

Magda Cárnci

Egy másik kép Kelet-Európáról¹

■ Pompiliu Constantinescu irodalomtörténész szerint a román kultúra minden 40-50 évben egyfajta „növekedési válságon” esik át. A válságok idején a korábbi egyensúly hirtelen megbomlik, a spirituális szintek széthullnak és összekeverednek, a fennálló értékrendet megkérdőjelezzik, sőt szenvedélyesen cáfolják. Ebben a józan ítéletet meghíúsító s a gondolatokat pusztá indulatszavakká torzító zűrzavarban kiéleződnek a viták, konfliktusok támadnak, radikalizmus üti fel a fejét, és megkezdődik az újrafogalmazás fájdalmas drámája.

A több mint négy évtizedes kommunista uralom megszűntével Constantinescu 1937-es előrejelzése² nemcsak a román kultúra területén, hanem a totalitarizmus alól felszabadult valamennyi kelet-európai országban is beigazolódni látszik. A közelmúlt politikai megpróbáltatásai után, 1989 óta, ezekben az országokban szükségképpen egy mély szerkezetátalakítási folyamat zajlik a kultúra területén. Ez alatt a határozatlan időtartamú „poszttotalitárius” vagy „átmeneti” időszak alatt a térség művészeti életének olyan erkölcsi önvizsgálaton és axiológiai visszatekintésen kell megmérgettnie, amely kétségkívül számos feszültség és újrapozicionálódás forrása.³

Az 1989-es decemberi forradalom után egyes nyugati műkereskedők és műkritikusok azzal a meggyőződéssel jöttek Romániába, hogy itt majd csak szocialista-realista művészettel fognak találkozni (a Ceaușescu-házaspárról készült portrékkal és hasonlók). Ez valószínűleg nemcsak a román művészet elmúlt negyvenöt évét illető tájékozatlanságukról árulkodik, hanem egy sajátos felfogásról, annak leegyszerűsítéséről is, hogy valójában mit is jelentett a modern művészet fejlődése egy európai országban, még kommunista hatalom alatt is.

Megannyi romániai (vagy bármely más kelet-európai) művész, akire sokkolóan hatottak az effajta elvárások, igyekezett valami mást kínálni, olyasvalamit, amit ők korszerű művészetnek tekintettek, ám ezt a másik oldalról elavult utáztatként gyakran elutasították. Ez valószínűleg

nemcsak arról a kulturális és politikai elszigeteltségről árulkodik, amely hivatkozási pontjaikat és elvárásait eltorzította, hanem annak leegyszerűsítéséről is, hogy valójában mit is jelentett a modern művészet fejlődése Nyugaton, egészen más ideológiai feltételek között.

A két ellentétes nézőpontot látni kell ahhoz, hogy megértsük, miként is hat a kortárs művészet Európának ezen a részén belülről és kívülről. Idejönni csak az ideológiai elvárásokhoz igazodó műalkotásokért ugyanolyan szemellenzős dolog, mint tagadni az effajta termékek létezését egy olyan kulturális légkörben, amely a fojtogató totalitárius nyomás alatt is lényegileg európainak és a szabad világ kultúrájához mérhetőnek tudta magát.

A nyugati nézőpont nyilvánvalóan reduktív kliséken alapult régtől fogva. Először is ott volt a kelet-európai országok művészetén többé-kevésbé erőszakosan uralkodó és az „egyedüli stílust” meghatározó sztálini eredetű „esztétikai modell” gondolata. A nyugati szakirodalomban alig fellelhető hivatkozások azt sejtetik, hogy mindazt, ami ezen a földrajzi területen a szovjet megszállást követően történt, sokáig a „szocialista művészet” semmitmondó címszava alá igyekeztek besöpörni.⁴ Évtizedeken át ezzel a címkével ragasztották le a legkülönbözőbb helyi hagyományokat és új művészi tapasztalatokat.

Másodszor ott volt a hidegháborús front ellentétes oldalain feltételezett „ideológiai eltérés” gondolata. Ebből a szempontból a nyugati média választása annak idején többnyire „disszidens” akciókra és alkotásokra esett, elszakítva azokat a zavaros és ellentmondásos kulturális valóságtól.⁵ Emiatt a dolgok sok más – főleg politikamentesebb – aspektusáról szinte tudomást sem vettek. Külső szemlélőnek ezek nem tűntek fel annyira, noha a kelet-európai kultúrák sajátosságos valódi szerkezetében gyakoribbak s jellemzőbbek voltak.

Másfelől viszont a saját közelmúltjuk művelődéstörténetét a kelet-európai műtisztesek és történészek is a maguk reduktív kliséinek szűrőin át szemlélték. Legalábbis

az elmúlt húsz évben igyekeztek kitérni a politikának a művészeti életre gyakorolt hatása elől, és lekicsinyelni, semmibe venni a cenzúrának a művészeti alkotásokat, sőt a saját ítéleteiket is érintő következményeit.⁶ Miközben a művészet fejlődését inkább a formaváltozások szemszögéből mutatták be, a művészetet minden politikai és egyéb körülménytől függetlenül iparkodtak tálni. Ez a perspektíva lehetővé tette számukra, hogy a művészetet egy időtlen esztétikai dimenzióba vigyék át, amelyben a kelet-európai alkotásokat egyszerűen a nemzetközi művészeti irányzatok változataként lehetett beállítani. Az „esztétikai autonómiát” hirdető állítások vizsgálatával a jövőben kell majd feltárni, vajon mennyiben tudható be ez a „formalizmus” külső politikai tilalmaknak, s mennyiben annak, hogy a kulturális terület sajátosságát egyfajta kulturális struccpolitikával iparkodtak megóvni.

Ha a térség művészeti életéről poszttotalitárius szempontból teljesebb és átfogóbb képet kívánunk adni, akkor túl kell lépünk azon a mintán, amelyben a művészettörténet a stílusfejlődés pusztán formális okainak a leírásával foglalkozik. Akkor vissza kell térnünk a nagyobb ívű politikai és történelmi rekonstrukció szerint haladó kifinomultabb szociológiai megközelítéshez, hiszen a kommunista uralom alatti kulturális helyzet megértése és hiteles magyarázata csak ily módon válhat lehetővé.⁷

Mint ismeretes, a „kommunista idők” a totalitárius ideológiától mélyrehatóan meghatározott létezésbe taszították a művészeket és a művészeti életet. A kelet-európai művészet ilyen körülmények között élte meg azt a különleges korszakát, amelyet új politikai és egzisztenciális stratégiák uraltak. E stratégiákból született meg egy olyan új típusú művész és vizuális kultúra,⁸ amelynek jellemzőit a meghatározottságok összetettségében kell vizsgálnunk.

