mezőben legelni.
Nem szoktam, nem szoktam
Vén asszonyhoz járni
De szoktam, de szoktam
Szép asszonyt csókolni.*

Íme a magyar népdal kétszáz esztendő előtt! Olyan friss, mintha ma termett volna; az olvasónak szinte kedve jó eldalolni, mert lejtése, dallama, egészen mai, s formája ép oly teljes, mint mostani népdalainké. – Megvolt hát a népdal mindig a népnél; mert ha két század óta lényege így nem változott: bizonyosan még néhány századdal följebb is mehetnénk, s a népdalt lényegben hasonlóknak találunk. Sőt minél feljebb megyünk a történetben, legalább a honszerző harcokig, annál több okunk van föltenni, hogy e neme a költészetnek mind tárgyaitra gazdagabb, mind formáira változatosb volt. Hogy a *történeti* ének ama dicső hajdankorban nem lehetett száraz tények litániája, erről más alkalommal elmondtam véleményemet. (Szépirodalmi Figyelő, 1860. 1-3. sz.) Hogy a *népdal* is azon időben tárgyaitra nézve dúsabb, többféle volt, a dolog természete hozza magával. A nép, az Árpád vezérek, első királyok népe szabad nemzet vala, csak kevesen és apránként süllyedtek szolgaságba: de még így is, a mozgalmas nemzeti, hadi élet vegyes házbeli királyaink alatt, később a hajdúvilág, a kuruc-labanc villongás, mely nemcsak szeme előtt folyt a népnek, hanem benne mozgott, benne lélekzett, hozzákötötte reményeit, vágyait, szerencsáját: bizonyosan nem csupán oly dalok nemzője volt, melyek tárgya a pásztori vagy földműves élet körén felül csak holmi zsvány kalandokhoz bírt volna emelkedni. Azt sem kell felednünk, hogy midőn ama régiebb korban *népdal* forog szóban, semmi ok egyedül a köznépre szorítkozni. A harcias, vagyonos nemesség, az írástudatlan *paraszt* urak nem valának még kifejlődve annyira az eredeti naiv állapotból, hogy közöttök egyéb dal, mint a népies, kelendő lehetett volna. Egy felől néhány írástudó, elszigetelt, irodalmi kísérletekkel; más felől a nemzet egésze, erőteljes naiv állapotban, szabad ég alatt, a cselekvés mezején: ím ez a magyarság képe jóformán a mohácsi vészig, sőt némi módosítással még azután is. A mi az iskolán kívül, vagy ha tetszik, alúl zeng, az mind népies: de ez utóbbi kiterjed aztán az egészre: bizony az ily népdal, tárgyaiban sem volt oly szűkkörű, mint a mai. Formái változatosságát pedig már maga a tárgy sokfélesége föltételezi. Az elbeszélő költemény másképp mozog, mint a dal. S a harci dal, az induló, a győzelmi ének szintén másképp, mint a szerelmes. Csak

egy pillantás *aránylag* régi dalainkra meggyőz erről. Míg alig van rhythmus a mai népdalban, melyet pár századdal előbb már föl ne találunk: viszont több forma jön elő a régiségben, melyek rhythmusa nem zeng már nekünk. Tinódi nagy választékú dallamai, bármennyi eredetiséget tegyünk is fel szerzőjükről, népáriákban kellett, hogy gyökerezzenek. S azon néhány melódia is, mely úgy lehet II. Józsefnél nem régibb korból maradt ránk, tanúsítja, hogy hangmenet és rhythmus mennyire különböző és változatosb volt csak a múlt század végén is, mint napjainkban. E dallamoknak kétségkívül megfelelt a dal szövege, s a formák oly sokféleségét öltötte magára, mely a mai, öt-hat alaptételre szállítható népdal-formáktól igen előnyösen különbözött.

Tárgy és forma tehát, mennyiben ez utóbbi a külsőre vonatkozik, minden valószínűség szerint nagyon változatos volt a régi népdalban. Az a kérdés, vajon a belforma alkalmas volt-e arra, hogy az írott költészetnek a magyar műdal megteremtésében csirául, alapul, induló pontul szolgáljon. Erre nézve elegendő általában a népköltészetre vetnünk egy pillantást a mint az nálunk s mindenütt e kerek földön nyilatkozik. Tudva van, hogy a nép sehol sem tanulja formáit; a mint a költemény eszméje megfogant: vele terem egyszersmind a benső forma egész teljességében. Bizonyítja ezt mind az elbeszélő mind a lantos nemben költeményeik talpraesettsége mindenütt, hol ilyesek találhatunk. E tekintetben a népek, nyelv- és égjelkülönbség nélkül, nagy solidaritást mutatnak fel: bizony, hogy e formaérzék nem egy vagy más népfaj, hanem az összes emberiség tulajdona. A német őseposz, a cseh *králudvari* kézirat, a szerb kisebb elbeszélések, az éjszaki ballada és spanyol románc, nálunk „Szilágyi és Hajmási” kalandja, meg a sokat emlegetett egy pár balladás költemény, oly *benső* teljességet mutatnak az elbeszélés illető fajaiban, melylyel a műköltés csak versenyezhet, de sehol még túl nem haladta. Nincs különbség a lyrában sem. Nagyon megfoghatom, ha egy oly költő is, ki a magyar dalt, épen a benső idom tekintetében, oly magasra emelte, mint Petőfi, mikép többször hallám nyilatkoznia, nagy részt od’adott volna költeményeiből, csak hogy eredeti népdalaink szebbjeinek ő lehetne a szerzője. Valóban vigasztaló, hogy az igazi, gyökeres, organicus költészet iránti ösztön nincs szorítva, sehol, semmi időben, egy-két kiváló egyéniségre, hanem az összes nép tömegében van letéve örök alapúl, mellyel – mint föld-anyjával a hitrege óriása, – csak érintkeznie kell a nemzeti műköltésnek, hogy mindannyiszor megifjodva, megújulva, gazdag erőben s egyszerű szépségben emelkedjék, lehányva magáról a ficamlott izlés, romlott kor, mesterkelt világ ízetlenségeit.

De a *tanultak* költészete eleintén (s nálunk bizony jó darabig) kevésbé vala még *tanult* arra, hogy *öntudattal* a néppoésist vegye alapul; vagy sokkal tanultabbnak érezte magát, hogy sem előkelő megvetéssel ne tekintsen azon költeményekre, melyek a nép nagy tömegében divatoztak. Nem óhatta ugyan, hogy itt-ott egy népies hang át ne zendüljön magasb igényű szerzeményeibe; de az csak olyan volt, mint midőn valaki művelt beszédet negélyez s pórias szólamokat vegyít belé, mert megszokta és nem tudja magát másképen kifejezni. Természetes dolog, hogy az ily vegyület inkább véletlen, mint öntudatos, inkább kényszerű, mint szántszándékos, inkább a nyelvre, külsőre, részletekre, mint a szellemre, bensőre, egészen vonatkozó. Ez *öntudatlan népiesség* lengi által régibb írott költészetünket, a nélkül, hogy akár elbeszélésben, mely árad mint a víz, akár lyrában, mely gyéribben tűnik elő, a néppoésis lényegének s *benső formájának* valami hatását vennők észre az írástudók szerzeményein. Ez öntudatlan népiesség, egyszersmind naiv tudósság kora kezdődik legrégibb írott emlékeinken; majd a népi hang mindinkább fogyván, a tudós színezet erősödve, Tinódin, Balassán, Zrínyin, Gyöngyösin keresztül nyomozható egész *Amadéig*. Innen kezdve a XVIII. század folyamában némi öntudatos törekvés nyomait találjuk a magyar *magasb dal* megteremtésére, mely törekvés vagy önkényű választással, vagy talán inkább kényszerűségből a népdalt veszi alapul: és ez a *nemzeti mūdál* létrejövésének megindult, de félbe szakadt folyama. Félbeszakítja ezt a múlt század vége felé az idegen dal műformáinak megkedvelése, melyek mellett, vagy inkább *alatt*, a népdal is talál művelőkre, mint *genre*, de eleinte csupán játszi leereszkedéssel az írók részéről a néphez, később oly szándékkal, hogy a népdalt az idegen mūdálhoz közelebb emeljék, pallérozzák, nemesítsék. Végre Petőfivel egy új törekvés indul meg: a magyar nemzeti dalt a népdal alapján fejteni tovább, felhasználni a csírárt, melyből a nemzeti műpoésis legtermészetesebben hajthatja virágait. E szerint vizsgálatom a magyar dal irodalmi történetében négy mozzanatot különböztet meg: 1. az öntudatlan népiesség korát; 2. a nemzeti dal megindult fejlődését; 3. a népdal mint *genre*, irodalmi művelését; 4. a nemzeti mūdálnak a népdal alapján ki-fejtésére irányzott törekvéseket.

1. Az öntudatlan népiesség kora

Költői irodalmunk első századaiból általában kevés lyrai, még kevesebb oly versezet maradt ránk, mely határozottan a dalhoz, a világi dalhoz lenne számítható. A legrégibb verses emlékektől, melyek a XV. vagy éppen XIV. század-

ban vihetők vissza, le a XVII. század enyésztéig, a mi lantos nembeli költeményt felmutat irodalmunk, annak tetemes része egyházi, vagy legalább vallásos. Maga Balassa, Rimai, Beniczki sem mondhatók a *dal* művelőinek mai értelemben. Rövidebb világi verseik a leíró vagy tankörben forognak, s ha olykor a lelkesebb Balassa lyráig hevül is, az a mit lantja zeng, csak széles értelemben vehető dalnak, de nem látszik, hogy különösebben a dal belformája után törekednék. Énekelni ugyan lehetett, valószínű is, hogy bizonyos „ad notam” lebegett szerzőjük előtt; de akkor énekeltek sok mindent; az egyházban hosszú dogmai fejtegetést vagy bibliai történetet, a lakomáknál Tinódi-féle históriákat, a nélkül, hogy amazok bensőkép az ének, ez utóbbiak a ballada vagy kisebb eposz formára igényt tartottak volna. Ily módon Balassa versei is fölvehették a zenei külsőt, bár hiányzott bennök a dalszerűség, melyre nem csupán az kívántatik, hogy a szöveg sora megfelelően a zeneinek. Több azokban a leíró elem, részletezés, hosszabb a lélekzet, csekélyebb az összpontosítás, hogy sem a dal megtűrhetné; s az egyéni sorsára, speciális körülményekre vonatkozó helyek nem engedik érzelmeit amaz általánosságra emelkedni, mely a dalt a sokaság ajkán meghonosítja. E szerint bátran elmondhatjuk, hogy a dal, mint költői forma nem létezett irodalmunkban – vagy legalább e létezés nyomai elég számú példányban ki nem mutathatók – egészen a XVII. század hanyatlásáig; akkor is nem a sajtóban, hanem egyes érző szívek kicsiny körre szánt és kézirati homályra kárhoztatott érintkezéseiben találjuk a dalt, mely saját formája után törekszik. Az ifjabb Balassa Bálint, Zichy Péter, Kazinczy András lesznek itt az úttörők, vagy az ismeretes kezdeményezők előfutári Amadénak. A mi, előttük, ilyenmű kísérlet hozánk eljutott, az oly szórványos, vagy bizonytalan, hogy ezekre keveset építhetünk. Mindazonáltal megkísértem néhány vonással vázolni azt, mit *öntudatlan nepiesség*-nek mondtam ez időszak költészetében, s futólag ecsetelni – mert a tárgy egésze roppant terjedelmű – az eredeti népdal hatását az irodalomra.

E *hatás* legelőbb is külformákban nyilatkozik. A magyar tanult verselő, akarja vagy nem, csak úgy tud némi zöngést adni sorainak, ha a népköltészet rhythmusára támaszkodik.

Éles tagoltság jellemzi a rhythmust, megfelelő a magyar zene és tánc lejtelmének: határozottan különváló metszetekkel, sorokkal, versszakaszokkal. Ezek mindenike nem haladványos, tovább fonódó, kapcsolatos, bezáratlan, mint például a német zenében, táncban és verselésben, hol a vég egyszersmind kezdete a következőnek, – hanem minden tag némi egészet képező, kisebb-nagyobb mértékben bevégzett, bezáruló és a következő taghoz

csak lazán kötött. Nagy lyrai mozgalom, lehetne mondani: tomboló rhythmus van benne; de nem alkalmas hosszabb fűzésre; elbeszélő költeményhez nem annyira illő. A lengedező lábú ütem (tactus) már maga egy kis ke-
rek egész benne; a sormetszet gyakran, a sor többnyire, nehéz mértékkel üti rá, mintegy sarokkal dobogva vagy bokázva, a rhythmus egyes tagjait; s a versszak majd egy hosszabb, nehezebb sorral, mintegy korláttal, záródik be, majd hegyibe fut össze, mint a pyramis. E sajátosságai a magyar rhythmusnak nem csak népdalokban, hanem már azon primitív versekben is élesen mutatkoznak, melyeket a játszó gyermekek, tánc mellett, mondanak, s melyekben a dallam alig több éneklő szavalásnál, de annál erősebb a táncrhythmus. Ez iránti érzéke, úgy szólva, vele születik a magyar gyermekkel; századok óta száll egyik zsenge ivadékról a másikra, mint ezt a „Lengyel László” kezdetű dal, melynek lejtelve ugyanaz, a mi jelenleg a többi hasonló táncdaloké, minden kétségen kívül bizonyítja. E gyermekdalokban mindazon elem megvan már, melyből a népdal igen változatos formái kifejlődnek s a gyermek oly fogékony e formák iránt, hogy lelkében zöngnek azok minden tanulás nélkül. Egy sorát, vagy szakaszát a népdalnak oly hanglejtéssel fog elszavalni, melyből kitetszik, hogy a forma, öntudatlanul is, már él lelkében; míg, ha egy idegen verssort adunk szájába, szavalása fogja mutatni, hogy nem érzi annak rhythmusát. Valóban, ha semmi egyéb nem, ez is eléggé bizonyítaná, hogy a magyar dalformák a népnél nem kölcsönvett, eltanult, idegen alakok, hanem lelkének oly primitív, sajátos, bár megfejthetlen nyilatkozásai, mint maga a nyelv. A mint keble és ajka megnyílik a dalnak, ő csupán e formák, e rhythmus szerint képes dalolni, valamint lába csak e taktusra lendül, ha lejtetni akar. Nincs hát semmi szükség bizonyítgatni, hogy a magyar népdal formái eredetiek, a nemzet geniusának sajátjai: feladatunk csupán az, hogy e formák hatását amaz időszaki írott költészetünkre kimutassam.

A XIV-XVII. század összes írott költészete – némely igen gyér kísérleteket leszámítva – a magyar népdal rhythmusát fogadta el versei alkotásában. A legrégebb költői emlékektől fogva, Leopold koráig a magyar verseselés tömege a formáknak egy oly önálló, teljes, szerveztes rendszerét mutatja, mely azonos a népdal formáinak rendszerével, vagy inkább a kettő együtt teszi a rendszert. Tisztán áll ez előttem a legkisebb részletekig, s bátran kimondhatom, hogy ezen időszak költelme, nem ugyan öntudatos művészettel, de minden esetre azon kénytelenségből, hogy magyar fül csak így érezte *versnek* a verset, egyenesen a népre támaszkodik.

Lehet, hogy egyes írók, e népi alapon, új összetételek, sor- és szakaszbeli módosítások által tovább fejtették a versalkotás mesterségét; de minden efféle újítás a rendszerbe illőleg történt.

Hogy ezt valamennyire felfoghatóvá tegyem, szükség e rendszer vázlatát érintenem futólag.

A magyar dalsor *törzse* oly metszetekből (caesura) áll, melyeket alap-metszetekül vehetünk, s melyekhez gyakran pótló metszetek járulnak.

Ez alapszettek négy, öt, hat szótagra terjednek, és vagy hasonlókkal, vagy különbözőkkel téve össze, képezik a sort.

Kétnégyesnek összetételéből lesz ama nyolctagú sor, mely népdalainkban legközönségesb:

„Káka tövin / költ a ruca.”

Két ötös amaz adonisi lejtésű sort adja, mely népdalainkban ma már ritkább, de nem példátlan:

„Arany ezüstért / cifra ruháért”

sőt a gyermekdalban is előfordul:

„Kis kacsá fürdik / fekete tóba”

s így népies volta kétségtelen. Kéthatosból lesz, a mit közönségesen alexandrin sornak nevezünk, de a mely azért koránt sem idegen, sőt épen úgy visszavihető a gyermekdaráig vagy a népköltés legelemibb formáira, mint az előbbiek.

E három alap-összetétel mindenikét feltaláljuk régi költészetünkben, noha egyes írók bágyadt rhythmusérzéke, vagy csekély kézügye (technikája) miatt olykor tökéletlenül. Négyes alapon leng a Pannónia megvétele tárgyazó, mintegy XIV. századbéli históriás ének:

Emlékezzünk / régiekről,
Az Szittyából / kijöttekről,

valamint több emléke is a mohácsi vész előtti kornak; ötös alap-rhythmus vonul át a Sz. Lászlóra és Mátyás halálára írt költeményeken (XV. század):

Te telepedél / Bihar Váradon
Az városnak löl / édes ótalma...

Néhai való / jó Mátyás király...
Nagy dicséretű / akkoron valál,
Ellenségednek / ellene állal:

a hatos alapmetszet – közönségesen alexandrin – pedig már Apáthi Ferenc *Feddő énekében*. (XV. sz.) teljesen ki-fejlődve áll előttünk:

*Félelmes szívűnek / engem állítatok,
Régi jó barátim / kik nekem valátok –*

s a XVI-ik században egyszerre oly tömegesen jelentkeznek, hogy annak régibb divatát is nem lehet föl nem tennünk, habár előbbi példányt gyéren mutathatunk. E szerint a három alap-forma megvolt eleitől fogva irodalmunkban, s azokból újabb összetétel, s pótló metszetek segélye által a verssorok nagy változatosságát látjuk fejleni, de mindig rendszeresen és a nép formáinak megfelelőleg.

Érdekes volna, e három alap-metszetből kiindulva, részletesen feltüntetni, miféle módosulások jönnek létre a népdalban és ezzel összhangzólag már a régi költészetben is. Így a négyesből, rövidebb pótmetszetekkel, származik egy dalsor (4+3+4+2)

Vermem ugyan / elég van / de kenyerem / nincsen.

Ki hinné, hogy e profán dal lejtelve már feltalálható egy, állítólag a XV-ik századnál nem újabb vallásos énekben? Pedig úgy van. A kegyes atyák, ama régi korban, midőn híveik épületére egyházi éneket alkotnak, egy részt ugyan a latin szöveg sorait erőlködnek visszaadni esetlen forma-kísérleteikkel, de olykor a népdal rhythmusa vesz erőt rajtuk; s a következőben nem lehet a főtebb idézett dalsor mozmára nem ismernünk:

*Téged onnan / kivete / ez gyarló vi / lágba
Ez siralmunk völgyébe, ő nagy haragjába
Te nagy bűnös voltodért, baromhoz hasonla,
Hogy bűnöd megismerne az nyomorúságba.*

Ha a főtebbi dalsor közelebbi módosítását vesszük (4+4+4+2):

Én istenem / mit csináljak / mikor semmim / sincsen,

egész költeményt idézhetünk, szintén vallásost, a XVI. századból, mely hasonló ízeken pereg:

*Röttenetes / ez világnak / mostan minden / dolga,
Csudálatos nagy vaksága, hálátalansága,
Nem fog rajta az istennek semmi igazsága,
Sem haragja, sem csapása, sem irgalmassága.*

Ha a legismertebb népdali sort tekintjük (4+4+3):

*Deres a fű / édes lovam / ne egyél.
Fölfelé megy / borban a gyöngy / jól teszi.*

Tinódi és kortársai egész nagy históriás énekeket írnak e formában, noha nem igen látják szükségesnek bajlódni a caesurákkal. Hanem minden önkint szemébe ötlük a figyelmes vizsgálónak; én inkább arra szorítkozom, hogy feltüntessem, miként illenek a rendszerbe némely régi formák, a melyek népdalainkban ma már nem divatosak, de melyeket azon kor írói székire használnak.

Természete a magyar rhythmusnak, mint fönnebb is érintém, minden sort határozottan bezárni, megállítani mintegy. Eszközli ezt majd egy nehezebb lábbal, majd egy oly metszettel, mely az előbbieknél hosszabb, több szótagból áll. Így, ha két négyest összesz, hajlandó egy ötössel zárni be, például e sorban (4+4+5):

Azt gondolod / édes rózsám / hogy te megcsaltál (Népdal)

Im koporsód / ajtajanál / áll hív szeretőd (Ányos)

Olyan fürge / mint az ürge / a nyíri dáma (Népdal)

E sorokat igen régi, már a *Házások éneké*-ben (XVI. sz.) ez lejt:

*Sokszor kértem / én az istent / nagy szívem szerint,
Hogy mutatna / nekem társat / e világ szerint -*

Szintén egy XVI. századbeli vallásos énekben:

*Emlékezzél / mi történők / uram mirajtunk...
Örökségünk, édes hazánk másra fordula,
Az mi házunk és jószágunk idegenre szálla,
Ügyünk juta jaj! minekünk nagy árvaságra,
Mert istennek nem akaránk térni utára.*

A mi itt a négyesekkel történik, ugyanazt látjuk régi költészetünkben az ötös és hatos sorokkal történni. Az ötöshöz eggyel több, tehát hat tagú pótlék járul, és lesz belőle azon forma, melyen többi közt a *Szilágyi és Hajmási* éneke iratott:

*Egy szép dologról / én emlékezném / ha meghallgatnátok.
Az kinek mását / nyilván jól tudom / ti nem hallottátok.*

Így egy templomi énekben is, mely szintén a XVI. századra utal:

*Örül mi szívünk / mikor ezt halljuk / a templomba
mégünk.*

Hasonló eljárással származik a *hatosból* ama hosszú sor, mely Balassánál és követőinél, három rövidre van elszagatva - midőn a két hatos metszetre, harmadikul egy héttagú, tehát páratlan következik:

*Vitézek mi lehet / E széles föld felett / Szebb dolog a végek-
nél;
Holott kikeletkor / A sok szép madár szól / Mellyel ember
ugyan él;
Mező jó illatot / Az ég szép harmatot / Ád mely kedves
mindennél;*

csak hogy ez már a sor metszetein meg van rímelve, s az egy hosszú sor három rövidbe szakad.

Ha e toldott sorokat összeállítjuk, lehetetlen, hogy szemünkbe ne tűnjék, hogy a sorképzés ugyanazon rendszer törvényei alatt foly.

Négyesből (4+4+5):

Sokszor kértem / én az istent / nagy szivem szerint.

Ötösből (5+5+6):

Egy szép dologról / én emlékezném / ha meghallgatnátok.

Hatosból (6+6+7):

*Vitézek mi lehet / e széles föld felett / szebb dolog a végek-
nél.*

Mihez még azt teszem, hogy valamint három négyesből képződik ilyen sor (4+4+4):

*Ama fehér / nyárfák alatt / a part felé,
Nekem is volt / szép szeretőm / néha napján -*

úgy Balassa és iskolája a *hatosból* is képez, ily módon (6+6+6):

Kereke forgását / forgandó járását / látom szerencsének;

de ötös alapon ily hármaztatást nem találtam.

És ily módon lehetne egyenként kimutatni, hogyan illenek a rendszerbe mindazon formái a régiségnek, melyeket a mai népdalban nem találván, idegennek vélne az ember.

De bár így, mondhatni, összes költői irodalmunk felvette, mintegy öntudatlanul, vagy rhythmikai kényszerűségből a népdal versalakjait, semmitől sem volt távolabb, mint hogy akár elbeszélésben a népi compositió teljessége után törekedjék, akár lyrában ellesse a dal benső formáját s vagy népiesen utánozza, vagy, a mi sokkal fontosabb lett volna költészetünk fejlődésére, saját nemzeti dalt teremtsen, mely amabból emelkedjék ki. Elégnek tartá, ha szerzeményei külsőképen beleférnek az akkori-ban kelendő dalformákba, s ha mit ezen kívül bennök népiesnek mondhatni, az a nyelv, mely irodalmilag nem fejlődött volt még annyira, hogy ellehessen némely tősgyökeres népi szólamok nélkül. Forma és nyelv csakúgy jött, inkább öntudatlan, mint készakarva, inkább kénytelenségből, mint választással. E kettőn túl mindenki azon volt, hogy érvényesítse a mi benne lakik, úgy a mint isten tudnia adta, ismereteit, tudománybeli jártasságát, szóval írjon, a hogy legjobban telik tőle, kiki az ismeretek azon határai közt, a meddig tudásköre terjed vala. Egy ily költőcsoport nem mondható *népiesnek*, sem a XVI-ik században, sem elébb vagy utóbb; mert se arra nem elég naiv, hogy közvetlen a nép testéből való testnek, véréből való vérnek mondassák, se annyira nem művész (s korában ez természetes), hogy öntudattal a népköltés színvonalára tegye magát. Mindkét esetben áthozta volna irodalmunkba a népi formák benső teljességét, míg így csak külháját adja a versidomokban, s a compositió majd semmi nyomát nem mutatja a néppel való érintkezésnek. Mert teljes meggyőződése, hogy ha a népek voltak mondái, történeti tárgyú költeményei, azok nem Tinódi módját követték az elbeszélésben, valamint az is, hogy a népdal sohasem kevésbé volt dalszerű, mint jelenleg. Mind ebből semmi sem hatott fel az irodalomban, különösen a *dal*, úgy szólva, ismeretlen e korszak költői előtt, legalább a ránk jutott szerzeményekben; a mi egy-két közelítő nyomot ismerek, azt ezennel röviden megérintem.

Legfontosabb itt amaz „asszonyfeddő” gúnydal (XVI. század), mely Toldy kézikönyvéből ismeretes. A dalon *refrain* vonúl végig, ez adja rhythmusi egységét az egésznek. Nem tudom, tette-e már valaki előttem azon észrevételt, hogy a refrain a magyar népnél leginkább dévaj, csípős, gúnyos, vagy általában széles jókedvű dalokban fordul elő s ennyiben összejátszik például a franciák víg chansonjával. Népdalgűjteményünk bizonyítja, hogy gúnyos, szeszélyes dalaink oly eredeti módon alkalmazták a refraint, hogy a rhythmus ezen játékát nem lehet kölcsönvettnék tartanunk. Nem pusztán a végsor merev ismétlése az – noha ilyen is van – hanem egy az egészet átható, és minden versszakban változó játék,

melynek formáját minden egyes esetben a tárgy és hangulat adja. Méltó, hogy kivált víg és gúnyos lyránk tanulmányozza e népdalokat. E refraines, dévaj modorban játszik, s a gúnydal formáját teljesen érezteti már a főnevelített „Adhortatio mulierum” – bizonyítván, hogy ez alak már a XVI. században is ép oly teljesen ki volt fejlődve a népnél, s ha több író akadt volna művelésére, irodalmunk azóta, legalább e nemben előbb állna. A versforma az ötös alapon lejt, végsorai megtoldva, tehát egészen a rendszerbe illetőleg, így:

*Mostan egy ifjú megházasodott,
Újonnan hozza szép házastársát,
Kit ugyan szeret mint önnön magát;
Nagy szép beszéddel ötöt így oktatja.
Asszony, szép társam és szép virágom,
Ha isten minket ketten össze bir,
Tanítlak téged, kérlek ne bánjad.*

*Ha mikor, asszony, téged szólítlak,
Mondj akkor engem édes uradnak,
Mert ha nem mondasz édes uradnak:
Ifjak kik látják csak megcsúfolnak,
Tégedet mondnak szólhatatlan társnak.*

*Mikor vendégek házunkhoz jönnek,
Vígsgát mutass jámbor vendégnek,
Mert ha bánatját látják szivednek:
Ifjak kik látják csak megcsúfolnak,
Tégedet mondnak az ebül készültnek.
Ha mikor ketten vendéggé hínak
Nyelved és a szád kérdve szóljanak;
Mert ha ők ketten sokat csácsognak:
Ifjak kik látják csak megcsúfolnak,
Tégedet mondnak csácsogó szajkónak.*

És így tovább. Inti az asszonyt, hogy úton ő előtte ne menjen, palástját férjével ne vitesse (nem nagyon ért a lovagiasághoz), ügyes bajos emberek dolgát ne igazítsa, ha új ruhát kap, megbecsülje, piacon ne ácsorogjon, a lisztet, búzát el ne pazérolja, bort háznál ihatik, de a korcsmát ne járja, hűtlenségre ne fajuljon. Ha ezt megfogadja, minden jót és boldogságot ígér neki; ellenkező esetben kissé drastice fenyegeti:

*Ha nem fogadod; isten ne mentse
Bottul pálcátul az te hátadat,
Piros orcádat szégyenvallástul,
Hátadnak hosszát szép sudar pálcátul.*

Végre a krónikák modorában, de szintén dévajkodva, zárja be a költeményt a hely és idő jelentésével:

*Ez tanulságot tavaly kilelék.
Szamos vizének magas a partja (tehát ott)
akkor fejszével vágták a vizet (télen)
Az énekszerzőt mondják jó embernek. -*

A történeti ének legrégibb maradványa, az „Emlékezzünk régiekről” kezdetű ismeretes költemény, mely fennhagyott alakjában nem népi, hanem irodalmi termék, szintén nem tagadhatja meg a népdal, sőt ballada hatásának nyomait. Maga az itt igen tökéletlenül alkalmazott és felettébb ingatag nyolcas sor s talán a négy rím is, a nép dalhoz utal vissza. Mert e nyolcas egyéb nemzetek költészetében is megvolt, különösen a deák barátrím is székre használta:

*Quid sum miser tum facturus,
Cum nec justus sit securus -*

de mint fentebb kimutattam, annyira benne van az a magyar népdal, s a mi még erősebb ok, a magyar táncrhythmusában, hogy kölcsönzöttek nem tekinthetjük. A nyolcas sor, közepén éles szelettel, a magyar nép egyik alaprhythmusának vehető, mely már a gyermekek táncdalaiban is kezdettől fogva uralkodik, mint a Kölcsey által is ős régiségűnek tartott gyermek-dana mutatja:

*Lengyel László / jó királyunk
Az is nekünk / ellenségünk -*

Számtalan népdal erősíti ezt, valamint a négyes rímre törekvést is, mitől fogva a rím érzéke határozottabban kezd kifejlenni népünkénél. E szerint minden arra mutat, hogy ama honfoglalási ének szerzője előtt valamely nyolcasban írt népi költemény mozama lebegett, de nem elég élénken arra, hogy kellően visszaadhassa, vagy hogy érzéke e rhythmus iránt meg vala már vesztegetve az irodalmi versfaragók esetlenségei által. Csak helyenkint érzik a népi ballada lüktetése, minőnek vélem az ily sorokat:

*Emlékezzünk régiekről
Az Szittyából kijöttekről -*

*Követ juta Duna mellé,
Földet fűvel megszemlélé*

*Engem küldtek téged látnom,
Országodat mind megjárnom -*

továbbá amaz ősrégi szavakkal teljes részt, melynek betűrímei annyira elűtnek a többi szövegtől, s melyet így gondolnék rhythmusban visszaállítani:

*Árpád juta magyar néppel,
Kelem földén elkelének,
Az cseken ők élcsekének
Az Tetemben feketének,
Érden sokat ők értenek,
Szászhalomnál megszállának...*

s e játék így, távol hogy népieden; tudákos szójáték volna, sőt egyenesen a népi költemény eredeti szövegének egyes szálait gyaníttatja velünk, mint hasonló betűrím ma is számos dalban, közmondásban él a nép ajkán, s leginkább szembetűnteti a hét napjait befoglaló gyermekvers:

*Hétfő hetibe,
Kedd kedvibe
Szerda szerelmibe,
Csütörtök csűribe,
Pintek pitvarába,
Szombat szobájába –*

Ha még ehhez is hozzávesszük, hogy a legrégebb történeti énekünk a balladának benső formáját, menetét is mutatja, a föld, fű, víz, s ennek megfelelő: fehér ló, aranyos nyereg és fék hármas mozzanataiban: bízvást kimondhatjuk, hogy okoskodó szerzője, öntudatlanul és akaratja ellen is, fölvette a népköltemény hatását.

Ezekén kívül csak a *divényi Mehmet*, magyar renegát szerelmes dalait említhetni még, melyek szintén éreztetik a benső formát, de ez utóbbiak a török ghazal hatását inkább, mint a népdalét. A következő században (XVII) Molnár Albert pásztori éneke közelít még a dalhoz és Zrínyi apróbb költeményeiben látszik törekvés rövidebb lyrai formák után, de ez nem a népköltészetből indulva ki. Többet az egész kor irodalmában nem találok, a mi a dal benső formáinak kifejtésére szolgálna. – Lehet, hogy forogtak kéziratban, de sajtóra nem méltatva, elvesztek.

Kulin Ferenc

Kölcsey és az Akadémia

■ Sem az iskolai tankönyvek, sem a lexikoncikkek nem tartják számon, hogy Kölcsey Ferenc nemcsak költő, bölcselői és politikusi munkássága révén, hanem tudománypolitikai elveivel is meghatározó szerepet játszott a magyar kultúra modern kori szellemi arculatának megformálásában. Ez a szerep nem korlátozódott a Magyar Tudós Társaság (Akadémia) tagjaként vállalt kötelezettségek teljesítésére.¹ Ahhoz a körhöz tartozott, amelyik a „kulisszák mögött” munkálta ki a Társaság nemzetpolitikai céljait, szervezeti rendjét és működésének alapelveit, s ezen a körön belül is kitüntetett pozíciója volt.

Az alapítók és a pályatársak egy súlyos válságot érelő történelmi helyzetben kívánták őt az Akadémia főtítkárává (titoknokává) választani. Félidejéhez érkezett az 1832/36-os pozsonyi országgyűlés, s hogy sikerül-e Bécs és Magyarország súlyos érdekellentéteit továbbra is parlamentáris keretek között kezelni, az annak a *rendszerváltoztató* politikai programnak a sorsán állt vagy bukott, amelyiknek éppen Kölcsey Ferenc volt a legnagyobb tekintélyű képviselője. Mindkét oldalon írták már a konfliktusok erőszakelvű megoldásának forгатókönyveit, de az országgyűlésben egymással szemben álló főszereplők – az egyik oldalon Metternich, a másikon Széchenyi – még a kompromisszum lehetőségeit keresték. Az Akadémia (a Magyar Tudós Társaság) ügye már csaknem egy évtized óta napirnden volt, de ebben a bonyolult helyzetben vált politikai jelentőségűvé. A magyar reformerek a nemzeti autonómia legkorszerűbb garanciáját látták benne, s ezért stratégiai célnak tekintették, az Udvar ezzel szemben taktikai eszközként vetette be a „nyelvében élő nemzet” önállósulási törekvéseinek manipulálására. Ilyen körülmények között vetődött fel Kölcseyben a kérdés: milyen esélye és értelme lenne annak, ha politikai szerepvállalásának kudarca esetén a kultúrpolitika frontján vállalna vezető szerepet. Végül is az Akadémia főtítkári posztjára történő informális jelölt-

ségéből ő maga lépett vissza, de az alatt a két esztendő (1832–1834) alatt, amíg komolyan mérlegelte szerepvállalásának lehetőségét, a legfontosabb kérdésekben megfogalmazott álláspontja megkerülhetetlenné vált a Tudós Társaság jövőjéről zajló vitákban. A szellemi kultúra sem egykorú, sem későbbi államosításának kísérletei nem hagyhatták figyelmen kívül a Kölcsey által képviselt politikai és morális értékszempontokat. Ezért lehet számunkra is tanulságos az immár száznyolcvan éve történtek felidézése.

