

Tartalom / Contents

3 Bevezető	97 Juhász Sándor: Színes tájkép papíron
4 Fekete György: Az élet küzdelem – Harcold meg!	105 Prékopa András: Kovács Attila művészetéről
7 Gáspár Csaba László: Művészet/filozófia	110 Lőcsei Gabriella: Független államiságunk eszméjét jelképező épület
19 Deme Tamás: Karácsony Sándor művészeti, filozófiai gondolatai	118 Somogyi Győző: Keresztény művészet – modern művészet
27 Fábián László: Képek és pixelek, avagy váratlan resurrectio	122 Csuday Csaba: A folyamatos jelen elégtelensége
37 Szekfü András: Saul fia – kissé elmosódva	129 Mórocz Gábor: Közelítések az esztétizmusához
43 Deák-Sárosi László: A filmnyelv változásai	138 Beszélgetés Beke Lászlóval
51 Lajta Gábor: A figuratív kép. <i>Székfoglaló előadás</i>	143 Nyilasy Balázs: A király meztelen, avagy Abramsék esete a teoretizmussal és a posztstrukturalizmussal
61 Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Költői és/vagy epikus színház?	150 Rezümék / Abstracts
72 Szántó F. István: Metafizika és művészetelmélet	156 Szerzők / Authors
78 Palotai János: Szalon – Képek és pixelek. A fotóművészetten innen – és túl	
87 Buji Ferenc: A monumentális monotónia	

**A képanyag összeállításához nyújtott
segítségükért köszönetet mondunk**

- a Műcsarnoknak, és a Képek és pixelek
– Fotóművészet és azon túl
Nemzeti Szalon 2016 kiállító művészeinek,
- Luzsicza Fanninak,
- Sebő Ferencnek,
- a Laokoon Filmgroupnak,
- Szótsné Gyenes Máriának,
- Csákány Zsuzsának,
- a Magyar Nemzeti Digitális Archívum
és Filmintézetnek,
- az Új Neuropa 2010 Kft.-nek,
- a T. T. Filmműhely Kft.-nek,
- a Kreatív Média Műhely Kft.-nek,
- Lajta Gábornak,
- Kovács Attilának.

Címlapon:

| Műcsarnok, Képek és pixelek –

Nemzeti Szalon 2016

| fotó: LUZSICZA Fanni

Magyar Művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára
A szerkesztőbizottság elnöke: Fekete György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke
Szerkesztőbizottság: Albert Gábor, Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Vigh Andrea
Főszerkesztő: Kulin Ferenc
Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely
Főszerkesztő-helyettes: Turi Attila
Szerkesztők: Balogh Csaba, Csuday Csaba
Laptervező: Árendás József
A szerkesztőség címe:
1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. II. emelet
szerkesztoseg@mma.hu
Szerkesztőségi órák: kedden 14-től 17 óráig
Megjelenik negyedévente
Ára számonként: 990 Ft
Nyomás: Kontaktpoint
ISSN 2064-3799



MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Bevezető

„Hogy valaki milyen filozófiát választ [...], attól függ, hogy milyen ember: mert egy filozófiai rendszer nem valami holt ruhanemű, amelyet tetszés szerint felölthetünk és levethetünk, hanem átlelkesíti annak az embernek a lelke, akié.”

Fichte szentenciája, melyet Gáspár Csaba László idéz tanulmányában, szeptemberi számunk mottója is lehetne. A német filozófus általános érvényű tételét a legszemléletesebben talán éppen a mi kultúránk története igazolja. Karácsony Sándor állapította meg, hogy a filozófia nálunk lényegesen később vált önálló diszciplínává, mint Európa nyugati térfelén, ám a sajátosan magyar filozófiai gondolkodás mégis felfedezhető költészetünk remekeiben. Karácsony észrevétele kiterjeszthető valamennyi művészeti ágra. Hiszen ha nem azzal az igénnyel alkot is minden művész, mint bölcséleti líránk klasszikusai, minden eredeti alkotásnak és minden életműnek van a filozófia nyelvére is „lefordítható” saját világa. Hogy mi tárul fel ebből a saját világból, az a „fordító” nézőpontjától is függ. Az itt közölt esszék, tanulmányok egyik csokra valamely művészetfilozófiai koncepció felől közelít a műalkotásokhoz. A fentebb idézett szerzők (Gáspár Csaba László, Karácsony Sándor) munkáin kívül ide sorolható Deák-Sárosi László filmelméleti dolgozata, Buji Ferencnek a keleti zene sajátosságait a „monumentális monotónia” fogalmával jellemző értekezése, Lajta Gábornak a figuratív festészetről, Juhász Sándornak a holland vízfestésről szóló írása. Csak műfajában különbözik tőlük, de nézőpontja szerint ide tartozik Pálfi Ágnes és Szász Zsolt eszmecseréje a keresztény dramaturgiáról, valamint a Beke László munkásságát felidéző beszélgetés. A többi közlemény más módszert alkalmaz: szerzőik konkrét művek elemzésével kísérlik meg, hogy gondolati rendszerbe foglalják esztétikai ítéleteiket. Ilyenek a Nemzeti Szalon fotókiállítását bemutató kritikák – Palotai János és Fábíán László írásai –, a Saul fia című film értékelése Szekfü András tollából, Csuday Csaba eszmefuttatása Bartis Attila legújabb regénye ürügyén, s az az interjú is, amelyet Lőcsei Gabriella készített Sebő Ferencsel a budai vár rekonstrukciójának tervéről. Krédóként és ars poeticaként egyaránt értelmezhetők Fekete György és Somogyi Győző esszéi, míg Mórocz Gábor és Nyilasy Balázs tanulmányai az irodalom- és a kritikátörténet látószögéből világítják meg a művészet-filozófia problémáit.

Kulin Ferenc

Fekete György

Az élet küzdelem – harcold meg!

■ Vajon elgondolkodtunk-e valaha azon, hogy a küzdelem szónak milyen feltűnő módon kettős értelmezése lehetséges? Nekem mindig az volt az érzésem, ha hallottam, olvastam, hogy benne a jó, a rossz, az igaz és az igaztalan, az érdemes és az érdemtelen Janus-arca néz vissza rám. Mire gondolok?

A hódítás véres sikeréért ugyanis kétségtelenül szörnyű küzdelemre küldi katonáit a zsoldosvezér. Keményen megküzdenek a zárok rafinált kódrendszerével a leleményes bankfosztogatók, szervezett küzdelemben élnek nap mint nap a kábítószerbandák, ipari titkok kémei a számítógépek vírusvariációit újra és újra szürlők. Évszázadok óta halálos küzdelmet vívnak egymás ellen a maffiaszervezetek, és új világunk évtizedeiben a kapcsolati tőkéjük hamisságába kapaszkodó rabló-privatizálók.

Győzelem reményével indulnak a küzdőtérre számonkérhetetlen kampányhazugságok, a nemzetárulás Nemjei, a kétségbeesett Igen-ekkel.

Ugyanakkor életéért küzd az árvíz sodorta fuldokló, szépséges gólért a középcsatár, csecsemője láza ellen az ijedt kismama, jó jegyért a tehetséges kisdiák. Győzni szeretne a zseniális film a fesztiválon, olimpiai reménység a stadion vörös salakján, belső küzdelmeit verses üzenettké verejttékezi ki a költő, és hatalmas küzdelmet vívnak a környezetet védők a fizikai-kémiai természetrombolás bűnös mohósága ellen.

A küzdés, erőfeszítés – úgy tűnik – önmagában még nem erény. Akkor miről szól a küzdelem?

A kétféle küzdés léte, minőségkülönbsége az egyik erkölcsi alapjainak teljes hiányáról, a másik az igazság-békesség-méltányosság-szeretet egymást feltételező és erősítő győzelelmvágyáról tanúskodik.

Cocbus egy írásában szigorú figyelemztetést ír le evvel kapcsolatban: „az élhet csak, ki kész a harcra, a gyáva mind alulmarad”. Ebben a megállapításban az a tapasztalás fejeződik ki, hogy az élet – természeténél fogva – küzdelem jellegű.

Erre fel kell készülni, eszközeit, szabályait kiművelni, és közmegegyezésen alapuló technikákkal gyakorolni. Akárcsak a sportban. Ha nincs így, akkor annak nemcsak elszenvedői, hanem előidézői is vagyunk. Nem árt, ha észrevesszük ebben is szerepünket.

Blaga az előbbi idézetet toldja meg avval, hogy „a küzdelemből főképpen azok kerülnek ki győztesen, akik jobban szeretik a küzdelmet magánál a győzelemnél”. Mi magyarok tudjuk, hogy Madách már jóval korábban idéztetett hasonló szellemű mondatot Az ember tragédiájában magával az Úristennel: „Mondottam, ember: küzdj, és bízva bízzál!”.

És ehhez kapcsolódik az Úr korábbi szózata is: „Karod erős – szived emelkedett: / Végtelen a tér, mely munkára hív.”

A kétféle küzdelem azonos nyelvi kifejezésének, de ellentétes tartalmi voltának paradoxona ebben a madáchi idézetben oldódik fel, és kapja meg felfogható értelmét.

Hiszen az egyik a rosszért, másik a jóért folyik. Cáfolhatatlanul.

A jóért folyó küzdelem az isteni megközelítéséért zajlik. Ez az a harc, az a harcmódor, amely célját nem a másik felet leigázó győzelemben hirdeti meg, hanem a bizakodás általi munkában rejlő mindennapi szépségért, boldogságért. Egészen biztosan ehhez kapjuk az „erős kart” és az „emelkedett szívet” a mindenkori születések meghatározó pillanatában. Sőt a „végtelen teret” is fizikai és szellemi értelemben egyaránt, ami elég tág és feltarthatatlan ahhoz, hogy az idők végtelenségéig szabadon kalandozhassunk benne. Ám csak akkor, ha magunk is erősen akarjuk, és nem robbantjuk fel városainkat, égetjük el könyveinket, taroljuk le búzamezőinket, mielőtt utódaink utódai a világra sírhatnák magukat. Csupán a birkózás szenvedélye okán.

Dickens – egy eléggé ismert megállapításában – odáig megy el, hogy az emberi ész mint ajándékot is a küzdelem eszközévé avatja, gondolom, teljes joggal. Ekképpen: „Nem azért jut valami okos dolog az ember eszébe, hogy aztán elássa. Azért jut eszébe, hogy hasznos dolgot műveljen vele. Magát az életet is azzal a feltétellel kapja az ember, hogy küzd érte az utolsó lehetőségig.” Nagy igazság ez, különösen, ha azt tapasztaljuk, hogy a hasznos maga is nagy küzdelmet folytat a haszontalannal. Meg is látszik ez, ha gyakran vagyunk magunk legnagyobb ellenségei, például akkor, amikor – betegségeink esetén – saját gyógyulásunk ellen dolgozunk, vagy napi hatvan cigaretta csikkje füstölög abban a családi hamutartóban, amelyik mellett gyerekeink hat órát merednek a képernyőre.

Értelemszerűen nem mehetünk el a győzelem felemelítése mellett sem. Főképpen azért nem, mert általában csak velünk szemben állók feletti győzelmek esetén szoktunk rá szót vesztegetni. Mintha csupán saját tökéletességünk volna egyetlen oka sikereinknek, és személyes akaratumk tévedhetetlensége. E dologban is mondtak ki alapigazságokat. Peguy figyelmeztetését érdemes is agyunkba vésni: „Legyőzni önmagunkat, ez az egyetlen valóságos, és az egyetlen tökéletes győzelem.” A gondolatmenetet folytatni is kell avval, hogy harcainkat és küzdelmeinket – bármiért – illik úgy kezdeni, hogy szigorú önvizsgálatot tartunk, érveinket kontrolláljuk, s ha elképzelésünk és akaratumk mércéje alacsony értéket mutat, küzdelmünknek új irányt szabunk.

Nem a küzdelemről kell tehát lemondanunk, az előrejutás jobbító szándékairól, a segítség, a kitartás nemes ambícióiról, hanem a hamis feltételezésekről, az elfogultságról, a kicsinyes anyagiasságról és az értelmetlen győzelem álságos vágyakozásáról.

Sokan vélhetik, még többen észlelhetik, hogy az élet küzdelem jellege túlságosan fárasztó, időt rabló, hogy a harc nem lehet nemes, a győzelem ritkán összekovácsoló, sőt megosztó. Tagadhatatlan, gyakran van ez így. Ezért igaz is, nem is.

Igaz abban, hogy korunk a verseny és egyre gyakrabban az esztelen, sokak számára tempójában követhetetlen vesszőfutások kora lett. Sokszor az elért eredmények se tudják igazán kifutni magukat. Idő előtt újabb és újabb változataikra cserélődnek a dolgok, mielőtt még céljukat megértenénk és ajándékaikat birtokba vehetnénk. A küzdelem ilyenkor válik teljesen öncélúvá, ám

nem úgy, ahogy Madách jósolta volt, hanem a zsoldosok és a rabszolgák életérzésére váltva. Lehet ez így tárgyakkal, eszmékkel, társakkal és körülményekkel is. Ez a gyorsuló küzdelem valóban nem sok jót ígér azoknak, akiknek a harc nem életelemük, akik nagyon megfáradtak, vagy szándékos befelé fordulásuk az ég felé vágyakozás induló gesztusa.

Akkor nem igaz azonban – de legalábbis kétséges –, ha annak a Flaubert-nak hiszünk, aki ezt a megjegyzést tette: „Az egyik fáradtság elűzi a másikat.” A természet-

tudomány is szolgál hasonló példával, amikor azt bizonyítja, hogy az az anyag, amelyik az egyik anyagra már telített, az a másikra még lehet szabad.

Mire int Flaubert és figyelmeztet a kémiai példa? Elsősorban arra, hogy a küzdelem nem lehet sodródás, s a legnagyobb elragadtatásban is jelen kell lennie a belőle való szabadulás szándékának és lehetőségének. Sohase szűkítsük le a madáchi „végetlen teret” annyira, hogy csak az egyetlen szellemi zóna foglyaivá váljunk. A könyv, a színpadi tér, a képernyő lehetőségei, a hangszerekből áradó tonális csodavilág, az eszmecserék kerekasztala, a tárgyakban, műtárgyakban testet öltött vizuális kozmosz mind-mind a küzdelmek színtereinek váltását kínálják. A természetben való elmerülés, a szemek fényeiben való fürdés, az Ige minden fontos kérdésre visszhangzó válaszai a valóságos és érdemes küzdelmek arzenálját kínálják. Azért is meg kell tehát küzdeni, hogy a küzdőpályákat minél többször magunk választhassuk meg, a harc szabályainak alakításában részt vehessünk, tisztességét ellenőrizhessük, és győzelmeinket önként oszthassuk meg másokkal. Mert a becsületes küzdőnek mindig jutni kell egy részt a győzelemből. A becstelen küzdő ezt elmarni szokta.

És ha legyőznek bennünket? – kaphatjuk a jogos kérdést. Ha nem gyávaság, lustaság, jellemtelenség volt a vereség oka, ha minden erőnket és képességünket belevetettük a küzdelembe, de jobbak voltak nálunk, és így maradtunk alul, akkor a győztesekkel szemben nem a vereség, hanem a versenyzés szépsége, gazdagsága, méltósága határozza meg szerepünket. Nem erőt von el a részvétel, hanem új erőre is serkenthet. Erről szól a „bízva bízzál” bátorítása az isteni üzenetnek.

Érdekes emlékeim vannak a versmondó versenyekről, tanulságuk némileg ideillik. Számomra sohasem az volt az első, aki „szebben szavalt”. Hanem az, akiről tudtam, hogy több verset tud, s ha botladozott is a nyelve, valahogy igazabban botlott meg. Így vannak győztesek, és erkölcsi győztesek. Az én favoritom az utóbbi. Jó, ha a két kategória fedi egymást, de ez ritka, mint a fehér holló.

Aki pedig hisz, hisz abban, hogy az élet mint egyetlen küzdelemsorozat létezik, és a győzelmet jelentő bíraskodás jó kezekben van, mert nem a miénkben, az azt is tudja, hogy a küzdelem–győzelem–vereség logikai hármasa igazságosan fog kiegyenlítődni, amikor cselekedeteik súlya mérlegre kerül.

Elkerülhetetlenül.

Gáspár Csaba László

Művészet/filozófia

Az alábbi dolgozat három részből áll. Az első két részben tisztázza a filozófia, illetve a művészet fogalmát, a harmadikban pedig az előzőekben kifejtettek következtetéseként röviden felvázolja egy lehetséges művészetfilozófia mibenlétét, illetve feladatát. A kifejtés a szerző filozófiai tanulmányaira, kutatásaira és művészeti tapasztalatára támaszkodik. Objektív, amennyiben a tárgyra irányul, és a tárgyat igyekszik megragadni, de tisztában van azzal, hogy a filozófia és a művészet esetében már magának a tárgynak a megpillantása, szemlélése és konstitúciója is szellemi aktivitás eredménye; a szellem érzékenysége, látóképessége pedig mindig a személyessé érett vizsgálódások, tanulmányok, reflexiók közegében bontakozik ki. Egy-egy elszigetelt filozófiai állításból, kijelentésből ki lehet rekeszteni a személyességet, de mélyebb vagy átfogóbb gondolatmenetből, filozófiai rendszerből aligha. Ebben a kérdésben a szerző Fichtével ért egyet, aki szerint „hogyan valaki milyen filozófiát választ [...], attól függ, hogy milyen ember: mert egy filozófiai rendszer nem valami holt ruhanemű, amelyet tetszés szerint felölthetünk és levethetünk, hanem átlelkesíti annak az embernek a lelke, akié.”¹

■ Filozófia

*A filozófia nem érinti a világot, hanem elszűn a fölötté.*²

Ludwig Wittgenstein

A hagyományos értelemben vett filozófia a teljes valóság gondolkodó szemlélése. Eredménye egyrészt maga a gondolkodón egzisztáló ember, másrészt a gondolkodó szemlélődésben feltáruló valóságról alkotott elgondolás, a gondolat, ami a legkülönbözőbb formában fogal-

mazódhat meg a gyakorlati életbölcsestől a művészi alkotáson keresztül az átfogó filozófiai elméletig vagy a hétköznapi élet alig feltűnő gesztusaiig.

A teljes valóságot egyrészt az alkotja, ami az embertől függ, mert ő hozta létre, másrészt az, ami tőle függetlenül létezik. A történelem folyamán a technikai-tudományos civilizációval fokozatosan növekedett az a valóságtartomány, mely az emberi tevékenység eredményeként épült ki. A (poszt)modern világ már lényegében az ember technikája és kultúrája által előállított világ. Ez – remélhetőleg és feltehetően – még nem a teljes valóság, hanem annak csak egyfajta, a jelen embe-riség közösségében megélt fenoménja: a valóság jelene mint jelen-valóság. Mindazonáltal ez az a primer világ, amivel manapság a gondolkodó ember a mindennapokban találkozik. Praxis és poiésis, cselekvés és alkotás a politikában, technikában, a művészetben és kultúrában – ezek jellemzik mai valóságunkat. A filozófia egyik örök feladata pedig, hogy a mindenkor embert szem-besítse az őt körülvevő aktuális valóság bizonyos érte-lemben rejtekező egészével.

A teljes valóság mivolta szűnni nem akaró vita tárgya a filozófiában. Mivel már az is kérdéses, hogy mi reális és egyben része a valóságnak, nem csoda, hogy a vitatkozás és az ellentmondásosság eleve jellemzője az összvalóságot szemlélő elmélet(ek)nek. Jóllehet a filozófia a valóság egységére és az Egészre irányul, mégis mindig csak többes számban – filozófiákként – létezik, különböző iskolák és irányzatok formájában. A filozófusok vitája azért is elkerülhetetlen jellemzője az összvalóság elméletéért folytatott küzdelemnek, mert a vitatkozó felek végső bírása maga a filozófia. A valóság elmélete nem folymodhat semmiféle felsőbb bíróhoz vagy magasabb fokú elmélethez vitáinak elsimítása végett – hacsak nem magához a teljes valósághoz, amely azonban leginkább éppen a rá irányuló emberi reflexió különböző formáin keresztül „beszél” az emberhez.

A filozófiának mint a valóság elméletének megalkotására irányuló törekvés az észnek az Egész megragadásra vonatkozó igényét akarja érvényesíteni, tehát azt, hogy az ész tárgya az Egész legyen, és a lét egészéről mondhasson ítéletet. Erről az igényről két okból se mondhat le. Egyrészt azért, mert az esetleges lemondás maga is az ész tette lenne, amit észszerűen meg kellene indokolnia, másrészt azért, mert egyedül az ész vezérletével lehetséges tudatos emberi élet. Ha elfojtanánk az Egész megismerésére irányuló filozófiai akaratot, akkor más helyeken, totális ideológiákban vagy irracionális mítoszokban bukkanna fel ismét, vagyis olyan alakzatokban, melyek a valóság egészének mibenlétéről és természetéről fogalmaznak meg állításokat, de nem az ész belátása révén, hanem nyers erőre és politikai hatalomra támaszkodva, vagy orákulumra hivatkozva. A racionális filozófia mint az Egész megismerésének kísérlete szükségszerű, még ha korántsem biztos, hogy a filozófia ebben az értelem-

ben lehetséges és meg is valósítható.³ Sok esetben épp a művészeteken keresztül válik lehetségessé a valóság értelmén túlmutató megformálása, illetve a valósághoz *hasonló* érzéki plaszticitás megalkotása.

Amiként a valóság, úgy az ész mibenléte is kérdéses, nem beszélve a valóság és az ész viszonyának, egységének és különbözőségének következményekkel terhes problematikájáról. A filozófia leg súlyosabb kérdései saját körén belül támadnak, és folyamatos örvénylésük akkor is mozgásban tartja, ha kívülről úgy látszik, mintha tétlen meditáció lenne. Ha a filozófia az ész eszközével vizsgálja a valóságot, akkor – lévén az ész is a valóság része, mégpedig kiemelkedően értékes része – meg kell vizsgálnia az észt is, ha nem is időben mindenekelőtt, de a fontosság rendje szerint mindenek előtt. Mi az ész? Mire képes, meddig terjed ész-lelő képessége? Hány fajtája van, és ezek mire képesek? Stabil, változatlan, mindig azonos instrumentum (már ha egyáltalán instrumentum, valamiféle eszköz, és nem inkább valami fontosabb), vagy épphogy folytonosan vagy időről időre alakuló és formálódó elem? Ha történelme van, akkor miképpen lehet megítélni – ugyancsak az ész (de melyik?) segítségével – különböző történeti megvalósulásának eredményeit? Miféle ész vizsgálja az észt? Az ésszel kapcsolatos kérdések tekintetében, amikor tehát a filozófia nélkülözhetetlen önvizsgálatot folytat, mindig érdemes figyelnie a vallás kidolgozott reflexiójára, mert a *teológia* olyan ontológiai modellt implikál, ami ítélet alá vonja az észt, és egyébként is átfogó érvényességi igényével olykor messze meghalad számos filozófiai rendszert és elgondolást.

Hogy a valóság mindenkor fölényben és túlerőben van az ember megismerésével és cselekvésével szemben – e belátás elfogadásának begyakorlása a filozófia művelésének egyszerre szerény kiindulópontja és vizsgálódásának örömteljes gyümölcse. A valóság erejének elfogadása – másképpen fogalmazva: elszenvedése – nem merő szenvedés, hanem egyben aktivitás és megismerés, amennyiben a szenvedés tudásban részesít, ahogyan a görögök mondták: *pathos mathos*, a szenvedés tanulás. Mivel a filozófia végső soron a mindig nagyobb valósággal szembesít, ezért a filozófiai tanulás mindenkor valami elszenvedésének, szenvedőleges el- és befogadásának a képessége.⁴ Ezen a ponton olyan inspiratív élményréteget találunk, amely a művészi alkotótevékenység kiindulópontja is egyben.

Minden jelentős filozófia meggyőződése, hogy hatással van az ember lelkére és társadalmának rendjére. Ám ez a hatás – az ember más tudományától és tevékenységeitől eltérően – nem a filozófiai aktivitáson kívül je-

lentkezik, hanem magában a filozófia művelésében, a filozófiai természetű gondolkodásban. A filozófia hatása nem haszon és hatalom. Nem növel, hanem nevel. Nem hatalmi tudást eszközöl, nem az ember cselekvési potenciálját növeli, mint a tudományok, hanem olyan tudással ajándékoz meg, amely a hatalom gyakorlóját, a cselekvések alanyát neveli ki, alkotja meg: a filozófia a gondolkodás szubjektumát formálja. Mindazonáltal a filozófia tudása korántsem erőtlén, és amúgy is szükségképpen megelőz bármiféle hatalomgyakorlást. Ez ugyanis előzetesen feltételezi, hogy a hatalom birtokosa rendelkezik, azaz tisztában van önmagával, máskülönben hatalma önvészélyessé válnék.⁵ A filozófia megtanít összhangban, egyetértésben élni önmagunkkal, ámde nem úgy, hogy félszegen és kimódolt terápiával kerülünk minden konfliktust, hanem az életben elkerülhetetlenül adódó konfliktusok lényegébe való gondolkodó belátás alapján. Ugyanakkor életveszélyes is lehet a filozófia. A valósággal való találkozás által inspirált gondolkodás nem vezet szükségképp harmóniához és egyetértéshez, hanem elsodorhat a meghasonlás, a tragikus tudat/egzisztencia irányába. Sőt: éppen ez a fájdalom indít be az emberben egy hihetetlen dinamikájú transzcendenciát!

A filozófia kérdése tehát ez: miben élünk egyáltalán, mi a valóság (mi az ember valósága, és milyen valóság veszi körül). A valóság rétegei, dimenziói – például: történelem, társadalom, természet, etikum, esztétikum, anyag, szellem stb. – nincsenek közvetlenül adva *mint* idő, *mint* történelem, *mint* társadalom, *mint* természet stb., hanem a valóság és az ember érintkezési terében, közegében adódnak mint az ember által észlelt, megnevezett és feltárt valóságrétegek, ill. megnyilvánulások. Az észlelés és megnevezés nem közömbös tevékenység, amelynek semmiféle következménye nincs az észlelés, ill. a megnevezés tárgyára. A filozófiai tudatosság egyik mély és teljességgel soha ki nem aknázható – ha nem is belátása, de legalábbis erős feltevése –, hogy az észlelés és a fogalmi megragadás, a megnevezés közrehat az észlelő és az észlelt viszonyára. Ha ez a feltevés helyes, akkor ennek érzékeny következménye van mind az észlelő alanyra, mind az észlelt fenomenra, ugyanis mindkettő ebben a kölcsönös viszonyban nyeri el önnön valóját. Nem tudunk önmagában vett valóságról, azaz objektumról, amiként nem tudunk önmagában vett észlelőről, azaz szubjektumról sem, hanem csak az észlelésben adódó valóságról és az észlelés közben önmagára reflektáló szubjektumról. A gondolkodás legalább annyira reflektál az egzisztenciára, mint amennyire függ tőle.

Ebből nem az objektivitás lehetetlensége következik, hanem helyes értelmezésének követelménye. Mindenekelőtt objektív tény az emberi létezés végessége. Aki ezt figyelembe veszi, az igazodik az emberi végességhez mint objektív létadottsághoz, vagyis a legtisztább értelemben objektív; míg az, aki erre nincs tekintettel, és igyekszik megkerülni, hamis, reflektálatlan, episztemológiai értelemben felvilágosulatlan objektivitáskereső bűvöletében él, amely nem egyszerűen megvalósíthatatlan – ettől még roppant hajtóereje lehetne a gondolkodásnak –, hanem elvétí a valódi objektivitást, és így nem csupán téves eredményre jut, hanem téves gondolkodási pályán halad, minélfogva veszélybe sodorja az ember egzisztenciáját, amennyiben hamis eszményt vetít eléje, hogy kimenekítse a végességből. (Holott a végesség meghaladásának egyetlen racionális módja annak elfogadása.) Itt élesen megmutatkozik a gondolkodás veszélye és felelőssége: az ember a valóságról alkotott gondolataihoz, eszméihez igazítja egzisztenciáját és „világ”-nak nevezett környezetét, mert a fizikai realitásokon túl – és emberi értelemben mindig valamiként a fizikai realitásokon „túl”, azokat transzcendálva létezőnk – abba a „világ”-ba rendezi be életét, amit a valóságról elgondol; ezért ha hamisat gondol, akkor az ahhoz igazodó egzisztencia is hamis lesz. És mivel a gondolkodás, bár képes reflektálni az egzisztenciára és önmagára is, de mégiscsak beleágyazódik az egzisztenciába, annak egyik létmegnyilvánulása, ezért nemcsak az igaz, hogy a téves gondolatok inautentikus egzisztenciát építenek, hanem az is, hogy az inautentikus egzisztálás téves gondolkodást indukál. Íme, végességünk! A filozófia nem kimenekít ebből a végességből, hanem éppen ellenkezőleg: belevet vagy visszavet.

A filozófiai gondolkodás sajátossága, hogy a kérdésben aktív, a gondolatok fogadásában passzív. Célja nem valami ismeretlen dolog felfedezése a világban – ez a természettudományos kutatás feladata –, hanem a feltárása mindannak, ami a gondolkodó lényt eleve körülveszi és hordozza, az elsajátító megközelítése annak, ami nagyon közlőre érinti, de a mindennapi létezésben, dologi elfoglaltságai közepette észrevétlen marad, vagy igencsak távolinak tűnik (a lét értelmessége, az én mint gondolkodó szubjektum létezésének sajátossága és értelme, az én-t érő stimulusok rendje és sajátossága, a szubjektum létfeladata stb.). Eredménye pedig nem valamiféle új eszköz vagy dolog, hanem maga a *gondolkodó szubjektum*.

Eddigi fejtegetésünk szerint a gondolkodó, szemlélődő, eszmélődő, egyszóval filozofáló ember és a valóság egymást konstituálják. Ez a kölcsönös konstitúció a hegeli rendszerben a szellem (amely valójában „cseles”

önkonstitúció), a mi jelenlegi szerényebb gondolatmenetünkben legtagabb értelemben a *kultúra*.⁶ A kultúra mint konstitúció azt jelenti, hogy az ember legátfogóbban értett létérdeke képezi az észlelés és megnevezés közegét, a valóság pedig ennek az érdeknek a közegében, és e közeg immanens törvényeinek metszetében adódik. A valóság tehát abban a formájában, ahogyan felelősen tudunk róla – más formát pedig nem ismerünk, bármi ilyesminek a feltételezése pusztán játék a képzelettel, a gondolkodás komolyságának megsértése –, kulturális mű, még pontosabban – hogy lassan ráforduljunk igazi témánkra, a művészetre – *műalkotás*.

Művészet

„Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition.”

(Theodor W. Adorno)⁷

Hogy mi a művészet, annak meghatározása az Adornótól vett mottó értelmében történelmileg változó, mert alkotóelemeinek együttállása szerint más és más. A lascaux-i barlang festményei, vagy a középkori román freskók keletkezésük idejében feltehetően a vadászat sikerét célzó mágia eszközei voltak, illetve *biblia pauperum*ként a hívek épülésére szolgáltak, tehát igehirdető, pedagógiai funkciót töltöttek be. A mi számunkra műalkotások.

Amit mi manapság művészetnek nevezünk, az egyike azoknak a racionális vonatkozásoknak, melyekkel az ember a világhoz viszonyul, és ezen emberi aktivitások egyik elemeként az újkori racionalizálódás folyamán különült el a kultúrán belül. Ezeket a világvonatkozásokat azért mondjuk racionálisnak, mert kifejezésük, tartalmi megfogalmazásuk érvekkel kritizálható (cáfolható, ill. igazolható) érvényességre tart igényt: a műalkotások a szépség, ill. (a modern művészetek) az autenticitás igényével lépnek fel.

Az embernek számos racionális viszonyulási módja van a világhoz. Ilyen a művészet mellett a tudomány, a filozófia és a vallás is, feltéve, hogy nem csupán egyetlen, az úgynevezett tudományos, hanem többféle racionalitást is megengedünk. Van azonban még egy sajátos racionalitás; ez a leggyakoribb és éppen ezért a legrejtettebb világvonatkozás: a mindennapi élet gyakorlati logikája.

Ha a művészet és a hétköznapi gyakorlat egyaránt sajátos, mindegyik a maga módján racionális viszonyulás a világhoz, akkor próbáljuk meg a művészet fogalmát a mindennapi élethez való kapcsolódásából, a két racio-

nalitás ütköztetéséből kinyerni, azzal a kérdéssel indítva, hogy vajon mennyire része a mindennapos életnek a művészet. Mivel az emberiség kultúrájának eddigi történelmében mindig és mindenhol találkozunk olyan tárgyvilággal és cselekvésformákkal, amelyek valamiként művészetre utalnak, ezért mondhatjuk, hogy a művészet egyetemes emberi jelenség. Ha pedig időben és térben egyetemes, akkor valamiképpen antropológiai jelentőségű, az ember lényegének eleme, vagyis hozzátartozik az *egészleges* emberi létezéséhez. Ugyanakkor – kivált azóta, hogy az újkori racionalizálódás eredményeként immár elkülönült világviszonyt, magatartás- és aktivitásformát, sőt egzisztenciámódot formál a kultúrán belül – nem magától értődő a kapcsolódása ezen élet mindennapos folyamataihoz, a gyakorlati élet logikájához. Viszonyuk hasonló a hétköznapi és az ünnepek kapcsolatához: egyik sincs meg a másik nélkül, de nem azonosak; egymást feltételezik, egymásra rímelnak, de nem olvadnak össze; egységes egészt alkotnak, de mint az egységes egész két eleme, nagyon is különböznek egymástól.

Ahogy az ünnep sajátosságát a hétköznapi felől lehet a legérzékletesebben kidomborítani, ugyanígy a művészet sajátosságát is valami tőle különbözővel szembeállítva lehet a leginkább megvilágítani. Ámde mi is legyen az, amihez képest a művészet *eltérés*, mi az, aminek háttéréből *kiemelkedik*, mivel áll egységet alkotó *kontrasztban*? – Annyi bizonyos, hogy a művészet az ember egyik ... mije is? Tevékenysége? Szenvedélye? Kedvtelése? Időtöltése? Mivel, mint már említettük, a művészet a kultúrák tanúsága szerint egyetemes emberi jelenség, továbbá alkotás és befogadás (vagyis a befogadó is a művészethez szervesen hozzátartozó aktivitást végez), mindezek alapján joggal tarthatjuk az ember egyik lényegi sajátosságának, az emberi létezés egyik megvalósulási formájának. A művészet emberi *egzisztenciámód*. Több, mint tárgyalkotó cselekvés, művek létrehozása. Gondolkodás- és látásmód, szemlélődés és szemlélet, viszony a dolgokhoz, a világhoz, a létezéshez, a léthez. Aktív viszonyulás és cselekvő létezés, ami történetesen tárgyakat, műveket eredményez, amelyekben érzéki módon megjelenik, artikulálódik, testet ölt.

Mindez persze nem kizárólag a művészet jellemzője, hiszen az ember a művészet létmódján kívül is gondolkodik, szemlélődik, viszonyul a világhoz, a létezéshez, a léthez, és ekkor is aktívan és cselekvően létezik, elvégre tevékenységeket folytat, tárgyakat hoz létre. Különbözik-e akkor egyáltalán, s ha igen, miben tér el a művészeti létmód a nem művészitől?

Az ember normális létmódján belül különböztessük meg egyrészt az átlagos mindennapiságot, másrészt azt a létmódot, amikor kiszakad a hétköznapiságból, meghaladja annak gyakorlatát, kilép perspektívájából, és egy másik, nem gyakorlati viszonyulásban szemlél mindent, beleértve hétköznapi világát és tárgyait is. (Az előbbi lenne a „hétköznapi”, az utóbbi az „ünneplés”). A normális emberi létezés mindkét egzisztenciamódot magában foglalja, és állandóan a kettő között vándorolva lényegében egyszerre tartózkodik mindkettőben – jóllehet az egyikben tartózkodva úgy látszik, mintha tartózkodna a másiktól, sőt megvetné. A filiszter és a művész mindenkiben jelen van, csak más és más arányban, intenzitással és tartóssággal.

A normális emberi élet *többször* a mindennapos létezés logikája szerint zajlik, amikor is a megszokott, begyakorolt, megtapasztalt és kitanult létezés biztonságos ösvényeit rója. A másik egzisztenciamód – szintúgy része a normális emberi létezésnek – a kilépés, az elszakadás, az ismeretlen felé fordulás szándéka, a kockáztatás, a változtatás törekvése. Legismertebb és legszokványosabb módja a *kérdés*, amely a gyermek természetes kíváncsiságától a filozófus szakadékos kutatásáig terjed. A kérdés a gondolkodás megnyilvánulása. A gondolkodó ember egyszerre illeszkedik és kilép, befogad és elhagy, közel lép és eltávolít. E közeledő-távolodó mozgás céltárgya bármi lehet: egy közönséges fadarabtól az erdő borította tájon át a világegyetem egészéig; a kérdező ember szembogarától a lelke-énje legmélyéig; a közvetlen embertárstól a teremtető Istenig. A gondolkodás örök mozgás – szemben a hétköznapi átlagossággal, mely megállapodás, biztonságos tartózkodás, szélsőségeket kerülő óvatosság. Nem mintha a hétköznapi létezésnek ne lenne meg a maga sajátos gondolkodása. Nagyon is megvan. Ez a megállapodottság éber védelme, a békés egy helyben maradás szívós apológiája. Mozdulás ez is: kitartó helyben és körben járás, állandó őrzése és szüntelen erősítése azoknak a határoknak, amelyek védik az ismerős élet ismerős történéseit, biztosítják a keretek között tartott folyamatok, élethelyzetek ritmusát, s mindezt óvják a nehezen kezelhető – mert szokatlan – kilengésektől, az átlagtól való eltéréstől, a hirtelen reakciót igénylő események betörésétől. A mindennapos élet legalább annyira határvédelem és a szokatlan dolgok elhárítása, mint amennyire serény belső toporgás és dolgos semmittevés. Ehhez a határokat ügyelő figyelemhez és a kiszámíthatatlan dolgok betörésének elhárítását célzó határvédelemhez jótárgyival se kevesebb intellektuális energia szükséges, mint az ismeretlennek nekifeszülő mozgáshoz, csak éppen nem igényel különösebb leleményességet, sem bátorságot, mert közösségi

műként maga mellett tudja azokat a kulturális-civilizációs mintákat, amelyek a magától értődés erejével megkímélik az otthon melegét védelmező polgárt az egyéni intellektuális erőfeszítéstől. Itt a megszokás gondolkodik, és a békés közhelyek végzik a gondolkodás amúgy roppant fáradságos és nemegyszer fölöttébb veszélyes mozgását.⁸ Ez a mozgás tehát fárasztó ugyan, ám alapjában véve lusta és erőtlen, de persze tüstént erőre kap és támadásba lendül, mihelyt valami tőle eltérő mozgás – megkérdőjelezvén őt – felrázza, és – kritizálva őt – a védekezés ellenállására készíti. Az ilyen megrázó és kritikus impulzusok forrása a művészet és a filozófia, valamint – nem mellesleg – a vallás.

A művészet a mindennapos létezéshez képest ellentétes mozgás: ahol a hétköznapi élet megáll, ott a művészet elindul, ahol az előbbi mozgásba lendül, ott ez lelassít, balra lép, míg az jobbra, s jobbra fordul, miközben az balra törekszik. Ez a szélsőséges ellentétesség persze jobbára a modernitásban valósul meg egészen provokatív mértékben, de lényegét tekintve a művészet mindig valamiként szemben állt a hétköznapisággal, kiemelkedett annak testmeleg belvilágából, még akkor is, amikor barátságosan viselkedett irányában: tetszetős díszítőelemekkel ékesítette, kedélyes dallamokkal bélelte, hasznos boltívekkel koronázta. Az igazi műalkotás mindig törés a spontán életmozgásban, meglepetés a megszokott terepet kedvelő életvitelben: megállásra kényszeríti az embert, letelepedésre egy jelenség mellett, elidőzésre egy történés világában, amit a mű megjelenít. Éppen ezért a köznapi élet *védekezik* a művészettel szemben, szelídíteni igyekszik kiszámíthatatlan mozgását úgy, hogy időt és teret szab neki: kimetszi, mintegy kiutalja számára az előadás, a kiállítás, a koncert idejét és a hozzá való teret.

A művészi ábrázolás soha nem ártalmatlan felmutatás. Amit a művészi alkotás bemutat, arra ráirányítja a figyelmet, a gyakorlati élet összefüggésében megbújó dolgot kiemeli kézre eső állapotából (*Zuhandenheit*), és az ember elé helyezi (*Vorhandenheit*), hogy látván lássa, így a gyakorlatba temetkező embert szembesíti világával, tárgyaival, cselekvéseivel, történéseivel, mindazokkal a dolgokkal, amik körülveszik, és mindazon erővel, amik benne és kívülről hatnak, és létezését meghatározzák. E szembesülés nem feltétlenül örömteljes, és nem mindig boldogító. Az ember az átlagos mindennapiságban csak olyan látásra törekszik – sőt többször csak olyat *engedélyez* –, ami a gyakorlati hasznosság síkján tájékozódik. Mert mindaz, ami ezen felül van, már *tesz vele* valamit: különleges figyelmet *követel tőle*, igénybe *veszi*, s arra *öszköl*, hogy lépjen ki a mindennaposságból, abban az ér-

telemben, hogy nézzen szembe vele. Az efféle mozdulat nem idegen ugyan az embertől, de nem mindig hajlandó megtenni. Legfőképpen pedig nem akar állandóan és folyamatosan *kilépni* és megint csak *kilépni*. Alapvetően *maradni és tehermentesülni* akar, és csak akkor *kilépni*, ha az biztonságosabb, tartósabb elhelyezkedést ígér az elkerülhetetlen kilépés nyomában kialakítandó új megtelepedés békéjének egzisztenciális állapotában. Ezek alapján nagyon is érthető a mindennapos élet védekezése a spontán életösszefüggéseket minduntalan megtörő, megkérdőjelező művészettel szemben. Ezért alakította ki az európai és minden kultúra azokat a helyzeteket, amelyek eleve az efféle szembesülésekre szolgálnak. Lehetőséget kínálnak az embernek arra, hogy *tetszése szerint megválasztott időben és helyzetben lépjen be a művészet által kidolgozott és felkínált észlelési dimenziókba*. Egyébként pedig nyugodtan üljön meg a mindennapok gyakorlatias békéjében.

Megjegyzendő: A fegyelmező kényszerítés nem valami idegen jelenség a művészet számára, hanem nagyon is ismerős, hiszen a művészi tevékenység lényegi eleme a megformálás, a határok megvonása, keretek megrajzolása. Művészi artikuláció nem lehetséges önfegyelem nélkül, ami a művészen ható erők, belső indítások és külső ösztönzések, a lelki indulatok és az ihlet összerendezése, megformálása azért, hogy minden erő, hatás, szenvedély és gondolat a műre koncentráljon, és testet öltve benne koncentrálódjék. Ha ezek az erők összedolgoznak a művészen, akkor szabadon alkothat; ha valamelyik elszabadul és önállósul, akkor oda a művész szabadsága.

A megformálás ereje nem független a választott formának való engedelmességtől; így lesz a műalkotás koncentrált létezés. A művészet a létezők köréből, a világból veszi anyagát. A művészi megformálás révén *sűrít*, a sűrítéssel *kiemel*, a kiemeléssel *láttat*, és láttatván a lét *megismerését* szolgálja; a létezők láttató megvilágításával pedig végső soron a befogadó ember *megvilágosodásán* dolgozik.

A mindennapos élet is megjeleníti a létet, és nincs híján az átlagos létezéshez szükséges világosságnak és alanyi megvilágosodásnak sem, de a maga mindenkorai gyakorlati, pillanatnyi igényei szerint látja, és a napi hasznosság horizontjában láttatja a dolgokat. A művészet, mely kilépés a mindennapi létezés átlagosságából, egyben kilépés a hozzá tartozó horizontból. Ezért képes a gyakorlati hasznosság világát elhagyó művész arra, hogy minden gyakorlati kötődés nélkül magára a létezőre koncentráljon: elhagyva a befőzésre készülődő háziasszony perspektíváját, megfessen egy tál gyümölcsöt, kilépve a gazda szorgalmas serénykedéséből, megmintázzon egy lovat, túlelmedve a földmérő dolgan, megfessen egy

tájat; feltörve és messze meghaladva a jogalkalmazó bíró horizontját, elemezve bemutasson egy emberi drámát, vagy kiszabadulva a szerelmes férfi és nő vágy fűtötte te(l)hetetlenségéből, zenébe sűrítse a szerelem szenvedélyét, vagy – filozófusként – kilöködve minden spontán világértésből, felmutassa a spontán világértés lehetőségének csodáját (és csapdáját).

Megvan tehát a joga a művészetnek; és a művészet nélkülözhetetlen a *teljes* emberi élet számára. Ugyanakkor megvan a joga az átlagos mindennapiságnak is, az intellektuális szürke közepszerűségnek, amely csak akkor éled fel és vált haragos színre, ha határait feszegetve lusta békéjét fenyegetik. És ez a s(z)erény bambaság is nélkülözhetetlen. Elvégre ebben a dimenzióban éli az ember élete anonim hétköznapijait – a művészember is.

Ami az átlagos mindennapiságot illeti, korunk nyugati kultúrájának embere⁹ ínséges szellemi állapotban van. Szellemi égboltjáról hiányoznak a nagy, átfogó szimbolikus rendszerek, amelyek az emberi létezés végső perspektíváit jelenítenék meg a társadalmi élet szintjén. Itt elsősorban a vallásra kell gondolnunk, mint olyan végső értelemadó rendszerre, amely egy meghaladhatatlan horizont képviselőjeként lehet jelen a szimbólumaival, s így prezentálhatja az immanenciában létező ember számára azt a kontrasztot – transzcendenciát –, amelynek akár imaginárius irányából ráláthat saját világára, és ebben a rálátásban találkozhat vele. Kontrasztvalóság, valódi „más” nélkül nem lehetséges találkozás. Márpedig a XXI. század nyugati emberét jobbra a civilizáció maga emelte mesterséges világa zárja magába. – Mi ez a civilizáció? Továbbá a vallás hihetőségi potenciáljának megrendülésével mi lehetne a találkozás közege?

A találkozás-esemény feltételezi, hogy az ember különbözne tudja magát attól, ami vele szemben felbukkan, amivel találkozik. A magyar „találkozik” szó visszaható ige, vagyis az alany önmagán végzi a szóban forgó cselekvést. E tapintatos nyelvi jelzés rávilágít a találkozás-esemény egyik sajátosságára, arra, hogy a találkozás döntő része nem csupán maga a tárgyi esemény – egy másik létező konkrét megjelenése az ember észlelési horizontján, ill. a legtagabb értelemben vett léterében –, hanem az is, ami annak nyomán a találkozó alany(ok)ban végbemelegy: a megrendülés és a kíséző reflexió, ami nem csupán a találkozásban felbukkant külső objektumot, a „más”-t, a „másik”-at, veszi számba, hanem az alany, az „én”, az „önmaga” benső világában bekövetkezett átalakulást is (ha volt, akkor azt, ha nem volt, akkor azt). E belső esemény folytán a valódi találkozásban egyszersmind önmagunkkal találkozunk. Ezt fejezi ki a visszaható ige.

Hol mehet végbe a modern ember találkozása saját világával, végső soron tehát önmagával? Az ember lényegi jellemzője egyfajta nyugalanság, bizonytalanság. Ez szüntelenül arra ösztökéli, hogy biztonságot keressen egészen addig, hogy szinte egybeforr azzal, amitől biztonságát reméli, ám ugyanez a nyugalanság egyszersmind újra és újra kiszakítja az adott jelenben biztonságot kínáló szerkezetből, világból, tárgyi és pszichikai állapotból. Az antropológiai – azaz nem ideiglenes pszichikai hangulatként és végképp nem kóros állapotként értendő, hanem emberlétünkkel adott – nyugalanság nem szüntethető meg az ember lényegi sérülése nélkül. Nem leküzdeni kell, hanem megküzdeni vele, vagy még inkább küzdeni vele és általa. Az így értett nyugalanságnak és küzdelemnek több formája van: tudomány, filozófiai gondolkodás, vallás, művészet. E formák mindegyike ellentmondásos, mert miközben leküzdeni akarja, ugyanakkor táplálja is a nyugalanságot, hiszen maga is abból táplálkozik; így hát egyszerre küzd ellene és vele. Jóllehet mindezen formáknak van egyoldalú, kizárólag a nyugalanság megszüntetését célzó változata (az ideológiaként funkcionáló tudomány és gondolkodás, a pusztán szórakoztató művészet, a vallási fundamentalizmus). Mivel azonban már hosszú szellemtörténeti múlttal rendelkeznek, amelyre pillantva *észre-vehető* az esetleges jelenbeni torzulás, ezért – kellő akaratral – orvosolni lehet a negatív tendenciákat. Van azonban egy új, eddig még szellemtörténelmi múlttal nem rendelkező, ezért a gondolkodás számára nem kellően artikulálódott társadalmi létforma, amely éppen múltnélkülisége folytán egyelőre ébredő, de még nem kellően éber tapasztalat tárgya – azaz nem lehet tudni, hogy micsoda valójában –, ennél fogva *észre-vétlenül* hat az emberre, beleértve antropológiai nyugalanságát is. Ez a *technika*. Erre vonatkozóan csak gondolati sejtéseink vannak,¹⁰ mindazonáltal ezek egy irányba mutatnak, és a technikát olyan szerkezetnek vélik (a heideggeri *Gestell* értelmében), ami mintegy befagyasztja az ember antropológiai nyugalanságát. A technika szerkezete békés eszközkezelővé fokozza le az embert, valamiféle sajátos kvázi természeti működésbe zárja (természeti működésen itt azt értve, amikor valamely létező szubjektivitás nélküli szubjektumként, azaz rákérdés és reflexió nélkül valósul meg egy eleve meghatározott létformában).

A nyugalanság megszüntetve-megőrző gyakorlásának kulturális formája a művészet, amely – feltéve, hogy nem simul bele üres szórakoztatásként a civilizációs összképbe, hanem valóban reflektál, kilép és kiléptet – lehetőséget ad arra, hogy az ember találkozzék világával és önmagával is.¹¹

Művészetfilozófia

Hogy mi a művészetfilozófia feladata, arra első lépésben Hegel híres hasonlatával lehet válaszolni, mely szerint „Minerva baglya csak a beálló alkonnyal kezdi meg röptét”, amikor a „valóság már befejezte alakulását”. Vagyis előbb a művészetnek kell előállnia ahhoz, hogy megindulhasson a filozófiai reflexió, és felléphessen a mű-

vészetfilozófia. Ám ha a művészetfilozófia is rábízta az alakulást a művészet valóságára, a művészetekre, és csak akkor kezd munkába, amikor a mű elkészült, miben különbözik a művészetkritikától, a műbírálattól? Mitől lesz a reflexió *művészetfilozófia*?

A választ a hegeli kép mélyebb és körültekintőbb értelmezése adhatja meg. Mit jelent az, hogy a „valóság már befejezte alakulását”? Bizonyos, hogy ezt nem idő-

ben kell érteni, jóllehet az „alkony” kifejezés mintha a temporalitást erősítené. A valóság nem az időben van, hanem a valóságnak van ideje – múlt, jelen és jövő –, de ezek a temporális indexek mind valóságot jelölnek, a valóságadódás módjai. Az alkonyt tehát nem úgy kell érteni, mintha a filozófus várakozna a valósággal szemközt, ahogyan Ninive napjait számlálgatva Jónás várta a menedéket nyújtó tők árnyékában a pusztulást jövendőltő átka megvalósulását. A valóságban ugyanis Ninive sorsa már a 40. nap előtt eldőlt, hiszen már mindig el volt/van döntve, már mindig is valóság volt/van/lesz, csak éppen Jónás ezt nem tudta, ezért várta, hogy *valóra* váljon, amit ő akart, holott csak azt várhatta volna, hogy mikor mutatkozik meg a már való valóság az ő számára is, azaz mikor válik kézzelfogható *realitássá*. Filozófushoz, de prófétához még inkább méltatlanul azt gondolta, hogy amit ő valóságosnak gondol, az reálisan, ténylegesen is valóságos lesz, mégpedig szükségszerűen és éppen úgy, ahogyan ő gondolja. Ám a Valóság megcáfolta. A fejlemények alapján be kellett látnia, hogy helytelenül gondolkodott róla, pontosabban Istenről (mentségére szolgáljon, hogy ez utóbbiról tényleg nagyon nehéz helyesen gondolkodni, hozzá képest a valóság egyszerűbb feladatnak látszik).

Mindazonáltal az első lépés a valóságé, és alapesetben a filozófia türelmesen várja az alakulás eredményét. Ez az álláspont azonban nem a semmittevés apológiája, amiként a filozófia sem a tétlenség apoteózisa, hanem a valóságot megragadni akaró gondolkodás egyetlen lehetséges módszere. A filozófus nem tervez, és nem valósít meg. Minek tervezni, ha a valóság már meg van tervezve, és mit kellene megvalósítani, amit a valóság nem valósított meg a maga *præsens perfectumában*, örök jelenében? Mindazonáltal e ráérősség ellenére a filozófia dolga nem könnyű. A valóság ugyanis az alakulásnak, a kezdésnek és a befejezésnek ezernyi módját eszeli ki, és állandóan zavarba hozza a filozófiát. Soha nem tudható, hogy alakulása mikor, melyik fázisban van, van-e már reflektálnivaló, vagy még várni kell, vagy esetleg már el is szalasztottuk a dolgot. A valóság sziporkázó, leleményes és furfangos, tele meglepetéssel: látszattal varázsol valót, és valót öltöztet látszatba. Soha nem tudjuk, hányadán állunk vele. Így hát miközben a filozófus *látszólag* tétlenszerűen várakozik, *valójában* nagyon is el van foglalva azzal, hogy álmélkodva szemléli a valóság alakulását, és mivel soha nem tudhatja, hogy az hol is tart, ezért mindazt, amit szemlélvén lát, gondolkodással próbálja befejezteté, azaz valóságossá gondolni. Egyszóval gondolkodik. A gondolkodás soha nincs teljes szinkrónban a valóság alakulásával. Mivel nem lehet tudni, hogy egy-egy jelen-

ség mikor éri el teljességét, és kínálkozik fel a nyugodt szemlélésre, ezért a gondolkodás szüntelenül figyel és reflektál; és szemlélve a valóság szakadatlan alakulását, egészlegességeket, azaz lényegeket gondol a jelenségekbe, vagy gondol el a jelenségekhez. Ezzel ugyan kockáztatja, hogy elvétí a dolgot, mert a valóság nem úgy *van* a maga örök jelenében, ezért majd nem úgy fog alakulni – nem úgy lesz realitás –, ahogy a gondolkodás a jelenségeket értelmezve elgondolja, de az is lehet – és az emberrel szoros kapcsolatban lévő valóságtartományok esetén ez történik –, hogy elébe siet a valóságnak, és az lesz valóságos, amit gondol. Nem azért, mert gondolja, hanem azért, mert szükségszerűt, azaz igazat gondol, vagyis olyasmit, ami a valóságban már benne van, csak esetleg még nem realizálódott, hanem az emberre bízott. Idővel már nem is lehet tudni, hogy a gondolkodásban mi a valóságos és mi a valóságosnak gondolt; mi az, ami (mint valóság) illeszkedik a gondolkodáshoz, ill. ellenáll a gondolkodásnak. Gondolat és valóság igazi páros táncot jár a filozófiában. Nemcsak a valóság válhat gondolattá, hanem a gondolatból is lehet valóság. Ez utóbbi a gondolkodás félelmetes kockázata. Egyáltalán nem mindegy, hogy mit gondolunk. Mert a valóság nem igazít el iskolásan, és olykor befogadja a gondolatot, de mindig a maga módján *valósítja* meg. Játékos és vibráló képeit a gondolkodásnak kell megszűrnie és egységes gondolattá illesztenie. És lehet, hogy ez a kép lesz az igazi valóság, amit a valóság a realitásba rejtett, és csak arra várt, hogy az ember kigondolja. A gondolat és a valóság találkozása bizonyos, ugyanakkor nem tudjuk, mikor és hogyan valósul meg ez az esemény. Nem tudjuk *előre*, de *utólag* sem lehetünk biztosak abban, hogy *jól* tudjuk, amit tudunk. „Minerva baglya csak a beálló alkonnyal kezdi meg röptét.” – S mivel az ember ebben az ontológiai bizonytalanságban él, újra és újra a valóság megismerése, alkotása, befogadása, utánzása vagy épp rombolása révén tesz kísérletet a létezés egészét átható összefüggések megragadására.

Mi következik mindebből a művészetfilozófiára? A *Jogfilozófiából* vett előző Hegel-idézet mellé állítsunk ugyanonnan egy másikat: „Megismerni az észet mint rózsát a jelen keresztjében, s ezzel örülni ennek a jelennek: az ésszerű belátás, a megbékélés a valósággal [...], amellyel a filozófia azokat ajándékozza meg, akiket egyszer az első szózat felszólított, hogy [...] ne egy különösben és esetlegesben álljanak, hanem abban, ami magán- és magáértvaló.” Témánkra alkalmazva: az „ész”, avagy a „rózsa” a jelen keresztjében a művészet jelenbeni reális valósága, tehát a műalkotások együttese, a művészek önértelmezése, a műkritika, és minden,

ami a művészet világában aktuálisan van és történik. Ez a filozófiai szemlélődés elsősleges tárgya, erre irányul a közvetlen reflexió. Ezt kell megérteni az igazságára, vagy a sajátos hegeli kifejezésekkel a „magán- és magáértvalóság”-ra tekintettel. A megértés több, mint a jelenségek és az okok számbavétele; ez csupán a megértendő anyag összegyűjtése. A megértés az összegyűjtött anyagban, a jelen állapotban rejlő *szükségyszerűség*, tehát az *értelmesség*, tehát az *igazság* megragadása. Addig nem lehet szó megértésről, amíg a vizsgálódás nem tapint rá valami szükségyszerűsége – igazságra. Mert csak ez mondható valóságnak a szó teljes értelmében. Ez a valóság nem a jelenség mögött van platóni módon, de nem is a jelenségben arisztotelészi módon, hanem a jelenségnek az egészben elfoglalt helye-jelentősége adja, de nem úgy, hogy az egész – önnön szükségyszerűségének egyik elemeként – mintegy magába oldja,¹² hanem úgy, hogy nem nélkülözheti a realitását. A rész realitása nélkül nincs egész valóság. A valóságnak realitássá kell válnia, hogy önmaga lehessen, és a realitásnak a valóságot kell megjelenítenie, hogy igaz lehessen. Világítsuk meg e bonyolultnak tűnő megfogalmazást a műalkotással! A műalkotás érzéki-tárgyi realitása nem azonos a mű teljes valóságával, de azt közvetíti, arra mutat, és értelmét/igazságát abból meríti. Példával: a műalkotások érzéki realitása közvetíti az ember számára a világot – és ezen közvetítés nélkül az embernek nincs világa, legföljebb csak tárgyi környezete –, de a világ mint egészlegesség bocsájtja az igazságot a műalkotás rendelkezésére úgy, hogy a mű jeleníti meg a világ igazságát/értelmét/valóságát.

A rózsza a jelen keresztjében tehát azt jelenti, hogy a rózsza „igazsága” – vagyis az, ami a rózsát rózsává teszi – nem más, mint egyrészt a természetben mint egészben elfoglalt helye; másrészt annak a helynek, vagyis a rózsának a természet számára való jelentősége, röviden: az, amit a természet jelent a rózsának és a rózsza a természetnek. Akkor látom be a rózsza igazságát, ha belátom, hogy szükségképpen része a természetnek, és ugyanakkor az átfogó természet szükségyszerű a rózsza számára. A kettő egy és ugyanazon szükségyszerűség – a *lét* szükségyszerűségének, avagy igazságának, avagy értelmének – egymást feltételező mozzanata. A művészetre alkalmazva ez azt jelenti, hogy a művészet nem vizsgálható önmagában, hanem annak a totalitásnak a szükségyszerű mozzanataként, amely nélkül a művészet nem az, ami, és amihez ugyanakkor szükségszerűen tartozik. Magyarul a művészetfilozófia, miközben közvetlen tárgya a művészet, mindig egyben ontológia is: akkor közelítheti meg

a művészet valóságát, ha képes a jelenbeni realitásában a lét szükségyszerű mozzanatának, a lét egy sajátos megnyilvánulásának, érzéki jelenvalóságnak tekinteni. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a *művészetfilozófia* csak akkor az, ami, ha több, mint művészetfilozófia. Ha annak a valóságnak az „imitációja”, amely felől az ember szükségyszerű bizonytalanságban van.

Az így értett művészetfilozófia nem valamiféle előzetesen kidolgozott ontológiát akar alkalmazni a művészetre, a műalkotás létét a lét egy speciális megvalósulásaként mutatván fel – ez azt jelentené, hogy művészetfilozófia az ontológia szolgálóleánya –, hanem a műalkotás lét-története alapján igyekszik kidolgozni egy ontológiát, azt kérdezve, hogy miféle lét az, amely műalkotásokban manifesztálódik. Mit „tud” a lét, ha műalkotásokat képes létbe emelni, létrehozni vagy engedélyezni vagy küldeni (ihlet formájában)? Ebben a kérdésben kitüntetett heurisztikus szerepe van az antropológiának, mivel a műalkotás a testlélek ember és az érzékiségben jelentkező lét találkozása: az emberi műalkotásban válik emelkedett értelemben érzékivé a lét. Itt is számos kérdés merül fel: miben különbözik ez az érzékiség a természeti érzékiségtől; miben különbözik a lét természeti-érzékivé válása a lét művészi érzékivé válásától stb. – Amikor tehát számot kívánunk adni az emberi létezésen áttörő alkotói-poietikus erők eredetéről és azok működéséről, elkerülhetetlenül vissza kell tekintenünk az ember ontológiai helyzetére.

Néhány filozófiai relevanciájú feladat, ami a művészetre hárulhat, és művészetfilozófiai reflexiót igényel.

A modernitás jellemző törekvése, hogy kilépjen a kulturális közvetítésből, és a tudomány segítségével „szemtől szembe” nézzen a dolgokkal. Hegel figyelmeztet arra, hogy a polgári társadalom tételezi a szubjektumot, de nem tételezi, avagy üresen hagyja a szubjektivitást, már csak azért is, mert a szubjektivitás olyan fogalom az emberről mint a társadalom szubjektumáról, amilyen maga a társadalom nem szolgálhat. A modern polgári társadalom ugyanis elvont: az addigi világtörténelemtől való emancipációban konstituálódik. A modern ember számára tehát közvetíteni kell mindazt, amitől elszakadt, és amiket az egyedül a szükségletként tudatosított életem kívül hagyott, de meg nem szüntetett. Ilyen a történelem, a társadalom, a természet.¹³ Ezek közvetítése a modernitás elidegenedése közepette egyebek között a művészetre hárul. Miért nem a tudományra? Mert a tudomány a szabályozott, megfigyelmeztet tapasztalattal dolgozik,

és kimarad belőle az ember és az őt körülvevő valóság eleven, megélt viszonya.

A tudomány hegemoniájával szemben a művészet feladata lehet a teljes értelemben vett tapasztalat rehabilitálása. A tudományos tapasztalat módszeres és szisztematizált. Ezzel szemben létezik a művészi tapasztalat, ami egy bizonyos sajátos értelemben *an-archikus*: nincs kezdete, mert öröktől fogva, folyamatosan tart. Nem előzetes megfontolás alapján és módszeres szabályok szerint kezdi vizsgálódását, például először is tisztázva tárgykörének terjedelmét, megismerési módszereit, az azokkal elérhető eredményeket stb. Az egzisztenciális, a művészi tapasztalás már mindig tart, vagy ha úgy tetszik, maga az örök kezdet, mert a valódi tapasztalás – akárhányszor ismétlődik is valaminek a megtapasztalása – mindig új kezdet (a tapasztaló alanynak mindenképpen). A műalkotásban, a bölcsességben csupán forrpontra jut, és kicsapódik. Bár nem feltétlenül tárgyasul, vagy ölt közzölhető formát. Nyelvi öltözete lehet a kérdés és az elnémulás is. Fegyelmezett, de nem a tudományos módszer egzakttsága, hanem a tapasztalathoz ragaszkodó őszinteség és komolyság értelmében. A tapasztalati anyagának – az életnek, az egzisztenciának – zezzugait, felvillanásait, árnyalatait, mozgását követi, és nem egy preparáló

módszeres megfigyelés sémáiba kényszerített valóság-szeletet vizsgál akkurátusan. A művészi tapasztalás azért is *an-archikus*, mert nincs más kezdete, mint a tapasztalati anyag időtlen, szüntelen hullámozása és a tapasztaló szubjektum szüntelen észlelő érzékenysége. A művészi tapasztalás e két pólus találkozása, küzdelme, dialógusa, egymásra hatása: beszéd és meghallás. Jogosságát ez a kérdés támasztja alá: vajon a valóság tárgyilagosa, tényeket soroló kutatásával mindent megtudunk arról, ami *van* – vagy létezik a valóságnak egy (esetleg több) olyan dimenziója, amely csak a szubjektumban mutatkozik meg mint az érzékeny szubjektumot megszólító, lázba hozó, örömbé hívó és kétségbeejtő, fölemelő és lesújtó erő, aktivitás, hatás? Vajon nem ezeket a dimenziókat észleli az ember a művészi és a vallási éberségben? Vajon nem ez a tényeken túli Valóság jelentkezése?

JEGYZETEK

- 1 FICHTE, Johann Gottlieb: Első bevezetés a tudománytanba. = *Válogatott filozófiai írások*. (Ford. Endreffy Zoltán) Bp., Gondolat, 1981, 35.
- 2 A pontos idézet: „Mindamellet, nekem így tűnik, a művész munkáján kívül akad még egy módja annak, hogy a világot *sub specie æterni* ragadjuk meg. Ez pedig – így hiszem – a gondolat röpte, mely hasonlóképpen suhan el a világ fölött, meghagyva azt annak, ami – odafönről, a repülés közben szemlélve.” *Észrevételek*. (Ford. Kertész Imre) Bp., Atlantisz, 1995, 13.
- 3 Vö. KOSLOWSKI, Peter (Hrsg.): *Orientierung durch Philosophie. Ein Lehrbuch nach Teilgebieten*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1991, 2–4.
- 4 KOSLOWSKI, Peter: *i. m.*, 3.
- 5 KOSLOWSKI, Peter: *i. m.*, 4.
- 6 A kinyilatkoztatásra támaszkodó vallások képezik az ellenpróbát: a kinyilatkoztatás fogalmában egy *alapításra* – tehát nem konstitúcióra – hivatkoznak. Mindazonáltal ennek az isteni alapításnak *emberi* történelmét élik, vagyis a kultúra közegében élik meg. Egyedül a hit az az aktus, amely magára az alapításra, a kinyilatkoztatásra irányul. A hit viszont nem emberi teljesítmény, hanem sokkal inkább az emberrel megésső történés, elvégre az Alapító *kegyelme*, tehát ajándék. Emberi teljesítmény viszont az általa lehetővé tett hívő egzisztencia eleven kibontakoztatása.
- 7 ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* Bd. 7. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 11.
- 8 Vö. ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp., Helikon, é. n., 33.
- 9 Itt is, mint eddig, gondolatmenetünk főként a nyugati kultúra értelmezési keretében mozog.
- 10 Vö. TILLMANN J. A. (szerk.): *A későújkor józansága I–II. Olvasókönyv a tudományos-technikai világfelf számolás tudatosítása köréből*. Bp., Göncöl, 1994/2004.
- 11 A műalkotás láttatja a világot, vö. VATTIMO, Gianni: A művészet halála vagy alkonya = BACSÓ Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* (Ford. AMBRUS Gergely et al.) Bp., Ikon Kiadó–ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 13–26.
- 12 Erre irányul Søren Kierkegaard Hegellel szembeni kritikája: az egzisztencia (értsd: az individuális ember) nem pusztán mozzanat egy totális egészben – legyen az a természet vagy a történelem vagy az abszolút szellem önmagához térése –, hanem önmagában álló, abszolút egyedi valóság, szemben egy másik végtelen abszolút egyedi valósággal, Istennel; s ezért létének valóságát nem a természetben, társadalomban, a szellem történelmében elfoglalt helye határozza meg, hanem az Istenhez való viszonya.
- 13 Vö. RITTER, Joachim: Szubjektivitás = *Válogatott tanulmányok*. (Ford. PAPP Zoltán) Bp., Atlantisz, 2007, 81–111.

Deme Tamás összeállítása

Karácsony Sándor művészeti, filozófiai gondolataiból

■ 1. „Egy szó, mint száz: azt hittem, eddig azt hittem, már régés-régen kifejtettem a rendszeremet. Megint csak a magam terminológiája szerint: nem is igen tehettem egyebet [...] az a rendszerem, hogy élek és mozgok, gondolkodván. [...] Rendszernek a mesterséges rendszereket nevezik és tartják erre mifelénk a tudomány berkeiben szorgoskodók. [...] Ezzel a természetes rendszerrel jómagam csakugyan édeskeveset törődtem eddig. Hazudnék, ha azt állítanám, hogy tudomást sem szereztem róla [...] a dolgok és evidenciájuk, a gondolatok közt nem bomlik meg, épen marad és nyilvánvalóvá válik lényegüknek egyik jelentős sajátossága, a rend. Tudtam én, láttam én ezt eddig is, elő azért nem hozakodtam vele, mert tartalmi sajátosságuk ez a dolgoknak, nem formai elemük, s engem munkásságom eddigi során csak a formai elemek foglalkoztattak.” (KARÁCSONY Sándor: *Ocsúdó magyarság*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002, 9.)

2. „A nyelv »egysége« a mondat, az irodalomé a stílus. Ha a jelrendszerben mozogva jelt tud adni a beszélő a hallgatóságának vagy a mester a tanítványának, akkor a mondatot megértik. Ha [...] jelképrendszerré kényszerítvén kiöntheti lelkét, megmutathatja magát a költő, s közönségre vállalja a jelképet, magára ösmér benne, akkor a stílus sikerült. A nyelvből irodalom lett; mert a jel jelképpé, a jelrendszer jelképrendszerré, a beszélő költővé, a hallgatóság közönséggé, a mondat stílussá, a megértés sikerré változott. A különbség fokbeli, melyet az az izgalom okozott, hogy a kifejezés élet-halál kérdésévé vált. Az én Énem megmutatása elsőbrendű érdeké a Te megértésednél. A jelentéssel meg kellett harcolni egészen az egyetemes jelentésig. Az irodalom tehát társas lelki jelenség, mégpedig érzelmi jelenség, mert az izgalom miatt a harc folyamán a nyelv értelmi funkciója a művészet érzelmi funkciójává hevül és olvad.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2002, 23.)

3. „Az irodalom fogalmából következik, hogy a stílus a költő egyéni, elidegeníthetetlen tulajdona, ha nincs

neki ilyen, nem nagy költő. Nem lehet utánozni, ha mégis utánozza valaki, csak saját nem-költő voltát árulja el vele.” [...]

„Irodalmi nevelésünkben két halálos hibát voltam kénytelen minduntalan tapasztalni. [...] Irodalomra tanítani akarják a növendékeket, nem nevelni. Ebbe a hibába csak az eshetik bele, aki azt hiszi, hogy a növendék egyéni-lelkének a tartalmává válhatik az irodalom (holott az társas lelki viszonyulás). [...] Irodalmi nevelés csak társas lelki funkcióként lehetséges. [...] Az irodalmi nevelésnél a reláció nem nyelvi, hanem művészeti, nem mester és tanítványként viselkednek közben – nevelő és növendék –, hanem mint költő (vagy tolmács) és közönsége. A végeredmény nem is megértés, tehát nem bizonyos anyag tudása [...] a végeredmény, akárcsak az irodalomban, itt is: siker, nem pedig megértés.”

(KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 20.)

4. „Sokat emlegettük s még többet fogjuk emlegetni ezentúl a formát. Eddig azt mondtuk róla: az irodalom (akárcsak a többi művészetek) forma. Még az is, amit tartalomnak szoktunk emlegetni vele való kapcsolatban, csak mint forma jöhet tekintetbe. Mi lehet hát akkor az a sokat emlegetett forma voltaképpen?

Legelőször is azzal jöjjünk tisztába, hogy forma magában nincs. Minden forma valamiféle tartalomnak a formája. Az uraságoktól levetett formák azért hatnak olyan kínosan az emberre, mert szétválasztottak valamilyen szétválaszthatatlant, és most erőltetik a lehetetlent, mint-ha a tartalom meg a forma nem egyszerre születnének, s a tartalom úgy bújhatna bele egy már meglévő formába, mint üresen hagyott csigahéjba a csiga. Mondanom sem kell, hogy az üres csigahéjakba sem szoktak csigák belebújni. Csigá és háza egyszerre születnek.

Ezzel a megállapítással azonban még messzebbre vetődünk a céltól, még kevésbé értjük a formát. Ha forma nincs tartalom nélkül, kétszeresen érthetetlen egy olyan

kijelentés, mint a föntebbi, hogy ti. az irodalom (s általában a művészet) csak forma. A kétféleképpen felállított tétel egymásnak szalad.

Látszólagos ez a kétféleség. Művészet általában és irodalom a mi különleges esetünkben egyaránt a szívnek szólnak, a tartalom pedig elsősorban az értelemnek szól, hiszen a tartalmat értjük, nem érezzük. A forma az, melyet a műalkotásokban, tehát az irodalmi alkotásban érzünk, tehát a forma az, amely a szívnek szól. A tudományt értjük, a művészetet érezzük, a tartalmat értjük, a formát érezzük. Az irodalomban csak az a művészet, vagyis igazán irodalom, ami érezhető, tehát a forma.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 186.)

5. „Ez a legkisebbik királyúrfi olyan a formák közt, mint a számtanban az egység fogalma. Végso forma; magával a tartalommal egyenlő. Érti az ember, hogy ha nem ez volna az élettartalom igazi formája, akkor megállana az élet, nem volna érdemes élni. Azért érdemes élni, mert még a legkétségbeesettebb helyzetben is vigaszt és reménységet talál az ember abban a tényben, hogy az életnek ez a most éppen aktuális darabja csak rész szerint való. Az egyetemes létben az emberi életnek az az igazi formája, hogy a legkisebbik királyfi a végén mégiscsak diadalmaskodik. Érzelmvilágomban ez a tény vált ki őszinte örömet. A dolgok egyetemes jelentése. Ebben az egyetemes jelentésben megtalálom a magam életének a jelentését, vagyis az értelmét is. Megtalálom, és örülök neki. Ezért állítottuk azt, hogy a forma szívünk osztályrésze; a tartalom az eszünké.

Mindez talán azt a másik imént megköcskázott állításunkat is nyilvánvalóvá tette, hogy a forma csak akkor igazi és csak akkor vált ki belőlünk örömeztetet, ha valamiféle igazi tartalomnak a formája, tehát nem üres forma. Nem azért örülök a legkisebbik királyfi győzelmének, mert a mesélő azt meséli róla, hogy győzött. A mesélő meséjét ugyanis vagy elhiszem, vagy sem. Nem a mesélőnek hiszem el a győzelmet, hanem a formának. A végso forma ugyanis, mint éppen az imént is láttuk, magának a valóságos életnek a formája. Ez azt jelenti, hogy a valóságos élet, miközben telik-múlik, formát ölt, és csupán az az igazi forma, ami a valóságos életnek a valóságos formája. Ilyen forma meg csak egy van, ha millió ember életében nyilvánul is meg – nem millióképpen, hanem milliószor [...] Az igazi életnek csak az az egyféle formája lehet, hogy a legkisebbik királyfi győz a végén.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008., 186–187.)

6. „A mesélő nem rólam mesél, hanem magamagáról. Másfelől meg nem úgy mesél magáról, mint a nyűgös beteg

az orvosnak, hanem önkéntelenül. Ő a legkisebbik királyfiról akar mesélni, s ezt csak akkor teheti, ha a legkisebb királyfi sorsában a maga sorsát meséli el, mert csak így érezheti, hogy a legkisebbik királyfi sorsa – az élet maga. Az élet egyetemes formája. Hiszen ebben az egyetemes formában az ő életének a jelentése, az ő létének az értelme is benne rejlik. Jelkép tehát a forma, amelyben a három pont mindenesetre egybeesik: a legkisebbik királyfi élete, a mesélő élete és az én életem, aki a mesét meghallgatom és elhiszem. Még egyszer ismétlem. Nem a mesélőnek hiszem el a mesét, hanem annak a tapasztalatomnak, amely az örömeztetet kiváltotta belőlem: hogy a legkisebbik királyúrfi életének, meg a mesélő életének, meg a mesét hallgató életének egyforma tanulsága szerint a nagy Életben az alulkerült különb a végén mindig felülkerekedik. Ez most már bizonyosan az Élet igazi formája, mert hárman egybehangzóan bizonyítják, holott nem beszélhetek össze megelőzően, de meg már nagyon régi idő óta nagyon sokan egyforma szívdobbanással bizonyították, hogy igazuk van, jól tudják azt, amiről azt állítják, hogy tudják, igazán.

A *Toldi*ban aztán még meggazdagodnak és meg is sokasodnak az örömszerző források. Külön öröm az embernek, mikor felfedezi, hogy nemcsak a meséből nagyon jól ismert legkisebbik királyfi kerekedik felül a végén minden bizonnyal, hanem, ímé, ez a nagy erejű drága gyermek is [...] A szóképek és a hasonlatok annak az örömeztetnek a forrásai, amellyel az élet, az egyetlen, nagy É-vel írandó Élet egységét szemlélem. A nap elfekszik, akárcsak az állatok, akárcsak mi is, emberek, nagy, vörös palástja van neki, mint a mi királyainknak; az éj beront, akárcsak az ellenség, stb., stb. Ha igazán az élet valaminek a tartalma, olyan formában jelenik meg, mely neked, nekem, neki, minden igazán embernek, míg a világ meg két nap... örömeztetekre szolgál”. (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 188.)

7. „Tanár úr [...] megszüntette a tanulás alkalmából szokásos nyelvi alapviszonyt, és irodalmi alapviszonyt teremtett közénk. Nem a beszélő beszélt hallgatóközönségéhez ilyenkor, hanem a műalkotó a műélvezőhöz. Mindegy, hogy ki volt a tolmács. Ha ő olvasott, mi hallgattuk édes bűvöletben.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 11.)

8. „Rábukkanunk Isten világában a jelképben rejtőző egyetemes jelentésre, mindegy, ki, vagy mi juttatta eszünkbe. A nyelvi jelentések mélyén rejtőző egyetemes jelentés a jelkép, tehát az irodalom is az, és nem a jelek. Ezt vittük magunkkal ajándékképpen erről a nevezetes francia óráról.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 15.)

9. „... a jel jelképpé válik [...] három megkülönböztető elem van jelen ennél az átalakulásnál. Az egyik a költő, akit példátlan izgalomba hoz az, hogy született a lelkében valami, egy kép, s azt el kellene mondania, de nem lehet. E nélkül az izgalom nélkül nem találta meg a költő az egyetlen lehetőséget. A másik elem a jelrendszer, a nyelv, amely egyedüli lehetőségként adhat a kifejezés számára jelet, de ez nem elégséges, mert nem megfelelő. A nyelvnek ugyanis csak konvencionális, egyszer már használt jelei vannak, s éppen ez az előnyük a baj, hogy már használták őket, már beváltak. Adva van végül a közönség, amely nem érti, nem értheti meg a költő szavát, mert vagy megérti a szó jelentését, a szót, s akkor nem nyerheti el a költő lelkének tartalmát, a képet, vagy a képnek a látására tör, de akkor neve-nincs lelki tartalmat kap, s azt sem elraktározni, sem továbbadni nem képes. Nincs más mód, új jelre van szükség, de olyanra, amely magába foglalja mind a három szükségletet: a nyelvét, a költőét és a közönségét. [...] Jelképre van szükség, mert az egyetemes jelentés egyképp jelenti a szó jelentését, a költő lelkében élő képet és a közönsége lelkében keltendő ugyanazt a képet is.”

(KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 18.)

10. „Megyek lelkem csendességére a kocsma felé, hát nem utánam szólnak, ne arra hé, ha' tala be a templomba! [...] A figurás beszédű tanító sohasem szokott kocsmába járni. Így hát hazudott volna? Nem hazudott, jelképrendszerben mozgott. A »tala be!«, s a »ne arra, hé!« is olyan kiszólások, amelyeket embernek nem szoktak mondani, csak állatnak. A tehénterelő kitétel egyetemes, jelképi jelentést nyert azáltal, hogy magában foglalja a tanító úr lelkének a tartalmát [...] bizony nagyon sokónkat nagyon sokszor csak terelnek ide-oda, mintha nem is emberek volnánk. Egyetlen szóban ott az irodalom.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 21–22.)

11. „Minden költőnek halálosan fontos ügye a közönség, a siker. Nem hiúságból, mint általánosan hiszik. Csak a fűzfapoéta hiú. Az igazán költőt csak az az egy probléma izgatja: kifejezi-e a képet a jelkép? Vállalja-e őt, a költőt önmaga gyanánt? A végső kérdés ezért aztán mindig csak ez: kiönthetem-e a lelkemet? Odaadhatam-e magamat?” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 20.)

12. „A hazugság stílustalanság. [...] A stílustalanság: hazugság. [...] A sem támadni, sem védekezni nem tudó korok önmagukért ápolják a formákat, s az önmagáért való forma hazugság. Nem jelkép, ellenkezője a jelkép-

nek, mert szubtilis a jelentése, fordítottja annak, ami a szimbólum, ti. az egyetemes jelentésnek. A dekadens stílus egyébként eléggé árulkodó módon rendesen szekták, klikkek, mindig kevesek tolvajnyelve. Dekadens korokban vagy népeknél a kevesek túlfinomodott stíluskodó stílustalanságát nagy tömegek eltompult stílustalansága veszi körül.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 26.)

13. „Megrágalmazása az igazi tudománynak [...], hogy van egy külön tudományos stílus, amely nehéz, homályos, unalmas, száraz, döcögős és szürke. Vannak így megírt könyvek, de azokban nemcsak stílus nincs, hanem tudomány sincs. Nincs bennük tudomány, nem is lehet, mert az igazi meghatározások is kristálytiszták, az igazi következtetések is. [...] A nem igazán tudományos könyveket sarlatánok írták. A sarlatán, Madách Imre szóhasználata szerint: nyegle, abban különbözik az igazi tudóstól, hogy megkísérelte ugyan a küzdelmet a jelentésért, de alulmaradt. Megtörténhetik ez költővel is, akkor fűzfapoéta lesz a neve.”

(KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 26.)

14. „Az amatőr olyan nyelvi második személy, aki felel a tudós jeladásaira. Viszonozza a jeleket, hogy megértette a tudós beszédét. A dilettáns olyan közönsége a költőnek, aki szolidaritásának szintén észrevehető szimbólumait küldözi a költő felé, aki tehát a költő sikerének legigazibb tanúbizonysága. Az amatőr és a dilettáns alázatosan és engedelmesen utánamondják, utánaérzik a tudós jeleket és költői jelképeket. A nyegle és a fűzfapoéta ellenben hazudnak.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 2.)

15. „A nagy magyar költők szinte kivétel nélkül mindnyájan műkedvelősködtek, vagy legalábbis kísérleteztek egyéb művészetek területén, s úgy kényszeredtek az irodalomba. De ott tovább is kétlakiaskodtak: dilettáns tudós lett valamennyiből. Jókai festeni próbált, Petőfi rajzolt és színészkedett, Arany szobrászkodott, festett, rajzolt, gitározott és színészkedett, Jókai polihisztor lett, Petőfi újságíró, Arany komoly összehasonlító irodalomtörténész és kritikus, Vörösmarty is tudós is, kritikus is, Ady komoly esszéíró, kritikus és zsurnaliszta. Csokonának is számottevő a tudományos munkássága.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 62.)

16. „A magyar észjárás fogalomalkotásában nem elvonó, nem spekulatív, nem is kategorizáló, hanem szemléletes. Objektív és primitív egész valójában. [...] Abban is objektív és primitív a magyar észjárás hallása, hogy a ver-

set folyóbeszédből, prózából hallja ki, nem csinálja külön. Különösen a régi népdalok izometrikus sorai tanúsítják, hogy mennyire nem, de a magyar folyóbeszéd menete is ugyanezt tanúsítja.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 34.)

17. „Magyarnak lenni (valamint németnek, angolnak, kínainak és bármely nép- vagy nemzetbelinek lenni) nem önkényes, összeválogatott, ujjunkból szopott fogalmi jegyek alapján eldönthető szubjektív esetlegesség vagy tetszésszerintiség, hanem logikai igazság. Csak-hogy és merthogy van társaspszichologikum, mely minden korok, minden földek és minden közösségek vizsgálata számára törvényszerűségekkel szolgál afelől, kicsoda magyar és ki nem az, tehát »magyar« eszünkjárásának, azaz jogi, művészi, nyelvi, társadalmi és vallásos társaslelki életünknek logikuma sem általános, az egyéni lélek elvszerűségéből kikövetkeztethető törvény, hanem társaslogikum. A »magyar« észjárás akármilyen fajta magatartása nem magában véve, hanem egy másik magyar lelket feltételezve, egyik a másikhoz képest, reá nézve, vele és általa logikus. [...] minden elképzelhető logikai törvény vasból való törvény. Vastörvény.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyar észjárás*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2009, 9.)

18. „Azok, akik nem hajlandók elismerni a magyar észjárásban jellegzetes alkotóelemként a passzív rezisztenciát, attól való féltükben, hogy az ilyen magyar könnyen lemarad a létért való küzdelemben, azt a hibát követik el, hogy idegen rendszerben próbálják a magyar rendszert megérteni és megmérni. Ebben az idegen rendszerben »cselekedni« erény, »nem cselekedni« bűn. [Az indogermán rendszer szerint...] az élet értelme éppen az aktivitás. Lebirkózni nagy küzdelem során az akadályokat, véghezvinni nagy hírű munkámat, manifestálni az Ént. Az európai indogermán észjárásban éppen ez az Én-manifestálás a »szubjektív«, s formája, a küzdelem a »komplikált«. Nem lényege szerint »bűn« tehát a passzív rezisztencia, csak a nyugat-európai indogermán rendszernek az értékmutatóján. Ebben a rendszerben például úgy tanítják úszni az embereket, hogy vegyék fel a harcot az ősellennel, az »elemmel«, a vízzel. Aki legyőzi az »elemet«, az tud úszni. A »harcot« megelőzi a »fegyverkezés«. Támadó fegyver a tempózás. Előbb elméletileg, aztán gyakorlatban a szárazföldön, végül preparált körülmények között, az úszómester utasításai szerint és felügyelete alatt, a vízben. Védekezőeszköz a kötél, a mentőöv, a kis víz, a »vízből mentés«. Így támadva-védekezve jutunk el a szabadúszásig.

Eszem ágában sincs azt mondani, hogy ez helytelen eljárás. Csak azt hangsúlyozom, hogy nem egyetlen eljárási lehetőség. Egy egészen másik világ világmagyarázata szerint a víz nem ellenséges tényező az úszásnál, hanem a legértékesebb szövetség. Úszni azt jelenti, kibékülni, sőt szövetkezni a vízzel. Aki ösztönösen és még a vízre bocsátkozás előtt szót fogad a víznek, bízik benne, és a maga egész egyéniségét beleadja a víz tervhálózatába, az azonnal tud úszni. A passzív rezisztencia ugyanaz a magatartás, ami úszás közben az úszót jellemzi. Nem tétlenség, hanem ökonomikus ténykedés. Egyidejűleg mélyseges tisztelete és okos felhasználása az adott helyzet nyújtotta lehetőségeknek. Ez a határtalan térnek, időtlen időnek és relációjuknak, az irracionális viszonyoknak, a »megfoghatatlan«-nak a világnézete. Az élet értelme a szenvedés. Az igazi aktivitás meg az, amit ez a szenvedés megenged vagy diktál. Ez a világmagyarázat csak akkor állhat meg, ha nem korlátozza és nem kergeti bennem az Ént semmi, ezért előfeltétele az objektív és primitív ázsiai gondolkozásnak a határtalan tér, az időtlen idő és relációjuk, a »megfoghatatlan«. De amint láthattuk, nem »iners« ez a passzivitás, csak reális és ökonomikus. Tehát nem erőtlenség, hanem erő. Nem bűn, hanem adottság.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyar észjárás*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2009, 13.)

19. „A mellérendelés csak az objektív és primitív »passzív« magatartás által lehetséges. Azt igazán könnyű például belátni, hogy egymás mellé rendelt földszintes házakhoz több tér és több idő szükséges, mint az egymás alá és fölé rendelt emeletekből épült felhőkarcolókhoz. Több tér kell hozzá, azért nem kedvelt építésforma sem várakban, sem szűk völgyekben, sem drága belvárosi telken. Több idő is kell hozzá, mert téresebb a maga szétosztottságában, nehezebb bejárni. Beszéd közben is időbe telik a mellérendelés. Sőt még a képzeletben is imaginárius idő kell a mondanivaló széttergetéséhez, melyet az alárendelés mindig össze is ránt. A filmtetekercseken is újabb meg újabb méter szalagot jelent a mellérendelés, hiszen filmen az alárendelt részek ugyanarra a filmkockára kerülnek.

Végezetül gondoljuk meg még azt is, hogy az abszolút idő nemcsak a szenvedésben időtlenül hosszú, hanem a cselekvésben is időtlenül rövid, s ezek az irracionális relációban függvényei egymásnak. Nyugodtan eltölthetem az élet egyik formája szerint szenvedésben az egész időtlen időt, hiszen az élet másik formájára, a cselekvésre a pillanatot nem sok, annyi idő is elegendő. A virtusban, a bravúrban éppen az a bravúr, az a virtus, hogy hiába van a másik fórban, mégis utolérem. Az ázsiai lélek lényében

éppen a megfoghatatlansága a legmeghökkenőbb, Kelet rejtelmes mosolyú arca. Kiszámíthatatlan, mert ha kiszámíthaták volna, már régen el is bántak volna vele végérvényesen.

Telivér alárendeléses aggodalom például az a feltevés, hogy a mellérendeléses rendszerben, mindenki egyenlőnek érezvén magát, anarchia fejlődik ki. Megszűnik a tekintély, nincs, aki engedelmeskedjék, fegyelmetlenné válik a közösség. Ki állíthatná az ellenkezőjét? Az alárendelés rendszerében a mellérendelés természetes, hogy képtelenség. Az alárendeléses rendszer éppen ezért képtelen kifejezni a mellérendelés lényegét. Mondjunk le egyszer s mindenkorra arról, hogy egyik rendszer kere-tén belül a másik meghatározható. Még jó, ha a már ön-magából kifejtett és meghatározott másik egyáltalában kifejezhető lesz az idegen rendszerben.

Kísértsük meg tehát a társadalmi aktus mellérendelt formáját önmagából kifejezni és önmaga szerint érteni meg. Azok, akik a mellérendelést az egyenlőséggel vetik össze, nem veszik komolyan a jelölés elvét. Az »egykik a másik-ra nézve« relációja jelöl, és ez a mellérendelés. Ha tehát mellérendeleket egy párt, az egyiket mint egyiket, a másikat mint másikat tekintem relációban, nem pedig mint egyenlőt. A kicsi a nagyhoz képest kicsi, a nagy a kicsihez képest nagy, nem önmagában. Mellérendelésben a kicsi kicsi, a nagy nagy marad »egymáshoz képest«. Mellérendelésben az nem megy a tekintély rovására, hogy a közlegény a generálisnak nem alá, hanem mellé van rendelve, mert mint közlegény van a generális mint generális mellett.”

(KARÁCSONY Sándor: *A magyar észjárás*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2009, 17.)

20. „A »magyar«-ság lelki probléma [...] Azt azután már nagyon könnyű lehetségesnek tartani, hogy ez a feladat a magyar embernek testi-lelki habitusára alakítólag hatott, hogy a magyar embert ez a sajátosan magyar küldetés jellegzetesen másvalamilyen emberré formálta, mint amilyen a nem magyar ember. Továbbmegyek. Ez a »magyar«-ság mindenféle származású és fajtájú embert magyar emberré formálhat, ha egyszer azt a másik embert megejtette és varázsa alá hajtotta a magyar feladat, és a magyar embercsoport társaslelki funkciói hatni kezdtek benne és rajta keresztül a magyar vállalkozás szolgálataira [...] Feladatunk pedig kettős: tanulni a Nyugattól, továbbadni a Keletnek a tartalmát; tanulni a Kelettől, továbbadni a Nyugatnak a formát.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyar észjárás*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2009, 28.)

21. „Jó tudomásul vennünk, hogy a nyelvmszti-ka és a jelentésváltozás a szótestnek és jelentésnek

szimbolisztikája akkor vált ki hamisítatlan irodalmi hatást [...] ha ősjelentése és új jelentése egyszerre titokzatos és erős. [...] Az »életem« már régen másoké lett. S most másoké lett az én »életem« – panaszolja Kosztolányi Dezső, szemmel láthatólag azon is tűnődve, hogy az élet és étel az l és t helycseréjében különböznek egymástól.” De a változatlan alakú szavaknál is a művészeti közeg, kontextus egészen újjá alakíthatja a szó jelentését. „Adynak következő néhány sorában úgyszólván minden szó jelentése megváltozott, s ez által nőtt jelképi erőben: »Véres, szörnyű lakodalomba Részegen indult a Gondolat, Az ember büszke legénye, Ki, íme, senki, béna volt.«” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 41.)

22. „Van magyar nyelvünk, tudjuk róla, hogy nem indogermán nyelv, mégsem mertük soha szerbe-számba szedni, hogy milyen? Az indogermán grammatika kategóriájába csömöszöltük bele, s azt hisszük, ismerjük. Pedig nem azt tudjuk, milyen a nyelvünk valójában, csak azt, milyen mint nem-indogermán nyelv indogermán nyelvnek. [...] A magyar kompozíció [...] a magyar jellemzés is azért szélesen »anekdotikus« vagy »következetlen«, amiért a magyar nyelv olyan, amilyen. Parataxis az alapszövedéke, nem hypotaxis. Mellérendelő és nem alárendelő a magyar nyelv. Egymáshoz képest jelöli a fogalmakat, párokat és viszonyulásokat. Hangsúlyos. »Igés« nyelv. [...] Rámutatással kapcsol szívesebben, nem határozókat halmoz. Minduntalan újfogalmaz. Nem pontos, hanem plasztikus. Nem elvont, hanem élő és eleven. [...] Az indogermán zene szépsége az egymásnak alárendelt szólamok és a dallamvezetés összhangjából árad, a magyar parasztdalé az unisono dallamvonal melizmáinak a gazdagságából. Amennyiben pedig mégsem, akkor is pentaton skála mai napig tanulmányozatlan és megíratlan törvényei reánézve a mérvadók, nem az indogermán muzsika dúr és moll skálájára felépített összhangzattani törvények.” (KARÁCSONY Sándor: *A könyvek lelke*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 63.)

23. „Szabadság azt a társadalmi egymásra vonatkozást jellemzi, amelyben az egyik ember cselekvését a másik ember elviselheti, mert elviselhető. Nem-magyar indokolás szerint ez csak abban az esetben lehetséges, ha az aktív fél, az egyik ember módszeresen jár el, a passzív fél pedig alá van rendelve az aktívnek, éppen ezért köteles is elviselni a módszeressége következtében elszenvedhető cselekedetet. Magyar indokolás szerint csak egymás mellé rendelt egyik és másik ember alkothat társadalmat, mert csak mellérendelésben vagyok képes elviselni a másik embert, s a másik ember is csak mellérendelésben cse-

lekedhetik úgy, hogy cselekedete egyáltalában elviselhető. Mellérendelés meg csak a családban lehetséges. Egyik ember a másikhoz képest csak akkor érezheti szabadnak magát a cselekvés és szenvedés viszonyában, ha viszonyulás közben apja-anyja, fia-lánya, néne-bátyja-öccse-huga egyik a másiknak.” (Karácsony Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 269.)

24. „A tömeglakások lakóinak alsóbbrendűségi érzése az emberi lélek legmélyebb rétegéből fakad. Ha tömegbe kényszerítik az embereket, falanszterben érzik magukat. Márpedig a XX. században, a »másik ember« századában, az alsó néposztály számára is olyan körülményeket kell teremtenünk, amelyek között az egyik ember életérzése a másik emberhez képest egyenjogúságban nyugodhatik meg. Ha ez hiányzik, nincs, de nem is lehet természetes öröme, vidám, derűs világszemlélete. A tömeglakások lakói igyekeznek is állandóan megszabadulni fogyatékos érzésüktől, sajnos, bár érthető, nem mindig megfelelő módon, mértékben és formák között.

Nem csak a jogi szférában abszurdum a tömeglakás. Esztétikailag is az. Mert nem az emeleti lakás váltja ki az esztétikai hatást, hanem ellenkezőleg, az esztétikum igényli a napfényes, világos, szemnek is szebb magassági szintű első emeleti lakásokat.

Szociális szempontból is lehetetlen képződmény a tömeglakás. Passzív: a tömegekben olthatatlan a vágy az élni akarás iránt. Ahogy ez a vágy egyre fokozódik, eljön az idő, mikor már nem emberbarátság emel ezrelék, egészséges, tetszetős házakat az alsó néposztálybeliek számára is, hanem maga ez a tízezrekben felébredt igény kezd el majd építkezni szomjas kedvvel és ellenállhatatlanul. (Látjuk ezt az építkező vágyat a lassankint megtollasodott falusi gazdánál. Nagy kőházat emelnek, a rangjuk meg a módjuk követeli tőlük ezt, maguk személyében talán életük végéig ott laknak hátul a kisházban, változatlanul.) Aktív: elkövetkezhetik a szociális felelősségnek olyan magas foka, hogy az egyik ember nem képes többé napsugárban fürdő, ízlésesen berendezett tágas hajlékban lakni, tudva, hogy sokan mások, sokkal többen, mint nem, pinceodúban, tömeglakásokban húzódnak meg.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 157.)

25. „Tréfán kívül, kötelesek vagyunk absztrahálni, ha filozofálni akarunk? A keletiek »virágos« beszéde csupán-csupa számárság és alacsonyrendűség? [...] igazán nincs magyar filozófia, csak azért, mert »prózában« csakugyan nincs?

És most egyszerre kénytelen voltam – mint annyiszor már – megint másképpen látni a dolgokat, holott legjobb-jaink emígy, egyébképpen látják.

1. Nem muszáj absztrahálni a magasabb rendű gondolkodás rendjén csak azért, mert a nyugat-európai népek általában véve úgy szokták. A magyar jelentéstan tanulságai szerint a magyar jelentések mélyén úgyszólván objektív és primitív összeglátet nyilvánul. A magyar nyelvbeli »tétel«, a mondat tartalmaként amúgy is szereti a »képeket«. Miért ne lehetne folytatásképpen a magyar gondolatlánc, a nyelvi szillogizmus keretében meg anekdotázni? Összeglátet, kép, anekdota, sokkal logikusabb és szervezettebb összefüggést mutat, mint ha azt erőltetném, hogy a jelentés az elvonás felé tendáljon, a magyar mondat lehetőleg ne képeken, hanem alá- és mellérendelő kötőszók »értelmén« forduljon, az »okoskodás« is elvont kategóriákat erőltessen.

2. A keletiek példája is a mi igazunkat bizonyítja. A Biblia tele van parabolával. De ugyanígy tele van velük a török, arab, perzsa, kínai és hindu irodalom, meg a közbeszéd is. Nem lehet pedig azt állítani, hogy keleti filozófia ne volna. Csak abban az esetben lehet ezt mondani, ha előzőleg be nem vallottam felállítom azt az egyébként be nem bizonyított és be sem bizonyítható tételt, hogy a filozófia az európai, vagy éppenséggel a német, esetleg éppen csak a kanti filozófiával egyenlő.

3. Végül magyar filozófia is volt és van, hogyne. Csak éppen hogy nem a magyar tudomány területén van a lelőhelye, hanem a magyar klasszikus költészet egyes remekeiben. Két oka van ennek. Az egyik az, hogy tudományos téren eddig nem leltünk úgy magunkra, mint irodalmi életünk során. Még mindig az utánzó másodlagos szerepére vagyunk kárhoztatva. Elhisszük tehát, hogy a filozófiának három lényeges előfeltétele van, különben nem filozófia. Filozófiatörténetnek, filozófiai rendszernek és absztrakt gondolkodásnak kell benne lennie, mert tőlünk nyugatra ezt nevezik filozófiának. Ez az egyik ok. A másik ok nem másokban, hanem mi magunkban rejlik. A mi lelki életünk nem agyonkategorizált és agyonkonzervált, hanem egységes és élő. Bennünk nem vált szét tudás és költészet. A mi igazi tudósaink mindig költők is egy kicsit, költőink viszont tudósok, nem csak műkedvelők. Ha tehát tudományos életünkben a filozófia magyar módja tele van gátlással, meg van félemlítve, és nem is nagyon merészkedik elő, annál bővebb buzogással tör fel a filozofáló kedv a költők klasszikus alkotásaiban. Itt nincs, nem is lehet gátlás. Mindaz, ami hamisítatlan és örök értékű költészet, az a maga egészében és valóságában filozófia is mindig egy kicsit.

4. A magyar »anekdotázás« adottság és alkat tehát, nem levethető és mással felcserélhető lelki ruha. Egészen mélyről érzett, meg nem másítható gesztusa eszünk járá-

ának. Ha valaha baj volt nálunk az anekdotázás miatt, bizony sohasem »miatta« volt az a baj, legfeljebb »körülötte-mellette«. Az volt a baj, hogy az anekdota jelképi ereje, »művészi« értéke juthatott szerephez csak, »jel« volta, gondolatrendszerének érvénye nem. Ne feledjük, hogy Háy János jelképi hadvezérsége némi összefüggésben jelenik meg azzal a ténnyel, hogy a magyarok az idő tájt nemigen vihették a generálisságig, legfeljebb ha magyarságuk megtagadásának az árán. Szegény magyar anekdota is így van valahogy. Vigasztalódásul, tűrőmfű helyett, irodalmi formában anekdotázhatunk csak, mert mint gondolkozásunknak alapformája, filozófiánknek nyelve, ma még nem »értényes« az anekdota. Az is igaz másfelől, hogy »értelmi« színvonalunk éppen ezért lehetne kissé magasabb is, mint amilyen valójában.

5. Ez az igazi baj, a valódi »nemzeti vétek«, nem az anekdotázás. Az, hogy elhisszük alacsonyabb rendű voltunkat, és belenyugszunk a közhelybe: bizony nehezen lehet bennünket kulturálni. Eszünkbe sem jut, hogy egyetlen lehetőség európai műveltségünknek az a ma még utópiának látszó, de alapjában véve rendkívül egyszerű kis stílusváltozás, ha megunván az idegen rendszerekben végbemenő sikertelen »művelődést«, egyszerre csak a magunk sajátos rendszerében kezdünk mozogni. Anekdotázó magyarok merünk és tudunk lenni. Azonnal emelkedni fog műveltségünk színvonala, és megszületik végre-valahára az igazi magyar filozófia is.” (Karácsony Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 7-8.)

26. „Az értelmiség mint értelmiség nem alkalmas az ifjúság nevelésére, azon egyszerű okból,

mert képtelen erre a feladatra. Az ifjúság a jövőndő szolgálatára készül, s jövőndőről pedig az a generáció, amely a múltban született és a jelennel együtt meg fog szünni, még ösztönösen sem tudhat semmit, hiszen sohasem lesz vele semmi dolga. Azonkívül nem mozognak egy síkon ők ketten, az értelmiség és az ifjúság. [...] az értelmiség, mint ahogyan a neve is mutatja, voltaképpen értelmi funkciója a közösségnek, az ifjúság akarati factor. Az akarati tevékenység a legmagasabb rendű pszichológiai folyamat [...] most már elég a szóból, tettekre van szükségünk. [...] Nevelőmunkára az értelmiség nem alkalmas, a szakember lelki alkatánál fogva képtelen rá. Nevelőknek a közösségnek csak azok a tagjai valók, akik még az akarati síknál is feljebb funkcionálnak. [...] Vallásos ember a mester, ha nem is okvetlen teológiai értelemben vallásos. Látása van a megvalósulandó világ felől, már benne él, mi ezután létesül. Teremtő, alkotó jellegű egyéniség.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 251.)

27. „Nálunk a magas kultúra úgy él és virágzik a népi kultúra mellett [...] mint valami angol gyarmaton az európai fertály a bennszülöttnegyedhez képest. Van civilizáció a gyarmatokon is, de ez a civilizáció nem a bennszülött kultúrának a vetülete.” (KARÁCSONY Sándor: *A magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 262.)

28. „Mai magyar irodalmunk kétfelé hasadt. Úgy viszonylik Ady hatalmas és dicsőséges költészetéhez, mint Roboám és Jeroboám országa Salamonéhoz. Az egyik ország az urbánusoké, a másik a népieké. Az urbánusok a nyugat-európai műveltséget féltik a népiektől, a népiek azzal vádolják az urbánusokat, hogy idegen szellem járma alatt nyögetik, senyvesztik, sőt emészti elfele a magyar Génuszt. A magyarul magyar formákat a népi írók tűzték jelszóul, sőt programul, mintegy kokárdaképpen szívük fölé, táborukban különben is sok az igazán népi származású, kevés iskolájú, úgynevezett őstehetség. De mint ahogy mindebben nagyon sokszor nagyon sok az akartság, az urbánusok formái közül sem hiányoznak a magyar formák a nyugat-európaiak mellett, sőt gyakran azok rovására sem, azon egyszerű oknál fogva, mert az urbánusok is – magyarok, a forma pedig igazi tehetségeknél belülről kifelé alakul. Az sem tagadható, hogy közben a népiek is bizonyítani szeretnék nyugat-európai mérték alatt is arravalóságukat, ilyenkor meg ők tesznek engedményeket a másik oldal felé hol akarva, hol akaratlanul, ismét csak egy igen egyszerű oknál fogva – hiszen ők is Európában élnek és költenek.

Mind a két tábor éhezi és szomjúhozza a megoldást, mert mind a két tábor elégületlen a meglevő helyzettel. Mind a két tábor irodalompolitikai életet él irodalmi helyett, harcos formák közt hirdeti a maga igazát egyedül helyesnek és csálhatatlannak, minden egyén elsőnek, legnagyobbnak, sőt egyedülinek véli és kiáltja ki önmagát. Mindezt nem tenné, ha nem kételkednék ebben is, abban is. Költői életműveik viszont határozottan visszaesést mutatnak Ady színvonalához mérten és elnémulása óta. Milyen szép verseik vannak pedig. Szépek és – mozdulatlanok. Olyanok, mint a száz esztendő óta alvó királykisasszony, amíg csak urak, úrfiak, válogatott cigánylegények erőlködtek nagyhiába, hogy bejuthassanak hozzá. Olyan, akárcsak Csipkerózsika, mielőtt a krisztustövös elevensövény kétfelé nyílt volna a királyfi előtt, hogy behatolhasson rajtok, és életre csókolhassa a szépséges hétalvót.”

(KARÁCSONY Sándor: *Magyarok kincse*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2008, 186.)

Fábián László

Képek és pixelek, avagy váratlan resurrectio

La región de los pantalones transfronterizos

■ Miközben azt látom járműveken, a mozgólépcsőn, lent a metróállomáson, hogy szinte életkortól függetlenül mindenki telefonjára mereszti szemét, eszelősen matat rajta, a beérkező szerelvényhez igyekezve többnyire óvakodva kerülgeti a padlózatra kasírozott poszttert. Öntudatlanul tiszteli, világért sem taposna rá. Az *ösztönös ikontisztelet* alighanem valahonnét a törzsfejlődés mélyéről munkál a modern emberben; a képrombolás (lett legyen bár vallási késztetésű) kimondva-kimondatlanul közösségellenes frusztrációnak látszik. Másfelől azonban ez az érintőképernyőn szörföző tömeg mintha éppen tenyérrnyi készülékébe igyekeznék bezárkózni, észre sem veszi a többi hozzá hasonlót, akik melleleg (talán nem is annyira melleleg!) időnként ugyanazokkal a kép- vagy hangtartalmakkal bíbelődnek, azaz: vékony, virtuális fonal kapcsolja őket össze. De rendre láthatom szintén, hogy varázsos készülékükkel „lekapnak”, megörökítenek valami lényegesnek ítélt jelenetet: balesetet, merényletet, akár rendőrség számára fölhasználható nyomozati anyagként, netán önmagukat fotografálják kitüntetettnek vélelmezett helyzetekben. Szóval jócskán lappang itt ellentmondásosság, amelyben talán legszembeötlőbb a címzett és föladó korlátlanak tetsző ambivalenciája, az otthonos jelenlét – egyszerre – mindkét szerepben.

Passzív és aktív, befogadó és cselekvő, irányított és öntevékeny.

Bizonyos értelemben mintha Ortega y Gasset lázadó masszájára emlékeztetne, nagyjából úgy, ahogyan a spanyol szerző konstatálja 1929-ben (*A tömegek lázadása* megjelenési éve): „A tömegeket alkotó egyének megvoltak azelőtt is, de nem mint tömeg.” Nos, a kép változott, nem lett föltétlenül árnyaltabb, a tömeg úgy marad tömeg, hogy generálisan atomizálódik. Magyarán: a kohéziója is virtuális. Réges-régen elfogadta a virtualitást (amit mutat, hogy önként megveszi teremtő eszközeit, képes bele-

helyezkedni, tudja használni, jól érzi magát benne stb.), eszébe sem jut eredetét firtatni, azt pedig még kevésbé, kik és milyen érdekek alapján termelik újra és irányítják ezt a virtualitást. Annyi minden kockázat nélkül állítható: semmi esetre sem filozófiai aggályai fejeződnek ki ebben a teljes elfogadásban, tehát nem a világ objektivitásának és a világról alkotott képünk szubjektivitásának disszonanciája béklyózza, egyszerűen életformája részének (ha nem egészének) tekinti ezt az állapotot. (Itt most arról ne is essék szó, hogyan súlykolják bele, miféle reklámözön, milyen láthatatlan – ám sejthető – érdekek szerint alakítja éppen ilyen tömeggé. Jól látja Danto: „A művészet filozófiai ellényegtelenítése alighanem a politikai metafizika egyik legnagyobb diadala.”)

A vizuális civilizáció (summázzuk így nézőpontunkból az elmúlt másfél századot) áttekinthetlenségén akkor döbbenhetünk meg igazán, ha elgondoljuk azt a hátborzongató képmennyiséget, amely létrejötté óta világunkat terheli, ráadásul, amelynek jelentős része mondhatni: *kulturális szemét*. A kultúra vagy a művészet látszatával simul bele a virtualitásba, és kínálja föl magát fogyasztásra, jóllehet, sem az „ízfokozók”, sem a „referenciális beviteli érték” nincs kötelezően megjelölve rajta. Persze nem is lehet, legtöbb esetben még a származási helyet is körülményes volna kinyomozni. Egyszerűen ellenőrizetlen árról beszélünk. Olykor éppenséggel illegálisról (pornográfia, pedofília, egyéb devianciák). A vizuális kommunikációra is érvényes – mint kognitív diskurzusra – „egy háromszoros artikuláció a megnevezés egyetlen aktusán belül” (Paul de Man): jelentés (az emberről), egy olvasás (az emberekhez) a megnyilatkozás (egy ember beszél) folyamányaképpen. Természetesen mind az artikuláló, mind az artikuláció módusai befolyásolhatók, manipulálhatók – akár nyelvi, akár képi kommunikációról van szó.

Ezúttal a *különös* (különleges) manipulációk egy koncipiált, szervezett jelentkezését vesszük szemügyre: a

Képek és pixelek címmel megrendezett fotószalont a Műcsarnokban (Nemzeti Szalon 2016).

A belépőt azon nyomban megijeszti vagy lenyűgözi valamiféle örület, ami első pillantásra áttekinthetlenséggel fenyeget. Érezheték ezt a kiállítás kurátorai, rendezői, amikor szekciókba óhajtották csoportosítani az anyagot – mintegy a látogató eligazítására. A csoportok – *Hely, ahol; Szemben; Testkép; Nézőpont; Varázslat* – már-már az örület nyomatekositásának tetszenek, emlékeztetnek az ősi kínai enciklopédiára, *A jóra való ismeretek régi gyűjteménye* osztályozására, amelyben az állatok lehetnek (a) a Császár állatai, (b) bebalzsamozottak, (c) idomítottak, (d) malacok, (e) szírének, (f) mesebeliek [...] (m) olyanok, akik az imént törték össze egy vázát, (n) olyanok, akik távolról légynek látشانak (idézi: Borges). Az aspektus elmozdulása nem csupán a zűrzavart jelezheti, legalább annyira teljes leírásra törekvést, végeredményben az információ karakterizálását. (Elképzelhető, hogy a fölosztás logikáját Roland Barthes *punctum*-ja sugallta, amely érdekes ötlet volt a fénykép lényegének keresésében és leírásában.) A mintegy százötven alkotó félezernyi alkotása aligha követhető a legjobban „hangolt” iránytűvel, tehát a rendezéssel tematizálva anélkül, hogy zavart okozna. Nem egészen világos, miért kerültek meg azt a magától értetődő, noha kétségtől mechanisztikus elkülönítést, hogy FOTÓMŰVÉSZET és KÉPZŐMŰVÉSZETI FOTÓHASZNÁLAT, amely – persze – újfent nem teljesen precíz, ám az alkotói szándékot viszonylag pontosan körülírja. Ugyanakkor a kiállítás címéből mégiscsak efféle lehet/kell kihallanunk. Aki azonban kedveli a kalandot, föltehetőleg partner a sejtlemesebb kalauzolásra. Ez az irányítás legalább jó szándékú. Egyáltalán nem biztos, hogy az okostelefont szorongatók néma tömege minden esetben hagyatkozhat az informátorok jóindulatára. Ennek ellenére sem várható reálsan, hogy az emlegetett (atomizálódó) tömeg rádöbben: itt, a kiállításon kedvelt és használt médiumaival találkozhat, vagyis azok legszínvonalasabb produktumaival. Téved, aki – mondhatjuk ilyen egyértelműen – a művészet és közönsége közti szakadék áthidalását szeretné kiolvasni az eszköztár közösségéből; a közelítés mindkét oldalról parabolikus marad, végső soron tehát távolodás. Ezt a nyavalyánkat azonban a leggonoszabb szándékkal sem akaszthatjuk a kiállításra, legföllebb azt sajnálhatjuk, hogy kevés az ilyesféle szellemi merészséget vállaló megnyilatkozás, amely a maga sajátos módján csatornázna képeket és pixeleket – hétköznapi, de talán ünnepi kínálatul – a PC-k, okostelefonok, tabletek, videók, digitális fényképezőgépek használóinak.

Az új művészet új, ámbár egyelőre potenciális közönségének.

(Talán nem árt megjegyezni, hogy az első kereskedelmi forgalomba kerülő számítógépet 1950-ben építik meg; négy év múlva már számítógép-zenei koncertet rendeznek. 1967-ben a Sony forgalomba hozza az első hordozható videokamerát.)

Amely közönség – nem meglepő – ugyanolyan heterogén, mint a korábbi, a már létező, és mindenképpen legalább két törzsre különíthető: *Digital Natives, Digital Immigrants* – miként Marc Prensky jelöli meg, azaz: digitális bennszülöttek és digitális bevándorlók (idézi: Szijjártó Zsolt a kiállítás katalógusában közzétett eszmélető tanulmányában). Az elmondottak nem annyira fönntartások, inkább a rokonszenves elképzelések továbbgondolásai, az új képi artikuláció esélyei kapcsán.

Egy ilyen kiállítás leírására próbálkozhatunk a műfaji föltérképezéssel is, amely egyébiránt ugyancsak kockázatos bizonytalanságokkal jár együtt (lásd a különböző fotótörténetek alkalmankénti kudarcait), viszont jelentős előnye fogalmainak ismertsége, referenciális hagyománya. Hagyatkozhatunk azokra a műfajokra, amelyek a fényképezés születésekor – akár technikai, akár fölhasználási okokból – preferáltak voltak a fényképezők között, ugyanis a „pillanat művészete” jó ideig ki volt szolgáltatva a hosszú expozíciós időnek. A tájkép (kivált a városi táj – az első fényképet az sugallta), a portré jószerivel önként kínálta magát, kompozíciós példaként szolgált a több évszázados festészeti előzmény, és hamarosan a beállított jelenet (életkép) szintén bekerült az új technika vonzáskörébe (a festők munkáját ugyancsak megkönnyítette); nem szólva az ugyancsak képzőművészeti ihletésű aktról vagy a csendeletről. Magától értetődik, hogy ezek a hagyományos műfajok az idők során (a technikai tökéletesedéssel: lerövidült expozíció, roll-film a nehézkes üveglemez helyett stb.) változtak, nem beszélve arról, hogy a fotó – mondjuk így – társadalmi státusa, alkalmazási mezeje mennyit módosított rajtuk. Egyetlen példaként hozzuk ide az új keletű *szelfizést*, amely a mobiltelefonok tömeges elterjedésének technikai-kereskedelmi alapjára épül, készítése azonban rendkívül összetett, megdöbbentően ellentmondásos szociológiai mozzanatokból lenne kihámozható (például: tömeges atomizálódás a tömegben belül). (Természetesen mind hivatásos, mind amatőr fényképezőket *megkísértett* – jóval a szelfizés előtt – az önarckép; kuriózumként említem, hogy 1912-ben a divatos orosz író, Leonyid Andrejev is készített színes önportrét.) A Műcsarnok kiállításán

találkozhatunk a hagyományosabb portréfölfogással (a sajtóból, azaz: a riportból érkező Balogh László képsora: *Az utolsó bányászgeneráció Márkushegyen* már címében sejteti a szociofotós ihletettséget), ugyanakkor jelen vannak a személyiség mélységeibe alászálló, szándékoltan direkt beállítottágú, mondhatni: pszichofotók (Baricz Kati *gén-sorozata* – analóg fekete-fehér technikával), vagy Markovics Ferenc karikatúráig élezett „áthallásos” arcképei (Tóth József – „Füles” van Goghba applikálva; Timár Péter Zeuszként). De se szeri, se száma azoknak a portréknak, amelyek a képzőművészeti fotóhasználat irányába mozdulnak (Porszász Áron: *dr. Albertini Béla*; Sprenc Balázs: *Darabokra hullva*; egészen akár Tóth György leheletfinom akt-portré „határsértésig”: *Tunyogi Henriett*). Egyáltalán nem véletlen, de kifejezetten a modern művészetre jellemző – minden ágában – a műfaji határok átjárhatóságát forszírozni. Jó évtizede, hogy a mexikói Raúl Cárdenas Osuna által létrehozott Torolab-kollektíva – főként GPS-ekkel – valós határátlépések meghatározásába fogott, ám projektjük címét: *La región de los pantalones transfronterizos* (a határokon átívelő nadrágok régiója) akár a médiaművészet újabb kori metaforájának is tekinthetjük, noha a klasszikus avantgárdból származó törekvés. Sok esetben már a kiindulás gesztusában jelentkezik a határsértés szándéka (például a vegyes technikák alkalmazásában), a teljes koncepció viszont a beavatkozás, a manipulációk során áll össze. Legszembeötlőbbben a hagyományos műfajok változásaiban mutatja föl magát a módosító-terjeszkedő akarat, elgondolás; a megszokottól, a bevettől, a rutintól rugaszkodhat el egy másfajta, szokatlan elbeszélés irányába. Tehát nem a közhely szimpla újrahasznosításáról, de esztétikai újraértékeléséről tanúskodik.

Valamilyen módon mindig együtt jelentkezett a művészet és a művészet önreflexiója (a kultúra végső soron láncreakció), az elmúlt jó száz esztendőben pedig egyenesen programmá vált, s a művészet mint gondolkodásforma bölcséleti újragondolásához vezetett. Egyesek (pl. Danto) látomásában a filozófia kiszorította a művészetből az esztétikumot – mintegy visszaigazolván Hegel jóslatát. Kereshetnénk ebben a folyamatban művészet és közönsége eléggé nem sajnálható elszakadását is egymástól, de csak egyik okra szűkítenénk a magyarázatot. Bizonyos esetekben ez az önreflexió akár támpont lehet a műalkotás befogadásában; és ezúttal korántsem olyan egyértelmű helyzetekre gondolunk, mint Markovics már említett van Gogh-persziflázsa, vagy Erdős Gábor Caravaggio-pastiche-a: *A muzsikusi fiúk* fotográfiai megismétlése, amely – persze – nem tudja hozni az eredeti-

nek azt a pikáns ártatlanságát, ami a fiúk nemi jellegének elbizonytalanításából származik. Kevésbé nyilvánvaló szcénákban az „olvasás” tágabban alapozott ismereteket követel a befogadótól, némi cinizmussal fogalmazva: gyors utánjárást az okostelefon internetjén. Ambrits Tamás esetében a Magritte-áthallások kissé finomabbak, Bakonyi Bence *Transzformja* a metafizikus szürrealistákra – de Chiricóra, Carlo Carràra – hajaz, Czákó Zsolt *Vocabula caduntja* enigmatikus címének megfelelő minimal artos térinstalláció, Faa Balázs *Csendéletei* akár akkumulációknak tekinthetők a síkon. Lehetne még sorolni az önkéntelen-tudatos hivatkozásokat, amelyek Féner Tamás *Resurrectio* sorozatában emelkednek arra a magaslatra, amely konzekvensen maivá, a mai misztika jegyében írja át („posztolja” avantgárd utánívá) a neue

Sachlichkeit fényképezésben mindig aktualizálható erőnyeit. Gazdag életművének egyik legjelentősebb fejezetét képezi ez a sorozat, amely analóg technikájával is a klasszikus képiség kompozíciós magabiztosságára hajlik. Ezek a munkák tehát a közvetlen ismeretek mellett közvetett ismereteket is kínálnak, megragadásukhoz a kanti észleleti ítélet (*Wahrnehmungsurteil*) nem föltétlenül elégséges. Idegen marad a Barthes-i értelemben: a *stúdium* föltárul, a *punctum* (etimologice: a „szúrás”) azonban a művészet múltbeliségében érhető tetten. „Ha egy esztétikai benyomás zavarba ejti az embert – figyelmeztet Wittgenstein –, nem oksági magyarázatot keres.” Nem keres pszichológiai magyarázatot sem, ugyanakkor pedig többnyire nem áll módjában a történetiség kontextusára támaszkodni. Egyszerűen képtelen az idegen paradigmában gondolkodni.

Márpedig a modern művészet jobbára idegen paradigmák játéktere. Egy-két pillanatában (pop art, hiperrealizmus) ismerősnek tetszett, ám a látszat csalt. A modern utáni önreflexióban mindenképpen látnunk kell, hogy a művészet önmagáért viaskodik: társadalmi státusát perli. Annyiban helyes volt a posztmodern diagnózis, amennyiben észlelte a nagy elbeszélések elöretlenedését és a mini-diskurzusok előretörését. A probléma mindössze annyi, hogy ez a XIX. század reflexiója volt; az emlegetett nagy elbeszélések már a XX. század elején, de legkorábban a Dada föllépésével avittasaknak tetszetek; ugyanis posztmodern értelemben maga a művészet szintén nagy elbeszélés. De a klasszikus avantgárd (beleértve a Dadát: a tagadásban rejlő igent) mindezek ellenére hitt a művészet (mint történelmi-társadalmi látlet? Elemzés? Jólát? Stratégia?) jelentőségében, hitt benne, hogy közönségét izgalomban tarthatja. (Hiába lebegett szeme előtt a nagy cocteau-i kérdőjel: „a művészet nélkülözhetetlen, csak tudnám, mihez?”) A kép hamis volt: a közönség jelenségeket akceptál (vagy nem); folyamatoknak (elemzéseknek) nem akar/nem képes figyelmet szentelni. Szükségképpen maradnak elérhetetlenek, idegenek, fulladnak érdektelenségbe az új paradigmák.

A fénykép azonban alaptermészetében naturalista. Jobbára nem a mi ez?, hanem a miért? és miért így? a néző gondja. Annál is inkább, mivel a fényképezés (a film, a videó, az okostelefon) – mondjuk így – ipari népművészeté vált, ami egy indusztrializált világban teljességgel természetes. (Az indusztrializált világ ellentmondásossága direktben Szilágyi Lenke *Ipari táj rókával* című, meghökcentő képén.) Egyúttal azt kell észlelnie ennek a fényképező tömegnek, hogy akad egy szűk réteg, amely egészen eltérő módon viszonyul a közösnek tetsző médiumhoz: másra és másképpen használja, mint a többség, ráadásul – a kisebbség helyzetéből – még a megkerülhetetlen kritikus szegmens státusáról ábrándozik. Furcsaságokat művel: szakrifikálja a profánt és profanizálja a szakralist. Egyszóval zavart okoz. Elidegeníti az új médiumok köznap funkcióit.

Ki is élezi a helyzetet azáltal, hogy többnyire bölcséleti kérdésekkel kezd foglalkozni (egyébíránt éppenséggel olyanokkal, amelyek összefüggésben vannak az új eszközök fizikájával, technikájával). Mind hangsúlyosabbá válnak az idő és a tér kérdései – mind fizikai, mind filozófiai értelemben. Tehát magának a fényképezőnek (alkotónak) az idő- és térbeli viszonylatai a fizikai térben és időben, valamint a műalkotás téridejében. A temporalitás sajátossága a pillanat vagy a folyamat rögzítésében és a megkonstruált virtualításban. Természetesen – a műal-

kotás alapvető szimbolikusságának megfelelően (tehát a heideggeri értelemben) – akár a legközhelyesebb jelképiség (az óra, mint az idő mérésének eszköze, az óra manipulálása) is jelentkezik – nagyjából olyan áttételességgel, ahogyan a szürrealista paradigma (Dalí, Magritte, Buñuel stb.) használta, illetőleg – engedtessek meg ennyi kritika – elhasználta. Decensen, miként Bócsi Krisztián jelzi Kertész Imre karórájával (*Lezárt életmű*), direktben, mint Gink-Miszlivetz Sára (*Memotherapy*), Hajdú József (*Erdélyi Mór egy napja...* az utóbbi előképe talán George Segal 1962-es *Ruth a konyhájában* című berendezése, environmentje). Ám azok is „az eltűnt idő nyomába” erednek, akik – például – a bemozdulással kívánják hangsúlyozni az idő megfoghatatlanságát, ugyancsak a szekvencia „sztorijára” hagyatkoznak. Megállapíthatjuk: a szekvencia mindent elborító divatja (lásd: ’70-es, ’80-as évek) visszaszorult (valószínűleg a videó hatására), önálló képi ereje azonban továbbra is életben tartja. Ujvárossy László (talált) fényképei, videoinstallációja nemcsak használja, de át is értékeli a szekvenciát. Nem véletlen ebben a szférában a képzőművészeti indíttatás előretörése: Rizmayer Péter (*Videomandalák*), Miskolczy Emese (*Tadava projekt, B verzió*), ugyancsak rokon eredmények látszanak a fotográfus Kolozsi Bea *Elvesztve* sorozataiból. Még pregnánsabban – és akkumulációs tárgyyszerűséggel – a szobrász Koller Margit *Időjárás* című (kihasználva a cím kétértelműségét!) videoinstallációjából.

Ezen a ponton érintenünk kell a verbalitás (mint médium?) kérdését. Világos és félreismerhetetlen ugyan, hogy a *Képek és pixelek* kiállításon a vizualitás birodalmában járunk, másfelől érzékelnünk kell/lehet a szöveg, a betűvé absztrahált hang képi értékét és karakterét, nem szólva üzenetéről. A legsimplább információ a címadásokban jelentkezik. A címadás ezúttal sem pusztán megjelöl, de ki is egészít, tartalmilag járul hozzá a képiség lényegi megértéséhez. A szürrealista paradigmában óhatatlanul kivételes szerepe volt (van) a címadásnak; az irányítja a befogadó egész szellemi mozgását a mű erőterében (Magritte: *Szeretők*; de elmélyült esztétikai programként: *Ceci n'est pas une pipe*), sőt, Kapitány András (egyetlen példa csupán a kiállításról) *Portrait* vagy *Landscape* „fotós falmatricái” megközelíthetetlenek volnának címeik híján. Egészen más kérdés a betű (a szöveg) mint a kép része, vagy éppenséggel a szöveg (betűkép) sorsa a roncsolásban. (Természetesen – s ugyancsak a képzőművészetben – mindegyik lehetőség fölvetődött már; a pop kifejezetten tematizálta a kérdést – Ed Rusha, Warhol, Indiana, Lichtenstein és mások művészetében.) A szöveg mint

monitor Textúra jelentkezik Gyenes Zsolt *loopolt* (végtelenített) DVD-jén – az olvashatóság és jelentésség köré hurkolódva. A médiaművész nyilvánvalóan a klipesedés terjedésére, fogyaszthatóságára utal képileg fölöttébb meggyőző munkájában. Az egész (Guttenberg) *Galaxisra* Ferencz Hunor animációja nyit ki.

A szöveg időbelisége a *tartamot* szükségszerűen érinti. A tartam az idő-kontinuum valamilyen okból kitüntetett része. Lehet az aktuális mondandó ideje. Bergson árnyaltabban fogalmaz: „A tartam a múltnak folytonos haladása, mely rágha a jelent, és duzzad, amint előremozog.” Azaz: lényegesnek véli az állapotok egymásba kapcsolódását az idő-kontinuumban. Ekként a megismerés ebben a folytonosságban mindig ráakadhat valami *adottra*, ami továbbblendíti, talán már nem csupán időben, térben csakúgy. Az olasz Giuseppe Chiari már az 1974-es kasseli *Dokumentán* leszögezte:

*kunst ist nicht
aaaaaaaaa
kunst ist
abcdefg*

utalva a folyamat változatosságára az előrehaladásban. Vagy ahogyan a korszerű világkép *nyelvén* mondanunk illik: a téridőben. Rögvest egy bonyolult szerkezeti rendszerben vagyunk, amelynek mindössze tapasztalati szimbólumát, a négy dimenziót (három téri, egy idő-) vagyunk képesek megragadni, ha egyáltalán. Nem bírunk – például – egyszerre, egy időben két helyen lenni. Az imaginárius terek föl kutatása abból a semmi esetre sem *képtelen* állításból indul ki, hogy az objektív nem föltétlenül objektív, legalábbis nem úgy, ahogyan azt a köznapok megszokása tartja. Vegyük csak mindjárt a *torzítást*, amit éppenséggel a gyújtótávolságok variálása hozhat létre (halszem, panoráma) – lerombolva a realista kliséket. Fogalmazhatunk úgy, hogy akár a fényképező interiorizálás is lehetővé tesz; ad abszurdum: miközben fényképez, a fényképező maga válik a képe tárgyává.

Haris Lászlót újabb alkotói korszakában – úgy tetszik – ezek az imaginárius terek, bonyodalmas térszerkezetek foglalkoztatják – azzal a szenvedélyességgel, ami egész nonkomformista, a *konceptualizmus* eredményeit felhasználó pályáját végigkíséri. (A konceptban mindig az alkotó, sosem az eszköz a mérvadó.) Ismert metaforája – *én képből bolyongok* – ezúttal elveszti áttételességét: a bolyongás – hála a körben forgó digitális fényképezőgépeknek – valósá válik. Nem kis mértékben már pusztán amiatt, hogy óriásira növekedett a képek mérete. Mindezekhez a számítógépes beavatkozások segítik hozzá; mintegy jelképpé emelve a komputert a modern képalkotásban. (Többen hivatkoztak a számítógép és a koncept szellemi rokonságára.) A *Búzaszentelés Csíkszentdomonkoson* már-már a Feszty-körkép szakralitását idézi, *A százéves Teleki tér* 3. pedig a téridő fotográfiai revelációja. Az absztrakt kontinuum különleges tárgyiasítása, egyben az univerzum geometriai rendjének fölsejlése.

(Walter de Maria '60-as évek végén készült *land art*jai exponáltak a maguk elvont geometriájával – mészcscikkal – hasonló problémákat a nyugat-amerikai sivatagban.)

Különleges kompozíciós finomságával a panoráma lenyűgöző szépségét kínálja Balla András *Mártély. Holt Tisza* című fekete-fehér printje, Benkő Imre bravúros *Lakótelep. Hódmezővásárhelye*. A tektonikus térképetet Borsay Márti *Torzója* ötletes, finoman erotikus tükrös

„szelfivel” fogalmazza pregnánssá. Czimbala Gyula a nonszensz térbeliséget a hiperrealista festmény és apropója összehozásával éri el (*Jováni György fekszik alkotása előtt*).

Amikor beidézésre kerülnek jelentős és markáns előzmények, nem az a szándék, hogy elvitassuk a későbbi művek eredetiségét, sokkal inkább az, hogy kontextualizáljuk, elhelyezzük abban a gazdag, ismételt hangsúlyozott láncszerű folyamatban, amelyet summásan művészettörténetnek (esetünkben némiképpen technikatörténetnek; pl.: 1971 a floppylemez föltalálása, napjainkban: eljelentéktelenedése) nevezünk. Még csak azt sem lehet állítani, hogy a korábbi művekre történő reflektálást a posztmodern sugalmazta volna. Zenetörténészek számára – teszem azt – bőséges elemzési lehetőséget kínál Bach életműve és a benne nyilvánvaló, netán kevésbé nyilvánvaló olasz barokk muzsika. Említhetnénk a szürrealizmust akár (Duchamp, Max Ernst, Dalí). *Kunst bleibt Kunst* – a művészet művészet marad, hirdette magabiztosan az 1974-es *Dokumenta*. Szóba került már, hogy egy másik markáns vélemény szerint „a filozófia kisemmizte a művészetet”. Esett szó az új médiumok elbizonytalanító hatásáról. Fogalmazhatnánk ekként: a magas művészet, a *grand art* szekularizálódásáról. Külön-külön – természetesen egyik sem pontos ítélet, együttesen lehet némi igazságuk. Semmiképpen se röstelljük átvenni Borgestől (hiszen ő meg Josiah Royce-től puskázta), hogy „az idő időből áll, s minden most, ha történik ben-

ne valami, máris egymásutániság is”. Ez pedig nemcsak mentség, magyarázat csakúgy – a folytatásra.

Az igazi kérdés – persze – a minőség. Milyen értékek születtek – például – a tárgytól megszabadított („ekvivalens” – miként Stieglitz mondaná; Barthes meg fintorogna tőle) fényképezésben, vagyis amikor a képesség egyáltalán nem a valóságűségben keresi igazolását. Konfrontációról van szó: az objektum és a szubjektum hagyományos viszonyának megtöréséről. (Cornelia Solifrank félreértetlenül fogalmaz: „A művészet valójában egyetlen dolgot tesz: megtöri az érzékelés mintáit és szokásait. A művészetnek szét kell törnie a kategóriákat és rendszereket, amelyeket használunk, hogy olyan egyenesen haladhassunk az életben, amennyire csak lehetséges.”) Pontosan tudjuk a történetből, hogyan engedte át az absztrakt képzőművészet az ábrázolás terepét a fotónak. Némiképpen hezitálás után a fotó ráébredt, hogy számára igenis akadnak esélyek autentikus művek létrehozására – a képzőművészet (festészet, grafika) világában. Említettük a szürrealista minta csábosságát, amely valószínűleg irodalmias olvashatóságában rejlik. Kiemeltük a Neue Sachlichkeit jelenlétét Féner Tamás – a műfaj dogmáiból kimozgató – „csendéleteinek” történeti háttérében. De Peck koncepcije is visszaköszönnek az animációk nagy részében, ahogyan Hockney álnaivizmusa (Andrasev Nadja *A nyalintás nesze*), ahogyan Baselitz vagy Nitsch sokkoló naturalizmusa (Mártonfay Dénes *Hétköznapi lányok*). A modern művészet ikonográfiájában eminens szerep

jutott a székeknek – Kossuthtól Tadeusz Kantorig, George Brechttől Schaár Erziig. Leginkább Kantor tengerparti performance-át juttatja eszünkbe Gáti György *chAirje* pontírozott címével egyetemben. Jóval direkter kötődés a klasszikus avantgárdhoz a szlovén Milorad Krstićé, aki 2011-ben önálló kiállításon is bemutatta médiaművészetét a Műcsarnokban. *Gottfried Benn: Kleine Aster* című munkája a német expresszionista költő *Kis őszirózsa* című versének (a *Morgue*-sorozatból) képi (rajzos) parafrázisa, míg a *Hugo Ball és Marcel Duchamp komoly beszélgetésbe kezdtek* már címével is a Dadához kapcsolódik: Ball teste egyik lendületes dada-verséből, Duchamp-é ominózus piszoárjából köpcösödik afféle intellektuális karikatúrává. Szász György szobrászművész *Wunderkammer*jai, méhsajt-rekeszekbe gyömöszölt enigmái mind az akkumuláció, mind a strukturalizmus fölvetéseit érintik – mondjuk Nevelsontól Gerhard Richterig kalandozva. Mintha Duchamp kísértene: „Az elkerülendő veszély az esztétikai élvezet!” (Másik – Mark Napleré – megközelítés szerint *a szoftvertervezés nagyon hasonlít a szobrászatra*.) Változik tehát a szépségideál, akár úgy, miként annak idején André Breton jósolta: „A szépség gyötrelmes lesz, vagy nem lesz.”

De van – és ahogy lenni szokott – másként van.

Fölvetődhet a kérdés: nem túlságosan lazák-e azok a szálak, amelyek az imént tallózott műveket az új médiумokhoz társítják? Úgy véljük, a kiállítás kurátorai helyesen döntöttek, amikor tágabbra nyitották a kapukat, és lehetővé tették, hogy a rendezés az adott körülmé-

nyek között *szituálja* a bemutatott anyagot az általános vizuális trendek szövevényében. (Gondoljuk meg, csak az utóbbi fél száz esztendőben hány meg hány képzőművészt kellett volna szűkkeblűen eltanácsolni jelentős fórumokról, mivel fotót használtak, fotót manipuláltak.) Azt – persze – egyáltalán nem várhatjuk, hogy a honi kiállításlátogató közönség szerény, XIX. századi (ha egyáltalán!) műélményeivel, történeti-esztétikai fogalmaival ott tolongjon ezen az izgalmas bemutatón, de a kuriózus érdeklődés akár elmozdulást is jelenthet a tömeg-idiotizmusra apelláló, sikeres giccsparádéktól, egyéb avittas szcénáktól. Némiképpen visszaélve a kiállítás címével: ezek a jelképes „pixelek” talán építőelemei lehetnek egy korszerűbb, korunkhoz szellemileg szervesebben tapadó világlátásnak.

Végtére a kiállítás címében „képeket” (is) ígér. Azaz: nem kerülhető meg a kérdés: mennyire, milyen kvalitásokban van jelen az az önálló képesség, amivel a fotográfia születése pillanatától kezdve rivalizálni kívánt/tudott a több évezredes műltra hagyatkozó képzőművészettel. Nem vitás, egy ideig ott tévelygett azok között a műfaji, tartalmi, kifejezésbeli korlátok között, amelyek egyébként már a XIX. századi képzőművészetet fojtogatták. Itt a pillanat, amikor a festők – nem kis mértékben a század utolsó harmadának pozitivizmusa hatására – szükségét érezték mesterségük „tudományosabb” (értsd: színelméleti, fénytani) megközelítésének (szögezzük le, egyelőre a látványhűség jegyében); az impresszionizmus jórészt erre

a fizikai ismeretre alapozott. Mondhatnánk akár úgy is, hogy a festészetben az első „pixelek” a divizionizmusban, a pointillizmusban jelentkeztek – forma- és színelemekként. Magától értetődik, nem azzal a mechanizmussal, ahogyan a számítógép – sajátos esetekben hibalehetőségként – kerül szemünk elé. 1973-ban Chuck Close egy rajzolt portrét (*Bob*) nagyít föl több lépcsőben, és mutatja be folyamatképpen, hogyan „szőrösödik” a nagyítás során egyre durvábban a ceruzarajz. Hasonlóképpen hozza elő a nagyítás a számítógép pixeljeit, amelyek – egy bizonyos méretnél túl – a kép elrejtéséhez vezetnek. Vagyis a kép virtuálisan – tehát nem ikonikusan – továbbra is jelen van az elemek szövevényében. Maljusin Mihály fogalmazza meg határozottan a technofilozófiai kérdést egy már eleve manipulált Cézanne-kép kapcsán (*Fák Jas de Bouffan-ban*), más aspektusból érinti a fölvetést Dezső T. Tamás (*Nagyítás – A fegyver*), a hardware szemszögéből Kerekes Gábor (*ElectroCity*), még inkább Lux Antal képekké strukturált floppyjaival (*Pixelhiba*).

Istenem, milyen naivnak tetszenek Kafka szavai: „Im verzerrten Spiegel erscheint die Wirklichkeit unverzerrt!” (A tükörcserepekben a töretlen valóság mutatkozik meg.) Bizonyára tudta: az a valóság tulajdonképpen a benyomásaink „valóságossága”; száz év múltán úgy tetszik: a pixelek már a cserepeket is töredékeik

mögé rejtik, hiszen azok még csak nem is tükrösek. (Talán-talán a holografikus kép őrizhetné töredékekben az Egészt, olyan viszont nem került kiállításra.) Igaza lehet Borgesnak: „Egy mai bánat semmivel sem valóságosabb, mint egy múltbéli boldogság...”

Éppen csak érintettük a szociofotó kérdését, amely – mintegy jelezve problematikuságát – meglehetősen ritkán jelentkezik kiállításokon, miképpen egyáltalán a dokumentatív jellegű fénykép, riportázs. Olybá tűnik föl, a fotográfozásnak ezt a szeletét szinte teljességgel elnyeli az a praktikus, mindennapi fotóhasználat, amit a modern társadalomra rázúduló sajtó jelent, mint kielégíthetetlen tömkeleg. Meg is van a saját fóruma: az évről évre megrendezésre kerülő *Sajtófotó*. Közrejátszik persze az, hogy a megváltozott társadalmi-információs körülmények ezt a tömegfunkciót, funkciótömeget mindinkább a mozgékonyabb, attraktívabb és valószínűbb elektronikus sajtóba (elsődlegesen televízió) csatornázzák, amely szintén hatalmas étvágyú és falánk (értsd: mindenevő) szörnyeteg. Magunk részéről hajlamosak vagyunk úgy itélni, hogy egy egykor szebb napokat látott fotóműfaj tűnik le a színről, amely valójában sosem volt olyan *autark* képesség, mint amilyenre a fotográfia kezdetétől apellált.

Mi több, mintha ez az autarkia ugyancsak tünedezőben volna, lényegében alakulna, módosulna más – jobbra kölcsonzott – fotográfiai műfajok (csendélet, tájkép, akt stb.), technikák esetében. De még mintha egy olyan par excellence fényképezési technika, mint a fotogram (amely egyébiránt a képzőművészeti használatból indította karrierjét, pl. Man Ray) is ritkulóban, kiveszőben volna. Helyette talán a *camera obscura* megújítása kelthet ezen a kiállításon némi figyelmet. És igencsak különlegességszámba megy hagyományos fényképet látni a mégoly nívós, igényes papírra készült *printek* között. Azonban idézzük ide tüstént Fiala de Gábor *Vékás Magdika portréja* című ambrotípiáját, amely különös és finom tónusával, bensőségességével kétségtelen tisztelgés a kiváló kolléga előtt, nemkülönben a szerző másik, úgyszólván meghatározó képét, az *Öreg hintáló* című, öreg technikákat reveláló, kézi nagyítású munkáját. Akárha a fotográfia emlék-intimitásával találkoznanánk meglepő fordulatként az extremitások kavalkádjában; még a méret sem csábul el a hatáskeresésnek. És ide kívánczok az iménti portré megszólítottjának, Vékás Magdinak hasonlóképpen mives *Aviatika* sorozata. Abban a kiállítási közegben kalandozásoknak tetszenek a múltban. Varázsuk kétségkívül a nosztalgiában is rejlik, a hódolatban egy mesterség kivesző szépségei előtt.

A bevezetőben örületként aposztrofáltuk a Műcsarnok vállalkozását. Talán a forgatag szalonképesebb lenne, minthogy Nemzeti Szalonról van szó, ám az előbbi kifejezés pontosabban jelzi a kiállítás képes képtelenségét. Azt a szükséges és elégséges provokációt remélhetőleg szintén, amivel egy valamirevaló bemutató közelít várható közönségéhez. Biztató, hogy a rendezők *nem hódoltak be* a kecsegtető naturalista csábításoknak, a nagyközönség csupán létszámmal igazolható igényének, amely publikum magabiztosan hiszi, hogy az a valóság, amit a műveken számon kér, mivel esztétikai érintetlensége megegyezik a modern fizika eredményei iránti közönyével. Alkalmassint mégsem ártana elgondolkodni tudományos megfontolásokon, azon például, amit Grichka Bogdanov fizikus így fogalmaz meg: „A tárgyak anyaga... maga is hullámszerű konfigurációkból áll, amelyek kölcsönhatásban vannak az energiaszerű konfigurációkkal. A kép, ami ebből származik, az anyag és az energia kódolt konfigurációjának a képe – vagyis hasonló a hologramhoz.” Nos, innét már lehetne valamit kezdeni a modern művészettel... Ugyanakkor – tesszik, nem tetszik – egyet kell értenünk Alain Badiou-val: „A művészet többé nem az abszolút Eszme prezentációjának privilegizált történeti formája.”

IRODALOMJEGYZÉK

- ADRIANI, Götz/KONNERTZ, Winfried/THOMAS, Karin: *Joseph Beuys*. Köln, DuMont, 1981.
- BADIOU, Alain: *A század*. Ford. MIHANCSIK Zsófia, Bp., Typotex, 2010.
- BARTHES, Roland: *Világoskamra*. Ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985.
- BERGSON, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dr. DIENES Valéria, Bp., Akadémiai, 1987.
- BORGES, Jorge Luis: *Az idő újabb cáfolata*. Ford. SCHOLZ László, Bp., Gondolat, 1987.

DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997.

DE MAN, Paul: *Esztétikai ideológia*. Ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/Osiris, 2000.; *Az olvasás allegóriái*. Ford. FOGARASI György, Bp., Magvető, 2006.

ECO, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. GÁL Judit, Bp., Európa, 1999.

GLOZER László: *Westkunst*. Köln, DuMont, 1981.

GUITTON, Jean: *Isten és a tudomány*. Ford. Dr. TÖRÖK József, Bp., Szent István Társulat, 2004.

IRZYKOWSKI, Karol: *X. muza*. Warszawa, Wydawnictwa Arzystyczne i Filmowe, 1977. *Képek és pixelek*. Katalógus. Nemzeti Szalon 2016.

Kunst bleibt Kunst. Köln, 1974.

ORTEGA y GASSET, José: *A tömegek lázadása*. Ford. PUSKÁS Lajos, Bp., Hindy, é. n.

PEIPER, Tadeusz: *Tędy. Nowe usta*. Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1972.

P. SZABÓ Ernő: *Haris László*. Bp., Hungart, 2013.

RICOEUR, Paul: *Az élő metafora*. Ford. FÖLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006.

SZILÁGYI Gábor: *A fotóművészet története*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1982.

TRIBE, Mark / JANA, Reena: *Új média-művészet*. Ford. BEÖTHY Balázs, Taschen/Vince, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Előadások az esztétikáról*. Ford. MEKIS Péter, Bp., Latin Betűk, 1998.

Szekfü András

Saul fia – kissé elmosódva

Esszé

„Mialatt társam a bombakráterekkel felszántott úttestet figyelte a félhomályban, én szemügre vettem a felvételeimet. Kissé elmosódva, kicsit alul-exponáltan, a kompozíció egyáltalán nem művészi. Csakhogy pillanatnyilag ezek voltak az egyedüli képek a szicíliai inváziókról ...”

■ Több mint egy éve mutatták be a *Saul fiát*. A magyar filmművészet történetében példátlan sikersorozat következett: nagydíj Cannes-ban, Oscar-díj, és a hazai elismerés: három alkotó Kossuth-díja. Fölösleges felsorolni a film számos további díját, a hazai mozinézőszám azonban mindenképp említésre méltó: e sorok írása idején a 300 ezerhez közelít. Az itthoni és külföldi kritikák, tanulmányok többsége kiemelkedő alkotásként ír a *Saul fiáról*. A továbbiakban mindezekre is támaszkodva értelmezni kívánom magát a filmet, művészi és társadalmi jelentőségét.

Három irány, három nézőpont is kínálkozik a *Saul fiához*. Megkísérelhetjük esztétikai vizsgálatát, hiszen egy drámai műalkotásról van szó. Megpróbálhatunk visszamenőleg betekinteni az alkotók műhelyébe, vizsgálhatjuk a film – megelőlegezhetjük: egyedülálló – stílusát. Végül kötelességünk szembenézni azzal a történelmi helyzettel, hogy a mai néző a nem létező korabeli filmdokumentumok helyett is nézi a *Saul fiát*.

A dráma

Nem a történeten áll vagy bukik. Ha most szándékos érzéketlenséggel megfogalmazzuk a film nyers alaptörténetét, ez azonnal nyilvánvalóvá válik. Tehát:

Az auschwitz-birkenai haláltábor férfi foglya a gázkamrából kivitt holttestek között felismerni véli saját kamasz fiát. Megpróbálja emberhez méltó módon eltemetni, azonban ez nem sikerül neki. A fogolyláadás során ő is szökök, de a németek társaival együtt lelövik.

Ez a történet lehetne egy hagyományos műfaji film története is. A műfaji film alapszabálya, hogy ősi emberi történettípusok közül választanak egyet, és azt úgy dolgozzák fel, hogy érzékelhetően, de ne túlságosan különbözzék az addigi feldolgozásoktól. Ha egy műfaji film nem különbözik eléggé a korábbiaktól, akkor elmarad az újdonságélmény, elmarad a siker. Ha viszont túlságosan különbözik, akkor a nézők nem tudják (és nem akarják) követni, és szintén megbukik. Mikor válik a műfaji film szerzői filmmé, művészfilmmé? Ha radikálisan különbözik a téma addigi feldolgozásaitól, és pedig azért, mert az alkotóknak átütő erejű, eredeti látomásuk van a film tárgyáról. Nem tagadható ugyanakkor, hogy minden filmnek – műfaji filmnek és szerzői filmnek is – jót tesz, ha ősi emberi történettípust dolgoz fel. Szerencsés esetben a szerzői film megrázóan eredeti látomása mögött felsejlik egy-egy örök emberi történet, segítve a nézőt a film értelmezésében, de egyidejűleg ösztökélve is őt az ősitől való eltérések tudatosítására és értelmezésére.

A *Saul fiában* két ősi toposz adja a történet vázát. Az egyik az Antigoné-történet: emberségünk egyik alaptörvénye, hogy a halottakat el kell temetni. A másik a lázadás és szökés, menekülés toposza.

A görög eredetiben a zsarnok nem engedi a halott tisztas eltemetését. A haláltáborban a temetés fel sem merülhetne. A sonderkommandós² Saul mégis megszállottjává válik az eltemetés ősi parancsának, és ezt fogolytársai sem értik igazán. A nézőben is felvetődhet, hogy megörült-e ez az ember, aki rabbival, kaddissal, zsidó szertartás szerint sírba akar eltemetni egy kislót, miközben a halálgyárban naponta ezrével égetik el a meggyilkoltakat, ráadásul Saul és sonderkommandós társai kényszerű, testi közreműködésével. Pedig az alkotók feltehetően éppen ezért tették a temetést a film fő motívumává. Nem véletlenül nevezték a krematóriumot Auschwitz „szívének”. Tragikus paradoxon, hogy bár az élet elvesztését tekintjük a legnagyobb és visszavonhatatlan csapásnak, de

még ezt is lehet fokozni: ha megfosztjuk a halottakat az emberi temetéstől, a végtisztességtől. Auschwitz funkciója a náci vízió szerint éppen ez volt: megölni az áldozatokat, és „ráadásul” haláluk után is meggyalázni őket emberi méltóságukban.

Érteni véljük tehát, hogy a film alkotói miért választották ezt az ősi toposzt: mert a film ezáltal tudja „Auschwitz szívét” megcélozni és művészi értelemben tagadni azt. A művészi tagadás nem a legyőzést jelenti. A történelmi Auschwitzot nem sikerült legyőzni: évekig működött, több millió embert, köztük háromezernél több magyar zsidót semmisítettek meg, mielőtt odaértek volna a nácikat üldöző szovjet csapatok. A műalkotás nem azzal tagadhatja az Auschwitz-elvet, ha meghamisítja a történelmet, hanem ha sikerül felmutatnia egy hiteles embert, aki szembeszáll vele.

De vajon Saul hogyan és miért válik Antigonévá? – kérdezhetjük, ha most belépünk a film világába, és elfogadva az alaphelyzetet, a főszereplő motívumait kutatjuk. A *Saul fiát* nézve a néző sohasem tud többet, mint a főszereplő, sőt, gyakran kevesebbet tud. Kevesebbet, akár azért, mert Saul nem kerül olyan élethelyzetbe, hogy elmesélje (kije volt neki korábban Ella, a fogoly lány?), akár azért, mert talán Saul maga sem tudja, nem fogalmazza meg magának. Ami egyértelmű: Saul egy hihetetlen, egyedi, rendkívüli esemény indítja cselekvésre. A gázkamrából kihordott holttestek között egy még élő kis kamaszt találunk. (Csodák azonban ott sincsenek, a fiút megvizsgálja, és azonnal megöli a német katonavos.) Saul tehát ez az esemény zökkenti ki szörnyű élethelyzetének apátiájából. Ami azonban nem egyértelmű:

kérdésre válaszolva Saul azt mondja, hogy a halott gyerek az ő saját fia. Sőt, amikor fogolytársa (talán ismerve Saul családi hátterét) odavágja neki, hogy hiszen nincs is fia, azzal tér ki, hogy nem a feleségétől van. Igaz ez, vagy nem igaz? Elhiggyük Saulnak, vagy ezt csak kitalálja, azért, hogy a többiek elfogadják megszállott törekvését? Nincs rá biztos válasz. És nem is lesz a film során. Egy műfaji filmben nem maradhatna megválaszolatlan egy alapvető ténykérdés, ezt a bizonytalanságot a műfajiság nem viseli el. A szerzői film engedheti csak meg magának, hogy a nézőnek kelljen mérlegelnie, mit hisz el és mit nem.

A *Saul fia* másik ilyen ősi toposza a lázadás, szökés, menekülés. A műfaji filmben egyértelmű a szökés funkciója: kimenteni a főhőst reménytelen helyzetéből, biztosítani a film boldog végét. Nemes Jeles László, a *Saul fia* rendezője több nyilatkozatában is egyértelműen leszögezte, hogy Auschwitz „nem a túlélésről szól”. Ebben a filmben tehát kizárt volt, hogy a főhős életben maradva boldogan sétáljon tovább a lemenő nap fényében. Miért volt akkor mégis szükséges (az alkotók, a dramaturgia szempontjából), hogy a szökési jelenet bekerüljön a film végére? A történelmi Auschwitzban volt fogolylázaadás, volt kitörési kísérlet, egy krematóriumot a négyből fel is robbantottak. Be kellett kerülnie a filmbe, de nem válhatott a film vezérfonalává, mert hősi eposzá tette volna a történetet, ami viszont nem volt az alkotók szándéka.

Mire kitör, a lázadás Saul számára már nem fontos, ő megszállottan rabbit keres a fiú eltemetéséhez. A szökésbe is inkább csak belesodródik, és a józan ész számára felfoghatatlanul, vállán a holttesttel rohan. Egy folyóhoz érnek. Az átúszás közben két fontos dolog történik. Saul a sodrásban elveszti a fiú holttestét, azt elviszi a víz. Ő maga fuldokol, azonban fogolytársa megmenti, átérnek a túlpartra. Az eddigi „apa” megmentett „gyermekké” válik. Saul tehát az eltemetés parancsát úgy teljesítette, hogy az nem teljesült, de mégis. Nem sikerült szabályosan, kaddissal, méltó módon földbe temetnie a gyermeket. De kimentette a nácik által minden holttestnek szánt elégetésből.

Az is fontos volt az alkotók számára, hogy a tábori sötétség és bezártság után kijussunk a természetbe, a folyóhoz, a fák közé. Auschwitz botrányának része, hogy létezett az Auschwitzon kívüli világ. Csak éppen kijutni nem lehetett oda: a szökevények egy üres erdei házban néhány percre megpihennek, ott érik utol őket az üldözők, halljuk (de nem látjuk) a géppisztolysorozatokat. Előbb azonban történik valami Saullal. Ahogy a szökevények kimerülten leroskadnak, néhány perc pihenőt engedélyezve maguknak, Saullal szemben az ajtó kivágásában megjelenik egy helybeli paraszt kisfiú. Néz az

ajtonyíláson keresztül, aztán továbbsszalad. Saul pedig a filmben először (és utoljára) elmosolyodik. Először, de nem előkészítés nélkül – ez is a drámai szerkesztés eredménye. Korábban, még a lázadás előtt, a foglyok pihenője idején Saul egy kevés vízzel zsidó szertartás szerint és hihetetlen gyengédséggel megmossa a rejtegetett holttestet. Ez az a pillanat a filmben, amikor véglegessé válik: a halott fiú Saul fia. Nem azért, mintha tények derülnének ki. Akit Saul ezzel a gyöngédséggel megmos, akkor is az ő fia lesz, ha esetleg biológiailag nem az. Amíg mosdítja, Saul arcán megjelenik egy fél (vagy negyed?) mosoly. A film világán belül ez a félmosoly azt jelzi, hogy Saul, akit úgy ismerünk meg, mint aki robotszerű érzéketlenséggel csinálja azt, amit a haláltáborban feladatként ráosztanak, ez a Saul valamennyit visszanyert, visszaszerzett emberi mivoltából. A film világán kívülről nézve, az alkotók dramaturgiailag ezzel a mosolycsírával készítik elő az utolsó percek földöntúli mosolyát, ezzel adják meg hozzá a lelki hitelességet.

Még két megjegyzés a filmbefejezéshez. Saul mosolyát nem választhatjuk el nézői-hallói emlékünkből a következő perc géppisztoly-kerepelésétől, a kettő együtt érvényes. Az elmosolyodó Saul kétségtelenül boldog, de ez transzcendentális boldogság, nem része a földi életnek. És a másik: Saul súlyos árat fizetett ezen az utolsó napon azért, hogy küzdhessen a fiú, fia eltemetéséért. Társai elidegenednek tőle, elveszíti a rábízott robbanóanyagot (melyet a női foglyok életüket kockáztatva szereztek), visszahúzódik a harcból a kitöréskor, mivel a holttesttel rohan. Ezt az egyik fogoly meg is fogalmazza: „Elárultad az élőket egy halottért!” Saul válasza: „Mi mind halottak vagyunk.” Talán azt érzi, hogy a haláltábor sonderkommandósai számára akkor sem lesz élet az élet a tábor után, ha netán túléljük. Saul számára tehát nem az a tét, hogy élőként megmeneküljön, hanem hogy halott „darab” helyett halott emberré lehessen. („Stücke”, azaz darabok szóval nevezték meg a németek a gázkamrából égetésre szállított halottakat.)

A stílus

Két következetesen végigvitt stílusalkotó, stílusmeghatározó alkotói döntést érzékelhetünk már a film első negyedórájában is. Ebben a filmben végig Sault fogjuk látni, bármi más csak kissé elmosódott háttérlátvány lehet. És a film hangja világa szokatlanul erőteljes, önmagában is kifejező értékű lesz.