Ha elfogadjuk, hogy van olyan sajátos kelet-európai művészet (és művész), mely a kommunista korlátozásoknak köszönheti létét, akkor ez, mint kulturális valóság, nem tűnhet el olyan gyorsan, mint maga a kommunista politikai rendszer. Szembe kell néznünk ezzel a valósággal, mert a birtokunkban van, vagy pontosabban: ő vett minket birtokába. Továbbra is kelet-európai művészek, művészettörténészek és értelmiségiek vagyunk, akik csupán nemrégiben szabadultunk meg a kommunista aberrációtól. Mostantól fogva a művészi életnek ez a tapasztalata is hozzátartozik Kelet-Európa történelmi-kulturális mintázatához, amelyben ezt a tapasztalatot is integrálnunk kell.⁹

Miután megtört a „kommunista varázs”, a fejtetőre állított konformizmus új formája tűnt föl Európának ezen a részén. Mintegy kompenzációjaként annak a közelmúlt világnak, amelyből jövünk, hajlamosak va-

gyunk csak az árnyoldalait látni, s az egészet fekete-fehérben megítélni. Csakhogy ez a világ még mindig létezik, legalábbis bennünk. Az ítélkezés pedig nem egyenlő a megértéssel. Sokkal többet érne tudomásul vennünk annak a kulturális univerzumnak a sajátosságait, amely bővelkedett ugyan abszurdításokban, ám sajátos kulturális ellenértékeket is kitermelt.

Nem biztos, hogy máris meg tudná valaki írni Kelet-Európa elmúlt fél évszázadának a művészettörténetét – egy egészen másfajta, nem olyan tényyszerű, nem oly „formalista”, ámde mélyrehatóbban elemző történetet. Az sem biztos, hogy a roppant adatmennyiségből átfogó ítéleteket tudna alkotni bárki is kellő érzelmi és tudományos távolságtartással, személyes érzésektől és emlékektől nem elfogultan, durva negativizmustól mentesen, a kényelmes új politikai jellegű leegyszerűsítésektől is tartózkodva.

Még mindig túl közel vagyunk a vizsgálandó tényekhez és művekhez, és még mindig túl messze egy józan értékrendtől és egy új kulturális rendszertől. A régi egzisztenciális struktúrák és az európai világba való óhajtott reintegráció között vesztegelve mintha szükségünk lenne néhány átfogó, szintetikus gondolatra, amely segíthet áthidalni a szakadékot mostani széthullott és elszigetelt állapotunk és egy nagyobb, összetettebb kulturális közösség között.

A levertség évtizedei után a térség értelmisége ismét fölfedezi, újraéleszti a kulturális Kelet-Európa gondolatát. E gondolat elsimíthatja az ellentétet egyfelől a magunkról alkotott torzkép, másfelől az európai modell között. Ez az integráló gondolat egy új, szélesebb valóságba foglalhatja bele a magunk egyéni vagy nemzeti tapasztalatát, olyan „valóságba”, amely értelmet adhatna mindannak, amit legtöbbször felfoghatatlannak, elviselhetetlennek éreztünk.

Olyan pillanatot élünk meg, amikor Kelet-Európának divatja van. Köszönhető ez a politikátörténet friss eseményeinek éppúgy, mint egy alattomos kulturális stratégiának,¹⁰ amely az utóbbi néhány évben egy „képzeletbeli” földrészt valamiféle mitológiájának állhatatos újraélesztésére épült a nemzetközi kulturális környezetben. Most eszmélünk rá, hogy sokkal többet tudunk a távoli nyugati kultúráról, mint a szomszédaink kultúrájáról, pedig velük együtt sajátos világot alkotunk.

Kelet-Európa kétségkívül azok közé az egészen új, alig másfél évszázados, homályos körvonalú és változó geometriájú fogalmak közé tartozik, amely különböző, akár ellentmondásos tartalmak befogadására hivatott: olyan fogalom, amelyet szüntelenül továbbformál az idő és

a történelem, sőt a jövőben talán el is tűnik majd, mint minden relatív és történeti fogalom.

Valójában Kelet-Európa több is van. Létezik földrajzi, történelmi, politikai és kulturális Kelet-Európa. Ezek nem mindig esnek egybe, nem mindig takarja egyik a másikat. Még a nevek is, amelyekkel a külföldiek illetik, sőt amelyeket lakóinak fejében visel, a nevek is folyvást változnak. Korszakoktól, divatoktól, politikai vagy kulturális érdeklődéstől függően hol Közép-Európáról, hol Kelet-Európáról, hol Délkelet-Európáról vagy akár keleti Európáról beszélnek és így tovább.

Van egy földrajzi Kelet-Európa, amely rugalmasan nyújtózkodik hol Németország és Ausztria peremétől az egykori Szovjetunió határáig, hol a valaha volt Osztrák–Magyar Monarchia határáról az Urálig: némileg mesebeli hely, szigorú korlátok nélkül, valahol Európa peremén és a „Kelet kapui” közt, két világ, két földrész, két civilizáció között.¹¹

Van egy történelmi Kelet-Európa, amely későn, a középkor végén tűnt föl az európai történelemben – ütközőzónaként a nyugati világ és a keletről fenyegető birodalmak között. Ez a közbeékelte övezet Szűcs Jenő¹² szerint üggyel-bajjal bontakozott ki a két vonzási és hatalmi központ: egyfelől a nyugati civilizáció, másfelől az Orosz (meg az Oszmán) Birodalom pólusa között. E térséget nevezték el „harmadik európai térnek” – talán hogy a Kelet ne taszítsa el őket, de a Nyugat se vélje, hogy rá akarnak csimpaszkodni. Ebben a térben a történelmi és a kulturális fejlődés meg-megszakadt: az a szerves történelmi folytonosság, ami Nyugaton megvolt, itt hiányzott, lépések maradtak ki, viszont az Európán kívüli barbár politikai központok nyomása alatt bebecsúsztak oda nem tartozó dolgok.