I.

Az az ellentmondás, amely a kulturális élet intézményesítésének nemzetpolitikai érdeke, illetőleg a gondolkodás, az alkotás kívánatos szabadságának polgári-liberális eszméje között feszül, nem most kezdi foglalkoztatni Kölcseyt. A Csokonairól s még inkább a Berzsenyiről – mintegy másfél évtizeddel korábban – írott kritikáinak viharos fogadtatása figyelmezteti arra, hogy a nyilvánosság előtt, nyomtatásban megjelenő bírálat hivatalos ítéletnek minősül, s ezért többet árthat, mint amennyit használ a szerveződő magyar irodalom ügyének. Noha indokolatlannak és igaztalannak érzi a kritikai elveit érő támadásokat (hiszen nem személyes indulat motiválta a szóban forgó recenziókat), eljut a felismerésig, mely szerint a nyilvános kritika hatása nem az „ítélet” tartalmától, hanem a közlés körülményeitől – ma így mondanánk: a nyilvánosság szerkezetének minőségétől – függ.

A hazai nyilvánosság korszerűbbé tételének lehetőségein töprengve a kultúra, a művészet világának szerveztségében előttünk járó Nyugat-Európa felé fordul figyelme, s ott kétfajta szerveződési modellt különböztet meg, s állít élesen szembe egymással. Az egyik modellt Lipcse, Schweitz és Göttinga, a másikat a francia Akadémia példája alapján vázolja. Az előbbit vonzónak találja, mert ott „több klasszikusságra törekedő írók *összinté barátsággal* kapcsolódtak össze”, „ott a való studium, és

studium által a *művészi lélek* felébredezett, s gazdagon fejtett ki. [...] a szövetkezett írók egymást, s egymás által magokat figyelembe tartották; ismeretet, útmutatást és visszaigazítást kölcsönösen adtak és vettek; szóval a kritikát életbe és gyakorlatba hozták”.² Ebben a modellben „Minden író egy független státus; szabad magát mással öszvekapcsolni, vagy mástól elszigetelni; szabad jó vagy rossz úton vándorlani; szabad íróársairól jól vagy rosszul szólani; szabad nyugalomát és dicsőségét elpazérlani vagy megalapítani; s e végtelen szabadságban, azaz függetlenségben, egyedül a hatás és visszahatás ereje tartja az egyarányt, nehogy végtelen zavar következék”.

De „Nem volt ez így mindenütt” – folytatja kitekintését, s bemutatja ama másik modellt is. „Franciaországban a *despotai principiumokkal* bírt Richelieu gondolkozása módját a *politikai világból* az íróiba általtette; s a francia akadémiát a literatúra fődicastériumává³ alkotta. S mi történt? Hogy az akadémia a nyelvet legelőszér is birtokába vette s számtalan szavaitól megfosztván s békóba⁴ vetvén elszegényítette: (azt) minden(ki) tudja. S tudhatja azt is, miképpen az akadémiai tagok mindazokat, kik saját fejükből mertek gondolatokat formálni, üldözték, s ezáltal az ideák kifejtését, s a tudományos mélységre és nagyságra törekedés utát⁵ bezárták. Voltaire, D’Alembert, Diderot s mások a genialis Rousseau ellen öszveesküdtenek; mivel nem tőlök, hanem saját szívéből kért tanácsot.”⁶

Fontos látnunk, hogy Kölcsey, amikor majd a Tudós Társaság szerveződésének látszólag sokadrangú technikai és gyakorlati fejleményeiről értesül, nem absztrakt liberális doktrínák s nem is politikai pártállása alapján, hanem az európai kultúra történetében felmutatható, s a választás lehetőségét kínáló minták nézőpontjából ítéli meg azokat. Arra keres és talál példát, hogyan lehet kora egyik „uralkodó eszméjét”⁷, a „demokratikai elvet”⁸ a szellemi élet szervező elvévé tenni a „politikai világból átvett” oligarchikus és monarchikus ideák helyett.

II.

Kölcseynek a tudományos élet szervezett formái iránti érdeklődése azonban nem pusztán teoretikus jellegű. 1834 tavaszán személyes sorsának dilemmái is arra készítetik, hogy alaposabban tájékozódjon a már törvényes keretek között működő Magyar Tudós Társaság (az Akadémia) kínálta munkalehetőségek felől. Korábban maga az alapító Széchenyi gróf biztatta, hogy az Akadémia rendes tagjaként kapcsolódjon be a Társaság irányelveit kimunkáló megbeszélésekbe,⁹ de akkor követi teendői miatt nem gondolhatott aktívabb közreműködésre. Most a legnagyobb erőpróbát jelentő feladatára: a

jobbágykérdésről szóló országgyűlési beszédére készül, s úgy érzi, ezzel lezárulhat politikusi pályája. Ha elfogadják törvényjavaslatát, a legtöbbet tett, amit követként tehetett, ha pedig kudarccal ér, nincs tovább keresnivalója Pozsonyban. Egy május végi rövid pesti látogatása alkalmával Szemere Pállal „együtt tervezgetvén a jövőt”, miként maga írta: „tréfa után jött a gondolatra”, mi lenne, ha a hír szerint lemondani készülő Döbrentei után őt választanák az Akadémia „titoknokává”.¹⁰ Szemerét lázba hozza a nagyszerű ötlet, s rögtön rá is veszi barátját: ígérje meg, hogy jelölteti magát, s megválasztása esetén el is vállalja a magas funkciót. Hogy Kölcsey azért mond-e igent Szemere felszólítására, mert komoly tervei vannak az Akadémiával, vagy csupán azért, mert szívesebben élne Pesten, barátai körében, mint „Csekén gazdasági, s Nagykárolyban és Pozsonyban polgári gondok közt” – e kérdésre ekkor valószínűleg maga sem tudna felelni. Azokban a levelekben, amelyeket e tárgyban Szemeréhez és Bártfayhoz¹¹ ír, kizárólag az utóbbi motívumra hivatkozik, mégsem feltételezhetjük, hogy nem mérlegeli a hivatalvállalás terheit is. S nem egyszerűen a lélekölő „papirosmunka” nyűgére kell gondolnia. Ő az Akadémia *szellemétől* idegenkedik, következésképpen ha vezető szerepet vállal az intézmény életében, mindenekelőtt ezzel a szellemmel kell megbirkóznia. Úgy ítéli, hogy amennyiben nem változtatják meg a Társaság statútumát, „igzástalan elnyomás, félszeg kritika, *esprit de corps*”¹² által sugallott dicséret és gyalázás, s több effélék fognak világra jönni”, s hogy elháruljon ez a veszély, megfogalmazza a saját társaság-eszményének ideális alapszabályát. Eszerint: „Jaj annak a literatúrának, hol egy helyről jön a tón! [...] Nincs nyelv és literatúra becsülni való sokszínűség nélkül. Sokszínűséget pedig csak ott várhatunk, hol a tónust nem egy szárnyaszegett korporáció, hanem számos szabadreptű zseni adja”.¹³

Éppoly súlyos elvi okok indokolnák tehát, hogy távol tartsa magát az Akadémiától, mint amilyen komoly morális és egzisztenciális érdekek szólnának a hivatalvállalás mellett. Nem kétséges, hogy a félig-meddig tréfának szánt kezdeményezésének elsősorban pszichológiai indítéka van; közéleti szerepének válsága fokozza fel lelkében a nosztalgiát egy olyan cselekvés- és életforma iránt, amelyben a *nemzet* ügyének élvonalbeli szolgálatát összeegyeztetheti tudósi és művészi ambícióival. De attól a pillanattól kezdve, hogy saját tétova vonzalmának bevallásával céltudatos cselekvésre ösztönzi barátait, s így nosztalgiájának tárgya elérhető közelségbe kerül, szembe kell néznie elhatározó döntésének politikai feltételeivel és konzekvenciáival

is. Ezért lesz különös jelentősége annak, hogy az adott helyzetben Széchenyi gróf kétértelműen viselkedik. Előbb biztatja, sőt kéri, hogy vállalja el a magas tisztséget, majd amikor a végső döntés megszülethetne, kerül a vele való találkozást. Ebből pedig csak két dologra következtethet. Vagy arra, hogy a gróf megváltoztatta szándékát személyével kapcsolatban, vagy arra, hogy akkor sem gondolt komolyan az ő titkárrá tételére, amikor a barátai – közöttük Vörösmarty is! – szóba hozták előtte a tervet. De akár az egyik, akár a másik okról legyen is szó, az a tény, hogy végül is egyikőjük sem szánja rá magát egy tisztázó beszélgetésre, Kölcsey dilemmájának olyan mélységeit jelzi, amilyeneket az ügy semmilyen korábbi és későbbi fejleményei, mozzanatai nem érzékeltetnek. Fel kell idéznünk a két férfi kapcsolatának rövid történetét ahhoz, hogy e mélységbe bepillanthassunk. Már csak azért is, mert az Akadémia ügye a legjobban nyomon követhetően éppen Kölcsey és Széchenyi változó intenzitású együttműködésének ismeretében mutat túl önmagán. A „titoknokság” tárgyában megkezdett, majd el-elakadó dialógusuk rejtett dramaturgiája olyan összefüggéseket villant fel a kultúra és a politika dimenziói között, amelyek nemcsak a polgári átalakulás reformkori problematikáját, hanem a 19. és 20. századi rendszerváltozásaink magyar sajátosságait is segíthetnek megérteni.

Már önmagában az a tény, hogy Széchenyi első ízben 1832 decemberében, nem sokkal az országgyűlés megnyitása után, Pozsonyban vonja be Kölcseyt az Akadémiáról folyó tanácskozásokba, arra utal, hogy a gróf a Tudós Társaság ügyét saját reformprogramja elkülöníthetetlen részének tekinti. Ebből viszont az is következik, hogy minden feszültség politikai súlyúvá válik, amelyet a Társaságon belül zajló viták gerjesztenek, és minden konfliktus kihat az Akadémiára, amely egyfelől Bécs és Pozsony, másfelől a magyar politikai irányzatok szembenállásából fakad. A kultúra és a politika érdekösszeütközéseinek a hatalom modern kori természetrajzából fakadó eszkalálódásáról van itt szó, s ezért a véletlenszerűnek látszó válságjelek mögött is „rendszer-tipikus” törvényszerűségeket ismerhetünk fel.

Még egy évtized sem telt el azóta, hogy Széchenyi kezdeményezése nyomán éppen az Akadémia ügye látszott a legalkalmasabbnak, hogy elhárítsa az elodázhatatlan reformok késlekedését okozó akadályokat, s most az derül ki, hogy azok az új intézmény falai között sem kerülhetők meg. Úgy tűnt, hogy az Akadémia *nyelvi programja* lehet az a közös nevező, amely egyfelől a kompromisszum alapját képezheti Bécs és rendek között, másfelől a magyar

politikai elit spirituális egységét jelképezheti. Ám abban a pillanatban, amikor az eszme kezd testet öltetni – kibontakozik a Tudós Társaság első alapszabálya körüli vita –, nyilvánvalóvá válik, hogy a magyar nyelv jogállását érintő törekvések csak tovább mélyítik a már meglévő ellentétet. Hogy miért éppen a nyelvi kérdés eltérő megközelítései polarizálják a legszembeötlőbben a politika világát, annak megértéséhez egy rövid kitérőt kell tennünk.

„Az Akadémia első közgyűlését 1831. február 14-én az elnök, gróf Teleki József azzal nyitotta meg, hogy megmaradását csak az alapszabályok betartása biztosíthatja. Széchenyi már a következő évben javasolta, hogy változtassák meg az alapszabályokat, Teleki szerint viszont a legkisebb változás is az intézmény létébe kerülhet.”¹⁴ Nos, nyilvánvalóan nemcsak azért nem lehet az udvartól függetleníteni az Akadémiát, mert „illik” kikérni minden fontos döntés előtt az intézmény alapításához nagy összeggel hozzájáruló V. Ferdinánd magyar király véleményét, hanem mert a király „csak úgy hagyta jóvá 1831-ben azt az Alapszabályt is, ha feladatát a tudományok művelése helyett kizárólag a magyar nyelv ápolásában határozza meg, és nem foglalkozik az ország állapotával, távol tartja magát bármely politikai kérdés megvitatásától”.¹⁵

A gróf tehát borotvaélen táncol. Hiszen tudnia kell, hogy a nyelvi programnak – a magyar nyelv államnyelvvé tételének s e program részeként az Akadémia ügyének – a kancellária általi tolerálása csak látványos és kockázatos engedmények árán remélhető. S hogy mi ez az ár, azt éppen Kölcsey fogalmazza meg *Országgyűlési Naplójában*: „a magyar nyelv jogba tételével a magyar polgári alkotmányt eltemettetni képzelik”.¹⁶ Nem kisebb tehát a tét, mint az ország alkotmányban biztosított önállósága, hiszen a tudományok nemzeti nyelven történő művelésére is kiterjedő jogszabály (a módosított akadémiai alapszabály) meghozatalának ez lehet az ára. Nyelvi-kulturális autonómia – gazdasági és közjogi függetlenség nélkül! Olyan – jellegzetesen birodalmi – hatalomtechnikai koncepció ez, amely növekvő mozgásteret biztosít a modernizációs törekvések számára, egyidejűleg azonban a kultúra palackjába zárt nemzeti szellem romboló hatásának: a nacionalizmusok elszabadulásának veszélyét rejt magában.

Azt már II. József „felismerte”, hogy a soknemzetiségű birodalom egyben tartásának érdekében kijátszhatók egymással szemben a magyar literátus értelmiség és a nemzetiségek – Szentpétervár által is manipulált – nyelvi-kulturális törekvései, de az Akadémia programja minőségileg új stratégia kimunkálására kényszeríti a kancelláriát. Bécs jól látja, hogy a modern kulturális mozgalmak dinamikája végső soron a hatalom elsajátítására irányul

(ahogyan majd Petőfi fogja mondani: „Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék”), s ezért akar olyan biztosítékokat beépíteni az Akadémia alapszabályába, amelyek a jog eszközeivel is szankcionálhatóvá tesznek minden olyan próbálkozást, amely a tudomány, a kultúra autonóm értékrendjét szembeállítja a politika érdekeivel. 20. századi társadalomtudományi fogalmakkal¹⁷ úgy is mondhatjuk ezt, hogy míg a kulturális mozgalmak a társadalom rendszerét is kontrollálni kívánják, a hatalom a kultúra dimenzióját nem engedi túlerjeszkeszteni az Életvilág keretein. Miután azonban a birodalmi érdekeket kifejező – a kultúrát a hatalomnak nyíltan alárendelő – nyelvpolitikai koncepció nem egyeztethető sem a rendi alkotmány szellemével, sem a modern demokratikus elvekkel, olyan megoldást kell találni, amely úgy érvényesíti Bécs kívánságait, hogy közben megőrzi az alkotmányosság látszatát. Az Akadémia alapítóinak – ha a nyílt konfliktust az udvarral el akarják kerülni – úgy kell tenniük, mintha maguk kezdeményeznék az intézmény politikamentes céljait deklaráló jogszabályok megalkotását. Széchenyi vállalja magára ezt a taktikai szerepet, s mindazoknak, akik bíznak a gróf nemzeti elkötelezettségében, igazodniuk kell ehhez a taktikához. Ez utóbbi feltétel azonban teljesíthetetlennek bizonyul. Ha a nagy vállalkozás egykori esélyeit mérlegelve magának a grófnak önvallomásszerű helyzetértékeléseire figyelünk, azokból is kitűnik, hogy az elérendő kompromisszum súlyosan megosztja a reformpolitika táborát is. Széchenyi *Naplójában* ilyen bejegyzésekkel találkozunk: „Arisztokrácia és demokrácia között állok most – mindkét párttal elrontottam a dolgom”.¹⁸ „Megérkezett Wesselényi. Ki vagyok hűlve iránta. Színész!”¹⁹ „Akadémiai értekezlet, Wesselényi mindent összekuszál. Je me sans isolé! (Elszigeteltnek érzem magam.)”²⁰

És mit lát mindebből Kölcsey? A két „pártvezér” elhídegülése előbb csak közvetve jut tudomására, de fontosnak tartja, hogy következtetését rögzítse *Naplójában*. Eszerint „Széchenyi az altábla²¹ oppozíciójával nem tart; s Wesselényitől egészen különböző úton jár”.²² Egy nappal később már arról értesül, hogy a „független regalisták” konferenciáján csaknem végzetes összeütközésre kerül sor a két esélyes pártvezér között. „Széchenyi a királyi előadásokra (értsd: előterjesztésekre) nézve az udvar pártján van; s szónoksága erejével s lelke hatásával a nagyobb részt magához csatlá.” „Wesselényi kemény harcot vívott e párt ellen; szemökre hányta, hogy a Karokat elhagyják, s keskeny kört vonnak magok körül, s oligarchiai elveket követnek.”²³ Az önmagában is nyugtalanító hír hatását drámaivá fokozza, hogy a szemtanúk szerint Wesselényi

báró nemcsak vádolta, hanem meg is fenyegette a főrendeket, ekként fejezvé be felszólalását: „viadalra szálltok a Karokkal? levetettétek a kesztyűt! jó! én veszem fel. De oligarchák, emlémben tartsátok e délutáni órát, s emlémben tartsátok engemet, ha majd kényszerítve lépéseitektől a számosabb nemesség az adózó népet kapcsolja magához, s javaitok nagy kiterjedésén azzal együtt osztózik!”²⁴

Ez az éles politikai ellentét nyomja rá a bélyegét az Akadémiáról szóló soron következő tanácskozássra is, amelyen már Kölcsey is jelen van. Most is szóba kerülnek a gyakorlati problémák, hogy ti. az írók tehetségüket olyan munkára kénytelenek pazarolni, „minek mind káros, mind rossz voltáról (az Akadémia) tagjainak legnagyobb része meg van győződve”, de most már azok a kényes kérdések kerülnek előtérbe, amelyek két hónappal korábban még kimondatlanok maradtak. A közelgő elnökválasztás pillanatnyi gondjai elvi problémákat vetnek fel, és indokoltá tennék a *Kódex*²⁵ megváltoztatását. S miután erre azért nem kerülhet sor, mert az udvar egyszer már visszavetette a javaslatot, most már politikai élel fogalmazódik meg a kérdés: miért van az, hogy „a magyar íróknak nem lehet másképp, mint mindig gyámatyaság alatt lenni?”. Hiszen „Országunk, az igaz, arisztokratái lábán áll; de az írók világa mindenütt demokráciát kíván!”²⁶ Az udvarral való konfrontáció sürgetése ezúttal is Wesselényi álláspontját tükrözi, s a naplóíró nem hagy kétséget afelől, hogy ő maga fenntartások nélkül a báró indulatával azonosul. Széchenyi nem tesz ellenvetést, de hallgatásával elejét veszi, hogy vetélytársa javaslatai megvalósuljanak.

Talán elég ennyi eseménytörténeti illusztráció annak érzékeltetésére, hogy a legmélyebbre ható törésvonal a csúcsok felől indul, s rendkívüli erőfeszítésekre van szükség ahhoz, hogy áthidalhatatlan szakadékká ne váljék.

A reformtábor egyben tartásának sziszifuszi feladata Kölcseyre vár. Azt látja már, hogy feloldhatatlan ellentét feszül Széchenyi és Wesselényi politikai koncepciója között, de nem tud és nem akar elképzelni olyan helyzetet, amelyben ő az egyik pártvezér oldalára állna a másikkal szemben. Személyes ambíciói nézőpontjából csalódásként éli meg, hogy Széchenyi nem áll ki egyértelműen főtitkárrá választása mellett, de immár két esztendeje gyakorló politikusként megérti, hogy a gróf számára az Akadémia ügye nemcsak önzetlen, kultúrapártoló programjának kitüntetett eleme, hanem – persze nem a szó mai: manipulációs szándékot is jelentő értelmében! – taktikai eszköz is. Taktikai eszköz, amely egyszerre lehet alkalmas a nyelvi-nemzeti függetlenségi eszme melletti feltétlen elkötelezettségének bizonyítására, s ezzel egyidejűleg a sérelmi-politikai ellenzék „közjogi”

radikalizmusának mérséklésére. Jóllehet alkata, habitusa, s nem mellékesen Wesselényihez fűződő szoros barátsága ez utóbbi irányzat melletti határozott kiállását indokolná, Széchenyi emberi formátuma iránti feltétlen tisztelete és politikusi felelősségtudata visszatartja attól, hogy döntését érzelmeire alapozza. Most már nemcsak övele van terve Széchenyinek, de neki is Széchenyivel. S ez fontosabb, mint az Akadémia ügye! Ki kell használni a kedvező lélektani pillanatot, azaz a gróf közeledésére nem elvi fenntartásokkal, hanem az együttműködés szándékának viszonzásával kell válaszolni. Legjobb ösztönei diktálják ezt a magatartást, hiszen a két pártvezér közötti közvetítés sikerén (esetleges sikertelenségén) az egész reformpolitika jövője múlhat. Minél többet mért Kölcsey a személyes konfliktus politikai indítékai-ból, annál inkább óvakodik egyértelműen állást foglalni az egyik vagy a másik koncepció mellett. Ez a kétirányú távolságtartás egyszersmind azonban kétirányú nyitottságot is jelent. Készséget a kétfajta mentalitás elemeinek taktikai célú ötvözésére egy olyan – most formálódó – stratégiai elv jegyében, amely a kormányhoz (Bécshez, a birodalomhoz) való viszony normalizálását, a társadalmi reformok ügyét és a nemzetpolitikai érdekeket egyenrangú célokként értelmezi. S ez a politikai készség természetesen a két személy iránti vonzalmat: a velük való közös cselekvés szándékát is feltételezi.

III.

Korunk észjárása, amely a nyílt, éles, ellenséges elhatárolódás egyetlen alternatívájaként az elvtelen kompromisszumkészséget ismeri, ellentmondást vélhet felfedezni Kölcsey rugalmas, alkalmazkodó, mégis hajlíthatatlan elvhűségről tanúskodó magatartásában. A formális logika nyilvánvalóan következetlennek ítélné azt az érvelést is, amellyel a főtitkári tisztségtől való visszalépését indokolja. Pedig éppen ez a gondolkodásmód fejezi ki a leghívebben a magyar politikai kultúra talán legértékesebb örökségét: azt a magatartáskeresőt, amely egységes erkölcsi értékrendszer alapján szabályozza az emberi kapcsolatokat – függetlenül attól, hogy azok a magán- vagy a közélet társas viszonyai köré tartoznak-e. Amikor Kölcsey véget vet a főtitkárság esélyeit mérlegelő hezitálásának, ennek a magatartáskeresőnek a jegyében hozza meg döntését.

A titoknoki állás elfogadásának várható következményeit mérlegelve visszalépésének indoklásául három súlyos érvet fogalmaz meg. Az első kettőben a Pestre költözésével járó egzisztenciális bizonytalanságra hivatkozik. A harmadik érvet – a legsúlyosabbat – Kölcsey maga nevezi „morális” indítékúnak. Miután tudomására

jut, hogy Széchenyi olyan megállapodásra szeretne vele jutni, melynek értelmében „Szemere a társaságnak semmit nem dolgozik”, azaz a legjobb barátját távol tartja az Akadémiától, „morális lehetetlenségnek” tartja, hogy a továbbiakban a titoknokság elfogadásának akár csak a gondolatával is foglalkozzék. S noha Szemere nem tekintené árulásnak, hogy barátja az ő kirekesztése árán jusson a magas pozícióhoz, mi több: határozottan biztatja annak elfogadására, Kölcsey döntése végleges. „Lehetetlen másképp tennem, mint az egészet elfelednem” – írja viszontválaszában, s kimondja visszalépésének legmélyebb indítékát: „Akármit is mondjunk, az mindig igaz marad, a tudományos társaság oligarchiai elven épült; s következőleg már elveiben gondolkozásom egész módjával ellenkezik.”²⁷ Hol itt a logikai következetlenség? Az lehet a leginkább szembetűnő, hogy döntésének indoklásául egzisztenciális okokra is hivatkozik, holott azoknak a morális érv minden okoskodást felülíró súlya ismeretében semmi jelentőségük nem lehet. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy indoklása a levél műfajában, azaz egy sajátos dialógus kommunikációs terében fogalmazódik meg, beláthatjuk: Kölcsey eleve számol barátjának az erkölcsi felmentést jelentő nagylelkű gesztusával, s ezért közöl vele pragmatikus megfontolásokat is. Mélyebben rejlő „ellentmondásba” ütközünk, ha Kölcsey döntését a levélváltásban megragadhatónál tágabb kontextusban értelmezzük. Abban az életrajzi tényben tudniillik, hogy miközben elhárítja főtitkárrá választásának lehetőségét, fel sem merül benne a gondolat, hogy egyidejűleg akadémiai tagságáról is lemondjon. Pedig a „tudományos társaság” „oligarchiai elveinek” az alkotói szabadságot korlátozó hatása nemcsak a „vezérkar” kezét köti meg. Csakhogy ezeket az elveket – igaz, megváltoztathatóságuk reményében – korábban már elfogadta, s ha most lázadna fel azok ellen, tüntető tiltakozása a „morálisan lehetetlen” feltételeket támasztó Széchenyinek szólna. S jóllehet a politikai racionalitás egy ilyen válaszlépést is indokolhatna, a felelősség a gróffal való személyes kapcsolatának megromlásáért egyértelműen reá hárulna. Mert igaz ugyan, hogy a magánéletét, személyes kapcsolatrendszerét érintő – Széchenyi által támasztott – feltétel figyelmezteti a legdrámaibb módon az „oligarchiai elvek” vállalhatatlanságára, tisztában van azzal is, hogy az üzenetet küldő Széchenyi nem lehetett tisztában „ajánlatának” morális konzekvenciáival. Nem tudhatta, hogy Szemere Pál az ő számára nemcsak elvbarát, akivel két évtizeden át közösen vívta a harcát a korszerű magyar irodalomért, s aki 1827-től az Akadémia alapszabályát előkészítő bizottságban az ő számára is fontos elveket

képviseli, hanem lelki társa is, akihez gyermekkora óta kivételesen erős érzelmi szálak fűzik. Miután tehát Széchenyi nem mérhette fel, hogy feltételének teljesítése a *privát szféra* durva megsértését jelentené a *közügy* érdekében, személyes indítékú aránytalan reakciójával ő maga éppen e közügynek ártana. Egyetlen – egyszerre ésszerű és etikus – lehetőség kínálkozik: az emberi kapcsolatok minőségének sérelme nélkül vállalni a közéleti konfrontációkat, s csak addig vívni személyes motiváltságú ütközeteket, amíg azok nem veszélyeztetik a közügy érdekeit.

IV.

Az, ami nálunk megvalósul, nem követi sem a Richelieu-féle despotikus/bürokratikus, sem a göttingeni liberális/demokratikus testületszervezési mintát. A Magyar Tudós Társaság – megalakulása óta – szigorúbb hatalmi ellenőrzés alatt áll, mint aminőt alapszabálya(i) kimondanak, de lényegesen több szabadságot biztosít a tudományok művelői számára, mint azok a kutatóintézmények, amelyeket abszolutisztikus/totalitárius rendszerek hívtak életre. Ha egyfelől elmondhatjuk, hogy a magyar szellemi életben sem múltak el nyomtalanul a jobb- és baloldali diktatúrák évtizedei, másfelől azt is konstatálhatjuk, hogy egyetlen politikai kurzus sem tudta csírájában elfojtani azokat a törekvéseket, amelyeket a modern Magyarország születésének időszakában, a reformkorban harcoltak ki, s amelyek az alkotó értelmiség alkupozícióját képviselik a hatalommal szemben.

Ekkor, az Akadémia alakulásának és „pályakezdésének” esztendeiben formálódik ki a modern magyar szellemi életnek az a szerkezete, amelyet az egyik pólusa felől tekintve „kultúrpolitikának”, a másik felől az írástudók, a művészek „kettős elkötelezettségének” nevezhetünk. A kultúrpolitika hol a zsarolás és fenyegetés, hol a csábítás és jutalmazás eszközeivel próbálja manipulálni a szellemi életet, az írástudók pedig – olyankor is, amikor kellő erkölcsi erejük és egzisztenciális biztonságuk tudatában ellenállnak a direkt manipulációknak – a nagyhatalmi erőviszonyokból fakadó kényszerhelyzetekhez igazítják ars poeticáikat. Nem azt jelenti ez, hogy nem teremthettek rendkívüli, forradalmi helyzetek, s nem tűntek volna fel bátor lázadók s olykor mozgalmak is, amelyek s akik ne próbáltak volna részt ütni ezen a nagyhatalom-függő, sajátosan magyar és kelet-európai kulturális létszerkezeten, de azt igen, hogy a magyar szellemi élet mindmáig belül maradt annak mágneses terén. A kulturális közélet – azok után is, hogy a legutóbbi rendszerváltozás jogi értelemben szétzúzta ennek a létszerkezetnek az eresztékeit – a saját öröklött reflexeit működteti

tovább, s ha működési zavarokat érzékel, a megszokott rendhez igazodva próbálja újjászervezni magát. Hogy azért-e, mert a függés biztonsága vonzóbb, mint a szabadság bizonytalansága, vagy azért, mert az új világrend is csak újabb, a korábbiaknál rafináltabb, mégis kíméletlenebb függőségi viszonyokat teremtett, e kérdésekre ma még nem lehet határozott feleletet adni. Ebben a posztmodern, 21. századi léthelyzetben is beszédes, tanulságos példa a Kölcseyé. Azzal is, hogy volt ereje lemondani egy magas, alkatához illő funkcióról, amikor annak elfogadását morális lehetetlenségnek érezte, s azzal is, hogy az Akadémia „rendes” tagjaként változatlanul kivette a részét az elveivel nem ellenkező feladatokból. S ezzel azoknak a tudós kortársaknak s kései utódjaiknak adott erkölcsi muníciót, akikben az egyezkedésre való készenlét, az állandó kompromisszumkészség soha nem fojtotta el a szellemi autonómia igényét.

JEGYZETEK

- 1 Kölcsey Ferencet 1830-ban választották a Magyar Tudós Társaság rendes tagjává.
- 2 Lásd Kölcsey 1830–31-ben írott *Kritika* c. tanulmányát. KFVM (Kölcsey F. Vál. Művei.) Szépirodalmi, Bp., 1960, I. köt. 667. o.
- 3 helytartótanács, kormánysszék
- 4 béklyóba
- 5 útját
- 6 Uo.
- 7 Eötvös József (útját) kifejezése.
- 8 Kölcsey saját kifejezése.
- 9 „Asztalt bontott a cancellar, s felkelénk. Gróf Széchenyi vont magához; s mi rövid bucsu után lejöttünk a lépcsőn, s egy pozsonyi sváb üveges szekérébe hágtunk fel, hogy a gróf lakásához mehessünk az academia dolgairól tanácskozni. Örömmel hallám, miképen a lelkes férjfiu a tudós társaság mostani fekvéséről a legjózanabb ismeretet szerezte magának. És nem rettenetes dolog-e? Férjfiak, mint Vörösmarty és Kisfaludy szakmányban dolgoznak? s dolgozzanak véleményt lelketlen kéziratokról, s bírálatot idővesztő nyomtatványkák felett? Mi gondolat vala az egy csoport embernek összeülni és alkotványt szerkeszteni oly társaság számára, mely még nem született? Mi gondolat vala, ez alkotvány alá némely részben genialis írókat gyűjteni, hogy kik saját szeszélyeik szerint szökdellni szoktak, most jármot húzván másszanak? Mi gondolat vala ez írókat parókás consiliariusokként tribunálba ültetni, hogy a kritikai vaspálcát a magyar

parnasszus felett hordozzák, s ezáltal vagy literaturai despotákká vagy gyűlölt gáncsgyúrókká legyenek? A mi aristokratiai pedantságunkat itt sem tagadhattuk meg; s azt hittük, hogy a zseninek is kimért formák szerint, parancsolat után kell mozognia; hogy a literatura, mint valamely mulató sátor, pénzért egy intésre összealkottatik; hogy írók és olvasó közönséget Párizsból és Londonból lehet rakással hozatni, mint szakácsot és vendéget. Megvallom ily körülmények közt aggódtam az academiáért, látván, hogy a jobb fejek sínlenek; hogy a bírálatok rossz-nál rosszabbak; s egyfelől lethargia, másfelől szégyenbe jutás lesz a ki nem kerülhető vég.” (*Országgyűlési Napló*, 1832. december 20.)

- 10 főtitkárává
- 11 Bártfay László, Kölcsey levelezőpartnere, ügyész, az Akadémia rendes tagja.
- 12 testületi szellem
- 13 Bajza Józsefnek, 1832. május 12.
- 14 R. Várkonyi Ágnes: Széchenyi és az Akadémia. *Magyar Tudomány*, 2010/12., 1420–1430. o.
- 15 Uo.
- 16 *Országgyűlési Napló*, 1833. február 20.
- 17 Habermas gyakran idézett fogalmai.
- 18 Széchenyi: *Napló*. 1832. február 7.
- 19 Uo. 1832. december 14.
- 20 Uo. 1833. február 1.
- 21 alsó tábla
- 22 Kölcsey F.: *Országgyűlési Napló*, 1833. január 21.
- 23 Uo. 1833. január 22.
- 24 Uo.
- 25 alapszabály
- 26 *Országgyűlési Napló*, 1833. február 1.
- 27 Pozsony, 1834. szeptember 21.

Csáji Attila

Hagyomány, megújulás – kultúránk vezérlő mezői

*Egy művész több évtizedes feljegyzéseinek rövid áttekintése
a nemzeti kultúrával kapcsolatban*

■ Egy hatalmas, mintegy tízméteres gyertya égett, lobbogott hónapokon keresztül Koppenhága egyik központi terén, egy ház oldalán. Ez a vetített motívum – mely egyben egy ölelkező kettős spirál – animálódott, gyorsított folyamatban csonkig leégett, haldoklott, elhalt, elnyelte a sötét, majd a sötétből az elhamvadt gyertyacsonk újra lobbant, és visszaépült egy hatalmas méretű égő gyertyává. A „Visszatérés”-ben – ez volt a LUX EUROPEÁN 2002-ben bemutatott fényinstalláció című – egy irreverzibilis folyamat visszafordíthatóvá válik. Az egész 5 percig tartott – ami ismétlődött újra és újra.

A visszatérés feltámadás is, de vajon bír-e az ember olyan éltető erővel, amely képessé teszi erre a sötétből való újra lobbanásra és visszaépülésre?