A filmtörténetben gyakran alkalmazott megoldás, hogy valamilyen történést valamelyik szereplő „szemével látunk”, azaz a kamera azt mutatja, amit ez a szereplő

lát. Előfordul, hogy látjuk a szereplő tarkóját, mintegy a válla fölött nézünk át, de az is, hogy a szereplő nem látszik, viszont az összefüggésekből nyilvánvaló, hogy az ő szemével látunk mindent. A *Saul fia* alkotói radikálisan szakítanak ezzel a lehetőséggel. Nem vagy csak kivételesen látunk „Saul szemével”, helyette magát Sault látjuk, szemből, oldalról vagy hátulról. A film csak töredékesen mutatja, hogy „mit csinál Saul”, igazából az érdekli, hogy mi történik Saul lelkében. A főszereplő Röhrig Géza, civilben költő, minimális színészi eszközökkel, de hallatlan intenzitással állítja elénk azt a sonderkommandós foglyot, aki túl van életen és halálon, és teljes elfásultsággal végzi a nagy haláltábor kis halálfeladatait, társaival együtt. Ölniük nem kell, de részei a gyilkos gépezetnek.

Egyes jelenetekben persze látnunk kell másokat is, például amikor Saul néhány betóduló német tiszt és a parancsnok ott találja a boncteremben, és kérdőre vonják, mit csinál ott. „Putzen” – rögtönzi Saul töredékes német-ségével, és zavarában el is játssza a súrolás mozdulatait. A „Herrenrasse”³ tisztjei fergeteges jókedvvel gúnyolják Saul zsidóságát, a Stetlt említik és a zsidó menyegzőt, egyikük zsidó menyasszonyként néhány lépéssel táncba is viszi Sault. Nos, ebben a jelenetben a kamera nem ragaszkodik mereven az addigi logikához, hanem a csoport egészét mutatja, bár továbbra is igen rugalmasan követi a tragikomikus fordulatokat.

Az intenzív hangvilág létrehozása a másik nagy stílusdöntés. Megvan az oka tartalmilag és stílusosan is. Nemes Jeles László több interjúban is utalt arra a felismerésére, hogy Auschwitznak, a halálgyárnak tömegtermelő üzemként kellett működnie, annak megfelelő szervezett-

séggel és tempóval. A film abban az 1944. őszi időszakban játszódik, amikor a beérkező transzportok létszáma túlterheli a halálgyár kapacitását, a gázkamrák és krematóriumok éjjel-nappali üzemben sem elegendőek. Az alkotói felismerés az volt, hogy ennek a nagyüzemnek a hajszolt tempóban nagyüzemi hangjai is lehettek, és ezt a hang- és képi környezetet teremtette meg (mondhatjuk: hang- és képi eszközzel) a hangmérnök, Zányi Tamás.

Az intenzív hangkörnyezet azonban nem csak tartalmilag, azaz a haláltábor hangilag hitelesnek elfogadható ábrázolása szempontjából fontos. A hangosfilm – mondja a filmelmélet – két érzékszervünk, a szem és a fül számára közvetíti a látható és hallható valóságot valamilyen stilizált módon. A filmszakmai gyakorlatban azonban a hang fontos, de mindenképpen másodlagos eleme az ábrázolásnak, amely csak egy-egy kulcsjelenetben („lövés hangja képen kívül”) jut főszerephez. A *Saul fia*val kapcsolatban képletesen úgy fogalmazhatunk, hogy ebben a filmben a képi ábrázolás visszalép egyet, a hang- és képi ábrázolás pedig egy lépést előre lép. A tábor kép- és hang univerzumából a filmkép többnyire Sault magát mutatja, a többi látható eseménynek, szereplőnek, tárgynak csak részleteit, töredékeit, egyes testrészeit mutatja-sejteti. (A kivételekről már szóltam.) Itt lép be tehát a hang, mely egyszerre konkrét, mint hangzó elem, és elvont (a képi megmutatás elmaradása miatt). A tábor látvány- és hang univerzumáról a néző agyában létrejön a teljes összbélyomás, noha ténylegesen csak a töredék látta annak, amit érzékelni-megtudni vél.

A *Saul fia*nak ez a művészi megoldása túlzás nélkül zseniálisnak nevezhető, és talán nem tévedünk, ha ebben fedezzük fel a hazai és világsiker egyik döntő tényezőjét. Humanista és tapintatos hozzáállás – nem kell látványban megmutatni minden borzalmat. A film nem veszít, hanem nyer a látvány- és hang egyensúly megváltoztatása révén. A hangok alapján ugyanis elképzeljük az elképzelhetlent és tűrhetetlent, és ez sokkal megrázóbb, mintha vizuálisan mutatnák a részleteket. Az a mai néző, aki moziban, számítógépén, mobiltelefonján naponta nézheti harcokat, merényleteket és baleseteket véres részleteit, talán jobban meg is szólítható a *Saul fia* stilizált, azonban rendkívül intenzív megközelítésmódjával.

Dokumentumok alapján és dokumentumok helyett

A *Saul fia* és Kertész Imre regénye, a *Sorstalanság* nem csak auschwitz-birkenai témájukban közösek. Összeköti őket az is, hogy mindkét mű alkotói sikeresen teremtettek meg egy-egy új művészi nyelvhasználatot, felismerve, hogy a hagyományos irodalmi vagy filmes eszközök mintegy lepattannak a halálgyár témájáról.

A hagyományos elbeszélő eszközök felszínesnek bizonyulnak, nem képesek az utókor emberének közvetíteni azt a dermesztő döbbenetet, amit vészidőszak vagy holokauszt névvel jelölünk.

Hogyan lehet Auschwitzról lényegi filmet készíteni, ha filmdokumentumok nem készülhettek, fotók is alig, és ha a történelmi fantasy műfaj ki van zárva? A megvalósult film, a *Saul fia* alapján erre a következőket válaszolhatjuk:

Újra fel kell építeni díszletként a gázkamrát és a krematóriumot, a lehető legnagyobb pontossággal, mivel az eredetiek részben vagy egészben megsemmisültek, a maradvány ma már múzeum. Ebben a hiteles környezetben (látványtervező: Rajk László) viszont egyetlen ember drámájára kell koncentrálni, akkor is, ha körülötte látványként is szörnyű események zajlanak.

A film alkotói a nemrég megjelent blu ray lemez extráiban bepillantást engednek műhelyükbe. Többek között fél tucat példán mutatják be, hogy mi történt forgatáskor a díszletben, és rámontírozzák a felvétel közepére azt a képet, amit a kamera a film számára ténylegesen rögzített. Ez a dokumentáció pontosan érzékelteti azt a sűrítőt, kiemelő, művészi hangszínező szerepet, amit a kamera már említett szűk látószöge, a főszereplőre tapadás jelent. A teljes kép olyan, mintha egy híradófelvétel lenne, szervezethez és káosz egymásba átfolyó mozzanatait mutatja. Saul ott van a képen, csak éppen jelenléte nincs értelmezve, drámája nem jelenik meg. Ezt az értelmezést, a dráma megjelenítését végzi el Erdély Mátyás kamerája, kiemelve Sault a káoszából, de mellette a képen újra meg újra felvillantva – kissé elmosódva – a szörnyűséget. Tehát a filmfelvétel számára sokkal többet rekonstruáltak a haláltábor működéséből, mint ami a *Saul fia*ban látható. De a *Saul fia* éppen azáltal éri el hatását a néző tudatában, hogy csak sejteti, ami a főszereplő körül történik, és a néző maga rakja össze hangokból és elmosódott képfoszálányokból Saul személyes drámájának hátterét.

A „kissé elmosódva” szerkesztésmód a film egész történetének dramaturgiáját is jellemzi, nem csak az operatőr munkáját. A *Saul fia* forgatókönyvírói, Nemes Jeles László és Clara Royer olyan mozzanatokból rakják össze a történetet, amelyek külön-külön, valahol, valakivel megtörténtek a táborban, és hiteles dokumentum van róluk. Ilyen a becsempésztett fényképezőgép epizódja, mellyel egy fogoly a gázkamrákat, a halottégetést fényképezte, titokban. Ilyen a gázkamrából túlélő gyerek epizódja. Ilyen a lázadás és a kitörés. Ilyen a sonderkommandósok viselkedésének számtalan apró vonása: összetartásuk és rivalizálásuk, viszonylagos privilégiumaik és teljes ki-

szolgáltatottságuk. Saul története, drámája azonban nem összetevődik ezekből, hanem rájuk épül. Egy példa arra, ahogyan a film finoman érzékelteti ezt a távolságot a dokumentált múlt és Saul története között: A gázkamrában életben maradt gyerek esetét Nyiszli doktor memoárjából tudjuk.⁴ Azonban Nyiszli egy leánygyermek életben maradását (és nem sokkal utána történő kivégzését) írja le. A film alkotói azonban azt akarták, hogy Saulnak fia legyen. A filmben tehát egy kamaszfút találunk élve a gázkamra halottai között. Viszont, valamivel később – s mintegy mellékesen – elhangzik, hogy volt már ilyen, akkor egy lányt találtak élve.

Ugyanilyen jellemző és fontos mozzanat, hogy az alkotók megjelenítik ugyan a tiltott fényképezés pillanatait, de nem Saul az a fogoly, aki fényképez, hanem egy társa. Saul viszont egy hirtelen kavargásban spontán elrejtja a fényképezőgépet, ezzel segítve a képek fennmaradását.

Képzeljük el a filmet úgy, mintha ezek az események nem „kissé elmosódva” jelennének meg, hanem maga a főhős, Saul cselekedne! Saul megment egy holttestet, Saul lefényképezi a borzalmakat, Saul robbanóanyagot szerez a felkeléshez, Saul szerelmet vall a fogolytárs lányának, Saul harcol a felkelésben... Ma már a hollywoodi álomgyár sem enged meg magának ilyen sablonhősöket. Az elkészült film azzal nyeri el bizalmunkat, hogy nem él ezekkel a csábító, romantikus elemekkel. Saul csak érintkezteti a filmbe beemelt történeti epizódokkal, és inkább súrlódásokat mutat, mint hősködést. Mert a filmben Saul „kissé elmosódott” okból akarja eltemetni a fiút. Szinte véletlenül segít fényképező társának; igazából saját megszállottsága, a rabbi keresése foglalkoztatja. A felkelésben és a szökésben csak sodródik a többiekkel. Rabbit keres, de az elsővel nem ért szót, a másodikat halálos veszélybe sodorja, és elfogad rabbinak egy harmadikat, aki nem az.

A film egyik legcsodálatosabb jelenete, amikor Saul átmege a női foglyokhoz, találkozik Ellával (Jakab Juli), és átvész tőle egy kis zacskó ellopott robbanóanyagot. Ebben a jelenetben a kép egyáltalán nem elmosódott. Az elmosódottság itt a drámai tartalomban van: a néző nem tudja meg, hogy Saulnak milyen köze van Ellához. Csak egy feszült, mély kapcsolatra utaló (de nem szerelmes) tekintetváltás történik, a lány odaadja a zacskót, Saul elrejtja, a lány mintha megértené vagy meg akarná érinteni titkon Saul kezét... ennyit lát a néző. Azaz nem csak ennyit. A női kárpó, mielőtt Ellát kihívja Saulhoz, odaveti a férfinak: Semmi tapogatás! A filmalkotók tehát a történet egyik legszebb pillanatát is megóvták attól, hogy giccsé változzon, azáltal, hogy belehelyezték a munkatábor szexuális nyomorúságának kijózanító összefüggésébe.

A *Saul fiának* tehát izgalmas viszonya van a dokumentált történelemhez. A díszlet hiteles, dokumentált. A személyek hitelesek, hasonlókról olvashatunk az emlékezésekben. A nyelv hiteles. A német tisztek hitelesek. Auschwitz-Birkenau boncolóorvosa (a filmben: Doktor – Zsótér Sándor) valóban egy magyar orvos volt, túlélte a vészkorszakot, megírta emlékeit. Valóban előfordult, hogy egy lánygyermek túlélte a gázkamrát, Nyiszli doktor megírta. Valóban készültek tiltott fotók a borzalmakról, néhány ezek közül megmaradt, ami rajtuk kissé elmosódva látható, azt a filmen (kissé elmosódva) viszontlátjuk. Valóban volt fogolylázadás, kitörés, szökés. Csak egyvalamiről nem láttunk még dokumentumot: valóban lett volna egy ember, aki rabbit keresve a krematóriumok világában tisztességes temetést akart adni egy gyermeknek? Vajon létezett, létezhetett-e Saul?

Erre a kérdésre a film egésze ad választ. Ez a film Nemes Jeles László és alkotótársainak hitéről szól. Hisznek benne, hogy a haláltábor kiszolgáltatottsága közepette, a halálközeli hónapok eltompultságában is kipattanhat egy szikra az emberben. Ahogy Nemes Jeles László írja a lemez kísérfüzetében: „Amikor a pokol mélyén már nincs remény, egy belső hang azt mondja Saulnak: életben kell maradnia, hogy véghezvigyen egy értelmes cselekedetet. Egy emberi cselekedetet, egy archaikus, szent cselekedetet, ami az emberi közösségek és a vallások alapja: a halottak testének tisztelete.” Ez a mondat többről szól, mint a halottak testéről. Amint írásunk elején már utaltunk rá, Auschwitz gazdái nemcsak embermilliók meggyilkolását tűzték ki célul, hanem a holttestek megsemmisítését, sőt meggyalázását is. Saul archaikus, szent cselekedete legalább annyira szembeáll Auschwitz lényegével, mint a fényképezők, a robbantók, a fegyveres felkelők.

JEGYZETEK

- 1 Robert CAPA írja az 1943-as szicíliai partraszállás idején. = *Kissé elmosódva*. Bp., 2006, [1947,] 74. Sárközy Elga fordítása, átigazítva.
- 2 „Sonderkommando: német szó. A koncentrációs táborok nyelvén hívják így a különleges foglyokat, az úgynevezett »titkok tudóit« (Geheimnisträger). A Sonderkommando tagjai a tábor többi lakójától elkülönítve csak néhány hónapig dolgoznak, mielőtt kivégzik őket.” (Felirat a film előtt.)
- 3 'Uralkodó faj' – a hitleri ideológia egyik kulcskifejezése, itt: német.
- 4 NYISZLI Miklós: *Dr. Mengele boncolóorvosa voltam az auschwitz-i krematóriumban*. Bp., Magvető, 2013, [1946.] 212.

Deák-Sárosi László

A filmnyelv változásai¹

■ Az 1950-es évek közepétől 2000-re a mozilátogatók száma magyar filmek esetében 36 666 000-ról (Tárnok, 1978, 11) 675 000-re csökkent (*Filmévkönyv* 2000, 184). Vajon ez az ötvennégyeseres csökkenés megmagyarázható-e pusztán a külföldi filmek térnyerésével, a televízió megjelenésével, illetve az újabb és újabb továbbítási módok, hordozók (VHS, DVD, Blu-ray, internet) elterjedésével? Feltételezem, hogy egyéb okok is közrejátszottak: a magyarországi játékfilmek – és azon belül is a művészfilmek – esztétikai és etikai szempontból is eltávolodtak a közönség értékrendjétől.

Jóllehet a jelenség általános: a filmhez hasonlóan a társ-művészetekre – a zenére, a képzőművészeti ágakra és külön hangsúllyal az irodalomra – is érvényes, a folyamatot ezúttal csak a filmtörténet 1941 és 2011 közötti időszakára korlátozva, a modern és a posztmodern korszak stilisztikai és eszmetörténeti tényezőinek felvázolásával szemléltetem. Általánosságban elmondható, hogy a filmtörténet fejlődési íve, amely a kezdeteinél az esztétikai és az etikai értékek összhangját mutatta, a modern/posztmodern paradigmaváltás idején radikálisan irányt változtatott. Ebben a változásban filozófiai divatok (marxizmus, egzisztencializmus, dekonstrukció) közvetlen hatása is kimutatható, de fontosabb szerepük volt a nyelv- és irodalomtudományokban, illetőleg az ágazati esztétikákban eluralkodó formalista irányzatoknak. Azoknak a törekvéseknek, amelyek a művészetek nyelvi-poétikai sajátosságait függetlenítik a humán értékektől. Ennek a fajta „művészettudománynak” talán a legszembevetőbb fogyatékosága, hogy még a retorikát is az alakzatok és szóképek formai jegyeinek vizsgálatára korlátozta. Mindez nem a természettudományok objektivitásának eszménye jegyében történt. Éppen ellenkezőleg: a művészi igazság kritériuma végletesen szubjektivizálódott, a kritikának revelációként illett tisztelni nemcsak egy-egy alkotást, hanem az autonóm művész minden megnyi-

latkozását. Ebben a vonatkozásban igaza van Maarten Doormannak,² aki szerint a posztmodernnek is a „romantikus renden” belül van a helye, hiszen a művész auktoritásának, zsenialitásának megkérdőjelezhetetlensége a romantika fő elméleti tételéből következik (Doorman, 2006). (A tézis, mely szerint a művésznek a közösség, a világ sorskérdéseit a saját létélményéből kell „levezetnie”, „az objektum és a szubjektum szétválaszthatatlan egységét” hangsúlyozó Hölderlin egyik elméleti töredékére³ (Weiss, 2000, 30–31) vezethető vissza.

Hogy ez a romantikus-posztmodern művészetfelfogás miért nem találkozik a közönség értékrendjével, annak a döntő okát abban látom, hogy miután a formai-nyelvi, stilisztikai, retorikai eszközök, műfaji normák önkényes kezelése a közízlés tűréshatáiraiba ütközött, az alkotók nem a saját művészi módszereiket korrigálták, hanem a közönségükkel való szakítás mellett döntöttek. Mielőtt azonban ennek a folyamatnak magyar filmtörténeti példáira utalnék, magyarázattal tartozom: mit is jelent a filmnyelv eszköztárának formalista kezelése.

Az alakzatok és a szóképek tulajdonképpen már a hétköznapi nyelvben is bizonyos nyelvi szabályok megszegésével hoznak létre jelentéseket, s a szabályszegés technikáinak a művészetekben lényegesen nagyobb játéktere van. Érzékeny kérdés, hogy a művészeteknek ez a stilisztikai, esztétikai érdekű nyelvi szabadsága milyen céllal és milyen mértékben ütközik társadalmi normákba. Egy túlzás (*hüperbolé*), egy képtelen alakzat (*oxümoron*), egy ironikus gondolatalakzat (pl. *litotész* – tagadva állítás) használata gyakran pedagógiai és/vagy politikai célzatú, de alkalmas lehet arra is, hogy megkérdőjelezze egy személy erkölcsi hitelét vagy egy közösség vallási, kulturális alapértékeit. (Az „ezer éve nem láttalak” mint túlzás (*hüperbolé*) megmarad szerkezeti szintű túlzásnak, mert köztudott, hogy az ember nem él több mint ezer

évig, így a mondat jelentése: 'nagyon rég nem láttalak'. Viszont az olyan kijelentésnél, ahol nincs objektív viszonyítás, a túlzás azonossá válhat az alapjelentéssel, és nem a többlet-, azaz a konnotatív jelentést hozza létre. Például a „soha nem mondtál egy kedves szót” akár igaz is lehet, de amennyiben nem igaz, akkor ez már nem szerkezeti *hüperbolé*, hanem inkább rágalom és/vagy manipuláció.) A közösségi értékeket kétségbe vonó, tagadó retorikai alakzatok értelmezése bővebb – *filmtörténeti és filmelmélet-történeti* – kifejtést igényel, s az alábbiakban erre tesz kísérletet.

Annak a *filmtörténeti korszaknak az első két fázisát*, amelyben ezek a művek születtek, Gilles Deleuze filozófus és filmelméletíró munkái alapján tartom a legszemléletesebben leírhatónak. Magyar példákra hivatkozva ezt egészítem ki egy harmadik szakasz jellemzésével. Az első a kezdetektől, 1896-tól megközelítőleg 1950-ig (Deleuze, 1983, 2001) tart. Deleuze ennek az időszaknak a megjelenésére a *mozgás-kép (image-mouvement)* kifejezést használta. A filmtörténet kezdeti és klasszikus évtizedeiben – néhány irányzattól és kivételtől eltekintve – a mozgás folyamatosságának az eszménye volt a meghatározó. A vágásokkal keletkező illesztések és kameramozgások a cselekmény folytonosságának az élményét keltették, s a jelképzés-jelértelmezés nézőpontjából ez közönségbarát, egyenes, világos, nyílt kommunikációs alapstruktúrájának mondható. (A *mozgás-kép* korszakában kimaradhatott – éles vágással – egy több hónapos utazás, ha a történet szerint nem voltak fontos események benne. A gyors vágást a néző nem érezte logikátlan ugrásnak.)

Az 1950-től nagyjából 1990-ig tartó korszakra Deleuze szerint az *idő-kép (image-temps)* volt a meghatározó (Deleuze, 1986, 2008). Ez a három évtized a film modernista korszakának felel meg, legalábbis az európai és részben az észak-amerikai művészfilmes irányzatokban. A filmet készítőknak már rendelkezésükre állt a korábbi évtizedek mozijának bő kínálata, és ők ezért már reflexív, sőt önreflexív módon közelítettek a szakmájukhoz. A mozgás logikán és arányosságon nyugvó szabályait már nem mindig tartották be. Nem arra törekedtek, hogy a folyamatosság illúzióját keltsék, inkább illogikus összefüggéseket sugalltak. A pragmatika nyelvén: maximákat sértettek, és implikaturákat hoztak létre (Grice, 1975, 1989, 41–59). Ezzel nagyobb fokú aktivitásra kényszerítették a nézőt, és nyitottabbá, többértelművé tették a jelentésképzést. Rendkívül termékeny volt a filmnyelv megújításának ez az időszaka is, de a szabályok és maximák megsértése sok esetben zsákutcába vezetett. Ide sorolha-

tók a modernista rendezők és iskolák alkotásai, például az új hullám szerzőinek: Bergman, Pasolini, Antonioni, Buñuel, Godard és társainak a korszakban készült filmjei. Például Makavejev *Sweet Movie* (1974) filmjéről nem állapítható meg egyértelműen sem a film elemzéséből, sem a hatásvizsgálata alapján, hogy jogos kritikát fogalmaz-e meg a világról, vagy csak a rendező szubjektív értékítéletének banánhéján elcsúszva megvalósítja a társadalmilag ugyancsak kontraproduktív anarchiát.

A következő korszakot Deleuze már nem írhatta le, mert az *Idő-kép* 1986-ban jelent meg, és a szerző 1995-ös haláláig nem kezdett bele a folytatásba. Az 1980-tól napjainkig tartó filmtörténeti korszaknak egy sajátos – sokak által posztmodernnek nevezett – poétika a fő jellemzője. Ezt Lyotard nyomán (Lyotard, 1979, 1992) többen elméleti paradigmává próbálták fejleszteni, egységes kerete azonban nem alakult még ki, és feltehetőleg már nem is fog.⁴ Mivel maguk az elméletek is a posztmodern széttagoltság és többértelműség sorsára jutottak, a *posztmodern* kifejezés helyett – Deleuze logikáját követve – ezért beszélek inkább a *szimbólum-kép* korszakáról. Közelebb-ről: a *szimbolikus-retorikus* filmet tartom a *szimbólum-kép* korszak jellegzetes innovatív filmtípusának. Indoklást igényel, hogy miért használom a *retorikus* jelzőt.

Retorika: klasszikus, vizuális, képi

A retorika az egyik legősibb tudomány. A görög és római időktől a meggyőzés művészetének tartották, amelynek tudományos fogalmi rendszerét Arisztotelész alapozta meg (Arisztotelész, 1999). Létezik egy régi-új diszciplína, amelynek egyes irányzatai nem szakítottak klasszikus örökségükkel, és ezért lehetőséget kínálnak a valósághoz, a humán értékekhez való közvetlenebb visszacsatoláshoz, illetőleg az elmúlt évtizedekben divatossá vált művészetelméletek elhajlásainak korrigálásához. Fentebb utaltam már rá, hogy egyes irányzatok a retorikát a XX. századtól az alakzatok és szóképek tanára szűkítették (ilyen a liège-i μ -csoport retorikája: *Rhétorique générale*. Paris. Éditions Larousse, 1970). Egyidejűleg feléledtek azonban a retorika klasszikus irányzatai is, amelyek az öncélú formalista, strukturalista és posztstrukturalista megközelítés helyett újra a meggyőzés művészetének titkait kutatták, megkerülhetetlennek tartva az etikai értékeket. (Ezt az irányzatot képviselte Richard Weaver *The Ethics of Rhetoric* c. munkája /1953/ és a XX. század legjelentősebb retorikusának tartott Perelman *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique* c. könyve /1958/ is.)

Az 1960-as évektől a képi, ikonikus médiumok elterjedésétől kezdve egyre több szakirodalmi mű kezdett

foglalkozni a retorika képi és vizuális elméletének megalkotásával.⁵

Ezekben a koncepciókban megférnek a klasszikus retorika érvelési modelljei, az etikai alapozás, illetve a strukturalista irányban bővült alakzat- és szóképtan. A filmek esetében csak a legkisebb egységeket lehet a retorika alakzat- és szóképtana szempontjából elemezni, mert a középso és a nagyszerkezeti elemek hasonlóak a régebbi művészeti ágak (regény, színmű, zenemű stb.) megfelelő szerkezeti paneljeihez. Hivatkozott könyvemben a *filmkép* fogalmát elméleti-történeti kontextusban vázoltam fel (Deák-Sárosi, 2016, 27–32), és azt vizsgáltam, hogy a *Bildrhetorik* alapjai szerint az alakzatokat és a szóképeket miként lehet alkalmazni a film képi és multimediális összetevőire. Ezúttal két szóképet és egy alakzatot idézek, hogy szemléltessem a *filmkép* sajátosságait. A *szimbólumkép* jellegzetességeinek megvilágítása céljából kitérek röviden az e paradigma szempontjából legfontosabb szóképre vagy mestertropusra, a *szimbólumra*, és szemügyre veszem a korszak jellegzetes filmtípusának, a *szimbolikus-retorikus filmnek* a legfőbb jellemzőit.

Néhány alakzat és szókép (figura és trópus) a filmben

1. Kihagyó alakzat (*ellipse*)

A *Szindbád* (1971) című film elején a címszereplő (Latinovits Zoltán) táncot lejt két hölgygel (Móger Ildikó,

Leelőssy Éva). A pillanatkép önmagában is mutatja az aszimmetriát, miszerint Szindbád két (vagy több) nőnek udvarol, de mindezt a zene és a tánc fajtája teszi pontosabbá: francia négyest járnak, de hármában. Ez a példa szemléletesen testesíti meg a film és a filmkép multimediális jellegét. A filmképbe, sőt a filmképet strukturáló alakzatba beletartozik a kép és a hang (zene) is.

2. Felcserélésen alapuló rész-egész alakzat (*szinekdoché*) – névcseré: rész-egész, anyag-tárgy, határozott-határozatlan stb.

Az *Ember a havason* (1941) című filmben ez esetben mindössze egyetlen állókép jelzi a helyszínváltozást, miszerint Erdei Csutak Gergely és felesége Kolozsvárra érkeztek. A város főtere látszik, onnan is csak két tárgy, Mátyás király szobra és a Szent Mihály-templom, de ezeknek is csak egy-egy, épp felismerhető részletük. A részletek jelképezik az egész szobrot és az egész templomot, illetve együtt Kolozsvárt. A kép egyben metonímia is: éghez rendelés.

3. Mellérendelő alakzat (*comparatio paratactica*), vagyis (jelkép)tulajdonítás (*szimbolizáció*)

Az *Anyád! a szűnyogok* (1999) című filmben a gellérthegy Szabadság-szobor, a magát „hülye p*csának” nevező meddő Emese özanyja (Vasvári Emese) és a *Rákóczi-induló* trágár paródiája (*Vak pali, vak Pali mindent lát...*) közös szimbólumban egyesülnek, aminek együttes jelentése, hogy 'a magyar szabadság vak, és már eredendően az'. A grammatikai kötőelemek nélküli összehasonlítás

(*metaforizáció, szimbolizáció*) gyakori a filmekben, mivel a képek alapvetően nem úgy követik egymást, mint az írott szövegben, hogy a tartalmi egységek között hidat képeznek összefüggéseket jelölő kötőszavak: mint, tehát, de, és, következésképp stb. A film úgy tesz, mintha csak mutatna valamit, miközben állít is.

4. Célzó, rámutató, sejtető alakzat (*allusio, suspitio*)

A *torinói ló* (2011) című filmben nincs kimondva nyíltan, hogy elérkezett a világvége, csak sejtetések sora sugallja. Ezek közül kettőt idézek: Napközben hirtelen sötétség lesz, elalszik minden fény, és a lány (Bók Erika) hiába próbálja meggyújtani a tele lévő petróleumlámpát. A film utolsó filmképén-képsorán az apa (Derzsi János) és a lánya teljes sötétségben csak ülnek több percen keresztül, és nem esznek. Feladták, itt a vég – gyanakodhat a néző.

5. Halmozott alakzat (*diallagé*) – elbeszéléssel, célzással, elidegenítéssel, összehasonlítással stb.

A legtöbb szimbólum ezekben a filmekben nem csupán egyetlen alakzattól épül fel. A *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998) mindkét fő kulcs-filmképében több utalás történik eseményekre, személyekre; és összehasonlítások, ellentétek, elidegenítő effektusok fejtik ki ezek által a hatásukat. Jancsó Miklós Pepével, a sírásóval és bohóccal (Scherer Péter) koccint az aradi tizenhárom vitéz emlékére, miközben közli, hogy a magyarok nem koccintanak sörrel a szabadságharc kivégzett tábornokaira való tekintettel. Ez mint háttértörténet a *narratio*. A film szerzői és főszereplői a Magyar Nemzeti Pantheonban csupán viccelődnek, nevetgélnek, majd soroznak Kossuth Lajos lecsupaszított síremléke előtt, de a film egészének ismeretében ez több mint célzás (*allusio, suspitio*), hogy a legnagyobb magyart megfosztják jelképes „trónjától”, és magukat helyezik a helyébe, élükön Jancsó Miklóssal és márkanevével.

A szimbólum

Mivel a *szimbólum* az általam vizsgált korszaknak és filmtípusnak egyik kulcsfogalma (*szimbólum-kép, szimbolikus-retorikus film*) és egyik legfontosabb stilisztikai eszköze, ezért erről a szóképről (trópusról) külön is kell szólnom.

Retorikai szempontból a *szimbólum* jelentése: 'párjához illő ismertető tárgy, ismertetőjel'; és „olyan szókép (*trópus*), amely egy gondolati fogalom érzéki jele” (Adamik, 2010, 1121).

A szimbólumnak azonban van egy ugyanennyire fontos és elterjedt meghatározása, méghozzá a szemiotika alapján. C. S. Peirce, a szemiotika diszciplínájának megalapozója ezt a fogalmat a jelek felosztásának második trichotómiájaként írta le: „a jel lehet ikon, index vagy szimbólum” (Peirce, 2005, 29). Az *ikon* a hasonlóságon alapul (ilyen pl. a portré és a fotó), az index okságon és létezésen (pl. füst mint a tűz jele); és a szimbólum az egy egyezményességen (pl. ország zászlaja, egy csapat kablaja). Moriarty ezekkel a példákkal foglalta táblázatba Peirce kategóriáit (Moriarty, 2010, 89).

A retorikai megközelítés a szimbólum szókép jellegét és az érzéki megalapozást emeli ki, a szemiotikai pedig az egyezményességet. A kettő közti kapcsolat a használatban rejlik. Peirce írja Arisztotelészre hivatkozva: „A szimbólum olyan jel, amelyet pusztán vagy főleg az a tény tesz jellé, hogy jelként használják és értik meg, függetlenül attól, hogy természetes-e vagy konvencionális ez a szokás, tekintet nélkül azokra az indítóokokra, melyek eredetileg szabályozták a kiválasztását” (Peirce, 2005, 37). Az egyezményesség nem zárja ki motiváltságot. Egy szimbólum egyezményessége ellenére lehet még szemiotikailag is egyben ikonikus és indexikus is. A fogalom eredetéről pedig még ezt írják: „A szimbólum (görög szümbolon) eredetileg olyan jelet jelentett, amelyet két ember őrzött magánál, hogy felismerjék egymást. (A régi görögöknél szokásban volt, hogy a barátok, üzletfelek kettőtörtek egy cseréptáblát, gyűrűt vagy pénzdarabot, és a két darab volt összetartozásuk jelképe.)” (Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám, 1990, 7).

A meghatározások utalnak arra, hogy egy fogalom volt előbb, és annak találtak utólag valamiféle „érzéki” megjelenítést. A kettőtört pénzdarab esetén a fogalom az ’összetartozás’, adott esetben a barátság jele, ami egy konkrét, érzékileg is megtapasztalható tárgyban, ezen túl az egyedi voltában (nincs két azonos módon széttörhető pénzdarab) érhető tetten. A szimbólum-tárgy egyezményen alapuló jelentése – még ha elfelejtődik is, hogy a jel és a jelentés kapcsolata tudatos választás, konvenció, eredménye volt – felerősíti az absztrakt fogalmat kifejező jel hatását. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a szimbólumokat – a politikában és a művészetekben egyaránt – úgy írják/hangolják át, hogy azok érzékileg is felfogható kapcsolatra utaljanak az absztrakt fogalmak és az (aktuális) valóság között. (Sigmund Freud a gondolkodással és az álommunkával kapcsolatban írta le: „az áthelyezés az a folyamat, melynek során egy szimbólum egy másik, kevésbé fenyegető szimbólummal helyettesítődik” (Freudot idézi: Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám,

1990, 9). Klasszikus retorikai ismereteink felidézése segítségünkre lehet a szimbólum filmelméleti értelmezésében. A film is szimbólumokat teremt vagy ír át annak megfelelően, hogy a szerző, rendező hogyan akarja átírni a valóságról alkotott képet. Fel lehet építeni egy szimbólumot előképek nélkül is. Például Ady Endre *A fekete zongora* című versében a fekete zongora az élet jelképe, és ezt maga a vers építi fel. Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1965) című filmjében viszont áthangolás történik. Fontos dramaturgiai szerepet kap például egy huszártiszt, aki jellegzetes ikonikus mentéje révén kiemelt magyarságszimbólum (Kapitány–Kapitány, 2002, 48), vagyis a magyarokat jelképezi. Ezt a szimbólumot átírja a film azzal, hogy a huszártisztet megteszi a történet fő áru-lójává. Az áthangolt szimbólum jelentése: ’a magyarok árulók’. (Arra a kérdésre, hogy a film nemzetkritikai mondanivalója pusztán a marxista kultúrpolitikának tett engedményként, avagy a rendező történet szemléletére jellemző sajátosságaként értelmezendő-e, csak az egész életmű – kultúra- és politikatörténeti kontextusba ágyazott – elemzése adhat választ.)

Aszimbólum-kép korszakában és a *szimbolikus-retorikus* *filmben* a szimbólumok teremtése és áthangolása alapvető szerepet játszik. A film hagyományos, klasszikus dramaturgiájának és a történetmesélés elemeinek fokozatos megszüntetésével a jelképek veszik át a legfőbb szerepet. A szimbólumok megteremtésének és áthangolásának számos módja van. A *szimbólum* önálló kategória a szóképeken (*trópusokon*) belül, de származhat metaforából, metonímiából és szinekdochéból is (A. Jászó, 2013, 343). A szimbólumok áthangolása pedig a szóképek és trópusok halmozásának lehetőségeivel élve történhet bármely más szóképpel vagy alakzattal, egyszerre akár többel is. A *szimbolikus-retorikus* *film* mint művészeti kifejezési forma bőven él a képi (illetve nemcsak képi) alakzatok és trópusok alkalmazása révén a jelképek felépítésével és áthangolásával. Elég egy túlzás (*hüperbolé*) vagy egy ellentét (*antitheszisz*), egy képtelen ellentét (*oxümoron*) vagy egy képtelen kép-, illetve fogalomtársítás, és máris lényegesen mást jelent a szimbólum, mint korábban. A jelentés- és egyben szimbólumteremtés ismert filmes módja a montázs, amelynek egyik legkorábbi kísérlete Lev Kulesov filmrendező és Ivan Mozzsukin színész nevéhez fűződik. (Kulesov, 1979, 82). A képi és a szöveges retorikai alakzatok és szóképek viszont a montáznál kisebb és nagyobb filmnyelvi egységekben is képesek jelentést teremteni, átírni. (Ezért tartom az alakzatok és szóképek összességét a montázs elméletnél tágabb és gyakorlatibb módon alkalmazhatónak az elemzésekben.)

A filmekben a szimbólumok gyakran rendszert is képezhetnek. A *szimbolikus-retorikus film* jellegzetes darabjait meg sem lehet érteni a jelképszervezés logikája, a mögöttes mintázat ismerete vagy azonosítása nélkül. Egyes jelképek nem egyazon filmképen találhatók, vagy nem egymás után következőkön, ezért összefüggéseik felderítése külön kutatást vagy elemzést igényel. A szimbolikus hálózat vagy mintázat egyfajta szimbolikus-allegorikus olvasatot hoz létre. A szimbólumokra építő allegorikus olvasat két fontos dologban különbözik a hagyományos allegorikus olvasattól. A *szimbólum-kép* korszakának jellegzetes filmjei meghaladják a *mozgás-kép* és az *idő-kép* korszakának fő poétikai jegyeit, és elhatárolódnak tőlük. Az időbeliség retorikája háttérbe szorul, és egy álidőbeliség, majd az időbeliséget mindinkább mellőző retorika nyer teret. (Paul de Man már a romantika irodalmában megfigyelte, hogy az allegóriától a hangsúly a szimbólum felé tolódik, az időbelitől az álidőbeli felé, a formálistól a valószerű felé: „A szimbólum világával a kép egybeeshet a valósággal. [...] Kapcsolódásuk szimultán jellegű, valójában azonban térbeli természetű, s az idő pusztán esetleges szerepet játszik benne, ezzel szemben az allegória világában az idő eredendően konstitutív kategória” (de Man, 1996, 31).

Van még egy nagyon fontos jelenség, ami megfigyelhető a *szimbólum-kép* korszakának szimbolizációs folyamataiban. Amiként az alakzatok és részben a szóképek is a nyelvi szabályoktól való eltérés révén fejtik ki a hatásukat, a *szimbolikus-retorikus film* – nyílt vagy rejtett módon – kulturális, erkölcsi, vallási vagy politikai normákat sértő tartalmakat is közvetít. Gyakran nehéz eldönteni, hogy egy film csak normaszegő poétikai, filmnyelvi eszközök révén és módján mesél, vagy ezzel együtt normaszegő magatartásra is bátorít-e.

A szimbolikus-retorikus film

A *szimbolikus-retorikus film* stilisztikailag és eszméletörténetileg egyaránt megközelíthető filmfajta tehát. A film-történeti paradigma szerint a *mozgás-kép* és az *idő-kép* utáni *szimbólum-kép* korszakába sorolható, és történeti íve bizonyos előzmények után az 1980-as évektől a 2010-es évek elejéig tart. Minden vonatkozásban szoros köze van a *modern* és *posztmodern* paradigmájához. A modern irányzathoz tartozó filmek megelőlegezik stilisztikai eszköztárának jelentős részét. Filozófiai alapjai ingatagok és nem is pontosan beazonosíthatók. Semmit sem állítanak, csak tagadnak. Szerzőik, rendezőik a marxizmus világmegváltoztató programjának a bukása után az egzisztencializmusban vélik felfedezni kiábrándultságuk,

pesszimizmusuk és nihilizmusuk igazolását, de nem fejezik ki korunk szellemi mélyáramlatainak bonyolultságát. Lebontják az esztétikai, a dramaturgiai és a hatáselméleti elemeket, és velük együtt a humán értékeket, különösen azokat, amelyeket a mi civilizációnkban a nemzeti és keresztény hagyomány képvisel. Lebontják és az ellentétükbe fordítják mindezt, az érvelés gazdag eszköztárával, az *éthosszal*, a *pathosszal* és a *logosszal* együtt.

A szimbolikus-retorikus film felfüggeszti a mozgás és az idő alapvető, meghatározó stilisztikai elemeit, és a történetmesélő dramaturgia helyett szimbólumokat teremt, hangol át és emel ki a filmekben valamilyen rejtett, de ki-elemezhető háttérmintázat alapján. (Ilyen például az inkvizíciós peres eljárást absztrakt módon utánzó „büntető-narratíva-mintázat”.) (Hirsch, 2002, 74) A szimbólumok teremtése, áthangolása és kiemelése alapvetően a képi retorikai alakzatok és trópusok révén történik; de történhet a helyiérték alapján (elsőbbségi és frissességi hatás), rámutatás; fogalmi értelmezés; jelenetszerű definíció (*narratio*); az életből kölcsönvett személyiségek (modellek, cameók) révén. A posztmodern esztétikának megfelelően a tömegkultúra stílusához fordul a vulgaritáson át a káromkodó filmig. Megtermékenyíti a kultúrát a kulturálatlanság stilisztikai regiszterével. Fő érzelmi hatása a meglepetés és a humor, ami a nemiség és az erőszak motívumain, azok meglepetésszerű és képtelen társításain keresztül érvényesül. Elbeszélő technikája megszünteti a történetmesélést a tér, az idő és az ok-okozat összefüggéseinek elbizonytalanítása és tagadása révén. Él már a modernizmusban meghatározó absztrakció, kritikai reflexió és önreflexió (Kovács, 2005) poétikai eljárásaival. Mindent egy belső szövegösszefüggésbe utal, még az önreflexiót is. A *szimbolikus-retorikus film* egyre fokozó radikalizmusával és mindent tagadásával a stílustörténeti korszak végére (Tarr Béla, *A torinói ló*, 2011) eljut a teremtés visszavonásának téziséig, és magának a filmnek, a filmes esztétikának és hatásnak a tagadásáig.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány *A kép-szöveg jelentés változásai – Képi retorika*, 2016 júniusában megvédett PhD-disszertáció elméleti fejezeteinek rövidített, átdolgozott változata. A teljes változat *A szimbolikus-retorikus film – Szóts, Jancsó, Huszárik, Mundruczó, Tarr és a modernizmusok* címmel fog megjelenni. Tanulmányomban a komplex retorikai elemzés módszertanát vizsgáltam kilenc, Magyarországon 1941 és 2011 között készült, a modern és a posztmodern irányzatokhoz kapcsolódó játékfilm kritikai fogadtatásának tükrében. Az elemzett filmek keletkezésük sorrendjében, *Ember a havason* (1941, r. Szóts István); *Szegénylegények* (1965, r. Jancsó Miklós); *Szindbád* (1971, r. Huszárik Zoltán); *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998, r. Jancsó Miklós); *Anyád! a szűnyogok* (1999, r. Jancsó Miklós); *Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél* (2000, r. Jancsó Miklós); *Oda az igazság* (2010, r. Jancsó Miklós); *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* (2010, r. Mundruczó Kornél); *A torinói ló* (2011, r. Tarr Béla). Kerettantervi kanonizáltsággal bíró, a legjelentősebb hazai és nemzetközi díjakkal elismert, paradigma-váltó játékfilmekről van szó, olyan alkotásokról, amelyek a filmnyelvi eszközök megújításában meghatározó szerepet játszottak. Műfajukat Jancsó Miklós, a film- és esztétörténeti stílus legismertebb és legelismertebb képviselője a „Magánfilm. Magánművészet” kifejezésekkel határozta meg (Hirsch, 1999).
- 2 DOORMAN, Maarten, *A romantikus rend*. Bp., Typotex, 2006
- 3 WEISS János, *Mi a romantika?* Jelenkor, 2000, 30–31.
- 4 A posztmodern egyébként korszakfogalomként nem egyértelmű. A stílusirányzatnak a kezdeteit egy monografikus mű (Pethő, 1992, 167–170.) már az 1960-as évek elejére helyezi, sőt a kifejezés előfordulását már visszavezeti az 1870-es évekre. A filmes és azon belül az európai, illetve magyar posztmodern stílusirányzat nincs teljes átfedésben ezekkel a korszakhatárokkal.
- 5 Az elmúlt másfél-két évtizedben a retorikai enciklopédiák külön fejezetet szánnak a képi vagy vizuális retorikának, és 2003-ban elkészült a diszciplína első jelentős nemzetközi bibliográfiájának összeállítása (*Enigma* 2010/64, 8–54, idézi, Kenney–M. Scott, 2003, 17–56.). Magyarországon 2010-ben az *Enigma* folyóirat külön számot szánt a vizuális retorika bemutatására, és még ugyanebben az évben megjelent a *Vizuális kommunikáció* című szöveggyűjtemény is (Blaskó–Margitházi, 2010). (A 2007-ben megjelent *Bildrhetorik (Képi retorika)*. Knape, 2007) megalapozza a képek és multimediális szövegek alakzatok segítségével történő értelmezését. Martha Cooper könyve a közösségi témák és a közbeszéd tudományos megközelítéséhez nyújt segítséget (Cooper, 1989). Kenneth Burke és Adamikné Jászó Anna több műve megalapozza a retorikai elemzés módszertanát, amelyet a képi, mozgóképi és multimediális szövegekre is ki lehet terjeszteni.

Lajta Gábor

A figuratív kép

Székfoglaló előadás

Magyar Művészeti Akadémia

2016. június 3.

■ Előadásom címét, *A figuratív képet*, szándékosan nem határozom meg pontosabban, noha tudom, hogy a *figuratív* és a *kép* egyaránt sok jelentéssel bír. Itt van mindjárt a *figurális* és *figuratív* megkülönböztetése. E jelzőket Gilles Deleuze, Lyotard nyomán, elsősorban főnévként használja; a figuratívát illusztratívának tartja, a figurálisat az úgynevezett *Alakkal* rokonítja,¹ de nekem úgy tetszik, ezek a szavak így csupán alkalmilag jelölnek, nem pedig jelentenek valamit. Ami engem illet, általában jelzőként és szinonimaként használom mind a kettőt, az ábrázoló festészet képeinek megnevezésére. Hol a figuratív látszik pontosabbnak, hol a figurális. Nem érdekel különösebben, amíg tudjuk, miről van szó. A *kép* jelentése már bonyolultabb, de itt is egyértelműen következik a szövegkörnyezetből, hogy épp a festői látványról van-e szó, vagy a belső képről, vagy magáról a festményről. Festő vagyok, nem filozófus, így megengedhetem magamnak ezt a lazaságot. Annál is inkább, mert magát a festményt sem tekinthetjük vagy csak tárgynak, vagy csak képnek, holott más a festmény a múzeumban, más a pincében, más reprodukcióban, és megint más a festő műtermében, miközben épp festi, s előtte egy festéssel borított vászon; fejében egy kép, előtte egy kép... Nem beszélve a látványról, amely szintén „kép”: a világból kivágott négyszög (mert kivágatlanul maga a világ).

Ha elmegy a modell

Miközben épp azon töprengtem, milyen irányból közelítsek a figurativitás kézenfekvőnek tetsző, mégis sokjelentésű, bonyolult témaköréhez, valamilyen hétköznapi ügyben kaptam egy e-mailt, amelyben többek között ez állt: „... bízom benne... rendületlenül alkotasz.” Hirtelen idegenül csengett az „alkotás” szó. Arra gondoltam: vajon nem csak a Teremtő alkot? Bár szokták mondani, hogy a művészet párhuzamos teremtés, s ebben van igazság, bármilyen emelkedetten hangzik is, mégis úgy vélem, a művészet inkább küzdelem, különösen a mi körünkben. De milyen küzdelem, és minek az ellenében?

A nonfiguratív festő, Jaroslaw Serpan szerint: „A művészet szüntelen küzdelem a látvány ellen.”² Vajon csak az absztrakt festő elfogult nézőpontja láttatná így? Bármennyire paradoxonnak tűnik föl, az igazság az, hogy a figurális festő is a látvány ellen harcol. Miközben legfőbb forrása, éltetője, szenvedélye a látás és a látvány. Sőt, úgy tetszik, a célja is a látvány visszaadása a képen.

Elismerem, egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a figuratív festmény mindeközben fel is kívánja számolni a látványt. Pedig ezt teszi.

A figuratív kép lényege ugyanis nem a látvány, hanem az, ami nem látható, de ami épp a látható révén tárul fel.

A figuratív kép lényege nem az, hogy figuratív, és nem is az, hogy kép, hanem az, hogy figuratív ÉS kép.

Vagyis az ÉS.

Nem tudom megkerülni, hogy ne idézzek egy 1998-as ars poetica-szerű feljegyzésemből, valójában öninterjúból, mert pontosan az előbbiekhöz kapcsolódik.

„– Min dolgozol most?

– Egy széken ülő, lehajló aktot festek.

– Modell után?

– Igen. Egy ideje csak modellel dolgozom.

– Nem zavar a modell?

– Modell nélkül túl általános lenne, amit csinállok. De őszintén szólva az igazán fontos dolgok akkor történnek a képen, amikor elmegy a modell.

[...]

– Hogyan lehet aktot festeni úgy, hogy ne legyen túlságosan tanulmányoszerű a kép?

– Ez a probléma. De úgy is föl lehet tenni a kérdést, hogy hogyan lehet tanulmányt festeni úgy, hogy eléggé képszerű legyen. Festői nyelven szóljon. De valóban: még mindig gyakran a stilizálás és a tanulmányoszerűség között ingázom. Viszont nem tehetek mást, mert ebben a mezőben húzódik az a pengeél is, ami érdekel.

– Mi ez a pengeél?

– Maximális realitás, maximális elvontsággal.

- *Lenni és nem lenni?*
- *That is the question.*”

Hogy mi a figurativitás pengeéle, annak megvilágítását korábbiakról kell kezdenem.

Előbb azonban még valamit a modellkérdésről, hiszen a modell képviseli a figurát a figuratívban. A „fontos dolgok” miért akkor történnek, amikor elmegy? Most már úgy látom, inkább jelképesen fogalmaztam így. Ugyanis valamennyire el kell feledkezni a modelltől ahhoz, hogy végrehajtsuk az olykor akár nagyon apró, alig látható változtatásokat, melyek a modellt, a figurát megemelik, elemelik tárgyi mivoltától, és elmozdítják valami más, valami univerzálisabb felé. Veszélyes és paradox művelet ez, leszögeztem már az elején. Mert ha túlságosan jól sikerül az elemelés, túlságosan univerzális lesz az ábrázolás (a képzőművészet gyakorlati nyelve átírásnak nevezi ezt a műveletet), akkor a kép ugyan lehet még jó, lehet akármilyen, akár teljesen absztrakt is, de már elmozdul arról a pengeélről, amelyre utaltam. Amit nevezhetünk kötéláncnak is. „A modell jelenlétében nehezen tudom ellenőrizni magam” – mondta Bonnard,³ s inkább rajzait használta, s fejből festett. Nem mindenki volt ezzel így. Cézanne-ről tudjuk, hogy modell nélkül egy vonást se húzott. De a sokkal absztraktabb Veszelszky Béla is letette az ecsetet, amikor leomlott a gyárképmény az ablakából festett látvány közepén.⁴ Amikor az említett aktképeket már fél év óta festettem, s a befejezéshez talán egy órára volt még szükségem, a kép modellje négyévnyi közös munka után váratlanul felállt és elment (mint később megtudtam, magánéleti gondjai közepette, és a nehéz póz kiváltotta feszültség miatt is, hirtelen elvesztette minden türelmét), én pedig nem hívtam többé. A képet befejeztem.

Emlékszem egy korábbi esetre, amikor ugyanezt a modellt festettem, épp az arcán dolgoztam, s már minden pillanatban azt hittem, hogy most már csak egyetlen ecsetvonásra van szükség; emlékszem erre a rendkívül szorongató érzésre, hogy már majdnem elkaptam azt a színfoltot, ami a végső felvillanáshoz kell, s már alkonyodni kezdett, a színek egyre mélyültek, s én percenként hol elvesztettem, hol visszaszereztem a képet – tisztán emlékszem erre a roppant feszültségre.

Nem biztos, hogy mindez a képen látható.

De a festészet nemcsak maga a kép, hanem a hozzá vezető út, majd persze a nézőhöz vezető út is.

Talán ha lett volna akkor egy fényképem a modelltől. Mert a fotó olyan a festő számára, mint az eidetikus memória: mindent megőriz a pillanatnyi látványból, bár

semmit nem árul el a látványhoz kapcsolódó folyamatos, dinamikus tekintetből. Ha fotót használ a festő, a dinamikus látást újra meg kell élnie, sőt, ki kell találnia. Nem beszélve arról, hogy a fotón látható modellnek nem mondhatom: emelje kicsit feljebb a fejét.

A fénykép csak referencia, nem több, mint a memorizálás: „Eddze a memóriáját!” – tanácsolta Edouard Manet. „Mert a természet tényeken kívül nem ad többet, de olyan, mint egy mellvéd, megvéd attól, hogy közhelyekbe fulladjunk.”⁵

Tudom, most sok festő gondolhatná joggal, hogy más típusú képek befejezése ugyanilyen nehézségekkel és erőfeszítésekkel járhat. S ebben igazuk is lenne. A különbség az, hogy a többivel ellentétben a realista figuratív kép (nevezzük most így) megoldása nemcsak hogy nehéz, hanem teljességgel lehetetlen vállalkozás.

Ez talán úgy hangzik, mintha ki akarnék bújni a felelősség alól. Nem, egyszerűen csak megállapítom, hogy a feladat megoldhatatlan. Miért?

Élet és forma

Saját példáimnál maradvára vissza kell repülnöm az időben az 1980-as évek második felébe, pontosabban 1987-be. Bécsben tanultam ekkoriban egy évig, és fiatal festőként épp elhagytam egy geometrikus absztraktnak látszó, hároméves periódust, és (talán az osztrák művészet hatása-ként) hevesen expresszív félfuratív képeket rajzoltam-festettem. Azonban történt valami más is. Ekkoriban olvastam Georg Simmel, *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*⁶ című monumentális esszéjét, amely olyan mértékben hatott rám, hogy két évig hordoztam magamban, mire lassan megfogalmazódott az engem mélyen érintő, mondhatni megrázkódtató alapkérdése, amely azóta is folyamatosan kísért, tudniillik az, hogy *miként jutunk el az életből a formába?*

Engedjék el nekem most, hogy a simmeli tételeket kifejtssem, s szabadon csak végletesen leegyszerűsítve felállítani azt a posztulátumot, miszerint kétfajta művész létezik, az egyik a formából kiindulva jut el az élethez, mondjuk az élet megjelenítéséhez, ilyen festő Raffaelo, míg a másik az életből kiindulva jut el a formához, ilyen Rembrandt. „Az élet és a forma az a két fogalom, amelynek értelmezése és értékelése között a létezésnek lépten-nyomon döntenie kell. Az élet, elve szerint, a forma elvétől teljesen különbözik”⁷ – írja Simmel. Hamar felismertem, hogy a képcsínálóknak abba a kategóriájába tartozom (legalábbis az irányultságom szerint), amelyik az életből halad a forma felé, s azt is hamar felismertem, hogy míg a formából való kiindulásra nézve vannak út-

mutatók, példák, az ellenkezőjére, az életből való kiindulásra nincs semmi eligazítás. Nemcsak azért, amit Giacometti mondott a National Galleryből jövet, hogy Rembrandt után az ember „már semmi mást nem képes befogadni”,⁸ hanem azért, mert „Az élet, elve szerint, a forma elvétől teljesen különbözik”.

Az élet lényege pedig az, hogy megfoghatatlan.

Mert nem úgy van, hogy felteszek egy háromszöget, s belehelyezem a figurákat, mint Raffaello. Vagy felrajzok egy kört, mint Picasso, s lesz belőle ember. Ha bajusza van, férfi, ha nincs, akkor nő. Picasso ellenpárja, mellesleg, Kokoschka. Kokoschka talán az egyetlen a XX. században, aki teljes mértékben az élet bizonytalan áramaiból és szemmel láthatatlan energiáiból indult ki. Reménytelen helyzet. Kokoschka festészete ezért klasszikus beállítódással nézve kusza, kaotikus. Persze, megszoktuk, mert az informel hozzászoktatott ehhez. Az informel azonban, noha látszólag épp a simmeli előfeltevést valósítja meg, a figuratívot kidobja, s az emberit megkerülve növényi, ásványi, vagy kozmikus lesz rögtön.

Gondolom, mindenkiben fölmerülhet, hogy előbb tisztázni kellene az olyan fogalmakat, mint az élet és a forma. Megnyugtathatom őket, Simmel tisztázta. Mindössze én nem nyugodtam meg, hiszen számomra a kérdések és fogalmak nem művészetfilozófiailag merültek fel, amiket egy másik fogalmi gépezet mellé helyezve megkísérlehetek összhangba hozni, mint amikor két számítógépet próbál kompatibilissé tenni az ember. Mert az alkotó számára minden elmélet csak annyit ér, amennyit abból realizálni tud, vagyis ami abból számára érvényes.

Akkoriban tanult barátaimat próbáltam kifaggatni a gyötrő alapkérdésről. Magát a felvetést sem értették. Talán azért, mert elméletnek vélték. A festő El Kazovszkij volt az egyetlen, aki pontosan felfogta, miről van szó, hiszen ő maga egyik oldalról a szépség, a hús, a libidó vonzásában élt, amit viszont képein csak szigorúan emblematikus jelrendszerekkel mutatott fel, vagyis megmaradt a kettősségben, s még csak kísérletet sem tett a kettősség feloldására. A kérdést megértette, de válaszolni nem tudott rá.

Az 1990-es év elején kezembe került Fülep Lajos tanulmánya, az *Emlékezés a művészetben*. Abban találtam a következő mondatokat: „Nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk vagy emlékeznénk.”⁹ Valamint: „...e kép [vagyis a belső kép] a változások során azt a formát öltötte magára, amelyben *emlékeznék reá*, ha a fizikai modell sohasem kerülne többé a szemeim elé.”¹⁰ Ezek a gondolatok mintha lámpát gyújtottak volna föl bennem. A választ megkaptam, de a

mikéntre nézve nem kaptam eligazítást, ahogy Csontváry mondaná. De Fülep hirtelen mégis felhúzott előttem egy hidat, amely összekötheti az illékony látvány-benyomásokat (mert ugyebár, ha eddig nem lett volna világos: hiteles, élő alakok valódi látványát szerettem volna rögzíteni, nem elvontan, nem jelszerűen), tehát ezeket a benyomásokat összeköti a megjelenési formával, ami nem úgy forma, ahogy a csigának a csigaház, hanem maga is eleven marad, s Fülep megadta hozzá a kulcsot: az Emlékezetet!

Azonnal kipróbáltam: lementem az utcára, és figyeltem az embereket.

Megpillantottam ezt-azt, majd a látvány eltűnt, vagy én hajtottam le a fejem, s egy gyors rajzban rögzítettem, amire emlékeztem. Nem többet, nem kevesebbet. A rajzokon alig maradt valami. Egy száj, egy szem. Megjegyzem, ezek a nézések inkább gyors pillantások voltak, olykor csak a másodperc tört részéig tartottak, azért, hogy emlékezetem ne válhasson katalógussá, melyből felmondhatom a képet, mint egy rendőrségi tanú. Később, mikor már hosszabban néztem egy-egy motívumot, tekintetemet akkor se járattam tudatosan a témán, hanem hagytam lustán csapongani (kénye-kedve szerint fókuszálni).

A baj csak az volt, hogy nem tudtam, hogyan lehetne ezekből a pillantásokból képet festeni. Persze megpróbáltam, de főleg papírra, vegyes technikákkal, mert a papír pótolta azt az űrt, ami az emlékezetben lényegtelenként kimaradt. Ugyanez vásznon, olajfestékekkel már nemigen ment. Előfordult, hogy egy realizisztikus portrét „visszafestettem” az emlék szerint.

1991-ben felvettem a kapcsolatot a pictor doctusszal, Molnár Sándorral, akinek szintén felvettem élet és forma nagy kérdését. „Nos – válaszolta lassan és megfontoltan Molnár –, én egészen mást értek életen.” S felvázolta előttem *Festőjógáját*, ezt a fantasztikus, mára befejezett elméleti építményét, melynek festői megvalósításában akkor még valahol a közép táján járt. A *Festőjóga* egésze számomra nem tűnt járható útnak, noha voltaképpen nem lehet más úton járni, vagy ha volna is más út, az is ugyanoda vezet. De azt a személyre szabott ösvényt nem találtam. Mégis, belátva, hogy választott mesterem mindent tud a megtanulható és megtanítható mesterségről, elkezdtem dolgozni útmutatásai alapján. Akkor még nem írta meg könyvét, *A festészet tanítását*,¹¹ így csak szóban adott feladatokat, olyanokat, mint az erővonalakra és síkokra bontás, az organikus forma-jelek és erővonal-jelek levétele a tárgyról, a tárgy feloldása az általános formaösszefüggések kölcsönös áthatásában, vagy az

analitikus rajzolás módjai. Késői és engedetlen tanítvány létemre is igyekeztem megfelelni neki – egyszer még önszorgalomból Poussin *Bacchanáliáját* is átírtam kétméteres kubista verzióba –, közben azonban dolgoztam saját témáimon, utcai, kávéházi, kocsmai jeleneteken, s így bőven átélhettem élet és forma összeütközéseit a szó szoros és festői értelmében egyaránt. Molnár jóindulatúan szemlélte kettős életemet.

Az emlékező pillantás

Végül úgy vágtam át a gordiuszi csomót (évekbe telt az átvágás), hogy realizáltam, a látványhoz közelebb hoztam a képet. Az emlékezés fázisai lerövidültek. Hiszen akárhogy pillantunk valamire, például az előttünk ülő modellre, majd a festővászonra, a két pillantás között idő, vagyis az emlékezés ideje telik. Csak jóval rövidebb, és jóval több részletet őriz meg a látványból. Ezzel együtt egyre nehezebb rostálni, elhagyni. Fülep Lajos azt nem mondta meg, mennyi időnek kell eltelnie, hogy emlékezhessünk.

Vannak festők, akik nagyon messzire visszalátnak, akár a születésükig, vagy még régebbre, és ezt olykor meg is tudják festeni. Irigyelném őket, de ami engem érdekel, az a jelenlét, a pillanat tüze, persze áthatva az „örökkel”.

„Az idő megfoghatatlan volta ugyanaz, mint a valóság kisiklása az emlékezetből”¹² – írja Kemény Katalin.

Vagy Tandori Dezső szavaival kifejezve, a *Napfény egy üres szobában* című, Edward Hopper festményére utaló versében:¹³

Az üres szoba megtelik-e? Nem tudhatom, valójában sose jártam ott, akkor-ott, vagy még hozzátegyem: soha abban-az-egyedül-világban;

....

...Üres szoba, nem tudhatom, valaki számára alakulóban, valakinek ott ez már: tartalom,

nekem csak, hozzátehetem-e: forma...?

Amit majd nekem kell kitöltenem,

.....

A vers és a festmény a valóságra kérdez rá, s mindkettő előremutat az ürességre, amelyhez, hogy ne mondjam, amelynek ábrázolásához a figuratív festőnek (egy Rothkóval ellentétben) még szilárd, látható, de kiüresíthető valóságot kellett használnia.

Ami engem illet, a kiüresített szobában meghagytam a figurát, a modellt, s hogy miért ragaszkodom az emberábrázoláshoz, azt paradox módon talán épp azzal indo-

kolhatnám, hogy ehhez az ürességhez azon a látványon (s ezzel együtt önmagunk szemlélésén) keresztül tudnék eljutni, amelyet a legjobban ismerek, ismerünk, az emberen keresztül, az ember által. Mert amit életnek nevezünk, s amit Georg Simmel annak nevez, az nem a köznapitobzódás, az élet hedonizmusa, hanem a folyamatos változás, épülés, lebomlás, megsemmisülés-keletkezés, szinte alig látható egymásba olvadó áramlása. És éppen ez az áramlás okozza a legnagyobb fejtörést a festőnek, akár ha csak egy mosolyt kívánna is megfesteni, hiszen tudjuk, hogy mosolyt festeni nehezebb, mint ajkat. És pillantást festeni nehezebb, mint szemet. S a festék és az ecset mágiaja talán épp abban rejlik, hogy szerencsés esetben egyszerre képezik a formát és annak ellentétét, a lebomlást, átváltozást. Visszatekintve korábbi dolgaimra, valószínűleg önkéntelenül is mindig azt tartottam jónak egy-egy képemen, ha ezt a kettősséget sikerült elkapnom. És ez fájdalmasan ritkán sikerült. Egy-egy részletben csupán. Mert ha csak mozgás, rebbenés volt, akkor pontatlannak éreztem, s ha csak forma volt, akkor vagy illusztratívnak, vagy absztrakciónak, a forma kettős természetére szorítkoztam.

Hol húzódik a határ? Ott, ahol a csiga mászik a borotvapenge élén, amiről Marlon Brando beszél az *Apokalipszis most*-ban.¹⁴

Hiába szerettem volna megmaradni ezen a pengeélen (vagy kötélén egyensúlyozva, ami talán rokonszenvesebb hasonlat), általában lebillentem erre vagy arra, s nem csak azért tértem mindig vissza és vissza az úgynevezett realitáshoz, hogy szilárdnak érezhető kapaszkodót találjak benne, hanem hogy a látható realitás (irrealitás) közelében maradván megpillanthassak valamit az élet áramából, a pillanatnyiságból.

Mindig a pillanat érdekelt. A többi ügyis benne van abban. Ahogy Kokas Ignác életre szóló három szava, „a soha, a mindig és a pillanat”¹⁵ úgyszintén arra mutat.

A pillanat-rajzok vázára felraktam az illékony látomásokat, a húsos gomolygását, a haját, a ruhát, drapériát, súlyokat, a textúra változásait, de úgy, hogy ne csússzak át az önmagáért való leképezésbe. Tanulmányrajzok készültek a kezdeti csíraszerű ötletek kibontásához. Ez a figura lebontásának a fordítottja: a kidolgozás, annak minden veszélyével. Az ötlet olykor megmaradt a vázlat, a karton stádiumában. Vagy felemás produkciók születtek az ecset nyomán, hiszen a figurális festőt nemcsak a tárgy, hanem a történet is elragadja, s közben meg-megfeledez a képről, vagy, ami a rá leselkedő másik veszély, az ábrázolás nyűge-terhe úgy lefoglalja, hogy valóságos álóláborút vív minden egyes részletért.

Mert a festőt most nem segíti a stílus. Mert most nincs Nagy Kor. Nincs egyetemes stílus, korstílus, amely, mint egy áramlat, felkapná és vinné, s neki csak a saját kifejezés maradna: az emlékezés (a felejtés). Ehelyett a saját stílusért tesz erőfeszítéseket, pedig tudhatná, hogy nincs saját stílus, legfeljebb egy másikból kibomló, ahhoz hozzátevő, vagy korábbi korokat összegző. És tudhatná, hogy a cél sem lehet a stílus (az eszköz), mert a stílus az élő forma ellentéte, a csigaház. Egy életmű egészét vizsgálva rábukkanhatunk a stílusokra, de a saját stílus kergetése olyan, mintha önmagunkat zárnánk börtönbe. A stílus a kifejezési mód ismétlődése, csiszolódás, kristályosodás, de ha teljesen elérné valaki, máris tovább kellene állnia, hiszen amit keres, az mindig odébb van. Ezért nincs is „egy” festő, hanem mindig három-négy, vagy több, s nemcsak több korszaka van a művésznak, de mintha ő maga is többször újjászületne.

Ha valamit megtaláltam, gyakran menekültem onnan. Így például a műtermi aktok bezártságából a szabadtéri koncertek világába (vagy később a színházi próbák légkörébe), hogy néhány év múlva ismét visszatérjek a műtermi beállításokhoz, de már nem teljesen ugyanúgy.

Nem történik semmi

Most kis kitérő következik – a témáról. A figuratív festészetet gyakran közelítik meg a témák és a motívumok felől. Csakhogy a téma – csapda.

Miközben könnyen azt hihetnők, hogy fontos a téma, Van Gogh valódi témája nem a biliárdasztal vagy a ciprus, és Cézanne témája nem az alma vagy a hegy. Sokkal fontosabb a festő viszonya a tárgyához, s ennek a viszonynak a megjelenése, amely azonban már nem a figurában (a tárgyban, témában), hanem inkább a nem illusztratív festői formában, vagyis a jelben, az alakzatban tárul fel. S bár a téma érzelmileg fontos lehet a festőnek, de sokszor már az elején sem tudja, miért, vagy elfelejti, s valami más lesz a fontos, amikor a néző még mindig azt az elfelejtett kép-tárgyat fogja látni. A festő pedig intellektuálisan akár ragaszkodhat is a témájához – magánügye marad. Egyetlen, manapság ritka kivétel, amikor a magánügy közüggé válik: ha a téma megbízás alapján születik, s ilyen alkalom volt a 2014-ben készült oltárképem.¹⁶ (Hogy mit jelent a figurativitás a vallásos képen, s jelent-e valami mást, mint egyébként, ez külön előadás tárgya lehetne.)

Újabb ellentmondással néznénk szembe akkor, ha a témát összetévesztenénk a tartalommal, mert a művészet lényege ugyan a tartalom, de nem úgy, ahogy hinni szoktunk, vagyis nem verbálisan, a témában van a tartalom,

hanem abban, ahogy a festő a témához viszonyul. Hisz a látását is ez határozza meg. És hogy a kép „témája” a téma látásának a módja, ez bizony korántsem egyértelmű a realista ábrázolások szemlélésekor.

S hogy a dolog még bonyolultabb legyen, példaképp előreugrom a tavaly befejezett festménysorozatomhoz,¹⁷ amelynek nemcsak tárgya, hanem története is van: egy diáklány tragikus halálához vezető egyetlen estéjét „meséli el”. Tudjuk, a történet még a realizmusnál is nagyobb tabu, vagyis, ahogy Deleuze írja Bacon kapcsán: „A festészetnek nem szabad sem modellt ábrázolnia, sem történetet mesélnie.”¹⁸ És ez is igaz, és ez sem igaz. Ahogy az irodalomban észrevétlenül és nyertesként „visszajött” a történet (persze nem mindegy, hogyan), úgy a festészetben is felesleges a tiltása, noha érthető. A történet, ugyanúgy, ahogy a tárgy, rá tud telepedni a „belső csengésre”, a láthatatlan felsejlésére. De ha mégis sikerül (ismétlem, hallatlan nehézségek árán) sajátosan transzparenssé, átvilágíthatóvá tenni a tárgyat, vagy akár a történetet, akkor a pengeéltől sem távolodtunk el, és az egyensúly, sőt az egység megvalósulhat. (Megjegyzem, bár ennek a kifejtése is külön előadást igényelne, a történet azért nem jelenthet elvileg akadályt, mert „történetek” a valóságban sincsenek. A történet ugyanúgy illúzió, ahogy a tárgy. Gyakorlatilag azonban a mesélés valóban megfojthatja, egydimenzióssá, túlságosan leolvashatóvá teheti a képet és az irodalmat egyaránt, de ennek oka az, hogy a jelszerű forma-alak alárendelődik a tárgyas formának.)

Ugyanis mindennek a kulcsa a festői forma; noha tökéletesen egyet kell érteni Kandinszkijjal abban, hogy a formát illetően kizárólag a „belső szükségszerűség” számít, s az bármilyen formát „szentesít” ily módon Kandinszkij kapcsolódik Georg Simmelhez is, csak élet és áramlás helyett belső szükségszerűségről és „a lélek törvényeiről” beszél¹⁹.

A burok mögött

Milyenek lehetnek a formai jelek? A figuratív kép pontosan olyan formaképződmények által hat, mint az absztrakt kép. Nincs különbség. Ezek a formák lehetnek organikusak, izom- és csontozatszerűek, kanyargók, lehetnek szilárd-kemények, egyenes vonalúak, lehetnek füstszzerűek, pontszerű halmazok, kozmikusak. Az első, amit megpillantunk a figurális képen (is), az valami olyasmi, amire ösztöneinkkel, idegrendszerünkkel reagálunk; felhasználva a bennünk tárolt ősi képi struktúrákat. Az, hogy a képen ábrázolt tárgyat véljük elsőként felfedezni, csupán fogalmi gondolkodásunk lassúságának köszönhető.

Ritkábban fordul elő, hogy a képen ábrázolt tárgy „illusztratív” képe többé-kevésbé egybeesik a külső megjelenésre ható mélyebb formai erőkkel. Ilyen egy Leonardo-csatajelenet, ilyen egy Cézanne-táj. Ezeknél az illusztratív képet megsokszorozzák a formastruktúrák. De előfordulhat, hogy a mögöttes erők, ősképek és az ábrázolat nem esik egybe, mint egy Chardin-csendéletnél, vagy Courbet *Pisztrángjánál*, mert mindkettő a tudatalattiból valami mást hív elő, mint amit közvetlenül látunk, illetve valami mást is, és így a kettős játék izgalmas vibrációját élhetjük át, akár tudunk róla, akár nem.

A nem ábrázoló kép, amit absztraktnak is szoktunk hívni (egyébként helytelenül), közel áll a jelhez, az íráshoz, tehát a látottnak és a tudottnak a határmezsgyéjén elhelyezkedve tulajdonképpen a vizualitás végpontjára, valamilyen végső igazságra mutat rá, a látvány eltűnésére annak ősforrásában. A figuratív kép látszólag egy sokkal korábbi állomáson foglal helyet, még benne az empirikus látvány (látszat)valóságában, valójában azonban már ekkor is a végpontra vagyunk. Mindig ugyanott vagyunk. Nincs két hely, legfeljebb kétféle nézőpont. A non- és a figuratív kép egy- és ugyanarra mutat rá: a láthatatlanra.

A látvány festői megfogalmazása mindenképpen egyfajta burok mögé pillantás. Az ecsetvonások héjként borítják a testeket, s ez nemcsak optikai felszín, hanem új fizikai burok is. Térben mozgó héjak, több-kevesebb tömeggel kitöltve. Egyes festők súlyosak – Caravaggio, Cézanne –, mások levegősek, mint Turner, Bonnard. Ismét mások pont- és vesszőhalmazra bontják a látványt, mint Seurat, vagy Van Gogh.

De mi is ez az ecsetvonás-burok?

Tizennyolc évesen kezdtem festeni, s két évvel később, amikor éppen katonaidőmet töltöttem Kalocsán, a kaszárnya egyik eldugott termében, amit amolyan bűvőhelynek használtunk, a 60 wattos mennyezeti izzó fényénél, tükörből, másfél óra alatt festettem egy önarcképet. Tisztán emlékszem arra, hogy leginkább csak egyetlen részlettel, a haj megfestésével voltam elégedett. De ennek okán akkor nem gondolkodtam. Mára megértettem.

Azon a képrészleten a realitás illúziója és az ecsetvonás a festékkal teljesen egybeesett. Banálisan hangzik, de számomra döntő mozzanatról volt szó. Ha ezzel tisztában lettem volna, talán kevesebb kitérőt teszek a későbbiekben. Mert ugyan tudatosan, vagy önkéntelenül, de valamiképp mindig visszakanyarodtam ehhez a megoldáshoz, hogy együttal elveszek megannyi más kérdésben.

Későbbi képeimre gondolva is ki tudnék emelni ilyen számomra kedves részleteket, noha a kompozíció, a kép egészét fontosabbnak tartom, mégis sajnos ritkán sikerül

mindent kézben tartani. Az akvarelltechnikát azért használok szívesen, mert miközben az akvarell-ecsetvonások mindegyike látható marad, azok a bizonyos ecsetvonás héjak (néha leplek) beborítják ugyan a papírt, de lélegezni is engedik. Olajképeken, gondoljunk csak a múzeumi közelhajolásokra a festményekhez, inkább egy-egy részletben tárulnak fel élesebben a felszín áttörésének festői eszközei. Ezek az eszközök lehetnek drasztikusak, mint Francis Bacon portréin a rákent jelek, fröcskölések, melyek gyengítik a képmást (mint vízfodor a tükörképet), de csak azért, hogy épp a megsemmisített illúzióval sokkolják még hevesebb életre a festett figurát. Jellegzetes modernista fogás, nagy erőfeszítés, akrobatamutatvány, olyasmi, amit az öreg Tiziano nap mint nap játszva megoldott egy kis festékfolt odadörzsölésével. Az agg Tiziano fáradtság nélkül egyensúlyozott a képet megnyitó szakadékok szélén.

A figuratív kép úgy bukkan elő ebből a szakadékból, vagyis a nem figuratívból (a formátlanból, az absztraktból, a láthatatlanból), akár egy kísértet. Ahogy a sűrűlőfény megérinti és kiemeli a sötétből egy alak formáit, úgy érinti Caravaggio ecsetjével az umbraszínű vásznat. Utánzás volna? Kísértetjárás? Láthatóvá tétel. Eljárása egyszerre a legnagyobb illúzió (nemhiába ő az első naturalista), s egyszerre a legnagyobb absztrakció: utalás a mélységre, a láthatatlanra. Ezért lehet az eredeti – nem műhelymunka – Caravaggio- (és Rubens- vagy Velázquez-) képeken lelátni a vászon alapjáig, mert ott tárul fel az az üresség, amelyből a kép táplálkozik, s amelyre visszaül. Ugyanígy Van Eyck vagy Dürer képein, akár észrevétlenül is, de a fehér alap mélységeiből sugárzik vissza a fény, áttörve a felső színrétegeket, ahhoz hasonlóan, ahogy Cézanne *Vollard-portréján* a kézfejen üresen maradt, festékkel be nem fedett két-három lyukon felszivárogozik a mélység. Sajnos nagyon sok képet elveszíthetünk azáltal, hogy eltömjük ezeket a mélység (és magasság!) felé vezető „lyukakat”, akár pusztán a kidolgozás kényszere, vagy tehetlen igyekezetünk révén.

A figuratív kép a hétköznapi látást és a soha nem látottat köti össze, s minél inkább hasonlít a köznapi látásra, annál nagyobb erőfeszítést kell tenni a festőnek, hogy valamely, szinte érthetetlen módon irreális, kísértet-szerűvé tegye ezt a látványt, valahogy úgy, ahogy az éles napfényben, tisztán kivehetően megjelenő kísértetek rémisztenek a népi leírások szerint. Freud *kísérteties* fogalma is ide illik, az otthonos (a reális) válik rettenetessé (a művészetben MŰ-vé, egy darab vászonná). S minél reálisabb (irreálisabb), annál fenségesebb, vagyis rettenetesebben szép, ahogy a köznyelv kifejezi.

Vagy amint a 26 éves Fülepi Lajos írta: „A szép valamely jelenség formájának örökkévalóság jellege.”²⁰

Figuratív festő-mesterem, Csernus Tibor is érezhette, hogy neoklasszikus caravaggizmusával nem mondta ki a végső szót, s élete utolsó tizenöt évében mintegy széttörte, majd újra összerakta a látvány terét (és a képet), hogy heroikus és véget nem érő küzdelemben (csak halála vetett véget ennek) újra és újra nekifeszüljön az ábrázolás és az ábrázolás mögötti valóság párbajának, pontosabban annak, hogy az ábrázolással folytatott küzdelem során, akárha egy atommaghasadás alkalmával, minél több valóság szabaduljon ki a mélyből.

Ami engem illet, a jövőben én is szeretném úgy felépíteni és lebontani a képet, hogy semmi se vesszen el, még ha ehhez az kellene is, hogy mindent elveszítsek. Az érzékelés nyújtotta gazdagságról sem akarnék lemondani, de mégis, a képnek nem csak az érzékekhez kell szólni, hanem az érzésekhez. A színekről sem mondanék le, de mégis, egyszer el kell feledkezniem a színekről. A formák erőiről sem mondanék le, és mégis, meg kell mutatnom, hogy van valami fontosabb, mint a formák erői. Dupla egyensúlyozás: ismétlem, két part között kifeszített kötélen. A kettősségek látszólag nem szűnnek meg, de ott, az egyensúlyozás centrumában visszahúzódnak egyetlen pontba. Ha megtartom a figurát, csak azért teszem, hogy sejttessem: van, ami nála erősebb.

A figuratív festészet nagy kérdése most is az, hogy képes-e újraértelmezni a látást, a látványt, úgy, hogy közben feltárja a mögöttes erőket – elérve egészen az alapig, és azon túl, a láthatatlanig.