Aztán ott volt a közelmúlt politikai Kelet-Európája: az 1848-as forradalmak, majd az első világháború után megjelent nemzetállamok kontinentális övezete. Kisállamok mozaikja, „Európa lóporos hordója”, mely az utolsó európai birodalom, az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása után keletkezett.¹³ És ott volt a legújabb, második világháború utáni Kelet-Európa, amely egészen a közelmúltig a szovjet blokkhoz tartozott.¹⁴

De túl a többször átrajzolt határokon és a nemzetek ártrendeződéseiben, volt és ma is van egy kulturális Kelet-Európa. Sőt, talán leginkább ez létezik. Az a régió, amelyet – miként tollforgatói annyiszor megírták – inkább a kultúra és a szellemi sors ír körül, mintsem a földrajzi határok vagy az állami konfigurációk. Az az Európa, ahol – mint Patočka¹⁵ mondja – a történelmi és egzisztenciális eltérésekből sajátoság rögeszmék és kulturális termékek

születtek. Ez a belülről is, kívülről is észlelt kulturális identitás nagyjából sem határolható körül másképpen, mint az európai identitáshoz viszonyítva.

Ami az elmúlt öt évtized belső és külső Kelet-Európaképét illeti, úgy tűnik, a központ és a peremvidék megkülönböztetése továbbra is érvényes, sőt meghatározóbb is lehet, mint a politikai különbségek. Itt most nem akarom újfent elővenni azokat a kifinomult megkülönböztetéseket, amelyeket ez a kettősség már olyan szép számmal generált az európai szakirodalomban. Elég lesz csupán arra utalnom, hogy ha a civilizációt tekintve Kelet-Európa szemlátomást a „periféria” jegyében áll, akkor a kultúra tekintetében a „provincia” jegyében állónak érzékelték kívülről és belülről is.¹⁶ Mindkét kifejezés távolságot és bizonyos kisebbségi komplexusokat éreztet az abszolút és abszolutista európai modell irányában, amely máig nem szűnt meg elkápráztatni és lassan, de folyamatosan integrálni ezt a nem is oly távoli kontinensrészt.

A peremvidékek idő- és térérzékelése, felfogása ritmusról és fejlődésről, valamint lelkiállapotai eléggé eltérőek az európai kultúra központjától ahhoz, hogy megteremtse a keleti övezet „másféleségét”, kulturális sajátosságát.¹⁷

Mindmáig hatott például a térség népeinek körében egyfajta fájdalmas „topográfiai” tudat, annak tudata, hogy a központtól távol, a műveltség, a „civilizált világ” peremén vagyunk. A „földrajzi végzet” tudata, mely annál erősebb, minél inkább elidegenedünk a nyugati, központi magtól, amelyből csak úgy sugárzik a központiság erős öntudata, és amelynek értékei éppen a távolság vonzása folytán tudnak áttételesen érvényre jutni.¹⁸

A távolságnak és a politikai kondicionálásnak köszönhetően működik mindmáig egyfajta „időszakos érzékenység” – annak tudata, hogy a „modern világ” fejlődésével nem vagyunk szinkronban. A szabad, folyamatos, szerves fejlődés lehetőségétől megfosztva ebben az európai térségben sajátos együttállás alakult ki. Számos történész van azon a véleményen, hogy a modern nyugati civilizáció szerkezeteinek nem volt idejük itt mélyen meggyökerezni. Még mindig jelentős különbségek, visszavonhatatlan „egyenlőtlenségek” állnak fenn egyrészt a politikai vagy gazdasági kapcsolatok felszínén, másrészt pedig a felszín és a pszichoszociális struktúrák mélyrétegei között. Az „időszakosság érzetere” jellemző volt az időben való töredékes lét, a bizonytalan jövő, a nagy ívű történelemlátás hiánya – létezés, akár a történelem ellen vagy történelmen kívül, de még a kényszerítő valóságon kívül is. Másfelől viszont ugyanezekből a folytonossági hézagokból támadt hol a „visszalépési komplexus”, hol a lépéskényszer érzete.

Ezért aztán – miként az a kelet-európai irodalomban gyakran észlelhető volt – fatalista érzelmekben és önsajnálatban bővelkedő ellentmondásos és bonyolult lelkiállapot munkálkodott itt, amelyet vagy valami patetikus egzisztenciális sürgetés (Witkiewicz), vagy éppen ellenkezőleg, az abszurditás (Cioran), a nevetettó inkongruitás (Čapek), a nihilizmus vagy a lemondás akut érzékelése súlyosbított.

Ebben a lelkiállapotban vadul tenyészett a politika iránti mély megvetés meg a történelem iránti tehetetlen bizalmatlanság. A történelmet amúgy is gyakran afféle „malőrnek” tekintették, szükségszerű rossznak, amit el kell tűrni, amiből vagy visszavonul az ember, vagy a gúny és a képzelet fegyvereivel harcol ellene. Ez a lelkiállapot különös, kompenzáló mítoszokat izzadt ki magából: múltba álmódó utópiákat és disztópiákat, röghöz kötött messianizmust és szenvedélyes nacionalizmust, és délibábos látomásokat valami közvetítő szerepről Kelet és Nyugat, civilizációk és birodalmak, Róma és Bizánc, katolicizmus és ortodoxia, szláv misztika és nyugati racionalizmus, barbárság és civilizáció között – és így tovább.¹⁹

Ez a lelkiállapot szinte óhatatlanul tökéletet követel a kulturális értékekből, mert ilyen értékrenden belül a régió becsülettel állhat szemben a „történelmi gonosszal”: csakis a „kulturális abszolútum” keretein belül lehet egyenlő félként tárgyalni a nyugati partnerrel, és csak ez adhat esélyt, hogy szinkronban legyünk vele (Kundera). A kulturális értékek csakugyan időtállóak, és mintha különös ellenállást tanúsítanának a civilizációs egyenlőtlenségekkel szemben – ennek köszönhetően a kelet-európai értelmiség a saját identitását kifejtve és megóvva tudott egyszersmind az európai identitásba integrálódni.