Konrad Lorenz írja *A civilizált emberiség nyolc halálos bűne* című munkájában, hogy századunkban a hagyományok lerombolása eljutott arra a kritikus pontra, amikor a fiatal generáció egy részének nem csupán nem sikerül azonosulnia az idősebbel, de azt kulturális értelemben sem képes megérteni. Úgy kezeli, mint egy idegen ellenséges csoportot és nacionalista gyűlölködést táplál iránta. *Ez a patalogikus jelenség* a társadalom organikus létét teljesen szétzilálhatja s alapvető, önpusztító veszélyforrássá válik. Ez az önpusztító veszély a szellemi életben vajon nem jelentkezik? És mi történik akkor, ha ennek a generációnak ez a rétege komoly befolyáshoz, netán hatalomhoz jut? Az ökológusok arra is figyelmeztettek bennünket, hogy a civilizációnak az a formája, amiben élünk, látványos eredményeket produkál, de egyre látványosabb pusztulást is ígér. Gondolkodásunk, tevékenységünk, termelés-módunk stb. mélyreható önvizsgálata és átalakítása nélkül ökológiai katasztrófa fenyegeti a Földet – behatárolható időn belül. Önvizsgálatunk a 21. század elején a szellemi életre, s különösen a művészetekre is ki kell, hogy terjedjen.

A művészeteken belül is meglehetősen általánossá vált az értékorientáltság helyett az érdekorientáltság, a pancsolás

a szennyben, a jelentéktelenben, a felszínben. Az a szakadék, ami keletkezett a modern művészetek és a közönség között, nem pusztán a közönség bűne. A 19–20. század fordulójához hasonlóan eljutottunk ismét oda, hogy a vizualitás lényegi áramlatainak, a művészi tendenciák alapirányultságának változnia kell. Ez a változás nem pusztán a vizualításban kell, hogy megtörténjen. Recsegnek-roppognak eddigi világunk eresztékei. Az euroatlanti kultúra magabiztos világuralma megtorpant. Azt, hogy a változást e világ ichthyoszauszai hogyan értékelik, és egyáltalán észreveszik-e vagy sem, a változások szempontjából nem tekinthetjük perdöntőnek. A gazdasági, hatalmi átstrukturálódással paralel szellemi változás igényének bűvópatakjai is egyre több helyen törnek a felszínre.

Kultúránkon belül a vizuális innováció rendkívüli eredményeket hozott, de mint fétis megbukott. Érdemes felidézni egy olyan művész – Kepes György – véleményét, aki a 20. század szinte teljes egészét – nyitott emberként, cselekvő, hatékony résztvevőként – végigélte: „A formai forradalmak (a formákkal és technikákkal való játékos szeretkezések után) eljött az ideje az elmélyedtebb hűségeknek” – írja 1977-ben.

Az utolsó évtizedekben a formai megújulás, a vizuális kutatás egyre inkább a művészeteken kívüli területekre csúszott át: az elektronika, különösen az optoelektronika területére. Ezen a területen különösen fontossá vált a művészek-tudósok-technikusok közös tevékenysége. Mindez hasonló kérdésfeltevésre készítet, mint a fényképezőgép elterjedése a 19. század utolsó harmadában. Akkor szembe kellett nézni többek között a természeti kép leképzésének, a tökéletes tárgyiasságnak és túlhaladásának a problémájával, ma a vizuális innováció robbanásszerű kiterjedésének idején a művészi újítás hangsúlya szorul korrekciókra.

Ismét alapkérdéssé vált a tradíció és az innováció viszonya. De az előjel megfordult. A megújuláshoz a tabula rasa helyett nélkülözhetetlenné vált az elfogadható

tradíciók felmutatása és az építés. Ma ehhez ugyanolyan bátorság kell, mint a század elején a megkövesedett bálványok ledöntéséhez. Ez a múlt századfordulón elindított folyamat a bálványoktól való megszabadulás helyett az értékek szétzilálásába torkollott, és a gigantikus bálvány, Mammon diadalt ül.

Új szemléletek, megközelítési formák felbukkanása és küzdelme a tradicionális megközelítésekkel civilizációnk egyik velejárója. Szemléletek torzulnak el, formálódnak át, múlnak ki végelgyengülésben, és keletkeznek folyamatosan abban a tropikusan burjánzó szemléleti vegetációban, melyet civilizációnk létrehozott, s melybe világunk belesodródott. Minden életképes vegetáció velejárója a folyamatosság és a külvilág kihívásaira adandó meg-megújuló válasz. Azt a szemléletet, mely a tradíciók eleven láncolataként mutatja be a művészeteket – ezen belül a képzőművészeteket –, ma is elfogadhatjuk, különösen kisebb egységek, egy-egy nemzet vagy régió művészetének a bemutatásánál.

Egy-egy nemzet kultúráján keresztül kommunikál legteljesebben a külvilággal, de egyben saját környezetének is biztosítja azt a termékenyítő élőszövetet-talajt, mely továbbélését szolgálja. Természettudományi példával élve: *a DNS a sejteknél viszi át az örökletes tulajdonságokat sejt-ről sejt-re. Hasonló meghatározó szereppel bír a kultúra, mely az alapjellegzetességeket – folyamatos megújulásban és megőrzésben – örökíti át nemzedékről nemzedékre.* Korántsem véletlen, hogy a távlatokban gondolkozó gyarmatosítók nem elégszenek meg az anyagi javak kifosztásával, hanem a kultúrát is megszállják, s ennek egyre erőteljesebb befolyásolásával próbálják megroggyantani az összetartozást, s végső soron megfosztani az adott közösséget identitásától. Egy közösség szétzúzása leghatásosabban így történhet. Történelmünk tanít minket erre, különösen az utolsó fél évszázad. Tanít arra is, hogy a gyarmatosítás nemcsak tankokkal történhet, hanem média-túlhatalommal vagy pénzzel is. Globális méretekben egy mozaikokra hullott világ könnyebben manipulálható. Ebben nincs szükség nemzeti művészetekre. Holott egy-egy nemzet fennmaradásának biztosítója a kultúra.

Különösen a 20. század eszmetörténetét és eseményeit követően az egyes nemzetek művészetének emblematikus megfogalmazása rendkívül kockázatos feladat. Nehezen lehet vállalkozni rá. Mégis megkerülhetetlen. A téma megközelítésére érdemes újra a természettudományokból kölcsönvenni egy jellegzetesen 20. századi részecskefizikai fogalmat: a *vezérlő mező* fogalmát. Eszerint az anyagnak van egy potenciális állapota, ez számos lehetőséget magába foglal, de az anyagnak – elemi ré-

Tekintsünk át a felsoroltakat!

1. *Az eltérő tendenciákra való egyidejű nyitottság.* A magyar művészet főként ennek köszönheti rendkívüli gazdagságát. Egyszerre s csaknem ugyanolyan intenzitással fordul a Nyugat – az euroatlanti kultúra – megújuló eredményei és Kelet, az őskultúrák szemléletének létstabilizáló továbbélése felé. Meggyőződésem, hogy mindez olyan intenzitással, mint a magyaroknál, Európa egyetlen népénél sem figyelhető meg. Ennek következménye egy spektrális gazdagság, ami szinte páratlan. Nemegyszer ugyanabban az emberben küzd meg e kettősség. Gondoljunk Adyra, Bartókra, Csontváryra, Hamvas Bélára vagy Veszelszky Bélára. Csontváryban és Hamvasban a Kelet, Veszelszkyben a Nyugat győzött – de gyökereit ő sem tagadta meg soha. Fontos itt megjegyezni, hogy a győzelem iránya korántsem az emberi kvalitás kérdése. És a küzdelemnek korántsem kell „eldőlnie”.

2. *Az individuális elszántság és sokrétűség* – amely összefügg történelmünkkel, elsősorban szabadságküzdelmeinkkel. Valószínűleg ebből fakad az autonóm érték a teremtő személyiségek sokasága, képzőművészetünk rendkívüli gazdagsága. Ha csak az elmúlt jó másfél évszázad képzőművészetét veszem, valóban burjánzó szellemi vegetációra lelünk: Izsó Miklós kirobbanó, szilaj szabadságszeretete, Szinyei fény-színeinek önnön zsenije forrásából merítő úttörő jelentőségű korszerűsége, Ferenczy Károly – és a nagybányaiak – a természeti látványt újra-értelmező iskolateremtő ereje, Rippl-Rónai posztimpresszionizmusa, vidéki Magyarországnak dekoratív derűje, Mednyánszky László portréinak megrázó tekintetéből sugárzó, a megalázottakkal és megszomorítottakkal együtt érző miszticizmusa, Csontváry képein a természet elemi erőit felsorakoztató teljességteremtő monumentalitás, a gulácsyi szelídségű nakonxipáni álmovilág, Nemes Lampérth gesztusainak tragikus energiát árasztó lendülete, a mattis-teutsch-i már-már nonfiguratív expresszivitás, Kassák szervezőkészsége, Moholy-Nagy László profetikus fényfestő elhivatottsága, Kepes nemzedékeket útra bocsájto megértő bölcsessége, Vajda a valóság felszínét-bőrét letépő döbbenete, komor „anatómia” szintézise, Veszelszky Béla atonális természetlátása, s rajtuk kívül még jó néhányan: Egry István, Medgyessy, Tóth Menyhért, Amerigo Tot, Schöffer, Vasarely, Kornis, Jakoby, Hantai Simon, Schaár Erzsébet – és könnyen folytathatom a sort –, mind-mind egyetemes érték, amely jelzi ezt az individuális sokrétűséget. A magyar művészet soha nem volt olyan színes és sokrétű.

szecskéknek – van egy vezérlő mezeje, mely materializációját meghatározza. Ilyen a kulturális közeg is, amelyben élünk. Ha a magyar kultúra vezérlő mezőit keressük, én a következőkben vázolnám fel őket:

1. az eltérő tendenciákra való egyidejű nyitottság;
2. individuális elszántság és sokrétűség, mely áttételesen szabadságküzdelmeinkkel is összefügg;
3. kultúránk és történelmünk stroboszkópszerűsége;
4. a tradíciók katalizáló ereje;
5. kultúránk asszimilációs és empátiaképessége – rendkívüli érzékenységgű nyelvünk, mely által pl. a világirodalom nem egy remeke szinte magyar alkotássá formálódik.

tű, mint a 20. században. Ez az iszonyú megrázkódtatás sokkal terhes tragikus történelmi korszak a magyar tudomány és művészet szempontjából sikerszázad.

3. *Múltunk stroboszkópszerűsége.* Ha a magyar történelemre vagy művészettörténetre visszatekintünk, hatása szinte *stroboszkópszerű*. Éles felvillanások, magukkal sodró fellángolások és tragikus, sötét szakaszok követik egymást. A szaggatottság történelmünk, kultúránk egyik alaptulajdonságává vált, és ez a szaggatottság visszahat tevékenységünkre is. Még ott is érzéketlenné vakíthat és homályt teremthet, még azokon a területeken is újrakezdünk valamit, ahol lehetőség lenne az értékek felmutatására, a folytatásra.

Ugyanakkor ebben a periodicitásban, melyben a létünkért folyó küzdelem energiaemésztő szakaszait a kiemelkedő művekké nemesedő teremtmőerő felemelő időszakai követik, az adott időszakok elmúltán bekövetkező történelmi viharok a szerves épülés időszakaiba is szaggatottságot vihetnek. Ezek összhatásaként létrejövő megvalósulási szaggatottságból fakad a következő jelenség: *nálunk sokszor* – megjelenésekor – *idegenszerűbb a korszerű*, mivel hiányzik a rávezető szakasz. Ebből fakad valami kimért tartózkodás. Így voltunk hajdan a barokk a törökdúlás körüli időkben – a megmaradásunkért való küzdelemmel voltunk elfoglalva –, és a barokk jó darabig a Habsburg-uralom és az ellenreformáció eszközének tűnt, korántsem oktanul. Később mégis szervült ez az „idegenként” megjelenő formavilág, szervült, még a paraszti-kisnemesi építészetbe-tárgykultúránkba is, vizuális kultúránk kiiktathatatlan részévé formálódott, kedves vidéki városaink otthonos környezetévé. Hasonló példákat még lehetne sorolni. Erre a periodicitásra sem tekinthetünk mereven, hiszen a háborúban sem feltétlenül hallgatnak a múzsák, s a teremtmő erő váratlanul tör fel egy-egy komor időszakban is – de ezek a felvillanások is a stroboszkópszerűséget sugallják.

4. *A tradíciók katalizáló ereje.* Páratlanul gazdag népművészetünk és talányos ősmúltunk katalizáló ereje is szerves része a kulturális vezérlő mezőnek. Az utóbbi nincs alávetve a tudomány pillanatnyi álláspontjának – kétségtelenül előfordul nem egy esetben, hogy délibábokat kerget mámorosan –, de termékenyítő ereje a művészet területén így is lehet, sőt van. Történelmünk szaggatottságával, tomboló viharaival paralel él a folyamatosságot elősegítő és ezt újra és újra biztosító *tradíciók mába érő, élő-katalizáló ereje*. Ezzel az éltető erővel számos kiemelkedő művésznünk élt és él Bartók Bélától Kós Károlyon keresztül Makovecz Im-

réig. Újítás és hagyomány tudatosan összefonódik náluk. Fontos munkásságukban a megőrzés, de a művekben rejlő és belőlük sugárzó éltető erő még lényegesebb.

5. *Kultúránknak nagy az asszimilációs képessége.* A szerzés nem pusztán idő kérdése – mint a barokk esetében –, hanem egyben az igény teremtő megélése is. Ha ez az igény sorvadozó, felrákosodhatnak az idegen testek. Az utóbbi évtizedekben különösen gyakran volt megfigyelhető ez – s az értékelést is kisíklatta. Ezek után paradoxonnak tűnhet, ha a magyar kultúra fenntartóinak és továbbteremtőinek különösen erős *empátiaképességét* tartom az újabb, a 20. századra különösen jellemző vezérlő mezőnek az asszimilációs képességen belül. Ez is hozzájárult képzőművészetünk egyedi gazdagságához – gondoljunk pl. a plein-airként induló nagybányai iskola rendkívül sokszínű folytatására, amely meggyőzően bomlott ki a Magyar Nemzeti Galéria 1996-os emlékkiállításán, és gondoljunk a kiemelkedően érzékeny, szinte magyar nyelven született versként értékelhető világirodalmi remek fordításaira – legnagyobbjaink sem találtak méltóságukon alulinak. Ez a befogadókészségünket növelte. Az elmúlt évtizedek sulykoló, információs maszatolása gyakran az ellenkezőjét állította.

Ez az asszimilációs képesség is hozzájárult kultúránk termőtalajában rejlő éltető erő növeléséhez.

A *nemzeti művészet* esetében se vesszünk el a hagyomány és a lelemény vad vitájában vagy a mesterségesen felszított népies–urbánus vitában, hanem próbáljuk elősegíteni az egymásra találást. Erre tanít az élet is. A koncepciós dogmává párolt, tradicionális igazságnak feltüntetett merevség az értékelésnek ugyanúgy akadálya, mint a kritikátlan behódolás az „egyenirányúsított fejlődésnek”. Az utolsó évtizedekben Távol-Kelet s tágabban Ázsia előretörésének, dinamikájának egyik meghatározó titka a hagyomány és a lelemény egymásra találása. A magyarság is rendkívül összetett hagyományokkal rendelkezik, ezek segíthetik a megújulást, új életerő fakasztását, de csak akkor, ha nem egyedül üdvöztető agresszív dogmaként tekintünk rájuk.

Makovecz Imre szellemiségével rokon az őrzésnek és a megújulásnak az az együttes igénylése és megvalósítása, ami ebben az esetben is példamutató. Korántsem egy közepszerű és rövidlátó szemlélet konzerválására van szükség, hanem spirituális megújulásra, a *hagyomány és az újítás természetes harmóniájának a keresésére*. Ebben a spirituális megújulásban a szakralitás is új értelmet nyerhet, ha az alkotó nem zárkózik el a transzcendentális vágyak feltörésétől. Az egyik elsődleges feladat: megerősíteni azt a gondolkodást, létszemléletet, mely segít túllépni a bényi-

tó jellegű „lemaradáskomplexuson”, a fetiszizált megújuláskultuszon és az újtól való elzárkózáson egyaránt.

Eddig döntően a nyugati „tükörreflexek” érvényesítése működött a magyar médiák és „szakértők” értékelésében a művészetekkel kapcsolatban. A gyors kapcsolódást, igazodást tekintették korszerűnek, az úgynevezett meghatározó véleményformálók úgy képzeltek, az euroatlanti civilizációban ezt várják el tőlünk, s ennek az elvárásnak kell megfelelnünk. Ez az egyetlen meghatározó fejlődési irány dogmájára épül, mely szerint az euroatlanti vagy a nyugat-európai út az abszolút mérce. Ma ezzel kapcsolatban nem pusztán kételyek merültek fel, de megerősödött a felismerés, hogy ennek a dogmának legkarakterisztikusabb értékeink esnek áldozatul. Elfogadása, s az ebből fakadó túlzott igazodási igény nagymértékben hozzájárult az értékelési torzuláshoz. Nem a művészet, s ezen belül a magyar művészet, hanem elsősorban az értékelők válságát jelzi ez is. Azok a művészek, akik belső iránytűjükre hallgatva járták útjukat, csak akkor értékelték, ha útjuk összeesett a jelzett mércével. Határozottabban kell vállalnunk önmagunkat, és érzékenyebbé kell válnunk belső értékeink felismerésére. Csak így őrizhetjük meg a magyar művészet spektrális összetételének rendkívüli gazdagságát, és gyarapíthatjuk tovább. *Nem egy vizuális és szellemi ellenforradalom bozóttüzeit kell gyújtogatni, hanem a megújulást segítő életerő forrásait kell keresni.*

A nemzeti kultúrán belül képzőművészetünk egyik kulcskérdése a Kortárs Művészeti Múzeum megfelelő szellemben történő vezetése. A Kortárs Művészeti Múzeum célja az lehet, hogy bemutassa, melyek azok a helyi értékek, amelyekkel a magyarság gazdagítja a világ vizuális kultúráját, attól függetlenül, hogy a lépéstartás mítoszából születtek-e, a tradicionális értékekhez való ragaszkodás sugallta-e őket, vagy más forrásból erednek. És függetlenül attól is, hogy a Kárpát-medence vagy a világ mely táján jöttek létre. Az egyetemes magyar kultúrában való gondolkodás jelenünk és jövőnk egyik legfontosabb kihívása. Ez a múzeum ennek a gondolkodásnak elősegítőjévé, továbbfejlesztőjévé, kitűnő eszközévé válhat. Az értékek bemutatásával meg kell erősítenie önismeretünket, ami segíthet túllépni „lemaradáskomplexusunkon”. Egyaránt le kell vetköznünk a fetiszizált megújuláskultuszt és az újtól való elzárkózást. Ha a feladatot a magyarság egyetemességében közelítjük meg, teljesítése alkalmassá tehet bennünket arra is, hogy a nemzet szellemi egyesítését szolgáljuk, összetartozását erősítsük.

Dubrovay László

A paradigmaváltás szükségessége a kortárs zenében

■ A zenei alkotóművészetben a 19. század első felében elkezdődött tartalmi megújulás, gazdagodás, az egyén egyre fontosabb szerepe, a szubjektívizmus előretörése óhatatlanul a klasszicizmus kereteinek szétfeszítéséhez, közlésrendszere, szintaxisa megváltozásához vezetett.

Az addigi kiegyensúlyozott zenei paraméterrendszer, (melódia, harmónia, ritmus, dinamika, hangszín) és annak mondattani szerkezetei megváltoznak: a kerekén megfogalmazott mondatok helyett egyre inkább a „motívumok”, a szavak válnak fontossá, kapnak csak rájuk jellemző karakterisztikumokat, amelyek sokféle átváltozáson, metamorfózison mehetnek keresztül, ezzel gazdagítva a szubjektum gondolat- és érzésvilágának sokrétű, sokféle kifejezését.

Fontos, hogy a szerzők közben mindig megtartották a zenei paraméterrendszer harmóniáját (Liszt, Wagner). Ugyanakkor elkezdődött a mondat szerkezetek lebontása vagy új „végtelen dallam” építése, amelynek építőkövei, a motívumok, vezérmotívumok, speciális elrendezésükkel képesek létrehozni monumentális, nagy formákat.

A harmóniarendszer kromatizálásával, a modulációkkal, a tonalitás fellazításával a „lebegő tonalitáson” keresztül elindul egy folyamat az „atonalitás” irányába. De ez a gondolkodás is megtartja a zenei paraméterrendszer egyensúlyát (Wagner: *Trisztán*). Minden alteráció, moduláció tökéletesen engedelmeskedik a klasszikus zene fizikai vonzástörvényeinek.

Ez a törvény talán a legfontosabb a zenei anyag változása során.

Mivel minden hang egy akusztikai térben hangzik el, egymásra hatnak, egyik fontosabb, másik kevésbé. A térben elfoglalt helyük, statisztikai gyakoriságuk határozza meg, hogy melyik az alaphang. A többi hang az alaphang felhangrendszerében elfoglalt helye szerint különböző feszültséggel rendelkezik. Ilyen különböző feszültségű hangokból épül a dallam, amely önmagában is tartalmazhatja a feszültség-oldódás lehetőségét, vagy a törvény el-

len dolgozik, és ezzel az egész anyag feszültségét növeli.

A fizikai törvény, hogy a nagyobb feszültségű hang mindig fel akar oldódni a mellette lévő alaphangra vagy annak többszöröseire (1., 2., 3., 4., 5. felhangokra). Ennek oka, hogy minél kisebb számú felhang vagy annak többszöröse áll a nagy feszültségű hang mellett, annál nagyobb vonzerőt gyakorol rá, és feloldásra kényszeríti. Pl. a 15. felhang oldódik a 16.-ra, mert az az 1 (2., 4., 8., 16.) alaphangnak a többszöröse. Ha az emelkedő számsorhoz egyre kisebb tömeget képzelünk, a 15. tömeg nyilván belezuhan a mellette lévő 16., 8., 4., 2., 1 tömegű testek összesített mennyiségű tömegébe.

Ez az úgynevezett *vezetőhang-elv*. C alaphangra vonatkoztatva a legfeszültebb hang a H1, a nagy szeptim fel kell oldódjon C2-re.

Ugyanez a fizikai törvény határozza meg az egyidejűleg 3–12 hangból épülő harmóniák feloldási lehetőségeit is.

A zenei paraméterek harmonikus használata jellemzi az „impresszionizmus” szerzőit is (Debussy, Ravel, Szkrjabin), csak a zenei nyelv komplikáltabbá válik. Magasabb felhangszámú hangok alkotják harmóniáikat, a motívumok pedig bármilyen hangrendszerből származhatnak (pentaton, modális sorok, dúr-moll hangrendszer, ezek kombinációi), ugyanakkor motívumok, mondatok is hozzátartoznak zenéjük szintaxisához.

A 20. század első felében a folklorizmus (Bartók, Sztravinszkij) különböző népzenei elemeiből építkezik, harmóniáit még magasabb felhangszámú elemek alkotják, komplikáltabb a ritmus-, dinamikai és hangszínrendszere. Magasabb fokú komplexitást valósít meg, de az egyensúly itt is megvan a zenei paramétereket illetően, és a motívum–mondat viszonylatában.

A nagy változást a 12 fokú zene, a dodekafónia jelenti a zenei gondolkodásban.

A 12 hang egyenjogúsítása, a „Reihe” (a hangok meghatározott sorrendje) horizontális és vertikális harmóni-

aként való használata, az atonalitás deklarálása fizikai, matematikai, akusztikai tévedésen alapul.

Mivel minden hang egy akusztikai térben hangzik, egymásra hatnak, egy mindenkor meghatározható alaphanghoz képest különböző feszültségtartalommal rendelkeznek, így a hangok egyenjogúsítása szemben áll a hangtér által meghatározott fizikai törvényekkel. Az együtthangzást is a mesterségesen létrehozott „Reihe” szabályozza, amely így figyelmen kívül hagyja a fizikai vonzástörvényeket. Természetesen ennek esztétikai és fiziológiai következményei vannak.

Mivel azonban *más* szervezési elv határozza meg a zenei anyagot, *más*, új hangzású zene az eredmény, de az emberi agy által létrehozott rendszer szembemegy a hangok mindenkor fizikai törvények által meghatározott rendjével: így eltűnik a zene természetes feszültség-oldódás pulzálása, megszületik a megjegyezhetetlen, „dallamtalan dallam” vagy a néhány hangra széttöredezett „sejt”-hangkombináció, a harmóniarendszer vonzástörvényei nélkül létező „hangzások, hangkeverékek, zajok” stb.

Mivel a zenei közlés a hangzások feszültségoscillációja segítségével történik, ennek hiánya a zenei intonációk nagymértékű csökkenését, tartalmi kiürülését eredményezi.

Az eredmény: megszűnik a dallam, a harmónia. A ritmus olyan komplikálttá válik, hogy rövid idő után követhetetlen: megszünteti önmagát.

Az atonalitás fogalma is abszurd, mivel – miként említettük – minden zenei esemény egy akusztikai térben játszódik le, nincs egyenjogúság a hangok között. Az egyik hang jobban vonzza a másikat, hangmagasságbeli, térbeli helyzetük meghatározza, melyik a fontosabb, mi a tonalitás (adandó esetben lehet több hang, vagy hangsáv, vagy zaj, vagy bármi), de a hangesemények között mindig van a feszültségrendszer szerint egy hierarchia.

A *szerializmus* (Boulez, Stockhausen) lebontja még a sejteket is, és az egy hang és annak speciális időbeli, dinamikai, és artikulációs meghatározottságából matematikai permutációs rendszerrel dolgozik.

Az *aleatorikus* zene a hangok véletlenszerű szervezésével lemond szintén a természetben uralkodó fizikai vonzástörvényekről.

A *minimál zene* olyan kevés változó információt nyújt, hogy unalomba torkollik.

A *mini-minimál zene* elveszíti még a ritmus- és dinamikai paramétereket is, csak a struktúra marad.

Ezek a divatos zenei irányzatok elvezetnek a zenei alkotóelemek megszűnéséhez.

Megszűnik a dallam, a harmónia, a ritmus, a dinamika, a hangszín.

Akkor mi marad a zenéből?

Hangok valamilyen kiagyalt rendszer szerinti egymásutánisága, lassú, változatlan tempójú, dinamikájú hangfolyamat, hangszőnyeg, struktúra?

Nem csoda, hogy ez a „kortárs zene” elveszítette közönségét, néhány maroknyi szakember tartja mesterségesen életben.

Ezért szükség van paradigmaváltásra.

A szétesett vagy megszűnt zenei nyelv helyett egy olyan, régi-új közlésrendszert kell létrehozni, amely ismét megteremti a zenei paraméterek harmóniáját.

Legfontosabb a hangok vertikális szervezése és ezeknek a harmóniáknak a fizikai vonzástörvényeknek engedelmeskedő rendszerbe állítása.

Ehhez a harmóniarendszerhez – amely állhat akár mikro-intervallumokból vagy zajelemekből is – bármilyen hangrendszerből származó melódia építhető.

A melódia meríthet ősi kultúrák, népzenei motívumvilágából, az európai zenetörténet által kialakított modális, diatonikus, kromatikus elemekből vagy akár mikro-intervallumokból, zajelemekből álló hangfolyamatokból.

A ritmus, a dinamika, mint a zenetörténetben mindig, része, segítője lehet a zenei kifejezésnek, a kifejezés intenzitásának.

A hangszín gazdagítja a hangzást, új hangszerek hangja, hangszíneik, új hangszeres játéktechnikák, új hangjelenések, effektusok kombinációi révén teszi változatossá.

Ismét fontos lehet a zene évszázadok alatt kialakult gazdag mondattanrendszerének és formakincsének újbóli használata.

Így lehetséges a zenei nyelv megújításán keresztül régi-új mondanivalók megszólaltatása a közönség számára is élvezetes módon.

Az alkotók számára a legfontosabb: *zenemű nem születhet melódia-, harmónia-, ritmus-, dinamika-, hangszínfantázia nélkül.*

Szemaám György

Helyzetkép – magamról és a képzőművészetről

Magamról

■ Miután a nagyszüleim erősen vallásos, templomba járó emberek voltak, engem sokszor kényszerítettek, hogy velük menjek. Ez ellenhatást váltott ki belőlem, így serdülő majd felnőtt koromban ateista emberré lettem. Afféle materialistaként nagyon egyszerűen gondolkodtam a világ dolgairól. Mint bátor, magabízó fiatalember csak azt tudtam, hogy kaptam egy nagyon szép ajándékot valahonnan, és ezt az ajándékot nekem úgy kell kezelnem, hogy lehetőleg más embernek ne ártsak vele. Semmiféle öregkori elgyávulást nem tiszteltem, a haláltól való félelmet nem ismertem, egyszerű lineáris csík volt az életem, és semmiféle kapcsolatot nem vállaltam a transzcendenssel. Amikor huszoneves koromban elkezdtem festeni, lassú, fokozatos átalakulás ment végbe bennem. Egyre inkább úgy éreztem, hogy sorsszerű figyelmeztetések érnek, és olyan „véletlenek” kezdik irányítani az életemet, amelyeknek hatására lassanként „hívő” emberré változtam. Hosszú folyamat volt ez. A tarotkártyának az egyes számú lapja, a Mágus ábrázolja ezt a szituációt. Az embernek az egyik kezével, mint egy áramszedővel az érintkezést kell fenntartania a transzcendenssel, a másik kezével pedig az anyagban kell munkálkodnia. A művész is ezt teszi: tevékenységével a két legtávolabbi dolgot érinti és kapcsolja össze. Valahogy úgy, mint Ilmarinen, a kovács, aki beavatott is volt, de mint az anyagban munkálkodó ember félig-meddig ördögi vonásokkal is bírt. Tehát az alkotó egy közvetítő. És amikor az ember idáig eljut, felismeri, hogy nemcsak saját értékrendje, de talán valami küldetése is lehet a világban. Szeretne olyan közvetítővé válni, mint amilyenek a legnagyobb művészek voltak. Ez nem függ össze a morállal, ez inkább egy sajátos adottság. Mondhatni, isteni kegyelem. Caravaggio gyilkos volt, Benvenuto Cellini szintén. A nagy művészek között meglehetősen sok a gyenge jellem, sorolni lehetne őket, ettől függet-

lenül közvetítői voltak az Istennek. A bűneikről a Teremtő előtt kellett elszámolniuk. De a közvetítői képesség adomány, ezzel csak születni lehet.

Az ember eleinte csak az *Ént* látja. A csecsemőkortól a kisgyerekkoron át a serdülőkorba kell érni ahhoz, hogy felismerjük a másikat, azt a valakit, akit szeretni tudunk, akit adott esetben még saját magunknál is fontosabbnak érzünk. És ahhoz már felnőtté kell válnunk, hogy megszűlessen bennünk a *Mi* fogalma, hogy valamilyen közösséghez tartozunk. Természetesen a család a legszűkebb közösség, de az embernek el kell odáig jutnia, hogy egy nagyobb csoportnak is a tagja. Annak a népnek például, amellyel egy nyelvet beszél, amelynek tagjaival egy kultúrában él, akikkel közösek a hagyományai, és így tovább.

Egyszer az egyik nyilatkozatomban kifejtettem, hogy én milyen álláspontot képviselek a politikában. Emiatt a házban odajött hozzám a postás, és magyarázatot kért, mert szerinte abszurd az állításom. Én ugyanis úgy fogalmaztam, hogy nemzeti-konzervatív-liberális vagyok. Aki báró Eötvös Józsefet ismeri, annak nem kell nagyon magyaráztatni, hogy ez mit jelent. Ennek a postásnak mégis azt válaszoltam, hogy én olyan ember vagyok, aki nagyon fontosnak tartja a múlt ismeretét és a kontinuitást: a papám, a nagyapám, a családom, a felmenőim, a népem történetét; olyan alkotó, aki meglehetősen nyitottsággal fogadja be más nemzetek értékeit, sőt, kifejezetten érdeklődik a különféle kultúrák iránt, és megpróbálja megérteni őket.

Amikor politikát emlegetünk, az emberek pfújoznak, mert a kifejezést szitokszóvá tették. A politika tulajdonképpen a közösség dolgaival való foglalkozás. Tehát aki egy társasházban közös képviselőt választ, az ugyanúgy politizál, mint az a másik, aki országgyűlési választáson vesz részt. De az az ember, aki utálja a politikát, az nem éli át a nagyobb közösséghez való tartozást. Én meg azt nem szeretem, ha valaki azt mondja, hogy „én nem politizálok”. Az nem érett, inkább egy fejlődésében megrekedt ember, aki struccként a homokba dugja a fejét.

Nem vagyok jó katolikus, mert még mindig csak ott tartok, hogy szeretnék keresztény hívő lenni. Ugyanakkor nagyon vonz például a keleti filozófia, és más vallásokkal szemben is nyitott és kutakodó vagyok. Ami azt jelenti, hogy kívülről látom, az agyammal felfogom ezeket a nagy rendszereket, de egyikben sem rakok fészket. Tehát szerethetem a madarakat, de mégsem vagyok madár. Az igazán hívő ember ugyanis egyenes úton jár, és mindig Isten iránti alázattal elterelve választja a jót, nincs szüksége szellemi erőfeszítésre. Én ettől még nagyon messze vagyok.

Én, mondhatni, akkor váltam magyarrá, amikor 1975-ben disszidálni akartam. Több nyugat-európai országot bejártam, és végül kikötöttem Hamburgban, ahol egy barátom támogatásával úgy nézett ki, hogy segílyt kaphatok, és albérletbe költözhetek. Tehát jó indulásnak néztem elébe. Én, aki Magyarországon jól ismerem a madarak hangját, és akaratlanul is odafigyelek erre, tehát ha bekötött szemmel elvinnének egy ismeretlen helyre, akkor az énekükből nagyjából meg tudnám mondani, hogy milyen terepen járok. Víz mellett, hegyek közt vagy egy sima mezőn. Hamburgban viszont feltűnt, hogy az időjárást nem tudom követni, mert ha nálunk a Kárpát-medencében be-

áll egy időjárási front, akkor az napokig tart, itt meg egy nap vagy ötször változott. De feltűnt az is, hogy a madarak hangja ismeretlen. És ettől leesett a tantusz nekem: a nyelvet meg tudom tanulni, de bensőséges élményben valószínűleg soha nem leszek részem. Akkor még azt hittem, hogy egy festő bárhol tud alkotni. Hát nem! Se állásom nem volt már, se semmim, mégis hihetetlenül boldogan jöttem haza. Meg kell vallanom, én akkor éreztem először, hogy magyar vagyok. S azóta – minden rossz tapasztalat ellenére – ez az érzés csak elmélyült bennem.

A képzőművészetről

David Attenborough különös történetet idéz fel *Utazás a múltba* című könyvében. Eszerint, valamikor a 20. század elején egyes pápua törzsek igen szokatlan, komikus, irracionálisnak tűnő viselkedésükkel keltettek megdöbbenést a területükön élő fehér telepeselek körében. Némi újonnan született „bennszülött” faragvány például kísértetiesen hasonlított egy telefonkészülékre, míg másutt hosszú kilométereken át indák vezettek a magasban, egymástól távol lévő faoszlopokra kötözve, mintha azok telefonvezetékek lettek volna. Egyes bennszülöttek telefonálást imitáltak néha, mások pedig kisebb csoportokban masíroztak, vállukon fapuskákkal.