- 9 FÜLEP Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. = *Egybegyűjtött írások II.* Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995, 135.
- 10 *I. m.*, 132.
- 11 MOLNÁR Sándor: *A festészet tanítása.* Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis Kiadó, 2008.
- 12 KEMÉNY Katalin: *Az ember, aki ismerte saját neveit.* Bp., Akadémiai, 1990, 143.
- 13 In: TANDORI Dezső: *Főmű.* Bp., Liget Műhely, 1999.
- 14 Kurtz ezredes monológja. = COPPOLA, Francis Ford: *Apokalipszis most* (Apocalypse Now), 1979.
- 15 KOKAS Ignác: *A soha, a mindig, a pillanat.* 2004, akril, farost, 120 x 86,5 cm
- 16 LAJTA Gábor: *Az emmausi vacsora.* 2014, olaj, vászon, 350 x 160 cm, Dombóvár, Evangélikus templom
- 17 LAJTA Gábor: *Az oroszlan nyelve I–VIII.*, 2014, olaj, vászon, egyenként 130 x 230 cm
- 18 DELEUZE, Gilles: *i. m.*, 12.
- 19 KANDINSZKI, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben.* Bp., 1987, 47–48.
- 20 FÜLEP Lajos: *i. m.*, 152.

JEGYZETEK

- 1 DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája.* Bp., Atlantisz, 2014, 12.
- 2 HAMVAS Béla: *Művészeti írások I. Öt meg nem tartott előadás a művészetről.* Bp., Medio, 2014, 81.
- 3 BAZAINE, Jean: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui.* Paris, Seuil, 1953, 113.
- 4 ANDRÁSI Gábor: *Veszelszky Béla.* Bp., Új Művészet Alapítvány, 1992, 23.
- 5 JEANNIOT, Georges: *La Grande Revue. Two visits to Manet's Studio. = Manet. A Retrospective.* Edited by T. A. Gronberg, New York, Park Lane, 1990, 174.
- 6 SIMMEL, Georg: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet.* Művészet és elmélet. Bp., Corvina Kiadó, 1986.
- 7 SIMMEL, Georg: *i. m.*, 56.
- 8 LORD, James: *Egy Giacometti portré.* Bp., Háttér, 2004, 16.

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt

Költői és/vagy epikus színház?

■ A színházról folyó diskurzus Magyarországon ma elsősorban a rendezők személye körül forog, a napisajtó által terjesztett, átpolitizált vélemények mentén. A miből, mit, hogyan kérdése, tehát maga a színpadi műalkotás mintha már nem is volna érdekes. Az idei, 16. POSZT-on legalábbis megint erről kellett megbizonyosodnunk. Egy ilyen, tárgyát vesztett szellemi közegben nem könnyű szóba hozni olyan poétikai fogalmakat, mint a „költői színház”, amellyel a jelenlegi Nemzeti művészeti vezetése önmagát definiálja. Vagy felvetni egy olyan kérdést, hogy van-e még létjogosultsága az „epikus színház” Brecht működése nyomán elterjedt terminusának; illetve hogy tekinthető-e „költői” műalkotásnak például egy realista stílusban megírt dráma vagy egy olyan prózai mű, mint mondjuk egy Kosztolányi-regény.

Az idei MITEM-en bemutatkozott társulatok zöme – a fesztivál „Kortársaink a klasszikusok” szlogenjéhez híven – elsősorban valóban klasszikusokat mutatott be, igen magas színvonalon. S ezen belül a Nemzeti Színház előadásai jobbára elbeszélői epikát vittek színre: a *Don Quijote* mellett (rendező: Vidnyánszky Attila) *A hatos számú kórterem* című Csehov-elbeszélésből készült produkciót (r: Sardar Tagirovsky); a Vladislav Vančura azonos című regénye alapján létrehozott *Szeszélyes nyár* című darabot (r: Galambos Péter); Weöres *Psychéjét*, mely a lírai versek mellett a címszereplő életéről szóló prózai elbeszéléseket is tartalmaz (r: Vidnyánszky Attila); de Brechtnek, az epikus dráma apostolának *Galilei élete* című műve is ebbe a sorba tartozik a tudós teljes sorstörténetének színre vitele folytán (r: Zsótér Sándor).

A MITEM-et értékelő összefoglalónknak¹ ezeket a Nemzeti Színházban született műveket méltató bekezdéseiben, az elbeszélői szövegek dramatizálása kapcsán egy tágabb horizontot is megpróbáltunk fölvezetni. Ebben a mostani írásban az ott felvetett problémakört szeretnénk – kortárs színházi példák mentén s ugyancsak párbeszéd formában – bővebben kifejteni, annak reményében,

hogy a hazai irodalomtudományban már évtizedek óta jelen lévő műfajtipológiai szempontrendszer és fogalomkészlet a színházról való diskurzust is előre viheti.

Szász Zsolt: Színházi szakmai körökben ma már közhely, hogy a posztdramatikus korszakban eltűnt a színpadról a hősök közötti klasszikus értelemben vett konfliktus, s vele együtt megszűnt a drámai dialógus létjogosultsága is. Ezért egyesek szerint nem is tanácsos olyan, irodalmilag megdolgozott klasszikus szövegeket komolyan venni, amelyek nagyformátumú hősök közötti küzdelmet állítanak a középpontba. Sajátos önellentmondás viszont, hogy a posztdramatikus iskola legelszántabb hívei ma sem mondanak le a klasszikus hősökről, hiszen – még ha deheroizálják is őket a színpadon – saját nagyságukat, celeb voltukat továbbra is csak általuk demonstrálhatják. Te az imént említett írásunkban azt mondd, hogy ennek a deheroizálási tendenciának ennél jóval mélyebb reális alapja is van: az a mára már általánossá vált világállapot, hogy a „drámai események szereplői nem egy közös téridő-kontinuumban cselekszenek, sok esetben nem is találkoznak egymással a fizikai térben”.

Pálfi Ágnes: És azt is állítom, hogy a mai korszak ezért kedvez jobban az olyan tömegfilmeknek, amelyekben a szuperhősök minden további nélkül át tudnak lépni egyik téridő dimenzióból a másikba, vagy egyidejűleg képesek jelen lenni mindkettőben. De ez csak a dolog egyik fele. Hiszen a világhálón virtuálisan a glóbusz legtávolabbi pontjával is kapcsolatba léphetsz, és sokszor jóval problémamentesebben, mint a közvetlen szomszédságoddal. Az erdélyi költő, Balla Zsófia mesélte el, milyen sokkoló volt számára az az utólagos felismerés, hogy a közvetlen közelében zajló délvidéki háború, jól lehet a bombázások áthallatszottak a határon, annak idején olyan távoli eseménynek tűnt, amelyhez neki semmi köze. Mint bevallotta, ez a tapasztalat költői egzisztenciájában rendítette meg. A valóságnak ez a fele legalább

olyan fontos, hiszen azt jelzi, hogy a művész még mindig felelősnek szeretné tudni magát azért, ami a világban történik, még ha az ösztönei időről időre cserbenhagyják is.

A fenti előadásokról szólva úgy fogalmazol, hogy esetükben igazából már nem közvetlenül a szereplők, hanem az „egymástól elszigetelt téridő-szegmentumok lépnek egymással dialogikus kapcsolatba”. Megmondom őszintén, ez egy színházi ember számára kissé elvontan hangzik; de megpróbálom lefordítani a magunk nyelvére. Többek között arról a szimultaneitásról is szó lehet itt, amikor egy színházi térben több helyszín és idősíks jelenik meg egyszerre. Vegyük példának a Nemzeti repertoárján levő *Psychét*, ahol a színházi tér – ha jól számolom – kilenc részegységet foglal magába: ezek közül hátul, középen Ungvárnémeti Tóth László intim szférája stabil viszonyítási pont: ez a hős mindvégig ide kötődik, ami azt jelzi, hogy a folyamatosan úton lévő, alakváltó hősnővel szemben ő egy „önazonos” figura, egy mániájába zárkózott narcisztikus személyiség. De hasonlóan jól lokalizálható Psyché testvérnénjének és sógorának lakótere a bal oldal középrészén (ahol annak születése és Psyché polipműtétje is történik), s kap kiemelten fontos jelentést a jobb oldalnak az a közép felé eső része, ahol a Kazinczy bányácskai irodalmi szalonjában zajló jelenet idéződik meg. Ezen a térrészen az előadás során mindvégig Psyché költő-mivoltának a drámája zajlik, hol konkrétan jelenetvezve, hol szimbolikus formában. – Általában is igaz, hogy a szimultaneitás

mint kompozíciós elv a zárt színházi térben válhat igazán produktívá, melyet nem korlátoz az irodalomra vagy a filmre jellemző linearitás.² A színházat a modern képzőművészettel viszont pontosan ugyanez a kompozíciós elv, a téridő szegmenseinek egyidejű jelenléte, dialogikus összjátéka rokonítja; nem véletlen, hogy a XX. században a színházi nyelv sok esetben képzőművészek inspirációjára újjult meg. Maga a történetmesélés azonban a színpadon is a linearitás elvén alapul, még akkor is, ha a rendező a fordított időrendet alkalmazza (mint például Vidnyánszky a Csehov-darab, a *Három nővér* esetében, melyet ő a harmadik felvonással indít). Psyché élettörténete ebben az előadásban kronologikusan követhető nyomon, hűen az alapmű biografikus jellegéhez, mely a versekben megnyilatkozó költői fenomént az olvasó tudatában hús-vér alakká, és/vagy egy „verses regény” főhőssévé transzformálja. E rendezésnek a Weöres-mű megjelenése után több mint négy évtizeddel az a legnagyobb szenzációja, hogy a hét azonos korú Psyché-alteregó (akik színinövendékként egy évjáratot képviselnek) együtt teremti meg a színpadon azt a komplex alakot, akiben korunk Psychéjére ismerhetünk. Ám ez a varázslat csak úgy jöhetett létre, hogy Psyché „osztott személyisége” egy számára adekvát, összetett téridő-rendszerben tudott megnyilvánulni, erotikus többletével folyamatosan át is hágva azokat a virtuális határokat, melyek annak „szegmenseit” a színpadon egymástól elválasztják.

A realitás világában, a XIX. század első évtizedeinek magyar viszonyai között azonban ezek a határok korántsem voltak virtuálisak. Bódy Gábor 1980-ban készült filmjében igen nagy hangsúlyt kap a különböző létszférákat elválasztó távolság, Psyché folytonos útonléte, aki mint „kalandornő” valóságos pikaró-hősként ingázik a „fent” és a „lent” világa, a nyomorúságos putri és az előkelő bécsi szalon, a vidéki nemesi kúria és a pozsonyi országgyűlés más és más mentalitást elváró közege között. S e térbeli kalandor dinamikája egyszer csak mintha maga magától feszítené szét az élettörténet reális időkereteit is: Psyché az Amerikában töltött évek után egy száz évvel későbbi időszakba, a XX. század fasiszálódó Európájába érkezik vissza... Amikor a kilencvenes években a Toldy Ferenc Gimnáziumban magyar irodalmat tanítottam, én ezt a filmet évről évre levetítettem a tizenhat éves diákjaimnak, még mielőtt a XIX. századi reformkorral foglalkozni kezdtünk volna. S ezt követően jóval könnyebb volt megbirkózniuk a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* ma már úgymond „idejétmúlt, élvezhetetlen” nyelvezetével (az egyik osztály diákjai a Madách-mű egyes színeinek 5–10 perces „zanzásított” verzióját nagy kedvvel készítették el). – Azt persze soha nem lehet előre megmondani, miféle tapasztalat lendíti át az ifjú embert a holtpontra, s kezdi el olvasni a klasszikusokat úgy, mintha a kortársai volnának. Számomra egyetemistaként a múlt század hetvenes éveinek közepén Puskin volt az a szerző, aki nevezetes poémájával, *A bronzlovassal* kiprovokálta belőlem a kérdést: hogyan fér össze egymással a modern Oroszország megalapítója előtti tisztelgés, a dicsőítő óda műfaja és az orosz kisember lázadásáról szóló verses elbeszélés, aki végül fenyegető átkot mond Nagy Péter Néva-parti lovas szobrára, sorsa tragikus alakulásának okozójára. Később a filológusok azt derítették ki, hogy ezt az eredetileg két önálló művet egy Puskin korabeli szerkesztő illesztette össze, vont a közös cím alá. Ám véleményem szerint ebben az esetben a szerkesztő a szerző szellemében járt el, amit drámája, a *Borisz Godunov* is bizonyít.³ Ebben a műben ugyanis a két főszereplő, a cárijelölt, aki az uralkodással járó történelmi felelősség elől menekül, és Grigorij, a kolostorban nevelkedett fiatal anarchista, aki önjelölt trónkövetelőként a hatalom megragadására tör, a színpadon nem is találkozik egymással. Nincs tehát a műben klasszikus értelemben vett drámai konfliktus; Puskin olyan, két egymástól távol eső létszférát ütköztet, amelyek szereplői között nem is lehetséges a dialógus. Nyelvük sem közös: Borisz az egyházi szláv liturgia archaikus versnyelve, Grigorijé a próza felé hajló, profán

versbeszéd. Ám a XX. századi történelem azt bizonyítja, hogy ez a két szféra: az egyszemélyes diktatúrába torló bolsevista önkényuralom hatalmi centruma és a vele szemben álló össznépi anarchia a Birodalom periferiáin máig is egyidejűleg hat az oroszra túl az egész világ alakulására. Nyugodtan kimondhatjuk: nem a költő szubjektív szemszögéből látszott ez a szembenállás ilyen drámainak már Puskin korában sem, még ha akkor kevesen látták is be ennek a felvetésnek a rendkívüli horderejét. Puskin élelétét lehetséges persze olyan „költői vízió” tekinteni, melyet fényesen igazolt az idő. Ám a két történet összekapcsolásának, a „szent” és a „profán” létsféra dialógusra kényszerítésének ez a merész ötlete legalább annyira volt köszönhető Puskin kivételes valóságismeretének, mint jóstehetségének.

Neked eszerint fenntartásaid vannak a „költői színház” terminusával kapcsolatban. Amennyire néhány évvel ezelőtt Debrecenben érzékeltem,⁴ ezzel a jelzővel Vidnyánszky Attila – illetve a körülötte szerveződő Művészeti Műhely – annak kívánt hangot adni, hogy az ő színháza szembehelyezkedik a kortárs magyar darabokra és rendezőkre egyre inkább jellemző naturalista tendenciákkal. Igaz, a „költőiség” fogalmának pontosabb definiálásával ez a csapat – amelynek mi magunk is a tagjai vagyunk – azóta is adós maradt, amit egyre többen tesznek jogosan szóvá.⁵ Pedig volt már hasonló szembenállásra példa a színháztörténetben: száz évvel ezelőtt Mejerhold a realistának nevezett, de valójában naturalista színházesztétika leváltásáért küzdött.

Csak hogy ő nem a „költőiséget” állította szembe a naturalizmussal, hanem a szimbolizmust. A színpadi nyelv megújítását a századelő szimbolista orosz költőitől – Alekszandr Blokától, Valerij Brjusovtól, Vjacseszlav Ivanovtól, Leonyid Andrejevától, Andrej Belijától – várta.⁶ De azt azért senki nem gondolhatja komolyan, hogy a naturalizmus irányzatának legjobbjaitól el kellene vitatnunk a költőiséget. Ha szakmailag korrektek akarunk lenni, a „költői” jelző voltaképpen az „irodalmi” szinonimája; igaz, a „költő” a magyarban mindenekelőtt versíró jelent, de használjuk a XIX. századból örökölt „drámaköltő” és „próza-költő” kifejezéseket is.⁷ Ezért szerintem indokolt, hogy máshonnan közelítsük meg azt a színházesztétikát, melyet Vidnyánszky Attilán kívül mindenekelőtt a mai kortárs orosz rendezők képviselnek. A múlt század hatvanas–hetvenes éveiben Király Gyula, a kiváló magyar russzista – aki egyik legfontosabb tanulmányában Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*-ét Shakespeare *Hamlet*-jével vetette egybe, kitérve a „boszszúdráma” ókori előzményeire, elsősorban az *Elektrára* is

– arra a meggyőződésre jutott, hogy az irodalmi művek valójában nem három műnembe sorolandók, ahogyan azt általában tanítani szokták nekünk, hanem kettőbe. Aszobjektum valóságához való viszonya a líra műnemében teljesedik ki, ölt adekvát műfaji formákat. A valóság objektív szemlélete viszont az epika sajátja, amelynek e felfogás szerint két fajtája van: a drámai epika, melynek jellemzője a perszifikálódott érdekek konfliktusa, és az elbeszélői epika, amelynek két nagy műfaja van, az eposz és a regény. Utóbbiban, mint a XIX. század vezető műfajában azért van szükség szerzői, alaki és/vagy elbeszélői narrációra, mert a hősök ambíciói, törekvései nem közvetlenül, drámai ütközésekben mérettetnek meg, hanem közvetve: a rendszerint több szálon futó, több hőst szerepeltető cselekmény áttételén keresztül. Ennek révén vagy a valóság „önmozgásába”, „létlogikájába” láthatunk bele (sorsregény), vagy egy-egy korszak morális arculatát ismerhetjük meg (erkölcsrajzi regény).⁸

Ezt a felvetést elsősorban ontológiai irányultsága miatt tartom rendkívül fontosnak. Én is hasonló alapon – a lételmélet felől vizsgálódva, később pedig a kulturális antropológia kérdésfelvetései mentén – jutottam arra a felismerésre, hogy az ember ab ovo drámai lény, vagyis hogy csak a közösség áttételén keresztül tud személyiségként megnyilvánulni. S láttam rá fokozatosan arra, hogy ezek a megnyilvánulási formái eleve teátrálisak, a leghétköznapiabb tevékenységet megszentelő rítuscse-

lekménytől kezdve egészen a nagy közösségi ünnepekig – a történelem előtti időktől mindmáig. Tehát számomra nem az epika, hanem a dráma volt az a szinkretikus fogalom, mely minden kulturális megnyilvánulásra érvényesnek mutatkozott. A népi dramatikus szokáshagyománytól a Petőfi-kultuszon át ugyanez az alapja az olyan új közösségteremtő kommunikációs technikáknak is, mint amilyen a facebook, mely a ma divatos „verbatim” színház⁹ kedvenc vadászterülete. Mint gyakorló színházcsináló ugyanakkor túlnyomó részben archaikus elbeszélői epikából dolgoztam: krónikák, legendák, lovagkori hőstörténetek, népmesék és keleti népi eposzok szövegeiből. A színpadi forgatókönyv előállításánál során, amikor különböző műfajú textusokat „léptetem föl” és igyekeztem párbeszédre kényszeríteni, szükségem volt narrátorra. Amihez tisztáznom kellett azt is, hogy kicsoda ez a személy: egyszerű történetmondó, avagy netán a színpadi eseményeket kommentáló kórus szerepét tölti be. Gyakorlatilag azzal foglalkoztam tehát a legtöbbet, hogyan ötvözhető, hozható közös nevezőre az epikán belül az elbeszélői és a drámai epika.

Érdeemes tekintetbe venni azt is, hogy a regényi létálapot dominánssá válása valójában nem a XX., de még csak nem is a XIX. században kezdődött. Shakespeare *Hamlet*-je többek között azért korszakalkotó mű, mert a drámai konfliktus elsikkadását magát is színre viszi, ami korunkból, a XXI. század mediatizált világából visszate-

kintve válik igazán fontossá. Mert manapság, ahogyan a mondás tartja: „Nem elég igaznak lenni, annak is kell látszani.” A nevezetes egérfogó-jelenetben az udvar emberei Claudius után sorra kivonulnak a teremből – így hiába volt sikeres Hamlet részéről a „tetemrehívás”, az eredmény köz hírré tétele elmarad. Ehelyett az válik nyilvánvalóvá, hogy az államapparátus embereit pillanatnyi politikai érdekük vezérli, s az hidegen hagyja őket, hogy kinek a kezébe került az ország sorsa. E lakájmentilitás, konfliktuskerülő attitűd vezet ahhoz, hogy a dráma tetőpontján – Kemény Katalin kifejezésével élve a „katastrofé” pillanatában – képtelenek arra, hogy a „lét felé forduljanak”.¹⁰ A dráma „legfőbb eseménye”¹¹ így módon elmarad, miközben a színház közegében a színjáték feltételes valósága a tényleges valóság státuszába kerül. Ezért keletkezik nézőként az a benyomásunk, hogy az ítélethozatal magában a létben sikkad el.¹² S azt nehéz volna tagadni, hogy az általános romlás, az entrópia elve ebben a darabban mindenkit és mindent maga alá temet – ami egyes mai rendezőket és műelemzőket arra a határátlépésre indít, hogy még Hamlet tragikus hős mivoltát is megkérdőjelezzék.

A nagyformátumú szerepek degradálása manapság általános jelenség, mind a mindennapokban, mind a színpadon. Ám a tavalyi POSZT díjnyertes előadásának, az *Isten ostorának*¹³ a sikere azt bizonyítja, hogy a közönségből még mindig nem vészett ki a mitikus formátumú hősök iránti igény. S az idei MITEM-en a külföldi előadások között is feltűnt egy Iliászról és egy Titus Andronicusról¹⁴ szóló színmű, ami ugyanezt bizonyítja. A nagyság iránti vágy olyannyira bele van téve kódolva az emberbe, hogy – amint azt Verebes Ernő a *Don Quijote*-előadás kapcsán rendezett idei vitán megfogalmazta – ma már a nagyság hiánya is betöltheti azt a funkciót, melyet egykor, ahogyan Arisztotelész mondta, a „nálunk különb” tragédia-hősök töltöttek be.¹⁵ Samuel Beckett a XX. század ötvenes éveinek végén e hiányt magát tette abszurd drámája főszereplőjévé, amelynek kilétét már a darab címe is sejteti: a *Godot-ra várva* – az angol „God” jelentése alapján legalábbis – az Istenre való várakozásként is értelmezhető.¹⁶

Eszembe jut erről Mihail Bahtyin nevezetes tanulmánya, amelyben azt állítja, hogy a két személy közötti dialógus „mindig helyet teremt egy harmadik szereplő számára is”.¹⁷ A dialógusban álló feleket – mint mondja – valójában ez a harmadik létező köti össze, lett légyen az akár egy olyan természeti jelenség, mint a tél. A Bahtyin által felhozott példában a beszédpartnerek a télelre mint felettük álló élő személyre, mint az élet nagy mozgatójára

tekintenek, anélkül, hogy megneveznék azt. A dialógusnak ez a bizonyos harmadik – Bahtyin meglátása szerint – egyszerre alanya és tárgya, aki vagy ami ha megszűnik létezni, nincs miről vagy kiről beszélni többé – a valódi párbeszéd lehetetlenné válik.

Az emberiség nagy korszakváltóiban éppen ezen a posztion történik „személycsere”. Az animizmus világában állat-, növény- vagy tárgy-alakú totem-ősök állnak ezen a helyen, a sokistenhitű kultúrákban egyszerre állat és ember alakú istenségek, a monoteista vallásokban pedig az „egy igaz Isten” vagy a világot mozgató őselv többnyire emberi lények – próféták, megváltók – közvetítésével válik jelenvalóvá. Ezzel párhuzamosan különböző dramaturgiai stratégiák jelennek meg. Az írásbeliség előtti törzsi társadalmakban még a teljes világképet és a társas együttlét tabukkal védett szabályrendszerét megerősítő ünnepi rituálék rendje tölti be ezt a funkciót, a sámán mint e rituálék szertartásmestere által. Az athéni poliszdemokrácia drámai versenyein a drámaíró viszont már egy olyan dramaturgként működik, aki a mítoszokból kiemeli, felviszi a színpadra az ember alakú istenek és a földi hőszokozok kozmikus méretű küzdelméről szóló történeteket, egyidejűleg demonstrálva az égi és földi hatalmak közötti hierarchiát, de a közöttük évről évre megújítandó dialógust is. Az írásbeliségnek hála, ez a fajta dialógus máig sem merült feledésbe, mi több, a színházelmélet ma is ezt tekinti etalonnak. Mégsem mondhatjuk, hogy ez a modell manapság érvényben volna, bár az antik tragédiák folyamatosan színre kerülnek, sőt kortárs átiratok is születnek belőlük. A dramaturg posztján azonban ma már nem olyan drámaíró-didaszkosz áll, aki képes volna megnyitni e létszférák közötti átjárót. A XX. század a rendezői színház korszaka volt. De közülük a legjelentősebbek, akik – mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Brecht, Grotowski vagy Tadeusz Kantor – egyúttal teoretikusok is voltak, egytől egyig ennek az átjárónak a megnyitására törekedtek, függetlenül attól, hogy milyen ideológiai kontextus „szabadulóművészeként” próbálták helyreállítani az ember nembeli státuszát, amelyből nem iktatható ki a transzcendencia.

Ebbe a sorba tartozik Anatolij Vasziljev is, aki egy rövid életű, de korszakos jelentőségű vállalkozás idején rendezett először Magyarországon: a színészek által alapított Művész Színházban, mely 1993-tól 1995-ig működött. 1990-ben megfogalmazott jóslata – mely egyúttal saját rendezői krédója is – napjainkban beigazolódni látszik, legalábbis az idei MITEM-en bemutatott előadások tükrében:

„Úgy gondolom, a drámai színház mostanság, abban a formában, ahogyan ismerem, leállófélben van. Mintha

*a vizuális színház nem tudná többé közvetíteni azt az információt, amit korábban. A szöveg színháza ma már nem kielégítő, mert ez halott színház. Vannak ugyan még előadások, melyek jól el tudják mesélni a darabot, de ezek mindig átadják helyüket azoknak, amelyek a szöveget nem használják. Úgy tűnik, az avantgárd és a klasszika – a pauzába zárt vizuális cselekmény és az irodalmi szövegre építő cselekmény – szintézisének keresése lesz a színház eljövendő útja.*¹⁸

Vasziljev itt arra a feltűnő jelenségre is utal, ami jellemzője volt az elmúlt negyedszázad magyar színházának is, tudniillik hogy a szövegalapú dramaturgia háttérbe szorult az egyre dominánsabbá váló mozgásszínházakkal szemben. Arra is érdemes volna kitérni, hogyan fordult meg mára ez a tendencia (lásd a már fölemlegetett „verbatim” színházat). De ennél jóval fontosabb, hogy hol tart ma az a szintézisre való törekvés, melyet Vasziljev itt megjósolt. S hogy mi az a magnetikus erő, mely egymáshoz vonzza az avantgárd és a klasszikus művészetfelfogás ellentétes attitűdjét: az avantgárd radikális jelhasználát, filozófiai elkötelezettségét, és a klasszikus szövegek rétegzett nyelvezetét, kiterjedt jelentéstartományait. A legfontosabb kérdés pedig szerintem az, hogyan tudja kölcsönösen dinamizálni egymást a születőfélben lévő, ma még kodifikálatlan vizuális gesztusnyelv és a műbe zárt irodalmi szöveg.

Azt hiszem, az idei MITEM-en ebből a szempontból mindkettőnk számára a Carlo Gozzi drámája alapján készült előadás, *A holló* jelentett revelatív élményt, amelyet Nyikolaj Roscsin rendezett.¹⁹ Gozzi meséjét, mely egy közel-keleti (bagdadi) történet barokk verziója, itt egy régi-új átiratban kapjuk, a vásári komédiák akcióra fókuszáló, zanzásított nyelvezetén. Ez a XX. század orosz avantgárdjának szellemét idéző rendezői eljárás – rövidsége és fragmentáltsága okán – már eleve aktívvá, nyitottá teszi az irodalmi szöveghez való viszonyt. De hasonló a hatásmechanizmusa az előadás képnnyelvének is: az élőlényként működő fémmonstrumok felléptetésével ez a rendezés egyrészt a barokk színház illuzionista színpadtechnikáját parodizálja, másrészt azt a fatális rémtörténetet, melynek alaptémája a mértéken felüli önfeláldozás, valamint a barokkra ugyancsak jellemző erotikus túlfűtöttség. A történetmesélés XXI. századi jellegét, az előadás itt és most aktualitását pedig – a díszletek és jelmezek uniformizáltságán túl – a ceremóniális keretjáték (a „Gozzi-utód” prologusa és a zenekart vezénylő „szertartásmester” epilógusa), valamint az emberrablás közjátéka állítja be (melyben a „Gozzi-utódot” terroristák likvidálják). Az előadás cselekményszerkezete ugyanakkor hűen követi azt a mesei modellt, melyben a „legfőbb esemény” (Vasziljev) valójában maga a megoldás, vagyis a happy end. Itt azonban nem azon van a hangsúly, mint

Gozzi fiabájában, hogy a boldog nász elől végül elhárul minden akadály. Itt a „katastrofét” (Kemény Katalin) szinte azon nyomban követő katarzis annak köszönhetően jön létre, hogy a néző előtt az idők teljessége, az emberiség kulturális emlékezetének szimultán működése tárul fel: a mese mitikus előideje, a Gozzi-mű keletkezésének nagy európai korszaka, a barokk és a posztszovjet Oroszország még mindig nem lezárt, a jelenbe is átnyúló időszak szemléletileg egyetlen tér-idő kontinuumot alkot. Az új művészgeneráció számára láthatóan már nem a történelemmel való leszámolás a program (mint a XX. század közepétől fellépő nemzedékek számára, amint azt nálunk Weöres egész életműve példázza), hanem az ökológiai katasztrófával való szembenézés. A holló „boszszújáról” szóló mese nekünk, XXI. században élőknek azt üzeni, hogy az ember nem szakadhat ki büntetlenül a természetből, melynek maga is része, mert akkor az elemi erők egyként ellene fordulnak.

Ugyanez a fajta univerzális szemlélet jellemző Vidnyánszky Attila rendezői felfogására is. 2003-ban bemutatott előadásában, mely Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából* (1955) című opusából készült, úgyszintén az ember kettős identitása, a természet és a civilizáció általi meghatározottsága manifesztálódik. Annak idején, amikor az antropológiai színház magyarországi esélyeit latolgattuk Eugenio Barbának, az Odin színház alapítójának teoretikus felvetései alapján, kitértünk az eredeti kolinda Bartók–Juhász–Vidnyánszky által létrehozott transzfigurációs sorára. Talán érdemes ezt a részt itt szövegszerűen is beidézni:

„Bartóknál a samanisztikus eredetű szarvas-motívum szimbolikája még a kolinda archaikus szűzségének jelképiségével rokon: Cantatájában a szarvasfiúk küldetése kozmikus szinten teljesedik be: rátalálván a »tisztá forrásra« számukra már nincs visszaút a civilizáció világába. Juhász Ferenc opusában a természet és a civilizáció közege már karakteresen íródik át, mintegy szerepet cserél: a vadon itt az a nagyváros, ahová a szü-

lőfaluját elhagyó második világháborús nemzedék tele világmegváltó ambíciókkal bevonult, s a kivonulás, ez a második exodus már nem az újrakezdés lehetőségét ígéri, hanem a korai vég előérzetével terhes. [...] Vidnyánszky Attila [...] – hasonlóan a sámán-szeánszhoz – egy olyan audiális teret hoz létre, melyben az alapanyagul választott Juhász Ferenc-opus szöveg-szegmensei transzformálódnak valóságos hangfüggönyként működő zenei szövevé; egyszerre szolgálva a beapplikált vidéki életképek tagolását, elválasztását és összekötését a globalizált világ apokaliptikus pillanatfelvételeivel. A szférikusnak és a naturálisnak e drámai ütköztetése révén közvetlenül képződik meg a nézőben a szarvas-lét szimbolikus tartománya, mint kézzel fogható realitás. Ezen a színpadon a főhős, a szarvassá változott fiú – a sámánhoz és a költőhöz hasonlóan – egyszerre fordul önmaga és a külvilág kettős idegensége felé. Ez teszi képessé a dialógusra és a metamorfózisra, az »ember alatti« és az »ember feletti« létszintek bejárására, összekötésére. Egzisztenciális működése kétirányú: folyamatos exodus és visszatérés.”²⁰

Vidnyánszky Attila Gagarin űrrepülésének 50. évfordulójára rendezett *Mesés férfiak, szárnyakkal* című előadásában (2011) viszont már a világember civilizáció felőli olvasatát kapjuk. A kérdésfölvetés itt már az, hogy a földi szférákon túlra merészkedő emberiség valóban

új tapasztalatok birtokába jutott-e, amikor technikai értelemben ténylegesen megnyílt számára a kozmikus dimenzió. Gagarin mintegy másfél óráig tartó űrutazása után nagyon hamar elhangzott az a magabizó kijelentés, hogy az emberiség az űrkorszakba lépett, s hogy a fejlődés lehetőségei ettől kezdve korlátlanok. Az elmúlt több mint fél évszázad valóban forradalmi változásokat hozott, de nem egészen abban az értelemben, ahogyan azt akkor az űrversenyben részt vevő két nagyhatalom kommunikálta. A '90-es évekre az derült ki, hogy ezt az új korszakot sokkal inkább a földi kommunikáció forradalma, az internet fogja meghatározni – amelynek, igaz, az űrkutatás volt az előfeltétele. S ebben az információs társadalomban az ember teljesen másképp kezdte érzékelni a téridő-dimenziókat: hirtelen minden eddig felhalmozott tudás hozzáférhetővé vált, szabad átjárást biztosítva azok között a világrészek, kultúrák között is, amelyek a civilizáció más-más korszakait képviselték – és képviselik részben még ma is. Egyszerre van jelen a természeti népek ciklikus időszemlélete és a „fejlett” világ célorientált, finalista beállítottsága, mely többé nem a természet ritmusához igazodik. Voltaképp ennek a világállapotnak a létrejöttét követi nyomon Vidnyánszky Attila rendezése, amikor az ember repüléssel kapcsolatos mitikus képzeteit, a madárembertől Leonardo repülő szerkezetein és Ciolkovszkij egzakt fizikai számításain át a Gulágra száműzött konstruktőrök szenvedéséig minden lényeges stációt fizikai konkrétságában vonultat fel. Olyan kommentárokkal kísérve, melyeknek a halott tör-

téneti személyeket megtestesítő színészek a narrátorai, akik szövegeik révén magát a színészparadoxont hozzák játékba: élőként, mintegy a halálból visszatérve hűvös tárgyilagossággal, sokszor egyes szám harmadik személyben idézik fel a „maguk” szenvedéstörténetét. Ezeket az emberi drámákat egytől egyig a „legfőbb esemény”, a halál pillanata felől exponálja a rendezés, akkor, amikor az emberfeletti teljesítményt megtorlással, az alkotó ember semmibe vételével vagy egyenesen likvidálásával „honorálja” a hatalom.

Ez tulajdonképpen már önmagában is elég volna ahhoz, hogy a XX. század egyik nagy történetéről hiteles dokumentumdráma szülessék. Egy ilyen darab akár odáig is elmehetne, hogy ezeket a tragikus sors történeteket a krisztusi életáldozat közkeletű metaforája által szentelje meg. De Vidnyánszky Attila azzal, ahogyan a negyedik betlehemi királyról szóló legendát beleszövi a darabba, éppen ellenkezőleg jár el: rendezése mindvégig a misztikus múltbeli és a profán jelenbeli cselekmény közötti tér- és időbeli távolságot hangsúlyozza, miközben a misztikus történet is fizikai konkrétságában, szekvenciákra tagolt némajátékként idézi meg. Magát a történetet viszont – vagyis azt, hogy a negyedik betlehemi király Jézus születésekor kelt útra, s mindenét feláldozva Krisztus kereszthalálára érkezett meg –, egy énekmondó narrátor közvetíti. E narráció paraliturgikus szövegtére azonban nem lokalizálható, így nem is azt a funkciót tölti be, hogy ezt a misztériumdrámát összekösse az űrhajózásról szóló cselekmény csúcspontjával, amikor az első űrhajós a gravitációt legyőzve elhagyja a föld légkörét. A „legfőbb eseménynek” ezért aztán a harmadik dialóguspartner, a közönség tudatában lehet és kell megtörténnie, aki a forgószínpadra ültetve a fordított perspektíva szabályai szerint lát rá a téridő egymástól elszigetelt szegmenseiben zajló aktuális eseményekre. S miközben a forgószínpad többször körbefordul vele, szemléletileg újra és újra megtapasztalhatóvá válik számára az emberiségléptékű világidő és az egyes ember életideje közötti ekvivalencia.

Erről az előadásról is elmondható, hogy magából a kompozícióból fakad az a fajta humánus, mely képes felülírni a diktatúrák ideológiai terheltségét, melyeknek az ateizmus mellett a múlttal való leszámolás volt a fenn-
 n hirdetett programja. A kortárs drámaíró nemzedé-
 kek számára ennek az előadásnak az lehet a legnagyobb
 tanulsága, hogy az egyes történelmi korszakok, így akár
 egy nemzet évszázados szenvedéstörténete is csak eb-
 ben a tágabb szemléleti keretben beszélhető el érvénye-
 sen. Érdemes hát folyamatosan szem előtt tartanunk
 Pilinszky János holokausztra vonatkozó aforisztikus
 megfogalmazását: „ami itt történt, botrány, amennyiben
 megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben
 megtörtént” (*Ars poetica helyett*).

Az írásunk címében szereplő kérdésre adandó válaszunkat
 végezetül az alábbiakban összegezzük:

A kortárs világszínház nemzetközileg elismert, markáns
 vonulatáról, amelynek itt csupán néhány előadását vizsgál-
 tuk meg tüzetesebben, bizvást elmondható, hogy egyidejű-
 leg juttatja érvényre a dráma eredendően epikus karakterét
 és költői mivoltát. A színpadi alkotásoknak az elbeszélői
 epikával – mindenekelőtt az eposzsal és a regénnyel – való
 rokonságát napjainkban az teszi mind szembetűnőbbé,
 hogy a rendezők rendszeresen alkalmazzák azokat a nar-
 ratív eljárásokat, melyeket eredetileg az elbeszélői epika
 dolgozott ki, hogy dialogikus kapcsolatot létesíthessenek
 a téridő különböző dimenziói és elszigetelt szegmensei kö-
 zött. Ami pedig a „költői színház” kifejezést illeti, az vol-
 taképp a „művész színház” jelentésével azonos: mindkettő
 azt fejezi ki, hogy az adott intézmény a naturális valóság
 leképezése helyett a költői/művészi fikciót²¹ kívánja újra
 beiktatni a jogaiba – a színészi alkotás révén juttatva el az
 embert „a teljes értelemben vett teremtségig”.²²

A fenti két fogalom ahhoz azonban nem elégséges, hogy
 rámutasson az itt vizsgált új színházesztétika jellegadó vo-
 násaira. E művészi felfogás és gyakorlat lényegét olyan is-
 merős, más kontextusban nagyon is működőképes fogal-
 mak ragadják meg jóval pontosabban, mint az *egészelvűség*,
 az *univerzalizmus*, az ember kulturális emlékezetének tel-
 jes tartományát felölelő *transzhistorizmus*,²³ a kezdet és a
 vég egyidejűségének *apokaliptikus szemléletmódja*.

Jelen írásunkkal arra kívántuk felhívni a figyelmet,
 hogy napjainkban minden jel szerint újra egy olyasfaj-
 ta „emberiségdrámára” való igény körvonalazódik – és
 nemcsak Európa határain belül, hanem azon túl is –, me-
 lyet a magyar drámairodalomban Madách remekműve,
Az ember tragédiája képvisel.²⁴

JEGYZETEK

- 1 SZÁSZ Zsolt – PÁLFI Ágnes: *Ez egy valóságos színházavató volt!* Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről. Szenárium, 2016. május, 41–60.
- 2 A színház és a film eltérő téridő-dimenzióiról lásd VASZILJEV, Anatolij: *A valóság nyitott tere.* = Uő: *Szín-
házi fúga*, OSZMI, Bp., 1981, 82–113. Megjegyzendő,
hogy Vidnyánszky Attila a *Psychét* először szabadterén
rendezte meg: az előadás a későbbi kőszínházi verzió-
val azonos szereplőgárdával Gyulán került bemutatásra,
2015. július 6-án.
- 3 A dráma elemzését lásd: PÁLFI Ágnes: *Vers és próza. Pus-
kin-elemzések.* Bp., Akadémiai, 1997.
- 4 Vidnyánszky Attila 2006-tól 2013-ig volt a debreceni Cso-
konai Nemzeti Színház művészeti vezetője, majd igazgatója.
- 5 Lásd például BESSENYEI GEDŐ István: *„Halál, hol a
te fullánkod?” (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky
Attila rendezéseiben)* 1. rész: Szenárium, 2013. október
5–19.; 2. rész: Szenárium, 2013. november 24–42.
- 6 Lásd erről: *Mejerhold műhelye.* Bp., Gondolat, 1981, 33–39.
- 7 A hazai irodalomtudományban az elmúlt három évtized
egyik legfontosabb fejleménye, hogy a lírai versnyelv elemzé-
se során kidolgozott módszerek alapján, mindenekelőtt Ko-
vács Árpádnak és tanítványainak köszönhetően, nagy lendü-
lettel indult meg az elbeszélő próza nyelvezetének a fonémák
szintjéig hatoló vizsgálata.
- 8 Lásd ehhez a szerző összefoglaló tanulmánykötetét: KIRÁLY
Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza.* Bp., Akadémiai, 1983.
- 9 Lásd erről Nánay Fanni definícióját: „A verbatim színház a
dokumentumszínház azon formája, ahol a darabok az adott
eseményről vagy témáról kérdezett interjúalanyok szó sze-
rint idézett nyilatkozataiból épülnek fel, azokban egyetlen
kitalált szó sem lehet. [...] A verbatim nyelve – hiszen az
előadások szövege interjúk alapján készül, szereplői és ese-
ményei valóságosak – az élő köznyelv; az alaphelyzetek, kon-
fliktusok jellegzetesen ateatrálisak, az alkotók azonban azok
formába öntésekor a dramatizálásra, a színházivá tételre
törekednek. Az előadások nem titkolt célja, hogy a közön-
séget nagyobb társadalmi tudatosságra ébresszék. A szín-
padi cselekmény lehet tisztán szövegközpontú, máskor az
alkotók törekedhetnek az elmesélt történetek eljátszására
is.” Vo.trafo.hu/hu-HU/panodrama
- 10 „A görög *katastrofé*, ami megfordulást jelent, még ponto-
sabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom
szálai kibontakozni kezdenek, az európai nyelvekbe csak
az összeomlás értelmében ment át. Ahol az élet zavarai,
kötései-bogai áttekinthetők lennének, ahol a való felé for-
dulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk.”

- Vö. KEMÉNY Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit. Szélgjegyzet Hamvas Béla Karneváljához*. Bp., Akadémiai, 1990, 41.
- 11 Vö. VASZILJEV, Anatolij: Irodalmi szöveg és improvizáció. = Uő: *Színházi fuga*. Bp., OSZMI, 1998. 34–55. A kifejezést lásd: 44.
 - 12 Lásd ehhez Jurij Lotman szemiotikai megközelítését, mely szerint a „szöveg a szövegben” bármely szituációjára jellemző a ’reális/feltételes’ szembeállítására épülő játék”. Shakespeare drámájában a Hamlet kezdeményezte színjáték példájával szemlélteti, „a szöveg bizonyos részeinek kettős kódolása” miként eredményezi azt, hogy a szöveg „alaptere” reális térként értelmeződik. Vö. LOTMAN Jurij: *A művészi tér problémája Gogol prózájában*. Fordította: MERCZ Andrea. = *Kultúra, szöveg, narráció. = Honorem Jurij Lotman*. Szerkesztette: KOVÁCS Árpád, V. Gilbert Edit. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 172–173.
 - 13 A Vidnyánszky Attila rendezte előadásról lásd Tömöry Márta: „Mondd, bűn megölni egy sólymot?” *Bánffy Miklós Attila-drámája a Nemzeti színpadán*. Szcenárium, 2015. március–április, 95–100; valamint: KESERÜ Katalin: *POSZT 2015*. Szcenárium, 2015. október, 87–98.
 - 14 Lásd erről: TÖMÖRY Márta: „De ha a légynek apja, anyja van?” *TIIT: a jakut Titus Andronicus*. Szcenárium, 2016. május, 70–80.
 - 15 Lásd ehhez: „A hősi hóbort ragálya” – *beszélgetés a Nemzeti Színház Don Quijote-bemutatójáról* (résztevői: Tömöry Márta, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt), Szcenárium, 2015. október, 62–70; valamint: PÁLFI Ágnes: *Bekezdések Cervantes regényének újraértelmezéséhez*, Szcenárium, 2015. május, 43–55.
 - 16 Lásd a műről készült doktori disszertációt: PINCZÉS István „4D Ro” analógiájú művészi hatáskereső eszköz vektorizációja Samuel Beckett *Waiting for Godot* című tragikomédiájában (DLA értekezés, 2009). www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/pinczesidolgozat.pdf
 - 17 Vö. BAHTYIN, Mihail: *A szó az életben és a költészetben*. Bp., Európa, 1985, 26.
 - 18 VASZILJEV, Anatolij: *i. m.*, 51.
 - 19 Az előadásról szóló részletes elemzést lásd: KERESZTY Ágnes: *Morbid történet – 21. századi köntösben*. GOZZI Carlo *A holló* című darabja Nyikolaj Roscsin rendezésében. Szcenárium, 2016. május, 81–89.
 - 20 Vö. PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: *Ímhol az ember*, Csokonai Színpad, 2007.
 - 21 Lásd ehhez a klasszika-filológus Olga Frejdenberg okfejtését arról, hogy az antikvitás világában a fikció (πλάσμα) „szemantikája a »teremtés« kozmikus képéhez nyúlik vissza. E szemantika értelmében az antik »fikció« nem esik egybe a mi »puszta ámitás« fogalmunkkal.” Vö. O. Frejdenberg: *Metafora. = Poetyika. Trudi russzkij i szovjetszkij poetyicseskij skol*. Szerk. Gyula KIRÁLY, Árpád KOVÁCS. Bp., Tankönyvkiadó, 70.
 - 22 VASZILJEV, Anatolij: *im.*, mű, 289.
 - 23 Lásd ehhez SZÖRÉNYI László: *Epika és líra Arany életművében*. = Uő: „Múltaddal valamit kezdeni” (=JAK füzetek, 45), Bp., Magvető, 164–207.
 - 24 A Vízöntő-korszak apokaliptikus téridő-szemléletének dramaturgiai vetületéről lásd: Pap Gábor–Szabó Gyula: *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*. Érd, Örökség könyvműhely, 1999.

Szántó F. István

Metafizika és művészetelmélet

Adalékok Kemény Katalin és Karátson Gábor

Csontváry- és Vajda-értelmezéséhez

■ Szinte a lehetetlenre vállalkoznánk, ha a címben szereplő metafizika szójel szabatos és egyértelmű meghatározására törekednénk, megpróbálva közös nevezőre hozni az emberi öntudat történetének talán egyik legsúlyosabb, több ezer éves múltra visszanyúló hagyományát, amelyre a szó hallatán gondolunk. Talán mégse tévedünk, ha (némileg szemben avval az értelmezéssel, miszerint a valóságon *túl*ira koncentrálna) a metafizika legáltalánosabb meghatározását úgy adjuk meg,¹ hogy azoknak a gondolkodásmódoknak összefoglaló megnevezése, melyek a valóság – vagy ha úgy tetszik: „a valóság” – természetéhez, arculatához igyekeznek minél közelebb kerülni, illetve, amelyek a mindenkori kortársak számára kínálnak elfogadható kijelentéseket arról, hogy mi az, amiben élnek, és, végül, amelyek egyúttal jóserővel vonják maguk után az adott, a mindenkori, az éppen aktuális valóság megváltoztatásának szándékát. De semmiképp sem feledkezhetünk meg a metafizika azon jellemzőjéről (hiszen a vele szembeni óvatosságtartás, netalántán heves ellenszenv és elutasítás talán legfontosabb magyarázata épp ebben ragadható meg), a nagyság iránti érzékéről – legalábbis vágyáról – sem, amely – szinte koroktól függetlenül – úgy látszik mindig is zavarta, bosszantotta, s talán nyomasztotta is „a túlságosan is emberi” világ kis köreit.²

Jelen témánk felől mindezt úgy konkretizáljuk, hogy vizsgálat tárgyává tesszük egyrészt azt, vajon miként érhető tetten Kemény Katalin és Karátson Gábor művészetelméletében a metafizikai irányultság, másrészt, hogy a néző (a „szubjektum”) és a mű (az „objektum”) között meglevő differencia felszámolásával – a valóság arculatát megvilágítva – hogyan próbálják érvényes tudás birtokába juttatni a mű befogadóját, harmadrészt, hogy mindez (hallgatólagosan) miképp vonja maga után a valóság- és művészetképünk megváltoztatásának sürgető igényét.

Mindenekelőtt tisztázandó, hogy ellentétben a közkeletű értelmezéssel (például ennek felismeréséhez segít-

het hozzá Kemény és Karátson ízig-vérig realista, a tapasztalati valóság legkisebb rezdülései iránt is fogékony művészetelméletének felfedezése!), nem akkor kell metafizikai tapasztalatról beszelnünk, amikor erőszakkal megkülönböztetjük, elválasztjuk a láthatót (az érzékek számára adottat, durva leegyszerűsítéssel: az „anyagot”) a láthatatlantól (az érzékekkel felfoghatatlantól, a „szellemtől”), hanem ha ezt a dichotómiát úgy tudjuk feloldani, hogy *egyidejűleg* vagyunk képesek a láthatóban észrevenni a láthatatlant, illetve, alkotóként, képesek vagyunk a láthatatlant láthatóvá tenni.³ Ez volna a művészet tulajdonképpeni feladata, a megjelenítés: az alétheia (elrejtetlenség értelmében vett igazság) felmutatásának, a heideggeri értelemben vett „felvilágítás” megtörténésének az elősegítése, amikor is a műalkotásban leplezetlenül mutatkozik meg az, ami van. Alább az ehhez a felismeréshez vezető út egy-két fontos mérföldkővét szeretném bemutatni.

Kemény Katalin Hamvas Bélával közösen írt munkája, az 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* (eredeti címe: *Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*) egyedülálló helyet foglal el a XX. századi magyar művészetelméleti irodalomban.⁴ Eredetiségének dacára (nem véletlen például, hogy egyik értő olvasója, az eszme- és irodalomtörténész Bori Imre egyenesen a magyar esztétikai gondolkodás legjelentősebb alkotásának nevezi, amennyiben a mű a modern magyar művészet koordináta-rendszerét úgy vázolja fel, hogy párhuzamosan egy teljes esztétikai világkép alapjait is lefekteti) a mű valódi hatástörténetéről mégsem beszélhetünk.⁵ S valóban: felfogható akár a sors fintorának is, hogy miközben mind Hamvas, mind Kemény Katalin jelentős művei szinte kivétel nélkül kiadatlanul lapultak az asztalfiók mélyén, a Misztótfalusi Kiadó egy a szélesebb olvasóközönségnek szánt, a kortárs magyar képzőművészetet bemutató munka elkészítésével éppen őket bízta meg.⁶ Ráadásul üröm az örömben, hogy a nyolcvanas évekbeli ún. Ham-

vas-reneszánsz sem igazán járult hozzá a tisztánlátáshoz Kemény Katalin társszerzői egyenrangúságának tényét illetően.⁷

Ez a magyarázata, hogy miért elsősorban Kemény Katalin művészetelmélet-írói tevékenysége vár feldolgozásra és újragondolásra, amihez, reményeink szerint, jelen dolgozat is szolgál majd néhány adalékkal, ám nem úgy, hogy a *Forradalom a művészetben* átfogó bemutatására vállalkozna. Egy ilyen elemzésnek ugyanis a Kemény Katalin mellett nemcsak Hamvas Béla esztétikai-művészetelméleti nézeteit kellene folyamatosan szem előtt tartania, hanem a tágabb kontextust is, beleértve a korszak reprezentatív művészetelméleteit. Most azonban nem annyira a könyv kontextuális és referenciális összefüggéseire, mint egy-két motívum működésmódjának vizsgálatára szeretném fektetni a fő hangsúlyt. Nem utolsósorban annak a sokszor ki sem mondott, csupán sugallt beállításnak a cáfolata érdekében, miszerint Hamvas meghatározó elméletírói és -alkotói működése mellett Kemény Katalin, mintegy másodhegedűsként, érzékeny műelemzéseivel, illetve művészportréival legfeljebb „ilusztrálja” a hamvasi elmélete(ke)t, árnyalja, gazdagítja az összehatást. Súlyos félreértése ez a Hamvas–Kemény munkakapcsolatnak, miként az sem lenne kevésbé az, ha a filológia furorjától vezérelve feltérképezni szándékoznánk egy-egy gondolatmenetük genealógiáját, azt próbálva kinyomozni, hogy ez vagy az az ötlet melyiküktől származik... „Négykezesükre” elsősorban úgy kell tekintenünk, mint két teljesen szuverén gondolatrendszer koegzisztenciájára, sőt talán szimbiózisára; amivel szemben állunk, az két, történetesen egymás mellett élő, egyenrangú alkotó belső monológjainak egymást gazdagító-megtermékenyítő találkozása, esetenként még a szóhasználat szintjén is meglevő párhuzamosságokkal. A műből kiolvasható nagyon is egyedi művészetfelfogás sokkal több szálon kötődik életművük egészéhez, mint az Európai Iskola mozgalmának vagy az egyes életműveknek a recepciótörténetéhez. Ennek az egyediségnek egy-két mozzanatára összpontosítok, középpontban főleg a *Forradalom a művészetben* (Kemény Katalin által jegyzett) Csontváry-, illetve Vajda Lajos-portréjával.

Ellentétben Vajdával (lásd alább), Csontváry tulajdonképpen váratlanul bukkan fel a *Forradalom a művészetben* lapjain, hogy utána szinte nyomtalanul el is tűnjék Kemény Katalin érdeklődési horizontjáról. Ám amíg ott tartózkodik, jelen van, szerepe a gondolatmenet egészében különös hangsúllyal bír. Részben már a könyv kiindulópontját tekintve is, hiszen a Gulácsy mellett Csontváry személyiségjegyeiben mutatkozik meg a leginkább

az a modern, meghasadt individuum, aki távolról sem mellékesen művész, ugyanakkor a „szellemre” éhes „lelki szegény” (bohóc, Harlekin), s aki, mint egy Dosztojevskij-regényhős, az „igazságkeresés” szándékától hajtva – és tehetetlenségében – elér az örület határáig, sőt át is lép rajta, de akinek az örülete „még mindig sokkal közelebb van a valósághoz, mint a jéghideg intellektuális bestialitás világa”.⁸ Ez a Hamvas és Kemény Katalin szavaiból összeollózott mondat a fentebb jellemzett munkamódszer bemutatására is jó példa talán, amely módszer szonátaszerűen igyekszik a különböző témavariánsokat egybefogni. A zenére, illetve a zenei kompozícióra történő utalással az is célom volt, hogy érzékeltessem: a szöveg félig-meddig tudatosan igyekszik zárójelbe tenni a logikára, a diszkurzivitásra vonatkozó elvárásainkat és dogmáinkat: felment annak a kérdésnek a megválaszolására alól, hogy a lelki szegénység valóban helyettesíthető-e az örület fogalmával, de az alól a kényszer alól is, hogy a „szellem” vagy a „valóság” jelentéstartományát egyértelmű kizárólagossággal próbáljuk meg definiálni, hogy érveket és ellenérveket keressünk arra, hogy Gulácsy és Csontváry vajon ugyanazt a modernséget képviselik-e a magyar festészettörténetben, illetve hogy vitába szálljunk azzal a kijelentéssel, hogy a *A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* és a *Marokkói tanító* „a XX. század elején” valóban „a legtökéletesebben ábrázolja” „a művész helyzetét”, „a művészet helyzetét”, „a magyarság helyzetét”, „a mélyen szellemigényű ember helyzetét”.⁹ Jogosnak tűnik persze a kérdés: vajon mit kezdhetünk egy ilyen jellemzéssel, egy olyan művészportréval, amelyben a szerző egyszerre érzi feladatának, hogy a művész mellett a művészet, a művészet mellett a közösség, a közösség mellett a közelebről meg nem határozott „szellem” és „valóság” kérdéseire szóljon hozzá? Még egyértelműbben fogalmazva: vajon mindezek a témák hogy kerülnek elő Csontváry festészete ürügyén? Bár messzire vezet, és most nem is fér bele gondolatmenetünkbe ennek alapos körüljárása, a kérdésre a választ a Csontváry-recepció sajátosságai adják meg, amit (hogy csak két példát említsék) Fülep Lajos úgy jellemez, hogy „Csontváryhoz hasonlíthatatlanul szélesebb elválasztó vonalon, mint bárki máséhoz, kellett átlépnie annak, aki el tudott jutni hozzá”,¹⁰ illetve „Túl sok megcsontosodott esztétikai normát kellett [...] megkérdőjelezni Csontváry művészete valódi értelmezéséhez, más jelenségek mérésére alkalmas mértékrendszereket kellett [...] felülvizsgálni. Erre pedig kevesen vállalkoztak” – summáz Németh Lajos.¹¹

Ezen a ponton érdemes egy rövid időre elengedni gondolatmenetünk fonalát, és harminc évet ugrani az idő-

ben. Tizenkét évvel vagyunk a Csontváryt inauguráló (felfedező és piedesztálra állító) híres Fülep-interjú után (1963), a „Csontváry-renaisszánsz” kellős közepén, amiről Kemény Katalinnak vélhetően éppúgy nem lehetett túl jó véleménye, mint Karátson Gábornak, akit ebben az évben kérnek fel egy reprezentatív Csontváry-album előszavának a megírására, mely bevezető – az eredeti szándék szerint – német és lengyel fordításban is megjelent volna. Ellentétben a Hamvas–Kemény-történettel, Karátson esetében korántsem véletlen, hogy épp őt bízzák meg a feladattal, hiszen a hetvenes évek eleje óta a szerző szakmai ázsióját, szakírói tekintélyét olyan művek fémjelzik, mint a *Miért fest az ember?* (1970), *A festés mestersége* (1971), az 1973-as *Így élt Leonardo da Vinci*, vagy az 1975-ben megjelent *Hármaskép*, amely kulcsműként úgy foglalja össze a festészet tárgyában addig kifejtett (a sík és a tér viszonyára, a perspektíva természetére, az imitáció és az intuíció a művön belüli belső arányaira stb. vonatkozó) karátsoni gondolatokat, hogy – egy-egy Leonardo-, Grünewald- és Vajda Lajos-mű beható elemzésével a középpontban – mesteri módon érvel a mellett az alaptétele mellett, hogy a művészet megújulását, nem szűnő elevenségét kizárólag az ember és a világ relációjának újragondolása biztosította és biztosíthatja mind a mai napig. Belépni a mű (a kép) imaginárius terebe, a mindközönségesen „valóságnak” nevezett valaminél erősebb-telbebb univerzumba – vallja Karátson –, az alkotó művésznek és a befogadónak egyaránt feladata, sőt egyetlen feladata.

Karátson alaptörekvése, őt magát idézve, „módszeresen gondolkodni a festészetéről”.¹² A szóhasználat ugyan nem a legszerencsésebb, hisz könnyen félreérthető, kivált, ha a módszerességről valamiféle kizárólagosságra, netán szaktudományra asszociálnánk. Ám ha komolyan vesszük az olyan megnyilatkozásait is, hogy [Karátson] a festőben nem csupán a festő kvalitásai érdeklik, hanem „pusztán emberi szempontból [is] meghökkentő jelentőségű [...] *individuum*”,¹³ hogy „[mind Leonardo, mind Grünewald, mind Vajda Lajos] az egész emberi történelemre vonatkozó átfogó kérdésekig jutottak”,¹⁴ vagy hogy „az emberi történelem fordulópontján állók”¹⁵ kötik le első sorban érdeklődését (az én kiemeléseim, SZFI), akkor könnyen beláthatjuk, hogy Karátson Gábort akkor – és később is – tulajdonképp egyetlen dolog izgatta-foglalkoztatta: „az emberi szellem majdnem végső kudarca” (válsága), ahogy a valamiként jelentőseket mindig is, kivétel nélkül. „A festészetben az ember képe nemcsak az ember arcát jelenti, hanem azt a teret, azt az összefüggésrendszert is, amely a sötétség korszaka után ismét

bizonyítéka lehet az ember létének. A festészetben a tér, a történelem és az arc más problémája egymásba bonyolódik. Az emberábrázolás és a perspektíva problémája összefüggnek egymással.”¹⁶

Talán épp ebből a szempontból érdemes a nyolcszor (!) is átitrt *Peniél – Egy szimbolikus élet értelmezésének megkísérlése* című Csontváry-esszéhez közelíteni, ami ugyan a kiadó szempontjából tökéletesen hasznavehetetlennek bizonyult, és nem is jelent meg nyomtatásban az elkövetkező másfél évtizedben, de a Csontváry-recepció története, illetve gondolatmenetünk szempontjából mégsem mellőzhető.¹⁷ Már csak azért sem, mert mintha egyenesen a Kemény-féle Csontváry-értelmezés által kijelölt úton haladna, pedig kevésbé valószínű, hogy Karátson munkájára közvetlenül hatottak volna Kemény Katalin három évtizeddel korábban megszületett gondolatai (ha ismerte őket egyáltalán).

Karátson ezen pályaszakaszán – szemben a pálya elejét inkább jellemző szakmai visszafogottsággal – már nem ismeretlen az a metaforikus, itt-ott már a szépirodalmi nyelvbe hajló beszéd (ilyenként jellemeztük feljebb a *Hármasképet* is), ám a Csontváry-esszében ez a patetikus nyelv szinte egyeduralkodóvá válik. Nem véletlenül írja róla visszamenőlegesen a szerző, hogy „a Csontváry-témához meg kellett mozgatnia eget, földet és poklokat”, és hogy „a valóságérzék szinte teljes hiányából”¹⁸ fakadt már magának a munkának az elvállalása is, így hát nem csoda, hogy „sok benne a bimm-bumm”, amit esetleg ellensúlyozhatott volna a „karcsúbb fogalmak”¹⁹ használata. Valóban: kis túlzással azt is mondhatnánk, hogy miközben írásában Csontváry festményeiről konkrétan szinte egyetlen szót sem ejt, aközben Csontváry az *alkotás*, a *művész szimbólumaként* alkalmassá válik Karátson számára, hogy általa katalizálja a hagyomány(ok) egész válságának – ide értve a teológia megold(h)at(at)lan kérdéseinek – problémagócait, vagy épp az ’56-os forradalom kibeszél(het)etlenségének a feszültségét.²⁰ S ezenközben alkalmat talál arra is, hogy nekimenjen a nacionalista gigantomániának (ez utóbbival azonosítja Csontváry egész festői pályafutását), kikeljen a művészet félreértése (a *Magányos cédrus* giccsé degradálása és a Csontváry-kultusz ellen), félretegye az ilyen megszólalások esetében talán joggal elvárható objektivitást, a „gutbürgerlich” mentalitást, hogy aztán őszintén bevallja: mindig is távol érezte magától a festő személyét, illetve az általa képviselt (s anakronisztikussá vált) próféta-tudatát.²¹ Már talán ennyiből is érzékelhető, hogy miért nehéz ezt a megkerülhetetlen írást elhelyezni a Csontváry-recepciótörténeten belül.²²

Noha számos ponton lennének kimutathatók gondolati párhuzamok Karátson Gábor és Kemény Katalin Csontváry-értelmezése közt²³, mégsem ezek terelnek vissza bennünket e (látszólagos) kitérő után a *Forradalom a művészetben* Csontváry szimbolikus szerepén elmélkedő Kemény Katalinhoz, hanem ez a négy, Karátson szövegében szinte észrevétlenül megbúvó sor: „[...] a leginkább Vajda Lajost tisztelem, ezt a végletesen nemmámosos rajzoló, aki a kiterjesztett (körüljárós, egyszerűrelátó) perspektíva kieszelésével az európai festészetnek a térábrázolással kapcsolatban a reneszánsz óta felhalmozott valamennyi problémáját megoldotta, minden adósságát kifizette. *Etikailag is többet adott ezzel hazájának, mint amire a dúlt Csontváry képes lehetett.*” (Az én kiemelés, SZFI)²⁴ A Vajda–Csontváry-párhuzamok, illetve -eltérések ugyanis a *Forradalom a művészetben* lapjain jóval nyilvánvalóbbak, mint a fenti Karátson-idézet esetében²⁵, kivált, mert Kemény Katalin nem elsősorban a két festő attitűdje közötti ellentétből, hanem a kettejük közti folytonosságból indul ki. Így ír: „Csontváry a döntő lépést megtette – s most látjuk már, hogy mi volt ez a döntő lépés –, Vajdában a nosztalgia a kifelé forduló hatalmi világ után fel se merülhetett. Nem hogy lemondott róla, hanem olyan gazdag és józan volt, és figyelme annyira a középponti valóságra irányult, hogy nem volt miről lemondania. [...] Csontváryt folytatni nehéz, mert kapcsolata [ti. a hagyománnyal, SZFI] villámszerű volt. Vajda, a józan játékos tudta folytatni.”²⁶

A kulcsszó tehát mindkettejük esetében a hagyományhoz, illetve a hagyomány vehiculumához, a mítoszhoz²⁷ való viszony. Kemény Katalin szerint Csontváry életművének ambivalenciája éppen ezen a ponton ragadható meg: bár jól érzékelte a feladatot, megszállottsága, naivitása és együgyűsége meggátolta őt abban, hogy a mítoszhoz (az ősképekhez) *művészként* (újjaalkotóként, újjáteremtőként) nyúljon, és „a pszichológián túl érvényes realitások” felmutatására törekedjen. Ezért sommázza így Csontváry művészetének jelentőségét: „Csontváryban prófétikus megragadottság élt állandó feszültségben a primeren teremtő művésszel. Művész, elméletekkel terhelt örült, szektáriánus, és a háttérben az elveszett magyar mítosz. Ez Csontváry »megborzongató« képeinek tartalma. Ez borzongatta meg a szalon-esztétikában szundító, mítosztalan közönséget.”²⁸

Ha feljebb úgy fogalmaztunk, Csontváry felbukkanása a *Forradalom a művészetben* lapjain váratlan, akkor most azt kell mondanunk, hogy a kötetben kulcsszerepet betöltő²⁹ Vajdáé korántsem az. Kemény Katalin első (legalábbis első *jelentős*), valóban művészetelméleti igény-

nyel megírt tanulmányát, a *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén* címűt ugyanis éppen a Vajda Lajos- emlékkiállítás (pontosabban fogalmazva Vajda művészete) inspirálja, annak örvén bontja ki a művészetre vonatkozó nézeteit.³⁰ A Vajda-hatás és recepció szerteágazó kérdését azonban most csupán egyetlen ponton kívánjuk érinteni: jelesül, hogy Vajda művészete hogyan válik hivatkozási alapjává (és egyszersmind illusztrációs anyagává), Kemény Katalin, illetve Karátson Gábor sajátos, a címben metafizikusnak nevezett ontologikus művészetfelfogásának. A Csontváry-vonatkozásokon túl ennek az összetett problémának (amelynek körüljárása, mint már fentebb jeleztem, külön dolgozat témája lehetne) csupán azt a mostani gondolatmenetünkhöz szorosabb szállal kötődő elemét emelném ki,³¹ amit a dialogicitás, illetve a transzperszonalitás fogalmával írhatunk le. Mert nemcsak arról van szó, hogy Vajda újraalapozza a művészetről való tudásunkat, amennyiben újra elkezd látni (s láttatni), vagy arról, hogy esetében megteremtődik a szuverén mű megszületésének szükséges feltétele a mű és alkotó megbonthatatlan egységében, hanem arról is, hogy szuverén (élet)műve valójában az efemer én levetkezésének folyamatáról ad számot. Kemény Katalint és Karátson Gábort is ez a Vajda életművére oly jellemző, a személyest és a személyen túlit egyszerre magában foglaló transzperszonalitás nyűgözi le, az a szabadabb, korlátozásmentesebb, kevésbé narcisztikus személyiségfelfogás, az a nem szubsztancia alapú személyfogalom, mely meggyőződésük szerint (a descartes-i gyökerű európai énközpontúság ellensúlyaként) egyedül képes az egocentrikus ego létéből következő feszültségek feloldására, az önmagába fordult immanencia korlátaiból (fogságából) való kitörésre, s evvel párhuzamosan a (korlátolt személyiségfogalomból kinövő) európai nihilizmus meghaladására, mely kimondva-kimondatlan mind Kemény Katalin, mind Karátson Gábor legfontosabb törekvése és életművük tétje. A szuverén művel való találkozás, a vele való dialógus pedig nem más, mint értelmezés: egyszerre a műé és önmagunké: „A mű az alkotó teljes személyiségével azonos, tehát kimeríthetetlen. Ezért kell oly komolyan venni Heidegger megjegyzését: legyen a szerző mégolyan világos, mindig kommentárba szorul. De mondhatná így is: mi, akik olvassuk, mi szorulunk kommentárba, s még inkább saját kommentárunkra”,³² írja általánosságban (de kétségtávol Vajdára is vonatkoztathatóan) a nagy művek és a művek befogadása kapcsán Kemény Katalin, illetve más szavakkal, de lényegében ugyanezt mondja, immár konkrétan Vajda *Felfelé mutató ikon-önarcképe* (1936)

kapcsán Karátson Gábor: „De most a mű végső arcát látjuk, és belőle a szempár egyenesen reánk néz. [...] A remekmű csodálkozik önmagán és a világ létén. Valami elvégeztetett, de ez itt még nem a vég. A műben maradt még valami kérdés, de ezt a kérdést megfogalmaznunk immár nekünk kell. [...] Világ alapjainak felvettetése óta kérdez valamit a művészet, mindig másféle módon, s a kérdésre adható válaszokon múlik az ember sorsa, a miénk is, ma is.”³³

JEGYZETEK

- 1 Krasznahorkai László nyomán.
- 2 Ebben a kontextusban nem véletlen a Nietzsche-történet utalás, akit Kemény Katalin az európai modernitás egyik legmegkerülhetlenebb alkotójaként tartott számon. Lásd ehhez az alábbi két megjegyzését, egyrészt az *Élet és életmű* című esszéjéből: „Tudjuk, ma, aki akar, sem bír úgy élni, gondolkodni, írni, mintha Nietzsche nem lett volna.” (lásd: HAMVAS B.: *Szellem és egzisztencia*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1987. 158.), másrészt a kubizmus művészet-történeti jelentőségén elmélkedve: „[...] olyan áttörő mozzanat, amelyhez korunk szellemi életében csak Nietzsche megjelenését hasonlíthatjuk.” KEMÉNY K.: *Maszk és valóság*. Bp., Ernst Múzeum, 2006. 15.)
- 3 Hamvas Bélát idézve: „Nincsen kettő. Az élet a létben van és a létből van. A földi valóság örökből van. Minden egy: test és lélek, forma és tartalom, alak és lényeg, látszat és külvilág. [...] A láthatatlan a világ láthatójától nem választható el. A láthatatlan nem rejtőzik bele a láthatóba. A belső és külső megkülönböztetés teljesen hibás. A helyes megkülönböztetés az, hogy: látható és láthatatlan. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy bárhol van valami, ami csak látható, vagy csak láthatatlan. A helyzet sokkal inkább az, hogy a kettő teljesen egy, annyira egy, hogy a láthatatlan az, ami a láthatóban látszik. De ez sem pontos. Mert nem mögötte van és nem benne van. Belőle van. Az az. A látható nem egyéb, mint a láthatatlan.” (*Poetica metaphysica* = HAMVAS Béla: 33 esszé. Bp., Tartóshullám, 1987, 181.)
- 4 Ennek az sem mond ellent (sőt!), ha állításunkat alátámasztani elsősorban indirekt módon tudnánk, amennyiben a mű két olyan vehemens és/vagy fajsúlyos kritikusára, illetve kritikáikra utalunk, mint SZENTKUTHY Miklós *Gyermekek keresztes hadjárat*, vagy még inkább LUKÁCS György *Az absztrakt művészet magyar elméletei* című tanulmánya.
- 5 Kemény Katalin a könyv 1989-es második kiadásához írott utószavában kitér ennek lehetséges okaira, például némi önkritikával utalva arra, hogy a végül is ebben a formában megszületett mű sok szempontból valóban befejezetlennek, elszórtnak, egyszerűen ügyetlennek és „alkalminak” minősíthető, miközben többször aláhúzza, mennyire téves az a (különben a szerzőkre nézve amúgy talán hízelgőnek tűnő) beállítás, miszerint kötetükkel az Európai Iskola „felfedezésének”, a mozgalom holdudvarához tartozók későbbi karrierjének előmozdításában vállaltak volna úttörő szerepet.
- 6 Ne feledjük, ha tollukból korábban elszórtan születtek is írások e tárgykörben (főleg Hamvaséból a '20-as, '30-as években), ám egyikük sem számított a kortárs képzőművészet hivatalos szakértőjének.
- 7 Ennyiben több volt szimbolikus gesztusnál, amikor a XX. századi művészet bemutatására hivatott Ernst Múzeum vezetősége 2000-ben Kemény Katalint választotta a múzeum szellemi védnökéül, így tisztelegve modern művészetelmélet-írói tevékenysége előtt, majd posztumusz megjelentette (2006) a *Maszk és valóság* című kötetet, mely Kemény Katalin képzőművészeti tárgyú írásainak jelenleg elérhető legteljesebb gyűjteménye.
- 8 HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 16.
- 9 *I. m.*, uo.
- 10 *Csontváry-émlékkönyv*, Bp., Corvina, 1976, 293.
- 11 *I. m.*, 173.
- 12 KARÁTSON Gábor: *Hármaskép*. Bp., Magvető, 1975, 36.
- 13 *I. m.*, 64.
- 14 *I. m.*, 72.
- 15 *I. m.*, 91.
- 16 *I. m.*, 115.
- 17 Csak érintőlegesen jegyzem meg, hogy a *Peniél* különösen nem mellőzhető a Karátson-életművön belül, mivel az esszé a beszédmód megváltozásának (egyszerűbben fogalmazva: Karátson szakíróból íróvá válásának) egyik legfontosabb dokumentuma. Karátson ebben egy olyan esszényelvet munkált ki, amely nem csupán a személyes érdeklődésről és érintettségéről tanúskodik – ez korábban sem volt teljesen idegen tőle –, hanem egy-egy ponton, tudatosan vagy öntudatlan, mintegy „elregényesíti” tárgyat: saját önéletrajzának egyes mozzanatait szövegének egyenrangú mellékszáláivá válnak, amelyek nemhogy elvonják figyelmet a főtémáról, hanem épp ellenkezőleg, az olvasó érdeklődésének ébren tartásához, mi több, felcsigázásához járulnak hozzá.
- 18 KARÁTSON Gábor: *Világvége után*. Bp., Cserépfalvi, 1993, 41.
- 19 *I. m.*, 42.
- 20 Vö. „Mihaszna szerző és mihaszna nép, ez volna hát, ezek szerint, a *Peniél* megfejtése. Nép, amely el akarta felejteni tulajdon forradalmát, és szerző, aki nem tudott róla mit mondani. Sem a forradalomról, sem a népről. Innét szár-

- maznék akkor a szöveg pátosza és e pátosz kissé hamis csengése, végig.” (*Világvége után*, 42.)
- 21 Vö. „Én azonban Csontváryval nemigen rokonszenveztem, sőt gyakran valósággal viszolyogtam tőle.” (*I. m.*, 58.) Persze, ez sem ilyen egyértelmű, hisz egy másik helyen ezt olvassuk: „Hamis prófétának tekintjük [Csontváryt], elfordulunk tőle, testvérünknek tekintjük, és befogadjuk őt.” (*I. m.*, 68.)
- 22 Ld. például: „Karátson Gábor rendhagyó tanulmánya szintén még 1975-ben született. (Igaz, hogy csak 1989-ben jelent meg, és nem is vált szélesebb körben ismertté.) Ebben a szerzőt nem érdekli a festő művészettörténeti értelmezése. Eredeti eszmefuttatásában Csontváry rendkívüli életével, személyiségével foglalkozik, ebben a vonatkozásban szeretne a saját maga számára megnyugtató eredményre jutni. A vallástörténeti összefüggésbe helyezett elmélkedés (Ószövetség, Újszövetség, Buddha alakja és tanításai, valamint ezek összevetése) Csontváry ún. szimbolikus életébe próbál betekintést nyerni, ugyanis a festő anakronisztikus prófétatudatában véli fellelni az isteni elhivatottság megszáltságában és ugyanakkor a meg nem értettség kirekesztettségében alkotó művész lényének a kulcsát.” SZABADI Judit: *Csontváry Kosztka Tivadar helye korunk szellemi életében*. Holmi, 2013. július, 899.
- 23 Ilyen pl. az életmű zárványszerűségének, a szerves hagyomány fájó hiányának a felismerése az alkotó részéről, a Nyugat és a Kelet paradigmáinak egyidejű jelenléte, a festő érzékenysége, pszichopatológiája, nyitottsága a szakralitásra, irracionalizmusa, az éberség hiánya, a mértéktelenség (a mérték nem ismerete).
- 24 *Világvége után*, i. m., 66.
- 25 A Karátson-olvasók természetesen tisztában lehettek vele, hogy a Csontváry-esszé megírása előtt és közben a szerző behatóan foglalkozik Vajda életművével is (Lásd a már szóba hozott *Hármaskép* mellett *A festés mestersége* és a *Miért fest az ember?* Vajda-vonatkozásait), ám minderre maga a szöveg legfeljebb burkolt utalást tesz. Karátson későbbi jelentős Vajda-elemzései a *Szentendrei házak feszülettel* 1980-ból és a *Mi magunk és a körülöttünk* 1985-ből.
- 26 *Forradalom a művészetben*, 58–59.
- 27 Olyan „ösképet” értve rajta, amelyben egy közösség mintegy önmagára ismer(het). Bár nem a szokványos „történet, mese” jelentésből indul ki, a Kemény Katalin-i fogalomhasználat sok vonatkozásban az Assmann-féle mítoszfeldogást idézi, amely a maga részéről szintén a megalapozásra, a közösség önmeghatározására helyezi a hangsúlyt. Kemény Katalin egy nép identifikációjában elsősorban a művészetnek szán meghatározó szerepet. Vö. „A mitikus létből kiesett nép – mint nép – művészi lehetőségeit elvesztette.” *Maszk és valóság*, 9.
- 28 *Forradalom a művészetben*, 54.
- 29 Ha a Vajda központi szerepére vonatkozó állításunkat ez önmagában még nem is bizonyítja, több mint árulkodó az a tény, hogy míg Bálint Endre, Szántó Piroska, Anna Margit vagy Jakovits József méltatására egy-egy fejezetet szán Kemény Katalin, addig Vajda Lajoséra hetet (!).
- 30 Mint Karátson Gábor, úgy Kemény Katalin művészetelmélet-írói tevékenységének is mindvégig egyik legfontosabb inspirációs forrása marad Vajda Lajos művészete: a festőről szóló legterjedelmesebb (jelen írásunkban nem érintett) tanulmánya, az *Arc-maszk-ikon* a ’80-as évek közepén lát majd napvilágot. Külön dolgozat témája lehetne annak végigkövetése, hogy ezek a Vajda-értelmezések milyen változásokon mennek keresztül a négy évtized alatt.
- 31 Nem beszélek tehát Vajda „megbízatásnélküliségének” egzisztenciális és művészi tapasztalatáról, magánmitológia-teremtéséről, „keletiségéről”, azaz a kontemplációról mint alkotómódszerről, a konstrukció és a dekonstrukció műalkotáson belüli egyidejű jelenlétéről, vagy épp a kiterjesztett perspektíva működéséről és működtetéséről.
- 32 *Élet és életmű*, 168.
- 33 *Hármaskép*, 183.

Palotai János

Szalon – Képek és pixelek.

A fotóművészeten innen – és túl

Nemzeti Szalon, Múcsarnok. 2016. 04. 23 – 06. 26.