E kulturális részesezés segítségével ez a régió még a második világháború után is európai tudott maradni. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy a hagyományos európai értékek állhatatos művelése által a régió értelmisége megpróbált egyfajta „erényt” kovácsolni a kommunista leigázottságból – a politikai elszigeteltséget és a szovjet rendszer által előírt gazdasági visszalépést ellentmondásos, kétértelmű, sőt olykor kétélű „előny” gyanánt értelmezve.²⁰

A politikai elnyomás ellenhatás révén váltotta ki a romolhatatlan, nem politikai értékekhez való visszatérés kompenzációs szükségletét. Ebben a vonatkozásban a kulturális dimenziót gyakran a politikai gonosszal szembeni „kulturális ellenállás” különleges „ideológiai fegyvere” gyanánt lehetett felfogni és használni. A keleti írásokban nemegyszer megtalálhatni az eszményi és eszményített Európa-kép művelését, ahogyan azt a kommunista zárvány belsejéből látták. Egy kicsit „retro”,

egy kicsit „elavult” volt ez az Európa-kép, hiszen ezt még mindig kulturális eszmék és értékek határozták meg – nem úgy, mint a mai valóságos Európát, amely egyre jobban integrálódik a planetáris technikai civilizációba. A keleti értelmiségiek lelkesen tudták ápolni az európai értékek kultuszát. Együgyűbben és érzelmesebben gondolkodtak azok felől, mint sok nyugati értelmiségi, mert létfontosságú volt számukra az európai modell létezése: nem feltűnő módon, mégis hatékonyan ez tartotta életben az állhatatos vonzódást, a lappangó erjedést, a „szovjetizálás” elleni passzív ellenállást.

Másfelől ott volt az az elképzelés, hogy a keleti kulturális alkotótevékenységet éppen a szovjet táborbeli kényszerű elszigeteltség „mentette meg” a szellemi felémésztődéstől: ez az elszigeteltség óvta meg a gazdasági csereértékek, a szabadpiaci rendszer által mesterségesen terjesztett és gerjesztett irányzatok, kulturális divatok okozta „megromlástól”. A keleti művészek és értelmiségiek azért törekedtek olyan kitartóan az „esztétikai autonómia” ápolására – amely nincs kitéve a nyugati gazdasági kényszereknek és versenyzésnek, hanem csak a kommunista ideológiai cenzúrának kell ellenállnia –, mert hittek abban, hogy a célok és eszközök bizonyos „tisztasága” megóvható a műveikben.

Igaz, hogy ezekben az országokban az 1960-as évektől a hivatalossal párhuzamosan a félig független kulturális tevékenység is teret kaphatott, amely megpróbált újra szinkronba kerülni az elmúlt három évtized nemzetközi irányzataival. Az „esztétikai harciasság” helyett – amely a korábbi, szocialista realista időszakot jellemezte – ez az új művészeti tevékenység újfajta „harcos esztétizmus” révén igyekezett megóvni a maga viszonylagos autonómiáját. A külső politikai kondicionálást a „tisztá értékek” kultuszává varázsolni – valójában egyfajta „szublimálás” volt ez, ám lemondásnak is tűnhetett.²¹

Az elmúlt három évtized ezzel párhuzamos nyugati művészetével szemben ez a viszonylag független kelet-európai művészet bizonyos – kívülről és különösen most, a vasfüggöny leomlása után talán még jobban észrevehető – jellemzőkkel rendelkezik.

Általában jól látható, hogy ezen a művészetben, amely még mindig „hagyományos” értékekből táplálkozik, a nyugati kortárs művészet már túllépett, maga mögött hagyta már a „nemzeti kultúra” eszméjét, a klasszikus „elavult” humanizmus modelljét, az időtlen eszményi modernizmus kultuszát, a „társadalmi elkötelezettség” szükségességét, a vallásos hajlamot meg a többit.

Ezekkel az értékekkel együtt a keleti művészet továbbra is ápolott egy sor olyan problémát és témát, amely szinte

„archaikusnak” tűnhetett az akkori nyugati kulturális viták tükrében, amennyiben továbbra is helyet kaptak benne olyan dilemmák, mint nemzeti vagy univerzális vagy modernizmus, helyi identitás vagy európai identitás, anakronizmus vagy szinkronizmus és így tovább.

Milyen hatása lehet ennek a „fejlődésben elmaradt” kulturális helyzetnek a műalkotások stiláris felépítésére? A nyugati elemzők, akik kívülről szemlélik, az elmúlt harminc év keleti művészetében bizonyos egyedi jellemzőket fedezhetnek föl. A francia művészeti író, Jean Clair például megállapítja, hogy ez a művészet szemlátomást a „modernitás kelléktárából” kölcsönözte szókincsét, ám a sajátosan modern belső koherencia gyakran hiányzik belőle; van egyfajta átvett formaismeret, ám valahogy hiányzik a modern művészetfelfogást megteremtő történelmi folyamatok szerves ismerete, valamint a modernitásnak értelmet adó és azt motiváló sajátos ideológia és mentalitás.²²

Ebben a vonatkozásban – más nyugati elemzők szerint – a keleti művészetre az a jellemző, hogy képtelen a valódi kísérletekre, hiányzik belőle az új utat törő merészség, a belső motiváció. Számos keleti művészetkritikus viszont a kellemetlen politikai korlátozásokat okolja, amelyek csak „puha” és fokozatos apró innovációknak hagytak teret.

Talán mindeme jellemzőkön túl a meghatározottság összetettebb formáit kellene kutatnunk: a helyi művészeti hagyományt, amely a közelmúltig egy premodern látásmóddhoz kötődött; a modern művészet fejlődését megszakító háborúk és kommunista időszak okozta folytonosság hiányát; no meg a totalitárius ideológia erőszakosságát.