Nem kis időre és fejtörésre volt szüksége a tudós etnográfusoknak, hogy a kollektív elmebetegség kimondása helyett rájöjjenek, hogy ezúttal a csodálatos emberi kreativitás tanúi lehetnek, amely bizony jócskán megdöbbenetette őket.

Mert vizsgáljuk csak meg pápua logikával a fehérek életét! Ebben számukra az volt a legrejtélyesebb, hogy látniuk kellett a fehérek ruháinak, tárgyainak és eszközeinek zavarba ejtő bőségét, de azt soha egyikük sem látta, hogy fehér ember ruhát szőtt, baltafejet kovácsolt, esetleg pusztát készített volna. Erre az ellentmondásra csak egyetlen magyarázatuk lehetett: az, hogy a fehéreket egy – a pápuák által nem ismert – bőkezű isten látja el mindennel, s a fehérek értelmetlennek, illetve értelmezhetetlennek tűnő cselekvéssorai lehetnek csak azok a rítusok és áldozatok, amelyeket ez a bőkezű, de igényes isten megkíván. Ezért aztán a pápuák is elkezdtek hódolni ennek az istennek, s a számukra értelmezhetetlen cselekvéssorokat utánózni kezdték. A maguk módján telefonálgattak, katonai gyakorlatokat végeztek, sőt ötörai teára gyűltek össze, abban a hitben, hogy a nagyszerű megfigyelőkészséggel ellesett rituálét a Gazdag Fehér Isten előbb-utóbb jutalmazni fogja.

Mit tagadjam: nekem igen rokonszenvesek ezek az eleven gondolkodású, kreatív neofiták, s e cselekedeteikben a kortárs képzőművészet alapállásához való kísérteties hasonlóságot fedezek fel. Nyilván meghökkentőnek tűnik

a párhuzam, de ha végiggondoljuk, hogy egykor mi volt a művészet szerepe az ember életében, s mivé vált mára, körülbelül ugyanaz a különbség írható le, mint egy működő telefonkészülék és annak fából faragott mása között.

A képzőművészet ugyanis az első vonalakat karcoló vagy festő ember idejétől fogva egészen nyilvánvalóan a szakralitás részeként, közösségmegtartó erőként funkcionált, s feladata, célja, létezésének értelme nem volt más, mint a Kozmikus Rend, a Mindenség Harmonikus Egésze, az Isten – vagy nevezzük bárminek is az Egyet – felmutatása, mégpedig a Mérték szerint, hogy ehhez képest önmagunkat is meghatározhassuk. Valószínűnek tartom, hogy az általunk szépségnek nevezett „járulékos elem” megjelenése a műben már csak a Mérték (= harmónia) megtartásának következménye volt.

Platón *Az állam* című művében a valóság csalóka felszínét reprodukáló ember alkotásait a bűvész figyelemre sem méltó mutatóváaiként ítéli meg, szemben azzal a törekvéssel, amely a valóság állandóan változó felszíne alatt képes a „mértéket” kitapintani.

„– Mégpedig a léleknek az a legértékesebb része, amely bízik a mértékben és a számolásban.

– Hogyne.

– Amelyik pedig ennek az ellentéte, az bennük a legértékesebb.

– Szükségképpen.

– Nos, ezt akartam megállapítani, mikor azt mondtam, hogy a festészet s általában minden utánzó művészet a gondolkodástól távol eső részünkkel társalog. Maga is haszontalan lévén, egy másik haszontalannal lép frigyre, s csak haszontalan ivadékokat hozhat világra.”

A „haszontalan ivadékok” a valóság utánzatának, sőt – *horribile dictu!* – részének tekinthető műalkotást nemcsak Platón kárhoztatta, de több ősi kultúra is. Ezek ugyanis az ilyen megjelenítést a tökéletesnek hitt Isteni Teremtés szükségszerűen tökéletlen utánzataként blaszfemiának, káromlásnak tartották.

Máshol a tiszta szellem mellett munkálkodó teremítő Demiurgosz sem egyértelműen pozitív alak – gondoljunk csak a *Kalevala* Ilmarinen kovácsára! –, hisz az alantasabb anyagi világban munkálkodva, végső soron azt sokasítva, a Káosz felé nyit utat. Ezzel a gondolatmenettel magyarázható, hogy sok ázsiai nép teremtésmítoszában – így a magyarokéban is! – maga az ördög is teremthet. Ennek alapján válhat érthetővé az is, hogy a teremtés aktusát újra és újra játszva, miért sugározhat át valami a megismétlő művészre Demiurgosz kétes, ördögi szerepéből. Mert bizony az ókor és a középkor művészei, a Szférák Zenéjét érzékelő beavatottak, mindannyian az

egyiptomi Ptah, a perzsa Káve, a görög Héphaisztosz, a római Vulcanus, a finn Ilmarinen, a germán Völund vagy a gall Goibniu, illetve a mitikus kovácsok és sámánok lezármazottai voltak.

Európa kultúrtörténeti – és ezen belül képzőművészeti – útja tehát igen-igen távoli múltba, a mítoszok ismeretlen világába vezet, s többnyire nem is ismerjük (s főleg nem vagyunk képesek átérezni!) már a néhány száz évvel korábban, s ráadásul térben egymástól távol létrejött művek keletkezésének valódi szellemi hátterét sem. Hiába áll rendelkezésünkre több könyvtárnyi irodalom, az embert nem értjük, nem érthetjük meg. Egyébként is meggyőződése, hogy ha a képzőművészetek történetére – az emberi szellem útjára – csak egy kicsit is nagyobb objektivitással tekintenénk, akkor korántsem egymásba simuló és egymásból következő utak hálózata, hanem katasztrofális szakadékokkal, zsákutcákkal és járhatat-

lan sűrűségekkel benőtt, járhatatlan utakkal megszagga-
tott táj meredne ránk.

Tudomásul kell vennünk tehát, hogy amit mi képző-
művészetnek nevezünk, jószérivel már nem is azonosít-
ható azzal, amit horizontunk határán – mondjuk, úgy
félezer évvel ezelőtt – még felfogni vélünk. Eközben úgy

el, és az egykor volt gesztusokat utánozva, titkon abban
reménykedünk, hogy ezek által megidézhető lesz majd az
egykor volt Rend, Harmónia, Isten.

Az általam legjobban tisztelt kortársaim sem beava-
tott próféták a szememben, hanem magányos, minden-
re elszánt harcosok és kutatók, akik – Don Quijoteként
– saját belső hőmezőiken, sivatagjaikon, ingoványaikon
és dzsungелеiken vágják át magukat, hogy megtalál-
ják... mit is? A Szent Grált? A Bölcsék Kövét? Istent?
Vagy egyszerűen csak önmagukat?

Műveik tiszteletre méltó küldemények erről az útról,
amelyek pillanatnyi helyzetükről – végső soron önmaguk-
ról – szólnak. A legjobbak művei pedig csak kérdeznek.

De a vándor Don Quijotékat – a keveseket – persze nem
szabad összetéveszteni a beavatottaknak maszkírozott,
önmagukat is becsapó futóbolondokkal, a csak másokat
becsapó szélhámosokkal, az aprópénzért kántáló házalók-
kal, az egyszerű tolvajokkal, a csepűrágókkal, a bohócok-
kal és a garázdákkal, akik a messziről jött ember hazugsá-
gaival traktálják a piac népét. Mert ezen a piacon ma már
mindennek van keletje. A debilitásnak, az undorítónak, a
rombolásnak és az erőszaknak is. Azt mondják, hogy ez
így helyes. Ahogy mostanában mondják: a „szcéná” része.

Amióta az Egy, az Egység keresése helyébe a Mászás
kultusza, az Igazság helyébe az Érdekeség, a Harmónia
helyébe a Különös lépett, maga a vásár is megváltozott.
Soha nem látott módon fordult meg a viszony a művészet
és a művészetről szóló beszéd, az interpretáció között.

Tom Wolfe már ezerkilencszázhetvenötben ezt írja
Festett malaszt című könyvében:

„Évekig abban a hitben éltem, hogy – a művészet me-
zején, ha sehol másutt – akkor hiszem, ha látom. Micso-
da rövidlátás! Most végre, 1974. április 28-án megnyíl-
tak szemeim. Nem »akkor hiszem, ha látom, te pupák«,
hanem »akkor látom, ha hiszem«! A Modern Művészet
irodalmivá lett mindenestül. Festmények és egyéb alko-
tások csupán a szöveget szemléltetik.”

Napjainkra egyre nyilvánvalóbb lesz, hogy valójában a
hivatalosan művészettörténetnek nevezett ágazat az, ami
létrehozta, pontosabban szólva: „csináltatja” a művészek-
kel azt a tevékenységet, amit talán leghelyesebb lenne
napi kurrens „művészettermék-előállításnak” nevezni.

Don Quijoténál fontosabb lett Sancho Panza, aki a hú kí-
sérő és herold szerepéből az utóbbi évtizedek során, a Búské-
pű Lovagot szolgáljává téve, és annak hírét felhasználva, ide-
ológussá és üzletemberré avanzsált, aki immár manipulálni
is tudja a piacot. Sancho Panza úgynevezett kurátor lett.

A kuratori rendszer pedig ékes példája annak, hogy mi-
ként kell és miként lehet önnön belső értékrendjét lejárta-

teszünk, mintha, mondjuk, Leonardónak egyenes ági
leszármazottai lehetnénk, s mintha hozzá hasonló be-
avatottként tudnánk a *veron icon* (= igaz kép) titkát, tevé-
kenységünknek pedig célja és értelme lenne.

Hasonlósági mágiához folyamodunk hát, mint a derék
pápuák. Előveszünk olyan eszközöket – ceruzát, ecsetet,
festéket, mintázófát, vésőt, papírt, vásznat, követ –, ami-
lyeneket azoknak a beavatottaknak a kezében képzelünk

va és háttérbe szorítva gyarmatosítani magát a képzőművészetet, s miként lehet közbenjárni azért, hogy a szellemi értékeket a „gazdaságkor” (Czakó Gábor találó elnevezése) által is konvertálható anyagi értékekké fordítsa le.

Figyelemre méltó analógiája a fenti folyamatnak az a látványos változás, amely a mozi (ezt a kifejezést csak azért használom, hogy ne kelljen a filmvásznon megjelenő összes jelenséget „filmművészetnek” neveznem) esetében ment végbe.

Egykor a filmek legfőbb meghatározói a színészek voltak, amit az is jelez, hogy a rendezőre sokszor nem is emlékezünk. Ki tudná megnevezni például a Kabos-filmek rendezőjét (vagy rendezőit)? Aztán lassanként a rendezők lettek az igazi főhősök, s a színészek háttérbe szorultak. Egy Kuroszava-film szereplőinek a megnevezésével bizony nagy zavarban lenne az ember. Végül eljött az idő, amikor a rendező is lassan háttérbe kezd szorulni a mindenható producer mögött.

Erre rímel az a folyamat is, amelynek során a képzőművészet legfőbb meghatározójából először másodhegedűs lett a művészettörténész – a kurátor mögött, aki megteremti a helyet a tőlünk nyugatra már egyeduralkodó galériásnak, akinek kezében az adott mű végül pénzben kifejezhető értékévé válik.

Ezzel kapcsolatban Heinrich Böll ezeket az emlékeztető sorokat írja az *Egy bohóc nézetei* című könyvében:

„Már rég lemondtam arról, hogy bárkivel pénzről beszéljek vagy művészetről. Ahol ez a kettő összeér, ott sosincs rendben a dolog: a művészetet vagy rosszul fizetik meg, vagy fölösen. Láttam egyszer egy angol vándorcirkuszban egy bohócot, aki szakmailag hússzor, művészileg meg tízszer annyit tudott, mint én, de tíz márkát sem keresett meg esténként: James Ellisnek hívták, már közelítette az ötvenet. Azután, hogy meghívtam vacsorára – sonkás rántottát ettünk, salátát meg almapépet –, rosszul lett: tíz éve nem evett ennyit egyszerre. Mióta Jamesszel megismerkedtem, nem beszélek többé pénzről meg művészetről.”

„Gazdaságkor” elsősorban nem a sokszor artikulálatlanul megszólaló művésznek, hanem az érthetően artikuláló – látványos elméletekben és pénzben fogalmazó – művészeti megmondóembereknek biztosít státust, véleménymonopóliumot és a képzőművészeti életben szinte korlátlan hatalmat. Egyúttal azt is garantálja, hogy a közönség előtt csak a közmegegyezéssel elfogadott nemzetközi trend által kialakított-kialkudott „szcéna” jelenhessék meg, s maguk a művészek is fejet hajtsanak az axiómaként mantrázott kánon előtt.

Építészpolitika

*Turi Attila beszélgetése az építészpolitikáról Nagy Ervinnel,
Bodonyi Csabával és Sáros Lászlóval*

■ Magyarország gyönyörű és rendetlen. A táj, a megművelt mezők, vízpartok sokasága és hagyományos épített környezetünk gyönyörű, semmi kétség. A gazdátlan kastélyokat, kúriákat nézve azonban elszorul a torkunk, és sokszor csak csóváljuk vagy lehajtjuk fejünket, amikor az utakat övező rendetlen épített környezeti elemek sokaságára tekintünk. „Valami nincs rendben” – mondjuk, vagy már nem is mondjuk, mert csontjainkig szívódott a jellegtelenység, az egymást követő meggyőződések, ideológiák, divatok és trendek kavalkádja, a szabálykerülésből vagy éppen a túlszabályozottságból eredő kaotikus tárgyi világ. Ezt a környezetet veti az építészek szemére a hazai társadalom és az ide látogató turisták. Egyszerűen fogalmazzak meg a fájdalmas kérdést az építésztársadalom felé: hogy épülhetett meg, hol van a rend és a harmónia? Ez utóbbiak biztosításához szükség van az egy évtizedes, vitákkal övezett munkával megszerkesztett Magyar Építészpolitikai Dokumentumra. Turi Attila beszélgetőtársai Nagy Ervin országos főépítész, Bodonyi Csaba Széchenyi-díjas építész, Sáros László Ybl-díjas építész, MÉSZ elnök. Valamennyien a Magyar Művészeti Akadémia Építőművészeti Tagozatának tagjai.

Turi Attila – Mi a jelentősége egy ilyen dokumentumnak, amely elemi alapvetéseket fogalmaz meg, és az építészek számára már-már közhelyként hat?

Bodonyi Csaba – Szinte minden európai ország rendelkezik építészpolitikai dokumentummal, amely mindenkit megszólít, aki az épített környezetért felelős. A felelősség háromrétegű. Az egyik felelős a kormányzat, a másik a szakma, a harmadik pedig az illetékes önkormányzat. Ha a kultúra részeként tekintünk az építészetre, az épített környezet alakítására, akkor az építészpolitika az egész társadalomra vonatkozik. Azokra a szokásokra, sajátos kulturális hagyományokra és innovációra, amelyek alapján otthon érezhetjük magunkat egy országban. Az otthonosság érzése a környezet sajátos minőségéből ered. Tőlünk nyugatabbra néhány országban ez a minőségkü-

lönbség pregnáns erejű a hazai állapotokhoz viszonyítva, gondoljunk csak Ausztriára, Németországra, Dániára vagy Finnországra. Az építészpolitika abból indul ki, hogy az épített környezet minősége a legszélesebb közügy, amely érinti a mindenkori kormányzatot – akár a pártpolitikát is –, a környezetalakító szakmákat, az önkormányzatokat, az egész társadalmat, sőt a nevelést, az oktatást is. Az épített környezet ugyanis az országimázs legerősebb, ráadásul kikerülhetetlen meghatározója.

T. A. Tehát egyfajta kulturális közmegegyezés?

Nagy Ervin – A kormányzati építészpolitika országos konszenzuson kell, hogy alapuljon. Az időközben megjelent akadémiai törvény szellemében a Magyar Művészeti Akadémiát kértem fel a munka elindítására. Mégpedig azért, mert úgy gondolom, hogy a Magyar Építész Kamara inkább érdekvédelmi szervezet, a Magyar Építőművészek Szövetsége a folyamat kezdetén éppen belső ügyeit rendezte, a Főépítési Kollégium pedig csak most kezd megerősödni. Fekete György elnök úr Ferencz István tagozatvezetővel együtt nagy szeretettel fogadta, és odaadással támogatta ezt a programot.

B. Cs. A törvény felhatalmazza a Magyar Művészeti Akadémiát, hogy az oda integrált művészeti ágak hosszú távú és átfogó stratégiáit kezdeményezze, megfogalmazza, vagy véleményezze, ezért az országos főépítész az építészpolitika kimunkálását az akadémiai csoportra bízta. A kezdeményezést az Akadémia építész csoportja indította, majd szakmailag és szervezetenként kibővülve folytatta a munkát.

N. E. Ezt a tervezetet az elmúlt tíz évben több sikertelen próbálkozás előzte meg. Az Országos Főépítési Iroda és a Magyar Művészeti Akadémia Építőművészek Tagozata, Kossuth-díjas, Széchenyi-díjas építészek két éve foglalkoznak ezzel. A munkacsoporton belül Bodonyi Csaba volt az, aki ezt összefogta, szerepe éppen ezért kulcsfontosságú. Ezzel együtt hangsúlyozom, ez a dokumentum nem Csabáé, nem az enyém vagy az Aka-

démiáé, hanem a kormányé. Az anyag egy, a Magyar Művészeti Akadémia Építőművész Tagozatának közreműködésével, szélesebb szakmai körben is egyeztetett, az országos főépítész által összeállított tervezet.

B. Cs. Ennek természetes és jogszabály szerinti felelőse mindig is az országos főépítész, és nem valamely kiemelt, vagy önjelölt szakmai szervezet, még csak nem is az Akadémia.

N. E. Nemrég a Balatonnál több komoly emberrel találkoztam, akik mind tele voltak keserűséggel a környezetüket illetően. Az érthetetlen problémahalmazokat – léptéktelen raktáráruházzakat, tájidegen pincészeteket, ízléstelen nyaralókat, az általános túlépítéseket és az új kikötők miatt feltöltődő öblöket – látva nem értik, hogy mi miért nem teszünk valamit ezek ellen. A kormány az általa képviselt polgári értékrend alapján elvárja tőlünk és az Akadémiától, hogy rend, építészeti kultúra és harmónia legyen az országban. Mert jelenleg sajnos még nincs.

B. Cs. Mostanában a sajtó egyre többet foglalkozik ezzel a kérdéssel. A nyugati vagy újabban az északi országhatárt átlépve a turisták mellett az újságírók és a politikusok is észreveszik azt a minőségváltást, ami jelzi, hogy az épített környezetet tekintetében valami nincs rendben, nem tartozunk az európai élvonalhoz. Nem tudjuk megmondani, pontosan miből ered ez a különbség, de érezzük, hogy rendezett, kulturált környezet-e, ami felé haladunk, vagy éppen kaotikus és rendezetlen. Ezért mondhatjuk azt, hogy az építészet és az épített környezet minősége kikerülhetetlen alkotója az országimáznak. Az, hogy egy országról milyen kép alakul ki a külföldiekben, illetve, hogy mi milyen fokú otthonosságérzéssel élünk itt, nagymértékben a beépített környezet minőségén múlik. Ezen nemcsak a házakat értem, hanem az utcákat, a köztereket, a városszerkezetet, a mérnöki műtárgyakat, a légvezetéseket, a reklámokat vagy kertészetet; az egész kultúrtáját, amiben élünk. Pillanatnyilag, ha minősíteni akarjuk a magyar környezeti állapotokat, reális értékítéllettel láthatjuk, hogy egyre inkább kezdünk hasonlítani a tőlünk keletebbre lévő országokra. Ez a régebben kisebb különbség most a mi rovásunkra növekszik. Úgy érzem, hogy a vonatkozó jogszabályaink szakmai töltés helyett „íróasztalízűek”. Ez elbizonytalanítja a társadalmat, ha építési feladatba kezd. Szintén a törvények hibája, hogy a kompetenciák, a döntési helyek, a döntési felelőségek nem tisztázottak. Vagyis mindenki dönthet felelőtlenül. Egyik helyen van a döntés, a másik helyen a felelősség. Egyik helyen van a képzettség, a másik helyen a pénzügyi lehetőség. Nincs egy olyan kimunkált együttműködési folyamat az országban,

amely erős tudatossággal és kreativitással építészeti kultúrát akarna megvalósítani minden területen, az oktatástól kezdve a városépítészetén át a törvényalkotásig.

Az építészetpolitika célja, hogy a materiális építési folyamatok során minél nagyobb szellemi hozzáadott érték keletkezzék. Nagyon lényeges, hogy ez utóbbinak milyen a viszonya a tradíciókkal, a kialakult állapotokkal, a sajátos építészeti hagyományokkal, a tájjal és a környezet-alakítási eszközökkel. Minél nagyobb hozzáadott érték és minél több kontinuitás, azaz a tradicionális értékek átmentése szükséges. Idetartozik a műemlék, illetve a városszerkezet védelme, de a kortárs építészet ezzel kapcsolatos felfogása és felelőssége is. Ezért szorgalmazza az építészpolitika a tervpályázatokat, az oktatást és a népszerűsítést – az építészeti kultúra médiumokban való szereplését –, és a nemzetközi versenyképesség elérését. A dán vagy akár a holland építészeti tervezés például exportképes szellemi termék, noha nálunk kisebb országokról van szó.

N. E. Vannak olyan helyek – ilyen Vác, Csenger, Szerencs, Budakalász, Balatonakarattya és a XII. kerület –, ahol látszik már a kiút. A megfogalmazott dokumentum nagyon jó, de hatása csak hosszú távon lesz érzékelhető. Azt gondolom, hogy Csabának az építészetpolitikában való közreműködése igen fontos, de amit Tokajban huszonöt év alatt alkotott mint főépítész és építész, az ennél lényegesen fontosabb. Amikor egy polgár elmegy Tokajba vagy akár Sárospatakra, azonnal tapasztalja, hogy miről is beszélünk. A lényeg, hogy végre megindult egy pozitív folyamat, ez optimizmusra ad okot. Ezzel olyasmit csinálunk, amire van igény, mert a jó példák a fontosak, amiket minél több embernek kellene megismernie.

T. A. Tehát egy átfogó vizuális kultúrát vetítünk előre, amikor építészetpolitikáról beszélünk. Egy ilyen dokumentum megfogalmazásakor az elemi alapokat, a közérthető értékeket és irányokat kell lefektetni.

B. Cs. Ez az anyag a magyar építészeti kultúrát az európai kultúra részeként, abba beágyazva határozza meg, amelynek sajátos történelmi értékekből táplálkozó, szerves része a Kárpát-medence. Az európai kultúrához való illeszkedés, illetve a sajátosságok megtartása azonos súllyal szerepel. Hangsúlyozni kell, hogy ez az építészetpolitika nem tévesztendő össze a szocreál időszak „politikai építészetével”. Itt fel sem merülnek olyan stílusbeli megkötések vagy építészeti irányelvek, melyeket az alkotóknak vagy építtetőknak, a társadalomnak követni kellene. *Ez építészetpolitika, és nem politikai építészet.*

T. A. Ha már szocreálról beszélsz, az anyagban szerepel egy rész a hazai építés történetéről és ennek torzulásáról. Hordozunk magunkkal számos olyan torzulást, melyet mára természetes alapnak tekintünk. Amikor a „vörösiszapos” házakat terveztük, akkor néhányan azt kérték rajtunk számon, hogy miért nem az ún. S6-os és S8-as sátortetős házakat tervezünk, hiszen az elpusztultaknak egy jelentős része ilyen volt, és tulajdonképpen ez az igazi regionális építészet. Már nem tudják, milyen volt a magyar falu és táj, természetesnek veszik azt a tudatlan – vagy nagyon is tudatos – házstruktúrát, mely helyidegen voltánál fogva tönkretette a településeket és vele együtt az emberek életét. A szűk, fűzött, cellákra osztott álpolgári lakásokra gondolok, amelyekből a vitálisabbak a nyári konyhába menekültek élni.

B. Cs. Ezek külvárosi típusházak voltak, nem pedig a tradicionális falusi házak mai változatai.

T. A. Magyarország lakásállományának alig tíz százaléka bérlakás. Ausztriában ez az arány közel negyven százalék. Hét lakásszövetkezet építi és működteti őket, és létezik egy ún. életpálya–lakhatás-modell. A magyar ember nem úrhatnámságból építkezik, hanem mert valahol szeretne lakni, bizonyos értelemben kényszerépítkező.

B. Cs. Meg kell fordítani a materialista szemléletből átörökölt gondolkodást és gyakorlatot, mely az építészeti kultúrát az építéssel azonosította, így csupán anyagi ügynek tekintette, holott az építészet kulturális ügy. Ezért az egész közigazgatásban, politikai, társadalmi szemléletben tudatosítani szükséges, hogy az épített környezet alakítása, védelme sajátos, átfogó kulturális tevékenység. Ez lenne a célja az építészetpolitikának, ez szerepel a preambulumban.

T. A. A vitruviusi *hasznosságot és tartósságot* sokszor csak materiális síkon értelmezik az emberek. A szépségre azonban már nem lehet így tekinteni, ezért erről tudunk a legtöbbet vitatkozni.

B. Cs. Sajnos ez így ágyazódott be a magyar politikába és közigazgatásba. Ha megnézzük, hogy kinek, melyik alpolgármesternek a feladatkörébe tartozik az épített környezet egy önkormányzatnál, akkor többnyire kiderül, hogy bizony nem a kulturálishoz. Ha megnézzük, hogy a kormányzati struktúrában hol helyezkedik el, akkor látható, hogy nem a Kulturális Minisztériumban, mert csak a műemlékek egy része tartozik oda. Kizárólag a műemlékvédelmet tekintjük kultúrának, a kortárs építészetet meg nem. Ez a gondolkodásnak olyan törésvonala, amit be kellene fol-

toznunk. Képzeljük el ugyanezt a megkülönböztetést a klasszikus és kortárs zene vagy irodalom műfajában! Az épített környezet legmagasabb kormányzati felelőse a helyettes államtitkári, illetve az országos főépítési szint, húsz éve változó minisztériumokhoz rendelve. Tehát nincs önálló kormányzati szerve az épített környezetnek, így a térségi gondolkodás is alárendelt az ágazati gondolkodással szemben.

N. E. Egy polgári fejlődés nyomán ma nem kérdés hogy az építészet kultúra-e vagy sem. A civilizációs mellett a kulturális aspektus is elengedhetetlen. Pozitív jellek tartom, hogy megalakult az Akadémia és a Magyar Építőművészek Szövetsége. Az Országos Főépítési Kollégium szintén kezd magára találni. A jövőbeni fejlődés záloga azonban már az új generáció kezében van.

B. Cs. Nem egészen pontos így, mert a kortárs építészet, a műemlékvédelem, a kultúra és az anyagi-technikai rész utoljára 1989-ben, az utolsó minisztériumi évben volt egységes irányítás alatt. Ennek hibája az ipar és technológiai oldal dominanciája, vagyis az egyensúly hiánya volt.

N. E. Ebben igazad van, de akkor mit is építettek?

B. Cs. Mivel a materialista szemlélet győzött, uralkodó lett a kivitelező és a gyártóipar, azaz a technikai oldal. Mindez elnyomta a szellemi oldalt, a humán közelítést – így születtek a torz lakótelepek. Ugyanakkor a műemlékvédelem, az építés jogi irányítása a kivitelezéssel egy helyen volt, igaz alárendelt szerepben. Furcsa, de a szocreálban volt utoljára domináns az építészet kulturális aspektusa. Ez volt az említett politikai építészet, ami szellemi okokból, fejlődésellenessége miatt kudarcra volt ítélve.

N. E. Ha mi ez ellen küzdünk, akkor elismerjük, hogy ennek van még jelentősége. Szerencsére ez már a múlt – nem is nagyon foglalkoznék vele.

B. Cs. Nagyon fontos hogy valamit kultúrának tekintünk-e, vagy sem. Mert ha nem tekintünk rá kultúraként, nyilván nem is lesz az.

N. E. Ez szerintem evidens, a véleményemmel nem vagyok egyedül.

B. Cs. Magyarországon nem.

T. A. A településeken megjelenő főépítési „gazdaszemlélet” olyan, mint egy homeopátiás csepp, aminek a kisugárzása hihetetlenül nagy. Vác főterén harminc évvel ezelőtt, amikor ott dolgoztam, csak kocsmázni lehetett, sétálni nem, mert nem volt hol. Tokajban harmincöt évvel ezelőtt a csípős szmogot lehetett csupán érezni, nem egy elegáns kisváros hangulatát. Ezek a helyek – sokak kitartó munkájának köszönhetően – újra élhetőek, fényük beragyogja környezetüket.

B. Cs. Tokajban most újra érezni fogod a gépek szagát, mert az új testület a gépkocsiforgalmat a sétálóutcában újra vissza kívánja állítani.

Sáros László Az első nagy hiba az volt, amikor valakik kitalálták, hogy ugyan szükség van építészetpolitikára, de nézzük meg előbb, hogy ez hogyan működik Európában. Lefordították a több helyről beszerzett dokumentumokat. Különböző szakértőborok alakultak aszerint, hogy például a finn, a skót építészetpolitikát tekintették-e követendőnek. Ez számomra olyan, mintha arról vitatkoznánk, hogy a stájer paraszté vagy a skót hegyi pásztoré az alkalmasabb kalap. Ezért tartott mindez 10 évig. Valójában pedig pontosan tudjuk, hogy arról van szó, hogy bár az építészet a kultúra része, lényeges, hogy ez mindenki által elfogadhatóan így legyen. Nem szabad azonban olyan nagyon erőlködni. Ebben az országban van egy Kodály-módszer, amely nem azért jött létre, mert a Kodály azt gondolta, hogy mindenből zenészt kell faragni. Kodály hitte, hogy akinek élő, személyes, eleven kapcsolata van a zenével, annak az élete szebb, jobb, könnyebb, és az emberi tartása is más lesz. Fel kell ismernünk, hogy nincs ez másként az építészettel sem. Az a kérdés, hogy tudunk-e az épített környezetünkhöz kodályi színvonalon nyúlni, vagy sem. Az a cél, hogy legyen a társadalmunknak füle a zenére, legyen szeme az építészetre. Legyen egy hite, és legyen lelke, építse a saját minőségi életét ezzel. Mindez talán általánosságnak tűnik, mégis alapszükséglet.

B. Cs. Az építészetpolitikai tervezet megfogalmazása szerint „Az oktatás minden szintjén ki kell dolgozni az építészeti kultúra ismereteinek átadását mint az épített környezet kultúrájának zálogát, hiszen a kulturált épített környezet csak művelt épített, használó és tehetséges, jól képzett szakemberek együttműködésével jöhet létre. A kulturált környezet megteremtése érdekében növelni kell a társadalom érzékenységet és tudatosságát, ezért a közoktatásban, az ismeretterjesztésben is, általános kommunikációban is nagyobb hangsúlyt kell fektetni az épített környezettel kapcsolatos általános ismeretekre. Hangsúlyosan kell kezelni a nemzeti alaptantervben a vizuális és építészeti kultúra ismereteit, vagy a felnövekvő nemzedék térlátása, érzékenysége, tudása a műszaki alkotások széles spektrumában, a mindennapokban is hasznosítható legyen. Az alapfokú oktatás eredményességének feltétele a közérthető és inspiráló tananyag készítése, valamint a tanárok ez irányú továbbképzése. A szakirányú felsőoktatási képzési struktúrájának figyelembe kell venni, hogy az építészeti, urbanisztikai, belsőépítészeti és kertészeti termelés személyes kreativitást igényel, mely leginkább a műhely jellegű oktatásban bontakozhat ki, ehhez kell iga-

zítani a tanári és hallgatói létszámot is. Az oktatás lényeges eleme a történeti alap, melyre az új ismeretek megbízhatóan építhetők. A felsőfokú oktatásban célszerű lenne a tervező és a kivitelező hivatás szétválasztása, valamint a tervezők társadalom-ismeretanyagának bővítése, különösen a területfejlesztés és településtervezés oktatásában.”

Úgy vélem, hogy ez a lényeg, ami egybevág a Sáros László gondolataival. Lehet, hogy ezt még hangsúlyosabban, még hangosabban kell mondani.

Ez a program érinti az egész társadalmi spektrumot. Fontos lenne, hogy a jelenleg azonos arculatú, túlzott számú terveződiploma gyártására törekvő építészeti felsőfokú intézmények differenciáltabbá, az épített környezet speciális szakági képzési és kutatóhelyeivé váljanak. Mindezek tükrében az építészeti oktatás területén felül kell vizsgálni a jelenlegi bolognai rendszer alkalmazását. A szakoktatás igen fontos, jelenleg elhanyagolt területe a szakmunkásképzés, melynek fejlesztése az építőipar teljes spektrumában és az épület-rekonstrukciók során felmerülő tradicionális szakmák tekintetében is szükséges, mert ez Európa-szerte piacképes tudást és munkát jelenthet. Az épített környezethez szükséges kultúra növelésének programját végigvezettük a társadalom, az iskolák, a felsőoktatás, a szakoktatás teljes vertikumán.

S. L. A bolognai folyamat eredményeként létrejött felsőoktatási rendszert nem felülvizsgálni kell, hanem törölni. Szerencsére a műegyetemi építészoktatás részben kikerült.

N. E. Az összeállított építészetpolitikai anyag olyan, mint egy enciklopédia, melynek létrejöttében szinte valamennyi akadémikus aktívan közreműködött. Minden benne van, ami fontos. A kérdés csupán az, hogy vajon megfelelő arányban szerepelnek-e az egyes témakörök. Az a meggyőződésem, hogy a tervezet gyakorlatilag minden építészeti alapkérdést magában foglal.

B. Cs. Azt sajnos nem írhatjuk le – bár egyértelmű –, hogy a magyar építészeti Kodály-módszert keressük. Azt azonban leírhatjuk, hogy a legfontosabb az építészeti kultúra.

N. E. Ennek az építészeti stratégiának az építészek szíve vágyát tartalmaznia kell. Úgy érzem, hogy senki sem tud olyan lényeges dolgot mondani, ami ebből kimaradt. Ezért nagyon fontos dokumentum, a felvilágosodás kori enciklopédiákhoz hasonlóan.

B. Cs. Az anyagba a korábbi tervezetek megfogalmazásai is – például a MÉK által kidolgozott szöveg egyes részei is – átemelésre kerültek.

N. E. Most az a kérdés, hogy ez a mindent tartalmazó, kiterjedt, tisztességes dokumentum hogyan jut el a társadalomhoz. Lényeges, hogy egy író, egy festő vagy egy zenész – mivel nekik is írjuk – megértse, hogy miről

is van szó. A szakmának ki kell lépnie a zárt világából. Olyan pozitív, követendő példákkal kellene illusztrálni, amik magukért beszélnek.

B. Cs. A bevezetőben szerepel, hogy az épített környezet az országimázs, a nemzeti identitás része.

N. E. Az építészeti műveltség és ízlés kérdésében nagyon más véleményem van. Sok olyan barátom van – rajzfilmestől az orvosig –, aki konzervatív ízlésű, de nem műveletlen. Sokan a zenében is alapvetően a tradicionálist kedvelik. Nemrég egy koncerten tapasztaltam, hogy amíg Brahms szólt, mindenki ült és tapsolt, majd a modern rész alatt sorban szöktek ki a büfébe. Ez a jelenség minden téren tapasztalható, ez nem speciálisan építészeti ügy.