■ A festészet után a fotót is elérte az új trend, a megalománia. Két éve a szentendrei Művészet Malomban több mint 600 festményt állítottak ki, majd' ugyanennyi művésztől, akik az előzetes témához igazodva alkottak.¹

A képek között volt jó és rossz is, voltak eredetiek és „eredetiek”. A zsúfoltság négy generáció találkozásából adódott, a mértéktelenség a poszt-poszt kor egyik jellemzője is, igényli az értelemadást a jelennek és a jelenségeknek. Itt is történt ugyan utólagos tematikus szelekció – de a kategóriák nem teremtettek egyértelműségeket, nem szüntették meg az „átjárásokat”. Gyakran nem is kellett átjárni, mivel egy-egy teremben több téma is szerepelt, kevés volt a „homogén” tér, s ez nem mindig segített a nézőnek.

Most a Múcsarnokban is hasonló számú kép és kurátor fogadja a látogatót... De az összehasonlítás és a bevezető magyarázkodáson túllépve úgy gondoljuk, hogy a kiállítás jelentésválság jele és dokumentuma, amelynek megrendezéséhez kevésnek tűnik az érv, hogy a tizenöt évvel korábbi mustrához képest eljött az ideje a jelenleginek: de a ma szükségletét, a napi igényt is látni, láttatni kellene. S jóllehet az eredeti szándék az utóbbi évek friss anyagát kívánta bemutatni, ez nem valósult meg, még az élők esetében sem mindig.

Ha a kiállítás értelmét keressük, kiindulásként vegyük a közismert tézist: az emberiség Platón barlangjában bolyong. Susan Sontagnak a fotózásról ötven éve írott sorai szállóigévé váltak. Az európai gondolkodás ma is a platóni filozófiából merít, mintha ma is annak barlangjában bolyonganánk. A nézőnek is ez a benyomása, és az is, hogy a rendező/kurátor sem tudott ettől elvonatkoztatni. Erre utalnak a Balla Vivien 2010-s diplomamunkájából látott, éterien steril fiúaktok a vakító „fehér kockában”, amelyek akár Platón *Lakoma* című művében is szerepelhetnének. Balla „új nemzedékén” nemcsak alanyait, de önmagát is érthetjük. Alakjainak szoborszerű hidegsége Robert Mapplethorpe „márványaira” emlékeztet,

akikben az amerikai fotós azt az ideált kereste, amiről a görög klasszikus írt. Aki a tökéletességet egy földöntúli szférában, az empíria fölött vélte megtalálni, és mivel az utóbbi másolat, így a képeket felesleges utánzatok utánzatának tartotta. E teória modelljét láthatjuk a bal oldali sötét teremben, ahol mintha a csarnok ablaka szolgálna a barlang nyílásaként, azon jön be a kép a külvilágból, de a valójában megrendezett mű Koller Margit szobrász munkája a Műjégpálya épülete előtti életről. Ugyanitt, szemben, a fiatalon elhunyt Telek Balázs ikonosztáza, fekete fadobozban, matt üvegről készült back-light print-jei, köztük az önmagáról készült. Camera obscura helyett emlékszoba. A képeit megvilágító fény a barlangbéli mesterséges megfelelője, amiben a bent lévők a foglyok közelében jutnak az árnyhoz, az elrejtetlenebbhez.

Heidegger a barlanghasználatot az igazságkeresés metaforájaként elemezte. A statikus állapotból a láncoktól való megszabadulás vezet a szabadság felé, amit csak a barlangból kilépve ér el az ember. Ott már a dolgok – (ideák – P.J.) úgy állnak, ahogy kinéznek: meggyőzően. A Nap fényében felragyogó látványukban megmutatkozik a dolog, az elrejtetlen és hozzáférhető.² Ehhez a tekintetnek bele kell szokni a dolgok határainak rögzülésébe. Igazi szabadulást az állhatatos odafordulás jelenti ahhoz, ami megjelenik, és megjelenésében a legelrejtetlenebb. A hasonlathoz tartozik a barlangba visszatérés, az idea szemléltetése, ami lényegi mozzanat Platónnál és Heideggernél.

A szabadító és a szabadításnak ellenszegülő rabok – akik az ott mérvadó igazság képviselői, a közönséges „valóság” igényével – harcolnak egymással. A barlangból ki-be menetek a szemnek a sötétből a világosságra, majd a világosról a sötétre való átszokását kívánják meg, zavarják a tisztánlátást. Platón a szem – az igazsághoz hozzájutás eszköze – működésének leírását is megadja, ami azért fontos, mert az igazság egyfajta kiszabadítást jelent, a rejtettségéből való mindenkor felfedés értelmé-

ben. Platón a zárt barlangot egységben szemléli a rajta kívüli nyitott térrel, hasonlatának képi ereje a tűzben, a fényben, a Napban van. Szerinte a világlás, a látottá válás az idea lényege, észlelése az „ész” lényege. Ebből vezeti le a „jót” mint „erkölcsi jót”. Erről szóló műve, az *Az állam* egyfajta nevelési kézikönyv az állampolgárok neveléséről a tökéletes állam számára. Megvalósítási kísérlete kudarcba fulladt. De barlanghasonlata sikeres volt, a camera obscura alapját képezte.

A fentiekhez köthető, erre reflektáló – mint a kinti, külső fény elvakító hatása – a „barlanggal” szomszédos fehér terem (*Magic*). Képei olyan személyekről szólnak, akik már eljutottak a túlvilágig, a transzcendensig, de visszatértek. Erre utalhat Szalai Dániel celluloidból készült *Bárka installációja*. Kovalovszky Dániel *Beavatottakjai* verbálisan tudják kifejezni azt, mit láttak – mintegy Platont igazolva, az állókép határát jelezve.

Heidegger idézett írása kulcsmű, nemcsak Platón megértéséhez, de általában a Szalon értelmezéséhez is. A német filozófus nem volt rossz véleménynel a képi ábrázolásról. Szerinte a festő (az alkotó) műve az a hely, ahol a világ maga lép működésbe, hogy itt bontsa ki és nyilvánítsa ki magát. A képzőművészet paradigmatis példaként nála nem a kép áll, hanem az (antik, görög) templom, amely – ahogy Karlheinz Lüdeking rámutat – nem képez le semmit, csak van, áll. Egy emberi mű, egy hely, amit az istenek tiszteletére emeltek. A templomban a világ mint „négyesség” működik és sűríti/költi meg magát: ég és föld, isteni és halandó találkoznak itt össze.

Maradva a templom metaforánál és a térnél – nézzük, esetünkben hogyan kezd mindez működésbe.

Tér, ahol...

a kiállítás van, szakrális jellegű. A Műcsarnok része a Hősök terét lezáró múltidéző épületkomplexumnak. Bazilika alaprajzú szerkezete okán archaikus eseményeket, rituálékat idéz. Az épület hosszanti tengelye a fő helyszín, mellette két oldalszárny, a „hajók”. A középső rész félkör alakban, „apszisban” végződik, ami a fő, kitüntetett események helyszíne az egészen belül. (Templomokban oltár, áldozati hely, ereklyeőrző, ősök tiszteletét bemutató.) Az épület jellege miatt is adott tehát a „művészet temploma” metafora, áldozati hely, szakralizálás, kinyilatkoztatás-funkcióval. Legújabb kori történetéből erre csak néhány példát említünk. A II. világháború után helyreállított építményt az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítással avatták fel 1950-ben, amit Révai József, az akkori „kultúrpa” nyitott meg. A díjazottak: Félegyházi László *Bútorgyári sztahanovistája*; Felekiné Gáspár Anni *Fütyös kalauznője*,

a fotó-naturalizmus jegyében készültek. A művek jól demonstrálták, hogy nemcsak a festészetet áldozzák fel a fotóért, de a művészetet is – az ideológia-politika oltárán. Ék Sándor *Felszabadítása* az akadémikus stílust „képviselte”, kifejezve a hálaadást a szovjet hadseregnek és győztes vezérének, Sztálinnak³ – akiről Pátzay Pál készített szobrot, Sztálin „legjobb tanítványáról”, Rákosiról pedig Mikus Sándor. A továbbiakban évenként megrendezett kiállítás a pszeudoművészet rituáléja volt. A következőn Pór Bertalan festménye: *Rákosi Mátyás és neje a parasztküldöttséget fogadja a Parlamentben* kapta a legnagyobb hivatalos elismerést. Csáki-Maronyák József pedig kitüntetésnek vehette, hogy megfesthette Rákosi portréját. Előzőleg „jól debütálhatott” az úttörővel, aki felköszönti nagyapját – akaratlanul is jelezve, hogy ha a politika betör a magán-szférába, megszünteti azt. 1956 után enyhült az ízlésszűrtatúra, de a diktátumok még jó ideig éreztették hatásukat. A kanonizált értékek mentén lépegetve lassú haladás történt, miközben másutt, nemzetközi téren jelentős változások következtek be a múzeumok életében. Az új építészet, a technika, az interaktivitás, a hermeneutika, a recepció-elmélet átalakította a korábbi felfogást, megváltoztatta a múzeumok szerepét, gyakorlatát, státuszát. A kanonizált értékek elfogadtatása helyett az (újra)értelmezés és a nézői befogadás problematikája került előtérbe.

A változás fontos jele volt, hogy a „bevett” művészetek után a Műcsarnok megnyílt a fotó előtt is. Hogy a téma szempontjából csak a legfontosabbakat említsük, megnyílt Korniss Péter *Leltárja*. Sok évtizedes munkája bemutatatta a népi kultúra erodálódásának dokumentumait, amelyek főleg családokon, személyek életképein, sorsán át utaltak a történetekre (1998).

Thomas Ruff *Retrospektív* című kiállítását 2008-ban rendezték meg, a fotóhónap vendégeként. Akkor talán nem is tűnt fel az esemény jelentősége. A nemzetközileg elismert művész annak a generációnak a tagja, amelyik a düsseldorfi Művészeti Akadémián először tanult fotózást, 1980-tól – Bernd és Hilda Bechertől –, Andreas Gurskyval, Thomas Struth-tal, Candida Höferrel, Axel Hüttével. Nagyméretű képeikkel váltak ismertté, a fotó médium jellegét vizsgálva. Ruff a portréfotók után más témákkal foglalkozott, a mikro- és makrokozmoszon át a csillagászati képekig, majd Becher utódaiként az Akadémián tanított (2000–2006). Tudományos szemlélete kiterjedt az ezredforduló és az azt követő képi kultúra változásaira, a fotózás technikai fejlődésére, egészen a digitális mechanizmusokig. Módszereiben következetes, abban is, ahogy változtatja, ha már idejét múltnak látja őket. „Különböző kép-ötleteimhez mindig ki kel-

lett fejlesztenem a megfelelő technikát” – írta Zycelsorozatához.⁴ Enciklopédikusságát jól érzékeltette a kiállítás, amelyet legfontosabb sorozataiból állított össze a kurátor Petrányi Zsolt: *Zycels, jpeg, Gépek, Szubsztrátum, Aktok, Portrék, Más portrék, Éjszakák, Csillagok, Újságképek*. Közülük kettőt emelünk ki. Az *Aktokat*: Ruffot megdöbbenetette az interneten magukat meztelenül mutogatók exhibicionizmusa, és az őket nézők voyeurisége meg az egész anonimitása. „Az internet a tökéletes médium az én megmutatására, a kapcsolatteremtésre, és arra is, hogy az ember a vágyát megmutató exhibicionista legyen.” A *Csillagok* nagyméretű képek az éjszakai égről – amilyeneket eredetileg csillagászok készítettek, de Ruffnak nem volt ilyen eszköze. A két sorozata bolygónk összezsugorodásáról és az önmagunktól való eltávolodásról szól. (Képei jól párhuzamba állíthatók Kerekes Gábor korábban készült hasonló szemléletű és témájú képeivel.) Ruff munkái jelzik a nagyságrendi változásokat, amelyekre a képméretek is utalnak. Egyfelől egy új korszakra, paradigmára; másrészt arra a kihívásra, ami elé a kiállító kerül: a korszerű, megváltozott nagyságrendű méret hogyan mutatható be változatlan helyen. A kiállítótér korlátaival meg kell küzdeni a kurátornak, ami Ruff tárlatán sikerült, a Szalon esetében nem...

Cezúra és cenzúra

A 2001-es év nagy eseménye volt a Millenniumi Fotószalon. Erre utal vissza az a rendezői szándék, amely szerint az elmúlt tizenöt évről ad számot ez a megatárlat. A millenniumi kiállítás nagy problémája az volt, hogy még az ezredforduló esetén is nehéz kerek évszámokkal cezúrát húzni a művészetek korszakolásában. Az akkori szcénát a válogatás „felemássága” miatt is háborgott: a pályáztatás mellett voltak külön meghívottak, „első között az egyenlőbbek”, élükön a kurátorral, aki a saját képeit is beválasztotta a kiállításra. Emiatt egy meghívott (Kerekes Gábor) visszalépett. E „kiválasztás” szélsőséges megnyilvánulása volt a kuratori hatalomnak, hasonlóan a kánonhoz, amely szintén uralmi pozíció, jóllehet nem belőle és nem a műfajokból erednek a művek, hanem fordítva. Arthur C. Danto amerikai művészettudós írásában hivatkozik az angol szobrászra, William Tuckerre, aki azt mondta: „A ’60-as évek a kritikusok kora volt. Most a műkereskedők korát éljük.” A „moston” a ’70-es, ’80-as évek értendők. Az eltelt időt továbbgondolva hozzátehetjük: mára a kurátorok kora jött el.

A millenniumi tárlatot a festészet eluralkodása jellemezte a fotó felett. A kettő viszonyát nézve érdemes utalni Paul Virilióra, aki szerint tisztázni kell a kérdést, hogy

a fotográfia a „művészet végének” betegsége, vagy már a művészet végének műve. Nem a képzőművészet egészének végére, hanem az *eltűnés esztétikájának* kezdetére utal, amikor a felvétel közvetlensége fontosabbá válik a jelenség esztétikájánál, amelyben az évtizedek távlatában a plasztikai alakítás során egy új vonalvezetés, egy új megformálás vagy kifejezési mód tűnik fel. Most az expozíció ideje áll minden aktivitás, pontosabban interaktivitás középpontjában, s megfosztja trónjától a történeti sorrendiség idejét. Ez az „ábrázolási mód” napjainkban az időhöz, illetve a közvetlen átvitelhez és a közvetlen fogadáshoz való viszonyon nyugszik. Épp ez a „vég művészete”, egy motorikus művészet, amely a jelen tartós közvetlensége nyomán keletkezett, és meghatározza mind a múltat, mind a jövőt. Virilio művét, *Az eltűnés esztétikáját*⁵ az exponálás, a közvetlenség mellett azért is említjük, mert alapfogalomként használja a piknolepsziát, az időből való kiesést. E „tudatkiesés” azt jelenti, hogy a külső benyomásoktól való elzárkózás után az agyműködés ott folytatódik, ahol korábban félbeszakadt. A tudatos idővisszacsatolás automatikusan képes összefüggő időt teremteni, megszakítás nélkül. A piknoleptikus távollétben töltött idő nem is létezik számára. Szokása a képsorok összefűzése, amiben egyenértékű lesz a látott és a nem látható (amire emlékszik, és amire nem), utóbbit újrateremtve, hogy valószerű legyen, elfedve a valós eltűnését, az időtartam kiszakadását, a tudása kuszaságát.

A kiállítás sok képén érzékelhető az exponálás ideje, az említett közvetlenség, és néhányszor – metaforaként – a piknolepszia. Mintha készítője évtized(ek)re kiesett volna az időből, egy korábbi – avantgárd – stílust, ábrázolási módot használva, nem mai trendeket követve, mint az Appropriation Art, a re-fotografálás. (Más, kommunikációs aspektusból ez felfogható a „múlttal” való párbeszédként.) Ellenpéldaként említhetjük a Párizsban élő és dolgozó Sarkantyú Illés tőle szokatlan Lucien Hervé-sorozatát, amely nyíltan az egykori stílus parafrázisát adja. Ide kíváncskozna a szintén ott élő Cseh Gabriella sokéves kutatómunkájának eredménye: az André Kertész és Brassai egykori lakóhelyein készült képek újrafotografálása. A mai lakók által exponált felvételek egyben térkísérletek is, ami a képzőművészet felé mutat irányt. Cseh Gabriella e fotótörténeti értékű munkát installálta, és doktori (DLA) disszertációként védte meg. E két fotóművész „közös nevezője” a reflektálás elődeikre, akik külföldön lettek sikeres művészek. Itt eszünkbe juthat, hogy az itt használt „Tér” nemcsak a fotók, de a fotósok körét is szélesíti.

Típusok és toposzok

A hiányzó(k) ellenére a kiállítást a zsúfoltság jellemzi, amelyen a képek egyenlőtlen elosztása sem segített. A platóni, sötét és világos dualitását bemutató bal oldal-hajót már fentebb említettük. A fényképek eredeti színdinamikájára utalás szinte végigvonul a tereken. A fehér-fekete páros egy térbe került az első teremben, fehér falak között, azaz „fehér dobozban” (white cube) a vékony oszlopokon álló fekete dobozok így mintha lebegnének, noha tömörnek látszanak.

Kihirdető funkcióval, rajtuk feliratként a témák, szemmagasság felett. (Archaikus elődeiket a templomhoz felvezető oszlopokon lehet találni, itt bekerültek az első terembe.) A következő termet fekete labirintusszerű tértagoló uralja, egyben növelve a képhordozó felületet. A néző itt szembesülhet olyan képekkel, amilyeneket a társadalom nem szeret látni, még ha tud is róluk (ezért is találó cím a Szemben). Ide került Fekete Zsolt néhány képe a *Hétfa*-sorozatából, amelyet a Marosvásárhely melletti „szegénynegyedről” készített, és az ott élőkkel folytatott beszélgetése videofelvétele, a társadalmi periféria metszetét adó toposz. Ugyancsak a fekete, sötét háttéren láthatók Molnár Zoltán kihullottakról készített színes, szuggesztív portréi. Hasonlókat festett korábban Fehér László fekete-szürke-sárga színekkel, modelljei a kortéri hajléktalanok voltak. „Nézhetőbb” portrét készített Bócsi Krisztián a Nobel-díjas íróról, Kertész Imréről, a „könyv emberéről”, az értelmiség eltűnében lévő típusát örökítve meg. (London Katalin értelmiségiokről: hebraistáról, paleontológusról készített „idő”-portréi a bevezető teremben kaptak helyet). Kemény, kontrasztos fotókon másik réteget mutat a Berlinben élő Fábán Évi *A nők Magyarországon* sorozata, Maurer Dóra képzőművészt, Eszenyi Enikő színészt és Zoób Kati divattervezőt, mások mellett. A „labirintus” tetjén Szabó Klára Petra és Szvet Tamás képzőművész páros video-performanszát látni, a Rubik-kockával való játék – mint szellemi munka – mozgóképes látványával. Közéleben a feltaláló, Rubik Ernő képe, amit Kaiser Ottó fotózott. Balogh László az utolsó márkushegyi bányászoknak állít emléket – s velük a régebben glorifikált munkásábrázolásnak, ami mára kiürült –, még mielőtt e megjelenítés – lásd fentebb az élmunkást – elveszítené igazi tartalmát és modelljeit. Gulyás Miklós párizsi képei a globalizáció különböző megjelenési formáit mutatják. Mivel több esetben látni párhuzamokat, ellentéteket, metonimiákat, Gulyás képeit is érdemes lett volna „párba” állítani a Franciaországból ideköltözött Bruno Bourell pesti fotóival. Utóbbi a jobb oldali „hajóban” látható, ahol több tere van a *Helyeknek* mint emlékek helyszíneinek. Régi teme-

tők, szobrok láthatók Chochol Károly, Szalontai Ábel fotóin, utóbbi kontrasztba állítja a szobrokat pasolinis, mai „csóróról” készített képével. A többi kulturális toposszal együtt: régi és új romok, Szarajevo, városok, falvak, tájak, Balaton, tengerpartok. Közülük kiemeljük Révész Tamás munkáit; Révész nemcsak New Yorkot fotózta, de Alsó-szentmárton cigánynegyedét is harmincöt évvel ezelőtt, majd visszatért, hogy láttassa, hogyan „viselte” meg az idő szereplői testét-lelkét, vonásaikat és lakhelyeiket. Mucsy Szilvia is, mint „feldobott kő”, többször tér vissza Helászba, a görög tengerpartra. Egy másik teremben fekete térelválasztón újabb toposzként a börtön, női lakókkal – nő fotóssal (Cseke Csilla). Túloldalán – kontrasztként – Máté Bence makrofotóin a természetet látjuk, mint a szabadság metaforáját. (Más magyarázatát nem leltük annak, hogy miért ide kerültek e képek, és miért csak ennyi természetfotó szerepel, külföldi sikereikhez képest alulreprezentálva.) Önmagában is jelentéshordozó a lepusztult Lipótmező-sorozat (Hernád Géza), amelynek értelmezési többletét a másságra utalás mint szélesebb asszociációs lehetőség adja.

Újabb, immár XXI. századi toposznak tekinthető Bánkuti András *Szigete* – lilában. Simonyi Balázs *Pláza-nemzedéke*, a mai kallódó – fiatal – emberek feelingjének kifejezése mellett, a többi képpel egy kontextusban azt vetheti fel, hogy ezek a helyek átmenetek, amelyek disz-

harmóniában vannak az ott lévőkkel. Erről szól Hirling Bálint zsákfaluja is, ami azt az asszociációt keltheti, hogy: „Ahol az út véget ér”, ott kezdődik az illúzió, az irrealitás, az ál-(Club) Amerika, vagy marad a *Pálinkaland* (Stiller Ákos: *Alkoholfogyasztás Magyarországon* című sorozatából), vagy a hitbe menekülés (*Romabiblia*). Ezzel tematikailag – és térben is – közelebb kerülünk az apszishoz.

Más nézőpontból „közelít” az apszis felé Horváth M. Judit *Csalóka látszata*, ami a mikrót makroobjektívvel nagyítja fel. E két világ, ill. a mikro- és makrokozmosz – valamint a konkrét és az absztrakt – határán vannak Barta Zsolt Péter és Kerekes Gábor képei. Itt említjük meg, hogy Kerekes utolsó fotóinak, amelyeket önmagáról készített, helye lett volna a *Testképek* között.

Egyoldalú képet kapnánk a kiállításról, ha az ábrázolt típusok, toposzok mellett nem foglalkoznánk a kép „toposzokkal”. W. J. T. Mitchell grafikus, optikai, észlelési, mentális és verbális típusai – mint a szerző is elismerte – vitathatók. Jóllehet, főleg az első két kategóriája – a kiállításához is kapcsolódik. Ennél összetettebb és aktuálisabb a francia posztstrukturalista Jean Baudrillard nézete, amely egyben a szimuláció elméletének fő eleme. Eszerint a képek eredetileg eltitkolták, „mintha nem lenne, ami van. Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mintha lenne az, amink nincs. Az első a jelenlétre utal, a második a hiányra. De a dolog bonyolultabb, hiszen a szimulálás nem színlelés. Azaz a színlelés vagy eltitkolás érintetlenül hagyja a realitás elvét: a különbség mindig világos, csak éppen el van kendőzve. Ezzel szemben a szimuláció megkérdőjelezi az »igaz« és »hamis«, »valódi« és »képzeletbeli« közötti különbséget.” Az ábrázolás a jel és a valóságos dolog közötti ekvivalencia elvéből indul ki (alapvető axióma akkor is, ha utópikus), a szimuláció ellenben a megfelelés elvének utópiájából, a jel mint érték radikális tagadásából, a jelből, mint minden referencia visszafejlesztéséből. Míg az ábrázolás megpróbálja feloldani a szimulációt – melyet hamis ábrázolásként értelmez –, addig a szimuláció – mint szimulákrumot – magába zárja, az ábrázolás egész építményét.⁶ Baudrillard négy fázist tételez a kép alakulása során: 1. Egy mély realitás visszatükröződése, a kép a jó megjelenítés: az ábrázolás a szentség szintjén helyezkedik el. 2. Elleplezi és torzítja a mély realitást, a gonosz megjelenítés: a rontás szintjén. 3. Elleplezi a mély realitás hiányát, játssza a megjelenítést: ez a varázslat szintje. 4. Nincs viszonyban semmiféle realitással: nem a megjelenítés, hanem önmaga tiszta szimulákruma. A szerző szerint a valamit leple-

ző jelekből a hiányt leplező jelekhez vezető átmenet jelzi a döntő fordulatot. Előbbiek az igazság és a titok teológiájára utalnak. Utóbbiak a szimulákrum korának eljövetelet jelzik (ahol nincs többé Isten, sem utolsó ítélet), ahol nincs, ami az igazat a hamistól, a valódit a mesterséges feltámasztásától elválasztja. Így jelenik meg a szimuláció a reális, a neoreális és a hiperreális stratégiájaként. A szerző festményekből indul ki, de megállapításai az új(abb) technikai képekre is vonatkoztathatók. Jelen esetben nemcsak amiatt, mert a „Varázs” gyűjtőfogalom alá kerültek képek, hanem a szociojellegű, mélyebb realitást, igazságot kereső, társadalmi igazságtalanságokat mutató fotók okán, valamint az emlékhelyekre és emlékekre utaló nyomok, lenyomatokként való megjelenítése miatt is. Ha ezek a nosztalgia felértékelését mutatnák – mivel a valóság nem az, ami volt –, hamis képek lennének, csak úgy, mint az „eredet”-mítoszok megjelenítése, amikből – Baudrillard szerint – túlkínálat van. Emellett mindegyik témában/területben „benne van” a másodlagos igazság elsődlegesként szimulálása – a látottak alapján is.

A baudrillard-i ábrázolás „szentsége” és a szimulákrum átvezethet a „templom” apszisába, szent terébe. Ahol eredetileg a fő esemény történt – a transzcendens világba való átváltozás –, amire az alcím is utal. (Ami azután jön...) Utána következik a „felemelkedés” mint a szertartások csúcspontja, az illuzórikusság tere, beleértve az eljövendő várását is. Most a mai virtuális, a mozgóképé s a pixeleké a tér, amely a számítógépekre épül. Középen a márványpadlóra vetítve Rizmayer Péter videómandaláján színfoltok kavargása, amiből a végén egy földi látkép felülnézete áll össze. Akár a kupolából is jöhetne: mintha „Isten szemének” nézőpontjából tekintenénk le. Félkörívben Pauer Gyula sztéli, rajtuk golyónyomok, tizenkét stációján az '56-os forradalom eseményei. A fiatal Gazsi Zoltán korabeli fotóit nagyította, majd rajzolta, festette át. Az újkori szenvedéstörténet mellett a múltat idézik Szilágyi Lenke „rég képei”, képeslapjai, etnorelikviái (Bíró Lajos új-guineai kutatásán fotózott). Ebben a kontextusban kapnak helyet Robert Capa képei – köztük a háború utáni Magyarországon készültek. Más értelmezés szerint lehet „ereklyeként” is tisztelni Capát és képeit, mint a riportfotó őst, bár nincs kiemelve; alkotásai afféle „predellák”, csak az oltár alatt. A hely kultikus jellegét erősíti Capa szovjetunióbeli képe, a sztálini „személyi kultusz” ábrázolása. Nehezíti ezt az interpretációt, hogy nincs fő kép. Itt kell megjegyezni, hogy a képek tisztelete finoman szólva: „némi kívánni valót” hagy maga után. Nem Baudrillard és nem Capa okán írjuk, hanem a megalománia mellett tapasztalt kis-

stíluság miatt: a nagy terek csúnyán vannak betöltve, a reprezentativitás nem fedi el a hiányokat.⁷ Az apszisba eljutva a „megfáradt szemre”, újabb vizuális, szellemi információtömeg ömlik. Milorad Krsztics *Anatómiai Színháza*; s az avantgárdra emlékeztető parafrázisa (Hugo Ball és Duchamp találkozása) mellett itt látni a „talált” amatőr képeket is Hórus archívumból, Újvári Sándortól, Újvárossy Lászlótól. Ez időutazás része is, a jelenben

megjelenő jövővel folytatódva: a Párizsban élő Miskolczi Emese háromcsatornás videóinstallációján a „keresztahajóban”, a Tandava-projektben, egy régi épület újrahonosításában. A transzformáció új területe a zenei hangok „képezése”(Pécsi Egyetem elektronikus zenei szak alkotói), valamint fiatal képzőművészek kísérletei (R Cru csoport). A pixelek nem eszközei, hanem a művek témái a képzőművész Lux Antal Pixel-hibáin; a konceptualista Maljusin Mihály: *Pixel Randomizer*-jén, Tolvaly Ernő Cézanne ihlette festményén. Háy Ágnes klasszikus *Különös ura* után a mai animációk már használják a komputert, közülük az utóbbi két Kecskeméti Fesztivál (KAFF) díjazottjait lehetett látni: Ducky Tomek akvarell festésű *Fürdőjét*; M. Tóth Éva kollázs grafikáját, amelyet Karinty *Capilláriája* alapján készített. Fotó a lapú mű nincsen közöttük. Csáki László krétarajzát, a „film noir” animációt Ambois Bierce fekete novellája inspirálta (*My name is Boffer bings*). Külön boksiban, Magyarósi Éva festményanimációján egy gyerek aspektusából láttatja a háborút, Siegfried Lenz *Németóra* című regénye alapján.

Tiltott képek

A „tiltott képek” átvitt értelemben Szabó Károly video-loopjához kapcsolhatók. Ebben fiatalok mondják valamiről, hogy: „Ez szép” – amely valamit látni viszont nem lehet. Bár a kánonnak, a kanonizálóknak vannak művészeti intézményi, ideológiai (gyakran politikai) hátterük, amiktől nem lehet elvonatkoztatni, s az ellene tiltakozás a távolságtartás, az elutasítás. Szabó neutrális hátterében a jel(ölő)nek hiányzik a jelöltje. A készítő redukcionista módszere, a műbeli szöveg redukálódik, a feltételezett terület pedig a videómű vizsgálati módszerének sajátos kifejeződése. A Tiltott képekkel együtt a kánonok fontos eleme – itt a vonatkozott mű nélkül a fogalom kiürülésére vagy nyitottságára utalhat – nem kikényszerített ítéletekre épül, hanem a szabadságra, a kanti ítélő erő tana alapján.⁸ Schild Tamás műve, a „Szép cigánynak lenni ...” esetében van jelölt: cigány, háttér: a rút valóság, de a jel, a „szép” ellenkezőjét mutatja: a szép-jó-igaz klasszikus hármas egységének tagadását. A klasszifikálás egyszerre történik a szekularizálással. Az apszisban láttak a jövő felé mutatnak, míg a többi rész elrendezése inkább a múlt felé nyitott. Nem ad képet a mai hazai fotó problémáiról, ahogyan azt tette a nyitottabb, problémafelvetései okán izgalmasabb 2013-as „antológia”, a *Magyar fotóművészet az új évezredben*. A Nemzeti Galériában rendezett tárlat párbeszédet akart a jelenről és a jövőről, a diszkontinuitásra, az újra fókuszálva – a jelent annyiban integrálva, ha az „jelen” van.

azon túl...

E kifejezés a gigatárlat esetében inkább térhez, nem időhöz kötődik, mint: poszt. A katalógus bevezető tanulmányában szó esik ugyan a digitalizálásról, paradigmaváltásról, posztfotografikus korról. Ugyanott megfogalmazódik a kérdés: Mi következhet most? A borítón és a plakáton a „K 4” az elért pixelsűrűség jele. De ma már a K 6, és a K 8 sem ritka, újabban pedig posztdigitális korról beszélnek, a jelent minősítve. Erre kell(ene) készülni a következő kiállításnak. Lehet ettől eltérő, más is, és lehet „képmutatás”, a szó platóni, hipokrita értelmében.

JEGYZETEK

- 1 *Labirintus*. A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének (MAOE) képző-, ipar-, és fotó-művészeti kiállítása, 2014. 09. 02 – 10. 10.
- 2 HEIDEGGER, Martin: Platón tanítása az igazságról. = „... *Költőien lakozik az ember...*” Válogatott írások. Athenaeum könyvek. Bp – Szeged, T-Twins/Pompei, 1994, 65–104.
- 3 A félistenként félt Sztálin 70. születésnapjára küldött ajándékokat a Műcsarnok fiókintézményében, a Nemzeti Szalonban állították ki 1949. decemberben, az újjáépítés miatt.
- 4 Az idézetek a kiállítás katalógusából valók. RUFF, Thomas: *Retrospektív*. Fk.: PETRÁNYI Zsolt
- 5 VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Ford. KLIMÓ Ágnes, Bp., Balassi, 1992..
- 6 BAUDRILLARD, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. = *Testes könyv*. I. Ictus és JATE, Szeged, 1996, 161–192.
- 7 CSEH Gabriellán kívül hiányoznak olyan meghatározók, mint EPERJESI Ágnes, FABRICIUS Anna, FÁTYOL Viola, PECSICS Mária, SZÁSZ Lilla, GÖBÖLYÖS Luca, (most New Yorkban képviseli a magyar fotóművészetet, MUCSY Szilviával), ŐSZ Gábor, PUKLUS Péter, SZABÓ BENKE Róbert, SZABÓ Dezső és TURAY Balázs.
- 8 A recepcióelmélet (JAUSS) szerint az esztétikum a megértés problémájával igényli a morális ítélkezést, de – az esztétikai kommunikációban – ez szükségszerűen a szabadságra épül, nem implikálhat kikényszerített ítéletet. E tézis a kanti közösségalkotó, reflektáló ítélőerő tanához kapcsolódik, ez képes hidat verni esztétika és etika között. JAUSS, Hans-Robert: *Recepció-elmélet – esztétikai tapasztalat...* Bp., Osiris, 1997.

Buji Ferenc

A monumentális monotónia

1. Keleti és nyugati művészet

■ Minden hely és kor, minden kultúra és civilizáció legsajátabb megnyilvánulása, melyben önképe és önazonossága legjobban kidomborodik: *művészete*. Így van ez a két nagy művészeti „nyelvcsalád”, a keleti és a nyugati művészet esetében is. A keleti és a nyugati művészet összevetésének azonban van egy nagyon komoly nehézsége: egyfelől a keleti művészet rendkívül sokarcú, és bármelyik művészeti ág mentén vizsgálódjunk is, hatalmas különbségek léteznek a japán, kínai, tibeti, indiai és perzsa művészet között; másfelől viszont a nyugati művészet, amely mindig is nagyjából egységes volt egész Európában, a folytonos átalakulás állapotában volt és van, különösen a posztkeresztény korszakban. Nyugaton a sokféleség tehát *kronológiailag* jelenik meg, Keleten ellenben *geográfia*ilag.

Ez már önmagában véve is rámutat valamire, ami megkülönbözteti a két világtáj művészetét: míg a nyugati művészet erősen *temporális* jellegű, addig a keleti művészet mintegy függetleníteni igyekszik magát az időbeliségtől. Hogy a nyugati művészetnek ez a jellegzetes „időbe vetettség” (Heidegger) mennyiben eredményez progressziót, az persze kérdés.¹ Inkább arról van szó, hogy miközben a világ folyamatosan változik, a művészet mindig megtalálja azt a reprezentációs nyelvet, amely kompatibilis az adott történelmi pillanatot legmélyebbről meghatározó erővel. A nyugati művészet erősen historikus meghatározottságú. De nemcsak feltételrendszere historikus, hanem tulajdonképpen témái is „időbe vetettek”. Amit viszont a keleti művészet meg akar ragadni, az független a történetiségtől, ha másért nem, hát azért, mert Kelet nem ismeri a nyugati értelemben vett lineáris történelmet. Keleten szinte mindenütt megtaláljuk azt az axiómát, hogy a valóság nem lehet alávetve a változásnak; ami viszont alá van vetve a változásnak, az nem lehet valóságos. „Isten az egyetlen Valóság; a fenomenális univerzum valótlan” – mint ahogy a modern idők legnagyobb hindu szentje, Rámakrisna (1836–1886)

mondja.² Kelet mindig is a Lét világához (szanszkrit: *szat*, ógörög *ouszia*) igyekezett kapcsolódni, a létesülés és keletkezés világában (szanszkrit. *szanszára*, ógörög *geneszisz*) nem bízott. Mindig élt benne egy ellenérzés a változással szemben: ami alá van vetve a változásnak, az minden pillanatban más, mint önmaga, vagyis híjával van az önazonosságnak. S ami nem azonos önmagával, hogyan is lehetne valóságos?

2. A monumentális monotónia

Ahogy a nyugati művészetben a hullámzó fenomenalitás homlokzata mögött egyfajta vörös fonalként húzódik végig évszázadokon keresztül egy jól megragadható lényegi azonosság, éppígy a keleti művészet fenomenális homlokzata mögött is ott az a rejtett háttér, amely Japántól Közel-Keletig számos szakrális művészetfelfogás alapját alkotja. Túl messze vezetne, ha megpróbálnánk felvázolni azokat a princípiumokat, amelyek a keleti művészet legbensőbb lényegét meghatározták. Csupán egyetlen sajátosságra szeretnék itt kitérni, amely közös jellegzetessége még az egymástól látszólag nagyon különböző keleti művészeti formáknak is – és ez a *monumentális monotónia*.

A kifejezés Hamvas Bélától származik, aki – többek között – Buddhának a páli kánonban található beszédeivel kapcsolatban használja. A beszédekben kis eltérésekkel többszörösen is megismétlődnek gyakran többsoros vagy akár féloldalas részletek, amelyeket a nyugati fordítások általában elhagynak, illetve lerövidítenek. Hamvas az óceán hullámzásához hasonlítja a beszédeknek ezt a sajátosságát.³

A monumentális monotónia bizonyos fokig összművészeti jelenség, elsősorban mégis a zenében jelenik meg. A keleti zene, szinte bármelyik területét nézzük, jól ismeri. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy enélkül nincs Keleten zene, hanem csupán annyit jelent, hogy a monumentális monotónia a keleti zene egyik markáns megkülönböztetőjegye. Különösen vonatkozik ez az in-

diai és tibeti zenére – Tibettől keletre azonban már más uralja a tradicionális zenét: az *üresség*. [01. Midare * 02. The Death of Atsumori * 03. Shika no Tōne]⁴ Ami Kínában és Japánban meghatározó, az a nem-cselekvés (*vu vei*), illetve a cselekvés nélküli cselekvés (*vei vu vei*) eszméje, amely az ábrázoló művészetben *ürességként*, a zenében pedig *csendként* jelentkezik. Ám ahogy Indiában nem ismeretlen a „cselekvés nélküli cselekvés”, éppúgy Tibettől keletre sem ismeretlen a monumentális monotónia.

A monotónia „kétélű fegyver”: egyik oldalon ott van a monoton ismétlés, a változatosság és a kreativitás hiányában eluralkodó unalom veszélye; a másik oldalon – mint nemsokára látni fogjuk – a hétköznapi tapasztalatok megtörésének, a fenomenalitásból való kiszakadásnak, a transzcendencia megnyílásának az esélye.

A keleti zene több módját, eszközét is ismeri a monumentális monotónia megvalósításának. Ha a külsőtől a belső, az esetlegestől a lényegi jegyek felé haladunk, akkor a következőket figyelhetjük meg.

3. A monumentális monotónia „eszköztára”

(*Időtartam*) A legegyszerűbb eszköz az egyes zenei egységek feltűnő időbeli megnyújtottsága. Nyugaton – akár a klasszikus, akár a populáris, akár a népzene nézzük – hozzászokhattunk a viszonylag rövid zeneművekhez vagy zenei tételekhez. Nem kivétel e tekintetben a késő középkori egyházi zene sem. A kora középkori egyházi

zene azonban még erős keleti – bizánci – hatás alatt áll, s éppúgy nem idegen tőle a viszonylagos hosszúság, mint ahogy a bizánci, vagy a bizánci hatás alatt álló egyéb ortodox egyházi zenétől sem. A monumentális monotónia jegyében álló keleti zenék ellenben akár többórások is lehetnek, és gyakran csak a modern adatrögzítés behatároltsága és a nyugati disztribúció miatt korlátozzák a felvételeket egyórásra vagy rövidebbre. A feltűnő hosszúság különösen az indiai klasszikus zenére és az indo-muszlim zenére (*kavváli*), valamint a tibeti – bön és lámaista – rituális zenére jellemző. [04. Alap and Johr * 05. Ali Ali Ali Maula Ali Ali, Haq * 06. Offering of Tea] Egy előadás hosszúsága természetesen nem egyszerűen mennyiségi kérdés. A nyugati zenei egységek egyszerűen azért rövidebbek, mint a keletiek, mert a nyugati zene a maga jellegénél – dallamánál, ritmusánál, tempójánál, formatani szerkezeténél stb. – fogva alkalmatlan arra, hogy túlterjedjen egy bizonyos hosszúságon. Tartalom és forma magától értetődően összefügg a zenében.

(*Ismétlődés*) A keleti zeneművek hosszúságával szoros kapcsolatban áll az egyes részletek folytonos ismétlődése. Itt azonban nem mechanikus ismétlésről van szó: ahogyan ugyanis nincs két ugyanolyan hullám a tengerben, éppúgy az adott zenei szakaszok is viszonylag csekély eltéréssel követik egymást, amely a hömpölygés érzetét kelti a hallgatóban. Keleten ismeretlen a nietzschei

mechanikus „örök visszatérés”, illetve az mindig kiegészül a „kétszer nem léphetsz ugyanabba a folyamba” hérakleitoszi elvével. Az észak-indiai klasszikus zene esetében nem is ismétlésről, hanem egyazon motívum szabad kibontásáról van szó (különösen a *rága* első tételét alkotó *áláp* esetében). [07. Raga Charu-Keshi] Az egyes egységek pontos ismétlését a keleti zene csak a *mantrák* recitálásánál alkalmazza. [08. Ganesh Bhajan] A hosszúság és az ismétlés még azt a – XIX–XX. századi – dél-indiai vokális zenét is áttemeli a monumentális monotónia birodalmába, vagy legalábbis annak közelébe, amely egyébként első pillanatra csaknem „könnyűzenének” tűnik, ha nem egyenesen giccsesnek. [09. Amman Kavacham] Az ismétlések monumentalitást előidéző hatásáról a gregorián is tudott: „Az állandóan ismétlődő zenei formula és a sorpáronként jelentkező, mindig változó gondolatpárhuzam [...] tökéletesen egészíti ki egymást egy méltóság-teljes folyamattal.”⁵

(*Tempó*) Az időbeli elnyújtottság és a nem mechanikus, hanem organikus jellegű ismétlődés az előadások vagy rituális zenék kibontakozását magától értetődően lelassítja. A keleti zene, legalábbis ha van benne határozott irányú kibontakozási folyamat, nagyon lassan közelít a céljához. Az embernek különösen az észak-indiai *rágák* esetében könnyen támad az a benyomása, mintha a végső célt, a zene kiteljesedését minél hosszabb idő alatt akarná elérni. A kifejezetten lassú zene jellegzetes példája a távol-keleti udvari zene japán (*gagaku*) és koreai (*aak*, illetve *hjangak*) változata, és ez különösen jól látszik azokból a szertartásos táncokból, amelyek hozzájuk kapcsolódnak, s amelyek minden szempontból ellentétét képezik a mi „tánc” fogalmunknak, még akkor is, ha a középkori vagy reneszánsz udvari táncokra gondolunk.⁶ [10. Genjóraku] Ami pedig a tibeti zenét illeti, számos változatára a „tempó” fogalma nem is alkalmazható. [11. Invitation of Palden Lhamo * 12. Chant Tantrique De Mahakala * 13. Mahakala Puja]

(*Melódia – ritmus – harmónia*) A keleti zene a dallamot, a ritmust és a harmóniát olyan módon alkalmazza, amely Nyugatról nézve határozottan *minimalistának* tűnik. A nyugati embernek nem könnyű megértenie a távol-keleti zenét, mert a keleti és nyugati zene két különböző zenei „nyelvcsaládba” tartozik.⁷ Általában véve a keleti zene kifinomultabbnak és szofisztikáltabbnak tűnik, míg a nyugati sokkal erősebb és közvetlenebb zenei eszközökkel fejezi ki magát. Képletesen fogalmazva, a nyugati fül számára a keleti zene túl „halk” (*pianissimo*), a

keleti fül számára a nyugati zene túl „hangos” (*fortissimo*). Ezért van az, hogy a keleti ember a nyugati zenének csaknem minden formáját valamiképpen *indulószerűnek* érzi.⁸ Azt lehetne mondani, hogy a keleti zene inkább indirekt és intellektuális, míg a nyugati inkább direkt és emocionális. A nyugati zene elsősorban önmagára mutat: arra törekszik, hogy hallgatóját abszorbeálja; a keleti zene ezzel szemben arra törekszik, hogy túlmutasson önmagán: önmagát nem célként, hanem eszközként kínálja. A keleti zenének mind e vonását, mind zenei minimalizmusát jól jellemzi az a kis történet, amelyet a neves művészettörténész és orientalista, Titus Burckhardt írt le. Egyszer Marokkóban megkérdezett „egy szegény, észak-afrikai dalnokot, aki vásárokon és ünnepeken kis, kéthúrú lantján kísérté legendaszerű dalait, miért nem bővíti hangszerét néhány húrral, melyek így hangját gazdagabbá és hangosabbá tennék. Ezt felelte: »Egyel több húrt adni a hangszernek: ez az első lépés a hitetlenséghez vezető úton. Mikor Isten megteremtette Ádámot, lelke nem akart alászállni a testbe, s kelepcét gyanítva félénk madár módjára verdesett körülötte. Isten ekkor megparancsolta az angyaloknak, hogy muzsikáljanak a >férfiúi< és a >női< két húrján. Az angyalok játszottak, és a lélek úgy hitte, hogy a dallam magában a hangszerben, nevezetesen a testben lakozik; így alászállt a testbe, mely aztán hatalmába kerítette. Éppen ezért elegendő a >férfiúi< és a >női< elnevezésű két húron játszani, hogy a lélek a testtől ismét szabaddá váljon.«”⁹

A keleti zene tehát akár fix kompozíció, akár improvizáció, meglehetősen visszafogottan bánik a *dallammal*. [14. The Love of the Wei River * 15. Ogi no Mato] A markáns dallamvezetés egyrészt szűk határok közé zárja a hallgatót, másrészt – és éppen emiatt – hamar kimerül és unalmassá válik. A melódia csupán *felülete* a zenének, s így nem arra való, hogy hallgatójának egész figyelmét magára vonja. Minél inkább melodikus természetű egy zenemű, annál kevésbé alkalmas arra, hogy hosszasan hallgassák. Egy sláger öt percen túl elviselhetetlen. A *rágában* nincs határozott dallamvezetés: egy zenei „téma” végtelen és szabad variációja valósul meg benne, ráadásul – legalábbis a *rága* hosszas előkészítő-felvezető fázisában (*áláp*) – mindennemű ritmikus kötöttség nélkül. [16. Raag Bhairavi * 17. Raga bairagi bhairavi] Ami viszont a kötött – vagyis rituális, illetve direkt módon szakrális – keleti zenét illeti, annak alapja gyakran a recitálás, következésképpen vokális változatában hajlamos továbbfejlődni a kantilláció irányába, ami már önmagában véve is egy visszafogott melodikus struktúrát feltételez. [18. Ya-Sin] Ez még a saját korában *cantus planus*nak,

„sima éneknek” nevezett gregoriánra is igaz, melynek korai változatában egy-egy dallamegység mindössze egy-két főhangra épült, és a melódia azokat „rajzolta körül” kis hangterjedelmű motívumokkal. [19. Te Deum Patrem Ingenitum]

A ritmusról a keleti zene vonatkozásában *mutatis mutandis* ugyanezeket lehet elmondani. A keleti zene általában kerüli a ritmusnak azt a lüktető formáját, amelyet a nyugati zene előszeretettel alkalmaz.¹⁰ Ennek ellenére, helyesebben éppen ezért Indiában például kifejezetten szofisztikált „ritmológia” fejlődött ki, melynek alapja a *tála*. A *tála* rendszerint egy hosszú és bonyolult ritmikus ciklus, amelyet éppen ezért sokkal helyesebb volna metrikusnak, mint ritmikusnak nevezni, ugyanis sok szempontból hasonlít az időmértékes verselésre (ez különösen a perzsa klasszikus zene esetében igaz). [20. Tabla solo * 21. Instrumental 2] Több mint száz különböző *tála* van, és különösen Dél-India szakrális zenéje, a karnatikus zene alkalmaz rendkívül bonyolult, a nyugati fül számára felismerhetetlen ritmikus szerkezeteket. A keleti zenében talán csak a pakisztáni és északkelet-indiai szúfi zene, a *kavváli* ismeri a nyugati típusú ritmust – viszont a *kavváli*-ban a ritmus csak formailag hasonlít a nyugati típusú ritmusra, voltaképpen egészen más célt szolgál: azt a stabil és folytonos drone-szerű szubstuktúrát alkotja, amelyre a nagyon bonyolult és sokrétű melodikus szuperstruktúra „támaszkodik”. [22. Astan Hai Yeh Kis Zeshan Ka]

Ami pedig a *harmóniát* illeti, mivel a keleti zene alapvetően egyszólamú, a harmóniának nincs helye benne. Ha az egyszólamúságot időnként és helyenként túllépi is a keleti zene (mint például a japán udvari kamarazene esetében), a klasszikus értelemben vett polifóniáról akkor sem beszélhetünk: a két dallamív között ugyanis a harmóniának sem a konszonáns, sem a diszsonáns változata nem valósul meg; bár egyidejűek, de melodikus értelemben függetlenek egymástól, és csak ritmikailag kapcsolódnak össze. [23. Seigaiha * 24. Psalam 118.] Az általános zeneelméleti felfogással ellentétben úgyszintén nem tekinthető kezdetleges többszólamúságnak a keleti zene nemsokára tárgyalandó sajátossága, a burdonhang (orgonapont, drone) alkalmazása, ugyanis – mint látni fogjuk – *formai* értelemben bármennyire is hasonlít egy második szólamra, *funkcionális* értelemben egészen más szerepet tölt be.¹¹ A keleti zene jellegzetes egyszólamúsága archaikus sajátosság, s mint ilyen, szoros kapcsolatban áll a már említett alapkarakterével: önmagát nem célként, hanem eszközként kínálja. Az egyszólamú zene a maga minden szimultaneitástól mentes tiszta szukcesszivitásá-

val megőrzi vonalvezetésének tisztaságát és egyértelműségét, míg a többszólamú zene szoros kapcsolatban van a zenének mint önálló művészetnek a megjelenésével. A polifónia a zenét szorosan zenei értelemben gazdagítja, de abban a vonatkozásban, amely a keleti zene lényegét adja, inkább szegényíti.

(*Folytonos visszatérés az alaphanghoz*) A monumentális monotónia biztosításának egy igen fontos eleme az indiai klasszikus zenében a folytonosan hullámzó melodikus struktúra alatt rendszeresen megszólaló alaphang, illetve a zene ismétlődő visszatérése ehhez az alaphanghoz. A *szitár* húrjai közül általában három szolgál a dallam játszására, három pedig a kontra-húrok közé tartozik. E kontra- vagy inkább burdon-húrok hangja egyfajta tengelyét képezi a melódiának, mely folytonos vonatkoztatási pontjaként funkcionálva olyan hatást kelt, amely a drone-ra emlékeztet; s bár formai értelemben nem az (ugyanis még elkülönült hangokból áll), funkcionálisan azonban az. Ez az állandóság talaján megvalósuló változatosság. [25. Alap, Jor and Vilambit Gat in Tintal * 26. Rāgā Mālakosha] A keleti zene számos változatában található meg valamilyen variánsa a melódia alaphanghoz való folytonos visszacsatolásának, de inkább csak Indiában, vagy Indiától nyugatra. A perzsa zenében a kéthúrú *dotar*-játéknak van hasonló funkciója, [27. Chaharbeiti] míg a török *iláhi* zenében, különösen a szúfi rendekben gyakorolt *szemák* (misztikus koncert/tánc) alkalmával a muszlim hitvallás, a *saháda* – lá 'iláha 'illá-lláh – recitálása, vagyis a *dhikr* biztosítja a változatosság mögött folytonosan megjelenő állandóságot. [28. Ussak Zikir Tertibi * 29. Kelime-i Tewhid * 30. Zikr-i Hay]

(*Folytonos alaphang*) A burdon-hang sokkal tökéletesebb módja az, amikor a zene melodikus hullámozása alatt, illetve a melodikus hangközök között egy folytonos, egyszólamú vagy harmonikus hangzás jelenik meg. [31. Takaseem ney. Arab instrumental music * 32. Chant Vieux-Romain * 33. Letentur celi et exultet terra * 34. Offertoire. Terra tremuit] A drone éppúgy lehet instrumentális, mint vokális. Jelentősége az indiai klasszikus zenében kardinálisnak tekinthető. Az indiai klasszikus zenének ugyanis három fő komponense van: a *rāga* (dallam), a *tála* (ritmus) és – noha a nyugati leírások rendszerint nem veszik figyelembe – a *dhran* (drone). A drone specifikus hangszere egy hosszú nyakú, pengetős, négy- vagy öthúrú, de érintők nélküli hangszer, a *tánpúrá*. A *tánpúrá*, mely a legrégebb indiai hangszerek közé tartozik, kizárólag kíséreshangszer, de mind az észak-, mind a dél-indiai zenének elmaradhatatlan

eszköze. Feladata a *rága* fő hangjainak *szakadatlan* megszólaltatása. A *tánpúrá* által adott burdonhang a melódiával való folytonos interakciója révén egy zsongó és állandóan pulzáló háttérvibrációt, egyfajta zenei hömpölygést biztosít. [35. Raga surdasi malhar] A tibeti szakrásis zenében bizonyos fokig hasonló funkciót tölt be a magas hangú rituális oboa (*gyaling*) és a mély hangú hosszútrombita (*rag-dung* vagy *dung-chen*), de anélkül, hogy pusztán kísérőhangszerek volnának. Az előbbi esetében cirkuláris légzéssel oldják meg a hang folyamatosságát,¹² míg az utóbbinál a folyamatosságot az biztosítja, hogy mindig párban szólaltatják meg, „hogyan együk hangja a folyamatosság megtörése nélkül olvadjon bele a másikéba, a fokozatos emelkedés és visszasüllyedés hangócéánként hullámozó hatását keltve”.¹³ A tibeti zene mindkét hangszert használja önállóan, szólóhangszerként is, ami azonban megszólal általuk, az nem valamiféle melodikus struktúra (noha a *gyaling* erre is alkalmas), hanem egy hosszan kitartott hang, amelybe időnként alacsonyabb vagy magasabb nem harmonikus hangok vegyülnek, de csak mintegy azért, hogy kiemeljék az alaphangot. Ami így keletkezik, az egy kimondottan archaikus hanghatás. [36. Invocation of Deities * 37. Long Life Prayer to His Holiness * 38. Malu Semchen] S végül egészen különös erővel jelenik meg a drone (*iszon* – az „azonos” és „egyenlő” jelentésű görög *iszosz* szóból) a bizánci zenében és különböző – szír, kopt, görög – változataiban, egészen az egyszólamú orosz egyházi zenéig elmenően, amelyben különösen az ősi, erősen melizmatikus *znamennij* énekrend alkalmazza a nagyon lassú mozgású alsó vokális szálát. [39. Psalm 103 znamenny chant with ison * 40. Der Gott Schutz Mich, Halilolia * 41. Gavriilu provyashtavshu tebya * 24. Psalam 118] Európában a hanghatás csak a komoly történelmi múltba visszatekintő hangszerekhez kapcsolódik: az ötlukú furulyához, avagy kavalhoz,¹⁴ mely a gégeben képzett zöngével megszólaló „dunnyogós”-dörmögős alaphangjával kelt droneszerű hatást, s amely valószínűleg az egyik legrégebbi furulyatípus; a tekerőlanthoz, mely burdonhúrjaival éri el ugyanezt a hatást, s amely az első évezred végétől kísérőhangszere volt az egyházi zenének, és csak a XV. századtól kezdve kezdtek használni vándormuzsikusok, hogy aztán még később népi hangszerré váljon; illetve a kecskedudához, amelynél a burdonsípok szolgáltatják a drone-hangzást, s amely az egyik legkedveltebb hangszere volt a középkornak, a reneszánsztól kezdve azonban fokozatosan kiszorult a műzenéből, és úgyszintén a népi hangszerek közé került.

(*Transzantropikus jelleg*) Míg a nyugati zene – a nyugati ember humanizmusának megfelelően – alapvetően

„antropomorf”, addig a keleti zene határozottan „embertelen”. És éppen ez az „ember-telenség” a monumentális monotónia legfőbb és legbelső forrása. A keleti zene személytelen: hiányoznak belőle a hétköznapi emberi érzések. A jellegzetesen keleti szemléletnek az emberi érzésekkel szembeni tartózkodását jól kifejezik Csuang-ce szavai: „Vidámság és harag, bánat és öröm, állhatatlanság és tétovázás, élvezetvágy és mértéktelenség, kitárulkozás és gőg éppúgy keletkezik, mint a muzsika az ürességből, vagy ahogy a nyirkos meleg megérleli a gombát. Éjjel-nappal, egymást váltva bukkannak elő, de senki sem tudja, honnan sarjadnak. Elég, elég!”¹⁵ Kelet számára a zene nem „emberi jelenség”. A keleti zenében

nem az ember szólal meg, hanem a magasabb – transzcendens, kozmikus, természeti – világok szólnak általa az emberhez. Nagyobb, átfogóbb törvények irányítják, mint a hétköznapi lélektani szabályai. Ettől lesz a keleti zene „levegős”: sokkal nagyobb távlatokat nyit, sokkal tágasabb világba emeli az embert, mint amihez hétköznapi világának szűkösségében hozzászokott. A keleti zene magasságából az emberi problémák elveszítik jelentőségü-

ket. [42. Terirem, in the 2nd mode] Ebből a szempontból a keleti zene közel áll a püthagoreus felfogáshoz, amelyet egyébként a középkor is magáévá tett, különösen a zenével kapcsolatban, amelyet a mindenségben megnyilatkozó isteni rend „megszólalásának” tartottak, s mint ilyen, semmilyen kapcsolatban nem állt az emberi érzésekkel. Egy nyugati költő, Angelus Silesius sorai jól érzékeltetik a keleti művészet e sajátosságát:

Szűk nekem a világ és túl kicsi az ég.
Hol van szárnyalni tér, mely lelkemnek elég?¹⁶

Még ha a keleti zenemű évszakokhoz kötődik is – mint ahogy Indiában és Kínában gyakorta történik –, akkor is merőben másként dolgozza fel témáját, mint nyugati megfelelője: míg ugyanis a nyugati zenében az adott évszakkal *az emberben keltett érzései* jelennek meg (vagyis pszichológiai természetű), addig a keleti zene az adott évszakot belülről, *in se* igyekszik megragadni. Különösen távol tartja magát minden emberitől a tibeti rituális zene a maga grandiózus elementaritásában. A tibeti zene a zene összes fajtája közül talán a legkevésbé muzikális, s a nyugati értelemben vett esztétika semmi szerepet nem játszik benne: „A tibeti szakrális zene [...] nem az időbe vetett egyéni létezés emócióival foglalkozik, hanem az

egyetemes élet szüntelen jelenvaló, időtlen minőségeivel, ahol nem léteznek személyes örömeink és bánataink” – mint ahogy Anagarika Govinda fogalmaz.¹⁷ A buddhista *gelugpa* iskolához tartozó *gyütö*-szerzetesek különleges hangképzése még az emberi hangot is megfosztja minden emberi jellegétől. [43. Auspicious Sounds of Instruments * 44. Dorje Jigjed * 45. Sangwa Dupai Tsagyud] Ha megjelenik is a keleti zenében az emóció, az leginkább transzcendens irányultságú, mint ahogy azt a török zenében láthatjuk. Egyetlen zene sem képes olyan mélyen megragadni az ember istenénységét, mint a török *iláhi* zene (különösen a *szaz*-zene és a *kasidék/kaszidák*), valamint a kurd–perzsa–afganisztáni *dotár*-zene. [46. Útitársak legyünk ketten * 47. Kaside * 27. Chaharbeiti] S bár mélységes fájdalom árad belőlük, ez a fájdalom még a legnagyobb boldogságnál is többet ér. Mint ahogy a perzsa Abú Jazíd al-Bisztámí mondja: „Ha kunyhómból egyszerre nyolc paradicsom kapuja nyílna, s ha a két világ feletti hatalmat az én kezembe helyeznék, akkor se pazarolnám rájuk egyetlen sóhajomat sem azok közül, amelyek akkor szakadnak fel lelkem mélyéről, amikor reggel felébredve előtör belőlem az Őutána való vágyakozásom.”¹⁸

4. Zenei alapszerkezet és keleti bölcsélet

A keleti zene monumentális monotóniája természetesen nemcsak a zenét jellemzi, hanem rávilágít a keleti élet-szemlélet bizonyos lényegi sajátosságaira is.

A monumentális monotónia *prima facie* a keleti ember szemléletének tágasságát, perspektivikus voltát jelzi. Buddha mondja, hogy képzeljünk el egy hatalmas, „lyukak és repedések nélküli” kockát, amelynek minden éle egy *jódzsana* (kb. tízezer méter) hosszú. Minden száz évben arra repül egy holló, csőrében egy darab leheletfinom kásziai kendővel, és végighúzza rajta. Nos, ez a gránitkocka hamarabb kopik el, mint amennyi idő alatt egy világekorszak véget ér.¹⁹ Talán e hatalmas időbeli perspektívából fakad az, hogy a keleti ember nem siet: van ideje. Nem szolgálja, hanem *ura* az időnek. A keleti ember nem gyorsulással, hanem *lassulással* akar fölébe kerekedni az időnek: lassulással, az időbeli folyamatok meghosszabbításával, vagy akár – a spiritualitás esetében – az idő *teljes* megállításával.²⁰ Nézete szerint minél lassabb az idő, annál inkább részesül az időtlen öröklétből. A monumentális monotónia tehát valamiképpen az időtlenség levegőjét árasztja. A keleti ember a maga ciklikus időszemléletében nem tűzi maga elé célok sokaságát, melyeknek aztán rabszolgája lesz, mint ahogy azt a lineáris időszemlélet szorításában élő nyugati ember esetében gyakran lát-

hatjuk. Mivel nem a jövőben él, idegen tőle a materiális, földi progresszió gondolata. Ciklikus szemlélete azonban nagyon messze van a nietzschei „örök visszatérés” vigasztalan és önmagát kínos pontossággal reprodukáló „ciklicizmusától”. A ciklikusság eszméje Keleten az idő és a változás világában megragadott időtlenséget és változatlanságot reprezentálja, szorosan kapcsolódva a platóni gondolathoz: *az idő az örökkévalóság mozgó képmása*.²¹ A *rágák* esetében jól láthatjuk, hogy azok a formai keretek kötöttségén belül teljesen improvizatívák. A rend és a szabadság egyszerre valósul meg, és nem akadályozzák, hanem segítik egymást. A kánon nem megköt, hanem – *akárcsak az igazság* (vö. *Ján* 8, 32) – szabaddá tesz. „Az egyetemes emberi formák individuális értelemmel való feltöltődését kísérő feszültség felszabadítja az alkotás forrásait, ám ha a művész erőltetlően és önhittelen elfordul ezektől a formáktól, az elérhetőnél alacsonyabb szinten ragad meg; [...] képletesen szólva, ha toll helyett ujjunkat mártjuk a tintába, s úgy írunk verset, az még korántsem az individuális eredetiség ismérése” – mint ahogy Pavel Florenszkij fogalmaz az ikonfestés kapcsán.²² A keleti művészet tehát jól ismeri az individuumot, de nem ismeri az individualizmust. Nem önmagát akarja kifejezni, hiszen „minél mélyebbre hatol a látomás ontológiai gyökere, annál inkább egyetemesebb érvényű az a forma, amelyben a látomás kifejezést nyer”.²³ A keleti művészet-től teljességgel idegen mindennemű önkifejezés, hogy az exhibicionizmusról ne is beszéljünk; Indiától és Tibettől keletre pedig a művészetnek explicite megfogalmazott lényegi eleme *az individualitás kiküszöbölése*: „Bármely művészi alkotás, amely a mesteri fokozatot elérte, a Hatalmas Nyugalomból születik. Az intellektusra többé nincs szükség, az akarat nyugodt, a szív csöndes, az én halott. A feladatot »Az« valósítja meg, nem az én erőfeszítései. A hibátlan megvalósítás tökéletes szerkezetének formájában a legmagasabb rendű lét nyilvánul meg.”²⁴ Már csak azért sem lehet ez másként, mert lényege szerint e művészet *anonim* – akárcsak az ortodox vagy pre-reneszánsz nyugati szakrális művészet. Ezért a művészet és a művész – a *par excellence* művészet és művész – csak a reneszánszsal született meg; előtte csak *ars* („mesterség”) és *artifex* („mesterember”) volt.

Láthattuk, hogy a keleti zene számos változatában a melódiát játszó hangszeren vagy egy kísérőhangszeren megszólaltatott burdonhang biztosítja a monumentális monotóniát. Ez a hang a maga csaknem tökéletes monotóniájában és homogenitásában éles ellentétben áll a melódia és a ritmus artikuláltságával. India egyik legősibb szent iratában, a *Brihadáranjaka upanisadban* egyfajta

bölcseleti vizsga során egy női írástudó (*brahmavádini*), Gárgi kérdezi és vizsgálta a jelöltet, Jádzsnyavalkját: „Jádzsnyavalkja, ami az ég fölött van és ami a föld alatt van, ami az ég és a föld között van, amit múltnak, jelennek és jövőnek neveznek, mire van az rászöve hosszában és keresztben?” Jádzsnyavalkja így válaszol: „Gárgi, ami az ég fölött van és ami a föld alatt van, ami az ég és a föld között van, amit múltnak, jelennek és jövőnek neveznek, a térre (*ákása*) van rászöve hosszában és keresztben.”²⁵ Nos, a szövésnek a tradicionális kultúrákban szinte mindig és mindenütt erősen szimbolikus jellege volt.²⁶ Ha a zene összefüggésében a szövés szimbolizmusára gondolunk, akkor azt mondhatjuk, hogy a hosszában felvetett láncfonalak azt a *meghatározott struktúrát* képviselik, amelynek talaján az őket keresztező vetülékfonalak *szabad „játéka”* megvalósul. Az előbbi a renddel hozható összefüggésbe, az utóbbi a szabadsággal. A vetülékfonal az, amely a láncfonalra rá van szöve, és a szövet „dallamát” – szépségét – ez utóbbi adja. A zenében *per analogiam* ugyanezt láthatjuk: az alapvetően temporális ritmus „hosszában” fut végig a zenén, míg a melódia folytonosan „keresztezi”. A melódia, vagyis a *rága* erősen improvizatív, s így a *szabadság* területéhez tartozik; ezzel szemben a ritmus, vagyis *tála* erősen kötött, s így a *rend* területéhez tartozik. A *tála* éppúgy nem lehet improvizatív, mint ahogy a *rágát* is megfosztaná minden élettől a kötöttség. De akár azt is mondhatnánk, hogy a *tála* kvantitatív természetű, „mérték, szám és súly” (*Bölcsesség könyve* 11, 20) szerint meghatározott, míg a *rága* kvalitatív természetű, s nincsen alávetve a mennyiségi törvényszerűséseknek, mert a szellem szabadságát képviseli. Ez a zenei *textúra* – az egymást keresztező kötött-ritmikus és szabad-melodikus szál – van rászöve a *térre*, vagyis arra a *differenciálatlan valóságra*, amelyet a zenében a burdonhang képvisel.

Az a feltűnő fontosság, amit a keleti zene a – zeneileg egyébként jelentéktelen – burdonhang-nak tulajdonít, pontosan abból a kiemelt szerepből fakad, amit a keleti bölcselet „a jelenségvilág hálójá” (Rámakrisna)²⁷ mögött húzódó kontinuos és artikulálatlan isteni valóságnak tulajdonít: annak a *numenon*nak, amely a kanti bölcselet szerint megismerhetetlen, de amelynek megismerése az egész keleti bölcselet és spiritualitás legfőbb ambíciója, mert egyedül csak ezt tekinti valóságnak. E bölcseleti felfogás szerint ugyanis „valójában csak a Forrás van, maga ugyan sötét, de minden tőle nyeri fényét; maga ugyan érzékelhetetlen, de mindent ő ruház fel az érzékelés képességével; maga ugyan elgondolhatatlan, de minden gondolat tőle származik; maga ugyan hozzáférhetetlen az érzések számára, de mindennek ő adja az érzés képes-

ségét; maga ugyan nemlét, de minden tőle nyeri a létét. Ez minden mozgás mozdulatlan fundamentuma.”²⁸ Ezzel függ össze az, hogy a *tér* (ákása) a távol-keleti szimbolizmusban kiemelt jelentőséget kap, mert a maga differenciálatlanságában és „érintheletlenségében” annak az isteni valóságnak a sajátosságait képviseli, amely a jelenségvilág ontológiai talapzatát alkotja. Ezt az isteni Forrást a dél-indiai saiva-szidhanta rendszerben gyakran nevezik *csidákásának*, „tudattérnek”, mely szóösszetételben a tudat (*csit*) az isteni tudatnak felel meg. Ezzel szemben a burdonhangra „hosszában és keresztben” rászórt ritmikus-melodikus struktúra a maga állandóan változó mivoltában megfelel annak a *fenomenon*nak, amely a kant-i bölcelet szerint egyedül megismerhető, de amelynek analitikus megismerése a keleti embert a legkevésbé sem ambicionálta, mivel azt annak tekintette, aminek egyébként Kant is: pusztá jelenségnek a valóság (*Ding an sich*) felszínén. A zene ilyen módon pontosan megjeleníti a távol-keleti bölcelet alapvető kettősségét: a differenciálatlan valóság és a differenciált jelenségvilág kettősségét. A hindu bölcelet az előbbihez kapcsolja a *meg nem különböztetés bölcsességét*, vagyis a tudásnak egy olyan fajtáját, amely nem a részletekre figyel, hanem a részletek mögötti artikulálatlan isteni valóságra; az utóbbihoz pedig a *megkülönböztetés bölcsességét*, amely viszont azoknak a különbözőségeknek a tudománya, amelyek a jelenségvilágot jellemzik. Nyugat is ismeri a meg nem különböztetés bölcsességét, de csak mint *elvesztettség* és *hiányt*, vagyis mint az ember visszavonhatatlanul elvesztett primordiális – paradicsomi – képességét. Itt elegendő csak arra gondolni, hogy a bűnbeesés oka éppen a Jó és Rossz tudásának fájáról való szakítás volt, vagyis a megkülönböztető megismerés, végső soron pedig a *morális ítélet* képességének megszerzése. Ekképpen a „bűnbeesés” egyúttal „erénybeesés” is, mert hiszen mind a bűn (rossz), mind az erény (jó) ezen aktus révén lépett a világba.²⁹ És ez megint azt mutatja, hogy ha csak potenciálisan és hiányként is, de kiindulópontjában (vö. *Genézis*) a Nyugat is magában hordozta a keleti szemléletmód egyik legfőbb sajátosságát, a meg nem különböztetés eszméjét – hogy aztán az a Krisztus utáni második évezred vége felé, éppen paradicsomi értelmével ellentétben, a „túl jön és rosszon” nietzschei eszméjében térjen vissza.

JEGYZETEK

- 1 Voltaképpen a nyugati progresszió éppen a művészet tekintetében a leginkább problematikus.
- 2 ABHEDANANDA, Swamy (ed.): *The Gospel of Râmakrishna*. New York, Vedanta Society, 1907, 163.
- 3 Lásd Hamvas Béla: *Az ősök nagy csarnoka II. Kína – Tibet – Japán*. Bp., Medio (Hamvas Béla művei 20.), 2004, 311.
- 4 A zenék lejátszhatók a www.mymusiccloud.com lapról (bejelentkezés → e-mail: drone@citromail.hu → jelszó: burdon → zeneszámok).
- 5 RAJECZKY Benjamin: *Mi a gregorián?* Bp., Zeneműkiadó, 1981, 17.
- 6 Voltaképpen már a klasszikus indiai tánc sem tánc a szó nyugati értelmében, hanem „szakrális pantomim”. Különösen szembeötlő ez az indiai tánc egyik sajátos változatának, a délnyugat-indiai *kathakal*nak az esetében, amelynek előadását tradicionálisan este kezdték el, és hajnaltájt fejezték be (az előadásokat ma már 2–3 órára szokás lerövidíteni).
- 7 Ugyanakkor a keleti zenei nyelvcsalád olyan alcsaládokra bomlik, amelyek között minden szempontból sokkal nagyobb a különbség, mint a nyugati zene különböző alcsaládjai között.
- 8 Lásd RAWSON, Philip: *Laya in Indian Music. Monody and the Shape of Time*. = STEER, Maxwell (ed.): *Music and Mysticism II*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996, 27.
- 9 BURCKHARDT, Titus: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Ford. PALKOVICS Tibor, Bp., Arcticus Kiadó/Libri artis, 2000, 2./, 6.. Egy hasonló bölcsességű, úgyszintén XX. századi vak énekmondóval (*ásik*), a török Ásik Veysellel kapcsolatban lásd KOBZOS KISS Tamás – ŠALIKOĞLU, Erdal CD-jét: *Szívetekben őriztetek. Āşik Veysel dalai*. Bp., Ethnophon Records, 2000.
- 10 Lásd ezzel kapcsolatban KOCH, Lars-Christian: *Permutation as Basic Concept of Râga Elaboration*. = LINDSAY LEVINE, Victoria–HOHLMAN, Philip V. (ed.): *This Thing Called Music. Essays in Honor of Bruno Nettl*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2015, (Europea: Ethnomusicologies and Modernities 18.), 215.
- 11 Hasonlóan nem a kétszólamúság irányába mutat a különösen Belső-Ázsia egyes területein (Tuva, Mongólia) ismert torokének.
- 12 Akárcsak a kis-ázsiai eredetű, de az ókori görögségben ismertté vált kettős sípú *aulosz* (a kecskeduda őse) esetében.
- 13 GOVINDA Anagariká: A tibeti szakrális zene. Ford. FARGÓ Gábor=*Tradíció. A metafizikai tradicionalitás évkönyve* 2002, 222.
- 14 Vö. KOZÁK József: Az istállóskői csontsíp és egy magyar furulyatípus. *Turán* 1999/2. 3–10.
- 15 *Kínai filozófia I–III*. Ford. TŐKEI Ferenc, Bp., Akadémiai 1986, (Filozófiai írók tára, 22–24. I.) 69. (Csuang-ce 2:2)

- 16 Idézi SZERB Antal: *A világirodalom története*. Bp., Magvető, 1973, 375. (Cherubini-sche Wandersmann 1:187). Ford. Rubin Szilárd.
- 17 A tibeti szakrális zene, 221.
- 18 Idézi SCHIMMEL, Annemarie: *Mystical Dimensions of Islam*, 133.
- 19 Vö. *The Connected Discourses of the Buddha*. Boston, Wisdom Publications 2000, (The teachings of the Buddha), 654. (Samjutta Nikája 15:5).
- 20 Lásd ezzel kapcsolatban ELIADE, Mircea: *Képek és jelképek*. Bp., Európa, 1997, (Mérleg), 92–96. („Az Idő megsemmisítésének indiai szimbolikája”) és 107–115. („Az »Időből való kilépés« technikái”).
- 21 Vö. *Platón Összes Művei III*, 335. (Timaiosz 37d).
- 22 *Az ikonosztáz*. Ford. KISS Ilona. Bp., Corvina, 1988, (Imago), 41. Az ortodox ikonológiának éppúgy megtaláljuk a megfelelőjét a reneszánsz előtti nyugat-európai szakrális művészetben, mint – és különösen – a tibeti ikonográfiában. A távolkeleti művészet kiváló ismerője, Ananda K. Coomaraswamy is hangsúlyozza a középkori keresztény és keleti művészetszemlélet feltűnő párhuzamait. Lásd ezzel kapcsolatban COOMARASWAMY, Ananda K.: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Bp., Arcticus, 2000, (Libri artis). Továbbá érdemes megfigyelni azt a mélyreható uniszónót, amely a bizánci és a középkori nyugati művészetbölcseletet áthatja. Lásd ezekkel kapcsolatban JAMES, Laurence J.: *Byzantine Aesthetics, Light, and Two Structures*. (St Vladimir's Theological Quarterly, 1985/3, 201–219.), illetve SIMSON, Otto von: *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. New York, Harper and Row, 1964.
- 23 *Az ikonosztáz*, 51.
- 24 DÜRCKHEIM, Karlfried: *A nyugalom japán kultusza*. Ford. GYERTYÁN Katalin, Bp., Szenzár, 2000, 82.
- 25 *Titkos tanítások. Válogatás az upanisadokból*. Ford. VEKERDI József, Bp., Helikon, 1987, (Prométheusz könyvek 14.), 58. (Brihadáranjaka upanisad 3:8:7).
- 26 Lásd ezzel kapcsolatban PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Bp., Balassi Kiadó, 1997, 443–444. („szöveg/szövet”).
- 27 *The Gospel of Rāmakrishna*, 44. Vö. egy advaitin klasszikus, a Jóga Vászistha szavaival: „Az önvaló a tudatlanság által félrevezetve egy részekből álló jelenségvilág képzeletének hálójába keveredik” (*A halhatatlanság virágfüzére. Részletek a Jóga Vászisthából*. Ford. BUJI Ferenc, Bp., Kairosz, 2011, 165.).
- 28 FRYDMAN, Maurice (ed.): *I am That. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj*. Durham, The Acorn Press, 1988, 381.
- 29 Hogy az alapvetően morális beállítottságú zsidóság szent könyvében hogyan kapott ennyire kiemelt helyet ez az eszme, az talány, s hogy mennyire idegen test a héber Bibliában, azt éppen az mutatja, hogy később született könyveiből teljes mértékben hiányzik az utalás nemcsak a meg nem különböztetés paradijsomi bölcsességére, de a Paradijsom és a bűnbeesés egész mitopoétikus leírására is.

Juhász Sándor

Színes tájkép papíron

Adalék a XVII. század holland vízfestészetéhez

■ Nemrég történt, hogy Erik Kwakkel, a leideni egyetem művészettörténésze, blogjában¹ felhívta a figyelmet egy 1692-es dátumot viselő, különleges könyvre. A holland Boogert kézzel írt, közel 900 oldalas *Klaer lichtende Spiegel der Verfkunst* címet viselő munkája a vízfesték készítésébe és használatába avatja be az olvasót. A színek keverése mellett nemcsak részletesen ír az „egy-két-három adag víz” hozzáadásával létrehozható színárnyalatokról, de, nagyon alapos munkával, minden tónust vízfestékkel is illusztrál. A végeredmény egy hihetetlenül részletes szín-skála, mely leginkább az 1963 óta létező Pantone táblához hasonlítható. Erről bárki meggyőződhet, mivel Aix-en-Provence városi könyvtárában² őrzött kézirat nagy felbontású, digitalizált változata szabadon lapozgatható az interneten.³ Boggert kézikönyvnek szánta munkáját, mely – egyetlen példány lévén – csak kevesek számára válthatta valóra a szerző eredeti szándékát. Jóval szélesebb olvasótábora lehetett Gerard ter Brugghen hasonló témával foglalkozó *Verlichtery Kunst-Boeck* című munkájának,⁴ mely 1616-ban, Amszterdamban jelent meg nyomtatásban. A könyv sikerét mutatja, hogy 1634-ben ismét kiadásra került, a Wilhelmus Goeree által átdolgozott verzió pedig 1670-ben.⁵ Ezek alapján is feltételezhető, hogy a vízfesték népszerű volt a korszak holland művészei körében, használatának pedig már régi hagyománya volt Dél-Németalföld egyes vidékein. Karel van Mander írásából⁶ tudjuk, hogy Courtrai (Kortrijk) és Malines (Mechelen) városok voltak a központjai a nagyon költséges szövött falikárpitok helyettesítésére szolgáló hatalmas vásznak festésének, melyekhez valamilyen vízfestéket használtak. Valószínűleg ez inkább fedő, mint transzparens festékfeleség lehetett, de pontos összetételét nem ismerjük, mivel jelen tudomásunk szerint a művek közül egy sem maradt fent. A vízfestés a XVI. század vége felé jutott el a spanyol koronától való elszakadásért harcoló, később Hollandiaként ismert észak-németalföldi protestáns tartományokba, ahova számos flamand festő fő-

leg vallási okokból menekült. Az áttelepülők között voltak olyan vízfestéssel foglalkozó művészek, mint a mecheleni születésű Hans Bol, aki a műfajhoz hollandiai működése során is hű maradt. Egyetlen, vászonra készült vízfestménye⁷ kivételével, csak olyan kisméretű papír vagy pergamen alapú tájképei maradtak ránk, mint az antwerpeni Mayer van den Bergh múzeumban őrzött, Ikarosz lezuhanását ábrázoló kompozíció,⁸ amely valószínűleg egy korábbi képe saját kezű másolata vagy változata.