Ez utóbbi érv a keleti művészet más jellemzőire is logikus magyarázattal szolgálhatna. A tömegek számára való hozzáférhetőség, valamint a „tartalom” és a „társadalmi üzenet” kommunista kívánalmaiból sejthető, hogy miért is érezhettek a keleti művészek kisebb elhivatottságot arra, hogy az anyagot az autonóm kísérletezés területének tekintsék, valamint hogy miért is eshetett a művészet számos műfajában alkotóknak nehezére az, hogy „figuratív” korszakukat elhagyva a kifejezés új formáinak a kutatására adják a fejüket. Az interiorizált cenzúra magyarázhatná meg, miért is oly „puhán” vették át a nyugati újításokat Kelet-Európában – az eredetiség követelményétől „megtisztítva”. Az a kötelezettség, hogy a „pozitív üzenettől” nem szabad eltávolodni, magyarázatot adhatna arra, hogy viszonylag miért is olyan kevés a kelet-európai művészetben az ironia, paródia, önkomentár, relativizálás vagy akár az abszurd.²³

Úgy tűnik, a „forma” szintjén megint csak megtalálható e kulturális övezet konstitutív paradoxona: az ellent-

mondás, hogy ott van egyfelől a modernitáshoz való kulturális ragaszkodás, a nyugati értékekkel való szellemi azonosulás, másfelől pedig ott van a társadalmi-politikai struktúrák és ama diffúz mentalitás visszamaradott valósága, amelyből ez a törekvés fakad. Ez az ellentmondásosság magyarázná a különböző premodern és modern irányzatok átvételének és átalakításának sajátos módját: az olyan ellentétes tendenciák együttlélése és összenövés, mint klasszicizmus és romantika, hagyományörzés és modernizmus, realizmus és avantgárd, valamint – ami ebből következik – a stílusok összezagyválódása meg a formai és szemantikai kétértelműség.²⁴

Ezek az általános megfontolások persze az egyes keleti kultúrákon belül finomításra szorulnak, ám valamenyi összhangban van a fent említett „centrum/periféria-mintával”. Ez a fogalmi modell alkalmazhatónak tűnt arra az időszakra, amikor a régió ebben az évszázadban (még a kommunista rezsim alatt) alkalmazkodni kezdett a modernitáshoz. De vajon érvényes-e még a legutóbbi időkre és a közeljövőre nézve is?

Néhány évig nyilvánvalóan bizonyos szemléletváltás fog folyni. A „nemzeti/egyetemes” ellentétpár már Kelet-Európában is kezd kimenni a divatból, eljárt föltötte az idő. Írástudók és művészek, akik vonakodva fogadnák a „nemzeti” megjelölést, örömmel viselnék a „nemzetközi” jelzőt. Kevesebbet beszélünk a nemzeti sajátosságokról, gyakrabban az európaiságról meg a világkultúráról. A „regionalitás” fogalmának váratlanul keletje kezd lenni. Egyre több jel mutat valamiféle szemléletváltásra – kétségkívül a nyugati típusú kulturális alkotótevékenység globális elterjedésével kapcsolatos mindennemű politikai korlátozás ellenére.²⁵

A *posztmodernről* zajló vita sokat elárul az új lelkiállapot természetéről. Tudvalevő, hogy a '70-es évek vége felé, a '80-as évek eleje táján a posztmodern volt a legfontosabb téma, amely felkeltette a nemzetközi kulturális körök érdeklődését. Ezt a jelenséget a legkülönbözőbb elméleti és művészeti tevékenységek területén a modernitásról és modernizmusról folytatott tágabb vita összefüggésében kell látnunk, amely a várható szellemi és kulturális paradigmaváltásra világít rá (Ihab Hassan, Lyotard).

A művészeti életben a posztmodernség lényegét úgy lehetne meghatározni, mint a modernista elvek – „újítás”, „elszakadás”, „haladás” – örökérvényűségének különféle módon való meghaladásának kísérletét, az avantgárd délibábkergetés és a nyugati kulturális minták egyeduralmának elutasítását. A posztmodern ugyanakkor ismételten megkísérli visszahozni a „ha-

gyomány” avagy „történetiség” fogalmát, és a művészi gyakorlatban szabadon él a legkülönbözőbb történelmi korokból és földrajzi helyekről vett stiláris eszközökkel. Ebből a szempontból az utóbbi húsz év vizuális művészeti irányzataiban egy keletkezében lévő új „transzesztétika” rajzolódik ki (Mario Perniola), amelyben két fő irányzat látszik kibontakozni: az egyik a „realista” vagy parodisztikus (Cl. Greenberg), a másik a „formalista” vagy ortodox (B. Buchloch).²⁶

Röviden, a posztmodern egy olyan lelkiállapot, egy olyan kulturális magatartás, amelynek lényege: vitába szállni mindennemű világnézeti elvakultsággal, mindennemű kulturális egytömbűséggel, és végső soron meghaladni azokat. Más szóval, a posztmodern a kognitív, a tudományos vagy a művészeti tevékenység bármely területén a teljesség igényével fellépő bármely elméletek tényleges hamisságának új tudatosságát emeli ki (Feyerabend, Rorty, Lyotard). Ezekkel szemben a posztmodern aktív törekvése a szellemi tolerancia eszméinek, az egymást kiegészítő kulturális alternatíváknak, valamint a művészi kifejezés „szemiotikai személytelenségének” a megtalálására irányul (Thomas McEvilley), ami egy új kulturális világrendre utal, egy megengedő transzkulturális szerkezetre, amelynek sok-sok aktív központja van világszerte – egy olyan kulturális rendre, amelyben a „provincia” fogalma megszűnik, átadja helyét a „régio” fogalmának.

Sokatmondó tény, hogy a posztmodern már a kommunista rezsimnek bukása előtt, vagyis a '80-as évek elejétől nem várt karriert futott be Kelet-Európában. Romániában például a „posztmodern” fogalma a '80-as évek elején jelent meg, a róla szóló vita²⁷ 1986–1987 körül érte el a csúcspontját, és máig is tart. Ez azzal az új lelkiállapottal kapcsolatos, amely ezekben az országokban a politikai korlátozások dacára is létrejött, és a világnézeti egytömbűsége meg a kommunista rendszerek véghanyatlásának korára jellemző abszurd társadalmi-kulturális kényszerekre adott közvetett, merőben kulturális reakcióként értelmezhető.

A posztmodern ebben a régióban nem a „posztindusztriális” társadalom társadalmi-gazdasági valóságától generált „feléptmény-hatás” gyanánt lépett fel, mint ahogy azt a nyugati világra nézve állították (Daniel Bell, Toynbee), hanem inkább egy sajátos „várakozási horizont” következményeként. A posztmodern divatja ezekben a kis európai országokban inkább a nehéz társadalmi-politikai körülményeken való szellemi és művészeti felülkerekedést jelenti – mint a változás széles körű előérzetének finom tünete (Heller, Fehér).