T. A. Alapvető, elemi szellemi fogódzók hiányoznak, amelyek az archetípusokból táplálkoznak, amelyek révén orientálódni tudunk, legyen ez építészeti tér vagy a művészeti élet tere. Mindez oly mértékig spekulatív és önmutogató lett, hogy az alapvető jelentések már eltűnnek.

B. Cs. Érdekes, hogy ha egy városi, viszonylag jómódú polgár vidéki, hétvégi vagy nyári pihenőhelyet akar magának, akkor általában nem egy sátozott házát vesz, hanem hagyományos parasztházat. Az sem akadály, ha olyan rossz állapotú, hogy szinte össze akar dőlni.

N. E. Az a fajta ház, aminek van alapja, formája, lelke – amit te alkotsz –, a mai „kortárs” szemlélet szerint anakronisztikus lehet. Tulajdonképpen Makovecz házai is ilyenek. A népművészet évszázadokon keresztül csiszolatott kánonokat, így azok szinte tökéletessé értek, és mélyen beépültek a nemzettudatba. Száz éve a magyar építészet világszínvonalú volt, eredményei ma is láthatóak. Még a legnehezebb időkben is voltak Jánossy és Farkasdy. A minap beszélgettünk műemlékesekkel Makovecz házainak levédéséről. Azzal érveltek a korlátozás mellett, hogy az ország megosztott, sok ember szemében szálla ezen épületek műemlékké nyilvánítása. Ez a mi számunkra nyilván elfogadhatatlan.

B. Cs. Egyszerű, az életművet kell levédeni.

N. E. Amit Sáros László mondott, félig-meddig igaz, de nem egészen. Isten mentsen minket attól, hogy egy „ízlésterror” következzen, és kezdjük azt, ami Hollandiában van. Az építészetet szeretni kell, törődni kell vele, ez egy életforma, nem munkakör vagy üzlet. Rajz és formakincs! Már az óvodától. Úgy gondolom, hogy rajzolni és írni meg kell tanítani a világot.

B. Cs. A progresszió folyamatos. Vannak olyan elemei a fejlődésnek, melyek kikerülhetetlenek: egy repülőteret nem lehet tradicionálisan megépíteni, mivel ez utóbbit nélkülözi.

N. E. Calatrava példája ennek ellentmond.

B. Cs. Láttam tradicionális felfogású benzinkutat, amely sokkal rosszabb volt bármelyik standard benzinkútnál. A progresszióknak helye van, új anyagok, technológiák jelennek meg, új energiaszemlélet született. Mindezt a ma építészetében kreatívan fel kell használni, miközben érezhetően és felelősen egy történelmi folyamat részei vagyunk.

T. A. A modern építészeti felfogásnak, életszemléletnek biztos, hogy van terepe. Ugyanakkor kérdéses például, hogy egy minimál stílusú lakásnak van-e annyi befogadója, mint amekkora a szakmai híre. Tapasztalom, hogy a legtöbben nem egy ilyen meditatív térben érzik jól magukat, lelki karakterük egy ennél befogadóbb jellegű épületet kedvel, mint amire az imént Bodonyi Csaba is utalt.

B. Cs. Az európai, nyugati minimalizmus problémája az, hogy egy rossz leképzése és „izmussá” alakítása csupán a Tadao Ando-féle eredeti japán vonalnak. Utóbbiban a minimalizmus nem redukción, hanem sűrítésen alapul, és a sintoista vallásban gyökerezik, tehát szakrális jellege is van. Egyrészt kötődik az ottani vallás hagyományaihoz, másrészt sűrít. Az európai minimalizmus mindezt figyelmen kívül hagyva redukcióval, tehát elhagyásokkal próbált hasonló légkört teremteni, csakhogy a sűrítések elmaradása egyben egy leszegényítés is, és a szakrális alapot nélkülözi. A magyar parasztházakban van ilyen sűrítő minimalizmus, tehát abból is kiindulhatnánk. Pár hónapja olvastam egy minimalista építésről, aki nagy örömeire találkozott egy minimalista építetővel. A bemutatott ház közel ötszáz négyzetméter alapterületű volt; ennyit a minimalizmusról... Ez a minimalizmus formai felfogása csupán. Nem tartalmi, nem lényegi, nem tudatos anyag- vagy energiafelhasználási gondolkodás eredménye. Nem sűrít, hanem pusztán divatos attitűd.

N. E. A formai kiüresedés főleg azért van, mert a hit, a szeretet, az átélés kiment mögüle. Az ember ilyenkor kidobja azokat, amiket megunt. A formákat viszont újból meg kell tölteni. Most éppen ez előtt a fordulat előtt állunk, a művészetben, a főépítészetben és a tervezésben egyaránt. Ma a világban nagy változások vannak minden területen, mi pedig itt olyan dolgokkal küzdünk, ami nem is a 21. századé, hanem a II. világháború utáni szemléletet tükrözi. Körülnéztünk, milyen építészeti politikák vannak a világban, megismertük, hogy Nyugat-Európában ezt hogyan csinálták. A múlt reális értékelése és a jövő felelőssége nélkül azonban csak mások bábjaként sodródunk tovább. Száz éve nyugati egyetemeken tanult világszínvonalú építészeink a kor legmodernebb technikáját, tudását, művészi színvonalát a magyar formakincssel ötvözve a világ élmezőnyében

jártak. Ez a cél: nyugati tudás és technológia, magyar szív. Most optimista vagyok, hiszen „normális” emberben „normális” szépség és harmónia utáni vágy él. Mint a gyereknek, a társadalomnak is van természetes fejlődési folyamata egy rettenetes politikai sokk után. Egy sokáig megszállt, majd lassan ébredező, szegény ország esetében ez érthető. Ugyanakkor tőlünk nyugatabbra sokszor már inkább a kiüresedés felé haladnak. Olyan alapvető fogalmak kezdenek kiürülni, amik bennünk még komoly jelentést hordoznak. Ehhez óriási segítséget jelentenek például az Erdélyből jövő magyarok, akik ébren tartanak bennünket.

T. A. Mindig emlékeztetnek arra, hogy mit kell megbecsülnünk.

B. Cs. Próbáltam a főépítési konferencián [XVIII. Országos Főépítési Konferencia, Nagykőrös, 2013. augusztus 30. – A szerk.] felhívni arra a figyelmet, hogy a szokásokat lehet alakítani. Még az angol idősorokban a háború előtt volt Jeruzsálemben egy főépítész, aki megegyezett az akkori testülettel, hogy csak egyféle kőből lehet építeni. Ezzel egy szinte kultikus erejű hagyomány teremtődött. Lehetséges tehát szokásokat involválni jogszabállyal is.

N. E. Egy „normális”, egészséges ösztönű, írni-olvasni tudó ember például hallja, ha valami disszonáns a zenében, érzi, ha baj van a házakkal. Ugyanakkor tisztában vagyok azzal, hogy a kulturális színvonalat, műveltségi szintet javítani rendkívül lassú folyamat, és azt gondolom, a kormány sincsen olyan pozícióban, hogy ezt nagymértékben gyorsítsa. Ezért fontos lépés az építészetpolitika, amely jelenleg tervezetként nyitott minden észrevétel és javaslat irányában.

Előszó tervezet Magyarország Építészeti politikájához

Az építészet, tágabban az épített környezet az alábbiakat idézi bennünk: otthonosság, harmónia, szépség, praktikum, tartósság, a történelmi értékek tárgyi lenyomata, országimázs, identitás...

Az épített környezet – az általános kultúra és a természet részeként – időben és térben átfogóan kiterjedt kultúra, mely körülvesz bennünket, színvonala és rendezettsége befolyásolja életünk minőségét, függetlenül attól, hogy tudatosan gondolunk rá, vagy sem. Generációs felelősség és kötelesség tehát, hogy az épített környezetünket hogyan őrizzük meg, s fejlesztve hogyan adjuk tovább az következő korosztályoknak.

Településeink, s azok hálózata, a természethez való viszonya a magyar nép legnagyobb és legrégebbi közös alkotása.

A magyar kormány – az Alkotmányban rögzítettek folytatásaként – elismeri, hogy a magyar állampolgároknak és közösségeinek alapvető joga, hogy kulturált, civilizált és egészséges épített és természeti környezetben éljenek, s annak értékvédelmében és fejlesztésében (alakításában) aktívan részt vegyenek, s a környezetből eredő életminőséget önmaguk és az elkövetkező generációk részére biztosítsák.

Fontosnak tartjuk, hogy harmonikus környezetben élni ne legyen „szerencse dolga”.

A kormányzat a tudatos minőségi környezetalakítás alkotmányos felelősségétől inspirálva – más európai nemzetekhez hasonlóan – olyan nemzeti építészeti politikai irányelveket alkot, melyek átfogó alapjai a további jogi és szervezeti eszközök és cselekvések alakításának.

A kormány ezen építészeti politikai elvek alapjaként deklarálja, hogy az építészet történetileg a kultúra része, s szakít az 1950-től tartó materialista értelmezéssel, melyben az építészet csupán anyagi természetű, s az építéssel azonos.

Rendkívüli és örömteli alkalom a hír, hogy a Kormány építészeti politikáját jeles építészünk, Ybl Miklós születésének 200. évfordulójának évében készülni fog elfogadni.

Dárday István

A lélek furfangos feltámasztása

„... amely nemzetnek nincs eredeti művészete, nincs fajtulajdonságának jelleme, amely országban a művészet utánérzés, utánzatokból fejlődik, ott az állam törvényeit nem tisztelik, amely országban a művészetek élén utánérző, utánzó egyedek állanak, ott más pályán is tehetségtelen, protekciós egyedek uralkodnak. Tehetséges művész az, aki az élő perspektívát meg tudja csinálni. És ez a minimum az, amit ma a mozgóképekkel szemben lehet követelni.

De nemcsak a szobrászat és a festészet terén, hanem minden téren, ahol újat kell teremteni, tehát még a politikai és hadászati téren is művekre van szükség, aki Isten ihletével újat képes teremteni, a hideg számító holt távlattal szemben pedig felül tud kerekedni...

...Nézni nézhet mindenki, de látni csak az láthat, akit az Isteni gondviselés ezzel a képességgel különösen megáldott. És ezek a különös képességgel megáldott emberek vannak hivatva az ember művelődéstörténetét gyarapítani, vagyis az adott esetben az Isteni bölcsességet igazolni...”

Csontváry Kosztka Tivadar: Önéletrajz

Veszélyzónák

■ Korunk szenvedélyes célja kell legyen – a vizuális kultúrával összefüggésében – megvilágítani azt az életünket mélyen átható folyamatot, melyben az emberi lét társadalmi funkciókká szűkül, a *termelés, a kereskedelem és a fogyasztás* ördögi körforgásába kényszerült társadalmi praxis kiveti magából az ember és a természet viszonyában rejlő „nembeli lényeket”, s az állam és a társadalom politikai küzdőterein a polgárosulni vágyó ember nem egyéb, mint a munkaidő és a szabadidő dialektikus viszonyában foglyul ejtett Herkules, aki engedve a médiumok furfangos kísértéseinek hagyja megfosztani önmagát az évezredek során felhalmozott bölcsességtől és tudástól, s kiszabadítva önmagából az ősi ösztönök birodalmának szörnyeit, sugárzó értelemmel és digitális csápokkal *imbolyog a nap mint nap összetákolt érdekek hajóján*.

Az a könyörtelenséggel megvert felfoghatatlan erő, mely látszólag a tulajdon hatalmából születő *haszon* anyagi és szellemi tényezőiből és törvényszerűségeiből táplálkozik, pillanathoz és aktualitáshoz kötött démon, mely feltartóztathatatlanul terjeszkedik, táplálja és növeszti önmagát. Akadálytalan diadallal pusztít, ahol meggyengül a *lélek*, ahol a *szellem* földcsuszamlása előtérbe tolja a test szükségleteinek mindenáron való prioritását, karnyújtásnyira hozza a horizontot, megöli az idő határtalanságában rejlő távlatot, s a jelenvalóságot számtalan, egymást követő pillanatra szűkítve egyenlőségjelet tesz az össze nem illő történetek, események, gondolatok, cselekvések közé. Ez az az erő, amely a különbözőségekre épülő valódi világ rejtett lényegét az azonos sztereotípiák és klisék rafinált, sokszínű kalodájába zárva felzabáltatja a tisztavirág-életű tömegkommunikáció sokfejtű gólemeivel, melyek aztán odaköpi elénk színes monitorainkra, főcímdalainkra és vetítővásznaink egyre zsugorodó méretű felületeire a kultúrsztaniolba csomagolt manipulációs szirupokat s a komplexitást vállaltan megkerülő hírközlés tárgyilagosságába bújtatott hazugságesszenciát.

A gondolat leszűkített, látszólagos rendszerbe foglalt tetszetős megjelenése a tömegkommunikációban és a vizuális kultúrában a részdiszciplínákra bomlott tudományos szűklátókörűség egzaktságával kápráztatja el a biztonságra és modernségre vágyó embert.

A civilizáció a harmadik évezredre radikálisan szünteti meg a műalkotás születésének és megteremtésének valódi feltételeit, s ahogy azt a kelet-európai művészek tömeges politikai szerepvállalása a legpregnansabban mutatja – ellehetetleníti a művész szuverén alkotó-pozícióit is.

A pártokból, tudományágakból, a nyilvánosságból és a tömegkommunikációs rendszerekből áradó intézményesített „bizonyosság” a civilizációs ember álnok támasza, melyben a Mű nem egyszerűen fölösleg, hanem a dolgok és az egzisztencia egyensúlyának zavart keltő tartománya, olyan többletterher, melyet az olyannyira

áhított „szárnyalás érdekében” a hamis tudattal intézményesen táplált élet léghajójából egyaránt kivet a luxus utáni vágy vagy az önfenntartási kényszerekből születő, igénytelenségben megrokkant öntudat.

A Mű az intézményesült világ számára lényegét tekintve értéktelen, ellenséges közeg, melyben az élet teljességében gondolkodó és cselekedni vágyó ember a világ értelmetlenségére tekintve őrizni próbálja változó marandóságait, s összekapcsolja múltját és önmagát, s az elérhetőnek vélt jövőbeli lehetőségeiről álmodik.

A Mű megnyitja az ismeretlen összefüggések ablakait és kapuit, beavat a tiltott és titkos gondolatokba, félelmekbe és vágyakba, egyszerre rombolja le és építi fel a lelket. A Mű a szellem menedéke, önvizsgálat és alázat, segít felfogni a modern világban élő ember létének bonyolultságát és hidat verni a kint és bent közötti felfoghatatlan szakadék fölé.

A Mű az élet előtt jár.

Ereje a lét örökös felfedezéséért, meghódításáért folytatott – közkinccsé váló – küzdelemben rejlik, mely *érdekmentes könnyörtelenséggel* tárja fel vagy leplezi le az egyén, a természet és a társadalom egyetemességében rejlő mikro- és makroviszonyokat.

A Mű az alkotás szigorával teremtett felfedezés és kétely a leegyszerűsítő bizonyosságokkal és féligazságokkal szemben, valódi – fel nem ismert – szükséglet, mely a történelem hú társa, múlt, jelen és jövő iránytűje és hiteles dokumentuma.

A Mű mindig az élet előtt jár. Ebben rejlik rejtett paradoxona is, mert célja önmaga, s perspektívája nem más, mint az arány, a szépség, a mindenséggel való reális és mitikus kapcsolat törvényeinek kiterjesztése a mindennapokra.

Ahol a Mű elvész, ott sok minden épülhet, de nem viágozhat semmi, mert elsorvad a szellem, és elsorvad a lélek, nincs többé misztérium, nincs születés, titokzatos felfedezés és reinkarnáció.

Egy előretekintő kulturális stratégia kiindulópontja minden látszat ellenére nem lehet más, mint a Mű természetrajzának és infrastrukturális feltételeinek elemzésén alapuló ellenszegülés a kézenfekvő aktualitással, a töke diktátumával szemben, mely stratégiát csak a kulturális környezetszennyezésnek áldozatul esett Mű újjászületésének feltételteremtő munkájára szabad építeni.

Aktuális szövetségek vagy stratégia?

Sokak számára a műalkotás ilyen mértékű középpontba állítása, abszolutizálása elfogadhatatlan. E sokak azonban nem látják, hogy ez nem jelent egyfajta arisztokratizmust, csupán az évezredes távlatok figyelmen

kívül hagyását, amely természetesen nem tagadja a művészetben, a mozgóképkultúrában a műveken kívüli termékek létjogosultságát, sőt az azoknak sokféleségből fakadó kulturális dinamika szükségességét hirdeti, a nyilvánosság szerkezetének egészséges működését, melynek azonban van origója, melyben a viszonyítási pontok nem esetlegesek, és nem építhetők önkényes „érdekesztetikákra”.

A stratégiateremtő vágy azonban kevés a rendszerben gondolkodás és annak cselekvési meghoszabbítása nélkül, ahol a tradicionális műfajokra épülő intézményes szisztémák konzervativizmusa torzítóan hat a mozgóképkultúra

egészének működésére, nem jelöli ki az általa nyújtott új lehetőségek határait, s nem teremti meg a társadalom valódi és vélt szükségletei és a mozgóképtermeles közötti harmonikus összhangot. Nem lehet ma már játék- vagy dokumentum-, rajz- és természettudományos oktatófilmre bontott szervezetekben gondolkodni akkor, mikor a vizuális kultúrában az új technikai lehetőségek által teremtett első információs robbanás után be nem látható következményekkel járó láncreakciószerű forradalom zajlik.

Meggyőződésünk, hogy a nemzeti mozgóképkultúra infrastruktúrájának és intézményrendszerének korszerű megteremtése nem képzelhető el a mozgókép társadalmi funkciók szerinti átgondolása – az egyes társadalmi funkciók piachoz, műhöz és a befogadás mechanizmusához való viszonyának elemzése – nélkül, melyben a műfaji sajátosságok természetesen szelekciós szempontként meg kell jelenjenek, de elsődleges szerepet e rendszer kialakításában ma már nem játszhatnak.

Sokkal inkább azok a hordozóanyagok és közvetítőtechnikák kell előtérbe kerüljenek, amelyeken keresztül a vizuális Művek és Termékek a befogadóhoz eljutnak. Ennek a folyamatnak a során egyben megfogalmazásra kerülne a celluloid és az elektronika, a film és televízió elméletben is tisztázandó specifikuma, melyek különbsége azonban nem választóvonal, hanem a mozgóképkultúra sajátos megjelenési lehetőségeinek tudatos egymásra építése, ahol műalkotás és vizuális szolgáltatás összelelkezhet.

Míg azonban a művet mindig megújítja a művész szenszibilitása, addig a vizuális kultúra tőkének kiszolgáltatott terméket előállító struktúrája a gazdasági és politikai mechanizmusok, a társadalmi önismereti tényezők, a szakmai konzervativizmus és progresszió harcának ölelő bilincseiben csak kivételes helyzetekben képes a megújulást is magában hordozó változásra.

A kelet-európai rendszerváltozások folyamata felkínálta ezt a kivételes lehetőséget – a magyar filmkultúra számára legalábbis –, melynek alapjai a Magyar Mozgókép Alapítvány létrejöttével – s annak folyamatos továbbépítésével komoly esélyt jelenthettek volna a magyar film-, video-, és televíziós művészet továbbélésére, amennyiben az ország politikai helyzete lehetővé tehetné volna a hatalom és a szakma számára a permanens és radikális önkritika gyakorlását, s nem engedi magát a taktikai önbecsapás és önkozmetikázás világában anyagilag és szellemileg egyre jobban korrumpálódni s egyre mélyebbre süllyedni.

Amikor tehát stratégiateremtő munkáról beszélünk, e teremtő folyamatban részt vevőknek e munkához szükséges konszenzushoz alapkérdések kollektív tisztázása szükséges, s ez az elmúlt évtizedekben elmaradt, s napjainkban sem látszik megvalósulni.

Mikről is van elsősorban szó?

1. A termelés–kereskedelem–fogyasztás vertikuma nem analóg a kulturális területen létező mozgóképgyártás, -terjesztés, -befogadás ugyancsak egységessé teendő rendszerével, melynek konzekvenciái az állam és társadalom jogi és pénzügyi szabályozásában meg kell jelenjenek.

2. A kulturális termék áruként való felfogásából következően elméleti alapon, a gyakorlat számára megvalósítható módon külön kell választani a *kulturális fogyasztásra* épülő struktúrákat a „nembeli igényeket kielégítő” *kulturális közszolgáltatás* struktúráitól, mely kettő között a lényegi különbség nem csupán a profit- és nonprofit-orientáció, hanem míg az előző a fogyasztói társadalom által létrehozott és táplált – piackutatással feltárt – igényekre épít, s azok kielégítéséből a haszon érdekében szervezi meg tevékenységét, addig az utóbbi az igénykielégítéshez szükséges ismeretek és felmérések birtokában a nembeli igényfelkeltésre kell tegye a hangsúlyt, s ennek megvalósítása érdekében kell, hogy intézményesített működését felépítse.

3. A kulturális fogyasztásban a műalkotás áruként jelenik meg, a Mű előállítása szorosan összekapcsolódik az eladhatóság szempontjaival, a gyártás, terjesztés, befogadás egységét a haszonelvűség köti össze, ahol a gyártás nem autonóm, szuverén művelet, hanem a pénznek – mint értékmérő eszköznek – alárendelt szakmai folyamat.

A kulturális közszolgáltatásban a Mű létrehozását a gyártás–forgalmazás–befogadás egységes rendszerében a művészi üzenet és a befogadhatóság dialektikus egymásra hatásából születő alkotói akarat irányítja, mely függ ugyan a pénz hatalmától, s létrejöttében számottevő körülményként van jelen, de meghatározó erőként a Mű törvényszerűségei, a közlendő tartalom célra orientáltsága lehetnek csak az irányadók, s intézményes infrastruktúrájának kialakításában ennek kell mérvadónak lenni. A fentiekből következik, hogy az elmúlt 50 esztendő során létrehozott intézményes struktúrának – a mozgóképgyártás és -terjesztés irányítását meghatározó vezetőtípusok, a mecenatúra, a finanszírozás, a tárgyszemélyi feltételrendszer – olyan radikális megváltoztatása szükséges, amely alkalmazkodni képes a piac logikájához, s képes a kulturális politika torzító hatása által létrehozott ellentmondások gyökeres megszüntetése mellett megőrizni és létrehozni olyan nemzeti értékeket, amelyek a magyarság, a közösség, a család és az oktatási rendszer stabilizálásával a jövő generációinak teremtik meg a lehetőséget egy élhető, szellemi és erkölcsi értéken alapuló munka alapú társadalom megteremtéséhez.

Ennek a napirenden lévő átalakulásnak alapszempontjai elméletileg azonban tisztázatlanok, nem eléggé differenciáltan alkalmazkodnak az elérendő és pontosítandó célok megvalósulását szolgáló körülmények kialakításához, s talán túl sokan remélik a csodát ott, ahol pedig az nincsen: az idegenből importált módszerekben, struktúrákban és művészeti ideológiákban.

Szemünket vessük ugyan a világra, de ne tévesszük szem elől azokat a sajátosságokat, amelyek a kelet-európai térség történelméből, gazdaságából és kulturális értékkeremtő múltjából következnek. Ne tévesszük szem elől mindazt a szellemi, erkölcsi tudatos pusztítást és a nemzet értékeivel szemben elkövetett végromlást, ami a rendszerváltoztatás óta elmúlt két évtizedben a vidék pusztításában, a kulturális és oktatási intézményeinek tudatos lezüllesztésében tetten érhető.

Jelenleg az átfogó, elméletileg végiggondolt, helyi gyökerekből kiküzdött koncepciók hiánya miatt a napi gyakorlati munkában sem a személyi, sem az intézményes, sem az alkotói feltételek megteremtéséhez szükséges lépések nem rendelődnek alá egy komplex mozgókép-kultúra többfunkciós működéséhez nélkülözhetetlenül szükséges stratégiának, amelyben a művészeti, oktató, hírközlő, szórakoztató stb. funkciók egymást kiegészítő, egymásra épülő egységes egésznek alkotnak, és stabil alapjait képezhetik egy versenyképes új generáció országepítő feladatainak.

Az érdekezések és érdekkülönbségek a demokratikus elvek ellenére nem valódi koncepciók nyilvános ütköztetése közben születnek, az érdekütközések a közmegegyezéssel létrehívott kompetens testületekben is csak részinformációkon alapuló, az elosztás körüli manőverre degradálódnak, s a szakmai szövetségek az alkotás műhelyteremtő tartalmi kohéziója helyett csupán naponta változó érdekkapcsolatokban élnek tisztavirág-életüket, a döntések pedig – egy vagy több szűk körből kisugározva – csak a napi erőviszonyok hosszú távon labilis, utólag megkérdőjeleződő zűrzavarára és a politikai taktikázások és lavírozások határkitapogatásaira épülnek.

E negatívumok ellenére azonban – mely negatívumok veszélyes fegyvert jelenthetnek az eddigi szakmaépítők munkáját következetesen és konstruktívan folytatók ellen

– világosan kell látni: a magyar mozgókép jövőjének legfontosabb alapkérdése hogy a *film*, az elektronikára épülő televíziózás s a *technológia fejlődésének köszönhető számos új – napjainkban alakuló – vizuális felület* úgy találjon egymásra, hogy mindegyik képes legyen megtartani funkciójából és sajátosságaiból eredő másságát, s e megújulásban képes legyen közvetíteni és helyreállítani a tudatosan eltorzított emberi és nemzeti értékeket. Ez az „egymásra találás” az összes, egymástól mesterségesen elszigetelt terület lehetőségeit képes lesz megsokszorozni.

Amennyiben azonban e folyamatok irányítása olyan kezekbe kerül, ahol az álkultúrából táplálkozó sznobéria s a haszonelvűség radikalizmusa megtörheti az alkotó szellemet, a technokratikus gőg kiűzheti a döntéshozatalból a képben és filozófiában gondolkodó génuszt, ha a film- és televíziós ipar árnyékába szorul az emberiség emlékezetét fenntartó Mű, mert a pusztta közgazdasági ráció látszatigazságai megingatják hitükben és képességeikben az egzisztenciálisan megrokkant képírók sokaságát, s megtevesztik a hálátlan pozíciókba került kurátorokat és tisztségviselőket, akkor a magyar vizuális kultúrában rejlő potenciális lehetőség nemzetközileg is egyre érdekeltenebb vizuális tucatmaszlag marad.

Tévedni emberi dolog, a taktikában tévedni helyrehozható vétség, stratégia nélkül viszont a tévedés garantált bűnné válik, mindannyiunk felelősségét magán viselő visszafordíthatatlan pokollá. Ennek elkerülése érdekében e pillanatban a hatalom, a művészeti konzervativizmus és az avantgárd progresszió értékvédő szövetsége egyik oldalról sem megalkuvás, hanem konstruktív kompromisszum lenne, egy valódi differenciált vizuális kultúra értékközpontú stratégiájának megteremtése érdekében, melynek a látvány mindenséget feltáró misztériuma érdekében ismét meg kell szabadulnia az importált verbális diktatúrától.

Az ember drámai lény

*Varga Klára interjúja Szász Zsolttal, Bereményi Gézával,
Almási-Tóth Andrással és Szabó Ferenc Jánossal*

■ **Varga Klára** – Amikor a színház szóról már csak politikai csatározásokkal terhes bulvárhírek jutnak a többség eszébe, és nem színházi élmények, alakítások, kedvenc hősök, amikor megkérdőjeleződik, hogy tudunk-e együtt sírni, nevetni, amikor elszaporodnak a B-kategóriás amerikai filmvígjátékokból lebutított színházi előadások a magyar színpadokon, az biztos jele annak, hogy beszélünk kell róla. Amikor más országokban a kortárs opera a legnépszerűbb műfaj, nálunk meg fázik tőle a közönség nagy része és sok előadó is, biztos, hogy valami nincsen rendben. Van tehát ok arra, hogy elkezdjünk beszélgetni arról, milyen a mi korunk honi színháza, dalszínháza, és milyen lesz, milyen lehet még.

SZÁSZ ZSOLT – BEAVATNI A NÉZŐT AZ ÉVEZREDES ÖRÖKSÉGBE

V. K. Mitől magyar egy színdarab? Mitől magyar egy előadás? Hogyan kell ezt egy nemzeti színháznak reprezentálnia manapság?

Sz. Zs. Kezdjük ott, hogy egy műalkotás nacionáléja általában nem ragadható meg egy lépésben, hiszen amióta letelepedtünk a Kárpát-medencében, részei vagyunk az európai kultúrkörnek. De egyszerűsítsük le a kérdést: ha egy magyar nyelvű drámaíró kortárs hazai közönségnek ír, és még sikere is van a színpadon, abból jó eséllyel magyar színdarab lesz – ilyen értelemben egy operett éppúgy pályázhat erre a rangra, mint egy sorstragédia. Érdekesebb a kérdés akkor, ha – mint a *Bánk bán* esetében – egy magyar vonatkozású történetet már megírt egy vagy több külföldi szerző. Amitől Katona műve igazán magyarrá, sőt kultikus nemzeti dráává vált, az csak spirituális síkon értelmezhető. Jelen esetben ez a jogász Katona által behatóan ismert Szent Korona-tan. Az ötödik felvonásban Endre „világbírói” szerepkörben való felléptetésével ez drámai értelemben is nyilvánvaló – de persze csak azok számára, akik azonosulni tudnak ezzel a hagyománnyal. Véleményem szerint a Nemzeti Színháznak

ugyanúgy, mint alapításakor, most is az az elsődleges feladata, hogy beavassa közönségét ebbe az évezredek örökségébe.

V. K. Én még abban nőttem fel, hogy a kultúra, a színház mindenkié, akkor is, ha nem minden égető problémáról lehetett nyíltan beszélni. Ma jól látható az ízlés-irányok, szekértáborok mentén létrejött szakadozottság, és az is, hogy sokak számára a magas kultúra nem érték, nem megismerhető, nem elérhető, nem neki szól, és egy széles réteg pedig az anyagiak miatt nem jut már el színházba. Akár a görög drámákhoz, akár egy medvetorhoz nyúlunk vissza mint színházi előképhez, azt látjuk, hogy a színház mindenkié, és a közösség középpontjában van. Hol van ma a színház, kiknek játszik, kikhez szól, van-e esély, hogy középpont legyen, és – nem bulvár- és nem botrányszinten – mindenkihez eljusson?

Sz. Zs. Vidnyánszky Attila igazgatói beiktatásakor úgy fogalmazott, hogy most a színház nálunk nagyon jó helyzetben van, mert a média hírcsatornáit a művészeti ágak közül legnagyobb terjedelemben éppen a színházzal foglalkoznak. Tapasztalatom szerint ez manapság nemcsak nálunk van így. A nyugati színházelmélet-írók – például Erika Fischer-Lichte vagy Hans-Thies Lehmann – azt állítják, hogy a nyugati demokráciák identitáskeresésében ma ugyanúgy a színháznak van központi szerepe, mint az athéni poliszdemokrácia idején. A különbség csak annyi, hogy ma nem fizetnek a polgárnak azért, hogy identitásának megerősítése végett színházba járjon. A színháznak mint társadalmi intézménynek ez az alapfunkciója véleményem szerint felül kell hogy írja a mindenkor éltélvitákat.

V. K. Van-e mai tragédia? Akad, aki azt mondja, a megváltás hite lehetetlenné teszi a végső bukást, más szerint a tévében, neten látható véres események teszik zárójelbe a megélhető tragikumot, megint más szerint a virtualitás, vagy az, hogy az ember nem érték, nincs sors, nincs életfeladat, mindenki egyforma, nincs miben elbukni. Vagy már eleve mindenki bukott hős.

Sz. Zs. A színház médiuma most is a színész, maszkban vagy anélkül, még ha óriási veszteségeket szenvedett is el az utóbbi évtizedekben a virtualitás expanziója folytán. Noha szerintem a drámai hős még mindig egy-egy jelentős színpadi alakításban manifesztálódik, ez manapság nem válhat közkinccsé, mert ha milliós példányszámban adnak róla hírt a médiák, máris elvesz az a fajta intimitás, melyet csak a színpad és a nézőtér együttlélegzése során lehet megélni. Egy televízió által tudósított tömeggyilkosság – mint például a srebrenicai – sem tud tragédiává válni, mert ma már felbomlott az a közösség, mely valaha képes volt az együttérzésre. Ma a gyakorló színházcsinálók és a színházelmélettel foglalkozó szakemberek számára is az a legnagyobb kihívás, hogy a színház több ezer év alatt felhalmozott eszköztára alkalmas-e még ennek az együttérzésnek a kiváltására. Vidnyánszky Attila rendezései egyfajta vágyott communio jegyében születnek – ami a jelek szerint sokak számára irritáló. De ez nem is csoda, hiszen ha az alapokra kérdezzük – tudniillik arra, hogy mi a dolgunk a világban –, az mindig provokatív.

V. K. Van-e ma humor, komédia, tudunk-e együtt nevetni táboroktól függetlenül?

Sz. Zs. Folyóiratunk, a *Szenáriumi* második számában több szerzőnk is foglalkozik a paródia és a satíra megsemmisítő és életmegújító funkciójával. Ez a kettősség a *parodia sacra* lényege, mely számomra a színház hatásmechanizmusának kulcsfogalma. Harmincöt évre visszanyúló színházi pályafutásom során elméleti szinten is arra jutottam, hogy az ember mint ontológiai értelemben véve már eleve drámai lény csak az ünnepi nevetés révén tud közösségi lénnyé válni. És minden értelmű társadalmi kooperációjának is ez az alapja, beleértve az ellentétes érdekű csoportok közötti párbeszédet is. Hiszen nálunk, magyaroknál minden szilveszterkor az derül ki, hogy mint a sláger mondja: „Mi együtt sírunk, együtt nevetünk.” És ez nagy megtartó erő.

V. K. Feladata-e a mai művészetnek, a drámának, a színháznak, hogy akár marginális tudást húzzon be középre annak érdekében, hogy értsük, érezzük, hogy mi történik velünk? Sokan olvasnak például spirituális irodalmat, pszichológiát, néprajzot. Értik a logikáját, nyelvezetét, tudják vonatkoztatni az élményeikre, a valóságra, ugyanakkor ezek a szövegek nemigen tartoznak az irodalmárok, drámaírók által is ismert és elfogadott közös tudáshoz, így ezekből nemigen merítenek, és nem törekednek e tudás beemelésére.

Sz. Zs. Nekem mint pályakezdő művésznek a 70-es évek végén nagy szerencsém volt. A *Művészet* folyóiratban egyszerre találkozhattam Lükő Gábor, László Gyula, Janko-

vics Marcell, Pap Gábor, Molnár V. József, Makovecz Imre radikális felvetéseivel. Mindannyian arról győztek meg, hogy a magyar kultúra a népművészettől a magas művészetig öntörvényű, és ugyanakkor szerves egészként is felfogható, melyre egy új világot kellene és lehetne is felépíteni. Seregnyi nemzedéktársammal együtt vallom – amit ma már teljesítményeink is igazolnak –, hogy az utánunk jövő nemzedékek számára ez lehet az a bizonyos „harmadik út”, mely a 21. században is járható.