Noha a holland művészet fénykorát jelentő XVII. század a legjobban kutatott korszakok közé tartozik az egyetemes művészettörténetben, szinte lámpással kell keresni írásokat a század holland vízfestészetéről. Talán azért, mert a vonalas rajzok iránt érdeklődőknek túl színes és festői, a festménykedvelőknek pedig papírra készült vázlatnak vagy tanulmánynak tűnik. A vízfestmény egyfajta átmenetnek tekinthető rajz és festmény között; az akvarellen a szín mossza el a különbséget a két műfaj között, miközben megőrzi a rajzok intimitását. De mit tekintünk vízfestménynek? A mai terminológia szerint az elnevezés (vagy a XIX. század eleje óta használatos akvarell) olyan műveket jelöl, melyekhez a festő fehér alaptónusú papírt használ, és a kompozíciót transzparens vízfestékkel készíti el. Az átlátszó színeken átcsillan az alap vagy az előző festékréteg színe. A hagyományos felfogás szerint a fehér nem része a palettának, ha erre a színre van szükség, egyszerűen festetlenül hagyják a papír eredeti tónusát. A műfaj komplexen jelenti egy adott festékfajta használatát és a kompozíció festői szemléletű létrehozását. Az ilyen felfogású vízfestésnek a fénykora Angliában volt 1750 és 1850 között, talán ezért gondolják sokan, hogy maga a műfaj is a szigetországban alakult ki. Bár Paul Sandby, Thomas Girtin, John Constable, J. M. W. Turner és társaik tették a vízfestést széles körben, magas színvonalon művelt tevékenységgé, a művészet e formája legkorábban Albrecht Dürer néhány tájképén

jelent meg az európai művészetben mint teljes értékű, önálló technika. A mester 1495 körül az Alpokról készített vízfestéktanulmánya⁹ könnyen összetéveszthető a XIX. századi művekkel. A Dürer és a későbbi angol alkotók között eltelt évszázadokban az ilyen felfogású vízfestészetre csak kevés példát találunk, legalábbis ezt tapasztaltam, amikor jó pár évvel ezelőtt a XVII. századi holland vízfestészetről gyűjtöttem anyagot. Több ezer művet néztem át különböző európai múzeumok grafikai gyűjteményében, ahol kimondottan tájképeket kerestem, mivel a század holland képzőművészetének egyik jelentős vívmánya egy új felfogású tájábrázolás volt. A tájképek között nagyobb arányt képviseltek a rajzok, mint a vízfestmények, melyek többségénél a festék nem kompozíciós, inkább kiegészítő elemként jelenik meg. Azok a művek pedig, melyeken a festék a rajzolt kontúrvonalak megtartásával tölti ki a vonalak által határolt teret, inkább kiszínezett rajznak, mintsem vízfestménynek mondhatók. Sokak által a holland vízfestés atyjának tekintett Hendrick Avercamp legtöbb munkája ebbe a kategóriába tartozik; tollrajzait gondosan színezte ki transzparens és/vagy fedő vízfestékekkel. A leginkább téli tájba helyezett, sokalakos életké-

peiről közismert művész érdeklődését valószínűleg olyan flamand emigráns művészek keltették fel a műfaj iránt, mint a már említett Hans Bol vagy David Vinckboons, akinek talán tanítványa volt, bár ezt dokumentum nem támasztja alá. A korszakban gyakori volt a fedő és transzparens vízfestékek egy kompozíción belüli használata. A fedőfestékek közül leginkább a fehér szín kapott szerepet, de előfordultak kizárólag ezzel a festéktípussal készült munkák, például Gerrit van Battem lapjai. Az ilyen képet nemegyszer gouache festményként definiálják, pedig ez a festékfajta a mai meghatározás szerinti értelemben¹⁰ csak a XVIII. században tűnt fel; kötőanyaga elsősorban gumiarábikum, és főleg ólomfehér¹¹ hozzáadásával válik átlátszatlanná. A XVII. századi fedőfesték (*bodycolour*, *deckfarbe*) kötőanyaga hal- vagy más állati eredetű enyv, és a színek nem tartalmazznak fehér pigmenteket. A két festék közötti eltérés a kötőanyagban és a fehér szín hiányában, illetve hozzáadásában van. Fontos hangsúlyozni a különbséget, mivel ezek meghatározása gyakran zavaros, vagy egymás szinonimájaként használatos régebbi és jelenkori leírásokban.

Visszatérve a transzparens vízfestésű tájképekhez, az átnézett számtalan lap között akadt pár tucat, főként Allart van Everdingen nevéhez köthető alkotás, mely technikai értelemben ugyan nem mindenben felel meg az angol XIX. századi vízfestészet szabályainak, mégis nagyon hasonló hatást kelt. Egyrészt a kompozíció festői eszközökkel való kialakításával, másrészt a realisztikus ábrázolásmóddal. Érdekes egymás mellé tenni Cornelis van Poelenburch romantikus itáliai tájképét¹² és J. M. William Turner 1800 körüli, valószínűleg Észak-Wales hegyeit ábrázoló munkáját.¹³ A déli országokat jellemző aranyló meleg fények állnak szemben Wales zordabb éghajlatával, de mindkét impresszionisztikus vízfestmény hasonló atmoszférikus hatást kelt (legalábbis jelen állapotukban). A vázlatnak tűnő Turner-mű tagadhatatlanul helyszíni munka eredménye, Poelenburch lapja viszont műteremben készült. Alan Chong szerint¹⁴ a romos épület Diocletianus császár termáinak különböző részleteiből áll össze, melyről a művész több rajzot készített római tartózkodása alatt. Chong a mű keletkezésének idejét a mester itáliai utazását követő utrechti időszakra, vagyis 1627 és 1667 közé teszi. Poelenburch a különböző helyszínek elemeiből komponál egy reálisnak tűnő képet. A XVII. századi holland tájképek nagyon valóságos állapotot jelenítenek meg, de a realista ábrázoláson nem a realizmus születését, és nem a táj fényképszerű másolását kell érteni. A festmények a művészet szabályait követik, amelynek során csak a kompozíció egyes elemei realisztikusak. Hedinger találó meghatározása szerint a holland tájkép „reale erfindung”¹⁵ (kitalált valóság), mely elég pontos ahhoz, hogy úgy tűnjön, mint egy létező táj látképe. Ahhoz, hogy a tájképeken megjelenő klimatikus elemek mennyire voltak valóságosak, a festményeken bőséges változatban szereplő felhők vizsgálata lehet útmutató. Művészettörténeti körökben a holland felhőfestészet realisztikus voltának vitáiban a vélemények széles spektruma ismert. Rostworowski¹⁶ szerint a felhőtípusok a mai meteorológusok által összeállított felhőatlasznak pontosan megfelel-

nek, ezért nem kétséges a valósághű ábrázolás. Ennek ellentmond Walsh,¹⁷ aki tagadja a felhők bármilyen realista ábrázolását, mivel szerinte a felhő alakja a kompozíció egészéhez igazodik. Franz Ossing köztes állásponton van. A berlini Gemäldegalerie és a Deutsches GeoForschungsZentrum közös „Kis Jégkorszak” projektjének eredményeiről szóló írásának¹⁸ lényege, hogy a legtöbb esetben a meteorológiai, geológiai és klimatikus elemek a XVII. századi holland tájképeken a természethez nagyon közeli módon vannak ábrázolva. Ez azért lehetséges, mert a korábbi gyakorlattól eltérően a művészek kimentek a természetbe, és lerajzolták, amit láttak. Leginkább motívumot gyűjtöttek későbbi munkáikhoz, mivel a több ezer fennmaradt korabeli tájrajzból viszonylag kevés tűnik festményt előkészítő munkának. Mindez 1603 körül kezdődött, amikor Hendrick Goltzius elhagyta műtermét, és a Haarlem környéki dűnékről készített rajzokat. Általában ezeket a műveket tartják az első „realista” holland tájképeknek.

A század folyamán a szabadban való rajzolás mindennapi tevékenységgé vált, de vajon mi volt a helyzet a vízfestéssel? A műtermen kívüli rajzoláshoz minimális felszerelésre van szükség, a vízfestéshez csak néhány eszközzel többre. Ecsetek, üvegcsék, szárított vízfestéktömbök bőven elérték az olyan kis méretű és könnyen hordozható festőládában, mint amilyen az amszterdami Rijksmuseum gyűjteményében található XVII. századi példány,¹⁹ melynek felhajtott teteje áll-

ványként használható. A szabadban való vízfestéshez minden technikai feltétel adott volt, és egyes művészek bizonyára éltek a lehetőséggel, persze erre nehéz bizonyítékot szolgáltatni. Az impresszionista festmények közül számosnál mutattak ki olyan festékbe ragadt, természetből származó anyagokat, mint homokszemcse, levélmaradvány vagy virágpollen, melyek a szabadban való festés bizonyítékai. A vékonyan felhordott és gyorsan száradó vízfestéknél ennek nagyon kicsi az esélye, és valószínűleg ilyen vizsgálatot nem is végeztek. A plein air festészet egészen a XIX. század közepéig, a Barbizoni iskola és az impresszionizmus megjelenésé-

ig nem vált általános gyakorlattá, a festmények szinte mindig műteremben készültek. Szinte, mert kivételek azért előfordultak, még a XVII. századi Hollandiában is, ahogyan ez Jan Asselijn²⁰ munkáján vagy Jan Lievens²¹ rajzán látható, melynek jobb alsó részén az erdő mélyén megbúvó festő dolgozik állványja előtt. Ha volt példa a szabadban való olajfestésre, akkor a sokkal kevesebb eszközt igénylő vízfestésre is kellett lennie. Allart van Everdingen hegyi tájat ábrázoló munkája²² akár a helyszínen is készülhetett. Ha az alárajzolás nélküli, barna tintába és vízfestékbe mártott ecsettel festett, 100 x 132 mm nagyságú tájképet összehasonlítjuk a művész két nagyméretű, gondosabban kidolgozott, valószínűleg megrendelésre készült tengeri²³ és folyóparti²⁴ látképével, világosan látszik a mű vázlatos jellege. Ne felejtjük el, hogy a XX. század képzőművészetén edződött mai ember szeme hajlamos kész produktumnak látni olyan régebbi alkotásokat, melyeket a művész csak saját használatra, munkaanyagának szánt, és ebben a formájában a korabeli publikum sem értékelt volna. Szerintem a kicsiny tájkép ebbe a kategóriába tartozik, és a művész ecsetje a szabadban vázolta fel a látottakat. A helyszín könnyen lehet valahol az Ardennek erdeiben, ahol Everdingen 1656-ban megfordult. Ebben a méretben és kivitelben ugyan nem kizárt, de igen valószínűtlen az értékesítési szándék, saját magának viszont miért készítette volna műteremben, amikor a helyszínen is megtehetette? Ugyanezt gondolom a hegyi tájnál is kisebb méretű, hasonló technikával készült másik Everdingen-kompozícióról,²⁵ melynek előtérben két utazó látható.

Ezek a művek nem feltétlenül a teljes valóságot ábrázolják, hiszen a szabadban való festésnél ugyanúgy megmarad a művész kompozíciós szabadsága, mint a műtermi munkánál. A fénykép-szerű objektivitáshoz közelebb álló topografikus munkákat elsősorban dokumentálási céllal készítették, alkotóik leginkább földmérők vagy térképkészítők voltak, de akadtak közöttük művészek is. Közismert példa a főként templomok ábrázolására szakosodott Pieter Jan Saenredam assendelfti Odulphuskerk épületéről 1633-ban készült, vízfestékkel kiegészít-

szített tollrajza,²⁶ melyre nemcsak a keletkezés pontos dátumát írta rá, de fontosnak tartotta azt is megjegyezni, hogy a mű „naer het leven” azaz természet után készült. Hasonló, valószínűleg autográf felirat található Allart van Everdingen skandináviai utazása során Mölndal település fűrészmalomát és vízesését²⁷ megörökítő lapja hátoldalán,²⁸ melyet később felhasznált két 1670-es évszámot viselő festményéhez.²⁹ A szabadban való vízfestés nem a korszak újítása, hiszen voltak már előzményei. Példaként említhető az Everdingen egyik mesterének tartott³⁰ Roelant Savery vízimalmot ábrázoló vízfestménye,³¹ melyet *en plein air* munkának vélnék. A képen ábrázolt folyó valószínűleg a Moldva Prága környékén, ahol a művész 1604 és 1613 között dolgozott, II. Rudolf udvarában. A kép színvilágát erősen megviselte az eltelt idő, de napjaink kortárs műveit leszámítva nincs olyan festmény, mely abban az állapotban lenne, ahogyan elhagyta a műtermet. Külső fizikai hatásokat leszámítva leginkább a színek intenzitásában, árnyalatában ragadható meg a változás. Mindenfajta beavatkozás nélkül még az erős fedőképességgel rendelkező és jó színtartásáról ismert ásványi pigmentekkel festett olajkép is elszíneződhet a többi pigmenttel való kémiai reakció során, nem beszélve a lazúrfestékeknek legalkalmasabb növényi és állati alapú festékekről, tintákról, vagy magáról a papírról. Az idő vasfoga megteszi a magáét, de az időfaktornál jelentősebb változást okozhat az emberi beavatkozás. Gyűjtéstörténeti kutatásokból ismert, hogy a XVIII. században mindennapos gyakorlat volt a régi rajzok „restaurálása”. Méretre vágáson, kartonra ragasztáson, dekoratív kerezésen túl a lapok gyakran kaptak hitelesnek látszó szignatúrát vagy feliratot az alkotó személyétől. Ezek általában nem befolyásolták a kompozíciót, de néhány gyűjtő és kereskedő ennél jóval tovább ment. Gyakran megtörtént, hogy régi rajzokat vízfestékekkel színezték ki vagy alakokkal gazdagítottak, ezzel megadva a „végső simítást” a műnek, mely így jobban megfelelt a korabeli ízlésnek és kereskedelmi szempontoknak. A XVIII. századi árverési katalógusok szerint az ilyen lapot gyakran úgy kínálták eladásra, mint „opgemaakt” (befejezett) vagy „verbeterd” (feljavított) művet. Ben Broos a témáról írt tanulmá-

nyában³² említi, hogy a hozzáadás leggyakrabban a mű előtere, a lavírozás, valamint az alakok tekintetében következett be. A kiegészítést végzők nagyrészt névtelenek maradtak, de néhányuk ismertté vált, mivel nevük feltüntetésre került a leltárkönyvekben, árverési katalógusokban, vagy magán a műalkotáson. A dokumentumok leggyakrabban Isaac de Moucheron nevét említik mint kortársai és régebbi mesterek rajzainak „befejezőjét” és vízfestékekkel való kiegészítőjét, de hasonló munkára specializálódott Dirk Dalens, Gerrit Schaak, Jeronimus Tonneman, Simon Fokke, Nicolaas Verkolje, Abraham de Haen. Az idő múlásával az átdolgozások és kiegészítések egyre inkább összemosódtak, megnehezítve az eredeti kompozíció felismerését vagy a mű szerzőségének meghatározását. A haarlemi Teylers múzeum gyűjteményének egyik, papírra készült, színes tájképét a XVII. századi Roelant Roghman kérdőjeles munkájaként katalogizálták.³³ Michiel C. Plomp szerint az eredeti krétarajz kiszínezése egy későbbi kéz munkája, és a vízfestés annyira dominál, hogy a rajz tekintetében nehéz pozitívan nyilatkozni Roghman szerzőségéről.³⁴ Nem ennyire rossz a helyzet a berlini Kupferstichkabinettben kezembe került Everdingen-vízfestménnyel.³⁵ Egy ügyes kezű, valószínűleg XVIII. századi művész csak egy kis „lendületet” akart adni a statikus képnek, ezért kiegészítette a vadászoknak utat mutató szaladó fiúcskával. A háttérben lévő csoport részben vagy egészben szintén későbbi kéz munkájának tűnik. Az eredeti kompozícióba való beavatkozás különösen akkor szembetűnő, ha a művész Puskin múzeumban található másik vízfestmé-

nyét tekintjük analógiának.³⁶ Bár az Everdingen grafikai munkásságának oeuvre katalógusát összeállító Alice I. Davies³⁷ nem fűz megjegyzést a műalkotáshoz, a lapot őrző berlini gyűjtemény kurátora, Holm Bevers egyetértett megállapításommal.

A vízfestmények nagyjából hasonló szerepet tölthettek be a művészek tevékenységében, mint a rajzok. A kisebb formátumú, vázlatosabb lapokat általában munkaanyagként használták a műteremben, és csak a művész halála után kerültek eladásra. Ezeket gyakran szakmabéliek vásárolták meg – az ilyen hagyatékok leginkább egyik művésztől a másikhoz vándoroltak. A gondosan kidolgozott, nagyméretű rajzok és vízfestmények leginkább gyűjtők megrendelésére készültek, akik mappában, vagy – beke-retezve – a falon tárolták a műveket. Nem tudjuk, hogy ez utóbbi mennyire volt általánosnak mondható, de ilyen fennmaradt példának számít Avercamp téli tájat ábrázoló vízfestménye a Fogg Art Museumban.³⁸ Míg az angliai korszak vízfestési technikáiról bőséges információval rendelkezünk, addig a hollandról leginkább a művek alapján vonhatunk le következtetéseket. Tapasztalatom szerint a festői típusú XVII. századi holland vízfestmények között kevés az alárajzolás nélküli, csak ecsettel festett munka. A rajzoláshoz leginkább használt, fekete krétával vagy tollal húzott vonalak a kompozíció látható részei maradtak. A visszafogott színhasználatú paletta összhangban volt azzal a hagyományos festői gyakorlattal, hogy az előtérhez barnát, barnássárgát, a középsőhöz zöldet és sárgát, a távolságérzékeléshez, valamint az égbolthoz kéket és szürkét használtak. Főként ez utóbbinál volt jellemző a színes tinták használata, melyek a festékhez hasonlóan ecsettel elmoshatók. Áttetszést nemigen találunk a műveken, de a lavírozás gyakran kapott szerepet. Általában hagyták érvényesülni a papír színét, de a fehérre gyakran rásegítettek fedőfestékekkel.

A század folyamán a tájképek népszerűsége, ennek megfelelően mennyisége is folyamatosan nőtt. Delft korabeli gyűjteményeit vizsgáló Montias tanulmánya szerint míg 1610 és 1619 között a festményeknek csak negyede volt tájkép, addig az utolsó évtizedek egyikében (1670–1679) a tájképek részesedése már 41 százalékot képviselt.³⁹ Ez a tendencia valószínűleg a vízfestmények esetében is hasonló lehetett. Ennek ellenére nagyon kevés festői vízfestmény tájképet találunk a korszakból. Természetesen ma csak a ránk maradt műveket tudjuk számba venni, de a napjainkban ritkának számító alkotások nem feltétlenül jelentik azt, hogy a saját korukban is ritkaságnak számítottak. Becslések szerint Hollandiában a XVII. és XVIII. században öt–tízmillió képet festettek, melyek-

nek legalább a fele 1600 és 1700 között készült.⁴⁰ Ebből a hihetetlen mennyiségből napjainkra kevesebb mint egy százalék található múzeumokban és jelentős magángyűjteményekben.⁴¹ Ha az évszázadok viharait a festmények ilyen piciny része vészelte át, akkor a sérülékenyebb papíralapú egyedi munkák esetében sem számíthatunk jobb eredményre.

JEGYZETEK

- 1 <http://erikkwakkel.tumblr.com/post/84254152801/a-colourful-book-i-encountered-this-dutch-book> (letöltve: 2015. június 29.).
- 2 Bibliothèque Méjanes
- 3 <http://www.e-corpus.org/notices/102464/gallery> (letöltve: 2015. június 29.).
- 4 BRUGGHEN, Gerard ter: *Verlichtery Kunst-Boeck*. Amsterdam, 1616; Leiden, 1634.
- 5 GOEREE, Wilhelmus: *Verlichterie-kunde, of recht gebruyck der water-verwen*. Middelburgh, 1670.
- 6 MANDER, Karel van: *Schilder-boeck*. Haarlem, 1604.
- 7 BOL, Hans: *Szent János látomása Patmosz szigetén*, 1564. Vízfesték, vászon, 50,5 x 85,5 cm. Mauritshuis, Hága. Ltsz. 1043.
- 8 BOL, Hans: *Ikarosz zuhanása*, 1590. Vízfesték, papír, 133 x 206 mm. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen. Ltsz. 48.
- 9 DÜRER, Albrecht: *Alpok látképe* (Cembra völgy), 1495 körül. Vízfesték, papír, 210 x 312 mm. Ashmolean Museum, Oxford. Ltsz. 392 (1384)
- 10 A gouache eredetileg enyves festéket jelenthetett, de a XVIII. században a kötőanyaga már gumiarábikum lett.
- 11 1834-től leginkább a Winsor and Newton által bevezetett cink-oxid tartalmú kínai-fehér pigmentet használták.
- 12 TURNER, J. M. William: *Hegyi tanulmány*. Vízfesték grafit felett, papír, 247 x 418 mm. British Museum, London. Ltsz. 1958,0712.405.
- 13 POELENBURCH, Cornelis van: *Romok a dombon*. Vízfesték grafit vagy fekete kréta felett, papír, 209 x 282 mm. British Museum, London. Ltsz. 1887,0824.2.
- 14 CHONG, Alan: *The Drawing of Cornelis van Poelenburch. = Master Drawings*, 25. 1987. kat.sz.88.
- 15 HEDINGER, Bärbel: *Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei. = Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Katalog der Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 2001.11–25.
- 16 ROSTWOROWSKI, Marek: *L'Atlas des Nuages en Peinture Hollandaise. = Ars Auro Prior: Studia Ionnai Bialostocki Sexagenario Dicata*. Warszawa, 1981. 459–463.

- 17 WALSH, John: *Skies and Reality in Dutch Landscape. = Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Szerk. FREEDBERG, David – VRIES, Jan de, szerk., Santa Monica, 1991. 95–117.
- 18 OSSING, Franz: *Der unvollständige Himmel. = Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Katalog der Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 2001. 41–53.
- 19 Az Anthonie Jansz. van der Croos és Jan Martszen de Jonge festőknek tulajdonított képekkel díszített festőláda mérete: 21,5 x 36 x 23,7 cm. Rijksmuseum, Amszterdam. Ltsz. BK-15234.
- 20 ASSELIJN, Jan: *Szabadban dolgozó művészek*. Kréta, ecset, papír, 187 x 237 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. KdZ 144.
- 21 LIEVENS, Jan: *Erdei tájkép festővel*. Toll, barna tinta, papír, 325 x 460 mm. Städel Museum, Frankfurt am Main. Ltsz. 3289.
- 22 EVERDINGEN, Allart van: *Dombos út*. Ecset barna tintával, vízfesték, papír, 100 x 132 mm. British Museum, London. Ltsz. 1836,0811.169.
- 23 EVERDINGEN, Allart van: *Vihar a tengeren*. Ecset szürke és barna tintával, vízfesték fekete kréta felett, papír, 182 x 305 mm. Teylers Museum, Haarlem. Ltsz. Q 31.
- 24 EVERDINGEN, Allart van: *Folyóparti látkép halászkokkal*. Ecset szürke tintával, vízfesték, papír, 177 x 300 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. Kdz 1305.
- 25 EVERDINGEN, Allart van: *Kastély a folyóhoz közeli dombon*. Ecset szürke tintával, vízfesték, papír, 83 x 118 mm. British Museum, London. Ltsz. 1836.0811.170.
- 26 SAENREDAM, Pieter Jansz.: Assendelft, 1633. Toll, barna tinta, vízfesték, papír, 230 x 385 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. KdZ 5704. Felirat: „den: 15: augustij. 1633. van mijn pieter Saenredam tot Assendelft, naer' tleven geteckent.”
- 27 *Möln dali vízesés Svédországban*. Toll, tinta, vízfesték, papír, 197 x 194 mm. Möln dal kommun.
- 28 „molendael buÿten gothenburgh na t'leven”
- 29 Az egyik festmény magántulajdonban, a másik Rouen múzeumában található (Musée des beaux-arts, Rouen).
- 30 Arnold Houbrakentől (1660–1719) származó információ szerint Roelant Savery Everdingen mestere volt Utrechtban, de ezt dokumentum nem támasztja alá.
- 31 SAVERY, Roelant: *Vízimalom a Moldván*. Vízfesték, papír, 230 x 357 mm. École Nationale Supérieure des Beaux-Art, Párizs. Ltsz. M 582.
- 32 BROOS, Ben: *Improving and Finishing Old Master Drawings: an Art in Itself*. Hoogsteder-Naumann Mercury 8, 1989, 34–55.
- 33 ROGHMAN, Roelant(?): *Panoráma tájkép*. Fekete kréta, vízfesték, papír, 134 x 307 mm. Teylers Museum, Haarlem. Ltsz. O++ 57.
- 34 C. PLOMP, Michiel: *The Dutch drawings in the Teyler Museum: artists born between 1575 and 1630*. Doornspijk, 1997. Kat. sz. 402.
- 35 EVERDINGEN, Allart van: *Hegyi tájkép vadászokkal*. Toll és ecset barna és szürke tintával, vízfesték fekete kréta felett, papír, 151 x 234 mm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ltsz. Kdz-2337.
- 36 EVERDINGEN, Allart van: *Hegyvidéki folyó völgyében*. Vízfesték fekete kréta felett, papír, 100 x 132 mm. Puskin Múzeum, Moszkva. Ltsz. 4777.
- 37 DAVIES, Alice I.: *The Drawings of Allart van Everdingen – A complete Catalogue, Including the Studies for Reynard the Fox*. Doornspijk, 2007. Kat. sz. 30.
- 38 AVERCAMP, Hendrick: *Téli tájkép*. Barna és fekete tinta, vízfesték, fedőfesték grafit felett, papír, 182 x 287 mm. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, (Coll. Maida and George Abrams) Cambridge, USA. Ltsz. 2014.409.
- 39 MONTIAS, John Michael: *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, N. J. 1982.259.
- 40 PRAK, Maarten: *Painters, Guilds and the Art Market during the Dutch Golden Age. = Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400–1800*. S. R. EPSTEIN – Maarten PRAK szerk., New York, 2008. 147.
- 41 WOUDE, A. D. van der: *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic. = Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. FREEDBERG, David – VRIES, Jan de, szerk., Santa Monica, 1991.309.

Prékopa András

Kovács Attila művészetéről

■ Kovács Attila 1938-ban született Budapesten. Az 1956-os forradalom brutális elnyomása és az utána következő megtorlás emigrációra kényszerítette. Az NSZK-ban telepedett le, majd a stuttgarti Állami Képzőművészeti Akadémián a festő szakon végzett 1970-ben. Grafikai készségét, ismeretei egy részét apja közvetítette számára. Attila az akadémiai évek alatt már jelentős műveket alkotott, utána pedig rövid idő alatt nemzetközileg is elismertté vált. Grafikus-festőművész, talán ez a két szó jellemzi legjobban művészi egyéniségét. A Bolyai–Lobacsevszkij-féle geometria modelljeinek formái és gondolkodásmódja már 1963-ban ihletőleg hatott rá. Végtelenbe kívánczó és az arisztotelészi (potenciális) véletlent felvillantó egyenesei, síkbeli alakzatai azonban mozgásban is vannak, leheletszerűen dimenziót is váltanak, miközben a valóságban végbemenő folyamatokat ábrázolják művészi módon. Az értelemre, nem az érzelemre kíván hatni, a szép és igaz egységének központba állításával. Kovács Attila képeit múzeumok és nemzeti galériák vásárolják és állítják ki, nevés galériáktól magas áron vásárolják. Jelen cikk célja az, hogy a művész gondolatvilágához, matematikai, közelebbről geometriai gondolatokkal, történeti adatokkal szolgáljon és megkönnyítse műveinek megértését. A művek ugyanis önmagukban is szépek, alakzatai muzsikálnak, mint Püthagorasz számai, ennél azonban többről van szó: alkotásai intellektuális élményt is nyújtanak.

A matematika szoros kapcsolatban van a művészetekkel, de ezen túlmenően az egyetemes kultúrtörténettel. A köztudatban száraz, beszédtemának alkalmatlan (nekem ez sohasem ment, mondják egyesek, ha a matematika szóba kerül) ismeretként él, egy jó előadás után azonban az apátiát, lelkesedés váltja fel (miért nem így tanítják a matematikát?).

A matematika és a képzőművészetek kapcsolatáról manapság konferenciákat rendeznek, ahol bemutató előadásokon nevezetes matematikai objektumok képi és szobor jellegű megjelenítését mutatják be. Gyönyörű

fraktálok, négydimenziós testek háromdimenziós ábrázolásai, híres vonalak tarkítják a műsort.

Ezek az alkotások népszerűek is, közterületeket, egyetemi parkokat, bankok előterét díszítik. Sok művész prosperál ennek révén. Még régebbi a matematika kapcsolata az építészettel és a zenével; erre majd visszatérünk.

Kovács Attila művészetének a matematikával való kapcsolata sajátos, nem illik az előbb vázolt képbe. Nos, ülünk fel az időgépre, és utazzunk egy kicsit a múltba ahhoz, hogy a jelent megérthessük és közelebb kerülhessünk művészi gondolataihoz.

A matematika a Kr. e. VI. században vált egzakt, deduktív tudománnyá. Thalész a VI. század elején, Püthagorasz a VI. század közepén kezdeményezte a deduktív bizonyítás módszerét, ma jól ismert tételek prezentálásával és bizonyításával. Mi készítette őket erre, miért nem volt elég a bennük rejlő állításokat természettudományos alapon elfogadni? A válasz az, hogy a deduktív bizonyítást valószínűleg a filozófusoktól vették át, akikre viszont a görög demokrácia hatott. A pereskedő felek állításukat bizonyítani kényszerültek, nem egy tirannus deklarálta, hogy mi az igazság. Erre figyeltek fel a filozófusok, és analizálni, osztályozni kezdték az állításokat, megszületett a tudományos értelemben vett deduktív bizonyítás.

Püthagorasz elsősorban misztikus szekta és titkos társaság alapítója és vezetője volt. Az általa létrehozott iskolának is nevezett közösségre szigorú, elitista életvitel volt jellemző.

A XX. század egyik legismertebb matematikusa, a holland van der Waerden, így ír erről: „A lélek felemelkedését és az istenséggel való egyesülését keresték a matematika által, mely vallásuk része volt. Azt tanították, hogy isten a mindenséget a számoknak megfelelően rendezte el. A harmónia isteni természetű, és a számok viszonyaiban áll. Aki ezeknek mélyére hatol, maga is istenivé és halhatatlanná válik.”

Püthagorasz, érthető módon, sokat foglalkozott a zenével. Húrokat feszített ki, majd ezek hosszát változtatva, vizsgálta a pendítéskor keletkező hangok egymáshoz való viszonyát. Felfedezte az oktávot, a diatonikus skálát, és hogy ilyen módon előállíthatók a legfontosabb összhangzások, szünfóniák. Őt tekintjük a zeneelmélet megalapítójának.

Kr. e 300-ban az alexandriai Eukleidész kiadta a tizenhárom könyvből álló *Elemek* című művét, melyben összegezte a kor matematikai ismereteit. Köztük van a geometria axiómarendszere, mely kilenc axiómából áll, de ezekhez csatlakozik még öt posztulátum. Az axiómákat Eukleidész nyilvánvaló állításoknak tekintette, a posztulátumokat viszont nem, de érvényességüket megkövetelte, előírta. (Ma nem teszünk különbséget köztük, mind-

egyiket axiómának nevezzük.) Az ötödik posztulátum (módosított megfogalmazásban) azt mondja ki, hogy a síkban adott egyeneshez, egy rajta kívül fekvő ponton át egy és csakis egy párhuzamos egyenes húzható. Miután ez az állítás szemléleti alapon nem ellenőrizhető, felmerült a kérdés, hogy lehetséges-e ezt a többiek segítségével bebizonyítani.

Több mint kétezer éven át volt ez a kérdés megoldatlan, míg végül a magyar Bolyai János és az orosz Nyikolaj Ivanovics Lobacsevszkij 1830 körül megmutatta, hogy sem igenlő, sem tagadó válasz nem lehetséges, egyaránt konzisztens logikai (geometriai) rendszerek nyerhetők a posztulátum elfogadása, vagy elvetése révén. Megszületett a nemeuklideszi geometria. Ám történt más is, ami az

egész matematika jövőjét befolyásolta, és hatással volt az emberi gondolkodásra általában.

Bolyai és Lobacsevszkij előtt a geometria természettudomány volt, hiszen a körülöttünk lévő világ objektumaival foglalkozott, most azonban gondolati konstrukció lett, absztrakt matematika, melyben a geometriák sokasága egymás mellett él. Volt azonban egy hiányosság mindkét felfedezőnél: nem bizonyították be rendszerük ellentmondásmentességét.

Valójában kicsit másról is szó van. Jóllehet Bolyai is és Lobacsevszkij is önálló, absztrakt rendszerekben gondolkodott, azokat mégis fizikai világunkra gondolták alkalmazni. Ez volt az oka annak, hogy a későbbi keletű modellek, melyek az ellentmondásmentességet bizonyították, nem foglalkoztatták a felfedezőket, különben azokat ők is valószínűleg könnyedén megtalálták volna. Annak elfogadása, deklarálása hiányzott, hogy a pont, egyenes, sík bármely objektum lehet, csak kapcsolatuk teljesítse az axiómákat. Az ellentmondásmentesség bizonyítása az olasz Beltrami (1868) nevéhez fűződik. Bolyai és Lobacsevszkij munkásságát követően a matematika átalakult, annak mindegyik fejezetét axiomatikus alpra helyezték. Ez a folyamat 1933-ban ért véget, amikor az orosz Andrej Nyikolajevics Kolmogorov axiomatikus megalapozást adott az addig a geometriához hasonlóan fizikai elméletnek tekintett valószínűségszámításra.

Bolyai és Lobacsevszkij geometriája és általában a nem euklideszi geometria nem jelenik meg a hétköznapi életünkben, a földmérőknek, tervezőmérnököknek nem kell foglalkozniuk vele. Naprendszeri mértékben azonban már szükségessé válik egy nem euklideszi (az ún. Riemann-féle) geometria alkalmazása a fizikai jelenségek leírására. A különféle geometriák, amik időközben nagy számban megszülettek, menüt szolgáltatnak az alkalmazó, más tudományágak kutatói számára, melyből a tapasztalatnak legjobban megfelelőt kiválaszthatják. Ám az is gyakori, hogy geometriai módszereket, geometriákat alkalmaznak biológiai kísérletek tervezésében és sok egyéb területen. Érdekesség kedvéért megjegyezzük, hogy újabban a kozmológiai eleméletekben mégis az euklideszi geometria dominál, mérésekre támaszkodva állítják, hogy kozmikus méretekben az euklideszi geometria érvényes jó közelítésben. Ugyanis az általános relativitáselmélet azt tanítja, hogy a tér görbületét az anyagsűrűség okozza, ami viszont kozmikus méretekben kicsi.

Matematikai eszmefuttatásunkban most visszaugrunk a XVII. századra, és megemlékezünk a francia génusz egyik legnagyobb képviselőjéről. René Descartes 1637-ben publikálta analitikus geometriáját, mely Bolyai

Appendixéhez hasonlóan függelékként jelent meg saját filozófiája összefoglaló művéhez csatolva. Descartes algebrai módszereket alkalmazott a geometriában, számokkal jellemezte a geometriai objektumokat. Ehhez, ha a síkban vagyunk, felveszünk egy derékszögű koordináta-rendszert, és a sík adott pontját egy (x, y) számpárral jellemezzük, ahol x a pont vetülete a vízszintes tengelyen, y pedig a függőleges tengelyen. Adott egyenes leírható az (x, y) rendezett számpárok olyan összességével, melyek teljesítenek egy $y = ax + b$ egyenletet, ahol a és b rögzített számok. Descartes módszere jelentősen megkönnyítette a geometriai szerkesztést és tételek bizonyítását.

A Bolyai–Lobacsevszkij geometria Descartes analitikus geometriáját is új megvilágításba helyezte. Közben más erők is hatottak, algebrai megfontolások révén. Az ír Hamilton 1840-ben megalapozta a komplex számok elméletét (ugyanazt a mi Bolyai Jánosunk is megtette, de nem publikálta). Az érthetetlen $a + ib$ (ahol i az imaginárius egység, azaz -1 négyzetgyöke) komplex számból az (a, b) számpár lett. Hamilton ezekre értelmezett algebrai műveleteket. Kézenfekvő volt továbbmenni, értelmezni pl. az ún. kvaterniókat, melyek (a, b, c, d) rendezett számnégyesekből álló algebrai objektumok. Ha ezeket geometriai objektumoknak is akarjuk tekinteni, akkor szükség van a négydimenziós térre. Innen egy ugrással eljutunk a rendezett szám n -esekhez, melyeket szemléltetni már nem tudunk, ha n nagyobb mint 3. Az $n=4$ esetén ezek alkotják a négydimenziós teret, ámde az ezzel kapcsolatos fogalmaink teljességéhez definiálni kell, hogy mi az egyenes, sík, szög, terület, köbtartalom, dimenzió stb. Általánosabban fogalmazva, a rendezett szám n -esek körében geometriát vezetünk be. Ez lehet euklideszi vagy nem euklideszi. Az orosz származású német Hermann Minkowski összegezte 1896-ban *Geometrie der Zahlen* (A számok geometriája) című művében ennek a folyamatnak az eredményeit. Minkowski az euklideszi geometriára szorítkozik, műve azonban általános érvényű útmutatás is. Ebben a felfogásban nem a geometriai objektum a primér fogalom, melyet, Descartes-ot követve, számokkal reprezentálunk, hanem a szám, ill. rendezett szám n -es, melyből kiindulva geometriai objektumokat konstruálunk. Descartes koordináta-rendszere nem a primér objektumokat tartalmazza, hanem szemléltetéséért szolgál.

A magasabb dimenziós tér fogalmának megalkotásában szerepet játszott még a göttingeni matematikai iskola kiválósága, Bernhard Riemann, aki 1859-ben tartott magántanári előadásában lefektette az ún. Riemann-geometria alapjait. Ennek részeként kerültek elő a több-

dimenziós sokaságok. Riemann gondolatainak érlelődésében valószínűleg szerepet játszott Gauss, aki akkor már birtokában volt Bolyai és Lobacsevszkij műveinek, melyek a geometria felől való gondolkodás szabadságát elsőként dokumentálták.

Ezzel visszakanyarodunk Püthagoraszhoz, akinél a számok a világ építőkövei és egyben rendezői. Megdöbentő, hogy Püthagorasz szemléletmódja ma is aktuális. A matematikában sokféle objektumról beszélünk, ám ha ezeket konkrétan meg kell adnunk, akkor a számokhoz nyúlunk. Kronecker, híres berlini matematikus (XIX. század második fele) szerint a természetes számok Is-ten teremtményei, a többit az ember alkotta. Igen, de az ezekből alkotott fogalmak széles körben elfogadottak, és a matematikailag leírható világ lényegében a számok ren-

dezett halmazaival jeleníthető meg. A primér objektum a szám, számpár, számhármass, az egydimenziós, kétdimenziós, illetve háromdimenziós tér egy-egy pontját határozza meg. Pont és egyenes a projektív geometriában duális fogalmak, ha a tételekben felcseréljük őket, újabb érvényes tételekhez jutunk. Az euklideszi geometria a projektív geometria határesetete, eszerint tehát az euklideszi világot jó közelítéssel le lehet írni a nem euklideszi projektív geometriával, vagyis tekinthetjük az egyeneseket is a világ építőköveinek, az egyéb geometriai alakzatokat pedig a világ építményeinek. Ezzel visszakanyarodunk Kovács Attila művészetéhez.

Kovács Attila művészetében azonban többről van szó. Az 1967–2005 közötti alkotásait és gondolatait ismerte-

tő könyvében megfogalmazza az átalakult plasztikusság kiáltványát. Ragadjunk ki ebből néhány mondatot.

„A művészet történetének folyamán a természetből kiindulva a képző- és a díszítőművészetben az egyre összetettebb figurális ábrázolások mellett elvont artikulációs formák fogalmazódtak meg, a vizualitást átfogó kifejezési formák alakultak ki. E fejlődésben új lehetőség rejlett, az értelem vezető szerepének lehetősége. Az eredmény, képek és plasztikák sora egyszerű, könnyen áttekinthető szerkezetekkel, amelyek leginkább absztrakt és konkrét elképzelések kevert formái. E művek természetük szerint nem egyediségre utaló produktumok, sokkal inkább prototípusok, melyek az átalakulás lényegét tartalmazzák.

E tapasztalatok alapvető vizuális feltételeket tudatosítottak. Újabb ismeretek szerzése céljából szükségessé vált a jelenségek teljesebb elemzése. A természet minden formája és viszonya törvényszerűségek szerint valósult meg, melyek kategorizálhatók. Összetettségüknek megfelelő-

en hierarchikus rendbe tagozódnak. A törvényszerűségeknek az anyaghoz kötöttségtől való feloldása lehetővé teszi a törvényszerűségeknek mint tiszta tulajdonságoknak, tiszta szemléleti formáknak a megragadását.

A tiszta tulajdonságok egymás mellé rendelésével mesterséges rendszert alkottam, mely nem absztrakt, hanem mesterséges alakítást tesz lehetővé. Ez a rendszer a tulajdonságoknak vizuális, az idő által előidézett szervezési formája, melyet »átalakuló plasztikusságnak« nevezek. Mint vizuális nyelv az »átalakuló plasztikusság« elváltozó, mesterséges folyamat, munkáimat e plasztikusság hordozóinak tartom.”

A kiáltvány címe és tartalma egyaránt az átalakuló plasztikusságot hangsúlyozza. Síkbeli vagy síkban ábrázolt térbeli objektumot elindít az időkoordináta mentén és követi állapotait, érzékelteti a változásban, fejlődésben rejlő dinamikát, ahogy írja, matematikai szabályok szerint. Nos, ezen a ponton észre kell vennünk, hogy Kovács Attila nem arra törekszik, hogy matematikai objektumokat művésziileg megformáljon, ahogyan pl. Pelthier teszi a magasabb dimenziós konvex poliéderekkel, vagy ahogyan

Félix Klein híres görbét megmintázták (Berkeleyben, a Kaliforniai Egyetem Matematikai Intézetének udvarán látható szobor), jóllehet a kiáltvány nem zárja ki az effajta tevékenységet, hanem a természetben és a társadalomban végbemenő valóságos fejlődési folyamatokat akarja művésziileg megragadni a geometria felhasználásával.

Műveihez elméleti alapokat is prezentál. Bevezeti a struktémák, kromémák és a perceptémák fogalmát. A struktémák a tér és a tömeg alkotó elemei, meghatározott tények, melyek tér-időbeliséget jelentenek (időtengelyek, szerkezeti sémák 1964-től), a kromémák lehetnek színárnyalatok vagy a fekete-fehér-szürke festék, illetve tus és ceruza skálafokozatai, melyek szintézisben, azaz perceptémákban, mint a szemünk által érzékelhető tulajdonságokban, keletkeznek. Ezek látható jelenségek és összességükben alkotják a képet. A művésznek vannak matematikai formulái a struktémák és a kromémák megalkotására, összekapcsolására, melyeket azonban nem követ maradéktalanul, hanem menet közben is alkot újakat. Végül is az alkotás folyamata tervezett és logikus, melyben fontos szerepe van a matematikai esztétikának. A matematikai tételek, fogalmak, eljárások is tudnak szépek lenni, művészünk azonban ezek szépségét a valóságban való másfajta megjelentetésükkel mutatja be.

Az időbeli folyamatok matematikai-esztétikai jellegű művészi ábrázolásában Kovács Attila megelőzte korát. Az átalakuló plasztikusság kiáltványa 1967-ből való. Két gyönyörű megvalósítása, az *Átváltozás* és a *Szubsztrátum változatok* 1967-ből, illetve az 1967–71 közötti időből származnak. Történt-e hasonló törekvés más művészeti ágazatban? Igen pl. a zenében, de később.

Godfried T. TOUSSAINT *The Geometry of Musical Rhythm* című könyve 2013-ban jelent meg, és ha megnézzük a terjedelmes irodalomjegyzékét, azt találjuk, hogy a téma az 1990-es években keletkezett. A többféle összetevő közül, melyek a zenét alakítják, Toussaint szerint kettő kiemelkedően fontos: a ritmus és a dallam. Ezek horizontálisan, illetve vertikálisan ábrázolhatók. A ritmus a zenei hang megjelenésének időbeliségét rögzíti, a dallam adott időpontbeli hangok együttesével jellemezhető: Mindkettő leírásában jelentős szerepet játszik elsősorban a geometria, de más matematikai ágazat is, mint pl. a kombinatorika a lehetséges ritmusok meghatározásában és azok esztétikai kutatásában. Adódik a gondolat, hogy a kromémákat a ritmusokkal, a struktémákat a dallamokkal hozzuk kapcsolatba, és a képet a zenével. A két vonulat nem azonos, de sok hasonlóságot mutat.

Kanyarodjunk vissza Kovács Attila átalakuló plasztikuságához, és nézzük meg közelebbről, miként valósul ez meg.

Legszebb művei közé tartozik az *Átváltozás 1969*. A folyamatot ábrázoló geometriai objektumok együttese azonnal megragadja a nézőt. A képen vonalakat, síkokat, ezekből alkotott alakzatokat látunk, melyek azonban mozognak. A síkokból vonalak lesznek, a vonalakból ismét síkok, egyre nagyobbak és összetettebbek. A két-dimenziós alkotások egydimenzióssá válnak, egy-egy leheletfinomságú vonallá, mely aztán megvastagodik, és máris csírájában hordozza egy magasabb dimenzióssá válás lehetőségét. A finom vékony vonal a kiterjedés nélküliséget érzékelteti, a megvastagított vonal viszont egy pozitív kiterjedésű sávot, vagy köteget jelent. Elméletileg végtelen dimenziót is hordozhat, hiszen egy vastag vonal végtelen sok vonal. Így a pont egyenessé válik, az egyenes síkká, az alacsonyabb dimenziós objektum magasabb dimenzióssá és ugyanez fordítva is megtörténik. Az átalakuló plasztikusságnak e művészi megoldása, megvalósítása rendkívül szellemes és intellektuális értelemben is gyönyörködtető. A szépség és a kreativitás egysége korunk követelménye tudományban és művészetben egyaránt. A fejlődéshez azonban tudósnek, művésznek egyaránt szabadságra van szüksége.

A geometria története az egyetemes emberi kultúrtörténet keretében az egyik legérdekesebb folyamat. Gondolkodási szabadságunkat, nem csak matematikai, hanem általában tudományos vonatkozásban jelentős részben a geometria fejlődése tette lehetővé. Attila már gyerekkorában átélte a háború borzalmát, nagyfiúként pedig a szovjet tankok brutalitását Práter utcai lakásukból szemlélhette. Szabadságvágya késztette emigrációba, és ez tudat alatt bizonyára jelen volt művészi céljai megformálásában. Ezen a ponton találkozik Bolyai János szellemiségével, aki megalkuvás nélkül a tudományos igazságot kereste és tárta az őt meg nem értő kortársak elé. Kovács Attila geometriai objektumok révén építkezik, melyek az euklideszi vagy a nem euklideszi geometriában fordulnak elő, ám egymáshoz való kapcsolódásuk újszerű. Mozgásban vannak, dimenziót váltanak, a végtelent közelítik, szemléltetik és magyarázzák.

A véges dimenzióból a végtelen dimenzióba való átmenet módszere a matematika több ágában gyakori jelenség. A folytonos és a diszkrét tömegeloszlás tárgyalása esetén hasonló kommunikáció valósul meg. Egy megvastagított pont végtelen sok pontként fogható fel, de véges sok tömegpontból is akárhány dimenziós alakzat kibontható elméletileg.

Kovács Attila művészi hitvallása az értelem és a szépség együttélése nagyszerűségének a megvalósítása és

bemutatása, nem csupán elvont, hanem a valóságot idéző, reprezentáló alkotás révén. Véleményem szerint ez korunk első számú vezető eszménye, mely a legjobbakat és a legjobb alkotásokat jellemzi tudományban és művészetben egyaránt.

A fentiekben Kovács Attila legfontosabb művészi törekvésének méltatásával foglalkoztunk egy matematikus szemszögéből. Művészi munkássága azonban rendkívül gazdag, sok egyéb műve érdemel méltatást. Úgy gondolom, hogy születnek majd más cikkek is, melyek részletesebben foglalkoznak egy-egy képcsoporttal. A továbbiakban csupán néhány gondolatot szeretnék még megosztani olvasóimmal a művész érdemeit illetően.

Számomra egyike a meglepetéseknek a *Kibernetikus-Elektronikus Plasztika*, 1969–70 képsorozat. A finom, kecses vonalak, melyek az integrált áramkörök elhelyezésére szolgáló szeleteket ábrázolják, gyönyörűek és a szemnek pihentetőek. Némelyikkel a művész kis szabálytalanság hozzáadásával megnyugvást vált ki a szemlélőből.

Kedvenc párhuzamosai a végnélküliség létét sejtetik a szemlélővel. Ugyanakkor a párhuzamosak figyelmeztetnek: a világ lehet euklideszi, vagy nem euklideszi, ez szemléletileg és logikailag egyaránt eldönthetetlen. Számomra a párhuzamos vonalak különböző vastagságával utal az úgynevezett momentumproblémával kapcsolatos vizsgálataimra. Ismeretlen tömegeloszlással kapcsolatos legkisebb, vagy legnagyobb, úgynevezett extrémális értékeket szolgáltató eloszlások jellemezhetők ily módon.

Kovács Attila művészi manifesztációja meghaladta korát. Gondolkodásmódja igényes és nem könnyen hozzáférhető, de képei szépek, és közülük sok elismerést aratott Németországban és más országokban. Az övéihez hasonló gondolatok más művészeti ágban, bár később keletkeztek, széles körben elterjedtek. Itt az ideje, hogy Kovács Attila megkapja az őt megillető elismerést, első-sorban szűkebb hazájában.

IRODALOMJEGYZÉK

KOVÁCS Attila: *Az átalakuló plasztikusság, művészet és matematika, alapelvek és következtetések*, 1967–2005. Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2005.

TOUSSAINT, Godfried T.: *The geometry of musical rhythm*, CRC Press, 2013.

WAERDEN, B. L. van der: *Egy tudomány ébredése*. Bp., Gondolat, 1977.

PRÉKOPA András: *Matematika és kultúrtörténet*. Tudományos előadások, Veszprémi Akadémiai Bizottság, 2007, 6–28.

Lócsei Gabriella

Független államiságunk eszméjét jelképező épület

■ **Beszélgetés Sebő Ferencsel a Budavári Királyi Palota körüli vitákról, középkori részeinek a kizabálásáról és a hajdan egybehangzó nemzeti akaratról.**

Sebő Ferenc, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas énekes, gitáros, tekerőlantos, dalszerző, népzene kutató, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára, a hazai népzenei és táncmozgalom egyik elindítója – építész mérnök. Ország-világ előtt is bevallja, hogy az igazi nagy szerelme a Budai Vár, és gyakran mondogatja: mellékállásban csőszséget is vállalna mellette, olyan jól ismeri minden zugát. Napjainkban azonban nem is a csősz hiányzik a megújuló királyi palota mellől, hanem a felkészült, higgadt prókátor.

Lócsei Gabriella: Első látásra szeretett bele a Budavári Palotába, vagy csak amióta naponta koptatja a köveit?

Sebő Ferenc: Gyerekkoromtól fogva érdekelt a Budavári Királyi Palota története. Amikor Székesfehérvárról

Pestre költöztünk, gyakran átjöttem Budára, szenvedélyesen kerestem a választ arra a talányra, hogy hol lehet az átépített palota elődje, az a középkori épület, amelyről történelmünk során oly sokszor elmondták, hogy a magyar államiság szimbóluma, királyaink lakhelye volt. Hova lett? Egyáltalán, hogy nézhetett ki?

Európa-szerte ismert mesterek metszetei, rajzai alapján sejthető: fenséges látványt nyújthatott...

A rajzok, metszetek nagy része az emlékezet vagy a fantázia szülötte. Más kiadványokból átvett részletek... Olyan lenyomatról is tudomásom van, amelyen láthatók ugyan az egykori Budavári Palota hiteles pontjai, a nagyobb rész azonban – a kor divatja szerint – képzelt motívumokkal van kitöltve. A legjobb metszetről – amelyet Dürer mestere, Michael Wolgemut készített Hartmann Schedel 1493-ban megjelent *Nürnbergi krónikája* számára – sokáig azt tartották, hogy az is a fantázia szüleménye, nem érdemes különösebb jelentőséget tulajdonítani neki. Amikor azonban a II. világháború után a régészeti ásatások a budavári romokon megkezdődtek, és a királyi palota középkori maradványai felszínre kerültek, kiderült, hogy ennek a metszetnek a legfontosabb részletei bizony az ásatások során előkerülő középkori épületelemeket mutatják! Azt a palotát ábrázolják, amelyet mi már nem ismerhetünk. Csak az a gond vele, hogy nem azonos nézőpontból jeleníti meg a budavári épületeket. Egyes részeit innen, másokat onnan nézve mutatja. Általában véve nem azt rajzolta a mester, amit látott, hanem amit a Budavári Királyi Palotáról tudhatott. Pontos ábrázolások híján nehéz „elhelyezni” azokat az irodalmi utalásokat, amelyeket – többek között – a különböző követjárások vagy útleírások alapján csipegethet össze az utókor:

„Innen csigalépcsőn mentünk fel egy szép tágas tornácra, onnan egy kerek szobába [...] (melyből egy másik szobába – Corvin Mátyás király könyvtárába – nyílik bejárás); ebben a szobában az égi pálya van lefestve a

bolygókkal és egymással szemben álló két asztrológus, s alattuk ez a felirat:

Cum Rex Matthias suscepit Sceptra Boemae
Gentis, erat similis lucida forma poli.”

(E sorok például egy első alkalommal Lipcsében, német nyelven kiadott útleírásban olvashatók, szerzőjük, Vratiszláv – Wratislaw? – báró 1591-ben Kregwitz Frigyes társaságában, II. Rudolf rendkívüli követeként utazott a török szultánhoz, különféle drága ajándékokat vittek III. Murádnak. Útközben Budán is megálltak...)

Sebő Ferenc otthonában a Mátyás – vagy inkább Zsigmond (?) – korabeli királyi palota hitelesen kicsinyített mása fogadja a látogatót. Az építésztechnológus játszott a történelemmel, vagy az édesapa a fiaival, amikor LEGO-ból ezt a remekművet megépítette?

A '80-as években, amikor az együttesemmel külföldön játszottunk, útjaimról LEGO várjátékot hoztam haza ajándékba, négyet, ötöt is, és a gyermekeim mellett eljátszottam velük. Én megépítettem a Mátyás-templomot, Ferike meg azt kérdezte: Apa, mikor lehet ezt majd szétrombolni? Aztán a fejembe vettem, hogy megépítem a Zsigmond-kori királyi palotát is. Merő kíváncsiságból. A különböző grafikai ábrázolások alapján, valamint a Gerevich László által vezetett régészeti feltárások felmérései nyomán, kis sárga LEGO-kockákból léptékhelyes modellt kezdtem összerakni. A modell fizikai megvalósítása közben – építészgondolkodással – olyan szerkezeti összefüggésekre jöttem rá, melyeket a régészeti kutatómunka nemigen tett lehetővé.

A hétköznapi halandó számára alighanem a „szerkezeti összefüggéseknél” is figyelemreméltóbb, tán tanulságo-

sabb is az a heroikus tevékenység, amelyet az 1950-es, '60-as években a nemzetközi tekintélyű régész, Gerevich László és az építész-történész Gerő László a II. világháború romjain a Budai Várban folytatott.

A Budai Vár régészeti feltárását irányító Gerevich László és a helyreállítási munkákat vezető Gerő László tevékenysége példátlan együttműködésen alapult. Gyors, ám megalapozott döntésekre volt szükség, hogy az épp csak előkerült romokat hogyan lehet értelmezni, majd pedig építészeti bemutatásukat tüstént meg is tervezni. Az idő sürgette őket, ki kellett használniuk azt a szélcsendet, ami az újkori palota körüli csetepaték árnyékában adódott. A feltárás munkájában már a kezdet kezdetén nagy segítségükre volt Károlyi Árpád Wellmann Imre által átdolgozott *Buda és Pest visszavívása 1686-ban* című

könyve, benne az idős Gerő László, a helyreállítási munkákat vezető Gerő László édesapja által készített régészeti térkép. Ez ugyanis megmutatta, mi minden lehet, vagy van még az ismert palotaépület körvonalain kívül. Az így szerzett információk annyira stimáltak, hogy amikor a tudós régész, Gerevich László az ásatásokat – a jelzett térképen feltüntetett pontokra összpontosítva – megkezdte, rögtön meg is találta a középkori palota tán legfontosabb maradványait. Ezeknek a mások

által nem sejtett, tehát nem is remélt, értékes leleteknek a hatására Gerő László azzal a merész ötlettel állt elő, hogy a helyreállítás adta lehetőségekkel élve érdemes volna bemutatni, mi maradt meg a középkori királyi palotából.

A középkori részek feltárása vélhetően új kihívásokat jelentett, és új helyreállítási terveket követelt. És nem is „csak” a szakemberektől...

A szakembereknek az volt az óriási érdemük, hogy látványos építészeti megoldásokkal sikerült „megnyitniuk” azt a zárt képet, amely úgy tűntette fel a Budavári Palotát, mintha ott minden 1905-ben keletkezett volna. Feltárult a palota középkori története! Előkerült mindaz, amit az 1686-os nagy ostrom meghagyott és a barokk újjáépítés suttogó befedett: a Csonkatorony pincéi, Mátyás udvarának nyugati szárnya, keleten a királyi kápolna gótikus alttemploma, az ősi István-torony, a mellette

húzódó egykori kincstár teremsora (ahol az ifjú Mátyás raboskodott), a középkori zárt kertek, a déli szárny nagy pincéje, fölötte a gótikus nagyterem két hatalmas pillére. (Ezeket Hauszmann nem bontotta le, hanem szépen körülfalaztatta. Azokra is gondolt, akik egyszer talán majd érdeklődnek irántuk.) Gerő László pedig, a megmaradt bordaíndításokból és a földön heverő bordatöredékekből visszaszerkesztette a teljes gótikus boltozatot. Így ismét láthatóvá vált Magyarország egyetlen, nem egyházi jellegű, hatalmas gótikus belső tere.

A Budavári Palota körüli sok vitát és csatározást látva s hallva, többünkben is fölmerül a kérdés: vajon mivel magyarázható, hogy az ötven-hatvan évvel ezelőtti rekonstrukciós munka voltaképpen zavartalanul folyhatott?

A válasz erre az, hogy a középkori palotarészek „kiszabadításával” és rekonstrukciójával kapcsolatos tervet, amelyet a Janáky István által jegyzett új palotakoncepcióhoz hozzásatoltak, senki nem hiúsította meg. „Nyilván

mindenki azt gondolta – magyarázta később Gerő László –, hogy ez akkora hülyeség, amit menet közben valaki úgylis le fog löni. Aztán elfelejtették megfúrni.” És a terv átment minden fórumon. Elkezdheték az építkezést.

No persze – amint azt a Sebő Ferenc által szerkesztett és rendezett televíziós filmben Gerő László elbeszéli – nem minden akadály nélkül.

A munkálatokat irányító főmérnök például – aki valójában fakereskedő volt, és komoly jutalmat kapott, valahányszor takarékoskodni tudott – ott tett kereszttbe, ahol csak tudott. A gondosan összeszedett, nagyszámú ágyúgolyóbist például, amik az ágyúállások mellé kerültek volna, elvitette a hulladékgyűjtő vállalatához, a MÉH-be, és kapott értük egy vándorzászlót. Ezt is Gerő Laci bácsitól hallhattam, tévénezők sokaságával egyetemben, ő ugyanis, jóval túl a nyolcvanadik életévén, a róla készült portréfilmben derűsen, frissen és pontosan idézte fel emlékeit a Budavári Palota helyreállítási munkálatairól. Nagy történetei voltak Rákosi Mátyásról is, aki olykor – vártan, vagy váratlanul – meglepte őket. Egyszer például Gerevich László, miután végigvezette a régészeti feltárások mellett, sétájuk végén megmutatta Rákosinak a sok évszázados emésztőgödröket is, mondván, ezek a régészek kedvelt lelőhelyei, mert sokatmondó leleteket, összetört padlót, edényt, eszközöket találni bennük. – Az aranyat akkor sem az emésztőgödrökben tartották! – mondta erre Rákosi. – Ez az, ahol maga vircsaftol?”, kérdezte Gerevichtől a Minisztertanács elnöke... A kápolna és a nagyterem helyreállítása is sok hadakozásba került. A kormány képviselőjében közölték, hogy ezt vagy le kell bontani, vagy lejjebb kell tenni, legalább három méterrel, hogy ne zavarja azt a sétányt, ahol Rákosi körbe akar grasszálni. Mint ahogyan Horthy Miklós körbejárt... Ennek érdekében a nyugati ud-

vart, amit már feltártak, visszatöltették, és vele együtt a kápolna egy részét is. Keleten, nyugaton és középen azonban Gerő László megakadályozta a feltöltését. Jött is, nyomban a főmérnök, nagyon meg volt ijedve: Hogy lehet Rákosi utasításával szembeszállni? – sápítozott. – Nem Rákosi a tervező – mondta erre Gerő László –, hanem én vagyok. És később én leszek a felelős is! És ebben maradtak. Rákosi közben megbukott, így aztán megmaradt a rekonstruált nagyterem.

Megannyi példaértékű történet a közelmúltból; vajon a Budavári Királyi Palota régmúltja hányat tartogat?

A török kor előtti magyar múltat betemette az idő. Az 1686-os, sokáig elhúzódó, véres ostrom után a győztesek vak dühükben azt is tönkretették, ami a török megszállás idején a Budavári Királyi Palotából viszonylag épen megmaradt. A korabeli nemzetközi sajtó röpiratok által terjesztette az Európa számára is fontos esemény történetét, mégis évekig, évtizedekig állt romosan Budavár. Égre meredő, csonka falai közt büntetlenül raboltak, fosztogattak. Senki nem döntött róla, mi célt szolgáljon az egykor Európa-szerte méltányolt épületegyüttes. A múltó évek, évtizedek, meg a magyarországi időjárás

aztán megtette a magáét, eltűnt szinte minden a föld alá. Nagy sokára, igaz, a palota maradványait nemzeti kincscsé nyilvánították, a területet lezárták, majd végül úgy döntöttek, hogy mégis lebontják, ami az egykor európai hírnő királyi palotából még állt. A zárt középkori udvarokat, a kápolna altemplomát, a Zsigmond-kori gótikus termeket befedték a romokkal. Aztán a falak koronaszintjéig feltöltött, majd elegyengetett területen építették fel a III. Károly korabeli, legelső barokk palotát, amely szintén a magyar történelem viszontagságos időszakát idézte: a nemzetközi és részben magyar segítséggel felszabadított országot az osztrákok fegyverrel megszerzett területnek nyilvánították, és gyarmatként kezelték. Elképesztő terheket zúdítottak a kivérzett magyar népre, s attól kezdve a kiegyezésig nem volt itt nyugalom: szabadságharcok és polgárháborúk váltogatták egymást. A magyar államiság gondolata ennek ellenére is elevenen élt a magyarság – talán – minden társadalmi rétegében. A Habsburg-házzal erről folytatott alkudozás lépcsőfokait a Budavári Királyi Palotával kapcsolatos egyezkedéseken is látni lehetett. Csak-csak fölmerült, hogy a császár magyar király is, akinek illene olykor a magyar

királyság területén is tartózkodni! De tény, hogy Budán, a királyi fővárosban nem volt erre alkalmas hely! Csak az a kis palota, a mai palotaegyüttes kezdeménye, barokk épületmagja, az épületegyüttes legdélibb része, amely aztán Mária Terézia uralkodása idején – „országos közadakozásból”! – jelentősen kiépült. Ebben a „rendes” királyi palotában már volt díszterem, avagy trónterem, az uralkodói párhoz méltó lakosztály a dunai oldalon, kápolna, hol később a királynő által Raguzából visszahozatott Szent Jobbot helyezték el... A magyarság lankadatlan törekvésének megfelelően a független állami lét bizonyosága lett a Budavári Királyi Palota. Kifejezője annak, hogy Magyarország Ausztriával egyenrangú államszervezet – nemzet! –, és nem a Habsburg uralkodói ház gyarmata.

Ha nem is igen hallottunk – nem is tanultunk! – róla, a mából nézve úgy tűnik, a későbbiekben is ebben a szellemen bővült a Budavári Palota...

A századokon átívelő s egybehangzó (!) magyar politikai akarat része lett! A független államiságunk eszméjét jelképező épület mindenkori állapotán lehetett „lemérni”, hol tart ez az elgondolás! Azok számára, akik 1867 után, a kiegyezés vértetében is ezen eszme mentén tájékozódtak és tevékenykedtek, jogos kíváncsi és sürgető feladat lett, hogy tényleges királyi rezidenciává fejlesszék a Budavári Palotát. Az „akció” közel negyed század múltán vette kezdetét: Ybl Miklós tervei alapján kezdett kiépülni a krisztinavárosi szárny, amelyben főleg gazdasági helyiségek, konyhák, valamint a kíséző személyzet kapott helyet. Ybl 1891-ben bekövetkezett halála után

Hauszmann Alajos elődje elképzelései szerint folytatta és fejezte be a palotának e nyugat felé történő kibővítését (a mai Széchényi könyvtár székhelyét). Amikor 1892-ben kiderült, hogy a királyi udvar számára továbbra is kevés a reprezentációs tér, az uralkodó megbízást adott az épületegyüttes továbbépítésére. Hauszmann ezt úgy oldotta meg, hogy a Duna felőli oldalon lévő Mária Terézia-féle palotaszárnyat északi irányba „áttükrözte” s az így kétszer olyan hosszúvá vált keleti palotahomlokzat látványát a közepére épített új motívummal, egy szecessziós kupolával egyensúlyozta ki. E bővítés folytán az új épület teljes hosszában 304 méteres, pompás, egybenyitható teremsor létesült. Ehhez hasonló, a versailles-i kastélyt leszámítva, egyetlen királyi palotában sem volt. A külső és belső díszítést – az uralkodó kívánságára – a kor legjobb magyar képző- és iparművészei végezték. A történelmi levegő felidézésére – miként Czagány Istvánnak *A Budavári Palota* című könyvében is olvasható – Szent István-, Hunyadi Mátyás-, Habsburg- és egyéb termek épültek eklektikus, történelmi stílusokban.

Ezek szerint bátran állítható, hogy 1905-re Európa egyik legpompásabb uralkodói székhelye állt Budán, a Várhegyen...

Amelyre a pénzt – mint följegyezték, 31 millió koronát – a megrendelő adta, az uralkodó. (Nem a közpénzeket osztogatta, az adófizetőktől befolyt összegeknek azon részét szánta a budavári építkezésekre, amellyel – jog szerint – kizárólag ő gazdálkodhatott.) Aki Hauszmann-nak a Budavári Palotával kapcsolatos műszaki leírását olvas-

sa, megbizonyosodhat róla, hogy az ő idejében, mondhatni, röpké pár év alatt emelt Budavári Palota a korabeli magyar társadalom magas szintű teljesítménye volt. Ha a korabeli politikai szándék a magyar államiság reprezentálása mellett az uralkodóház legitimálása volt is, az a Királyi Palota mégis a magyar történelem különféle korszakainak építészeti betetőzése, összefoglalása lett. Amikor a látogató végigjárta – mert ne feledjük: végigjárhatta, édesanyám is mesélte, kisgyermekként milyen élmény volt számára a Budavári Királyi Palotát megtekinteni –, a magyar történelemmel ismerkedhetett.

Fejedelmi falai közt azonban az uralkodói pár igen ritkán tartózkodott!

Igaz, a magyar politika vágyálma – hogy a Monarchiát innen kormányozzák – nem vált valóra, a magyar király és a királyné valóban kevés időt töltött a Budavári Palotában. De azt sem lehet állítani, hogy ebben az épületben semmi sem történt. Említésre méltó események hosszú sora zajlott itt le – ezekről is Czagány István könyvében olvashatunk. – Még 1897-ben, a palotabővítés ideje alatt lakott Vilmos német császár a barokk épület dunai lakosztályaiban. A palota falai között játszódott le 1916-ban az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó koronázási ünnepe. Végül 1937-ben III. Viktor Emánuel olasz király volt az utolsó fejedelmi vendég a nagy múltú falak között. Az I. világháború után a gazdag épület egy negyed századra a Monarchiából kivált, független Magyarország legfőbb kormányzati székhelye lett. Kétszáz évi elnyomatás után végre politikailag is annak a nemzetnek államalkotói képességét fejezte ki, amely anyagi áldozatával létrehozta. És az is igaz, hogy az első világháború után magyar uralkodó már nem királykodhatott a palotában. IV. Károly ugyan megkísérelte, de mint tudjuk, a barátságtalan fogadtatás következtében csak Budaörsig jutott. Horthy Miklós kormányzóként és Legfőbb Hadúrként sem bátorkodott a királyi lakrészbe költözni, beérte a rezidencia gazdasági részlegével a krisztinavárosi szárnyban. Furcsállom is, hogy manapság mégis úgy emlegetik, mint a Budavári Királyi Palota utolsó nemszeretem lakóját, aki miatt akár az egész palotakomplexum mehetne a kukába. A franciáknak efféle eszükbe nem jutna. Viccnek vennék, ha valaki azt tanácsolná nekik, takarítsák ki a versailles-i kastélyt, amely 1682-től 1789-ig, azaz 107 éven át volt különféle haragszomrád királyok lakhelye. (A mi Budavári Királyi Palotánk – kisebb-nagyobb kihagyásokkal – a XIII. századtól a XX. századig, azaz legalább hét évszázadon át szolgált királyi székhelyként ugyanazon a – szakrális helynek számító – Várhegyen!)

Tudomásom szerint a sokak által még ma is Horthy-korszakként emlegetett éveknek, évtizedeknek nincsenek is építészeti emlékei a Budavári Palotában...

Horthy semmit sem épített a Várban, Hauszmann nem az ő „udvari építésze” volt. A hauszmanni palotaegyüttes egy hosszú történelmi folyamat építőtevékenységének a befejezése. Még akkor is, ha a legutolsó korszak művészeti irányzatait kritikával illetik. Már építészhallgatóként, a Múegytemen sem hallottunk mást, mint a historizmusnak, az eklektikának, de legfőképpen a szecessziónak a pocskondiázását. „Álépítész” – elítélő véleményüket többen is így fogalmazták meg a Budavári Palotáról, persze a funkcionalizmus szemszögéből. Ez persze még megmagyarázható, bár történelmietlen álláspont. De manapság már nehezen értelmezhető az a nyafogás, amellyel a Budavári Palotára mint az álépítészet iskolapéldájára, a barokkot a neobarokkal elegyítő szecesszió botrányára, az „operett Magyarország” építészeti tanúsítványára hivatkoznak. A nagyvilágban ezeket az irányzatokat már jó ideje éppen úgy megbecsülik, mint régebbi korszakok alkotásait. Büszkének kellene lennünk, hogy nálunk az ezekre jellemző építményekből sok máig megmaradt. Itt van egész Budapest! Ezzel a torz logikával élve elsőként az Országházat kéne kikezdeni! Az aztán az igazi álépítészet: barokk alaprajzon gótikus épület, templomkupolával! Mondhatnánk ugyan, hogy a demokrácia temploma, de annak aztán igazán nem sok hagyománya volt Magyarországon a Steindl Imre tervei alapján emelt épület világrajóttéig! Királyság viszont létezett. Felejsük el?

Vajon össze lehetne számlálni, hogy hányan táncolnak – döntenek, érvelnek és agitálnak – még ma is „a múltat végképp eltöröljük” dallamára?

Arról szép számmal vannak – vagy lehetnek – történelmi tapasztalataink, hogy egy-egy korszak – ideológiai megfontolásokból – milyen barbár módon tud elbánni elődei hagyatékával. Legjobb példa erre a vandál, barbár jelentésű „gótika” gúnynév, amely idővel az építészettörténeti írásokban előkelő elnevezéssé nemesült. Állítólag a befejezetlen kölni dóm elkészült részeit csak azért nem bontották le a reneszánsz építészek, mert nem volt rá a városnak elég pénze. De még ennél is szörnyűbb, amikor a társadalom közvagyonát jelentő épületeken állnak politikai bosszút. Így semmisítették meg – mondjuk így: szánálták? – a háború után a tönkrebombázott Budapesten a Lloyd-palotát, a Rác-templomot, a Helyőrségi-templomot, a budai magyarok középkori templomát, a Teleki-palotát, vagy a Budavári Királyi Palota még 1968-ban is álló részeit, az őrségi épületet, a lovardát, a Habsburg-

termet, a dísztermeket, a pompás lépcsőházakat... Az újjáépítési vita során Rákosi egyszer azt kérdezte az építészekből: „Csak nem akarják a kupolára a Szentkoronát is visszatenni?” Lapított is a témáról mindenki! Amíg úgyszólván semmit sem tud az átlagember a Budavári Királyi Palotáról, könnyen lehet uszítani ellene. Ahogy egy időben a kastélyok lerombolására is hergelték a szegény embereket, akik nyilván elhitték, hogy a rombolástól jobb lesz az életük... Ahogy a palota múltjáról, közelmúltbeli történetéről sincs sok információjuk honfitársainknak. Például arról sincs, hogy a politika változó szándékai mellett micsoda kultúrharc folyt a „szakemberek” körében. Az álépítészetéről és „korunk nyelvezetéről” szavaló építészek hogyan hozták létre – az „autentikus” barokk eszményt hangoztatva – a lecsupaszított, ám a déli barokk épületrész architektúrájából szerkesztett „igazi” – valójában sohasem volt – templomkupolát. Mindent elkövettek, csak hogy az elődök alkotásaihoz valóban „kora nyelvezetén” igazodó Hauszmann munkáját nullifikálják. Hogy jön egy igazi barokk palotára templomkupola? Hát mi az álépítészet, ha nem ez? Mekkora csúsztatás ennek tükrében a Hauszmann-palotáról azt mondani, hogy „sohasem volt épület”? (Talán nem véletlen, hogy egyszer, amikor Weöres Sándorral a Lánchídon sétáltunk, a Budavári Palotára fölpillantva a költő azt mondta: „Nem tudom, miért ezt a fürdőcsarnokot építették vissza, miért nem Mátyás király palotáját?”) Tragikus, hogy a palota történetéről milyen kevés ismeret van forgalomban. Jórészt csak a politikai bandaharchoz használhatónak vélt elemek. (Most kapcsolok csak, hogy építésztanulmányaim során nem volt kötelező tantárgy a magyar építészettörténet. Vargha László tartott fakultatív órákat, négyen, ha ültünk az előadásain.) Azt sem igen tudják az emberek, hogy még e külső falaiban úgy-ahogy megmaradt, kibelezett épület is a lengyeleknek köszönheti fennmaradását. Gerő László mesélte ezt is: amikor már épp arról volt szó, hogy az egész épületet le fogják bontani, azt javasolták a pártkorifeusoknak, „talán a lengyel elvtársak véleményét is meg kellene hallgatni ez ügyben, mert nekik nagy tapasztalataik vannak e téren”. (Akkoriban építették vissza a porig bombázott varsói Óvárost.) Erre nem volt mit mondani. A lengyelek eljöttek a konzultációra, és ököllel verték az asztalt, mondván: „Hogy képzelik maguk, hogy egy ilyen fajsúlyú műemléket lerombolnak? Tessék új funkciót keresni hozzá, azt tenni bele!” És úgy is lett. (Azt persze nem mondták a lengyelek, hogy – a megmaradt belsők tönkretételével – ki is kell belezni.)

Mi már aligha látjuk, hogy milyen lesz az a Budavári Palota, amelynek a rekonstrukciójáról napjainkban oly hevesen vitáznak polgártársaink. Mit gondol, unokáinkat milyen kép fogadja majd, ha fölsétálnak Budára?

Ha valaki a távoli jövőben a pincétől a padlásig, sőt, a kupoláig végigjárja majd a királyi palota épületeit, sok száz éves, építészetileg is parádésan „megfogalmazott” történelmünkkel találkozhat. Ha egy kormány azt ígéri, hogy ezt meg szeretné mutatni, szaván kéne fogni, és nem kiagyalt hátsó szándékokon rágódni! Ami a IV. Béla, Nagy Lajos, Zsigmond és Mátyás király uralkodása idejétől voltaképpen napjainkig épült Budavári Palota történelmi jelentőségének teljes körű feltárása, helyreállítása és bemutatása érdekében elhatározott, hosszú évekre, évtizedekre szóló program. El kellene kezdeni. S reménykedni, hogy unokáink, akik a magyar zene- és tánc hagyomány szálait már a kezükben tartják, tárgyi örökségünket is megtanulják becsülni, s a mindent elherdálás kóros hagyományát feledve s feladva, örömeiket lelik majd a befejezett szép épületegyüttesben.

Somogyi Győző

Keresztény művészet – modern művészet

Távlatok

■ A keresztény és a modern művészet csak úgy hasonlítható össze, ha az emberi kultúrtörténet távlatába helyezzük. Jézus születésétől számítva 2016-ot írunk, a keresztény vallás gyökerei azonban ennél mélyebbre nyúlnak. Az Újszövetség az Ószövetségre épül, ez ősi vallásokra és mítoszokra megy vissza. Keresztény művészet, kultúra és vallás egybeolvad a több tízezer éves történelem nagy kultúráival. Hatalmas civilizációk öröksége, sokszínű műveltség és tapasztalat, amire a kereszténység épült. A teológia „őskinyilatkoztatásról” beszél, és mindezt egyetlen közös hagyományláncnak tekinti.

Minden nagy kultúra a teremtő Istenre és a természetre hivatkozik, és valláson alapul. Távoli korok és helyek alapmítoszai, szertartásformái hasonlóak, gyakran azonosak. Azonos a szépségeszmény. A régészek csak szép tárgyakat hoznak felszínre. Ugyanúgy szép az ősemberrajz, mint a hindu istenszobor vagy a gótikus szárnyas oltár. A szín és formahasználat, arány és lépték azonos törvényeket követ. Ugyanez áll a zene, az építészet, a kézművesség területén. Az emberi művészet számtalan változtatásával egységes birodalom, ahogy a természet végtelen változatossága mellett is ugyanaz.

A keresztény művészet ennek a hagyományláncnak a része.

Ennek ellenpontja a modernitás.

Nem egyes műtárgyakat hasonlítunk össze, hanem az emberiség sorsára, a Föld életére gyakorolt hatását mérlegeljük, amikor ezt a két kultúrát egymás mellé állítjuk.

Látta isten, hogy jó

A bibliai teremtéstörténet a világ részeinek megalkotása után újra és újra megismétli ezt a mondatot: „És látta Isten, hogy jó.”

Ez a keresztény művészet kulcsmondata.