Ebben a tekintetben a posztmodernizmus körüli elméleti okfejtések különböző formái ugyanúgy alapos elemzést érdemelnek, mint a posztmodernizmus hatása a különböző művészeti stílusokra: ezeknek az országoknak mindegyikéről elmondhatjuk, hogy mind a viták aránya, mind a posztmodern percepciójának konkrét módozatai új szempontokkal szolgálhatnának nemcsak a művészet és ideológia közötti kapcsolat, de a nemzetközi kulturális integráció felé vivő helyi kísértések és lehetőségek tekintetében is. Ezt az elemzést az egyes országok sajátos politikai és művészeti hátterét illetően kellene elvégezni minden országban: ebből a szempontból jelentős hasonlóságokat és különbségeket is megfigyelhetünk a közép-európai országok között (Lengyelország, a volt Csehszlovákia, Magyarország) és a kelet-európaiak között (Románia, a volt Jugoszlávia, Bulgária).

A művészet mezején – az elmélet területétől eltérően – szétszórtabbak a posztmodern nyomai. A művészeti életben a posztmodernnek két különböző, ám egymást kiegészítő felfogása létezett. Egyfelől a posztmodernizmust a régióban úgy fogták fel, mint a modernitás új, üdvözlendő, „végső” mozzanatát, vagyis mint a modernizmus betetőzését, nem pedig mint annak kritikáját, mint a modernista elvek legújabb hajtását, nem pedig mint azok meghaladását. Ahhoz, hogy megértsük ezt a hozzáállást, figyelembe kell venni, hogy a művészeti modernizmus asszimilációjának természetes folyamata az ezekben az országokban a háború után uralkodó politikai helyzet miatt megszakadt: a modernizmust az '50-es években tiltották, a '60-as években lassan teret adtak neki, a '70-es években pedig gyorsabban, de torzítva és részlegesen asszimilálták. A sajátos történelmi helyzet miatt a modernizmus továbbra is fontos kulturális téma, amely élénken foglalkoztatja a művészeket, és amely folytatásra, tökéletesítésre és adott időben majd befejezésre vár, miközben már együtt él a saját kritikájával és utókorával (Măteiu Calinescu).

Másfelől, korlátozóbb értelemben a posztmodernizmust úgy fogták fel, mint határozott kísérletet a legújabb művészeti irányzatok egybefogására. Ebben a vonatkozásban jól látható, hogy az elmúlt évtizedben a régió művészeti élete különböző arányokban asszimilálta a legújabb „neo-neoavantgárd” bizonyos mozzanatait: az amerikai graffitit, a diszkó- és videóművészetet, a német neoexpresszionizmust, az olasz „transzavangardiát”, a francia „nouvelle figuratíont” stb. Az elemzés majd bizonyára megmutatja, hogy mindezek közül többnyire a neoexpresszionizmust részesítették előnyben (kivált a fiatal nemzedék), mivel annak katartikus, torz „rea-

lizmusa” a hivatalos művészet esztétikájával szemben lehetővé tette egy föld alatti, felforgató dimenzió belépését a vizuális diskurzusba.

Az 1989 utáni új politikai térben a posztmodern téma továbbra is elevenen él a régió kulturális vitáiban. E „kulturális divat” hasznosságára szolgálnak további bizonyítékokat az általa nyitott távlatok. Fent említett elméleti előfeltételeinél fogva a posztmodern elősegíti azt a lelkiállapotot, amely e kulturális területnek a nemzetközi közegbe történő gyorsabb és valódi integrációjával kecsegtet. A szó sajátosan közép-kelet-európai értelmében a posztmodernizmusnak a provinciális komplexusok és elszigeteltség legyőzését szolgáló stratégiaként kell működnie. A posztmodern azt állítja, hogy a nemzetközi kultúra nem feltétlenül kívánja meg a helyi különbségek alárendelését egy „legfőbb” központ egyedi ízlésének: a nemzetközi kultúrát úgy kell felfogni, mint összegzést, a különböző kulturális megoldások összességét, melyek új jelentőséggel ruházzák fel az „univerzalizmus” fogalmát.

Ebben a távlatban vajon mivel gazdagíthatja a művészet Kelet-Európája a nemzetközi kultúrát? A vélt reintegrációhoz ez az Európa a fél évszázados politikai elidegenültség poggyászával érkezik, nyugtalanító gazdasági visszaesés mellett, a „történelmi gonosz” lelki démonaival terhelten, és még sorolhatnánk. Ugyanakkor az is elmondható, hogy sértetlen kulturális örökséggel érkezik, egy olyan európai szellemi örökséggel, amelyet a sors szerencsétlen fordulatai ellenére a viszontagságok között is sikerült életben tartani. A nyugati világ ezáltal lehetőséget kap, hogy újra szembenézzen korábbi önmagával egy olyan jelenben, amely túlságosan alá van vetve már a civilizáció technológiai isteneinek.

Hozzásegíthet továbbá ahhoz is, hogy újfent ráeszméljünk, milyen veszedelmekkel jár mindennemű totalitárius ideológia – legyen akár politikai, tudományos vagy művészi. Kelet-Európa nem csak politikai szinten szenvedte meg a totalitarizmust: sok más következmény mellett sújtotta az a művészeteket is. Így a kulturális magatartás torzulásai, a művészet hamis termékei példákat szolgáltathatnak a modern kultúra kórtanához arra a kórra, mely bárhol lesújthat, ahol csak torzító kulturális viszonyok működnek. A valódi, pezsgő kulturális gócpontok létezése a totalitárius ideológia ellenőrzése alatti területeken mégis azt bizonyítja, hogy egy zárt rendszer sem maradhat teljesen elszigetelve: előbb-utóbb az is visszatalál a fejlődés rendes kerékvágásába.

Milyen tulajdonságokat találni manapság a posztkommunista kelet-európai művészet területén? A helyzet per-

sze cseppfolyós, mint minden „átmeneti” helyzet: ellentmondásos lelkiállapotok, szélsőséges magatartásmódok, zűrzavaros tendenciák sietős, tetszetős vagy jelentéktelen szintézisek kidolgozására, a referenciapontok és kulturális stratégiák hiánya, nem egészen egyértelmű vágy a nyugati modell integrálására, tartózkodás a modernség valamennyi következményének elfogadásától és így tovább.