BEREMÉNYI GÉZA – A MAI KÖZÖNSÉG MÁR NEM SZNOB

V. K. Mitől magyar egy színház? Egy dráma? Egy színházi előadás?

B. G. Nem tudom.

V. K. A rendszerváltás óta eltelt húsz év alatt sok minden megvalósult, amiről a nyolcvanas években álmodtunk, sok minden nem. Sokan reményvesztetten állnak a romokon. Ön szerint ebben a helyzetben mit kellene mondania a színháznak?

B. G. Nem tudom. Én mint író és rendező veszek részt a színházi munkában, de úgy, hogy a leggyakrabban a saját darabjaim ősbemutatóit rendezem. Ezenkívül színházigazgató is vagyok, de a Thália Színházban kész anyagból dolgozom, mert elsősorban befogadó színház. Igyekszem összehozni egy jó társulatot, és mivel a pesti Broadwayen vagyunk, a hely szellemének megfelelően játszani.

V. K. Ez azt jelenti, hogy elsősorban közönségigényeknek kell megfelelni?

B. G. Igen, máskülönben nem jönnek be a színházba.

V. K. Ezek szerint már nem az van a magyar színház világában, ami a nyolcvanas években volt...

B. G. Nem az van. Én most tapogatom ki a közönség igényeit. Ez a második évad, tehát sok minden még nem végleges.

V. K. Milyen eredményekre jutott eddig?

B. G. Volt hat bemutató, abból kettő bukás volt, és négy siker. Tudom, most azt várja, hogy elhivatott mondatokat mondjak, de nem tudok ilyesmit mondani.

V. K. De mi az, amit szeretnek, akik a Tháliába járnak? A könnyed, szórakoztató darabokat?

B. G. A könnyed szórakoztatást szeretik, a fajsúlyosabb és komolyabb előadásokat az évad második felére szoktuk tartogatni.

V. K. Mire megszeretik a színházat, talán eljönnek drámát nézni is? Ennyire meg kell küzdeni a nézőért?

B. G. Nem talán eljönnek, hanem könnyebben eljönnek. Ez nem küzdelem, ez egy színháznak az ügymenete most.

V. K. Kortárs drámát érdemes ma színpadra állítani?

B. G. Ugyanúgy, mint nem kortárs drámát. A kortárs drámának az az előnye, hogy érdekfeszítő problémákkal közvetlenül lehet foglalkozni általa.

V. K. Mitől válik a néző számára izgalmassá egy kortárs magyar darab?

B. G. Magyar kortárs színdarab, magyar ősbemutató akkor számíthat érdeklődésre, ha közvetlenül, egyenesen szólítja meg a nézőt, és feltéve, ha arról beszél, ami van.

V. K. Akkor ez azt jelenti, hogy a hétköznapiakban az egyenesen szólás a hiánycikk, és ha egy színpadon egyenesen szólnak, akkor az elterjed, és eljönnek rá?

B. G. Igen, elterjed, és eljönnek rá.

V. K. Mondana egy példát?

B. G. Lehet a közönség érdeklődésére számot tartó darabot írni arról, hogy valakinek meghalt az édesanyja, és a temetését intézni. Feszült csönd támad a nézőtérben, amikor a szereplő nem tudja eldönteni a színpadon, hogy hamvasztani kellene-e az édesanyját, vagy koporsós temetést rendezzen-e neki. És erre akár fel lehet fűzni a mostani társadalmat érdeklő kérdéseket.

V. K. A halál, a gyász, veszteség érdekli az embereket?

B. G. Inkább az emberi kapcsolatok kuszasága, de leginkább az erkölcsi válság tudja foglalkoztatni ma a nézőt.

V. K. De olyan drámát is színpadra lehetne állítani, amelyben egy nagy hatalmú bankigazgatót letartóztatnak, és bukik a hős?

B. G. Nem muszáj korunk hőseit állítani a színpadra, bárki állhat ott, és bármilyen dramaturgiával ki lehet fejteni mély társadalmi kérdéseket. Ez az izgalmas lehetőség a mai magyar színházban.

V. K. Különböző elméletek léteznek arra nézve, hogy miért nincsen ma már tragédia. Például ha van megváltás, akkor nincs igazi bukás. Ha nincs sors, ami elkaszál, akkor aki bukik, az inkább szájalmas, mint tragikus. Ha nem tudunk egyetérteni az alapértékekben, akkor nem világos, hogy mi számít bukásnak.

B. G. De van tragédia manapság, és lehet csinálni.

V. K. Akkor ezek szerint valamilyen értelemben közönség is van, bármennyire töredezett a társadalom? A tragédia olyasmi, ami bennünk van mindentől függetlenül?

B. G. Igen, képes arra is a közönség, hogy egy történetet tragédiának tekintsen, és ezzel a nézői képességgel kell élnie a színháznak.

V. K. Mi kell ahhoz, hogy érvényre jusson a színpadon az, ami a hétköznapiakban szétszóródik?

B. G. Kitűnő színészek kellene, hogy legyen mód a látványos és erős, átélt színészi játékra. Manapság a politikai szenzációk, mint a Nemzeti Színházban az

igazgatóváltás, az *István, a király*, toboroznak nagyszámú közönséget, de csak ideig-óráig tartanak. Túl ezen az olyan színház számíthat érdeklődésre, ahol feszítő kérdésekkel foglalkoznak.

V. K. Van-e ma komédia? Tudunk-e együtt nevetni dolgokon?

B. G. A közönség, amikor beül a színházba, egészen másképp viselkedik, mint amikor maga van, amikor egyén. Ha jó az előadás, közönséggé szerveződik. Az egyén lehet, hogy egyedül nem mer nevetni nyilvánosan, de a közönség akkor nem nevet, ha nem tudják megnevetetni.

V. K. Milyen a színház látványvilága ma? Vannak, akik korhű ruhákra, jelmezekre esküsznek, mások a *Macbeth* is utcai ruhában képzelik el, és van az álomszerű látvány...

B. G. Ez meddő vita. A színház nyolcvan százaléka szó, és húsz százalék a látvány belőle, ez nem olyan döntő.

V. K. Az egyáltalán nem számít, hogy egy jelenet valóságos a látvány szempontjából, vagy elemelt, álomszerű?

B. G. Jó díszlettervező kell. Az, hogy álomszerű-e a látvány, nem döntő, üres szakmázás, a közönséget ez nem érdekli. A nézőt az érdekli, hogy a díszlettel ne provokálják, ne legyen funkciótlan. Egy gyönyörű látvány önmagában még nem csalja be a közönséget.

V. K. Miért vállalta el a Thália vezetését?

B. G. Kilencéves színházvezetői gyakorlatra tettem szert Zalaegerszegen, szeretem a színházat, a színészeket, tudok velük dolgozni, és így a Thália Színház talán bemutatja az én darabjaimat is. Nem egy művészi hitvallást szeretnék érvényre juttatni ebben a színházban, elég, ha létrejönnek az előadások, amiket szeretnék, és ha a közönség hálás érte.

V. K. Hamvas Béla már évtizedekkel ezelőtt írt arról, hogy nem újabb elméletek és elméleti emberek kellenek, hanem olyanok, akik hasznosítják a meglevő tudást, és megvalósítják a terveket, elméleteket. Úgy tűnik, olyan kor jön, amely a megvalósítást, a gyakorlatiasságot felértékeli, az elméletekhez kevés türelme van.

B. G. Ebben lehet igazság. Ami érzékelhető a mai magyar színházi világban, hogy a mai közönség már nem sznob. Nem azért jön el megnézni a darabot, mert olvasta a kritikát. Mára sikerült elérni, hogy ne olvassanak kritikát. A kritika elérte, hogy ne olvassák őt. A közönségnek már nincs erre igénye. Kevesebb a pénzük is, jobban megfontolják, hogy elmenjenek-e színházba, vagy ne, és ha elmennek, kapni akarnak valamit. Nem divatból vesznek színházjegyet. Nagyon szűk réteg ma a sznoboké, nem tartja el a színházat.

ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS – AZ OPERA VISSZASZÍNHÁZIASÍTÁSA

V. K. Mennyiben hozott változást az opera világába a rendezői színház?

A.-T. A. Az ún. „rendezői színház” hatalmas változásokat hozott az operajátszás terén. Az opera igazi színházi műfaj lett, és egy operaénekesnek ugyanúgy kell a színpadon léteznie, mint egy prózai színésznek: számára az ének kifejezőeszköz, miközben rendkívül fontos a személyiség, a testi, a fizikai jelenlét is. Hiteles alakítást kell nyújtania, színházi körülmények között, gyakran olyan többrétegű, tág asszociációs térben létező rendezői koncepciókban, melyek komplementer módon egészítik ki a zenei textúrát, azaz nem illusztrálják a művet, hanem kinyitják, átértelmezik, felülírják, ezzel felfrissítve az évszázados tradíciót. Manapság az opera-előadások nem a hagyományra, hanem a frissességre, az újdonságra, az egyediségre törekednek, és a nézők is ezt várják el az előadásoktól: újat kell nyújtani.

Az énekeseknek magasan képzett zenészeknek és mindenre nyitott, flexibilis színészeknek kell lenniük. Az opera műfaja manapság már nem zenei, hanem színházi műfaj: zenés színház és nem színházzal illusztrált zene.

V. K. Melyek ma az elvárások egy operaénekeskel szemben?

A.-T. A. Volt idő, amikor az operaszínpadot a nagy énekelesszemélyiségek jellemezték, kevésbé volt érdekes maga az előadás, inkább egy-egy operaénekes alakítása köré szerveződött a produkció. Ma akkor tud egy énekes kimagasló alakítást nyújtani, ha teljesen átadja magát a színpadnak, a koncepciónak, és abba képes belevinni a személyiségét, azon keresztül képes közvetíteni egyedi kifejezést. Hangsúlyoznom kell, hogy a zenei intelligencia, az énektudás, a szerep tudása az alap, de az manapság nem elég. A színpadi hitelesség nem énektechnikai kérdés, hanem a személyiség kérdése. Gyakran inkább kapnak jó színészi adottságokkal rendelkező, fiatal (és esetleg éretlenebb) énekesek jelentős szerepeket, mert egész lényük képes képviselni a szerepet a színpadon, nemcsak hangilag, hanem látványban, fizikai kifejezésben együttesen. Ma már kínos egy fiatalra sminkelt idős Traviata, bármilyen éretten képes is közvetíteni a szerepet. Tudomásul kell venni, hogy megváltozott a kor, lassan kicserélődik a nézőközönség, az opera nem templom, hanem színház, a mindennapjaink része, és ez nagyon jó fejlemény. Ha a művészet fellegvára, elegáns és elit műfaj maradna, nem tudná megérinteni a mai ifjúságot.

V. K. Az opera-előadások esetenkénti porosságának, kiüresedtségének, sivárságának az oka – az ön disszertációja alapján úgy tűnik – nem mindig a korszerűtlenségből, divatjamúltságból származik, hanem a lustaságból, a megéltség hiányából, az operaénekesek egyoldalú képzéséből és téves nézetekből. Jöhet-e olyan áttörés az intézményes képzésben és a gondolkodásban, ami lecsökkenti Magyarországon az ilyen előadások számát?

A.-T. A. Mi a Zeneakadémián azon vagyunk, hogy hallgatóink rászokjanak a mai követelmények szerinti, igényes munkára. Minden operavizsga ezt a tréninget szolgálja. Amíg azonban sokan úgy tekintik az operát, mint ZENEI műfajt, melyhez szükséges rosszként kénytelenek vagyunk valamiféle színházi keretet illeszteni, nem lehet igazi áttörés sehol. Nem bírom elégszer hangsúlyozni, hogy meg kell nézni az opera műfaj kialakulásának történetét vagy a nagy operareformerek törekvéseit: mind a színházból indultak ki, az opera (vissza)-színháziasításából. Aki a hagyomány nevében, a művek tiszteletét hangsúlyozva védik a tradíciót, nem veszik észre, hogy épp az általuk védelmezett opera koporsójába ütik a szögeket. A „műhöz való hűség” félreértés: ha korhűek akarnánk lenni, akkor a nézőket is le kellene cserélni az akkori nézőkre, hiszen egy opera a színpad és a nézőtér viszonyában létezik. Akkor vagyunk hűek a műhöz, ha az opera és a néző viszonyát vesszük alapul, és megpróbáljuk a színpadon megvalósítani a művet úgy, hogy ugyanolyan hatást érjen el a nézőtérben, mint a mű keletkezésének idején. A tradíció eltávolítja a művet a nézőktől, nem lesz közük hozzá, keretbe helyezi, kiveszi a jelenkorból. A tradíció meghamisítja a műveket. Itt nem a külsőségekre gondolok, hanem az értelmezésre, nem arra, hogy mai vagy historikus-e a ruha, hanem hogy a színpadi megvalósítás tudomásul veszi-e a mai kort, eszerint értelmezi-e alapanyagát, vagy egy félreértett tisztelettel árt-e neki. Mindegy, milyen környezetben, milyen ruhákban játsszák, a mához kell szólnia. Lehet mondani, hogy a zene úgyis hat, hiszen a lélekbe hatol, hagyni kell. Igen ám, de az opera nemcsak zene, hanem színház is, azért ír egy zeneszerző operát, mert úgy gondolja, hogy az örök érvényű zene mellett az egyedi, a csak akkori, a friss és jelen idejű színházi energiáknak is hatniuk kell, a mű csak úgy teljeseedik ki. Egy szerző által megírt partitúra alapanyag, mely csak a színpadon kel életre teljesen. Ezt kell mind a képzésben, mind a közgondolkodásban tudatosítani.

V. K. Ön doktori disszertációjában többször is kifejti, hogy a kortárs opera nagy jövő előtt áll. Mire alapozza ezt? (Hiszen Magyarországon ritkán adnak kortárs operát, olykor maguk az előadók sem szívesen foglalkoznak vele.)

A. -T. A. Úgy érzem, újra reneszánsza van a kortárs operának, például a Royal Opera House 2018-ig hirdetett kortárs programot, évi három ősbemutatóval, a MET évente színpadra állít egy-egy új művet: tehát a nagy tradicionális operaházak is megéreztek a kor szavát, mai zenei nyelven kell szólni a közönséghez, mely közönség is egyre inkább frissül. A mai operák színházi szemszögből közelítenek a műfajhoz, nézzük csak meg a legnevesebb, ám hazánkban szinte nem játszott szerzőnk: Eötvös Péter műveit. Mind igazi színház, csupa teatralitás, színházon keresztül életre kelt zene. A kortárs zene véleményem szerint az operán keresztül tud szólni a nagyközönséghez, hiszen a színpadon rögtön érthetővé válik az, ami koncerten hallgatva esetleg elutasításra talál a klasszikus zenén nevelkedett embereknél.

V. K. Behatárolható, milyen témákról szól a kortárs opera?

A. -T. A. A kortárs opera eltörli a magas és alacsony kultúra közötti határvonalat, témaválasztása gyakran a bulvársajtó híreit idézi (*Ann Nicole, Two Boys, A Perfect American*), vagy kortárs drámákat adaptál (*Angyalok Amerikában*), vagy neves írókkal készített librettót (*Written on Skin*). Nagyon fontos általánosságban az, hogy az alapanyag vagy irodalmi értéket képviseljen, vagy a populáris kultúra oldaláról emeljen be témát, mely megnevesedik, mitizálódik, absztrahálódik az operaszínpadon. A jó kortárs operák kihasználják a színház lehetőségeit, a műfaji sajátosságokból filozófiát teremtenek, nem pusztán ürügy a zenére a librettó és a színpad.

V. K. Tulajdonképpen a régi nagy korszakok operatémái így adódtak.

A. -T. A. Igen, igazi nagy operakorszakban élünk, a majd százéves válság után. Szerintem most újra a Verdi–Puccini-kor támad fel, a legjelentősebb színházi műfajjá válik az opera. Ma rengeteg hatás éri a nézőt a világban, így az opera az a műfaj, mely a sok hatást rétegzetten egyszerre, *multi-task*-szerűen tudja sűríteni. A 21. század igazi műfaja az opera lesz a színházban, mert egyszerre hat az intellektusra, az érzelmekre, emberi sorsok és absztrakció, mítosz és hétköznapi valóság, szépség és kegyetlenség képes szimultán megjeleníteni. Nem véletlenül legutóbb George Benjamin *Written on Skin* című operája szinte a musicalek sikerével vetekedett: benne több valóságszint egyesül, és mégis kristálytiszt, klasszikus értelemben is drámai mű.

V. K. Milyen kortárs műveket látna szívesen a magyar operaszínpadon?

A. -T. A. Jó lenne, ha Magyarországon is bemutatnák Eötvös operáit vagy a már említett angolszász operákat (Adès, Muhly, Turnage). Érdekes, hogy az operairo-

dalomban az angol/amerikai zeneszerzők milyen népszerűek: ezek az operák magukba olvasztanak sokféle zenei réteget (pop, jazz, world music), a nagyközönség számára könnyen befogadhatóak, képesek mítosszá emelni a hétköznapi történeteket.

V. K. Mit kellene tennünk a kortárs operáért és a hasonló közönségkövacsoló sikerekért?

A. -T. A. Sokkal nagyobb figyelmet kellene fordítanunk a kortárs operaszerzőkre.

V. K. Ön a saját pozíciójában mit tehet az ügyért?

A. -T. A. Évente egy operát rendelek a tanítványaim számára operavizsga-előadásként fiatal zeneszerzőktől. Így született Bella Máté *A tavasz ébredése* és Solti Árpád *La Violetta* című operája, ebben az évben is készülünk hasonló projekttel a Zeneakadémián. Nagyon jó az együttműködésünk a zeneszerző tanszékkel.

V. K. Hogyan fogadja ezeket az előadásokat a közönség?

A. -T. A. A közönség reakciói azt igazolják: ha élvezetes formában, friss színházi szemlélettel viszünk színpadra kortárs zenét, garantált a siker, persze, főleg az új, az operatradícióktól mentes közönség körében, márpedig őket kell megnyernünk, hogy a jövőben létezzen még opera.

V. K. Lehetséges, hogy Magyarországon a közönségnevelésről sem jól gondolkodnak?

A. -T. A. A közönségnevelés iránya téves, ha úgy gondoljuk, a fiatalokat azzal kell behozni az operára, hogy „eredeti formában” kell megismertetni velük a műveket. Ez nagyon káros nézet! Új közönséget csak úgy lehet nevelni, ha azt mutatjuk nekik: róluk szól az opera, hozzájuk szól. Erre a leporolt, friss szemléletű operaelőadások és a kortárs operák a legalkalmasabbak. Igen, ha azt látják, hogy ez a műfaj a máról szól, és nem egy múzeum, akkor érdekelni fogja őket.

V. K. Akkor ők valószínűleg már nem lesznek vevők a kövér szerelmesekre.

A. -T. A. Ha kövér szerelmesek egymásra sem nézve ágnak a színpad elején, bármilyen szép is a zene, bármilyen szépen énekelnek, a mai fiatalok számára az nem lesz hiteles. Számukra, akik videoklipekben találkoztak először a zene és a kép kapcsolatával, nem fogja hitelesíteni a zene a látottakat. Náluk fordítva működik: a látottak fogják hitelesíteni a zenét.

SZABÓ FERENC JÁNOS – A SZÍNPADON KELL MEGTEREMTENI A MŰVET

V. K. Nekem úgy tűnik, hogy az opera inkább kozmopolita műfaj, mint nemzeti jellegű.

Sz. F. J. Valahol mindig is az volt. 1904-ben Németor-

szágban egy újságíró elborzadva írt arról, hogy Budapesten egy előadáson egyszerre több nyelven is énekelnek. Ez valóban így volt, elég csak a *Trisztán és Izolda* magyarországi bemutatójára gondolnunk, ahol Trisztán szerepében egy cseh tenor énekelt olaszul, Izolda szerepében egy olasz szoprán énekelt magyarul. A többi szereplő magyar volt, és magyarul is énekeltek. Nehéz ez a kérdés, hiszen az opera a legkomplexebb műfaj: egyesíti magában a drámát, a szöveget, a dallamot, a szimfonikus zenét, a színpadi látványt. A mai előadásoknál különösen gyakori, hogy az előadói személyzet – a fővilágosítótól az énekesen át az utolsó pultban ülő muzikusig – nem ugyanazon nemzet tagja. Az opera nem is korlátozható egyetlen nemzetre.

V. K. Igen, én is arra gondoltam, hogy ha például van egy nemzetközileg elismert kirgiz énekesnő, akkor senki sem arra kíváncsi, hogyan énekel kirgiz népdalokat, és az mennyire autentikus, hanem hogy jól énekl-e a Toscát.

Sz. F. J. A művészet más területein érték a helyi, nemzeti jelleg, de az operában, úgy tűnik, az a legfontosabb, hogyan lehet egy közös operakincset éltetni és közreadni. Egészen más egy olasz énekessel olasz operát hallgatni, mint német énekessel olasz operát hallgatni. Valahol a helyi jellegnek mégiscsak megvan a maga szerepe. Kutatóként elsősorban a száz évvel ezelőtti operajátszással foglalkozom, ott is találkozni lehet azzal, hogy létezik egy közép-európai énekestípus: csehek, magyarok, akik könnyen alkalmazkodnak akár a német, akár az olasz énekstílushoz. Míg egy Caruso német operában nem tudott sikeressé válni. Tehát a nagy operai nemzetek operakultúrája meg tudta őrizni jellegzetes nemzeti karakterét.

V. K. A kortárs zenében felmerül-e a nemzeti, helyi jelleg? (Hiszen az opera felszívja a környezetében lévő különféle zenei hatásokat.)

Sz. F. J. Igen is, nem is. Zeneszerzője válogatja, de ez nem lehet alapja az értéktételnek. Azt hiszem, egy zeneszerző sosem vetkőzheti le saját zenei anyanyelvét, bár való igaz, hogy ma már a kortárs zene nagy része internacionálisnak mondható. De a legfontosabb, hogy ez valóban ne váljék értéktétellé: egy absztrakt zene éppúgy lehet jó zene, mint az olyan zene, amely a nemzeti karakterét hangsúlyozza. Mindez a zeneszerző tehetségén áll vagy bukik.

V. K. Például egy Kodály-életművet mindenki eltéveszthetetlenül magyar zenei életműnek tekint.

Sz. F. J. Eltéveszthetetlenül magyar, ugyanakkor éppen a Kodály-életműhöz kapcsolódik az egyik nagy színpadi élményem. A Lyoni Opera bemutatta a *Háry Jánost*, magyar énekesekkel, de francia narrátorral – Gerard Depardieu volt a narrátor – és francia zenekarral, Kent

Nagano vezényelt. Videokazettáról néztem édesanyámmal, és közben időnként föl-fölkaptuk a fejünket, hogy „de hiszen ez Debussy!”. Akkor látszott igazán, hogy Kodály zenéjének van egy olyan franciás rétege, ami nekünk, magyaroknak szinte fel sem tűnik. De a franciák észrevették, éppen erre voltak fogékonyak, és az előadásban felerősítették. És ez így majdhogynem francia zene lett. Ahogy ők adták elő, úgy már nehezebb volt megmondani, hogy ez milyen nemzetiségű mű. A népdalok persze magyarok maradtak, és magyarul is hangzottak el, magyar énekesek adták elő őket, de amit Kodály a népdalok köré írt, a zenekari számok, azok meglepték a magyar hallgatót ebben az előadásban.

V. K. Miért olyan nehézkes és ritka Magyarországon, hogy kortárs operát mutassanak be?

Sz. F. J. Ennek több oka is van. Sok kortárs külföldi operát megrendelésre írtak, arra a színpadra, színházi térre, ahol bemutatták – máshol előadni igen nehéz lenne. A kortárs operákat Magyarországon mindössze néhány alkalommal adják elő, és ez így nagyon költséges. Az üzleti szempont is jelen van: ha népszerű repertoárdarabot adnak, arra mindig bemegy a közönség. A kortárs zene ráfizetéssel jár – ez mindig is így volt.

V. K. De más országokban ez nincsen így?

Sz. F. J. Amennyire én látom, többnyire természetes, hogy a nagyobb külföldi operaházak évről évre előadnak kortárs operákat. Hozzá kell tenni persze, hogy az előadók is idegenkednek a kortárs művektől, mert ezeket nehéz megtanulni, előadni. Nincs „megszokott” tradíció, sokszor az előadónak a színpadon kell megteremtenie a művet. Ez sokszor hosszú kísérletezőmunkát igényel, ami – sajnos – nem mindenki számára élvezet. Ugyanakkor egy jó előadóművész, legyen az hangszeres, énekes vagy karmester, mindig élvezi, ha kísérletezhet. Zongoristaként kevés izgalmasabb előadóművészi feladat létezik számomra annál, mint amikor a zeneszerzővel dolgozhatok együtt. Ugyanakkor sajnos látom, hogy az előadóművészek között sokan vannak, akik számára a kortárs zene nem vonzó.

V. K. Hogyan fogadja a kortárs operát a magyar közönség?

Sz. F. J. Ez teljesen változó. A mai közönség sokszor idegenkedve fogadja a kortárs zenét. Akik egyáltalán meghallgatják, azok is sokszor arra panaszkodnak, hogy nem értik. Egyik tanárom mondta egyszer erre: a zenét nem érteni kell, hanem hallgatni. Ugyanakkor vannak jó tapasztalataim is: néhány éve bemutatták Pécsen Petrovics Emil *Lysistratéját*, s a mű nagy sikert aratott, a közönség rendkívüli módon élvezte az előadást.

V. K. Milyen nyersanyagból készülnek ma operák?

Sz. F. J. Mai és régebbi szövegek vagy történetek alapján egyaránt.

V. K. Milyen a kortárs opera képi világa?

Sz. F. J. Nagyon különbözőek az előadások, azt lehet mondani, hogy sokféle felfogás és megvalósítás érvényesen megfér egymás mellett. A modern rendezés és látványvilág önmagában nem tesz modernné egy operát. A modern felfogásnak – de éppígy a hagyományosnak is – csak akkor van értelme, ha egységet tud teremteni. Egy minimalista színpadképpel megrendezett előadás is lehet éppolyan hatásos, mint egy látványos, korhű kosztümös rendezés.

V. K. Egy interjúban olvastam, hogy ön nagyon sok régi lemezt, hangfelvételt meghallgatott. Régen másképpen énekeltek az operaénekesek, mint ma?

Sz. F. J. Igen, másképpen. Más volt a hangképzés, más volt az előadói ideál. Nagyon nehéz ma úgy énekelni, mint akkoriban. Nem is lehet igazán összehasonlítani a kettőt, hiszen teljesen más világban élünk most. A mai világ nagyon gyors, gyors sikereket kell elérniük az előadóművészeknek. Ha belegondolunk, hogy Szvjatoszlav Richter 15 évesen döntötte el, hogy zongoraművész lesz... Ma úgy tűnik, ha valaki 14 éves koráig nem játszott valamilyen nagy zenekarral, és nem nyert meg legalább egy versenyt, esélye sincsen megmaradni a pályán, nem lesz mögötte a megfelelő menedzsment.

V. K. Ez a helyzet eredményezi a technikailag kimunkált, de semmitmondó produkciókat? Nincs idő, hogy megérjen a személyiség, önismeretet szerezzen?

Sz. F. J. Lehet, de az is gyakori, hogy egy fiatal énekes túlénékli magát, túl sok feladatot vállal. Az azonban biztos, hogy száz évvel ezelőtt egy énekesnek több ideje volt felkészülni a pályára.

V. K. Többször hallottam már, hogy amikor egy idegen nyelvű opera szövegét magyarra fordítják, és úgy adják elő, az énekesek nagyon sokat gyötrődnek, mert a zene és a szöveg nehezen passzol össze. Nem lenne egyszerűbb az eredeti szöveget eredeti nyelven elénekelni, hiszen

úgysem azért ülnek be az operába, hogy izguljanak, hogy a végén megölik-e a főhőst?

Sz. F. J. Azért ez nem egészen így van. Egy jó opera-előadáson a közönség mindig reménykedik, hogy hátha most másképp lesz a vége, nem ölik meg a szimpatikus főhőst. Ha jó az előadás, a közönség együtt él vele, benne él a cselekményben, mondhatni, együtt találja ki Kalaffal Turandot kérdéseire a válaszokat. Visszatérve a kérdéshez: ma túlnyomórészt egyértelmű, hogy eredeti szöveggel éneklik az operákat. Vannak persze ma is anyanyelvű előadások, de a nagyobb operaházakban eredeti nyelven adják elő a műveket. A mai énekesnövendékek már erre készülnek a tanulmányaik során, tisztaban vannak azzal, hogy több nyelven kell tudniuk énekelni.

V. K. Azt értem, hogy miért kell egy magyar operaénekesnek olaszul vagy németül énekelnie, de miért énekel magyarul egy német vagy egy orosz?

Sz. F. J. Ugyanezért! Ha a *Kékszakállút* be akarják mutatni bárhol a világon, Balázs Béla gyönyörű szövegét meg kell tanulniuk az énekeseknek. Igaz, hogy létezik angol, német, sőt orosz *Kékszakállú*-felvétel, de az igazi mégis az eredeti. Kérdés persze, hogy az énekes a saját anyanyelvén tudja-e jobban átélni a drámát, de ha elvárható egy magyar énekestől, hogy Verdit olaszul énekelje, akkor elvárható egy külfölditől is, hogy Bartókot magyarul. És ezt sokan meg is teszik, kiváló magyar nyelven rögzített hangfelvételek léteznek éppen *A kékszakállú herceg várából*.

Balogh Csaba

A lapelőd

Magyar Művészet

1925–1949

■ A két világháború közötti magyar képzőművészet legjelentősebb hazai folyóirata már megjelenésének pillanatában szakmai tekintélynek örvendett.¹ Az alapítók a kor neves műkritikusait, művészeit hívták meg a lapba tanulmányírónak. A munkatársak hittek a művészet politikai, ideológiai semlegességében, a tudomány ügyének érdek nélküli szolgálatában, és a jeles szerzőgárdának e célkitűzést mindvégig sikerült megvalósítania. A korszak vezető kultúrpolitikusai (Berzeviczy Albert, Klebelsberg Kuno) mellett feltűnnek a *Nyugat* szerzői (Babits Mihály, Elek Artúr, Szép Ernő) és baloldali elkötelezettségű esztéták (Lukács György) is. A lap első szerkesztője, dr. Majovszky Pál (1871–1935) életét a művészet pártolásának szentelte: műgyűjtőként és kultúraszervezőként is maradandót alkotott. 1894 és 1917 között a Vallás- és Köznevelési Minisztériumban a művészeti ügyosztály tagja, majd 1913-tól vezetője volt. Főhivatalnokként sokat tett Rippl-Rónai József, Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly és kortársai, a nagybányai képzőművészek elismertetéséért, és közvetve neki köszönhető, hogy a Szépművészeti nemzetközi tekintélyű múzeumma fejlődött. Majovszky szakavatott műgyűjtőként is önzetlen volt: halála előtt egy évvel európai viszonylatban is nagybecsű, a 19. század francia remekeiből álló rajz- és akvarell-gyűjteményével ajándékozta meg a Szépművészeti Múzeumot. E kivételes anyagban Cézanne-, Courbet-, Delacroix-, Manet-, Rodin-, Toulouse-Lautrec- és van Gogh-művek is fellelhetőek. De szerkesztőként ügyelt arra, hogy műgyűjtői ízlése ne nyomja rá a bélyegét a *Magyar Művészet* arculatára. Bár a lap az öt évvel korábban alapított Szinyei Merse Pál Társaság kezdeményezésére jelent meg, tematikájában nem csupán a kortárs hazai képzőművészet bemutatására összpontosított. A nagy lélegzetvételű tanulmányok az ókeresztény kortól² az orosz egyházi építészetten³ át a kortárs japán festészetig⁴ ívelnek. A Majovszky Pál irányításával megjelent tíz évfolyam híven tükrözi a szerkesztő példaértékű igényessé-

gét, nyitottságát és kifinomult ízlését. A szakmai siker a folyóirat következetes felépítésével is magyarázható. A *Magyar Művészet* évenkénti kilenc-tíz száma szigorúan azonos szerkezetre épül: a hosszabb tanulmányokat kisebb cikkek, előadások követik, majd a különféle művésztelepek, művészeti iskolák hírei következnek. Külön rovat tárgyalja a visszaemlékezéseket, valamint a külföldi és a magyar kiállításokat, múzeumi tárlatokat. Végül a számot a magyar mellett négy nyelvterületről (angol, francia, német, olasz) származó könyvek és folyóiratok kritikái zárják. A magas minőség végső záloga az állandó és nemzetközi rangú szerzőgárdában rejtett. Számos akadémikus (az MTA elnöke, Berzeviczy Albert mellett Bierbauer Virgil, Divald Kornél, Éber László, Hekler Antal, Petrovics Elek), művész (Csók István, Lux Kálmán, Réti István, Rippl-Rónai József, Vaszary János) és neves kritikus, művészettörténész, művészeti író (Elek Artúr, Hoffmann Edith, Lázár Béla, Lyka Károly, Pigler Andor, Végh Gyula) publikált a lapban. A külföldön élő magyar vagy idegen ajkú szerzők a nemzetközi kitekintéshez nyújtottak segítséget. Külön elismerést érdemel a *Magyar Művészet* tipográfiai, nyomdai igényessége: a publikációkat kiváló illusztrációk, egész táblás fényképek, mellékletek egészítik ki.

A tanulmányok fő témája a szabadságharctól a folyóirat jelenéig ívelő magyar képzőművészet és építészet bemutatása volt, de szinte mindegyik lapszám tartogatott valamely rendhagyó csemegét is,⁵ sőt, kuriózumok is fel-feltűntek.⁶ Bár a historizáló, feltáró-leíró megközelítéshez képest viszonylag szerény a művészetelméleti írások száma, de ezek kivétel nélkül magas tudományos színvonalat képviselnek, és a mai olvasót is a teoretikus kérdések újragondolására ösztönzik.⁷ Megjegyzem, a folyóirat stílusától idegen volt a nehéz veretű, szintelen akadémikusság, az elméleti kérdések tárgyalásánál is a korabeli szellemtörténettől ihletet nyerő esszészzerű tárgyalásmód érvényesült.