A létezés rendjének felismerésén és igenlésén alapul a művészet. A létező dolgok, az élettelen csillagoktól a földi élőlényekig a létezés örömét sugározzák. Ők is látják, hogy

jó. Jó a növények kirobbanó burjánzása, az állatok létharca, makacs szaporodása és újrakezdése, a vizek körforgása. De még a kő és homokszem is a létezést akarja.

A dolgok formája és működésük azonos törvények szerinti rendje jó, szép – de a legtöbb régi nyelvben a „jó” és a „szép” ugyanaz a szó. A világ nemcsak jó, de szép is, és ez az állítás igaz. Az égitestek mozgása, a keletkezés és elmúlás időfolyama, a természet valamennyi formája maga az esztétikum. Létezésük rendjének igenlő felismerése az, amit az ember a „szép” szóval kifejez. A dolgok szépsége azonban objektív, az emberi értékítéllettől függetlenül. A világ az ember nélkül is szép.

A művészet nem emberi találmány. Az esztétikum létrehozója, az „ősművész” Isten, aki a szépség forrása.

Nem élettelen műtárgyakat teremt, mint az ember-művész, hanem élő műalkotásokat, amelyek további szépségeket hoznak létre, folytatva a teremtést. A kozmikus és vulkáni mozgás, a Nap, szél és víz munkája újabb szépségeket teremt. Szép a kő belseje, a kanyargó folyómeder vonala, a hóesés. A madarak éneke, a halrajok cikázása, a szaporodás és kiválasztódás, majd pusztulás általi formagazdagság már az élőlények alkotó hozzáadása a léthez.

A létezők válasza, hatalmas „igen” kiáltása a teremtésre a művészet.

Az ősmítoszok Paradicsoma azt jelképezi, hogy Isten a Földet, mint élő szépséget az emberre bízta, hogy őrizze és folytassa a művet. Ez felelősség az életfolyamatok és az esztétikai rend iránt, és parancs az élet esztétikumára, vagyis a művészetre. Az ember társteremtő, ha igent mond a világra, és megismétli az isteni szót: kimondja, hogy a világ jó és szép. Az ember az, aki a létre tudatos „igennel” válaszol, akarja, elfogadja, és szeretettel utánozza, ismétli. A természeti formák kedvelése és utánzása örömmérettel jár, ugyanúgy, mint az evés, ivás, szaporodás vagy a játék. Ezt a tevékenységet – amely maga a művészet – elvben mozgathatja tapasztalat vagy ösztön a lét mögött álló teremtő Isten felismerése nélkül is. Hogy a pacirta éneke

vagy a felkelő Nap sugara Istent dicséri, az lehet antropomorf hasonlat. Az a több tízezer év azonban, ameddig az emberi kultúrtörténetben visszatekinteni tudunk, csak vallásos művészetet ismer. Ateista kultúrát a modernitás kivül mindeddig nem találtak, bár ebbe óriási pénzt és energiákat fektetnek. A legősibb társadalmaktól kezdve az ember a művészetet vallási kultusz keretében műveli, mint varázslatot, imát, az Istennek adott választ. A modernitásig csak szakrális művészet létezett. Az egyes művészeti ágak részei a teremtetést igenlő és a Teremtőt dicsőítő kórusnak, ősliturgiának, melynek megnyilvánulási formái a vallási szertartások. Feltételezi, hogy a szépség örök és változatlan, az ember is lényegében ugyanaz Ádám óta. Nincs időbeli fejlődés. Hatalmas kultúrák, civilizációk hullámzó emelkedése és hanyatlása a művészettörténet. Viszonyítási pont a teremtető Isten, a mennyország és az egyszerű Paradicsom. Az eszménykép az égben és a múltban van. Az ehhez való kreatív visszafordulás (megtérés) a művészet alapmozdulata. Ennek helyreállítása, rekonstrukciója szül új és új formákat. Bárhol és bármikor lehet aranykor, születhet zseni. A vallásos művészet kulcsszavai: örök, ősi, hagyomány, ismétlés, másolás, alázat, szeretet, mester, tanítvány, stilizálás, szertartás, ünnep, öröm, körforgás.

A Jézus-képmás

Jézus alakja az a többlet, amit a kereszténység hozzátesz az emberi kultúra nagy láncolatához. Jézus feloldja azt az ellentmondást, amely a létigenlés és egyes monoteista vallások képtilalma között feszül. A keresztény képteológiát a VII. században az iszlám hatásra fellépő képrombolás ellenében fogalmazta meg Damaszkuszi Szent János. Lényege az, hogy Jézus személyében Isten látható testi alakban jelent meg a Földön. Szavai, „aki engem lát, látja az Atyát” azt jelentik, hogy nemcsak tanítása, de tettei, emberi arca és teste is kinyilatkoztatás. A láthatatlan Isten nem ábrázolható. Jézus azonban, mint az Atyaisten képmása (ikonja), igen. Jézus utánzása maga a kereszténység, ábrázolása az istentisztelet része. A Jézust ábrázoló kép, szobor, írás, zenemű az „ikon ikonja” megfelelő szabályok betartásával szentkép. Ugyancsak szent az embernek Isten képmásaként, a természetnek Isten keze nyomaként való ábrázolása.

Ez a gondolat a keresztény művészet alapja.

Arról szól, hogy a világ jó és szép, élni mindenképpen érdemes, végül a jó győz. A lét törvényei megismerhetők és követhetők. A művész szabadon elkötelezi, átadja magát, hagyja, hogy a kezét Isten mozgassa. Elfogadja, hogy szolgál, hagyományt követ, és szabadsága relatív. De éppen ez az elfogadás ad elegendő teret és szabad kezet a szépséghez,

és biztonságot, hogy nincs egyedül. Nem a semmiből indul, hanem óriások vállán áll. A keresztény vallást kultúrája és művészetének szépsége is igazolja. Európa építészeti és zenei csodái, festészete és szobrászata keresztény talajból nőttek ki. A természet létformája az esztétikum, a teremtetést igenlő vallások kultúrája ezért szép, tárgyai tartósak, működőképesek és szépek.

Modernitás

A modern művészet, mint stílus, alig százéves. Ám ahogy a keresztény kultúra gyökerei mélyebbre nyúlnak az időben Jézusnál, a modernitás mint eszme is jóval régebbi.

Ideológusai a francia felvilágosodást és forradalmat ünneplik határpontként, de előzményei közé sorolják az angol ipari forradalmat, a reformációt és reneszánszt, a felfedezések és gyarmatosítás folyamatát, a középkor végén születő pénzgazdaságot, a humanizmust, az antik görög civilizációt és a Római Birodalmat.

A modernitás látszólag spontán történelmi folyamatból, a XIX. századra irányított mozgalom, kidolgozott eszmerendszer lett. Ma egy ateista vallás dogmákkal, mítoszokkal, eszkatológiával, rítusokkal, az élet minden területére kiterjedő előírásokkal és tilalmakkal. Egységes ideológiai, politikai, gazdasági uralmi rendszer, egyforma kötelező kultúrával és művészettel. Önmagát mint a fejlődés csúcsát, a világ létének célját és értelmét határozza meg. Történetét az ósrobbanástól máig forradalmi lépésekből álló egyenes vonalú, töretlen felívelésnek írja le, és maga nevezi modernizációnak, újabban globalizációnak.

Ez a rendszer ma teljesen uralja a Földet. Nincs olyan eldugott zuga, ahová el ne ért volna. Nincs olyan társadalmi alakzat, amely alapelveit kétségbe vonná, és ne akarna modern lenni. Egyének és kis közösségek próbálkozhatnak, de ők is kénytelenek modern keretek között élni.

A viág rossz

Az emberi történelem évezredeivel mérve a modernitáshoz vezető eseménylánc is a világ keletkezéséig megy vissza.

Lehetne nem-lét (semmi) és lehetne másként-lét (káosz). Erre a lehetőségre is utal a teremtetéskor hétszer ismételt bibliai mondat: „Látta Isten, hogy jó.”

Vallási mítoszok és irodalmi művek sokasága ír az angyalok lázadásáról és a Teremtő ellenlábasáról, a Rosszról, a Sátánról. Ez a teremtetett világ elutasítása, a létezés törvényeinek kritikája és egy általa létrehozandó másik világ ígérete.

A létellenes erő működése ugyanolyan őstapasztalat, mint a létigenlés.

A teremtető nélküli, önmagától keletkező világ gondolata a kozmikus rend megváltoztatásának, elpusztításának és

mást létrehozás szándékával a sötét angyal programja, aki magát Lucifernek, fényhozónak nevezi.

Ehhez az embert a világ kritikájának, kijavításának terével igyekszik megnyerni. Isten és a természet a szabadság és tudás gátja, ha átléped, te leszel az Isten. A kultúra történetét a csodálatos műalkotások mellett a sátáni rombolás és ellenteremtési kísérletek írják, amelyek mindig tömeghalállal, pusztulással végződnek. Jelképei a Bábel tornya, az apokalipszis fenevadja és a többi vallás hasonló képei.

Amit a vallási tradíció ezekkel a mitikus képekkel ábrázol, azt a modernitás tudatosan magáénak vallja. Lucifer a felvilágosodás hőse. A modernitás ma, teljes győzelme tudatában büszkén vállalja és hirdeti Lucifer programját, szimbólumaival együtt. Már nem álcázza deizmusnak vagy javító szándékú reformnak, hanem a teljes lerombolást és a másik, ember alkotta valóságot tűzi zászlajára.

A modernitás önmagát mint az ember forradalmát, sötét elnyomó erők elleni szabadságharcát határozza meg. Ez a sötét elnyomó erő a vallás, végső soron az Isten. A modernitás lényege a vallással való szakítás. Első számú programpontja „a múltat végképp eltörölni”, a vallásos kultúrák által létrehozott alakzatok eltakarítása a fejlődés útjából. Alapelve, hogy nincs Isten, a létező dolgok a tudattalan anyag véletlen önmozgásának eredményei. A földi életet esetlegesnek, a kultúrát egy kezdeti káoszából való önfejlődési folyamatnak fogja fel. Az értelem és tudat az állatból kifejlődő emberrel jelenik meg a világban, és az idővel folyamatosan tökéletesedik. Megvilágosult csúcspontját, nagykorúvá válását az Istennel való szakítással érte el.

A modernitás viszonyítási pontja a jövő, melyet a tudomány hoz létre. Az egyre távolibb időpontba tolt fényes jövő az a mézesmadzag, amivel Lucifer az emberiséget vezeti.

A vallás legyőzése annak a közügyből magánügyggyé való lefokozásával a XIX. században megtörtént. A XX. században már „a modern embernek csak egy ellensége van: a természet, a vak elemek. Ezek ellen küzdeni: ez a mai kultúra”. (Hatvany Lajos, 1914.)

A modernításban a természet nem csodálat és utánzás tárgya, nem igazodási pont. Ellenség, amelyet le kell győzni. Ha a vallás az ember „igen” válasza a teremtésre, melyről „látta Isten, hogy jó”, akkor a modernitás az ember „nem” kiáltása a világra, melyre Lucifer kimondta, hogy rossz. A XX. század végére a földi természet legyőzése befejeződött.

Az eget repülőgépek és kondenzcsíkok fedik, a csillagokat fényszennyezés takarja. Az óceánt nejlonzacskók borítják, a tájat autópályák és kockaépületek. Mindenütt a gépek hangjai zúgnak, harsognak. A keresztény vallás romokban hever. A templomban hangszóró, műfény, diavetítő, gáz-

konvektor és gitáros happening fogad, a pap modern eszméket hirdet.

A modernitás keresztény kultúrkörben felnőtt, lényege szerint keresztényellenes folyamat. Irányítói – látszólag teljes győzelme ellenére – ma is sokkal több pénzt és energiát fordítanak a kereszténység elleni harcra, mint a fényes jövőre.

Tudományos intézmények és programok sokasága dolgozik azon, hogy bebizonyítsa Isten és a lélek nemlétét, a világ önkeletkezését, az ember majomtól származását, az egyirányú törzs- és társadalomfejlődést, megváltoztassa az emberi természetet és mesterséges embert hozzon létre.

A művészet támogatásának és tűrésének feltétele a keresztény tradíció lejáratása és kigúnyolása, a kereszténység tárgyi és eszmei emlékeinek rombolása.

Modern tudomány és a művészettörténet

Mivel a harc végső soron az emberi lélekért folyik, Lucifer háborújának fő színtere a tudomány és a művészet. Mindkettő szabad luciferi értelemben: szabad a teremtett világ ellen, annak elpusztítása irányában működni.

A modern tudomány feladata nem a világ megismerése, hanem átalakítása. A művészet pedig – marxista kifejezéssel – „harci fegyver” az Isten és természet elleni háborúban. A modern művészettörténet a keresztény kultúra lebontásának, a szentség (szakralitás) felszámolásának, majd betiltatásának története.

A művészet a reneszánszban fokozatosan levált a vallásról. Már nem a liturgia része, nem a Teremtés dicsőítése. Témája egyre inkább az ember, az ember alkotta dolgok, a vallás csak egy választható motívum.

A világ jósága és szépsége, Isten igazságossága kérdésessé válik (lásd Shakespeare drámái), a zene leválik a liturgiáról, képzőművészetben a stilizált égi teret a földi perspektíva, a szentképet a profán látványfelszín váltja fel.

De a szépség fogalma fennmarad, a művészet még ezer szállal kötődik a tradícióhoz, a jóra és igazra hivatkozik, és indirekt módon, kérdőjelekkel bár, de továbbra is igenli a teremtetést és az életet.

Az áttörést a felvilágosodás hozza. Vezéralakjai nyíltan meghirdetik a keresztény vallás elpusztítását, Isten tagadását, a világ csak anyagi, tetszés szerint formálható tárgy lesz. Isten helyére az ember lép, mint a jó szép és igaz mércéje és meghatározója, majd megszüntetődje. A világ nem kész remekmű, hanem bizonytalan eredetű, kaotikus anyag, amelyet az embernek kell meghatározni és megformálni.

A XIX. század stílusváltásai mind ebben az irányban hatnak, ezen elvek alapján működnek.

A XX. század művészeti elméletei és kiáltványai már nyíltan a vallási tradíció elleni harcban jelölik meg a modern művész feladatait, és megfogalmazzák annak haditervét. Az „izmusok” látszólag színes világa egyre szűkül, és a kortárs művészet a század végére egy egész világon kötelező, lehatárolt magatartást jelent, amelytől eltérni fejvesztés terhe mellett tilos. A művész köteles követni a hatalmi központ utasítása szerinti „fősodort”, feladata a formálódó ateista világbirodalom szolgálata.

A szolgálai beszűkülés leglátványosabb az építészetben: csak rideg és embertelen kockaforma és mesterséges anyag engedélyezett. Hasonló elvárással számolhat a zeneszerző, a színész, a látványművész is.

A modernitás a folyamat kezdetén istenséget ígért a művésznak. Elhitette vele, hogy a vallás béklyóit levetve teljesen szabad lesz, kizárólag saját ösztönét, kísérletező zsenijét követheti. A folyamat végén egy diktatúra szűk ketrecébe zárva találja magát, betiltva egyetlen ihletője, a szépség.

A diadalmas modernitás a művészet elveit a következőkben határozza meg:

- Bemutatni, hogy a világ rossz, az élet értelmetlen.
- A múlt maradványai és a természet ellen irányuló forradalom érdekében felszítani az elégedetlenséget, kilátástalanságot, a rombolás és változás vágyát.
- A tragédiákat, bűnöket, ijesztő és elborzasztó dolgokat aránytalanul kiemelve kell bemutatni (lásd a hírközlés „csak a rossz hír a jó hír” alapelve).
- Az esztétikum csak eszköz, az „üzenet”, az „eszmei mondanivaló” a lényeg, a kérdésfelvetés, azaz a kétely, a bizonytalanság, a néző (olvasó) összezavarása.
- Kötelező a negatív érzelmek felkeltése és bemutatása: harag, düh, undor, gyűlölet. Eszközei a kritika, gúny, ironia, fekete humor, groteszk, cinizmus, annak sugalmazása, hogy nincs jó, nincs hős és szent, minden és mindenki egyformán gonosz.
- A kritika a múlt és a vallás ellen irányul, de végső soron Istent leleplező teremtéskritika.
- A természet és az élet giccses, ellenséges közeg. Feladat a természetben nem létező, a modern ember által alkotott mesterséges anyagok, formák idealizálása és kötelezővé tétele.
- Az ember csak kritikusan, csúf és gonosz vonásait részletezve ábrázolható, az önpusztító, életellenes társadalmi alakzatok kiemelt dicséretével.
- Múlt és jelen legyen sötét, hogy az ígért jövő kontrasztosan fényesnek lássék.

A modernitás fejlődésével a művészetben is érvényes: minden relatív. Értékmérő az idő múlása: minden későbbi

fejlettebb (jobb, értékesebb) minden korábbinál. Igazodási pontok a hatalmi centrumok által diktált trendek. Az ezekhez való gyors idomulás jelenti az értéket. Kulcsszavak: új, mai, emberi, kortárs, jövőbemutató, tudományos, kísérleti, versenyképes – de semmiképpen sem szép.

A modern kultúra alkotásai nagyok, hangosak, gyorsak, de nem szépek. Ideológusai elvetik a szépség fogalmát, helyette funkcióról, másságról, különösről beszélnek. A modern civilizáció büszkén csúnya és természetellenes. Hívei bódultan követik, mint bogár a lámpafényt, de nem szeretik. A modern ember az egyébként megtagadott múltat és természetet keresi, ha szépre és öröme vágyik.

Csak a szent marad

Összevetve a két kultúrát, úgy látszik, hogy a kereszténységnek vége, csak modern művészet létezhet. Ez azonban csak látszat. Hordozója, a modernitás, egy önfelszámoló rendszer. Az egyirányú, egyre gyorsuló fejlődés elve, a fékezés tilalma magában hordja végzetét. Modernitás addig van, amíg a természet és a vallásos kultúrák tartalmait feléli. Tiszta vizet, jó levegőt, magasztos eszméket és szép tárgyakat gyártani nem tud, csak elhasználni. A modern egyén és társadalom saját reprodukciójára is képtelen, élőerejét a nem-modern népekből meríti. Mára azonban a diadalmenet körbeért a Földön.

A modern művész biztos lehet abban, hogy még életében elavul. Művei rövid életű, mesterséges anyagokból készülnek – de még gyorsabban végez velük a kötelező trendváltás.

Művészetnek és művésznak nincs helye a modernitás birodalmában. Az avantgárdban a „szép” szitokszó. A művészeti iskolák tervező, eszmeközvetítő, rábeszélő és reklámfeladatokra képeznek szakembereket. A modern művészetet maga a modernitás számolja fel.

Lucifer globális sikere látványos, de csak látszólagos, mai szóval virtuális. A természet és a tradíció szakrális szigetei tovább élnek, és belőlük az Éden bármikor helyreállítható. A modern korszak maradandó művei mind e szigetekből sarjadtak. A kereszténység nem halt meg, csak alszik.

A létezés élő tartományait megtalálni ma sem lehetetlen, csak ehhez hit és egyéni erőfeszítés szükséges. A művész képes rá, hogy szembeüsson az árral, és ne arra menjen, amerre a korszak tereli. A fősodortól érintetlen természeti és szellemi környezet, a múlt hatalmas példatára, rejtett mesterek és közösségek, a gyermekvilág és Isten váratlan ajándékai segítik.

Csak szent – a mi kultúránkban keresztény – művészet lehetséges.

Csuday Csaba

A folyamatos jelen elégtelensége

Kép és beszéd viszonya

Bartis Attila A vége című regényében¹

„A hasonlóság révén láttatunk, a különbségen keresztül beszélünk. A két rendszer nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba. Egyik fölébe kell hogy kerekedjen a másiknak: vagy a kép rendezi a szöveget (mint egy könyv, felirat, levél vagy név ábrázolása esetében), vagy a szöveg kerekedik a kép fölébe...”

Michel Foucault²

„Mennél szorosabban egyesül szó és kép, annál bonyolultabbá válik felfogásuk vagy olvasásuk. [...] A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra.”

Kibédi Varga Áron³

„A semmivel való szembeszállás sokféle módja közül a fényképezés az egyik legjobb.”

Julio Cortázar⁴

■ Az embert, mint „tükör által homályosan látó” teremtményt az időbeliség csapdája (nevezetesen az, hogy a pillanattal a történések pontos megragadásának esélye és valódi mivoltukban történő megértése – s így a helyes cselekvés lehetősége is – folyvást kicsúszik a markából) akarva-akaratlan „filozofálásra” kényszeríti. Amennyiben a filozofálás afféle kísérlet a bennünket minduntalan meglepő (s többnyire méltóságunkat, érzékenységünket megsebző, de a szemlélődést, reflexiót igénylő lélek nyugalalmát mindenképp felkavaró) külső és belső dolgok, események (az ún. „valóság”) megidézésére, értelmezésére, áttekinthető elrendezésére. S miután e kísérlet szükségszerűen utólag (*a posteriori*) történik (hisz nem az épp történőre, hanem a már megtörténtre irányul), eredménye eleve kétes, s csaknem bizonyosan kudarcra ítélt. (Feltéve, persze, hogy elfogadjuk Heidegger nézetét, melyet – meglehetősen egyszerűsítve – úgy mondhatunk: a valóság a jelenvaló jelenléte.) Mert hogyan is volna megcselekedhető valami (mondjuk – az eszmefuttatásunk alapjául szolgáló

Bartis Attila-könyvből idézve példáinkat – egy családi tragédia patthelyzetét bűnös–ártatlan áldozatként tűrő asszony akár gyilkossággal történő kiszabadítása a személyiségét megnyomorító, megalázó csapdájából), ha e helyzetről társa csak megkésve, a szeretett lény elvesztése után szerez tudomást? Vagy: hogyan vonhatná vissza utólag ösztönös önvédelemből (létében való fenyegetettségéből) eredő, hirtelen felindulásból kiejtett szavait egy életerős fiatalember, aki katonai behívója kézhezvételekor öngyilkossággal fenyegetőzik, s ezzel – akaratlanul – arra készte-kényszeríti apját, hogy besúgója legyen annak a hatalomnak – az ’56 utáni Kádár-rendszernek –, amely az ő sorsát is derékba törte. (A forradalmi harcokban készült az apáról egy fénykép, amely aztán megjelent Nyugaton: épp levesestányérokat rakosgat az úttestre a körúton, az aknaveszély miatt megtorpanó orosz tankok elé. A kép miatt többévi börtönre ítélik.) Hogyan tehetné jóvá szavakkal elkövetett tettét a fiú (amely szavak következményei apja későbbi rákbetegségében és halálában is nagy szerepet játszhattak), ha a történetek fatális láncolata csak évtizedek múltán tudatosul benne?

Magyarán: mivel – Berzsenyivel szólva – „a szárnyas idő hirtelen elrepül, / S minden míve tűnő szárnya körül lebeg!”, valóban „Minden csak jelenés”. Az időben zajló dolgok folyvást túllépnek rajtunk, de önmagukról is legfeljebb emléknymot hagynak – *bennünk*. Így jelenvalóvá tételük végső soron emlékezés, azaz képalkotás, megjelenítés, illúzió, ami nem „autentikus (önmagának megfelelő) történés”. Szigorúan véve azt is mondhatjuk, az elrobogó idő miatt óhatatlanul lemaradunk önmagunkról, mi is, a valóság is.

A világ – s benne az emberi sorsok (de elsősorban a sajátja) – megértésére törekvő művész pedig mondhatni „hivatalból” filozofál, ha ezt a maga sajátos (többnyire képi, metaforikus, azaz a gondolatot /az értelem médiumát/ az érzékek, érzetek és szavak nyelvére lefordító) eszközeivel teszi is. S ha valamely művész (akár író, akár képet, szob-

rot, zenét alkotó) a megismerésre és megértésre s a tárgyában felkínálkozó igazság feltárására törekvő műben fejezi ki és közli befogadóival ezt az igazságot, az ilyen műnek – akarva-akaratlan – az ún. „művészetfilozófia” ismérveinek is meg kell felelnie, hiszen művészet is, filozófia is.

Mármost mi a helyzet akkor, milyen „művészetfilozófiai” kérdések adódnak abból, ha valamely művész – mint esetünkben Bartis Attila, *A vége* című regényében – megkettőzi a leírt beszéddel történő láttatás tükrét (vállalva ezzel a még homályosabb képből adódó tisztánlátás/tisztázás kockázatát), és világ-, sors- és életértelmezői kísérletének „szócsövéül” (elbeszélőjéül s egyben főhőséül) egy fotográfust választ?

Egyáltalán: lehetséges-e a szavakkal történő láttatása valamely képnek? Foucault szerint „A két rendszer nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba”. Kibédi Varga azt állítja, hogy ha kép és szó nagyon szorosan egyesül, felfogásuk, illetve olvasásuk felettébb nehezzé válik. S ha e kijelentésekhez hozzáteszük, hogy Szabad András fényképésznek (Bartis Attila hősenek) egyetlen képe sem jelenik meg *képként* a könyvben, csupán verbalizáltan (és úgy is többnyire jelzésszerűen, vagyis – Kibédi Varga terminológiájánál maradván – a lehető legszorosabban egyesítve képet és szót), akkor a jelzett esztétikai-filozófiai kérdés (a kép–szó–valóság viszony „felfogása, illetve olvasása”) valóban felettébb nehéznek ígérkezik.

Bár – mondhatjuk azt is – a probléma némiképp erőltetett. Hiszen egy regényben – még ha a főszereplő képalkotó is – fontosabb a cselekmény, a szerkezet, az idő- és térkezelés, a szereplők, az elbeszélői hang, nézőpont, a direkt és indirekt beszédmodok, regiszterek, a szerkezet és – *A vége* esetében feltétlenül – a mindezek közvetítette „üzenet” stb., amely elemek együttesen adják valamely próza megbonthatatlan szövetét. Bartisnál is: az elbeszélő-fotográfus alkotásainak nyelvben tárgyasuló megjelenítése szükséges ugyan (hisz hogyan válhatna teljessé egy fényképész figurája az általa készített képek bemutatása nélkül?), de – végső soron – talán csak egy a szöveg lényegi elemei között. Kiemelése tehát a torzítás veszélyével fenyeget.

Bartis Attila (illetve Szabad András) történetében viszont a fényképezés – mint tevékenység és annak eredménye, a kép, még ha verbalizált is – többnyire olyan lényeges pontokon jelenik meg (s válik „narratológiaiilag” is valódi eseménnyé, vagyis olyan ténnyé, amely, továbbépítve azt, kihagyhatatlan elemét képezi a cselekmény logikai láncolatának), hogy a mű gondolati (hogy ne mondjuk „művészetfilozófiai”) közlendőjének megértése szempontjából a képek és a képalkotás szerepe mégis elsődleges.

E szerep megítéléséhez két szálon is elindulhatunk: egyfelől a Szabad András saját „kép-filozófiájából”, a saját képalkotói tevékenységére vonatkozó gondolataiból, másfelől a cselekmény említett „csomópontjaiból”, amelyeken a verbalizált fényképek megjelennek, és nemcsak beépülnek a mű rendkívül összetett vázába, hanem meglepőnél meglepőbb fejlemények sarokpántjaivá, továbbmozdítóivá is válnak.

„Ha tényleg fotográfus leszek, akkor nem a láthatót akarom [...] lefényképezni”⁵ – jelöli meg első hallásra paradoxnak tűnő célját a vadzsenik és mindentudó kamaszok vakmerőségével a fiatal Szabad András. De vajon ami „nem látható”, van-e, lehet-e egyáltalán „valami” egy fényképész számára? Vajon egy gép (és egy kép) rögzítheti-e a nem láthatót? Tudjuk, a gondolat vagy az álom – példának okáért – láthatatlan, mégis ugyan ki vonná kétségbe képi (virtuális) létezését?

A gép – hacsak nem egy fehér lap vagy egy fehér felület előtt exponálják – mindig megjelenít valamit. Azt a látványt, amire „szeme” (a lencséje) irányul, amit a fotográfus maga választ s állít be kamerája keresőjével mintegy rabul ejtve, „befogva” a képet, de egyszersmind kiszolgáltatva, rábízva azt egy mechanizmusra, amely saját törvényei szerint „cselekszik”. Ha viszont a képalkotás eredménye egy fehér felület (lásd pl. Malevics *Fehér alapon fehér négyzet* című festményét, 1915, akkor vajon ez a fehérség nem maga-e a láthatóvá tett „Semmi”? S mint ilyen, vajon előképként illusztrálhatja-e Heidegger állításának⁶ igazát, amely szerint azzal, hogy megnevezzük a semmit, hogy egyáltalán beszélhetünk róla (s amit, íme, ábrázolhatunk is), és nem csupán a „valami” logikai ellentétéként, hanem mint a létállapotból következő szorongás okaként, már a meglétét bizonyítjuk?

Antonioni remekműve, a *Nagyítás* azonban mintha inkább a film alapjául szolgáló Cortázar-novellában olvasható megállapítást látszana igazolni, amely szerint „A semmivel való szembeszállás sokféle módja közül a fényképezés az egyik legjobb [...]” A látható ugyanis – mind a filmben, mind az elbeszélésben, noha egymástól különbözően – ténylegesen megjeleníti a láthatatlant. Antonioninál, mint tudjuk, ez maga a halál, a gyilkos erőszak. Valóságosan *ott van* ugyanis egy hulla, ott rejtőzik a park baljós szél tépte lombjai alatt, de csak sokszoros nagyítás révén válik láthatóvá – a fényképeken. Viszont ezt a „valóságos ottlétet” a „valós” valóság vonja vissza: mire a fotós egy átmulatott éjszaka után visszatér a parkba, már nyoma sincs semmiféle tetemnek, emberölésnek.

Cortáznál mintha közelebb kerülnénk a „nem létező-höz”. Az argentin író mesteri novellájában a nagyítás processzusa⁷ nem valami valóságosan (materiálisan) is jelen levőt mutat meg. Hanem csupán egy gonosz *szándékot* tudatosít a fényképészben, elvezetve őt a rossz, a bűn és az embertelenség botrányának megértéséhez: a parkban lencsevégre kapott érett nő és zsenge kamasz groteszken erotikus jelenete mellett megjelenik egy – *vélhetőleg* romlott – idősebb férfi is, aki *vélhetőleg* a fiú megbecstelenítésére készül, s a nőt csak a csábítás eszközéül használja fel. A megaláztatás, a tisztaság elleni erőszak bekövetkezését az írás csak valószínűsíti. A gaztett csak a fotográfus gondolataiban teljesedik be, következtetéseihez (legfőképpen

pedig a felismeréshez, hogy tennie kellett volna, tennie kell valamit) a képsorozat logikája, jelentése vezeti el. A kép tehát közvetítő (médiüm) volna a látható és a láthatatlan (a gondolatban megszülető) között? Nem a (tárgyi, látható) valóságban rejlik a lényeg, hanem a jelentésében, ami láthatatlan? Vagy inkább az idő utolérésének kísérletében, abban, hogy törekedjünk mind közelebb kerülni a megtörténés pillanatához, hogy annak igaz valóját megragadhassuk? Lehet, hogy ilyesmit gondolt, ilyesmire érzett rá az ifjú Szabad András, mikor frappánsan paradox „ars poeticá”-ját megfogalmazta?

Lehet, de feltételezések helyett jobb pontosan idézni a regény idevonatkozó szöveghelyét. A különös párbeszédet apa és fiú között a fényképezésről, a láthatóról és a láthatatlanról:

„Azt mondta, neki ahhoz volt tehetsége, hogy lefényképezze, amit lát. Pontosan, jól komponálva, úgy, hogy ne legye-

nek zavaró elemek a képen. Ezt szerette a csillagászatban is. Hogy tisztán kell látni. Az egészet is egyben, meg minden részletet. És ehhez elég némi arányérzék, meg egy jó gép.

Ez nem biztos, mondtam.

De igen, mondta. Én pedig sokkal inkább hasonlítok Anyámra, mint rá. Ha tényleg fotográfus leszek, akkor a nem láthatót akarom majd lefényképezni.

Csak a láthatót lehet lefényképezni, mondtam.

Ugyan fiam, mondta. A látható csak eszköz. Ahogy a fényképezőgép is csak eszköz. Ahhoz viszont, hogy a láthatatlant tudjuk lefényképezni, az kell, hogy észre se vegyük, hogy fényképezőgép van a kezünkben.

Igen, az jó lenne, mondtam.

Hát ebben tud segíteni egy tökéletes gép. Ami hozzám nő, eggyé válik velem, mintha a lencséje a szemem lenne, a film meg az emlékezetem. Egy másolat pedig soha nem lehet tökéletes.

Azt mondtam, hogy nekem a Zorkij most tökéletes, ha nem tudok vele eggyé válni, annak én vagyok az oka, nem az, hogy egy másolat.”⁸

Érdemes figyelni a szöveg rejtett csapdáira, a sajtóhibát sejtető, a logikát megzavaró személyragokra (mondtam, mondta), és a kijelentések látszatra egyértelmű ellentmondásaira. Előbb az apa azt állítja, hogy ő csak a láthatót fényképezte, majd a fiú (magában?) kijelenti, hogy ő pedig a nem láthatót szeretné. Fennhangon viszont azt mondja, csak a láthatót lehet. Aztán az apa: a látható csak eszköz, de ahhoz, hogy lefényképezzük a láthatatlant, ahhoz eggyé kell válni a géppel, ami szintén csak eszköz. Mire a fiú végső érve, hogy ha mégsem tud eggyé válni a géppel, az az ő hibája, nem a másolaté, azaz a gépe (a filmre vett kópiáé?).

A zavart talán segít tisztázni az a részlet, amelyben a fiú apjának régi fényképeiről beszél. Amikor az apát letartóztatják, a nyomozók egy dobozra való fényképet találnak a házkutatás során, s a képek többségén semmi egyéb nem látható, mint felhők. „Hátoldalukon a felhő típusa, a felvétel helye, ideje, nyomtatott betűvel, ceruzával. Valami katalógust akart készíteni”⁹ – emlékezik vissza a fényképész-mesélő. S mikor a fogdában arról vallatják az apát – nyilván valami szabotázst gyanítva –, mit akart a képekkel, azt mondja, az Istent akarta lefényképezni. Amire rettenetes pofont kap. „Nem értettem – folytatja emlékezését a fiú, aki kevéssel korábban egy kóbor kutyát akart lekapni valami füstös gyárudvaron –, miként hihette akár egy pofon erejéig is, hogy egyszer majd ott lesz valaki a szürke felhők mögött [...] arra gondoltam, hogy tulajdonképpen semmit nem ér a fényképezés. Ahogy apám képeiről is folyton lemaradt Isten, ugyanúgy én se fogom soha

azt a gumik füstjében kódorgó kutyát lefényképezni. Ahol az Úristen egy pillanatra látható, ott kiszakad a film.”¹⁰

A fényképezéssel (a „valóságot” másoló, rögzítő képalkotással) és a „látható versus láthatatlan” gyakorlatívá egyszerűsített metafizikai problematikájával a regény mondhatni „aranymetszési” pontján találkozunk ismét. Az immár világhírré emelkedett fotográfus így összegzi művészi tevékenységéből (sűrített élettapasztalatából) leszűrt gondolatait:

„Ha jobban belegondolok [...] ma is ugyanolyan dilettáns vagyok, mint hajdan [...] *Valójában mindig is csak az érdekelt, képes-e felidézni bennem egy fotográfia azt, amit ott, abban a pillanatban éreztem* (kiemelés tőlem, Cs. Cs.), amikor megnyomtam az exponálógombot. Próbálok példát mondani. Valaki arcát nézem. Az önkívületre egyszerre tölt el kíváncsisággal, vággyal, félelemmel, azonosulni akarással. Megnyomom az exponálógombot. Valami történik, az eksztázis zokogásba fordul. Dühbe. Gyűlöletbe. Bármibe, ami attól az érzettől, ami uralt engem a kép készítése pillanatában, idegen. De mint, mondjuk, a sztetoszkóp membránja, *a fotográfia képes azon pillanat érzését felerősíteni, amit akkor éltem meg, amikor exponáltam. A fényképnek nincs is más választása. A fotográfia nem lát a jövőbe. Meg persze a múltba sem. Egy kép mindössze az a pont, ahol a jövő összeér a múlttal. Ha úgy tetszik: a folyamatos jelen.*”¹¹ (Kiemelés tőlem, Cs. Cs.)

Bár nem mondja ki, nem így mondja ki, Bartis hőjét a radikális (teljes, autentikus, szabad) létezés igénye vezérli. S egyszersmind annak a felismerése, hogy mivel az idő túllép rajtunk, ez az igény képtelen, teljesülése lehetetlen. A fényképen megállított pillanat a kíváncsiság terméke, a vágyé, hogy az ember képes legyen a megidézés révén újra átélni a pillanathoz kötődő érzést, amelynek igaz természete rokon az időével: múltékony. Ezért a kép is csak az elkészítőjében elhalványuló emlékképet tudja felerősíteni, az exponálás pillanata után végbemenő folyamatot (az életet végül is, aminek lényegi adottsága a folyamatosság, a mozgás, az események egymásra következése: a példában szereplő arc eksztatikus kifejezése az exponálás után zokogásba, dühbe, gyűlöletbe fordul) már nem. (Cortázar: „[...] miközben meg voltam győződve róla, hogy most majd végre elkapom az árulkodó mozdulatot, azt az arc kifejezést, amely mindent magába foglal, a mozgásnak alávetett életet, amit azonban egy merev kép rögtön lerombol, mihelyt részekre szabdadjuk az időt, hacsak nem választjuk ki megfelelően az érzékelhetetlen, lényegi pillanattöredéket”¹².) A modell, a Másik azonban jóvátétel nélkül idegen marad. Hiába tehát a felidézés, a folyamatos-

sá varázsolt jelen, az *akkor és ott* folyó (és elfolyó) esemény és a vágyott közel kerülés akárkihez – visszahozhatatlan, lehetetlen. De esztétikailag szép lehet. Nagyon is. Amilyen az érett Szabad András képfilozófiájának végkicsengése: „[...] nem tudom, miért nehezebb a fénykép és a valóság közti űrt elfogadni, mint azt, hogy amit az égbolton látunk, az valójában már nem létezik. Bizonyára, mert mi vagyunk a képen. A mi fényünk, meg a rólunk visszaverődő. Lehet, hogy [...] istentelenség, ha egyetlen pillanatom fénye túléli magát a pillanatot. Túlél engem. [...] lényegét tekintve egy fénykép meg egy évmilliók óta halott csillag most ideérő fénye között túl nagy különbség nincs.”¹³

A fotográfus (mint ember) így késik le a maga életéről (annak szabad emberhez méltó kézben tartásáról) s egyben a vele megélt dolgokról, és így marad menthetetlenül dilettáns akkor is, ha már elismert művész. A következmény: valami mélységes bánat, komoly – már-már kegyetlen – komorság, más szóval a *melankólia*. És a viszonylagosság elfogadása, az abszolútum elérhetetlenségéből eredő belátás szomorúsága. Cortázar „oknyomozó” fotográfusa is valami ilyesmiről panaszkodik: „Az egész sorozatból csakis a [...] pillanatfelvétel érdekelt; kitette a nagyítást a szoba egyik falára [...], hosszú ideig nézegette, közben az emlék és az eltűnt valóság összehasonlításának melankóliájával emlékezett vissza a jelenetre; megkövült emlék, mint minden fotó, semmi sem hiányzott róla, még a semmi sem, és legfőképpen az nem, a semmi, a jelenet igazi rögzítője.”¹⁴

A vége hatalmas (600 oldalas), rendkívül összetett szövegépítményének statikai pontjain előbukkanó képek csaknem mindegyike ezt a melankóliát hordozza, melyet látható dolgok és emberek mutatnak ugyan meg, de tárgyuk – a lét érzülete – láthatatlan. Úgy és abban az értelemben, ahogyan alkotójuk, Szabad András pályája és életútja elején eltökélte.

Szabad András fényképeiből: Kép a Dunáról: jobbról a Vár, balról a Parlament, középen jégtörő hajó. Csupasz izzó a plafonon. Sivár bérházudvar, porolóval. Napba néző asszony, a haját fújja a szél, jobbával egy férfit fog, a férfi csuklóján óra, négy óra öt percet mutat. Tálcat vivő pincérnő, a szeme csukva. Vak nő portréja, a szemgödreire üresek. Szeretkező pár a Ligetben, este, egy épület falának támaszkodva, a nő szemből, a kamerába néz. Egy konyhaasztalnál ülő öregasszony, mellette a fia, pizsamában, kezében egy villával. Már őszül, borostás. Feltehetőleg az anyját eteti. Mindketten a keresőbe néznek. Egy asszony behajol egy üres szekrénybe, fölötte üres vállfák lógnak. Tengerparti gát alatti keskeny úton egy fakarikát gurító

kislány, alkonyat, megnyúlt árnyékok, fölötté, a gáton két tolókoksis öreg: egy asszony és egy férfi.

Mielőtt regénybeli strukturális szerepükről beszélünk, szögezzük le, hogy e szöveggént megjelenő fényképek ugyanazt az úgynevezett „kalligram-jelenséget” (pontosabban annak fordítottját) képviselik, amelyet Michel Foucault tett ismertté már említett *Ez nem pipa* című értekezésében. Foucault ezt írja: „Ahhoz, hogy a szövegből ábra legyen (esetünkben: a fényképből szöveg), hogy az egymás mellé felsorakozott jelek galambot, virágot, záporosót képezzenek, ahhoz a tekintetnek felül kell emelkednie a kiolvasás lehetőségein, a betűk pontok kell hogy maradjanak, a mondatok vonalak, a szakaszok pedig síkok és tömegek – szárnyak, szárak, szirmok. A szövegnek az őt vizsgáló számára, aki nem olvasó, hanem néző, semmit sem szabad mondania. Amint olvasni kezd, szertefoszlik a forma; a felismert szó, a megértett mondat környezetéből elillan – minden formai gazdagságával együtt – a képi, pusztá lineáris, szukcesszív értelemsort hagyva hátra.”¹⁵

Mutatis mutandis: a fényképnek – szöveggé alakulva – Bartisnál éppen hogy *beszélnie* kell: értelmet és nem formát kell közvetítenie. Ismét aktuálissá válik tehát a szabály, amit Kibédi Varga Árontól idéztünk: „A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra”, vagyis: maradnunk kell a képek szövegi funkciójánál. Az írói módszer „bonyolultságát”, felfogásának, olvasásának nehézségét és a kép-sarokpántok jelentőségét most – terjedelmi okokból – csak két példán szeretném érzékeltetni.

Főhősünk a cselekmény egy bizonyos pontján (a könyv első harmadán) titokzatosan erotikus álmodat lát: egy liget padján ül, mikor valamilyen épület falánál állva szeretkező párt pillant meg – a férfi neki háttal, a nő vele szemben –, s ahogy ott megbabonázva nézi őket, látja, hogy a nő hosszan a szemébe néz, „és közben némán, csak az ajkát mozgatva”, mintha mondana is neki valamit. „Két szót, újra meg újra. Hogy a szájáról olvassam le. Én pedig nem értettem.”¹⁶ Mi sem tudjuk meg, csak azt, hogy a mesélő, felébredve, addig ismétli tükör előtt az álmában látott szájmozgást, míg meg nem érti, mi volt a két szó. Majd (nagyjából a regény felénél) a jelenet megismétlődik a valóságban (a megvalósuló álmok csak a mesében hoznak jót, a valóságban – még ha az fikció is, mint Onetti *A megvalósult álmom* című novellájában¹⁷ – többnyire baljós, végzetes következményekkel járnak, kivált, ha, noha gyönyörűek, rémálmok). Azzal a különbséggel, hogy a főszereplő le is fényképezi, amit lát, majd kiveszi a filmet, s egy cetlire ráírja, hová vigye a nő a képeket, ha előhívhatja őket – egy kivételével. Azt megtarthatja. S ez a nő (Éva) lesz Szabad

András nagy szerelme. Akinek valami súlyos titka van, időnként eltűnik, s hogy titkát leplezze, vélhetőleg hazudozik. Végül elhagyja a férfit (jóllehet neki is ő az „igazi”), hozzámegy valakihez, és Amerikába távozik. Hősünket állandó féltékenység gyötri, s bár az asszonynak köszönhetően világhírű fotóművész lesz New Yorkban kiállított képeivel, nem nyugszik, míg Éva titkát meg nem fejtí. De erre csak az asszony rejtélyes halála után kerül sor.

A titok kulcsát rejtő képet már ismerjük: Egy konyhasztalnál ülő öregasszony, mellette a fia, pizsamában, kezében egy villával. Már őszül, borostás. Feltehetőleg az anyját eteti. Mindketten a keresőbe néznek. Az öregasszony Éva szívbeteget anyja, a fiú Éva elmebeteget bátyja, aki korábban láncra verve tartotta a húgát, hogy el ne szökessen tőlük. Tragikus, gyűlölvé szerető viszonyukkal a nő nem akarta szerelmüket megterhelni, mert tisztában volt vele, hogy ha elmondja, maga vet véget kapcsolatuknak. Lobbanékony, az igazságtevés szenvedélyétől fűtött társa akár a gyilkosságra is képes, ha azzal Évát kiszabadítja végzetes kelepcejéből. Utólag azt is megtudja, hogy az autót, amelyben Éva meghalt (s amellyel, Amerikából érkezve épp Bécsből tartott Győrbe, ahol a család lakott), beteg testvére vezette...

A regény cselekményére (és bölcséleti vonatkozásaira) a vége teszi föl a koronát (feltételezhető, hogy a mű címadásának is ez az egyik magyarázata). De, ha stílszerűen fogalmazunk, mondhatjuk, hogy egyszersmind ez a vég veri le a koronát – legalábbis a művésszé avanzsált, ötvenéves Szabad András fejről. Utolsó – mintegy összegzésnek szánt – kiállítása s a hozzá fűzött kommentárjai (végkövetkeztetései) ugyanis művei, művész-léte (de egyszersmind emberi léte) értelmének leginkább a visszavonását, tagadását jelentik, nem pedig valamiféle beteljesülést. Végso soron a teljes kudarc beismerését. Beismerését annak, hogy az alkotás (a fényképezés, a művészet) sosem volt igazán fontos neki, mivel nem vezette el őt semmiféle lényeghez. (Talán ezért is ítéli magát dilettánsnak, mert tudatában van, hogy a képalkotást mindig is csak eszköznek tekintette, nem célnak.) De talán úgy is lehet mondani, hogy képei a semmihez vezették el, ami a lényeg. „A képeim számomra most pont annyira érdekesek, amennyire sikerül visszatalálnom általuk ahhoz a maghoz, amelyből születtem”¹⁸ – így szól egyik konklúziója, s ha meggondoljuk, hogy a folyamat (a fényképezés) anyja halálával kezdődött, csúcspontja pedig egy Japánban készült képsorozat lett, amelyben csak halottak képei szerepeltek, s a „végelszámolás” – az utolsó tárlat – szintén halottidézés (az Éváról készült képek), akkor nem lehet kétségünk róla, hogy a keresett „mag” a halál, az elmúlás. Ezt tárgyiasítja

a tárlat rendhagyó megvalósítása is: a fixálatlan nagyítások fekete térben láthatók, míg a kigyúló, vakítóan fehér fények hatására el nem tűnnek. Szabad András végítélete: „Ahogy senki nem marad meg mindörökre attól, hogy lefényképezzük, ugyanúgy nem szűnik meg létezni attól, hogy megsemmisítjük a képeit.”¹⁹

De Bartis Attila keserű léttapasztalata mögött mindvégig erősen és hangsúlyosan jelen van a meggyőződés, hogy az értelmetlenség érzésének kialakulásában az egyént kialakító külső tényezők is felelősek, a végső okok között meghatározóak, de nem elsődlegesek. „Anyám után még reménykedhettem Évában, de Éva után már nincs miben. Másnak lehet, hogy lenne, de azokhoz a dolgokhoz nekem már nincs közöm. Se az Isten, se a Haza nem érdekel már különösebben. Soha nem fogok színről színre látni, a haza meg addig érdekelt, ameddig Kádár János élt. Ez, ami most van a zsidózó magyarokkal, meg a magyarozó zsidókkal, akiken közben röhögnek a milliárdosokká lett hajdani pártfunkcionáriusok, ez pocskébb, mint amit Apám jósolt.” „Az élők egymás közötti fecsegése a halálról pedig már ugyanúgy untat, mint ahogy untatnak a saját képeim. Mert értelmetlenek. Azon kívül, hogy a becsvágyam kielégült, semmi nem történt velem a képeim által. Nem volt részem az úgynevezett belső fejlődésben. [...] Gyerekem [...] nincs, és immár [...] nem is lesz. Márpedig egyedül ez adna értelmet bárminek is.”²⁰

Mindazonáltal az élet (és a szöveg) kegyetlenül reménytelen logikája (akárcsak Madáchnál) túljár hősünk eszén: végül kiderül, hogy noha nem tudott róla, mégis van gyereke. A kegyetlenség – *A vége* példája szerint – nem zárja ki a kegyelem esélyét. Ha a kép (a mű) heroikus kísérlet a folyvást tovatűnő autentikus lét megragadására, és (segítségével, általa) az autentikus cselekvés véghezvitelének legalább az illúziója felkelthető, a művész (a művészet) lényeg-, igazság és értelemkeresése mindenki számára érvényes attitűd marad.

JEGYZETEK

- 1 BARTIS Attila: *A vége*. Bp., Magvető, 2015.
- 2 FOUCAULT, Michel: Ez nem pipa. = *Athenaeum*, Bp., 1993/1/4, 150. Ford. MAHLER Zoltán.
- 3 Forrás: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index02.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index02.html)
- 4 CORTÁZAR, Julio: Nagyítás. = *Átjárók*. Bp., L'Harmattan, 2005, 221, ford. IMREI Andrea.
- 5 BARTIS Attila: *i. m.*, 23.
- 6 „A metafizika régtől fogva egy meglehetősen többértelmű tételt állít a Semmiről: ex nihilo nihil fit, Semmiből Semmi (sem) lesz. [...] A keresztény dogmatika ezzel szemben tagadja az ex nihilo nihil fit tétel igazságát, és ugyanakkor más jelentést ad a Semminek: A Semmi az Istenen kívül létező teljes jelen-nem-léte: ex nihilo fit-ens creatum... Ezért egyáltalán nem aggasztó a nehézség sem, hogy ha Isten a Semmiből teremtett, akkor neki éppenséggel viszonyulnia kell a Semmihez, hiszen az »abszolút« minden semmiséget kizár magából.” HEIDEGGER, Martin: *Mi a metafizika?* Ford. ZOLTÁN József. Bp., Egyetemi Nyomda, 1945, 6–7.
- 7 A nagyítás fizikai-optikai-kémiai művelete mint metafora: a kép méreteinek növelése mintha analóg volna az emlékezővel, vagyis a valósághoz való közelítéssel is: az időben távol kerülő események kontúrjai, részletei elmosódhatnak, torzulhatnak. Azzal, hogy felnagyítjuk, egyszerre mind mintegy időben is közelebb hozzuk a dolgokat, amivel tényleges valójukhoz is közelebb kerülhetünk.
- 8 *I. m.*, 23, 24.
- 9 *I. m.*, 22.
- 10 *Uo.*
- 11 *I. m.*, 393.
- 12 CORTÁZAR, Julio: *i. m.*, 226.
- 13 BARTIS Attila: *i. m.*, 393–394.
- 14 CORTÁZAR, Julio: *i. m.*, 229.
- 15 FOUCAULT, Michel: *i. m.*, 146.
- 16 BARTIS Attila: *i. m.*, 177.
- 17 ONETTI, Juan Carlos: *A megvalósult álom*. = O., J. C.: *A megvalósult álom*. Ford. BENYHE János. Elbeszélések. Bp., Európa, 2007, 5–28.
- 18 BARTIS Attila: *i. m.*, 566.
- 19 *I. m.*, 580.
- 20 *I. m.*, 578–579.

Mórocz Gábor

Közelítések az esztétizmushoz¹

Megjegyzések egy hajdani világnézeti vita margójára

■ Az alábbi fejtegetések tárgya – a lehető legáltalánosabb nézőpontból megközelítve – nem más, mint a modernség egyik alapvető kérdése: hogyan próbálja egy dinamikus-hipotetikus létmódú, autonómiára törekvő, diszharmonikus alkatú individuum kifejezetten „esztétikai” módon feloldani létezésének legalapvetőbb ellentmondásait?

Kevésbé elvontan, részletezőbben és kijelentő mondatokban megfogalmazva a probléma lényege a következő: adva van egy magas szintű önreflexióra, önismeretre képes (intellektuális), ugyanakkor érzékeny, érzelmekben gazdag személyiség, aki nincs összhangban a fennálló renddel; nem képes a meglévő keretek között egzisztálni. Amikor a „kisszerű” realitás, illetve saját léte börtönéből kiutat keres, az esztétikum – a művészi alkotás vagy a művészeti befogadás – alternatív világában talál menedéket a maga számára. Egy olyan léterületen, amelyet a nála józanabbak sterilnek tartanak; ő viszont „művészet-hívóként” azt feltételezi: e szféra a legkevésbé sem életidegen, mert valódi, érvényességüket soha el nem veszítő értékeket hordoz, amelyekbe bármikor belekapaszkodhat a szenvedő, szorongó, menekülő ember.

Ez a problémakör, illetve a hozzá szervesen kapcsolódó világnézeti vonulat nem csupán Nyugat-Európa szellemi életében van jelen; az afilozofikusnak mondott magyar kultúra világában sem ismeretlen. Megjelenését és kibontakozását a hazai közegben mindenekelőtt a korai modernség idején, az 1849 (illetve 1867) és 1914 közötti évtizedekben érdemes vizsgálni. Abban a korszakban, amelynek kezdőpontja egy nehezen feldolgozható közösségi trauma – az 1848–49-es forradalom és szabadságharc bukása – volt. E negatív sorsfordulót követően egy elnyomó, széles körben szellemi visszahúzódot kiváltó uralmi forma jött létre (amelyet „új abszolutizmusként” tartanak számon a történészek), majd 1867-től egy szabadabb, ám – számos kritikus értelmiségi szerint – korrupción és kisszerű hatalmi versengésen alapuló szisztéma bontakozott ki. Mindemellett a XIX. század második

felében útjára indult egyfajta – felemásan érvényesülő – gazdasági modernizáció is, amely kíméletlenül felforgatta a hagyományos vallási, erkölcsi és kulturális értékeket.

Ezek az ellentmondásos, derűlátásra gyakran nem sok okot adó történelmi tapasztalatok nem kedveztek az 1848–49 előtt virulens történetfilozófiai és politikai idealizmus továbbélésének. Az 1840-es évek végére a filozófia, a közélet és az irodalom terrénumában egyaránt középponti szerepet játszó nemzet- és embermegváltó „szép eszmék” vonzereje elveszni látszott (a reformkori közvélemény-formálók egy része már 1848 szeptemberében, a Batthyány-kormány bukása idején, a többség pedig legkésőbb 1849 augusztusában, a világosi katasztrófa pillanatában szembesült azzal, hogy a valóság hosszabb távon nem igazolja a ’48 márciusában még hitelesnek tartott optimista jövőképet). S amikor ezek a kissé elvont társadalomátalakító elképzelések átmenetileg újra előtérbe kerültek – az „új abszolutizmus” 1859-től kibontakozó válsága idején, illetve a magyarság számára biztatónak tűnő 1867-es fordulat pillanatában –, már látványosan nélkülözték régi elevenségüket.

Mindez elősegítette az Európában ekkortájt igen befolyásos, schopenhaueri ihletésű ontológiai pesszimizmus átmeneti felívelését a magyar szellemi életben. Illetve hosszabb távon megalapozta egy konstruktívabb borúlátás: az eredendően „józan ténytiszteletet” követelő, markánsan metafizikaellenes – ám idővel a metafizika- és transzcendenciapótló „tudományvallás” rangjára emelkedő – pozitivizmus hazai térnyerését is.² Így állhattott elő az a különös helyzet, hogy a fent említett „nagy eszmékből” kiábrándult humán értelmiségiek jelentős része is az öntudatában megerősödő, egyre inkább egységes világmagyarázatot nyújtó szcientizmus hívévé vált. Holott a pozitivisták gyökerű „természettudományos” ideológia a társadalom, a kultúra jelenségeinek naturalizálásával a voltaképpeni emberi létmód autonómiáját vonta kétségbe.

Az esztétikumhoz való – egzisztenciális alapú – érzelmi és intellektuális odafordulás (radikálisabb és kidolgozottabb változatában: a Szépség világát „új transzcendenciaként” tételező esztétizmus) mint eszmei áramlat a politikai idealizmus, az ontológiai pesszimizmus, valamint a szcientizmus rivális irányzataként lépett fel a XIX. század utolsó harmadában, illetve a XX. század elején. Mindhárom eszmekörnek ellensúlya volt, elsősorban mégis a pozitivistaszcientista szemléletmód kiigazításaként (adott esetben nem lerombolójaként, csak kiegészítőjeként)³ nyilvánult meg – amennyiben egyértelmű elkötelezettséget mutatott olyan, a „természettudományos” ideológia által megkérdőjelezett értékek megőrzése mellett, mint amilyenek például a személyiség integritása vagy a kultúra önrendelkezése.

Ezt a jelentős, ám – hazai vonatkozásban – részben még feltáratlan világnézeti tendenciát először a magyar századvég egyik emblemikus gondolkodója, Justh Zsigmond (1863–1894) szövegeinek felhasználásával mutatom be – mindössze a felvázolás szintjén. Majd dolgozatom második részében azt vizsgálom, hogyan viszonyult Justh legkíméletlenebb kortárs kritikusa, Ignóty (1869–1949) a korán elhunyt író-ideológus sajátos eszmévilágához.

Justh esztétizmusa 1885-től 1890-ig tartó első korszakának két kevésbé ismert írásában: Aggházy Károlyról és Mednyánszky Lászlóról szóló esszéportréiban mutatkozik meg a legtisztább formában.

Az 1889-ben, a *Magyar Salon* című lapban publikált Aggházy-esszé a Justh által sokra becsült, hozzá emberileg is közel álló zeneszerző-zongoraművész darabjairól ad „zeneleírást”, pontosabban: a zenei alkotások világnézeti alapját a nyelv eszközeivel igyekszik feltárni. Ennek a különböző médiumok határain merészen átívelő, intellektuális kockázatoktól sem mentes magyarázatnak – bölcséleti szempontból – alighanem a kultúrpeszimizmussal párosuló „pre-egzisztencializmus” a legfontosabb összetevője. Mindemellett Justh „zeneleírása” keresztény gondolati tartalmakat is megjelenít – nemritkán merőben új kontextusba helyezve a vallás kiüresedőben lévő eszméit.

Az író esszéjében kitüntetett szerepet juttat a – már az ő korában is – kissé elkoptatottnak tűnő Madonna-motívumnak, méghozzá akkor, amikor egy XVII. század eleji Prätorius-mű Aggházy-féle átiratát mutatja be. Érdemes idézni is a vonatkozó részt: „Az elmúlt, rég elmúlt idők Madonnájának hófehér árnya rebben át lelkünkön, patyolatköntösével végigsimítva lágyan, anyailag a lel-

künk sebeit. Annak az anyának az imáit halljuk, aki szűz maradt, mi, a modern idők beteg gyermekei, kiknek már az ideálja sem tiszta...”⁴

A Mária-kultusz ezen a szöveghelyen tradicionalista értelmezési keretben, a modernség bírálatával szoros összefüggésben jelenik meg. Justh kultúrkritikus attitűdje e mondatok tanúsága szerint szélsőségesen pesszimista; olyannyira, hogy ez a borúlátás tovább már nem is fokozható. Az író úgy látja: nem egyszerűen a modern individuumot körülvevő kisszerű valóság a problematikus, hanem azok az „eszmények” is, amelyekre a jelen kor embere támaszkodni akar. Ezek az új vagy újnak képzelt idealitástartalmak rontott, beszennevezett kvázi-eszmények csupán. A korábbi időkben, bármilyen ellentmondásosak, lehangolóak voltak is az emberek tapasztalatai a létről, a történelemtől, legalább a valóság felett álló értékek terepuma kikezdehetetlen maradt. Ám a modern világ identitásválsággal küzdő polgárai már azzal szembesülnek, hogy ez a léten túli lét is törékeny: viszonylagossá tehető, meghamisítható, illetve érvényteleníthető.

Justh pesszimizmusa azonban – a látszat ellenére – mégis feloldható. Az író ugyanis bízik abban, hogy az esztétikum, konkrétan a klasszikus igényű komolyzene – ha csak szimbolikusan és időlegesen is – újra közel hozhatja az elvesztett transzcendens értékeket az evilági létben és a kvázi-eszmények világában valódi menedékre nem találó, dekadenciára hajló emberhez.

Az Aggházy-esszében a zene közvetítésével újra megtalált archetipikus nőalak, az „örök anya”, Mária képviseli az idealitás szféráját. Így ez az 1889-es írás, amely a Madonna létezését látványosan tanúsítja, pozitívabb üzenetet hordoz, mint Justh 1886-os egzisztenciális tematikájú, esszéisztikus kisregénye, a *Keresztutak*. Az utóbbi mű (egyik) hőse, a naiv idealista francia ifjú, Charles számára – az eszményített haza mellett – kezdetben a Mária nevével fémjelzett voltaképpeni, ideális nőiség jelenti a középponti értéket, a legfőbb viszonyítási pontot. A fiú hosszú ideig hisz abban, hogy létezik olyan földi nő a modernitás világában, aki az evilági létezés szűk keretei között hitelesen reprezentálhat valamilyen magasztos szellemiséget. Majd, amikor súlyos szerelmi csalódásai hatására maga mögött hagyja az *a priori* idealizmust, és eljut az *a posteriori* pesszimizmus-hoz (Justh kedvelt kifejezéseit használom),⁵ a következő, „szójátéknak”⁶ is tekinthető aforizmával búcsúzik régi életétől és illúzióitól: „Madonna! Nincs Madonna, csak Magdolna, s ez sem bánja meg bűnét!”⁷ – Ez az Újszövetség közismert elbeszéléseit parafrázál, drámai erejű (két) mondat egyfelől nyilvánvalóvá teszi, hogy Charles

immár „kigyógyult” az idealizmusból, az erkölcsi tisztaságba vetett hitéből. Másfelől a szöveg rendezőelvéként, a történet tanulságaként is értelmezhetőek a fenti szavak (minthogy az egyes szám 3. személyű elbeszélő sem közvetlenül, sem közvetve nem ellenpontozza, nem relativizálja a hős rezignált életbölcességét). Madonna hiánya és – az eredeti bibliai hősnővel szemben: megterésre, megigazulásra képtelen – Magdolna kétségbevonhatatlan jelenléte azt jelzi, hogy a banalitás és a bűn világát nem írhatja felül semmilyen magasabb rendű instancia. És ez a keserű felismerés szükségszerűen dezorientálttá teszi a jelen kor önreflexióra képes, érzékeny emberét.

Azonban a *Keresztutak* ontológiai pesszimizmusa, pántragikus szemlélete az Aggházy-esszében már nem érvényesül következetesen. Justh 1889-es írása arról tanúskodik, hogy a szakrális tartalmakkal összekapcsolódó művészet (itt: a zene), illetve a művészeti szépség nem egyszerűen Mária, a *par excellence* „gondoskodó anya” alakját teszi újra elevenné, hanem a „modern idők beteg gyermeke” számára is új életésélyt kínál. Felfüggeszti e boldogtalan lény sivár otthontalanság-érzetét – igaz, csak akkor, ha az eredendően árvaságra és bolyongásra kárhoztatott ember mint műélvező individuum képes megfelelően kibontakoztatni befogadói tehetségét.

Ám a tiszta esztétikum nem egyszerűen a befogadói, hanem az alkotói szerepben lévő individuumot is felemeli (vagy felemelheti). Így magát Aggházy Károlyt is, akit az író gátlásokkal küzdő, a szélesebb nyilvánosság előtt megnyílni alig-alig tudó, befelé forduló személyiségnek láttat. Igazi („telivér”) művészeknek, mi több: még a hétköznapi emberektől elkülönülő művészek csoportján belül is „nem-azonosnak”. Justh pontos és érzéketlen megfogalmazása szerint: „Ő is oly ideges és szubtilis, mint Chopin, megvégtelen alanyisága emlékeztet reá. Ez utóbbi tulajdona (ez erénye és hibája) oka tán annak is, hogy játéka nem ragad el mindenkit, mint egy más, tán sokkal kevesebb szolid anyag felett rendelkező, de egyenletesebb temperamentumú, s ha lehet mondani, objektívebb virtuóz játéka.”⁹

Az „egyenletesebb temperamentumú”, vagyis harmonikusabb, a közösség – illetve kifejezetten a közönség – elvárásaihoz könnyebben idomuló, az élet művészetét is értő művész-mesteremberekhez képest Justh Aggházyja kiegyensúlyozatlan személyiség, aki nehezebben alkalmazkodik másokhoz, és az egyéni boldogulás útján is csak lassan halad előre. Viszont gondolkodása és művészete jóval mélyebb és eredetibb („alanyibb”), mint az előző csoporthoz tartozóké.

Justh folyamatosan kiemeli, sőt túlhangsúlyozza Aggházy létezésének különleges voltát – olyannyira,

hogy a szöveg számos helyén kifejezetten idealizálva: „modern szentként”, illetve Krisztus diszharmonikus, művész *alter egó*-jaként ábrázolja hősét. Például amikor a zeneszerző által írt és előadott passiót elemzi, Aggházy – és vele együtt minden „valódi művész” – létmódjára vonatkoztatva értelmezi át Jézus szenvedéstörténetét, „Golgota-járását”.¹⁰

A művészetelmélet és a teológia eltérő diszciplínáit sajátos egységbe forrasztó Justh úgy véli: a művészi alkotófolyamat (valamint a minőségi előadó-művészet) hátterében mindig jelen van a meghaladhatatlannak tűnő szenvedés, amely azonban jó esetben teremtő és megváltó erejű. És az író arra is utal, hogy ez a megszabadító-felszabadító erő nem egyszerűen interszubjektív vonatkozásban, az értő befogadót megszólítva érvényesül, hanem visszahat a művészi aktivitás képviselőjére is, akitől az egész folyamat elindult. Vagyis a szenvedésből fakadó alkotó- és előadó-művészet, ha érdemi eredményt hoz, az önmegváltás lehetőségét is biztosít(hat)ja a művész számára.

Az Aggházy-esszé ismeretében kijelenthető: Justh Zsigmond első, 1890-ig tartó alkotói és gondolkodói korszakának végén erőteljesen bízik abban, hogy a túlfinomult, művész alkatú személyiségre jellemző reményvesztettség (*a posteriori pesszimizmus*) leküzdhető, a diszharmonikus individuum önmegváltása elérhető esztétikai síkon is. És erről a meggyőződéséről nemcsak a fiatal zeneszerzőt bemutató esszéje tanúskodik, hanem az akkoriban még kevésbé elismert festőművészről, Mednyánszky Lászlóról szóló írása is, amely 1890-ben, a Kiss József nevével fémjelzett *A Hét* című lapban jelent meg.

Alighanem Justh az első olyan elemző, aki teoretikus igényességgel közelít Mednyánszky nehezen besorolható művész-énjéhez és alkotóművészetéhez – méghozzá ebben a terjedelmét tekintve jelentéktelennek tűnő, ám gondolati szempontból roppant sűrű szövéssű cikkben, amely miniatűr esszéportrénak is nevezhető.¹¹ Bár Justh Mednyánszky-értelmezésének ez a szöveg az alapja, nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a szentetornyai író már egy évvel korábban, 1889-ben vázlatos jellemrajzot ad a nagyőri festőről – inkább a magánemberről, mint az alkotóról – egy olyan munkájában, amely a nagyközönség előtt még évtizedekig ismeretlen marad (a *Hazai naplóról* van szó).

A Mednyánszky-interpretáció(k) vizsgálatakor azonnal szembeötlő – akár az esszét, akár a naplójegyzeteket vesszük alapul –, hogy a festővel szoros baráti kapcsolatban álló Justhtól mi sem áll távolabb, mint az elfogu-

latlan, distanciázó elemzés. Az alanyiség itt fokozottan érvényesül, s e tendenciát elvontabb síkon csak erősíti Justh az a rejtett módszertani előfeltevése, miszerint átjárhatóság van Mednyánszky művész-énje és a festő biográfiai értelemben vett személyisége között. Az író ezzel összefüggésben Mednyánszky munkáit sem önmagukban értelmezi; mindenekelőtt az alkotó arcát keresi a képek mögött, illetve azt a műalkotásokban kifejeződő, hamisítatlanul személyes gondolatiságot, „életfilozófiát”,¹² amely jó esetben az értelmezőt is gazdagítja.

Az imént felvázolt határátlépés Justh részéről nem egyszeri önkényesség és nem is következtelenség: általában elmondható, hogy a különböző – jórészt szimbolikus – léterületeket, kategóriákat (mint élet és művészet, esztétikum és vallás [morál], művészi önkifejezés és cselekvés stb.) folyamatosan egymáshoz közelíti, egymásba csúsztatja.

Természetesen az eltérő, olykor ellentétes jelentésű absztrakt fogalmak, magyarázó elvek nivellálására való törekvés Justhnál sem érvényesül parttalanul. A látszat és a valóság, a külső és a belső szembenállása nagyon is hangsúlyos szerephez jut a festő létmódját enigmatikusnak tartó író fejtegetéseiben, különösen az 1890-es cikk bevezetésében: „Antokolszkijra, a nagy orosz Szókratészre emlékeztet a feje [tudniillik Mednyánszkyé – M. G.]. Egyénisége az antik világ nagy bölcséhez azért kevéssé hasonlít.”¹³

Az idézett szövegrész alapján a Mednyánszky-értelmezés legfőbb kérdése a következő lesz: mivel áll szemben az a *Hazai napló*-ban bemutatott „cinikus külső”, amely a fizikális adottságok mellett a nyilvánosság előtti viselkedés legszembevetőbb mozzanatait is magában foglalja.¹⁴ Mi jellemző arra a „titokzatos belsőre”, melyet állítólag Justh tár fel elsőként a világ előtt?

Érdeemes abból az 1890-es cikk elején szereplő negatív meghatározásból kiindulni, hogy a külsőleg – Justh szerint – nemcsak a XIX. századi orosz-francia szobrászra, Antokolszkijra, hanem az ő ókori görög „megfelelőjére”, Szókratészre emlékeztető Mednyánszky valójában „sem nem bölcs, sem nem antik”.¹⁵ Vagyis az athéni filozófussal ellentétben nem tekinthető a hideg racionalitás vagy a cinikus attitűd képviselőjének: inkább a „szív”,¹⁶ az „érzések”,¹⁷ az „álmok”¹⁸ embere ő, mint az értelemé (ez azonban nem azt jelenti, hogy idegenkedne az emóciókat átvilágító, öngyötrő analízistól); lényéből tökéletesen hiányzik a görög kultúra kiemelkedő alakjainak életfel fogására jellemző (?) összhang.

Mednyánszky a modern idők kifejezője: a külső valósággal és – még inkább – önmagával meghasonlott,

diszharmonikus individuum; boldogtalan, szenvedő lény. Szenvetésének forrása a rendkívüli érzékenység, ez utóbbi alapja pedig a „biológiai végzet”.¹⁹ Justh a nyilvánosságtól elzárt *Hazai napló*-ban illúzióromboló képet fest a – mai kifejezéssel élve – vészterhes genetikai örökséget hordozó művészből: „Egy ősrégi faj vonalán [ő] az utolsó állomás. Benne kulminál századok finomulása, betegsége, tán vétkei.”²⁰

Ebből a szövegrészletből egyértelműen kiderül, hogy – a Párizs korabeli kultúráját kiválóan ismerő, egyszerűsmind valóságos rajongással övező – Justh a XIX. század végi francia pozitivizmus és a hozzá kapcsolódó analitikus prózairodalom hatása alatt áll. Erőteljes befolyást gyakorol rá az akkoriban Európa-szerte sokféle alakváltoztatásban feltűnő biológiai-fiziológiai determinizmus, s természetesen a szociáldarwinizmus és az azzal könnyen összeegyeztethető dekadenciakritika is: úgy véli, a családi „terheltség” súlya alatt nyögő, alkotni még tudó, de túlfinomultsága miatt életképtelen Mednyánszkyt – illetve a Mednyánszky-típust, ahová Justh önmagát is sorolja²¹ – feloldhatatlan magányra és utódok nélküli pusztulásra ítélte a természet.

Érthető, hogy az elmúlással eljegyzett, jövőtlen, mindemellett felfokozott képzeletvilágának és rendkívüli szívjóóságának is kiszolgáltatott Mednyánszky folyamatosan szenved. Szenvetésének tudatosítása nélkül művészete sem értelmezhető. Művei Justh szerint egyenesen „az emberi szenvedés religióját hirdetik, csakúgy, mint egy Tolsztoj vagy Dosztojevszkij művei”.²² Vagyis a Mednyánszkyt értelmező Justh a művészetet közvetlenül a vallással, közvetve pedig a vallás fogalmában – jó esetben – benne rejlő morállal hozza összefüggésbe. Mindezt úgy is lehetne értelmezni, hogy a művészet nála új vallásként funkcionál, amelynek középpontjában nem Isten, hanem a boldogtalan, ugyanakkor megértésre („megváltásra”) vágyó ember áll. Egy vallás magától értetődően univerzáliságáigénytel lép fel. S itt a szenvedésre való hivatkozás adekvátnak tűnik: a szenvedés az interszubjektivitás, az emberek közötti párbeszéd alapja lehet, hiszen minden ember szenved valamilyen formában. (Az érzékenyek, a túlfinomultak, a művész alkatúak természetesen intenzívebben szenvednek, mint a hétköznapi ember.)

De egy vallás mint *hit* nem szólhat csak a (közös) szenvedésről; kiutat kell mutatnia. Vigasztaló funkciója van; menedék a szenvedő ember számára. Mednyánszky, a szenvedés vallásának képviselője – paradoxonnal szólva – egyszerre szenved és vigasztal. Éppen azért tud vigasztalni, mert annyira tud szenvedni, s így megérti a mások

szenvedését is. Folyamatosan képes együtt szenvedni másokkal, majd eljut odáig, hogy e szenvedés lényegi tartalmát műalkotássá formálja. A saját és a közös szenvedés művészi közvetítése a vigasztalás.

A szenvedő alkotó művészete vigaszt nyújt a többi szenvedő számára – és ez Justh szerint cselekvés. A művész tehát cselekvő ember. Egy-egy kép megalkotása: tett. S ez a cselekvés ráadásul morális töltetű is. Az alkotás önzetlen, pontosabban: az elemi önzés szabályait figyelmen kívül hagyó, másokért való cselekvés.

Ám a vigasztalás aktusa nem mindig ér célba. Az alkotó mindenkire szól (mindenkire „cselekszik”), de csak kevesen értik meg a mondanivalóját. Itt a kissé utópisztikus színezetű univerzalizmus szükségszerűen át kell hogy adja a helyét a realitásokhoz jobban igazodó „elitizmusnak”, „arisztokratizmusnak”. El kell fogadni, hogy az autentikus műértés egy szűkebb körre korlátozódik. Viszont ebben az összefüggésben kölcsönösség, valódi párbeszéd jöhet létre a folyamat résztvevői között. Mai fogalommal élve „visszacsatolásra” is sor kerülhet: a vigasztaló szenvedését a befogadói megértés enyhítheti²³ – feltéve, ha az alkotó még életben van (márpedig Justh élő kortársáról beszél). A vigasztaló immár vigasztalt lehet; nem megvigasztalt, mert a szenvedése csak mérsékelhető, de nem szüntethető meg.

Ezen a ponton (ismét) kitűnik, hogy az író lényegében nem különíti el egymástól Mednyánszkyt, a művészt és Mednyánszkyt, az embert; az esztétikum világából könnyedén vissza lehet lépni az alkotó mint konkrét személyiség terrénumába, ahonnan elindultunk. Justh igen rafináltan hangolja össze egymással a művészetelméleti és az (etikai, illetve pszichológiai tartalmakat is hordozó) egzisztenciális problematikát. Talán nem minden érdek nélkül teszi ezt.

Ha ugyanis a konkrét Mednyánszky-témától némileg elvonatkoztatunk, az elmondottakból egyértelműen következik az is, hogy az eredendően magányos művészetelméleti reintegrálható a közösségi létbe. Mi több: ez a lehetőség az esztétikai létmód lényegi mozzanataként tételeződik az alkotás és a befogadás közegében egyaránt otthonosan mozgó Justhnál, aki önmegértő értelmezőként feltételezhetően saját kívülállása részleges felszámolását is egy kongeniális műkedvelő csoport kialakításától reméli.

Justh Mednyánszky-interpretációja mögött tehát a dekadensnek is nevezhető késő romantikus individuum problémája húzódik meg. Az író Mednyánszky-értelmezésének (és világképének általában) a természettudomány modern kori eredményeire hivatkozó determi-

nizmus az alapja, e középponti jelentőségű rendezőelv azonban – ha csak részlegesen is, de – viszonylagossá teszi a periférián megjelenő szabadságtan. Ez utóbbi konkrét megnyilvánulási formája az etikai tartalmakat közvetítő művészetvallás, amely szimbolikus menedéket kínál a nem-azonos, bolyongásra kárhozottatott individuum számára.

De ezt a radikális esztéta gondolat kísérletet nem szabad túlértékelni Justhnál. Az író ugyanis az 1890-es évek elején egy éles eszmei fordulatot hajt végre, s ennek nyomán már úgy véli: a túlfinomult művészetelméleti egzisztenciális problémáit nem az elvont művészetvallás követése, hanem elsősorban a civilizáció torzulásaitól mentes, „romlatlan”, „életképes” parasztsághoz való odafordulás oldhatja meg. A kései Justh számára (aki Párizssal szemben immár a hazai Pustát eszményíti) a „magyar néppel” azonosítható parasztság nem egyszerűen egy társadalmi osztály a sok közül, hanem idealitás: az élő történelem, a múltból táplálkozó jövő kollektív szubjektuma is. Olyan, archaikusnak tűnő, valójában nagyon is korszerű értékek hordozója, mint a természetesség, az egészség, az immanens élet. Justh úgy véli: a hanyatló létmódú – a magaskultúra művi világába bezárkózó, s így a spontaneitás lendületét, erejét nélkülöző – individuumnak éppen ezeket az értékeket kell belsővé tennie túlélésé, illetve megújulása érdekében.

Ugyanakkor Justh *Délben* című 1891-es, a népi életkép és a vezércikk műfaji sajátosságait ötvöző tárcája arról tanúskodik, hogy ennek az erősen ideologikus konstrukciónak is vannak művészetelméleti tanulságai: „Ide, ide, szobrászok, festők! Felejtsetek el a műtermek affektáló mintáit, felejtsetek el a városligeti bódék athlétáinak elferdített izmait [...] Hagyjátok el a városok mocsáros, bűzhödt levegőjét, ha az állati szépet, mely annyira emberi, meg akarjátok ismerni. [...] Mert amit a természet szépnak teremtett meg, látni való az, tanulni kell azon a szép törvényeit. Ide jertek hát művészek, szép apostolai, kik a test összhangját öntitek dalba.”²⁴ – Azonban ez a harsány, etnocentrikus művészeti ideológia, amely a szubracionális „állati szépet”, a testi erőt, illetve a civilizáció káros hatásaitól mentes természetességet eszményíti, már valami egészen mást jelent, mint „az emberi szenvedés vallásaként” értelmezett, szubtilis tartalmú esztétizmus.

1894. október 9-én, Cannes-ban meghalt Justh Zsigmond. A *Hét* című irodalmi folyóirat nekrológot közölt róla – ami indokolt döntés volt a szerkesztőség részéről, hiszen Justh az 1890-ben alapított lap munkatársaként is

tevékenykedett. A cikk szerzője a fiatal költő, publicista, Veigelsberg Hugó, ismertebb nevén Ignotus volt, aki ezúttal a „Tar Lőrinc” álnév mögé rejtőzve jelentette meg írását.