A román környezetben példának okáért roppant érdekes megnézni, hogy a különböző nemzedékekhez és irányzatokhoz tartozó művészek hogyan reagáltak a politikai változások és a nyugati művészetre való nyitás által teremtett új helyzetre. Látni az idősebb nemzedékekhez tartozó jól ismert művészeket, akik a korábbi, hagyományos vagy klasszikus értékeken nyugvó mérsékelt modernista felfogásban folytatják a tevékenységüket. A „neoortodox” irányzattal együtt ők képviselik a román művészet „konzervatív” dimenzióját, amely a „magas” művészet szemlélődő, időtlen felfogására épül. Néhány csoportos kiállítás, például a „9 + 1” (1990), a „Filocalia” (1990), egy új művészeti galéria, a „Catacomba” vagy olyan nevek, mint Horia Bernea, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, C. Flondor, Paul Gherasim, V. Gorduz, M. Spataru és mások szemléltetik ezt az irányulást.

A fiatalabb nemzedékek viszont mindinkább az olyan vegyes, kísérleti, „intermediális” műfajokat részesítik előnyben, mint a happening, az installáció vagy a videóművészet. Ők az újabb nyugati eredményekhez igyekeznek közelebb kerülni, amelyek közül a Romániában az 1980-as években megjelent neoexpresszionizmus és neokonceptualizmus még ma is aktív. Ezt az innovatív dimenzió képviselőjeként jellemezhető néhány csoportos kiállítás, például „The Portrait” (1990), „The Food-Shop” (1991), „Mozart’s sex” (1991), aztán a közelmúltban „Subreal” néven létrehozott kísérleti csoport meg az olyan nevek, mint Grigorescu Ion, Ana Lupaç, Teodor Graur, Wanda Mihuleac, Kiraly Josef, Dan Mihăltianu stb.

De mind a konzervatív, mind a progresszív művészek, mind a hagyományos irányokat követők, mind az avantgárdok, mind a hazai gyökerekhez ragaszkodók, mind a nemzetközi irányultságúak, valamennyien iparkodnak alkalmazkodni e két világ közt lebegő állapothoz – bármilyen zavaros és feszült is ez a helyzet, amelyben élnünk és alkotnunk kell. Ez a kulturális átalakulás ott pezseg valamennyi közép- és kelet-európai országban.

Az ellentmondásos kísértések és érzések sajátos elegyből, amelyben a közelmúlt elhatározásainak le kell gyűrniük a fent említett öröklött jellemzőket, a térség művészeinek sajátos mondandója, amit ők a nemzetközi közösséggel közölni szeretnének, végül a felszínre fog törni.

JEGYZETEK

- 1 Az *Art and Ideology: Central and Eastern Europe since 1945* című nemzetközi szimpóziumon (Bukarest, 1992. október 26–28.) elhangzott előadás szövege.
- 2 Omea: *Tradiționalism și Modernism în deceniul al treilea* (Tradicionalizmus és modernizmus az 1920-as években), Bukarest, Eminescu, 1980, 34. oldal.
- 3 Szövegünkben a „Kelet-Európa” fogalom általában minden közép-kelet-európai országra értendő.
- 4 *Europe de l’Est* in *Encyclopaedia Universalis VII.*, Paris, 1985; François Fejtő: *Histoire des démocraties populaire*, Paris, Seuil, 1979, II. 240–279. oldal.
- 5 Jean Chiama – Jean-François Soulet: *Histoire de la dissidence*, Paris, Seuil, 1982; Fejtő: I. m.; Pierre Legendre: *L’Amour du censeur*, Paris, Seuil, 1974; Jacques Rupnik: *L’Autre Europe*, Paris, Odile Jacob, 1990, 170–196. oldal.
- 6 A román művészetet illetően lásd V. Drăguț – V. Florea – D. Grigorescu – M. Mihalache: *Pictura românească în imagini* (Román festészet képekben), Bukarest, Meridiane, 1976; Vasile Florea: *Arta românească* (Román művészet), Bukarest, Meridiane, 1982 (2. kötet), vö. *Artele plastice în R.P.R.* (Képzőművészet Románia Népköztársaságban), Bukarest, Academiei, 1962.
- 7 Ehhez a politológiai és szociológiai megközelítéshez lásd Anneli Ute Gabany: *Partei und Literatur in Rumänien seit 1945*, München, R. Oldenburg Verlag, 1979; Kenneth Jowith: *Revolutionary Break-through and National Development. The Case of Romania 1944–1965.*, Berkeley, California University Press, 1971; Michael Shafir: *Romania. Politics, Economy and Society*, London, Pinter, 1985.
- 8 Lásd Hugh Seton-Watson: *The East European Revolution*, London, 1950; Czesław Miłosz: *La pensée captive*, Paris, Gallimard, 1953 és 1990; Ghită Ionescu: *The Break-up of the Soviet Empire in Eastern Europe*, London, Penguin Books, 1965; lásd még Mihai Botez: *Intellectualii din Europa de est*, Bukarest, Editura Fundatiei Culturale Romane, 1993.
- 9 E sajátos valóságot illetően lásd Sorin Alexandrescu: *Une culture de l’interstice*, in *Les Temps Modernes*, Paris, 1989. január; Mihai Botez: *Intellectualii din Europa de est*, Bukarest, Editura Fundatiei Culturale Romane, 1993; P. Kende–Al. Smolar (szerk.): *La Grande Secousse: Europe de l’Est 1989–1990*, Paris, Presses de CNRS, 1991; D. Moisi–J. Rupnik: *Le nouveau continent*, Paris, Calmann-Levy, 1991.
- 10 Az elmúlt évtized Kelet-Európáról szóló irodalma máris igen nagy. A jegyzetekbe ebből csak egy csipetnyi fér bele.
- 11 Ami a Kelet-Európáról szóló klasszikus irodalmat illeti, lásd Henri Bogdan: *Histoire des pays de l’Europe de l’Est: dès l’origine à nos jours*, Paris, Perri, 1990 (legújabb kiadás); Georges Castellan: *Histoire des Balkans, XIV–XX siècles*, Paris, Fayard, 1991; Stephen Fisher-Galati (szerk.): *Man, State and Society in East European History*, New York, Columbia University Press, 1970; Hugh Seton-Watson: *Eastern Europe between the Wars, 1918–1941*, Cambridge, 1945.
- 12 Szűcs Jenő: *Les trois Europes*, Paris, Harmattan, 1985; Szűcs Jenő: *Les aires spatio-temporelles de l’histoire européenne*, Paris, Harmattan, 1978.
- 13 A kérdéshez lásd a klasszikus Friedrich Neumann 1915-ben megjelent művét: *Mitteleuropa*; lásd még J. Droz: *L’Europe Centrale et l’idée de „Mitteleuropa”*, Paris, Payot, 1962; François Fejtő: *Requiem pour un Empire défunt*, Paris, Lieu Commun, 1988; Timothy Garton Ash: *La Chaudière, Europe Centrale 1980–1990*, Paris, Gallimard, 1990; Claudio Magris: *Danube*, Paris, 1988.
- 14 A kérdéshez lásd Jean Béranger: *L’Europe danubienne: de 1848 à nos jours*, Paris, Payot, 1976; A. Blanc és mások: *Les républiques socialistes d’Europe Centrale*, Paris, PUF, 1975; H. Carrère-d’Encausse: *Le Grand Frère: L’Union Soviétique et l’Europe soviétisée*, Paris, Flammarion, 1983; Ghită Ionescu: I. m.; François Fejtő: I. m.; Jean Vidalenc: *L’Europe danubienne et balkanique: 1870–1970*, Paris, 1973.
- 15 Lásd Jan Patočka: *Platon et l’Europe*, Paris, Verdier, 1983; lásd még Milan Kundera: „The Tragedy of Central Europe”, *New York Review of Books*, 1984. április 26; Uő: „Un Occident kidnappé”, *Le Débat*, 27. szám, 1983.
- 16 Lásd pl. Centre Européen de la Culture: *L’Europe et les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1984; Jacques Ellul: *Trahison de l’Occident*, Paris, Calmann-Levy, 1978; Denis de Rougemont: *L’aventure occidentale de l’homme*, Paris, 1957; Hermann Keiserling: *L’analyse spectrale de l’Europe*, Paris, 1959; J. Rupnik: I. m.
- 17 A kérdéshez lásd Claude Karnoouh: *L’invention du peuple, Chroniques roumaines*, Paris, La Découverte, 1990; Czesław Miłosz: *Une autre Europe*, Paris, Gallimard, 1980; Krzysztof Pomian: *L’Europe et ses nations*, Paris, Gallimard, 1990; Uő: „Les particularités historiques de l’Europe centrale et orientale”, *Le Débat*, Paris, 1991. január–február; Szűcs Jenő: I. m.
- 18 Lásd O. Halecki: *The Limits and Divisions of European History*, London, Sheed & Ward, 1950; Czesław Miłosz: I. m.; Szűcs Jenő: *Les aires spatio-temporelles de l’histoire européenne*.
- 19 Ennek kapcsán lásd különösen Bibó István: *Misère des petits Etats de l’Europe de l’Est*, Paris, Harmattan, 1986; E. M. Cioran: *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960; Czesław Miłosz: „Central Europe Attitudes”, *Cross Currents* 5. szám, 1986; Szentjóbó Tamás: *Le kitsch historique*, Paris, Harmattan, 1983.