Sorsdöntő kérdéssé vált a *Magyar Művészet* viszonya a Klebelsberg-féle kultúrpolitikához. Bár Majovszky Pál mindvégig felvidéki magyarnak vallotta magát, folyóirata az elveszett területekért folyó kultúrfölény-elmélettel támogatott revíziós harcot távolságtartóan szemlélte. Csak elvétve bukkannak fel olyan hatástörténeti dolgozatok, amelyek Magyarország kiemelt műveltségközvetítő szerepét hangsúlyozzák. Számos cikk – különösen a lengyel tárgyúak⁸ – azt sugallják, a közép-európai kisnépek művészete közelebb áll egymáshoz, mint nyugati példaképeikhez. A harmincas évek második felében, Majovszky Pál halála után az erősödő ideológiai-politikai elvárás egyre nehezebb döntések elé állította a lap új szerkesztőjét, Oltványi-Ártinger Imrét (1893–1963). Oltványi bölcsészdoktorként számos írásában népszerűsítette a modern művészetet, de felkészültsége elmaradt Majovszkyétól, és politikai ambíciói sem engedték, hogy csak a művészet ügyének éljen. 1930-ban alapítója és vezető szerepet vállaló tagja lett a Független Kisgazdapártnak, majd a háború alatt az ellenállási mozgalomhoz csatlakozott. Az Oltványi szerkesztette négy évfolyam (1935–1938) már haloványabb, a lap kissé elszürkült, a nagy nevek is el-elmaradtak a szerzőgárdából.⁹ A szellemi függetlenség eszménye pedig nem társult kellő diplomáciai érzékkel. A folyóirat nem találta a helyét abban a légkörben, amely meghatározta 1938 kulturális eseményeit. Alighanem a *Magyar Művészet* volt az egyetlen kulturális lap, amely *nem* emlékezett meg a Horthy Miklós, Darányi Kálmán, Serédi Jusztinián és Hóman Bálint által meghirdetett és ünnepelt Szent István-évről.¹⁰ A folyóirat gyorsan kegyvesztett lett, és a súlyos taktikai hibát anyagi összeomlás követte. Bernáth Aurél így emlékezett vissza a váratlan megszűnésre: „Elődeink tizen-négy éven át tartó körütekintő és önzetlen munkáját az akkori kormány károsnak ítélte, valójában lapunk helyét egy hamis mitológiával csörtető művészcsoporthoz kívánta biztosítani.”¹¹

De egy rövid hattyúdalt még megengedett a nagypolitika. Váratlanul, kilencéves kényszerű hallgatás után feltámadt a *Magyar Művészet*. Az 1948. január 1-jén megjelenő számban már a harmadik szerkesztő köszöntötte a lap régi-új olvasóit. Bernáth Aurél (1885–1982) ekkor már nemzetközi hírű festőművész, esszéista, a Képzőművészeti Főiskola tanára volt, és a Szinyei Merse Társaság tagjaként, a nagybányai stílus követőjeként több szállal is kötődött a folyóirat szellemi hagyományaihoz. Mint a háború utáni képzőművészeti élet vezető egyénisége hasonlóan szerencsés helyzetből szervezhette a folyóiratot, mint negyedszázaddal korábban Majovszky Pál, és ő is

jeles szerzőgárdát toborzott a lap indításához. A korábbi célkitűzés nem módosult: „minden életrevaló művészi megnyilatkozás szemrevétele”,¹² ösztönzése, hazai és európai kontextusú értékelése. A terjedelem azonban apadt, 1948-ban hat szám jelent meg, és a lap felépítése is jócskán megváltozott. Eltűnt a korábbi feszes szerkezet, a tematikai egységek (tanulmányok, műgyűjtő, kitekintő rovat) képlékenyebbé váltak, de a gazdag, tipográfiailag kiváló képanyag változatlanul a lap ékessége maradt, és továbbra is izgalmas írások várták az olvasókat.¹³ Az új *Magyar Művészet* látványos, a szerzőgárdát is meglepő sikert aratott, példányai maradéktalanul elfogytak, a képzőművészszakma is meleg fogadtatásban részesítette, de szárnyalása csak egy bő évig tartott. 1949 tavaszán, két kiadott szám után a lap megszűnt. Hiába állt Bernáth Aurél mögött a Magyar Művészeti Tanács „Tildy Zoltán alapja”, a szerkesztő, a szerzők (mások mellett Ferenczy Béni, Füst Milán, Gyergyai Albert, Herman Lipót, Hubay Miklós, Lyka Károly, Pátzay Pál, Cs. Szabó László) és a Szinyei Merse Pál Társaság közismerten polgári értékrendje végzetes stigmává lett: a kommunista kultúrpolitika azonnal indexre tette a folyóiratot.¹⁴

A sajtótörténet-írás nem bánt kegyesen a *Magyar Művészettel*,¹⁵ de a folyóirat megszűnése után sem merült feledésbe. Bár szerzőinek sorsa szerteágazóan alakult – néhányuk előtt fényes művészi, kutatói pálya állt, mások háttérbe szorultak, többen emigráltak –, későbbi munkásságukban is megőrizték a lap szellemi értékeit: a nyitottságot, kritikus szemléletet és óvatos értékelést.

Bernáth Aurél hitvallása a Magyar Művészeti Akadémia most induló orgánumának is ars poeticája lehet: „Művészettörténetünkben rejlő elemi, természetes erőkre nem azért utalunk, mert nemzeti kultúránk ápolását a tradíciók miatt tartjuk fontosnak, hanem a magától értetődő és közvetlen kapcsolat miatt, amely a meghittség, a beható megismerés lehetőségét nyújtja.”¹⁶

JEGYZETEK

- 1 A *Magyar Művészet* szellemi elődje az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat támogatásával megjelenő, Lyka Károly szerkesztette *Művészet* (1902–1918) című folyóirat volt. A *Magyar Művészet* nem csupán a munkatársakat vette át, hanem a szakmai tapasztalatokat is: a közönségsiker aprólékosan kidolgozott receptjét.
- 2 LUX Kálmán, *Ó-keresztény bazilika Magyarországon* (1925, 207–213.) [Az egyes évfolyamok folyamatos lapszámozásúak.]

- 3 GÁL László, *Az orosz egyházi építészet* (1930, 27–42.)
- 4 HAJÓS Erzsébet, *Modern japán festészet* (1931, 166–173.)
- 5 Csupán néhányat idézve a gazdag kínálatból: CSATKAI Endre, *Canova magyar maecénásai* (1925, 131–133.); PÉTER András, *Az osztrák gótika művészete* (1927, 133–149.); WOLF Rózsi, *II. Lajos egy ismeretlen olasz címerfestője* (1928, 697–708.); BIERBAUER Virgil, *Capri sziget építészetéről* (1929, 143–162.); FERENCZY Valér, *Az olasz művészet Londonban* (1930, 198–212.); HÖLLRIGL József, *A középkori magyar keramika* (1931, 461–468.); SEBES-TYÉN Károly, *A színház és színpad építőművészete* (1934, 244–251.)
- 6 ZÁDOR Anna, *Az erdőábrázolás a magyar festészetben* (1928, 609–619.); LAJTHA László, *Díszített hangszerek* (1929, 132–141.); NÁDAI Pál, *Repülőgép és művészet* (1931, 36–38.)
- 7 RÉVÉSZ-ALEXANDER Magda, *Célszerűség és szépség az építészetben* (1926, 350–358.); PRAHÁCS Margit, *Stílusanalógiák a zene és a képzőművészetek között I–II.* (1926, 439–456., 568–579.); HEKLER Antal, *Művészet és világnézet* (1927, 424–425.); DÉCSEI Gábor, *Tudomány, művészet, hit* (1928, 69–70.); PIGLER Andor, *A barokk tárgyválasztás és formanyelv* (1929, 253–264.); LÁZÁR Béla, *Művészet a festészetben* (1934, 352–366.); NYILAS KOLB Jenő, *Makart vagy a közízlés tragédiája* (1934, 306–312.)
- 8 Főképp az 1928-as évfolyam jelzi a varsói, krakkói egyetemmel való együttműködést: egy tematikus szám hat tanulmányban foglalkozik a lengyel képzőművészettel.
- 9 De kuriózumok ezután is felbukkannak: LÁSZLÓ Gyula, *Nomád művészet* (1935, 361–367.); CSATKAI Endre, *Liszt arcképei a művészettörténelemben* (1936, 172–177.); KROMPECHER László, *A középkori magyar kőfaragó iskola nyomában* (1936, 77–81.); SCHOEN Arnold, *Az 1838. évi árvíz ismeretlen ábrázolásai* (1938, 315–318.). Művészetelméleti témák elvértve szerepelnek: PUSKÁS Lajos, *A képzőművészeti szépről* (1936, 157–158.); BERNÁTH Aurél, *A kompozíció sorsa az újabb festészetben* (1937, 137–168.)
- 10 A folyóirat közölt egy tanulmányt első uralkodónkról, de korábban: VARJÚ Elemér, *Szent István koporsója* (1930, 372–379.)
- 11 BERNÁTH Aurél, *Köszöntjük az Olvasót* (1948, 5–7., 5.)
- 12 Uo. 6.
- 13 MELLER Péter, *Gótikus és renaissance kutak Magyarországon* (1948, 138–143.); MIHALIK Sándor, *Szentpéteri József, a magyar Cellini* (1948, 266–270.); PÁTZAY Pál, *Az erdélyi fejedelmek szép pénzei* (1949, 3–10.); PIGLER Andor, *Jan van Eyck magyar kapcsolata* (1949, 45–54.). Egyetlen elméleti jellegű írás olvasható az új kiadású *Magyar Művészetben*: BERNÁTH Aurél, *Páris és az absztrakt művészet következményei* (Levél Jean Bourethoz) (1948, 226–229.)
- 14 Ezzel egy időben, politikai nyomásra a Szinyei Merse Pál Társaság is megszűnt.
- 15 Rövid összefoglalást nyújt a *Magyar Művészet* 1919–1945 (I. kötet), Szerkesztő KONTHA Sándor, Budapest, Akadémiai, 1985, 158. (A Magyarországi Művészet Története 7.)
- 16 BERNÁTH Aurél, *Köszöntjük az Olvasót* (1948, 5–7., 7.)

Rezümék / Abstracts

Zelnik József

Az akadémiai eszme újragondolása

■ Az intézményalapítás sikerességéhez az akadémiai gondolat forrásai nyújthatnak segítséget. A 6. században az athéni akadémia bezárása véget vetett az antik materialista gondolkodás korának, a nyugati szerzetesség megalapítása és a kereszténység államvallássá tétele pedig évszázadokra gátolta az akadémiai eszme elterjedését. A gnoszticizmus és a korai kereszténység szellemi harcában az akadémiai eszme mint a művészi és tudományos gondolkodás fogalma jelentősen módosult: nem tűnt el, hanem rejtőzködve élte át a reneszánszig tartó ezer évet. Dante munkásságában a gnosztikus és a keresztény oldal is megtalálta a maga érv- és szempontrendszerét. Az újkori akadémiai eszme kialakulásának következő foka a firenzei *Accademia Platonica* megalapítása a 15. században. Az általa feltámasztott ókori gnosztikus hagyomány a művészet felől (Leonardo) kapott támogatást. A reneszánsz kor végén az akadémiák és a reformáció mozgalma formálta modernné Európa világképét. De Galilei és Kopernikusz nyomán az újkori akadémiák szellemét a természettudományok módszertanát kizárólagossá tevő, a metafizikai kérdésfeltevést száműző szcientizmus uralja. Megállapítható, hogy az ókori nihilizmussal rokon természetű modern gnoszticizmus szellemi válságot idézett elő: a kiút megtalálása a mai akadémiák legfontosabb feladata.

Jankovics Marcell

Kultúrából a civilizációba – Vitairat

■ Mára a kultúra és a civilizáció sok tekintetben ellentétévé vált egymásnak, egyensúlyuk az utóbbi javára felborult, emiatt a klasszikus kultúra sajátosságai eltűnnek. A kultúra és a civilizáció közötti tartalmi különbségek ellentétpárokban ragadhatóak meg. Míg a kultúra népi, falusi természetű, a mezőgazdasághoz kötődik, a civilizáció városi, polgári jelenség. A kultúra zárt, konzervatív, a nemzeti, helyi, etnikai sajátosságokhoz kötődik, az állandóság és a hagyománytisztelet letéteményese, addig a civilizáció globális jelenség, a gyorsuló változások tükrözője, előmozdítója, és szabadulni kíván a múlttól. A kultúra időszemlélete ciklikus, a civilizációé lineáris, irreverzibilis, az örök jelenre összpontosító. A kultúra evidenciákra épül, tagjait bevonja a munkaalapú létbe, a civilizáció szkeptikus, megkérdője-

lező, a szabad idő eltöltését, a szórakozást hangsúlyozza. Míg a kultúra általános, közösségi, befogadó, addig a civilizáció individualista és kiterjesztő. A kultúra vallási, szellemi hierarchiában gondolkodik, a civilizáció materiális, mellrendelő szemléletű, a vallást az utópiákra cseréli. A kultúrát a hit, az erkölcs, az érzelm vezérli, a civilizációt a jogrend és a logika. A kultúrát a vizualitás és a forma, a szimbolikusság és a sokszínűség jellemzi, a civilizációt az írásbeliség, a tartalom, az egyértelműség és uniformizáltság. Végül: amíg a kultúra szintézisre, egyetemes érvényű világképteremtésre törekszik, a civilizáció analizál, az Egészlet nagyszámú részletre bontja.

Pethő Bertalan

A paradigma-fogalom vázlatos története

■ A paradigma-fogalom ellentmondásos értelmezése Platon filozófiájában vált elvi jelentőségűvé, majd Arisztotelész ideatan-kritikája jelentette a fogalom szekularizációjának kezdetét. A paradigma „kettős értelme” végigkíséri a nyugati gondolkodás történetét. Az első és második generációs (a mitikus és a platóni) világfelfogás-korszak után a harmadik generáció nyitánya Kopernikusz felfedezése. Ez után Kant vitt végbe kopernikuszi fordulatot a világfelfogások történetében: filozófiája a nyugati metafizika krízisének első mélyreható diagnózisa. Felismerte, hogy a korszakváltást generáló eszme később vezéreszmeként alakítja az új korszakot. Amíg a tudományos felfedezések és a világfelfogások között szoros logikai összefüggés áll fenn, a belőlük sarjadó vezéreszmék végletesen ellentétesek lehetnek egymással. Összefoglalva: a *paradigma* egymással rokonítható természeti, szociális vagy mentális jelenségek fogalmilag megragadható foglalatata, egyszerre behatárolható és nyitott értelmezési tartománya. A paradigmák egyszerre tartalmazznak a tudományosság igényét kielégítő tárgyi ismereteket és a világfelfogásokra jellemző holisztikus szemléleti elemeket. Valamely korszakváltás abban az értelemben paradigma, hogy tudományos felfedezésen alapul, majd egy új világfelfogás jellemzőjeként a tudományok paradigmáivá bomlik.

Szmodis Jenő

A jog és a művészetek

■ A művészi látásmód intuitív természete sok esetben korábban érzékel egyes gondolkodástörténeti ten-

denciákat, mint a szaktudományok. A nyugati jogkoncepció évszázadokon átívelő alakulását, a jognak az etikai mércétől történő fokozatos eltávolodását is korábban tükrözte a szépirodalom és a képzőművészet, mint a jogtudomány. Az átalakulás lényege, hogy az antik gyökerekkel rendelkező, a késő középkortól formálódó jogpozitivizmus úgy tekintett a jogrendszerre, mint zárt, formális logikai rendre, hatalmi szóra, amelynek az igazságosság nem *sine qua non*ja. A profanizált, szövegközpontú jogszemlélet abszurditására nem a jog-elméletek, hanem az irodalom (Montaigne és Shakespeare) hívta fel elsőként a figyelmet. A képzőművészet, bár kifejezés módja nem fogalmi, tematikájában érinthet jogi fogalmakat is. Ezt példázza a Krisztus-ábrázolások megváltozása a korai középkortól a reneszánszig: a könyörületes Jó pásztor képről a szigorú ítélőbírói szerepre kerül a hangsúly. A változás mögött az ítélkezés egyházi vagy világi-politikai jogának kérdése áll. A festészetben az Utolsó Ítélet témája a késő középkorban vált hangsúlyozottá, amikor a jogelmélet kezdett elszakadni a korábbi szakrális szempontrendszerétől. Az irodalom a profanizált jog formalizálódásának veszélyére akkor hívta fel a figyelmet, amikor három évszázad után a nyugati festészetben háttérbe szorult az Utolsó Ítélet, a szakrális jogkoncepció képi metaforája.

Olsvay Endre

Kérdőjelek, kételyek, kényszerek

■ Bár a paradigmaváltás fogalmának konjunktúrája van, kérdéses, hogy van-e létjogosultsága a zenetörténet területén, hiszen több eltérő jelentéstartalma kifejezést takar. Külön kérdés, hogy léteznek-e speciálisan a magyar zenére vonatkozó paradigmák. A zenei paradigma nem választható el az adott kor tudományos és általános művészeti paradigmáitól, de a zenetudomány sajátos helyzete, vizsgálódási köre módosíthatja az általános korszakparadigma fogalmát. A közeli események megítélésakor problematikus a paradigmaváltás megítélése, mert a szemben állónak látszó tendenciák idővel közelíthetnek egymáshoz. A zenetörténetben az sem bizonyos, hogy a végkonklúziójában paradigmaváltásnak minősíthető folyamat a művészi tényekben tetten érhető-e, mert a paradigmaváltás nem mindig kapcsolható meghatározó zeneszerzőkhöz. Tovább nehezíti a paradigmaváltás megítélését az azonos stílustörténeti korszakban tevékenykedő összefoglaló alkotók és az úttörő kísérletezők dichotómiája. A habitus és a zenei eszköztár meghatározó elemei (hangkészlet,

játékmód, szonáta-elv) alapján az előbbieket tovább oszthatóak minimalista és reduktív szerzőkre, az utóbbiak pedig egységes formanyelvre és eklektikusságra törekvőkre. Egy művészeti ág paradigmája, bármilyen elterjedt is, mély átélés, őszinteség nélkül pusztán másolássá, divattá válhat.

Havas László

Az állameszmény változó paradigmája a klasszikus és a középtatin irodalomban, valamint a magyarországi neolatin kultúrában

■ A paradigmaváltás értelmezésének feltétele a *paradigma* szó eredetének, jelentéstartalmának történeti feltérképezése. Az eredeti görög jelentés valamely harmonikus rend megteremtésére utal, és Platón e fogalmat használva alkotta meg eszményi államát, Cicero pedig ennek megvalósulását látta a római államban. Az istenség támogatására számító és a közjót szolgáló harmonikus állam- és társadalomeszményt mint paradigmát a korai kereszténység is átvette. Erre építve valószínűsítette meg Constantinus a *vicarius Dei* politikai-teológiai koncepcióját, amely a „két kard, kettős hatalom” elvben történelmi perspektívájúvá vált. Szent István *Intelmei* az egyetlen uralkodói tükör, amelyben újragalmazást, aktualizált értelmezést kap a *vicarius Dei* elmélete. A megszülető keresztény magyar állam nemcsak összhangban állt Európa politikai paradigmájával, hanem annak magas fokú, iránymutató változatát valószínűsítette meg. A reneszánsz kor humanistái új, a monarchikus berendezkedést felváltó Európa-gondolatot hoztak: Janus Pannonius szerint az eszményi államforma a velencei mintájú *civitas mixta*, melyben a *libertas* elve alapján mindhárom kormányzati elem (nép, nemesség, monarchikus jelleg) harmóniában él. Mátyás király azonban nem ezt, hanem központosított monarchikus hatalmat valószínűsített meg: a lehetséges korabeli államparadigmák a 15. század végén ütköztek meg egymással. A 19. század végéig műveltségünk latin nyelvű része biztosította a magyar kultúra összhangját a nyugat-európai erudícióval

Nyilasy Balázs

Mennyi az új a Nap alatt?

■ Kérdéses, hogy a paradigmaváltások által határolt korszakok kijelölése mögött áll-e valamilyen praktikus igazságtartalom, és érvényesül-e valamilyen paradigma-elv a művészeti alkotásokat vizsgáló tudományokban. A paradigmaelvbe foglalt újdonságkonceptió az alkotó irodalom számára értelmetlen, de az erre épülő alaku-

lástörténeti elméleteket sem igazolja egyértelműen a szépirodalmi anyag. Az absztrakciót nem lehet elhagyni a művészetkritikából, de a fogalmi készlet kritikus felülvizsgálata állandó feladat. Az alkotó irodalommal szemben összetettebb képet mutat a művelődéstörténetben, az irodalomkritikában a paradigmaelv érvényesítése és érvényessége. Az irodalomtudományban általános gyakorlat az elkülönülő paradigmák koncepciójának kiterjesztése a kultúrtörténeti háttérszférára, de a tudományos konkretizálás kidolgozása rendre hiányzik. Kritikával kell értékelni, ahogy a modern elméleti iskolák a maguk paradigmatis újszerűségét evidenciaként demonstrálják, ezért a gyökeres, totálisan új paradigmatis mássággal szemben a fokozati, viszonylagos újdonságokat, a részleges másságot jelentő fogalmakat kellene szerepeltetni. René Wellek és Antoine Compagnon nyomán a körültekintő, reflexív szemléletre a hazai irodalomtudományi kutatásnak is szüksége van, kiemelt feladat a paradigmatis újdonságok viszonylagosságának belátása és a modern elmélet vívmányainak kritikus újragondolása.

Jánosi Zoltán

Konténerek és katedrális

■ A kortárs nyugati irodalomelméletek hazai alkalmazása háttérbe szorította a „bartóki modellt”, a népi irodalom és a folklór átlényegítő szerepének vizsgálatát. Bartók szintézisében a népi kultúra forrásanyaga a jelen művészi kérdéseit fogalmazza meg. E modell bírálata hátráltatja az irodalomtörténeti folyamat feldolgozását, növeli a világkultúrától való elmaradást, és elfedi a korszerű folklórintegrációs törekvések értékeit, pedig a magyar irodalom egyik sajátos és megvalósult orientációs iránya az archaikus minőségek egyetemes értékkörökbe emelése. Az archaikus bázisból a világi kultúrába lépő elemek elvesztik eredeti szimbolikus jelentésüket, a műköltészetben szabadon variálható jelekként élnek tovább, és a világirodalmi kánont átformáló tényezővé válnak. A magyar irodalom együtt haladt ezzel az átalakulással, de e folyamat bemutatása kimaradt a reprezentatív irodalomtörténet-írásból, mivel nem illeszthető be az euróatlanti kánon kereteibe. A magyar és egyetemes népköltészeti források szintézisével József Attila a 20. századi folklórátlényegítés első kezdeményezője, Weöres Sándornál a közép-európai alap ázsiai és primitív inspirációkkal egészül ki. Juhász Ferenc költészetében a dekonstruált teremtménymitoszok kivételes súlypontképző erővé válnak, Szilágyi Domokos a bartóki modell tartalmi kritikájával a mítoszok elemeit egy radikális értéktagadás-rendszerbe foglalja.

Dvorszky Hedvig

A magyar iparművészet és tervezőművészet helyzetelemzése

■ Az iparművészet mai fogalma a népművészeti és polgári hagyományokra épülő kézműves iparművészetet, másrészt a tömegtermelést, praktikusságot szem előtt tartó ipari tervezőművészetet jelenti. A két ágat nem csupán a megjelenési forma, hanem a mögötte álló tervezői szerep is elválasztja. A világháború után az államosítás, az új társadalmi szerkezet és a korszerű termelési technológiák gyökeresen átalakították az iparművészet képzési és felhasználási alapjait Magyarországon. A rendszerváltással az iparművészet új eszmei pályára lépett, de a technikai elmaradottság, a termelősféra és a kultúrafinanszírozás krízise, a globalizált tömegtermelés a hazai iparművészet ügyét is hátrányosan érintette. Az ipari háttér nélküli tervezőművészet új fórumai (a széles tematikájú *Magyar Iparművészet*, *A magyar iparművészet az ezredfordulón*, egyéb sajtókiadványok, konferenciák, kiállítások) komoly küzdelem árán valósulhattak meg. Átalakult a hazai iparművészet egyesületi háttere, szakmai érdekképviselője, új szervezetek jöttek létre. Elhalványult a képző- és iparművészet közötti határvonal, kiszélesedtek a művészi érték kifejezési lehetőségei. A többszöri reform ellenére a mai iparművészeti képzés háttere, célja tisztázatlan, szerkezete kidolgozatlan. Pozitívumot jelent a régiségkereskedés fellendülése és a növekvő társadalmi igény az egyedi kivitelezésű, emberléptékű környezet, a személyes hangulatú otthon és a tartósabb tárgyi környezet iránt.

Horkay Hörcher Ferenc

Az esztétika (szak) vége és a művészek jövője

■ Kérdése hogy a művészet az új évezredben is meghatározó tevékenységi és gondolkodási forma marad-e az ember számára, vagy közeli vége várható. A kilencvenes évek második felére a művészet haláláról szóló tanulmányok – paradox módon – egyfajta művészetelméleti reneszánszt indítottak el, amely nem volt mentes az idegenből átvett és divattá lett elméletek szokásos tüneteitől. A diskurzust nehezítette, hogy a hazai feladatmegosztás szerint a művészetek történeti megközelítése a művészettörténet feladata, elméleti vizsgálata viszont az esztétikáé. Az ezredforduló óta többen és eredményesen bontották le a két diszciplína közötti falakat, bár e törekvés sokszor a tudományos céhek erős ellenállásába ütközött. A 20. század során az esztétika szak (főképp Lukács György tevékenysége miatt) jelentős eredményeket hozott, de a BA/MA-rendszer és a szabadbölcslészet szak bevezetése kedvezőtlenül érin-

tette a képzést. Az esztétikával kapcsolatos gyakorlati diskurzust átformálta a műkereskedelem felvirágzása, amely a kortárs művészetről való gondolkodásba szakmán kívüli szempontrendszert hozott. A művészi érték kiválását a kurátorok uralma és a múzeumok, a kiállítás-kultúra válsága is befolyásolta. A Magyar Művészeti Akadémia megalapítása és a körülötte bonyolódó viták inkább a művészet jövőjét, semmint halálát hirdetik.

Arany János

A magyar népdal az irodalomban

■ A népköltészeti szövegek összegyűjtése, rendszerezése, és hatásának feltérképezése a 19. századi humán tudományok kiemelt feladata. A népköltészet és a műköltészet közötti kapcsolat vizsgálatának kiindulópontja a népdal, amely alapján a nemzeti műdal megszületett. A magyar irodalom korai századaiban a népdal a mainál jóval sokszínűbb formai és tematikai sajátosságokat mutatott. De a belső formai jegyek kérdésessé tették, hogy alkalmas-e kiindulópontként az írott költészet számára, másrészt még a poétikailag képzettebb költők sem voltak kellően felkészültek a népi költészet alkotó felhasználására. Az öntudatlan népiesség naiv tudatossággá változik a Tinóditól Amadéig ívelő folyamatban. A 18. századtól Petőfiig egyre tudatosabbá válik a nemzeti műdal megteremtése iránti törekvés. E fejlődésnek négy mozzanata különböztethető meg. Első foka az öntudatlan népiesség kora (15–17. század). Ekkor az eredeti népdal hatása az irodalomra elsősorban formai jellegű. A tanult lírikus átveszi a népdal éles tagoltságú ritmusát, amely a magyar zene és tánc természetéhez alkalmazkodott. De ez a korai költőcsoport még nem nevezhető népiesnek, mert nem törekedett a belső jegyek, a népi kompozíció teljességének elsajátítására. A 18. századig a műköltészet (a ritmus-hatástól eltekintve) nem mutatja jelét a néppel való érintkezésnek, az originális népdal esztétikai teljessége ismeretlen.

Kulin Ferenc

Kölcsey és az Akadémia

■ Kölcsey Ferenc tudománypolitikai elveivel meghatározó szerepet játszott a magyar kultúra modern kori szellemi arculatának megformálásában. Kitüntetett helye volt abban a körben, amely kimunkálta az Akadémia nemzetpolitikai céljait, szervezeti rendjét és működésének alapelveit. A pozsonyi országgyűlésen (1832–1836) a magyar reformerek stratégiai célt és a nemzeti autonómia garanciáját láttak az Akadémia ügyében, a bécsi

udvar viszont taktikai eszközként használta a „nyelvben élő nemzet” önállósulási törekvéseinek manipulálására. Bár Kölcsey végül visszalépett az Akadémia főtitkári posztjára történő jelöltségéből, álláspontja meghatározóvá vált a Tudós Társaság kultúrpolitikai elveiről szóló vitákban. A kulturális élet intézményesítésének politikai érdeke és az alkotás szabadságának polgári-liberális eszméje közötti szakadékot európai minták alapján kívánta áthidalni, hangsúlyozva a választás, a kompromisszumkészség és a szellemi autonómia igényének fontosságát. Az Akadémia alapelveinek formálódása legjobban Kölcsey és Széchenyi változó intenzitású együttműködésében követhető nyomon, rejtett dramaturgiájú dialógusuk a nagypolitika és a kultúra kapcsolódási pontjainak megértését segíti. Az Akadémia pályakezdésének éveiben kialakul a modern magyar szellemi élet máig érvényes szerkezete: egyik pólusán a mindenkorai kultúrpolitika, a másikon a művészek „ketős elkötelezettsége”.

Csáji Attila

Hagyomány, megújulás – kultúránk vezető mezői

■ Az élenjáró vizuális innováció a tradícióhoz fűződő viszony újragondolását teszi szükségessé. A magyar kultúrát (főképp a képzőművészetet) más nemzeti kultúráról őt vezérlő elv különbözteti meg. 1. Az euróatlanti és a keleti őskultúrák iránti egyidejű nyitottság. 2. Az individuális elszántság, öntörvényűség. 3. A „stroboszkópszerű” szaggatottság. 4. A népművészeti tradíció ösztönző hatása. 5. Kultúránk asszimilációs, empatikus képessége. A magyar kultúra legfontosabb kihívása a művészeti élet sokszínűségének megőrzése, amelynek feltétele a hagyomány és az újítás természetes harmóniájának megtalálása.

Dubrovay László

Paradigmaváltás szükséges a kortárs zenében

■ A 19. század során az addig kiegyensúlyozott zenei paraméterrendszer megváltozott, és a folyamat az „atonalitás” irányába indult el. A végeredmény: megszűnik a dallam, a harmónia, a ritmus, a dinamika, a hangszín. A „kortárs zene” elveszítette közönségét, ezért van szükség paradigmaváltásra. A szétesett, megszűnt zenei nyelv helyett olyan régi-új közlésrendszert kell létrehozni, amely ismét megteremti a zenei paraméterek harmóniáját. A zenei nyelv megújításával lehetségessé válik a régi-új mondanivalók megszólaltatása. Élményt adó zenemű nem születhet melódia-, harmónia-, ritmus-, dinamika-, hangszín-fantázia nélkül.

Szemadám György**Helyzetkép – magamról és a képzőművészetről**

■ A szerző – hosszú folyamat eredményeként – ateistából lett hívő, a kereszténység mellett más vallásokkal szemben is nyitott emberré. Értelmezésében a művész küldetése a közvetítés a transzcendens és az anyagi lét között. A képzőművészet eredeti feladata az Egy felmutatása, a Harmónia megtartása volt, de az Egység keresése helyébe a Máság kultusza, az Igazság helyébe az Érdekesség, a Harmónia helyébe a Különös lépett. A mai képzőművészeti élet az anyagi szempontnak kiemelt státust, véleménymonopóliumot és szinte korlátlan hatalmat biztosít, és azt is garantálja, hogy a közönség előtt csak a nemzetközi trend jelenhessen meg.

Építészetpolitika:**Turi Attila beszélgetése Nagy Ervinnel,****Bodonyi Csabával és Sáros Lászlóval**

■ Az építészetpolitika az ország dokumentuma. Legfontosabb feladata, hogy tudatosítsa a társadalomban: az épített környezet a nemzeti kultúra része. Célja annak biztosítása, hogy minél nagyobb hozzáadott szellemi érték keletkezzen a tradíciót, a környezet sajátosságait figyelembe vevő építési folyamat során. A legszélesebb kontextusban vizsgálva jelöli ki az építészeti kultúra fenntartásához, minőségének növeléséhez szükséges cselekvés irányát. A társadalmi és szakmai szervezetek véleményét összegző dokumentum az országos főépítész irányítása alatt és a MMA Építőművész Tagozatának bevonásával készült.

Dárdai István**A lélek furfangos feltámadása**

■ A termelés, a kereskedelem és a fogyasztás a harmadik évezredre megszűnteti az élet előtt járó Műalkotás születésének és megteremtésének valódi feltételeit. Ezért egy előrettekintő kulturális stratégia kiindulópontja nem lehet más, mint ellenszegülés a tőke egyeduralkodásának. A mozgóképgyártás félszáz éves intézményes struktúráit úgy kell megváltoztatni, hogy alkalmazkodni tudjon a változó feltételekhez, képes legyen a kultúrpolitika ellentmondásait megszüntetni, illetőleg megőrizni és újratehermenteni a nemzeti értékeket.

Az ember drámai lény**Varga Klára interjúja Szász Zsolttal, Bereményi Gézával, Almási-Tóth Andrással és Szabó Ferenc Jánossal**

■ Szász Zsolt: A Nemzeti Színháznak, az identitáskeresésben fontos társadalmi intézménynek elsődleges feladata, hogy az ízlésvitákon felülemelkedve beavassa a közönsé-

gét a nemzet örökségébe. *Berményi Géza*: A mai közönség már nem sznob: a kortárs magyar színdarab akkor számíthat érdeklődésre, ha az erkölcsi válság bemutatásával közvetlenül szólítja meg a nézőt. *Almási-Tóth András*: A mai opera színházi műfaj lett, nem a hagyományra, hanem az újdonságra törekszik, és eltörli a magas és az alacsony kultúra közötti határvonalat. *Szabó Ferenc János*: A legnagyobb kihívás a nemzetközi operakincs színpadon tartása, de a kortárs operáknál nincs tradíció, a színpadon kell megteremteni a művet.

Balogh Csaba**A lapelőd – Magyar Művészet (1925–1949)**

■ A *Magyar Művészet* a legjelentősebb hazai képzőművészeti folyóirat a két világháború között. A Majovszky Pál szerkesztette évfolyamok sikere a következetes felépítéssel, a rangos szerzőgárdával és a tipográfiai igényességgel magyarázható. Az Oltványi-Ártinger Imre vezette folytatás már haloványabb, és a szellemi függetlenség eszménye nem társul kellő diplomáciai érzékkel. A háború után a harmadik szerkesztő, Bernáth Aurél nem változtatott a célkitűzésen, és a kommunista kultúrpolitika indexre tette a folyóiratot. Megszűnése után szerzői megőrizték a lap értékeit: a nyitottságot, kritikus szemléletet és az óvatos értékelést.

József Zelnik**Rethinking the Idea of Academy**

■ The sources of the idea of academy may serve to assist the successful formation of an institution. The closing of the Academy of Athens in the 6th century brought an end to the epoch of ancient materialistic thought; the growth of Western monasticism and the turning of Christianity into state religion inhibited the dissemination of the idea of academy for centuries. In the course of the intellectual battle between Gnosticism and early Christianity, the idea of academy as a place of artistic and scientific thought underwent significant changes. While not disappearing altogether, it remained concealed for a millennium until the Renaissance. Dante's oeuvre provided support for both Gnostic and Christian thought. The foundation of the Florentine Academy, the *Accademia Platonica*, in the 15th century was the next step towards the formation of the modern idea of academy. The ancient Gnostic tradition resurrected by the scholars received further support from art (Leonardo). Towards the end of the Renaissance era, Europe's worldview was modernized by the academies and the Reformation movement. However, under the influence of Galileo and Copernicus, the spirit of modern academies

has been dominated by a scientism opposed to metaphysical inquiry. One of the most important tasks of today's academies is to find a way out of the spiritual crisis brought about by a modern Gnosticism akin to ancient nihilism.

Marcell Jankovics

From Culture to Civilisation – a Working Paper

■ Culture and civilisation have, in many respects, become opposites nowadays; with the balance having shifted in favour of the latter. Because of this, the features of classical culture are disappearing. Substantive differences between culture and civilisation can be best summed up as pairs of opposites. While culture is of a rural nature, folkloric as it were, and linked to agriculture, civilisation is an urban phenomenon. Closed, conservative, national, local, and ethnic, culture is a depository of stability and respect for tradition. Civilisation, on the other hand, is a global phenomenon which reflects and promotes accelerating change, and the desire to discard the past. Culture has a cyclical perception of time; civilisation has one that is linear, irreversible, focusing on the eternal present. Based on unassailable truths, culture engages its members in work-based existence; sceptical and questioning, civilisation lays emphasis on leisure activities and entertainment. Culture is general, communal, and inclusive; civilisation is individualistic and expansive. Culture thinks in terms of religious or spiritual hierarchies, while civilisation's materialistic, syndetic approach replaces religion with utopias. Culture is guided by faith, morality, and emotion; civilisation by law and logic. Culture is characterised by form and visibility, symbolism and diversity; civilisation by literacy, content, clarity and uniformity. Finally, seeking synthesis, culture creates a universally valid worldview; while civilisation, seeking analysis, breaks up the Whole into a large number of disconnected parts.

Bertalan Pethő

A Thumbnail History of the Concept of Paradigm

■ Plato's philosophy accorded theoretical significance to the controversial interpretation of the concept of paradigm; then Aristotle's critique of the doctrine of ideas started the secularisation of the concept. The "double meaning" of paradigm runs through the history of Western thought. After the first and second generation (the mythical and the Platonic) worldviews, the era of the third generation opened with Copernicus' discovery. The next thinker to bring about a Copernican revolution in the history of worldviews was Kant, whose philosophy represented the first profound diagnosis of the crisis of

Western metaphysics. Kant recognised that the idea ushering in a paradigm shift would become the *guiding principle* of the new era. While there is a strong logical relationship between scientific discoveries and worldviews, the guiding principles that spring from them may be utterly conflicting. In short, *paradigm* is the conceptually comprehensible summation, or range of interpretation, at once demarcated and open, of related natural, social, or spiritual phenomena. Paradigms include both factual information meeting the criteria of science, and holistic visions characteristic of worldviews. An epochal change is a paradigm in the sense that it is based on a scientific discovery, and then, as a characteristic of a new worldview, it breaks up into paradigms of disciplines.

Jenő Szmodis

Law and the Arts

■ By virtue of their intuition, artists are often quicker than scholars to perceive certain trends in the history of human thinking. The evolution of the Western concept of law over the centuries as well as its gradual departure from ethical criteria were reflected in literature and in the fine arts earlier than it was described by legal scholars. Basically, the transformation was due to the fact that legal positivism—which, rooted in Antiquity, had begun to evolve in the late Middle Ages—regarded law as a closed system of formal logic, a means of control, of which justice is no prerequisite. The absurdity of a profane, text-centred approach to law was first highlighted in literature (by Montaigne and Shakespeare), not in legal theory. While their mode of expression is non-conceptual, the fine arts can also touch upon legal concepts by virtue of their subject matter. This is demonstrated by changes in representations of Christ from the early Middle Ages to the Renaissance, as the emphasis shifts from the image of a compassionate Good Shepherd to that of a severe Judge. Underlying that shift was the dispute over ecclesiastical versus secular jurisdiction. In painting, the subject of the Last Judgment became prominent in the late Middle Ages when legal doctrine started to be detached from the earlier sacral criteria. Writers drew attention to the risk of formulating a profane legal system three centuries later, when the subject of the Last Judgment—the visual metaphor of sacral jurisprudence—was being pushed into the background.

Endre Olsvay

Question Marks, Doubts and Constraints

■ Although the concept of *paradigm shift* is extremely fashionable nowadays, it remains to be asked whether it

can be reasonably used in the field of music history, as it covers several terms with various meanings. It is also to be asked whether one can talk about paradigms in the particular context of Hungarian music. A paradigm in music is inseparable from the scientific and general art paradigms of the period, but the special status of musicology, its scope of investigation may modify the concept of the general paradigm of the era. When talking about recent events it is hard to assess whether there has been a paradigm shift, as apparently opposed tendencies may draw near with time. It is also uncertain whether the process which can, in the final analysis, be termed as a shift of paradigm, is observable in particular works, since the paradigm shift cannot always be linked to prominent composers. The perception of a paradigm shift is further complicated by the dichotomy of synthesisers and pioneering experimentalists active in the same stylistic era. Based on decisive components of their disposition and musical toolkit (type of tonality, technique, sonata principle) the former can be subdivided into minimalist and reductive composers, while the latter into those striving for a consistent style and those who prefer eclecticism. However widespread, the paradigm of an art form may end up becoming mere imitation and a passing fad in the absence of deep feeling and authenticity.

László Havas

The Changing Paradigm of the Ideal State in Classical and Low Latin Literature, and in the Neo-Latin Culture in Hungary

■ The interpretation of the term paradigm shift requires a historical mapping of the origin and meaning of the word *paradigm*. The original Greek meaning refers to the creation of a harmonious order; Plato's ideal state was based on this concept, and the Roman state was regarded by Cicero as its embodiment. The idea of a harmonious state and society, enjoying divine support and serving the common good, was also incorporated in early Christian thought as a paradigm. This served as the basis for the implementation by Constantine of the politico-theological concept of *vicarius Dei* which, in principle, gained a historical perspective in the doctrine of the "two swords." St. Stephen's *Admonitions* was the only "royal mirror" in which the doctrine *vicarius Dei* was updated and reformulated. The nascent Christian Hungarian state was not only consistent with the political paradigm of Europe, but implemented it in a highly exemplary form. Renaissance humanists came up with a new idea of Europe to replace monarchical arrangements: for Janus Pannonius, the ideal

state was embodied in the *civitas mixta*, fashioned on a Venetian pattern, with all three elements of government (people, nobility and monarch) living in harmony based on the principle of *libertas*. King Matthias, however, chose to implement centralized monarchical power instead; contemporary options of state paradigms collided at the end of the 15th century. Well into the late 19th century, Hungarian Latinity ensured the consistency of Hungarian culture with Western European erudition.

Balázs Nyilasy

How Much New Under the Sun?

■ It remains to be asked whether the designation of periods by paradigm shifts is based on any practical truth, and whether a paradigm principle applies in disciplines dealing with works of art. The concept of novelty contained in the paradigm principle does not make any sense to creative writers, nor does literature provide unambiguous evidence for theories of evolutionary history based thereon. Art criticism cannot do without abstraction, but its conceptual toolkit is in permanent need of critical review. In contrast to creative writing, the validation and validity of the paradigm concept in cultural history or literary criticism provides a more complex picture. In literary studies it is common practice to extend the concept of distinct paradigms to the cultural history background, but with no rigorous academic elaboration of details. While schools of modern theory take their own paradigmatic novelty for granted, gradual, relative innovations, concepts that pose a partial difference should be given priority over radical, totally new, paradigmatic differences. Following René Wellek and Antoine Compagnon, Hungarian literary research also needs a careful, reflective approach; it is eminently important to admit the relativity of paradigmatic novelties and critically rethink the achievements of modern theory.

Zoltán Jánosi

The Skips and the Cathedral

■ The application of contemporary Western literary theories has taken precedence over the examination of the "Bartókian model"—the transubstantiating role of folk literature and folklore. In Bartók's synthesis, contemporary artistic issues are articulated in the source material of folk culture. To discard this model means to hinder the processing of Hungarian literary history; to increase the gap between us and world culture, and to overshadow the values of modern folklore integration efforts in spite of the fact that transposing archaic qualities to uni-

versal value systems is a specific and realised orientation in Hungarian literature. Entering the realm of secular culture, items of an archaic base lose their original symbolic meaning, and live on as freely variable signs, as factors in the world's changing literary canon. Hungarian literature has been going along with that transition although the process is not part of representative literary history because it does not fit into the framework of a Euro-Atlantic canon. Synthesising the sources of Hungarian and universal folk poetry, Attila József pioneered the transubstantiation of folklore in the 20th century; in Sándor Weöres's poetry, the Central European base is enriched with Asian and primitive inspirations. In Ferenc Juhász's poetry deconstructed creation myths turn into exceptional forces which form centres of gravity; by means of a content oriented critique of the Bartókian model, Domokos Szilágyi makes elements of myths part of a radical value-denial system.

Hedvig Dvorszky

A Situation Report on Hungarian Applied Arts and Design

■ Today's concept of applied arts includes arts and crafts based on rural and urban traditions on the one hand, and industrial design in the context of mass production and practicality on the other. The two branches are separated not only by the form in which they appear, but also by the role of the designer. After the world war nationalisation as well as the new social structure and modern production technologies radically transformed both the training in and utilization of Hungarian applied arts. Although with the change of the political system applied arts entered a new ideological orbit, they were adversely affected by technical backwardness, the crisis of the productive sector and culture funding as well as global mass production. In the absence of an industrial base, the new forums of applied arts (the periodical *Magyar Iparművészet*, the volume *A magyar iparművészet az ezredfordulón*, other publications, conferences, exhibitions) took a lot of struggle to come into being. Associations of Hungarian applied arts and their professional representation were transformed; new organizations were created. The boundaries between fine arts and applied arts have faded away, as the possibilities of expressing artistic values have broadened. In spite of repeated reform programmes, the background and purpose of applied arts education today remain ambiguous, its structure undefined. On the other hand, the booming trade in antiques, and a grow-

ing demand for custom-made, human-scale environments, a personal touch in the home, and a more durable home environment represent positive changes.

Ferenc Horkay Hörcher

The End of Aesthetics (as Theory) and the Future of Arts

■ It should be asked whether art will remain a decisive form of action and reflection in the new millennium, or it will die out soon. Paradoxically, studies on the death of art triggered a kind of Renaissance in art theory by the second half of the nineties in Hungary, although it was not free from the usual symptoms of fashionable theories taken over from abroad. The discourse was hampered by the fact that according to the distribution of tasks in this country, historical inquiry into arts belongs to art history, while aesthetics is responsible for theoretical inquiry. In spite of strong opposition from academic circles, several people have managed to dismantle the partitions between the two disciplines since the millennium. While the discipline of aesthetics could (mainly thanks to Georg Lukács's work) boast with significant achievements during the 20th century, the introduction of the BA/MA system and the discipline called Liberal Arts did little good to the structure of education. The practical discourse on aesthetics has been transformed by the art trade boom, bringing external aspects to the discussion of contemporary art. The separation of artistic value has also been influenced by the dominance of curators and the crisis of museums and of exhibition culture. The foundation of the Hungarian Academy of Arts (MMA) and the debates about it proclaim the future, rather than the death, of Art.

János Arany

Hungarian Folksong in Literature

■ The collection and systemisation of folklore texts as well as the mapping of their impact was a priority task in 19th century humanities. An inquiry into the relationship of folk poetry and literary poetry should have the folksong as its starting point, for it was on the basis of the folksong that the national literary song came into being. In the early centuries of Hungarian literature the folksong used to be much more diverse, both formally and thematically, than it is now. Yet due to its internal formal characteristics it was dubious whether it was fit to serve as a starting point for written poetry; on the other hand, even poetically educated poets were insufficiently prepared for the creative use of folk poetry. From Tinódi to Amadé, unconscious folkishness turned into naïve consciousness. From the 18th century to Petőfi, there was an increasingly conscious effort to create the national literary song. This develop-

ment can be divided into four stages. The first stage was that of unconscious folkishness (15th-17th centuries), when the impact of the original folksong on literature was primarily formal in nature. The learned lyric poet borrowed the sharply accentuated rhythm of the folksong, adapted to the nature of Hungarian music and dance. This early group of poets cannot however be labelled folkish, for they did not strive to master the internal features, the totality of folk composition. Apart from the rhythm, literary poetry before the 18th century showed no sign of contact with the people; the aesthetic completeness of the original folksong remains unknown.

Ferenc Kulín

Kölcsey and the Academy

■ By virtue of his principles of academic policy, Ferenc Kölcsey played a key role in shaping the modern intellectual image of Hungarian culture. He was a prominent member of the circle which laid down the national policy objectives of the Academy as well as its organisational and operational principles. At the National Assembly in Pozsony (1832–1836) the issue of the Academy represented, for Hungarian reformers, a strategic objective and a guarantee for national autonomy. The court in Vienna, however, used it as a tactical means to manipulate the aspirations to independence of the “nation living in its language.” Although Kölcsey finally stepped back as a candidate for the post of general secretary of the Academy, his standpoint came to dominate the debates on the cultural policy principles of the Learned Society. He was looking to European models in his efforts to bridge the gap between the political interest of institutionalising cultural life on the one hand, and the liberal idea of the freedom of artistic creation on the other, emphasising the importance of choice, the ability to compromise, and intellectual autonomy. The shaping of the principles of the Academy can best be traced in the co-operation, of changeable intensity, between Kölcsey and Széchenyi: the hidden dramaturgy of their interaction helps understand the connections between high politics and culture. The structure of modern Hungarian intellectual life, which remains valid to this day, was formed in the earliest period of the Academy, with one pole occupied by current cultural policy, and the other by the “dual commitment” of artists.

Attila Csáji

Tradition and Renewal – the Main Fields of Our Culture

■ Visual innovation requires a rethink of our relationship to tradition. Hungarian culture (and fine arts especially) is

distinguished by five guiding principles. 1. Openness to Euro-Atlantic and also to ancient oriental cultures. 2. Individual determination, autonomy. 3. “Stroboscopic” jerkiness. 4. Stimulating effect of folk tradition. 5. Our culture’s assimilative, empathic abilities. The most important challenge facing Hungarian culture is to preserve the diversity of the art scene, which requires the achievement of a natural harmony between tradition and innovation.

László Dubrovay

A Paradigm Shift is Needed in Contemporary Music

■ In the 19th century, a hitherto well balanced system of musical parameters changed, starting a process towards “atonality.” The end result is the disappearance of melody, harmony, rhythm, dynamics, or timbre. “Contemporary music” has lost its audience, hence the need for a paradigm shift. A new old system of communication needs to be created in place of a disintegrated and defunct musical language; one that will once more establish a harmony of musical parameters. The renewal of musical language will make it possible to give expression to new old messages. No good music can be created in the absence of melody, harmony, rhythm, dynamics, timbre, or imagination.

György Szemadám

Situation Report—on Myself and the Fine Arts

■ As a result of a long process, the author is an atheist-turned-believer, a Christian with an open mind towards other religions as well. In his interpretation, the artist’s mission consists in mediating between the Transcendent and material existence. Art’s original mission was to make known the One and to safeguard Harmony; the search for Oneness, however, came to be replaced by the cult of Diversity, Truth by Curiosity, Harmony by the Particular. On the art scene today, material considerations enjoy priority and opinion monopoly as well as virtually unlimited power, also ensuring that only the international trend should appear in public.

Architecture Policy:

Attila Turi in Conversation with Ervin Nagy, Csaba Bodonyi and László Sáros

■ Architecture Policy is a national policy document. Its main task is to raise awareness in society that built environment is part of our national culture. It aims to ensure higher added intellectual value in the course of construction processes which take into account traditions and the characteristics of the environment. It determines, in the broadest context, the action necessary to maintain and

improve the quality of architectural culture. The document, a summary of the opinions of social and professional organisations, was prepared under the direction of the Chief Architect of Hungary with the collaboration of MMA's Architecture Section.

István Dárday

The Crafty Resurrection of the Soul

■ At the onset of the third millennium, production, trade, and consumption work together to eliminate the conditions that might allow the creation of Art that sets an example to life. Therefore, the starting point of a forward-looking strategy for culture can be nothing less than opposition to the dominance of capital. The fifty-year-old institutional framework of motion picture production should be modified to ensure that movie making is able to adapt to changing conditions, to eliminate the contradictions of cultural policy, and to preserve and recreate national values.

Man is a Dramatic Being

Klára Varga Interviewing Zolt Szász, Géza Bereményi, András Almási-Tóth and János Ferenc Szabó

■ *Zolt Szász*: The primary task of the National Theatre, an important institution in view of the search for social identity, is to rise above debates of taste and initiate its audience in the nation's heritage. *Géza Bereményi*: Today's audience is no longer snobbish; contemporary Hungarian plays will not attract interest unless they directly address theatre-goers by a presentation of the moral crisis. *András Almási-Tóth*: Today's opera has become a theatre genre; it seeks novelty, not tradition, abolishing the boundary between high and low culture. *János Ferenc Szabó*: The biggest challenge is to keep the international opera repertoire on the stage; as for contemporary operas, there is no guiding tradition, they have to be created on the stage itself.

Csaba Balogh

The Periodical's Predecessor: *Magyar Művészet* (1925–1949)

■ *Magyar Művészet* (Hungarian Art) was the most important art magazine of the interwar period. The success of the periodical under Pál Majovszky's editorship can be attributed to the quality of its contributors and of its rigorous design. Under Imre Oltványi-Ártinger's tenure the quality declined and the ideal of intellectual independence failed to be balanced by a sense of diplomacy. Aurél Bernáth, who took over as editor after the war, made no policy changes, and the periodical was blacklisted by the Communists. However, its former contributors preserved the magazine's values of openness, critical approach, and careful assessment.

Szerzők / Authors

Almási-Tóth András DLA (1972)

színházrendező, tankönyvíró, egyetemi docens. Színpadi játékok, színházrendezést, színházesztétikát oktat, az Opera Program vezetőjeként opera- vizsgákat állít színre. 2010-ben Vámos László-díjat kapott.

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, egyetemi oktató. Kutatási területe Madách Imre életműve és az abszolutizmus korának művelődéstörténete. A *Magyar Művészet* szerkesztőségi munkatársa.

Bereményi Géza (1946)

Balázs Béla-, József Attila- és Kossuth-díjas író, forgatókönyvíró, dramaturg, színház- és filmrendező. A Thália Színház igazgatója. 2011-ben Prima Prémium-díjban részesült. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Bodonyi Csaba DLA (1943)

Ybl- és Széchenyi-díjas építész, tervező, címzetes egyetemi tanár. 2003-ban az Év Főépítésze, majd Pro Architectura- és Prima-díjban részesült. A Magyar Művészeti Akadémia alapító tagja.

Csáji Attila (1939)

Munkácsy Mihály-díjas festőművész, grafikus, fényművész, holográfus. A hazai képzőművészeti avantgárd új hullámának egyik fő szervezője és képviselője. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia alelnöke, a Nemzetközi Kepes Társaság elnöke.

Dárdai István (1940)

Balázs Béla- és Kossuth-díjas filmrendező, forgatókönyvíró. 1981-ben a MAFILM Társulás Stúdiójának alapítója, 1993-tól a Mozgóképi Innovációs Társulás vezetője. A Magyar Művészeti Akadémia Film- és Fotóművészeti Tagozatának vezetője.

Dubrovay László (1943)

Erkel-, Bartók-Pásztory- és Kossuth-díjas, Érdemes művész zenészerző, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára. Komponált operát, táncjátékokat, zenekari, kórus- és elektronikus zenei műveket. A Magyar Művészeti Akadémia Zeneművészeti Tagozatának vezetője.

Dvorszky Hedvig (1942)

Ferenczy Noémi-díjas művészettörténész, egyetemi oktató, szerkesztő, művészeti szakíró. Fő kutatási és oktatási területe: a kortárs építőművészet, az iparművészet és a formatervezés. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Havas László DSc (1939)

egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora, a Debreceni Egyetem professor emeritusa. Kutatási területe: a latin, közép-, illetve neolatin szövegkritika. A debreceni Klasszika-filológiai Doktori Iskola alapítója és programvezetője.

Horkay Hörcher Ferenc DSc (1964)

esztétikátörténész, esztéta, szerkesztő, egyetemi tanár, az MTA BTK Filozófiai Intézet igazgatója. Fő kutatási területe: kora modern esztétikátörténet, ágazati esztétikák, irodalomkritika, politikai esztétikátörténet.

Jankovics Marcell DLA (1941)

Balázs Béla- és Kossuth-díjas, Érdemes művész filmrendező, illusztrátor, művelődéstörténész, író, oktató. 2007-ben Prima Prémium-díjban, 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje a csillaggal elismerésben részesült.

Jánosi Zoltán DSc (1954)

irodalomtörténész, szerkesztő, az irodalomtudomány Széchenyi professzori ösztöndíjas doktora, a Nyíregyházi Főiskola rektora. Fő kutatási területe Nagy László munkássága, valamint a folklór és az archaikum az újabb magyar irodalomban.

Kulin Ferenc PhD (1943)

irodalomtörténész, József Attila-díjas kritikus, szerkesztő, író, politikus, egyetemi docens. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. Fő kutatási területe: Kölcsey Ferenc életműve és a reformkor művelődéstörténete. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Nagy Ervin (1950)

Alternatív Kossuth-díjjal kitüntetett építész, a MAKONA csoport egyik alapítója, az organikus építészet kiemelkedő képviselője. 2003-ban Magyar Művészetért díjban részesült. Országos Főépítész. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Nyilasy Balázs PhD (1950)

irodalomtörténész, kritikus, az irodalomtudomány kandidátusa, egyetemi tanár. Kutatási területe: a 19. századi magyar irodalom, Arany János és Jókai Mór életműve, valamint a modern magyar románc.

Olsvay Endre (1961) Szirmai Albert- és Erkel Ferenc-díjas zeneszerző, művésztanár, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója. 1986-tól koncertezik szerzőként, előadóként. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Pethő Bertalan DSc (1935)

pszichiáter, filozófus, szakíró, az orvostudomány doktora, egyetemi tanár. Az 1980-as évektől publikál filozófiai és esztétikai tanulmányokat. Kutatási területe: korunk filozófiája, a posztmodern elmélete.

Sáros László György DLA (1947)

Ybl-, Kós Károly- és Pro Architectura-díjas építész, szakíró, egyetemi oktató. 2004-ben az Év Főépítésze-díjban részesült, 2012-től a Magyar Építőművészek Szövetségének elnöke. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Szabó Ferenc János DLA (1985)

zongoraművész, zenetörténész, posztdoktori ösztöndíjas. Korrepetitor a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, az MTA Zenetudományi Intézetének munkatársa.

Szász Zsolt (1959)

Blattner-díjas bábművész, író, dramaturg, rendező. Dolgozott a Vojtina Bábegyüttessel, a Hattyúdal Színházzal, a debreceni Csokonai Színházzal és a nyírbátori Utcaszínházi Fesztivállal. A *Szcenárium* folyóirat főszerkesztője.

Szemadám György (1947)

Munkácsy Mihály-díjas festőművész, művészeti író, filmrendező, televíziós szerkesztő, művelődés- és művészettörténeti, művészetelméleti kötetek szerzője. A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának vezetője.

Szmodis Jenő PhD (1966)

jogász, szakíró, egyetemi oktató. Fő kutatási területe: az állam- és jogbölcselet, a jogi gondolkodás esztétikája, a jogi kultúrák összehasonlító elemzése, multidiszciplináris jogi tanulmányok.

Turi Attila (1959)

Ybl-díjas építész, korrektor, egyetemi oktató. A hazai organikus építészet egyik meghatározó alakja, 2011-ben az Év Főépítésze. A Kós Károly Egyesülés, a Magyar Építőművészek Szövetségének és a Magyar Művészeti Akadémia tagja. A Magyar Művészet főszerkesztő-helyettese. A Magyar Építész Kamara alelnöke.

Varga Klára (1963)

író, újságíró, magyar-történelem szakos bölcsésztanár. 2001 és 2010 között a *Magyar Nemzet* kulturális rovatának munkatársa. Jelenleg szabadúszó újságíró.

Zelnik József (1949)

etnográfus, író, egyetemi oktató. Fő kutatási területe: a szimbólumtörténet, a kultúr- és létfilozófia. A Magyar Művelődési Társaság elnökségének és az MTA Népművészeti, Néprajzi Tagozatának tagja. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia alelnöke.

Almási-Tóth, András, DLA (1972),

theatre director, textbook writer, university professor. He teaches stage acting, stage directing, and aesthetics of theatre; as leader of the Opera Program, he directs opera exam performances. In 2010 he received the Vámos László Award.

Balogh, Csaba, PhD (1967),

literary historian and critic, university lecturer. His research interests include Imre Madách's oeuvre and the cultural history of the age of absolutism. He works on the editorial staff of *Magyar Művészet*.

Bereményi, Géza (1946),

recipient of the Balázs Béla and József Attila Awards and of the Kossuth Prize, writer, script writer, dramaturge, theatre and film director. He is manager of the Thália Theatre. In 2011 he received the Prima Primissima Award. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Bodonyi, Csaba, DLA (1943),

Ybl and Széchenyi Award winning architect, designer, honorary university professor. In 2003 he was named Chief Architect of the Year, then he also received the Pro Architectura and Prima Awards. Founding member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Csáji, Attila (1939),

recipient of the Munkácsy Mihály Award, painter, graphic designer, photo artist, holographer. One of the main organisers and a representative of the new wave of avant-garde art in Hungary. Vice President of the Hungarian Academy of Arts (MMA) since 2011; President of the International Kepes Society.

Dárdai, István (1940),

recipient of the Balázs Béla Award and of the Kossuth Prize, film director, script writer. In 1981, he founded MA-FILM Association Studio; since 1993, head of *Mozgóképi Innovációs Társulás* (Motion Picture Innovation Association). Chair of MMA Section of Film Arts and Photography.

Dubrovay, László (1943),

Meritorious Composer, recipient of the Erkel and Bartók-Pásztory Awards and of the Kossuth Prize, professor at the Franz Liszt Academy of Music. His works include operas, ballets, orchestral, choral and electronic music compositions. Chair of MMA's Section of Music.

Dvorszky, Hedvig (1942),

art historian, recipient of the Noémi Ferenczy Award; university lecturer, editor, art writer. Her main research interests and scope of teaching include contemporary architecture, applied arts, and design. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Havas, László, DSc (1939),

university professor, doctor of linguistics, professor emeritus of the University of Debrecen. His field of research includes Latin, Middle and Neo-Latin textual criticism. Founder and Program Director of the Classical Philology Graduate School in Debrecen.

Horkay Hörcher, Ferenc, DSc (1964),

historian of ideas, aesthetician, editor, university professor, Director of the Institute of Philosophy of the Hungarian Academy of Sciences. His main research interests include the history of early modern aesthetics, branch aesthetics, literary criticism, and the history of political ideas.

Jankovics, Marcell, DLA (1941),

Meritorious Film Director, recipient of the Béla Balázs Award and of the Kossuth Prize, illustrator, cultural historian, writer, and teacher. Recipient of the Prima Primissima Award (2007) and of the Hungarian Order of Merit Cross with star (2013).

Jánosi, Zoltán, DSc (1954),

literary historian, editor, Széchenyi Professor of Literary Studies, Rector of the College of Nyíregyháza. His research interests include László Nagy's oeuvre, folklore and archaica in new Hungarian literature.

Kulin, Ferenc, PhD (1943),

literary historian, critic (recipient of the Attila József Award), editor, writer, politician, university professor. Recipient of the Hungarian Order of Merit Cross (2013). His main research interests include Ferenc Kölcsey's oeuvre and the cultural history of the Reform Era. He is editor-in-chief of *Magyar Művészet*.

Nagy, Ervin (1950),

architect, recipient of the Alternative Kossuth Prize, a founder of the MAKONA group, an outstanding representative of organic architecture. Recipient of the Pro Arte Hungariae Award in 2003. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA). National Chief Architect.

Nyilasy, Balázs, PhD (1950),

literary historian and critic, university professor. His research interests include 19th century Hungarian literature, the oeuvres of János Arany and Mór Jókai, and modern Hungarian romance.

Olsvay, Endre (1961),

composer, recipient of the Albert Szirmai and Ferenc Erkel Awards, artist and teacher, professor at the Franz Liszt Academy of Music. He has been giving concerts both as composer and performer since 1986. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Pethő, Bertalan, DSc (1935),

psychiatrist, philosopher, writer, doctor of medicine, university professor. He has been publishing studies in philosophy and history of ideas since the 1980s. His research interests include contemporary philosophy, post-modern theory.

Sáros, László György, DLA (1947),

architect, recipient of Ybl, Károly Kós and Pro Architectura Awards, writer on architecture, university lecturer. In 2004 he was named Chief Architect of the Year. Since 2012 President of the Association of Hungarian Architects. Member of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Szabó, Ferenc János, DLA (1985),

pianist, music historian, postdoctoral fellow, he is a tutor at the Franz Liszt Academy of Music, a research associate at the MTA Institute for Musicology.

Szász, Zsolt (1959),

puppeteer, recipient of the Blattner Award, writer, dramaturge, director. Worked with Vojtina Puppet Theatre, Hattyúdal Theatre, Csokonai Theatre, and the Nyírbátor Street Theatre Festival. Editor-in-Chief of the journal *A Szcenárium*.

Szemadám, György (1947),

painter, recipient of the Mihály Munkácsy Award, art writer, film director, television editor, author of books on cultural and art history, and art theory. Chair of MMA Section of Fine Arts.

Szmodis, Jenő, PhD (1966),

lawyer, writer on legal issues, university lecturer. His main research interests include political philosophy, jurisprudence, the intellectual history of legal reasoning, comparative analysis of legal cultures, multi-disciplinary legal studies.

Turi, Attila (1959),

architect, recipient of the Ybl Award, proof-reader, university lecturer. A prominent representative of organic architecture in Hungary, Chief Architect of the Year 2011. Member of the Károly Kós Association, the Association of Hungarian Architects, and the Hungarian Academy of Arts (MMA). Deputy editor in chief of *Magyar Művészet*.

Varga, Klára (1963),

writer, journalist, teacher of literature and history. From 2001 until 2010 she was on the staff of the daily *Magyar Nemzet*. Currently, a freelance journalist.

Zelnik, József (1949),

ethnographer, writer, university lecturer. His main research interests include the study of symbols, the philosophy of history, cultural philosophy, and ontology. He is on the board of the Hungarian Cultural Society, and member of MTA's Section of Folklore and Ethnology. Since 2011, Vice President of the Hungarian Academy of Arts (MMA).

Zeneakadémia

Az alapító Liszt Ferenc születésének 202. évfordulóján, október 22-én ünnepi hangversennyel nyílt meg a Zeneakadémia megújult főépülete. A Liszt Ferenc téri zenepalota 1907-ben épült Korb Flóris és Giergl Kálmán tervei alapján. Térszerkesztése, gazdagon díszített homlokzata és belső terei, valamint bravúros vasbeton szerkezetes megoldásai a századforduló kiemelkedő értékű műemlékévé emelték.

A 2003-ban elhatározott teljes felújítás célja az oktatást és a hangversenyéletet kiszolgáló technika korszerűsítése és az eredeti állapot visszaállítása volt, megőrizve a méltán világhírű Zeneakadémia egyedi atmoszféráját. Meghívásos tervpályázat eredményeképpen Magyarai Éva, Pazár Béla és Potzner Ferenc vezető építészek tervei szerint indulhatott meg a kivitelezés 2011-ben. Az igen szerteágazó, összetett feladat az új terek kialakítása mellett az alapok megerősítésétől az egyes felületképzések, díszítések és berendezési tárgyak felújításán és pótlásán át egészen a százéves bárnyfüggönyök restaurálásáig, illetve cseréjéig terjedt. A két előcsarnok, a fémvázass galériával tagolt könyvtár és az igazgatói tárgyaló a 20. század viharos évtizedeiben is megőrizte eredeti formáját, a hangversenytérmekek összképét azonban a II. világháborút követő felújítások és átépítések jelentősen megváltoztatták. A Nagyterem a Zeneakadémia legismertebb, legdíszesebb, a közönség és a művészek által is nagyra becsült, kiváló akusztikájú belső tere. A felújítás során a technikai elemek korszerűsítése mellett az eredeti megjelenés visszaállítása volt a cél. Archiv felvételek és falkutatások alapján rekonstruálható volt az eredeti színvilág és a gazdag mintázat. A falak zöldes és mályvás árnyalatai, a faburkolatok fekete-arany festése új karaktert kölcsönözött a teremnek. Restaurálásra kerültek a csillárok, a függönyözések és valamennyi falikárpit. A meglévő Thonettrendszerű székeket újrakárpitozták, a földszinti széksorok távolságát a kényelem érdekében megnövelték, soronkénti eltolásukat és lesüllyesztésüket megoldották. Az előcsarnok és a közlekedők is visszakapták díszüket, az új terazzo burkolat színében és mintázatában az eredeti linóleumával egyezik. A nagyhangszeres szakokat befogadó tantermeket a zeneoktatás korszerű követelményei szerint, megfelelő akusztikai burkolatok beépítésével alakították ki. A közönségszolgálati tereket az udvarok beépítésével jelentősen megnövelték, az ed-

dig igen alulméretezett szociális helyiségek kapacitását bővítették, a kényelmet liftek szolgálják. Az alagsorban zenekari öltözők, modern hang- és képstúdiók, hangszerraktár, a tetőtérben a gépészet, a pódium mögött pedig a színpadi szerviz kapott helyet. Tizenegy különböző restaurátorszakma munkálkodott a homlokzati és beltéri szobrok, a Róth Miksa tervezte ólomüveg ablakok és mozaikok, a Körösfői-Kriesch Aladár-freskók, a fafelületek, a falikárpitok, a Zsolnay kerámiaburkolatok és dísz tárgyak, a különböző textilek, valamint a csillárok megújításán. A több ízben megcsonkított Kisterem a teljes körű rekonstrukció eredményeképpen visszanyerte kamarai funkcióját. Az immár Solti György nevét viselő koncertterem díszét, akusztikáját és színpadtechnikáját tekintve is egyedülálló.

A 138 éves intézmény teljes rekonstrukciója – amelynek a központi épület mellett része volt a 2011-ben elkészült Wesselényi utcai oktatási szárny is – összesen 13,2 milliárd forintból, uniós és hazai forrásokból valósult meg. Megújult fényével a Nagyterem ismét Apollón tekintélyt parancsoló szentélyévé vált, a zenerajongó nagydíj és a zenésztársadalom legnagyobb meglepetésére. A halandók – ahogyan azt az első emeleti freskó is megörökíti – az életet keresve ismét elzarándokolhatnak a művészet kútjához, hogy a terem felirataival – „Favete linguis”, „Sursum corda” – híven elcsendesedve felemeljék szívüket, és meghallgassák e szentély liturgiáját.

Felelős építész tervezők: Magyarai Éva, Pazár Béla, Potzner Ferenc

Építész tervezők: Garai Péter, Polyák György, Bodnár Tibor

Művészettörténész szakértő: Dávid Ferenc

Vezető restaurátorok:

Zsolnay kerámiaburkolatok és dísz tárgyak: Czifrák László;
Stróbl Alajos Liszt Ferenc homlokzati szobra:

Csányi Szabolcs; *Nagyterem csillárok:* Magyarai Éva;

Freskók és falfestmények: Maracska Izabella;

Mozaikdíszek és üveglablakok: Kürtösi Brigitta Mária,

Balázs Miklós Ernő; *Homlokzati kőszobrok és díszek:*

Kovács Attila; *Díszítőfestések:* Seres András,

Horváth Ferdinánd; *Drapériák, függönyök és kárpitok:*

Fellegi Eszter, E. Nagy Katalin.