- 20 A kérdéshez lásd Sorin Alexandrescu: I. m.; T. Garton Ash: *La Chaudière. Europe Centrale 1980–1990*, Paris, Gallimard, 1990; Centre Européen de la Culture: I. m.; Jean-Marie-Domenach: *Europe: Le défi culturel*, Paris, La Découverte, 1990; Milan Kundera: I. m.; Konrád György: *L'Antipolitique*, Paris, La Découverte, 1987; Uó: „Is the Dream of Central Europe still alive?”, *Cross Currents* 5. szám, 1986; Adam Michnik: *Penser la Pologne*, Paris, La Découverte, 1983; Katherine Verdery: *National Ideology under Socialism: Romanian Identity, Intellectuals and the Politics of Culture*, California University Press, 1990.
- 21 Lásd ehhez Gabriel Andreescu: *Spre o filozofie a disidentei*, Bukarest, Litera, 1992; Petr Fidius: *L'Esprit post-totalitaire*, Paris, Grasset, 1986; Miklos Haraszti: *L'Artiste d'Etat. De la censure en pays socialiste*, Paris, Fayard, 1983; Leszek Kolakowski: „Intellectuals and the Communist Movement”, in *Marxism and Beyond*, London, Pall Mall Press, 1968; Jiří Poliak: *Dependence Patterns in the soviet Bloc: the case of Romania and East*, Lund, Studentlitteratur, 1986.
- 22 Lásd Jean Clair: „L'Avant-garde et le réalisme socialiste”, in *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983.
- 23 Lásd Miklos Haraszti: I. m.; Claude Karnoouh: *Consensus et dissensions dans la Roumanie de Ceausescu*, Paris, Acratie, 1991; Andrzej Turowski: *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Paris, ed. de la Villette, 1986.
- 24 A kérdéshez lásd Claude Karnoouh: I. m.; T. Gilbert: *Modernization in Romania since World War II.*, London, 1975; Virgil Nemoianu: „Romanian Development and Social Values Choices in the 1940s”, in *Models of Development and Theories of Modernization in Eastern Europe between the World Wars*, New York – Budapest, Rackene, 1988; Michael Shafir: I. m.; A. Smolar: *Misery and Glory of the Polish Intellectual*, The Wilson Centre, Washington D.C., 1988.
- 25 A kérdéshez lásd Ralf Dahrendorf: *Reflexions sur la révolution en Europe 1989–1990*, Paris, Seuil, 1991; Jeffrey Goldfarb: *The Post-Totalitarian Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; Edgar Morin: *Penser Europe*, Paris, Gallimard, 1990; D. Moisi – J. Rupnik: *Le nouveau continent*; André Reszler: *Rejoindre l'Europe: destin et avenir de l'Europe Centrale*, Genève, 1991; William Wallace: *The Transformation of Western Europe*, London, Printer, 1980.
- 26 A posztmodernről lásd Matei Călinescu: *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, 1987; Hal Foster (szerk.): *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983; Ihab Hassan: *The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982; Irving Howe: *Mass Society and Post-Modern Fiction*, New York, 1959; Charles Jencks: *The Language of the Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977; Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (eredeti kiadás: Minuit, Paris, 1979); Richard Rorty: „Habermas and Lyotard on Postmodernity”, in *Habermas on Modernity*, Cambridge, MIT Press, 1985.
- 27 Lásd például a *Caiete Critice* magazin különszámát a poszt-modernizmusról, Bukarest, 1. szám, 1986.