A Justh-nekrológ nem értelmezhető a műfaj szorosabb értelemben vett hagyományai alapján. Nem sablonos, túláradóan érzelmes búcsú a fiatalon eltávozott írótól. A haláleset Ignotust nem arra ösztönzi, hogy apologetikus képet adjon nemzedéke egyik legjelentősebb képviselőjéről (akit ő maga – a Justhtal láthatóan nem rokonszenvező Ignotus-tanítvány, Komlós Aladár megfogalmazása szerint – számos kortársával ellentétben sohasem becsült túl)²⁵. „Tar Lőrinc” egészen más utat választ: az elhunyt alkotó kritikátlan felmagasztalása – vagy legalábbis a rá való tiszteletteljes megemlékezés – helyett merészen polemizálni kezd az író életművét meghatározó eszmékkel. A cikk nem is egyszerűen Justhról szól, hanem arról: hogyan viszonyul Ignotus az esztétizmushoz, illetve az esztétizmus felől is megközelíthető népiség paradigmájához.

Ignotus világnézeti alapállása világosan megnyilvánul ebben a rövid terjedelmű írásban. A *Hét* vezető publicistája egyfelől a felvilágosodás nézetrendszerének örököse, másfelől egy jellegzetesen XIX. század végi „életfilozófiát” vagy „életideológiát” képvisel. Ízig-vérig racionalista, aki azonban képes szembenézni az ész korlátozottságával – éppen a racionalitás által életre hívott és felnövesztett szkepszis segítségével. Olyannyira, hogy a mind radikálisabbá váló ignotusi kétely viszonylagossá teszi – a különböző irracionális vagy észszerűtlenként leleplezett eszméken, hiedelmeken túl – magát a racionalis világértelmezést is.

A döntő fordulat Ignotus gondolkodásában akkor következik be, amikor a felvilágosodásra jellemző kritikai attitűdöt – akár az ésszel szemben is – következetesen érvényesítő esszéista a ráció helyett az életet kezdi eszményíteni. Eljut odáig, hogy a modern európai bölcselet történetében kitüntetett helyzetű racionalitást már nem látja többnek, másnak, mint – Angyalosi Gergely szavait idézve – „az emberi élet egyik lehetséges kalandjának [...] a sok közül”.²⁶ És – tegyük hozzá – nemcsak az észszerűség, hanem a művészetben kifejeződő szépség is „csak” egy aspektusa lesz az érzéki-konkrét életnek e felfogás szerint. Általánosítva: egyetlen emberi vívmány sem lesz, nem lehet több, mint a hangsúlyozottan evilági – és kultúrák felett álló, vagyis univerzális karakterű – élet járulékos mozzanata, esetleges kifejezési módja.

A Justh-nekrológ is azt bizonyítja, hogy Ignotus az életet tekinti a legfőbb, megfellebbezhetetlen értéknek. Esztétizmuskritikája is ebben az összefüggésben értel-

mezhető. Úgy véli: az esztétizmus éppen azért tévút, mert a „rész” az „egész” fölé helyezi; az élet egyetlen aspektusát („kalandját”) többre értékeli, mint magát az életet. Az esztétizmus az ő számára nem a – létproblémái és a rút valóság elől – menekülő ember tiszteltetreméltó önmegváltási kísérlete, hanem „az a bájos egyoldalúság, amely a művészetet teszi a világ középpontjává: legfőbb zsarnokká, amelynek minden alája van rendelve, de legfőbb táplálóvá is, amely mindent fönntart s mindent újjáteremt”.²⁷ Az idézett, erősen irodalmias és ironikus fogalommeghatározásban a „minden” általános névmás alighanem az „élet” főnév helyett áll; az utóbbival akár ki is cserélhető. Ennek megfelelően az esztétizmus Ignotusnál úgy jelenik meg, mint a művészetnek, illetve a művészeti szépségnek az élet felett gyakorolt parancsuralma. Igaz, a szerző azt is hangsúlyozza, hogy ez a „zsarnokság”, bár kétségtelenül redukálja az életben rejlő pozitív lehetőségeket, nem feltétlenül negatív, hiszen képes az élet fenntartására, sőt: újjáteremtésére is.

Vagyis Ignotusnak az esztétizmushoz való viszonyulása a távolságtartáson alapul, de nem végletesen elutasító. Mintha a Justh-nekrológ írója belátná, hogy – egy időben, egymás mellett – több igazság is érvényesülhet. Mindenesetre erre utalnak a cikk záró sorai (amelyek egyúttal új ellentmondást is magukban foglalnak): „Neki volt igaza, de most is, a ravatalánál is, úgy látom, hogy nekem is. Mert a Szépség csókja édes, de íme, az ölelése halálos.”²⁸

Az irodalomkritikusként még az esztétikum autonómiájáért, a *l'art pour l'art* létjogáért síkra szálló²⁹ Ignotus tehát most más szerepben: gondolkodóként, illetve ideológusként nyilvánul meg, és arra figyelmeztet, hogy a művészetben manifesztálódó szépség nemcsak „hasznos”, hanem kártékony is lehet az élet szempontjából. A szépséget – metaforikusan vagy allegorikusan – úgy jeleníti meg, mint egy kétes hírű perditát, aki a vele intim kapcsolatba kerülő férfiakat előbb felemeli, azután tönkreteszi. Ignotus – Justh példájára hivatkozva – mindenekelőtt azt hangsúlyozza ezen a szöveghelyen, hogy a szépséghez való egyoldalú odafordulás rendkívüli veszélyekkel jár a művészi fogékonysággal rendelkező, érzékeny ember számára (jóllehet tisztában van azzal az antropológiai törvényszerűséggel is, hogy az ember létezési módja csonka marad a szépség élvezete nélkül).

Ignotus esztétizmuskritikája azonban nem annyira elvont, mint az eddig elmondottak alapján tűnik. E bírálatnak van egy kifejezetten konkrét, személyes, sőt személyeskedő vonulata is. A nekrológ szerzője ugyanis nem riad vissza attól, hogy összefüggésbe hozza Justh – nem

az író vagy a gondolkodó, hanem a mindennapi ember – testi gyengeségét, illetve hosszan tartó, súlyos, halálosnak bizonyuló betegségét a Szép iránti imádatával. Ignotus indiszkrét módon azt állítja, hogy Justh a középkori aszkéták modern utódaként „nem élt testi életet”,³⁰ s ezzel közvetve azt is kifejezésre juttatja, hogy a szentetornyai író életminőségének megromlása, majd korai halála nem független Justhnak a testiség megtagadására irányuló törekvéseitől. (Ezen a ponton a nekrológíró beállítása egyoldalúnak tűnik, hiszen az, hogy Justh Zsigmond mint a „valódi világ” embere – állítólag – „nem élt testi életet”, nem jelenti azt, hogy gondolkodóként ne lett volna tisztában a testiség antropológiai, sőt esztétikai értelemben vett jelentőségével. Itt elegendő visszautalni arra, milyen elragadtatással szolt a kései Justh az egészséges paraszti testről *Délben* című tárcanovellájában.)

A pályatárs sorsának effajta értelmezése természetesen általánosabb tanulságokkal is szolgál. A minden anyagi sajátosságtól elváló, tisztán szellemi szépség ebben a kontextusban úgy jelenik meg, mint a vallási gyökerű szentség korszerűbbnek képzelte alakváltozata. Ignotus végső soron mindkettőt életellenesnek tartja. Számára a testiség és az érzéki szerelem a valódi értelemben vett élet nélkülözhetetlen alapfeltételei; éppen azok a princípiumok tehát, amelyeket az esztétizmusra felelküdt – és életgyakorlatát absztrakt elveihez igazító – ember figyelmen kívül hagy, vagy megvetéssel sújt.

Ignotus esztétizmuskritikája ezen felül összekapcsolódik egy erőteljes ideológiakritikával is. Az elvont ész abszolutizálását – az *élet* nevében – élesen bíráló gondolkodó egyúttal az élet valódi törvényszerűségeihez avatottan viszonyuló józan ész képviselője is. Ezzel az attitűddel pedig markáns elméletellenesség társul. Nem véletlen tehát, hogy Ignotus mindenfajta „rendszermaniákus” (általa merevnek, illetve obskúrusnak tartott) világnézeti filozófiához gyanakvással közelít. Így a kései Justh gondolkodására jellemző, pozitivistá és darwinista alapokon nyugvó, dekadenciaellenes „népies” ideológia is idegen tőle – nem csupán lényegi tartalma, hanem szellemiségének minden konkrét tartalmat megelőző, eredendő elvontsága miatt.

Ignotus egyik legfőbb vádja Justh ellen a következő: „nem a világból vonta el az elméleteit, hanem előre készített elméletek szerint akarta a világot átteremteni”.³¹ A kritikus úgy véli: ez az absztrakt, az élet valóságától elkülönülő eszmei törekvés Justh gondolkodói személyiségének a lényegéből fakad. Így folyamatosan jelen van az író pályafutása során – éppúgy, mint az az őszinte entuziazmus (Ignotus szavaival: az a „középkori rajon-

gó”³² attitűd), amellyel Justh Zsigmond a számára rokonszenves eszmékhez viszonyult.

Ugyanakkor az író általában vett gondolkodásmódját – a kezdetektől a korai végig – változatlanak tekintő Ignotus nem tartja teljesen statikusnak Justh konkrét világnézetét. Bár a nekrológ szerzője a Justh-probléma felvázolása során – az életmű későbbi elemzőivel szemben – nem reflektál az idő, illetve a történetiség jelentőségére, vagyis nem különíti el egymástól az író első és második korszakát, mégis utal arra, hogy Justh alapvető beállítódása következetlen (is) volt. És éppen ezen a ponton válik meghatározóvá az esztétizmus bírálatát kiegészítő ideológiakritika Ignotusnál, aki nemcsak elvont szépségkultusza, életellenessé torzuló esztétikai létmódja miatt határolódik el Justhtól, hanem amiatt is, hogy az elhunyt író „a maga művészetét” – és tegyük hozzá: esztétikai alapú világnézetét – „rabságába veti valamely eredetiségével s újságával ható filozófiai szisztémának”³³ (ma inkább úgy mondanánk: ideológiai konstrukciónak). Konkrétabban: Ignotus leplezetlen ellenszenvvel viszonyul ahhoz az „erős fajszeretethez”, „mely az általános emberiség s a kozmopolitizáció burkában és formái között a nemzeti eszme, sőt a nemzeti elfogultság szolgálatában áll”.³⁴ (Mint tudjuk, ez a markáns etnocentrikus beállítódás nem a pályakezdő, hanem elsősorban a kései Justh Zsigmond sajátja volt.)

Vagyis Ignotus nemcsak azért bírálja Justhot, mert az utóbbi az élet fölé helyezi az elvont szépséget, hanem immár azért is, mert nem tud megmaradni az esztétizmus zárt körében, és a „művészetvallást” egyre inkább alárendeli egy partikuláris tendenciájú világnézeti filozófiának, amely összeegyeztethetetlen a nekrológíró univerzalista „életfilozófiájával”. Éppen ezért kijelenthető: Ignotus Justhról szóló írása, amellelt, hogy a századvégi magyar szellemi élet (talán) legradikálisabb esztétizmusellenes megnyilvánulása, egyúttal a formálódó népi vagy népies eszme kihívásaira adott egyik legkorábbi „urbánus” válasz is.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány egyes szövegrészeinek megírása idején a szerző a Magyar Művészeti Akadémia kutatói ösztöndíjasa volt.
- 2 Lásd még a következő elemzéseket: R. VÁRKONYI Ágnes: *A pozitivisták történetiszemlélete a magyar történetírásban*. II., Bp., Akadémiai, 1973, 228.; LADÁNYINÉ BOLDOG Erzsébet: *A magyar filozófia és a darwinizmus XIX. századi történetéből 1850–1875*. Bp., Akadémiai, 1986, 40–41.
- 3 Lásd BEDNANICS Gábor elemzését: *Esztétizmus és fiziológia. Két ellentétes szemléletmód összebékülése a modernség kezdetén* = (szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, VADERNA Gábor) *Az olvasás labirintusában. Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, Bp., Historia Litteraria Alapítvány – Ráció, 2013, 447.
- 4 JUSTH Zsigmond: Aggházy Károly = *Magyar Salon*, 1889, 598.
- 5 Lásd: JUSTH Zsigmond *naplója és levelei* (s. a. r. KOZOCSA Sándor). Bp., Szépirodalmi, 1977, 387. (A továbbiakban: JUSTH [1977]).
- 6 Lásd: VITÁNYI Borbála: *Justh Zsigmond írói névadása*. Bp., 1983, 11.
- 7 JUSTH Zsigmond: *Keresztutak* = J. Zs. *válogatott művei*. Szerk. KICZENKO Judit és KARDEVÁN LAPIS Gergely, Bp., Ráció, 2013, 193.
- 8 JUSTH Zsigmond: *Aggházy Károly*. I. m., 597.
- 9 I. m., 600.
- 10 I. m., 598.
- 11 JUSTH Zsigmond: *Báró Mednyánszky Lászlóról*. *A Hét*, 1890, 413. (A továbbiakban: JUSTH [1890]).
- 12 Uo.
- 13 Uo.
- 14 „Cinikus külső testben-lélekben. Így is, úgy is cinikusra játssza magát...” – összegez az író. – JUSTH [1977], 409.
- 15 JUSTH [1890], 413.
- 16 JUSTH [1977], 409.
- 17 JUSTH [1977], 371.
- 18 JUSTH [1890], 413.
- 19 A kifejezést Király Erzsébettől kölcsönöztem: A „komor szépség” festője. Vázlat Mednyánszky romantikus miszticizmusához = *Mednyánszky László. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2003. október 14.–2004. február 8. (katalógus)*, i. m., 102.
- 20 JUSTH [1977], 409.
- 21 Pór Péter szerint Justh „önszemléletének alapjait [...] a kor lélektelen, determinista anyagelvűsége képezte, s ennek személytelen törvényeit vélte magán és osztályán beteljesedni.” – PÓR P.: *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában: Justh Zsigmond és Czóbel Minka népiessége*. Bp., Akadémiai, 1971, 29.
- 22 JUSTH [1890], 413. – Ugyanez a megállapítás már a *Hazai napló*ban is megtalálható, ha nem is teljesen szó szerinti a szövegegyezés: JUSTH [1977], 409.
- 23 „Találjon ő is enyhülést abban, hogy voltunk néhányan olyanok, akik megértettük hitvallását, kiérettük életfilozófiáját mély hangulatú művein keresztül...” – JUSTH [1890], 413.
- 24 JUSTH Zsigmond: *Délben*. = J. Zs. *Válogatott művei*, 336.
- 25 KOMLÓS Aladár: *Ignotus*. = *IGNOTUS válogatott írásai*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 22.
- 26 ANGYALOSI Gergely: *Az esszé mint kritikusi attitűd*. = A. G., *Ignotus-tanulmányok. Közelítések az „impresszionista” kritika problémájához*, Bp., Universitas, 2007, 91.
- 27 TAR Lőrinc [IGNOTUS]: *Justh Zsigmond meghalt* = *A Hét*, 1894, 646.
- 28 I. m., 647.
- 29 ANGYALOSI Gergely: *Szabályok és törvényszerűségek*. = A. G., i. m., 60.
- 30 I. m., 647.
- 31 I. m., 647.
- 32 I. m., 647.
- 33 I. m., 646.
- 34 Uo.

Beszélgetés Beke Lászlóval

■ **Kulin Ferenc:** Kevés bölcsezt mondhatja el magáról, hogy – tanárként, tudósként, kritikusként egyaránt – 30-40 éven át kiemelkedő szerepe volt kulturális életünkben. Te közéjük tartozol. Részt vállaltál a kortárs magyar képzőművészet intézményi hátterének megteremtésében, elméleti és kritikai írásaiddal magad is kánonteremtő voltál, és bölcsezhallgatók nemzedékei hallgathatták egyetemi előadásaidat. S ha mindezt nem tette volna is, „csupán” a huszonhat kiadást megért gimnáziumi tankönyvet írtad volna meg, (*Műalkotások elemzése a gimnáziumok I–III. osztálya számára*), munkásságod akkor is része volna a magyar művelődéstörténetnek. Mindez egy életműdíj átadásakor elhangzó laudáció is lehetne, tömör szakmai életrajzodat ezúttal azonban nem ünnepi esemény, hanem egy töprengő beszélgetés bevezetőjének szánom. Pályád alakulását két – egymást végső soron kizáró – értékvilág folytonos ütközése határozta meg, s ez a körülmény önmagában is okot ad a töprengésre. A „létező szocializmus” sajátosan magyar változatának – ha kellett, adminisztratív intézkedésekkel megerősített – politikai korlátai között éltünk, ám (a hetvenes évektől) maga a politika is arra kényszerült, hogy tágítsa a szellemi élet mozgásterét. A hatalomnak a kultúrpolitika liberalizálásával kellett fizetnie a gazdasági reformokat finanszírozó nyugati hitelekért, s a puha diktatúrának ez a skizofrén állapota „a szabadság kis köreinek” megteremtését tette lehetővé az író- és művésztértelmiség számára. Ezzel a lehetőséggel éltek a fiatal alkotók szervezeteinek (FIJAK, Fiatal Művészek Klubja stb.) alapítói, ez hívta életre – többek között – a magyar filmművészet „új hullámát”, ez teremtette meg a szociográfiai irodalom új korszakát (*Magyarország felfedezése sorozat*), s nem utolsósorban ez nyitotta meg a kaput a Nyugat felé tájékozódó művészi törekvések előtt. A magyar művészek egyszerre több irányban is kitörtek tehát kalodájukból: voltak, akik a népi/nemzeti tradíciók szellemében alkotak, voltak, akik – mondjuk így: – a rendszerkritikai rea-

lizmus műfajait újítták meg, míg egyes csoportjaik a neoavantgárd kortárs nyugati mintáit követték. Tanulságos lehetne e három „irányzat” összehasonlító elemzése (pl. annak a kérdésnek a felvetése, hogy volt-e szerepük a három markáns művészi attitűd között lappangó feszültségeknek a rendszerváltó értelmiség pártpolitikai tagolódásában), de legyen ez egy máskor és máshol folytatandó beszélgetés tárgya. Bevezetésként annyit mégis megkérdezek: hogyan szólt bele a késő Kádár-kori kultúrpolitika tudósi és kritikus pályád alakulásába?

Beke László: Hízelgő rám nézve az interjúd felütése, de a választ máshonnan kell levezetnem. Nagyon sokat vitatkoztunk annak érdekében, hogy ez a beszélgetés egyáltalán létrejöhessen, de én még most is tele vagyok kételyekkel, hogy szükségem van-e rá. (Tekintettel azokra a meglehetősen eltérő pozíciókra, melyeket te meg én a mai hazai kulturális palettán elfoglalunk.) Nem gyaloglok-e bele valamilyen intellektuális csapdába?

Remélem, nem.

Először arra gondoltam, interjú helyett csináljunk inkább beszélgetést, pontosabban „egyenrangú interjút”, mint azt egykor Erdély Miklóstól tanultam. Vagyis te vagy a riporter, de én kérdezek. Ezt a műfajt vagy módszerem most is nagyon gyümölcsözőnek tartanám.

De térjünk át a lényegre.

Első kérdésed voltaképpen nem arról szól, hogy hogyan éltem túl az 1960-as, '70-es éveket, hanem hogy ma hogyan értékeljük őket – te meg én, hiszen együtt jártunk egyetemre, sőt részben irodalomszakra (ELTE BTK, 1963–1968). Mindkettőnk helyzetét nehezíti, hogy történészek volnánk, vagyis egyszerre kell rekonstruálnunk és mai önkritikával illetnünk a saját múltunkat. Erről az ellentmondásos helyzetről külön esszét mellékelhetnék, különös tekintettel a mai „emlékezetpolitikai” helyzetre, vagy az „oral history” módszerére. Rövid, tehát leegyszerűsítő, mégis egyértelmű válaszom a következő: mindvégig a „modern” („progresszív”, „avantgárd”,

„underground” stb.) művészet híve voltam, tehát „ellenzéki”, szimpatizáltam a baloldalisággal, de mindvégig gyakoroltam római katolikus vallásomat. A „hatalom” mindezt időnként komoly retorziókban részesített, de nem tartottam magam mártírnak akkor sem, most sem. Társaimmal együtt arra törekedtünk, hogy állandóan tágítsuk a „hatalom” ránk kényszerített határait. Elég csinos listákat állíthatnák össze betiltott kiállításokból vagy kiadványokból, melyekben részt vettem. Végül egy terminológiai korrekció: sohasem szerettem a „neoavantgárd” jelzőt, mert ugyan nemzetközi vonatkozásban jól definiálható, de nálunk a fiatal művészek lejáratására használták, az „igazi”, klasszikus avantgárddal szemben.

Térjünk át egyik „szakterületedre”, azaz a XX. század végi magyar képzőművészet újító kísérleteinek értelmezésére! Ahhoz, hogy a hetvenes évektől bontakozó művészi törekvések nyilvánosságot kapjanak, nemcsak kultúrpolitikai gesztusokra, hanem a marxista esztétika monopóliumának megtörésére is szükség volt. Te egyike voltál azoknak, akik vállalták ezt a feladatot, anélkül azonban, hogy a hagyományt tagadó irányzatok radikalizmusát képviselt volna. A *Műalkotások elemzése* című tankönyved tanúsága szerint a művészet fogalmának olyan elméleti megalapozására törekedtél, amely a művészettörténet minden korábbi korszakára és a kortárs irányzatokra is alkalmazható. Ezzel túlléptél a konzervatív ízlésű Lukács György esztétikai filozófiáján (*Az esztétikum sajátossága*), de elhatárolódtál a művészet/művészettörténet végéről érkező teoretikusoktól is. Egyszerre figyeltem rokonszenvvel és fenntartásokkal heroikus vállalkozásodat. Rokonszenves volt a politikai bátorság és az erkölcsi tartás, ami áthatotta megnyilatkozásaidat, ugyanakkor kételyeim voltak afelől, hogy azt a mély szakadékot, amely a hagyományt és az újat elválasztotta egymástól, elméleti konstrukciókkal át lehet hidalni. Fogadj el még egy vallomást: az elmúlt negyed században a rokonszenvem és a fenntartásom is erősödött. Mielőtt magyarázatot keresnék erre az ellentmondásra, fel kell idéznem néhány egykori tézisedet.

1977-ben írtad: „... napjainkban a művésznek egyetlen lehetősége van: tudatosan nyitva hagyni a határt a művészet és a valóság között, nyitva hagyni azt a kérdést, hogy mi a művészet és mi nem. [...] a művészet és a valóság határterületének kérdésében kizárólag új minőségek megjelenése hozhat változást [...]”

Ma is így ítéled meg a művészet „ontológiai státusát”?

Az „ontológiai” (és „episztemológiai”) státusról majd kicsit később. De azt hiszem, kérdéseidből nemcsak az én ellentmondásaim jönnek elő, hanem a XX. század törté-

nelmének ellentmondásossága is. Ami a „marxista esztétika monopóliumát” illeti – ennyire tisztán ilyesmi talán egy-két ideológus kivételével nem is létezett Magyarországon. Volt viszont a „szocialista realizmus” fogalmának jó néhány félreértelmezése. Én magam sohasem voltam marxista, de igyekeztem a tanait minél alaposabban megérteni. A *Kommunista kiáltványt* mind az avantgárd utópiával, mind a kereszténységgel összeegyeztethetőnek tartottam. Ide tartozik az orosz-szovjet avantgárd problematikája is. Lukács György megítélése problémák egész sorát veti fel: fiatalkori munkássága összecseng a Vasárnapi Kör művészettörténeti nézeteivel (Fülep Lajos, Hauser Arnold, Tolnay Károly, Karl Mannheim stb.), de ott van tanácsköztársasági tevékenysége, másfelől a „heidelbergi esztétika” és a *Regényelmélet*. És igaz, hogy nemcsak konzervatív, de ellenséges is 1945 után az Európai Iskola képzőművészeivel szemben, és megint más kérdés, hogy *Az esztétikum sajátosságai* a legjobbkor jelenik meg 1963-ban, sőt hivatkozási alap az 1977-es kasseli Documenta, a világ egyik legnagyobb avantgárd seregszemléje katalógusában, ahol az „objektművészet” és a realizmus megújulása kerül előtérbe.

A „művészettörténet vége”-kérdés már a posztmodern paradigmaváltás problémája. De míg a „hívószó” itt még inkább Francis Fukuyama *A történelem vége* című munkája, addig Hans Beltingnél nem a „művészet végéről” van szó, hanem arról, hogy a művészet történetét nem lehet tovább a régi módon írni. Amikor pedig a művészet és a valóság határának elmosását (és az „új minőséget”) kéred tőlem számon, ott már én a Happening & Fluxus mozgalmak hazai adaptálásán dolgozom. Az „új minőség” pedig szóhasználatomban arra vonatkozott, hogy az avantgárd per definitionem mindig is az újat kereste (mely törekvést a posztmodern igyekezett felülírni).

Talán szellemi „fejlődéséből” (ha van ilyen) sok mindent megmagyaráz néhány név, akiket így vagy úgy példaképemnek tekintettem: Alois Riegl, Fülep Lajos, Walter Benjamin, Hugo Ball, Hermann Hesse, Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky, Paul Virilio, Hans Belting, Harald Szeemann, Németh Lajos, Marosi Ernő...

Az általam fentebb idézett soraid a *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében* című tanulmányodból valók,² s továbbra is ennek az írásodnak a gondolatmenetét követem. Ismét idézlek:

„[...] új (művészi) minőség létrehozásához olyan médiumot kell alkalmazni, mely önmagában is újdonságot jelent; ez az újdonságérték alapvetően megváltoztatja az »üzenetet«, következésképp maga a médium is alapvetően megváltozik, miközben funkcionál. [...] A médi-

um nem egyszerűen »kifejezési eszköz«, hanem sokkal több annál; nem pusztán formai oldal, hanem egyszerre »forma« és »tartalom«: adott esetben lehet »téma«, »anyag«, »technika«, »megoldás«, »műfaj«, »stílus« stb. [...] Fő problémánk éppen abban rejlik – s ez érvényes a technikai médiumokra is –, hogy ez a fejlődési stádium nem más, mint amit Marshall McLuhan már másfél évtizeddel ezelőtt a »the medium is the message« formulával jellemzett.”³

Vitathatónak érzem, hogy „új (művészi) minőség létrehozásához olyan médiumot kell alkalmazni, mely önmagában is újdonságot jelent”. Egyfelől minden művészeti ág történetében vannak hosszú periódusok, amelyek a régi médium közvetítésével mutatnak fel új mondanivalót (kő, bronz, hegedű, zongora, ecset és vászon – óda, elégia, szonáta, regény stb.), másfelől a „medium is the message” McLuhan-i elvének követése éppen a neo-avantgárd és a posztmodern irányzataiban jut el magának a művészetnek a tagadásához. Egyetértek veled abban, hogy „Az új minőség kérdésében [...] a médium fogalmának új értelmezése, egy új ’mediális szemléletmód’ kialakítása lehet segítségünkre”, de – Pethő Bertalan médiaelméletét is figyelembe véve⁴ úgy gondolom, hogy nem lehet egyenlőségjelet tenni a technikai médiumok fejlődése és a művészi minőség kritériumai közé!

Ha gondolatmeneted vége felől közelítünk, persze hogy a technikai médium és a művészi minőség alma és körte, vagyis nem lehet őket közös nevezőre hozni. De az 1970-es években az avantgárd irányzatok és az interdiszciplináris tudományok (strukturizmus, szemiotika, rendszerelmélet, kommunikációelmélet stb.) nem így vetették fel a kérdést. Számomra az akkori újonnan felfedezett összefüggések egyre nyilvánvalóbbak: az új technikai médiumok, jelesül a videó, később a komputer, gyorsan művészeti ágakká vagy műfajokká (is) váltak, és elősegítették a régi művészeti ágak „önreflexív” törekvéseit. A legradikálisabb új művészeti irányzat pedig, a konceptuális művészet, mely az egyik alapító, Joseph Kosuth szerint egyszerre törekedett a művészet *definíciójának* folyamatos megújítására, önreflexióra és egyfajta „mediális” szemléletre.

Ezek a változások egyébként az irodalom és a többi művészeti ág területén is megfigyelhetők. Komoly társadalmi és politikai problémát okozott, hogy míg az itt vázolt fejlemények elsősorban művészeti és kulturális természetűek voltak, a hatalom fokozatosan felismerte a tömegkommunikációs médiumok (rádió, tévé, nyomtatott sajtó) társadalmi-politikai-gazdasági jelentőségét, s ezáltal mindinkább eltért a McLuhan-i úttól.

Úgy érzem, a fenntartásaimat igazolja a „reklámművészet” teóriájának általad megfogalmazott kritikája is. Ez az egyetlen ún. „művészeti ág” ugyanis, amely „a művészet és a valóság közötti határvonal permanens nyitva tartásának szükségessége” mellett szólhatna. Kérdés: mit nyerne ezzel a művészet? Téged idézlek: „A konstruktivizmusban [...] egy pillanatra megcsillant a teljes értékű reklámművészet lehetősége, azonban hiába hoztak létre az említett alkotók a saját művészetükkel csaknem azonos értékű reklámokat, társadalmi elképzelésük utópiának bizonyult, reklámtevékenységük pedig részben még életükben, részben pedig a ’60-as évek újkonstruktivizmusának hatására divattá silányult a negyedrangú designerek kezén. Egy olyan filozófiai mélységekbe merülő képzőművészet, mint például Mondriané, vált végső soron a kapitalista fogyasztói társadalom profitszerző eszközévé.”

Szerintem „a reklám teljes értékű művészi megjelenítésének lehetősége” legfeljebb az alkotóművészek vágyálmaiban csillant fel, ám az ipari társadalmak világában egy pillanatig sem volt realitása. S nem csak azért, mert „nem reális igények felkeltésére hivatott”, s „fölsőleges termékeket (is) népszerűsít”, hanem mert – s ez a neo-avantgárdról talán általánosságban is elmondható – „burkoltan vagy nyíltan ideologikus eszméket, életformamodelleket és politikai magatartásformákat” propagál, azaz kibékíthetetlen ellentmondásban van a művészet társadalmi funkciójával. Nem utolsósorban azzal a kritériummal, amit tankönyved bevezetőjében így fogalmaztál meg: „a művészet [...] olyan tevékenységforma, mely a szépség megalkotására törekszik azáltal, hogy különböző emberi és társadalmi funkcióknak érzékileg felfogható minőségek és értékek segítségével tesz eleget”.⁵

Azt hiszem, elsőként a concept art, a pop art, a happening művelői tiltakoznának ellene, hogy a szépség megalkotásának szándékát tulajdonítsuk nekik.

(Ide illik Umberto Eco elemzése is: „Az experimentális festészet egyrészt olyan konstruktív kutatásokat végez a formákkal kapcsolatban, amelyeket később az »ipari esztétika« vált át használati és fogyasztói formákká, konkrét alakzatokká, írógépekké, autókká és habverőkké. [...] Másrészt a formák széttörésével, a »formabontással«, illetve a formai lehetőségek új területeinek konfigurációival kapcsolatban végez kutatásokat (az informel, az akciófestészet, stb.). De a társadalom ezeket a kutatásokat is a hasznosítás áramlatába vonja. Kereskedelmi, illetve árverési tárgyakat, adok-veszek árut csinál belőlük.”⁶)

Azt hiszem, félreérted a problémát, másrészt talán nem kíséred elég figyelemmel a dizájn gyakorlatában és elméletében bekövetkezett változásokat. Ebben a fejlődésben

az egyik legnagyobb zavart a New York-i pop art okozta, mely primitív mosóporos- és konzervdobozokat „ready made”-ként emelt be a „magas” művészetbe, ami viszont megújította magát az alkalmazott grafikát (grafikai dizájnt) is. A korábbi, hagyományos grafika „csak” iparművészet volt, azaz csak díszítő funkciója volt. Megint más vonatkozásban a valóban funkcionalista dizájn (járművek, technikai berendezések), mely az építészettel rokon, szintén tagadja a díszítést, és a konstruktívizmus dizájnjához közelít. Akkoriban, amikor az idézett tanulmányomat írtam, paradigmaváltás zajlott: a reklám mindinkább a „fogyasztói társadalom” és a profitszerzés „uszálya”ba került, Mondrian mint textilminta blaszfémiaának hatott, míg Kassákék konstruktívizmusa utópiának bizonyult.

Eco erősen kritikai megfigyelései erről az átmeneti helyzetről szólnak: az experimentális művészet felfedezéseit éppúgy bekebelezi a kereskedelem, mint a festészet szélső értékeinek számító informel motívumokat.

Írásaidban két olyan sarkosan fogalmazott tétellel találkoztam, amivel irodalmárként nem tudok mit kezdeni. Az egyik szerint „A képzőművészetben nem az az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli”.⁷ A másik – amelyet Joseph Kosuth konceptuális művészetről egyetértőleg idézel – így szól: „A művészet egyetlen feladata a művészet funkciójának megváltoztatása”. Ha nem ütköznék hasonló tézisekbe az irodalomtudomány posztmodern irányzataiban, talán tudomásul venném, hogy a vizuális művészetek a szépirodalométól alapvetően különböző elvek szerint működnek. Itt már nem is a forma, a módszer elsődlegességéről, hanem a *tartalom értékelhetőségének radikális tagadásáról van szó!* Vajon nem ennek a gondolkodásmódnak (esztétikai szemléletnek) a következetes végigvitele vezet el „a művészet végének” víziójához is?⁸

Nem tudok egyetérteni. A „mit és hogyan” problémát részben már említettem a médiumokról szólva, Kosuthot úgyis szintén, de megpróbálom más oldalról megvilágítani. Az előbbi mondat nálunk már-már közhely, de úgy is lehet mondani, hogy a (marxista vagy nem marxista) „tartalom és a forma dialektikája”. Szó sincs részemről a tartalom tagadásáról, de helyettesítsd be a „tartalmat” az „üzenet” szóval, vagy gondolj a Roland Barthes-féle „szerző halála”-elméletre, mely a befogadói „olvasatok” figyelembevételéről szól. A vizuális művészetek és az irodalom szembeállításánál különböző elméleti szintekről és esztétikai megfontolásokról van szó, hiszen beszélhetünk a kép versus szó oppozícióról vagy a Derrida-féle „szöveg” fogalmáról – nála minden, ami az elemzés tárgya, szövegnek tekinthető (text).

Joseph Kosuth és a konceptuális művészet: az ő irányzata azért „konceptuális”, mert fogalmi, más szóval lingvisztikai természetű. Minden fontos mű (Duchamp *ready made*-jei, Pollock *action painting*-je) megváltoztatja magának a művészetnek a fogalmát. Hasonló ez az érvelés, mint Erdély Miklósnál „a művészet üres jel” kijelentés a *Marly-i tézisek*ben.

Beszélgünk egy szenvedélyedről is: az oktatásról! Nemcsak a középiskolásokat vezetted be a művészettörténet alapismereteibe, hanem egyetemi tanárként szakembereket is képeztél. Ennek a munkának a szakmaspecifikus kérdéseken túlmutató általános problémái is izgattak. Egy 1989-ben publikált tanulmányodból idézek:

„Akármilyen oktatási területen próbáljuk is kijelölni az elsajátítandó anyagot, azt tapasztaljuk, hogy annak minimális *menyisége* is sokszorosan meghaladja a befogadó elme [...] kapacitását. [...] Természetesen teljesen banális és szociológiailag rengetegszer leírt jelenségről van szó, a »két kultúra« vitáról (T. S. Eliot), a »gyorsuló időről«, a rohamos specializációról, az »információs robbanás« problémájáról és így tovább. Ezt mindannyian ismerjük, csak nem merjük kimondani, hogy ezekkel szembenézni egyszerűen reménytelen dolog.”⁹

Valóban reménytelen, legalábbis akkor, ha nem tudunk szakítani egy folytathatatlan tradícióval – tehetem hozzá írásod egészének ismeretében. Mert amit egy művészeti főiskola módszertani dilemmájáról fogalmaztál meg, egy olyan javaslatoddal is kiegészült, amely a felsőoktatás számos más intézményében is megfontolandó lehet. Ezt írtad:

„... meg kell keresni azokat a zseniális embereket, akik rátermettek, és mindenfajta eszközt meg kell adni nekik a kísérleteikhez és az oktatómunkájukhoz. Tehát nem arról van szó, hogy csinálunk egy struktúrát és keressük bele az embert (mindeddig így történt ez Magyarországon), hanem ha úgy gondoljuk, hogy X, Y vagy Z zseniális tanár lenne, azonnal meg kell hívnunk, szabad kezét kell neki adnunk, s a három közül legalább egy biztosan be fog válni.”¹⁰

A tanulmány írásakor még nem volt annyira előrelátható az informatika és a digitalizáció mindent felülíró hatása, mint ma. Akkor még csak arról kellett töprengeni, hogy mekkora lexikai tudást célszerű elsajátítania a diáknak, míg ma minden megtalálható adatbázisokban és a Google vagy a Wikipedia segítségével. A másik kérdés, mely tekinthető akár a tanár vagy a mester személyének abszolutizálásaként, arra az „ösi” (az akadémiáktól a Bauhausig és máig tartó) vitára vezethető vissza, hogy a művészet tanítható-e egyáltalán. Lassan fél évszázados

oktatói tapasztalatom és mai gyakorlatom alapján csak azt tudom mondani, hogy az eredményességnek egyetlen próbája van: a visszajelzés. Akár azonnal, az előadás alatt, akár évekkel később.

2005-ben egy előadást tartottál *A „nemzeti” fogalma az újabb képzőművészetben* címmel.¹¹ Érvényesnek tartod-e a képzőművészetben a nemzeti szempontot ma is? Lehet-e a magyarországi művészethez „a magyar jelző aktuális értelmezésével” közelíteni?

Abszolút érvényesnek. Pontosabban: a művészettörténelemnek, a teoretikusnak és a kritikusnak folyamatosan vizsgálnia kell a nemzetfogalom változásait. 2013-ban részt vettem Kassán az AICA (Nemzetközi Kritikus-szövetség) *Black Holes and White Spaces* című kongresszusán, és arról beszéltem, hogy míg a „fekete lyuk” a műalkotás metaforája (mert kimeríthetetlen információforrás), a „fehér tér” (a modern kiállítótér, a „white cube”) inkább „fehér folt”, mely a kutatandó nacionalizmus.

Vallásos, hívő emberként hogyan látod: milyen szerepe van (lehet) a művészettudományokban a kutató világnézetének?

Csak a magam nevében tudok egy nagyon egyszerű magyarázatot adni. Abban hiszünk, hogy minden jó, szép és igaz Istentől származik, ezek egyszersmind Isten attribútumai, akiben e kategóriák abszolutizálódnak. Jézus azt mondja: „Én vagyok az út, az igazság és az élet.” A sok évszázados keresztény művészet ezeken az alapokon nyugodott, és az Isten dicsőségét hirdette. Voltaképpen ma is erről lenne szó, és a kutatónak is eszerint kellene munkáját végeznie. Az érdeklő olvasó figyelmét a *Szentírás*on kívül csak egy könyvre hívnám fel: Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése*.¹² *Teológiai esztétika*.

Hogyan ítéled meg művészettörténészként a neoavantgárd és a posztmodern irányzatok hazai teljesítményét? Igazolta-e az „utókor” ízlése ezeknek az irányzatoknak a mediális forradalmát? Gondolkodásod, ízlésed, értékszemléleted miben változott az évtizedek során?

E kérdésekre néhány monográfiával kellene alapos választ adni. Az utókor reakciói alkotnák a recepció- és kritikátörténeti fejezeteket. Hogy ezt én írom meg, vagy mások, nyilvánvalóan más és más képet rajzolna fel szemléletem állandó és változó vonásairól.

De a beszélgetésünk végére idekínálkozik még egy személyes „szakmai” felismerésem. Említed a neoavantgárd és a posztmodern irányzatokat. Hozzátenném, hogy az utolsó mintegy harminc évre mint korszakra a „kortárs művészet” elnevezést szoktuk alkalmazni, mely véleményem szerint ma már kissé elcsépeltté vált. Nos, én kb három éve bevezettem a „postcontemporary” (PoCo)

terminust – úgy is, mint „helyzet”, „feltétel”, „művészet” stb., melynek van manifesztuma, alkotói gárdája, kiállításai, irodalma. Rajtam kívül, tőlem függetlenül (vagy éppen az én kezdeményezésemtől inspirálódva?) azóta 6–7 PoCo mozgalmat tartok nyilván. Kíváncsi vagyok, mi lesz ezekből a kísérletekből.

Köszönöm a beszélgetést!

JEGYZETEK

- 1 Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében. = BEKE László: *Médium/Elmélet*. Bp., Balassi, 1997, 83.
- 2 Ld.: 1. sz. jegyzet.
- 3 Uo.: 84., 85.
- 4 *A média kialakulásáról és funkciójáról. A média regulája*. PETHŐ Bertalan: *Határjárás posztmodern végeken*. Bp., Platón, 2006.
- 5 BEKE László: *Műalkotások elemzése a gimnáziumok számára*. Bp., Tankönyvkiadó, 2013, 13.
- 6 BEKE László: *Médium/Elmélet*. I. m.: 93–94.
- 7 *Műfajok és médiumok*. Uo.: 117.
- 8 BEKE László: Uo.: 115.
- 9 BEKE László: „Új médiumok” – *mi a teendő?* I. m., 266, 267.
- 10 Uo.: 275.
- 11 *A nemzeti tudományok historikuma. Tudományos tanácskozás*. Bp., 2005. nov. 24–25.
Ld.: *Kölcsey Füzetek* XVIII. A Természet- és Társadalombarát Közalapítvány Kölcsey Intézete, 2008, 131–139.
- 12 Bp., Sík Sándor Kiadó, 2004.

Nyilasy Balázs

A király meztelen, avagy Abramsék esete a teoretizmussal és a posztstrukturalizmussal

■ Amint arról már többször hírt adtam, a kanonizált irodalomértési trendek az Egyesült Államokban egyáltalán nem maradtak kritika nélkül, s az elégedetlenség az általában vett teória és a teoretikus ethosz bírálatához is elvezetett. Mind a szűkebb, mind a tágabb értelemben felfogott teóriával baj van – a helyzetértékelést a nyolcvanas években egyre több amerikai irodalomtudós vallja magáénak. Steven Knapp és Walter Benn Michaels *Against Theory* című, a *Critical Inquiry* 1982-es tavaszi számában megjelent dolgozatukban az elméletet „per se” minősítették hasztalannak és haszontalannak. A szerzőpáros a jelentés-értelem és a szándék (a *meaning* és az *intention*) terminusokat elemezve jutott arra a következtetésre, hogy az elméleti gondolkodás a fogalmi elkülönítést alkalmatlan, hibás szeparáció során hozta létre. A *nyelv intencióval, beszédaktussal* szembeni elsőbbségét értelmetlen elgondolnunk, hiszen a nyelvi közlés mindenkor intencionált; közlési szándék hiányában egyáltalán nem beszélhetünk nyelvről, csak írásjelek halmazát konstatálhatjuk – állapítják meg.¹ A szeparáció, az összetartozó dolgok szétválasztása korántsem valamiféle esetleges, részérdekű művelet, hanem a teoretikus ethosz elidegeníthetetlen, par excellence lényege – terjesztik ki a kritikát az általános értelemben felfogott teóriára.²

Knapp és Michaels bíráló dolgozata az Egyesült Államokban élénk visszhangot keltett. Az elmélet alkalmasságáról-alkalmatlanságáról először a *Critical Inquiry* 1983-as júniusi számában indult disputa, majd 1985-ben a The University of Chicago Press jelentetett meg tanulmánygyűjteményt *Against Theory (A teória ellen)* címmel. A kötet a Michaels–Knapp-féle eredeti írást és a reflektáló vitacikkeket újraközölte, s három újabb tanulmánnyal egészítette ki. A könyvbeli álláspontok jelentős mértékben eltértek egymástól, de a kritika jogosságát és a bírálat megtermékenyítő hatását senki sem vitatta el. „A teória kortársi irodalomtudományban betöltött domináns szerepét tekintetbe véve a kihívás immáron elkerülhetetlen volt” – értékelt a

kötet szerkesztője, W. J. T. Mitchell.³ Az erős elméletbe vetett hit kétségtelenül a múlté, a jelen irodalomtudományát a teóriával szembeni szkepszis jellemzi – tette hozzá ugyanő.⁴ „A teória monoteista, s a leegyszerűsítést, a szűkítő, korlátozó koherenciát részesíti előnyben. Arra ösztönöz, hogy a többféleséget a végső egy terminusaiban ragadjuk meg, s az elmélet annál erősebbnek mutatkozik, minél nagyobb a hasadás a dolgok végtelen sokrétűsége és a teória egyszerűsítő, szimplifikáló készsége között” – állapította meg Mitchell összefoglalóan. „Ilyesféle védelemhez [tudniillik az erős elmélet, az »általános hermeneutika« melletti kiálláshoz] manapság már túlságosan késő. Wittgenstein óta – s Stanley Cavell Wittgenstein-olvasata óta – a szkepszis tagadása (és a filozófiai ész erős állításainak rehabilitálása) mind kevésbé tűnik vonzónak” – hivatkozott arra a gondolkodóra, akinek *Filozófiai vizsgálódásai* – magunk is úgy véljük – valóban számos tanulságot tartogatnak az elméleti ész lehetőségeit latolgató irodalmárok számára.⁵

A teoretikus ész kritikájára nyilvánvalóan szükség van. Gondolkozásmódjának feltárása, szükségképpen előítéleteinek megértése, tudatosítása, illetékességi körének megállapítása, lehetőségeinek és korlátainak kijelölése a működőképes irodalmi tudat szempontjából elsőrendű fontosságú. Más kérdés, hogy Knapp és Michaels tanulmánya a korrekt, hiteles újragondoláshoz legfeljebb csak biztatást, ösztönzést adhat. Hiányérzetet nem csupán az írás rövideksége kelt; *a szükségképpen összetartozó egység széthasításának* magyarázó formulája egymagában nem lehet elégséges az elméleti ész anomáliáit tartalmazó, ropant kusza, sokrétű gubanc szétszalazásához. A Knapp–Michaels-konceptió elégtelenségeit egyébként a nyelvész-filozófus Searle *Literary Theory and its Discontents* című jelentős tanulmányában korrektül, hitelesen számba veszi.

John R. Searle dolgozata egy másik, ugyancsak többszerzős könyvben, a *The Emperor Redressed (A császár meztelen)* című tanulmánygyűjteményben jelent meg. A kötet az *Against Theory*hoz képest néhány évvel később látott

napvilágot, s az Alabama Egyetemen tartott konferencia előadásait tartalmazza.⁶ *Critiquing Critical Theory* (A kritikai elmélet kritikája) – jelzi az átfogó bírálati szándékot az alcím is. A kötet tanulmányai azonban nem annyira az általában vett teoretizmus kritikájára törekednek, inkább azokat a trendeket, folyamatokat bombázzák kérdésekkel, amelyek az európai és amerikai irodalomértést az utóbbi évtizedekben döntő mértékben meghatározták. A dolgozatok – szerzőik szakértelmét érvényesítve – a kérdéskör más-más szegmensét érintik. Nina Baym például a feminista elméletet veszi górcső alá. Bíráló megjegyzéseiben rosszallja, hogy a közösséghez tartozó irodalmárok magukévá tették a teoretizmus kritikával szembeni általános göggjét, nehezményezi, hogy az iskola központi fogalma, a nő s a nőiség mindmáig meghatározatlan maradt, Freud és Lacan pszichoanalitikus koncepcióját pedig egyszerűen nögyűlölő determinizmusként határozza meg.⁷ John R. Searle említett dolgozata alapos, korrekt nyelvfilozófiai háttérrel rajzol meg, s olyan distinkciók figyelembevételét javallja, amelyeket a dekonstrukciós elmélet egyszerűen nem ismer. Derrida nyelvelmélete szerint ezer sebből vérzik, és az újabb nyelvfilozófiák ismeretének nyomát sem mutatja. „Derrida, ahogyan én látom, Frege, Russell, Wittgenstein munkáiból szinte semmit sem ismer [...] a nyelv filozófiájáról szólva tipikus módon Rousseau-ra, Conillacra hivatkozik, és persze Platónra” – szögezi le, és a *Grammatológia* íróját tradicionális, metafizikus filozófusnak tartja. „Derrida nagyon tradicionális filozófus [...] munkája olyan előítéletekből táplálkozik, amelyek mind Wittgenstein előttiek” – állapítja meg.⁸

A *The Emperor Redressed* meghatározó, fő része John Searle nagyszabású írásával zárul. De a nyitány legalább ennyire hangsúlyos. A tanulmánysor élén álló Abrams-dolgozatot (*What is a Humanistic Criticism?*) alighanem a kötet legátfogóbb, legszélesebb látókörű értekezéseként tarthatjuk számon. Mit nevezzünk, mit nevezhetünk posztstrukturalizmusnak? Milyen helyet foglal el a gondolkozásmód az irodalomértés tágabb rendszerében? Milyen nyelvfilozófiát érvényesít a posztstrukturalizmus, és milyen teoretikus attitűdöket vall magáénak? Miért, miképpen diszkreditálja a humanista kritikai tradíciót? Milyen kapcsolatok fűzik az új historicizmushoz, radikális feminizmushoz, új marxizmushoz? Mennyiben folytatja a formalista, új kritikus, strukturalista kezdeményeket e posztstrukturalizmus? Mi az igazsága és melyek nyilvánvaló tévedései? Hogyan értékeljük kanonizált tételeit és fogalmait, és milyen respektusban részesítsük világhírű képviselőit? Az azóta (2015-ben, százkét évesen) elhunyt kutató mindegyre a legfontosabb kérdéseket vetette fel;

érvényes, alkalmas konceptualizációval dolgozott, és korrekt, karakteres válaszokkal szolgált.

M. H. Abrams dolgozatánál érdemes kissé elidőznünk. Vegyük hát szemügyre a neves tudós fogalmiságát, érvelési módját, idézzük meg az abramsi kérdéseket és válaszokat! A közép-európai olvasó első érzése alighanem a meglepetés. Az amerikai irodalmár a kanonizált elméleti trendek igazságaival szemben határozott bíráló álláspontot képvisel, kritikai véleményét nem rejtí véka alá, s jó néhányszor összefoglalóan, sommázó közvetlenséggel is megnyilvánítja. A kurrens teóriákat az irodalom szempontjából inadekvátnak, problematikusnak minősíti, s nyíltan bevallja: azon kutatók közé tartozik, akik az 1960-as évektől kezdődő elméleti trendekkel szemben „komoly fenntartásokkal” élnek. Abrams a példaadó posztstrukturalista mestereket nemegyszer élesen kritikus megjegyzésekkel illeti, s alkalomadtán a szarkasztikus megfogalmazástól sem idegenkedik. Paul de Man ezredvégi kritikai írásait például zavarba ejtőnek, visszaszítónak találja, és a teoretizmus gondolkozásmódjának megvilágítására – John Stuart Millre hivatkozva – nyilvánvaló ironiával idézi Jeremy Bentham attitűdjét. „Bentham minden vélekedéssel kapcsolatban feltette a kérdést »Igaz ez?«, majd ezt követően ítéletet hozott: akkor igaz az érvelés, ha az ő előzetes feltevésével megegyezik. S ha a megegyezés nem volt meg, önző érdekeket és rosszakarató célokat láttatott.”⁹

Az abramsi kritika természetesen alapvetően nem a közvetlen kinyilvánítások, sommázatok, ironikus példázatok, hanem a logikus érvek rendszerén keresztül érvényesül. Az irodalomtudós, mint említettem, nagyon fontos kérdéseket tesz fel és válaszol meg a teóriával kapcsolatban. Mikor kezdődött az új elmélet, milyen kapcsolódási pontokat mutat, és hol van a centruma, reprezentációs középpontja? A dilemmát M. H. Abrams körültekintően, többoldalúan közelíti meg. A modern elmélet „kopernikuszi fordulátát”: nyelv és discourse radikális újragondolását s a humanista irodalomszemlélet tagadását, diszkreditálását nem csupán a látványos dekonstrukciós manifesztációkban éri tetten, de széles körben érzékeli. „A modern elméletírók, minden különbözőségükkel együtt és olykori éles vitáik ellenére megegyeznek az erőteljes inhumanizmusban, abban a törekvésben, hogy diszkreditálják és lebontsák a »humanitás«, »humán«, »ember«, »szubjektum«, »szubjektivitás«, »személy«, »szelf« szavak által reprezentált, egybetartozó fogalomsort” – látja meghatározónak „a gyanakvás hermeneutikáját” és a humanizmust tagadó elvet a kurrens teória sok-sok jeles iskolájában.¹⁰ Az orosz formalizmust és az Új Kritikát Abrams mértéktartóbbnak, kevésbé radikálisnak ítéli, a strukturalizmust viszont egy-

értelműen a radikális inhumanizmus elődjeként, képviselőjeként határozza meg. Lévi-Strauss az embertudományok célját a humán szemlélet eltörlésében definiálta újra, s a szélsőséges strukturalisták a szubjektumot – az emberi kezdeményezőkézséget, célelvűséget félresöpörve – szisztémák, struktúrák lenyomataként, produktumaként vizionálják – fejtegeti.¹¹

Abrams a modern elmélet irányait összefűző közös nevezőt fürkészve az erőteljes inhumanitás mellett a végtelen spekulatív racionalizmusra, a tapasztalati elvet félresöpítő egyoldalúságra is rámutat. A radikális posztstrukturalista szerinte az „életvilág” helyébe teóriavilágot, „theory worldöt” teremt, lingvisztikai fejtegetéseiben absztrakt-teoretikus víziót alkot, e nyelvi látomást univerzalizálja, szubsztancionalizálja, a tapasztalati, mindennapi, „életelvű” (társas, kommunikációs) nyelviséget pedig mindegyre hamis tudatként, misztifikációként, illúzióként leplezi le. A makacs, egyoldalú teoretizmus megint csak messze túlterjed a szó szoros értelmében vett dekonstrukció köréin. A radikális Foucault-követők, a posztstrukturalista marxisták és szélsőséges feministák is e teoretizmuselvű, univerzalista logikát követve telepítik a *hatalom*, az *ideológia* és a *fallogentrizmus* metafizikai rangra emelt entitásait mindennemű kulturális, nyelvi, társadalmi jelenségbe.¹²

A „theory world”, a „teóriavilág” teremtésének legszembevetőbb, legkompaktabb példáját természetesen a szó szorosabb értelmében vett dekonstrukciós elmélet szolgáltatja. Jacques Derrida, Paul de Man, Barbara Johnson és társaik a humanizmus elsöprésében és a radikálisan új nyelvelmélet kifejlesztésében egyaránt élen járnak. A kezdeményezésre, tervezésre, intencionalításra, választásra, értelemkövetítésre képes ember ebben az elgondolásban elenyészik, a kritikusok a humanista meggyőződést (az irodalmat emberi lények hozzák létre emberek számára az emberi világ viszonyrendszerében meglevő problémákról)¹³ okafogyottnak, idejétmúltnak láttatják, s folyvást ideologikus szándékokkal ruházzák fel. A nevezetes Roland Barthes-i és Michael Foucault-i leszámolások (*A szerző halála*, *Mi a szerző?*) az amerikai tudós szemében e jellegzetes antihumanizmus kifejezői. A filozófus-irodalmárok írásait Abrams az 1968-as párizsi diáklázadások légkörébe illeszti, s okfejtésüket nem általános elméleti igazságként, hanem kortörténeti dokumentumként kezeli. Barthes-ék – mint ismeretes – a szerző kompromittálásához jellemző történelmi okfejtést csatoltak. A fogalom szerintük evidensen ideológiai produktum, a késő XVIII. századi burzsoá, kapitalista ideológia terméke. Az amerikai kutató azonban egészen másképpen gondolkodik. Vegyük kezünkbe minden idők egyik legfontosabb irodalomkritikai

művét, Horatius *Ars poeticáját*, s látni fogjuk, hogy a római költő-kritikus művében mindvégig igazi, evidens szerzőt idéz elénk. Olyan alkotót tételez, aki tudatosan megtervezi és alakítja művét, szelektálja s elrendezi anyagát, miközben az alkotás érvényesítésének, forgalomba hozásának kérdésköréit is érinti. S mindez nem a XVIII–XIX. század fordulóján, hanem csaknem kétezer évvel a kapitalizmus előtt történik! – mutatja be Abrams a barthes-i, foucault-i feltételezések elsietettségét, ideologikusságát a tágabb és korrektebb történeti horizont segítségével.¹⁴

A dekonstrukciós antihumanizmus a „theory world” teremtését azzal tetézi be, hogy a cselekvő ember helyébe a nyelvet állítja, e nyelvet roppant, személytelen hatalomként, jelentés nélküli oppozíciók, differenciák rendszereként (mitikus, titozatos *nyomok*, *differance-ok* tartalmazójaként) vizionálva. Az elgondolás, beláthatjuk, végtelenül radikális, hiszen évezredes hagyományt söpör félre. Az irodalom elgondolásához a paradigmátikus keretet ugyanis – amint Abrams meggyőzően kifejti – a mögöttünk hagyott időkben a „human world of language – in use”, a nyelvhasználat emberi világa adta. Már az antik retorika is a közlés kommunikációs életterét vette alapul, s az irodalomkritikai, poétikai kísérletek két ezredéven át az „életvilágból”, a beszélésből, kommunikációs processzusokból kiindulva fejlesztette ki elméleteit. Az irodalomkritika metamorfózisai – az amerikai irodalmár világosan jelzi – ezen a kereten belül történtek meg. A kritikai elmélet egyszer az olvasó igényeit és preferenciáit tüntette ki, máskor a szerző imaginációját, emócióját részesítette előnyben, ismét máskor pedig a mű konstitúciója iránt érdeklődött. E hangsúlyváltásokat alapul véve akár kortörténeti tipológiával is próbálkozhatunk.¹⁵ Tágabb optikával nézve viszont e metamorfózisok nem többek, mint hangsúlyváltások, hiszen az irodalomkritika mindeközben változatlanul az emberi környezetvilág elvét érvényesítette: abból a tényből-adottságból vonta el elveit, hogy (Abrams pontos megfogalmazását idézzük meg újra) „az irodalmat emberi lények hozzák létre emberek számára az emberi világ viszonyrendszerében meglevő problémákról”. A nagy, gyökeres változás mindössze két-három évtizede, a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus „áldásos munkája” nyomán ment végbe.

A humanista meggyőződésű amerikai irodalmár korrekt módon demonstrálja azt is, hogy a kurrens elmélet nívói nem csupán elvileg, „bölcseletileg” problematikusak, de a műértelmezés munkájához sem kínálnak korrekt, működőképes – inkongruenciáktól legalább valamennyire mentes – gépezetet, eljárássegítést. Amint már több ízben említettük, a radikális strukturalizmus és posztstrukturalizmus az intenciókat teremtő szerzőt

messzemenően tagadja; az előbbi szerint a szerző mindössze a nyelv konvencióit, kódjait megnyilvánító hely, az utóbbi számára pedig a magában való nyelv differenciát teremtő játékait manifesztáló valaki-valami. „Nincsen alany, aki ágens, szerző, mester a difference-szal szemben... A szubjektivitás – miként az objektivitás is – csak a difference egy effektusa” – idézi Abrams Derrida megállapítását. A humán tervezésre-alkotásra utaló *work* (műalkotás) szót a radikális elméletíró ismeretesen nem tűri, és a személytelenséget, determináltságot implikáló *text*, *écriture* (szöveg) fogalmaival helyettesíti. A valamikori, világra utaló műalkotás helyén tehát az intratextuális és intertextuális jelölők deperszonalizált, szubsztancionalizált nyelvjátékát tapasztalhatjuk meg. A dolgok normális logikája szerint azt várhatnánk, hogy a jelentésadás, jelentésképzés folyamatából kismimizett szerző helyébe az olvasó fog lépni, ám várakozásunkban csalódunk. Az olvasó Barthes (némileg talányos) meghatározása szerint csupán „the embodiment of the codes that permit reading”¹⁷ („azoknak a kódoknak a megtestesülése, amelyek az olvasást megengedik”); a posztstrukturális teóriába illesztett olvasó pedig valamiféle személytelen olvasásfolyamat képviselője, a szöveg performativitásának része.¹⁸

A dekonstrukciós szövegértelmezés természetszerű anomáliáit Abrams dolgozata második, *The Prosopopea of the Text* című részében tárja fel legteljesebben. A dekonstruktőrök – az amerikai irodalmár nagyon világosan látja – a nehezen kezelhető bonyodalmakat már első lépésükkel, a szerző (s a szerzői intenció) eltávolításával bevásárolták maguknak, hiszen a jelentésés dinamikát így a szövegre kell átruházniuk. A szöveg azonban ilyenformán, bár az elmélet jegyében valamiféle személytelen nyelvi szubsztancialitást kellene megnyilvánítania, cselekvő, tervező, szándékot nyilvánító ember módjára viselkedik: tilt, előír, kezdeményez, agont teremt, örökös presztízsharcokat folytat. „A textuális konfliktusok modellálására különösen a dekonstrukciós írásokban gyakori az *agon* fogalma, a különböző műelemek közötti, hegemoniáért folytatott harc” – jelzi az amerikai irodalmár találóan.¹⁹

A radikális dekonstruktőr a manifeszt-latens ellentétet természetszerűleg végletekig viszi. A műből netán kitesztő közvetlen, nyilvánvaló intenciókat szükségképpen elutasítja, leleplezi, diszkreditálja, s másféle, ellentétes, divergens értelmeket keres. Abrams a helyzetet szellemes szóalkotással világítja meg: a gyanakvás *hermeneutikáját* egyenesen a *paranoia hermeneutikája* váltja fel. „Az olvasó ahelyett hogy a szerzői képzelet által teremtett intenciókkal törődne, ferde szemmel tekint az irodalmi műre. In-

terpretációs attitűdje így összegeezhető: »Mi is az, amivel a szöveg át akar verni engem?« – állapítja meg ironikusan.²⁰

A működési zavarok bőségesek, de hiszen – nem hangsúlyozhatjuk elégszer – a kurrens elmélet végső alapjai is alapvetően problematikusak. E problematikusságot a dekonstrukciós nyelvfilozófia erős mitologikus átszínezettsége csak fokozza. Alighanem eddigi látéletünkéből is bőségesen kitűnt: e sajátos teoretizmus voltaképpen a penetráns fogalmiság és a mítosz különös keveréke. Az empiriától, mindennapi beszéléstől, kommunikációs alaptól elválasztott nyelv titokzatos szándékokkal, teleologikus télosszal, mély rendszerszerűséggel telítődik, az absztraktumok a nyelvi fókuszváltások és grammatikai transzformációk során megelevenednek, cselekvően lépnek fel, és irracionális erőkkel, energiákkal itatódnak át.

A korrekt, kifejtő racionalitás hiányát természetesen arra a tényre is visszavezethetjük, hogy a posztstrukturáliszmus alapjaiban „metafizikai” tradíciót követ. A hagyományos filozófia spekulatív attitűdjét magától értetődően teszi magáévá, s nemcsak a modern tudomány kognitív, tapasztalati, szaktudományi szemléletét negligálja, de azokkal a jelentős kritikai észrevételekkel sem számol, amelyek az univerzáliaelvű, egy-azonosságra irányuló filozófiai látásmódot réges-régen mintegy belülről kérdőjelezték meg. M. H. Abrams és John Searle Jacques Derridát nem ok nélkül gondolja el tradicionális filozófusként, metafizikus gondolkodóként, pre-wittgensteiniánus jelenségként.

Ludwig Wittgenstein mellett persze más korszakhatárjelző aktor-szimbólumokat is szerepeltethetnénk. Fregei, russelli, Moritz Schlick-i kezdeményekre, a kognitív nyelvészetre és poétikára, beszédaktus-elméletre egyaránt utalhatnánk. De Abramsék kijelölése ettől függetlenül telitalálat. Az absztrakciós elvű bölcséleti tradíciót kikezdő érvek Wittgenstein 1945-ben megjelent könyvében kiapadhatatlan bőségben sorjáznak. A *Filozófiai vizsgálódások* töprengései ismeretesen a nyelvfilozófiai alapokról ágaznak el az általános módszertan irányába. A szerző már ezen a legelső szinten is gyökeres megújulást sürget. A formális megnevezéssel, rámutató definícióval, az alaki-logikai értelmezéssel, a nyelv „térén és időn kívüli tetlen képtelenségével” a használati szabályok, nyelvjátékok terminusát, „a nyelv térbeli és időbeli jelenségét” állítja szembe, a tevékenység és az életforma fogalmi kereteinek játékba hozását szorgalmazza.²¹ Az életvonatkozás-hiányos megértési kísérleteket elutasító filozófus a szisztematizáció, a határkijelölés, a fogalmak megvalósította elhatárolások, elkülönítések módszertani alkalmasságát is mindegyre gyengíti, relativizálja. Egy bizonyos célra képesek vagyunk határt húzni. De vajon ezzel tesszük

a fogalmat használhatóvá? Érdemes-e a pontatlant egyben haszontalannak is neveznünk? Az egzaktuság kanonizálása vajon nem lehet üresjárat? S mit is jelent a pontatlan? – sorakoztatja kérdéseit.²²

A szubsztancialitás, egy-azonosság, univerzalitás és az erre épülő több ezer éves, roppant presztízsszerű módszertan a Ludwig Wittgenstein-i gondolkozási fordulat során alapjaiban problematizálódik. „Az ideál sziklaszilárdan ül gondolatainkban. Nem vagy képes kilépni belőle. Mindig újra vissza kell hozzá térned. Egyáltalán nincsen »kívül«; kívül hiányzik az éltető levegő [...] Az idea mintegy szemüvegként ül az orrunkon, és amit szemlélünk, rajta keresztül látjuk. Még csak eszünkbe sem jut, hogy levegyük.” – A kristálytisztaság *előítéletét* csak úgy lehet kiküszöbölni, ha egész szemléletünket megfordítjuk – jelzi a valóban gyökeres, „kopernikuszi” fordulat iránti elkötelezettségét a szerző az első rész 103. és 108. paragrafusában.²³

A spekulatív nyelvfilozófiát meghaladni kívánó Wittgenstein aligha véletlenül állítja filozófiája tengelyébe a nyelvi játékokat. Az életvonatkozásokat bölcséleti fundamentummá avató gesztus – mondanunk se kell – szöges ellentétben áll az irodalomelméleti teoretizmus életvilág-tagadásával és eltökélt „theory-world”-teremtésével. E teóriavilág, Abrams egy helyütt nyíltan kimondja, végső soron *unbelievable* és *uninhabitable*.²⁴ *Hihetetlen*, azaz tudománytalan, mert nem a „normális” tudományosság kritériuma szerint építkezik, nem az empiriából kiindulva, az életvilág korrektív tényeit bekalkulálva alakítja rendszerét, hanem az univerzáliateremtés, a metafizikus azonosságelv bővítésében munkálkodik, a fogalmakat mitizálja, s a logikai, érvelő nyelvet folyamatosan mitologikussággal keveri.²⁵ És az ember számára *idegen, belakhatatlan*, hiszen valójában mindannyian a világban élünk, s e helyzetet nem tudjuk meghaladni. A spekulatív gondolat és az életvilág dilemmáját egyébként M. H. Abrams tanulmánya kitekintő, záró részében több filozófiatörténeti példán keresztül is illusztrálja. A holbachijellegzetes antihumanizmussal (a *Système de la Nature*... reménytelenül determinációs ethoszával) Goethe eltökélten humán érdekű állásfoglalását állítja szembe, és Samuel Johnson szellemes tanúságtételét idézi meg; az angol esszéista, Berkeley szubjektív idealizmusára, az anyagi világ igazolhatatlanságának tézisére ismeretesen nem érvekkkel, hanem anyagi gesztussal válaszolt: egyszerűen belerúgott egy kőbe. Szkeptikus teóriavilág és mindennapi élet teljességgel összeférhetetlen – a dilemmát Abrams végül David Hume tépelődéseivel, vallomásaival, beismeréseivel illusztrálja. A nagy skót gnoszeológus,

bár a szkeptikus teóriaigazságot bölcselőként egy percre sem adta fel, tudván tudta és mindegyre megszenvedte, hogy kétféle, össze nem egyeztethető világban él.²⁶

A David Hume-i dilemma nagyon is érthető s átélhető; teóriavilág és életvilág inkongruenciája valóban aligha haladható meg. S a filozófus – a spekuláció erejét demonstráló eleata, a metafizikus, a logikus, a gnoszeológus – az életvilágot a *gondolat hőseként* olykor zárójelbe teheti, odahagyhatja. De a literátor-értelmező ezt nem teheti meg, már csak azért sem, mert az ő tárgya eleve ezer szállal van az életvilághoz kötve. Az irodalom ugyanis a posztstrukturalista tanítással szöges ellentétben egyáltalán nem „areferenciális”. Hősei az élő emberekhez nagyon is hasonlóan érzékelnek, beszélnek, gondolkodnak és éreznek, s még a szélsőséges világtagadó alkotói tendenciák is a világmintával szemben kénytelenek tételni és meghatározni önmagukat – fejtegeti Abrams is találóan, szellemesen.²⁷

A kurrens, posztstrukturalista irodalomelmélet, csak ismételni tudjuk, alapvetően „uninhabitable” és „unbelievable”. Nemcsak belakhatatlan világot tukmál ránk, de megértőképes, magyarázó erejű igazságokban is szűkölködik. S az Egyesült Államok irodalmárai ezt nem csupán jelezték, de átgondolt, alapos elemzésekben rendre meg is mutatták. Gerald Graff és Geoffrey Galt Harpham könyveiről a *Magyar Művészet* korábbi számaiban részletesen írtam: az előbbi az elvalótlanító elméleti ethosz működéséről, az utóbbi a kurrens nyelvi vízió problematikusságáról, tarthatatlanságáról, készített monografikus látteleket. Harphamék szakszerű, korrekt vizsgálódásaira természetesen nagy szükség van. A maga nemében azonban Abrams rövidebb tanulmánya is nélkülözhetetlennek tűnik. Amerika legnagyobb tekintélyű – alapos történeti és elméleti műveltségű, mindig világosan érvelő és konceptualizáló – irodalomtudósa az eltökélt humanizmus álláspontját konzekvensen érvényesítve kivételesen holisztikus, lényeglátó, összegző erejű képet alkotott.

A posztstrukturalizmust szolgáló, védő kanonizációs erőter nagyon hatékonyan működik, az abramsi higgadt, körültekintő érvelés azonban mégiscsak rést üt rajta. A teoretizmus cifra ruhái sorban hullanak le, s végül belátjuk, megértjük a félelmetes igazságot: a császár valójában meztelen. A posztstrukturalista premisszák, problémakezelések, konceptualizációs eljárások sosem lesznek segítségünkre megértési gondjainkban. Más utakat, egészen más utakat kell választanunk.

JEGYZETEK

- 1 „Intention cannot be added to or subtracted from meaning because language consists of speech acts, which are also intetional.” (Az intenció nem adható hozzá a jelentéshez, s nem is különíthető el tőle, mert a nyelv eleve intencionális beszédaktusokból áll.) MITCHELL, W. J. T. (editor): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985, 24.
- 2 „The teoretical impulse, as we have described it, always involves the attempt to separate things that should not be separated: on the ontological side, meaning from intention, language from speech acts; on the epistemological side, knowledge from belief.” (A teoretikus erőfeszítések, ahogyan leírtuk őket, mindig tartalmazzák a szeparációs elkülönítés gesztusát, olyan tárgyak esetében is, amelyek pedig nem hasíthatók kettőbe. Márpedig a jelentés és az intenció az ontológia szintjén, a nyelv és a beszédaktusok a tudás és a hit az episztemológia szintjén egyáltalán nem választhatók el egymástól.) *I. m.*, 29.
- 3 *I. m.*, 2.
- 4 *I. m.*, 4, 5.
- 5 „Theory is monotheistic, in love with simplicity, scope, and coherence. It aspires to explain the many in terms of the one, and the greater the gap between the unitary simplicity of theory and the infinite multiplicity of things in domain, the more powerful the theory.” „Perhaps it simply too late in the day for such a defense: since Wittgenstein, or perhaps since of Stanley Cavell’s reading of Wittgenstein, the temptation of refute skepticism (and reinstate the strongest claims of philosophical reason) has seemed less and less attractive.” *I. m.*, 7, 4.
- 6 EDDIN, Dwight (szerk.): *The Emperor Redressed: Critiquing Critical Theory*. The University of Alabama Press, 1995.
- 7 *I. m.*, 101, 102.
- 8 „As far as I can tell, Derrida knows next to nothing of the works of Frege, Russell, Wittgenstein [...] When Derrida writes about philosophy of language he refers typically to Rousseau and Condillac, not to mention Plato.” „Derrida is himself a very traditional philosopher [...] his work proceeds from assumptions are pre-Wittgensteinian.” *I. m.*, 193, 194. (A kiemelés magától a szerzőtől. Ny. B.)
- 9 „Bentham asked of any doctrine »Is it true«? then judged it to be true only if it accorded with his prior opinions and, when it did not, attributed to the doctrine to selfish interests or malign purposes.” *I. m.*, 13, 13–14, 32, 13.
- 10 „Whatever their divergence, and their sometimes bitter internal quarrels, moder theorists coincide in a strenuous antihumanism and in discrediting or dismantling the interrelated concepts of »humanity«, »human«, »man«, »the subject«, subjectivity«, »the person«, and »the self«.” *I. m.*, 14.
- 11 *I. m.*, 14.
- 12 *I. m.*, 29–30.
- 13 „A humanistic literary criticism is one that deals with a work of literature as composed by a human being, for human beings, and about human beings an matters of human concern” – határozza meg a humanista kritika és irodalomszemlélet fogalmát pontosan és egyszerűen Abrams. (A humanista irodalomkritika olyan irodalmi művekkel foglalkozik, amelyeket humán, emberi erő hozott létre hasonlóképpen humán lények számára, és amelyek emberek-ről, emberi érdekelttségű dolgokról szólnak.) *I. m.*, 37.
- 14 *I. m.*, 23–24.
- 15 *I. m.*, 24–25. Az irodalomkritikai gondolkozás szemléletváltásaihoz kapcsolódó tipológiát és történeti áttekintést egyébként Abrams ismeretesen *The Mirror and the Lamp* című könyvében alkotta meg, dolgozta ki részletesen.
- 16 „There is no subject who is agent, author and master of difference... Subjectivity – like objectivity – is an effect of difference.” *I. m.*, 16.
- 17 *I. m.*, 17.
- 18 *I. m.*, 17.
- 19 „Especially in deconstructive writings, a common model for textual conflict is that of *agon*, a struggle for mastery between diverse opponents” *I. m.*, 21.
- 20 „Instead of engaging, with what an author’s imagination has set forth, the reader looks askance at a literary work with the interpretative attitude: »What’s this text trying to put over on me«?” *I. m.*, 34.
- 21 WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Bp., Atlantisz, 1998, 78.
- 22 *I. m.*, 59, 70.
- 23 *I. m.*, 76, 78.
- 24 *I. m.*, 34.
- 25 Mint más írásomban már jeleztem, a nyelvet szubsztanciális mivoltában megragadó és rögzítő „nyelvfilozófiák” alighanem óhatatlanul mítoszi perspektívákba csúsznak át. A jelenséget széles körben és részletesen mutatja be kiváló könyveiben Roy Harris, az oxfordi egyetem néhai általános nyelvész professzora.
- 26 *I. m.*, 31, 36–37.
- 27 *I. m.*, 26.

Rezümék / Abstracts

Fekete György

Az élet küzdelem – Harcold meg!

■ A krédóként és ars poeticaként is értelmezhető esszé a küzdelem Janus-arcúsága felett tündöklik. Az egyik oldal az erkölcsi alap teljes hiányáról, a másik az igazság–békesség–méltányosság–szeretet egymást feltételező és erősítő győzelemvágyáról tanúskodik: az egyik a rosszért, másik a jóért folyik. A jóért folyó küzdelem az isteni megközelítésért zajlik. Aki hiszi, hogy az élet egyetlen küzdelemsorozat, és a győzelmet jelentő bíraskodás jó kezében van, az tudja, hogy a küzdelem–győzelem–vereség hármasa végül igazságosan fog kiegyenlítődni.

Gáspár Csaba László

Művészet/filozófia

■ A tanulmány első két része a filozófia, majd a művészet fogalmát tisztázza, a harmadikban pedig az előzőek következtetéseként röviden felvázolja egy lehetséges művészetfilozófia mibenlétét és feladatát. A kifejtés objektív – amennyiben a tárgyra irányul, és azt igyekszik megragadni –, de azt is kiemeli, hogy a filozófia és a művészet esetében már magának a tárgynak a kiválasztása, szemlélése és meghatározása is szellemi aktivitás eredménye. A művészetfilozófiai gondolkodás nem egyfajta szakírányú tevékenység, inkább *szellemi érzékenység*, odafigyelés a legkülönbözőbb jelenségekre. Nem különleges műtárgyra vagy tárgycsoportra figyel, hanem arra, *ami* a különböző tárgycsoportokban *tárgyasul*. Ezzel tisztább tárgy- és önmegértéshez segíti a különféle művészeti ágak kutatóit, talán a művészeket is.

Fábián László

Képek és pixelek, avagy váratlan resurrectio

■ A tanulmány a Műcsarnokban megrendezett – mintegy százötven alkotó félezernyi alkotását felvonultató – *Képek és pixelek* című fotószalonról (Nemzeti Szalon 2016) nyújt személyes hangú beszámolót, miközben társadalomtörténeti és művészetelméleti kitérőket közbeiktatva elmélkedik a legújabb kor vizuális civilizációjának áttekinthetlenségéről. A kiállítás kurátorai helyesen döntöttek, amikor lehetővé tették, hogy a rendezés az adott körülmények között, az általános vizuális áramlatok szövevényében *szituálja* a bemutatott anyagot. E jelképes

pixelek építőelemei lehetnek egy korszerűbb, korunkhoz szellemileg illeszkedő világlátásnak.

Szekfü András

Saul fia – kissé elmosódva

■ A kritikák, tanulmányok többsége kiemelkedő alkotás-ként ír a *Saul fiáról*. Az esszé az eddigi értékelésekre is támaszkodva vizsgálja a filmet, valamint történelmi és társadalmi jelentőségét. Három nézőpontot jelöl ki a *Saul* megértéséhez. Megkísérli az esztétikai elemzését, hiszen egy drámai alkotásról van szó. Megpróbál visszamenőleg betekinteni az alkotók műhelyébe, megvizsgálva a film egyedülálló stílusát. Végül szembenéz azzal a történelmi helyzettel, hogy a mai néző a nem létező korabeli filmdokumentumok *helyett* is nézi a *Saul* fiát.

Deák-Sárosi László

A filmnyelv változásai

■ Az 1950-es évek közepétől a 2000-re a magyar filmeket megnéző hazai mozilátogatók száma drasztikusan visszaesett. Vajon az ötvennégyeszes csökkenést pusztán a külföldi filmek térnyerése, a televízió és más médiumok elterjedése magyarázza? A tanulmány az 1941 és 2011 közötti alkotások alapján elemzi a *szimbolikus-retorikus film* eszmetörténeti háttérét és stilisztikai sajátosságait, majd azt bizonyítja: más tényezők is közrejátszottak, hogy a magyarországi játékfilmek – és különösen a művészfilmek – esztétikai és etikai szempontból is eltávolodtak a közönség értékrendjétől.

Lajta Gábor

A figuratív kép

■ A tanulmányban az alkotói vallomás műfaja ötvöződik a figura és a kép fogalmát több oldalról megvilágító művészetelméleti és művészettörténeti értekezéssel. A figuratív kép értelme nem a látvány, hanem az, ami nem látható, de a látható révén tárul fel: a figuratív kép lényege nem a figura vagy a kép, hanem hogy egyszerre figuratív és kép. E műfaj mindig azt szemlélteti, hogy a művész miként jut el az élettől a formához. El kell feledkeznie a modelltől, hogy a figurát a tárgyi mivolta fölé emelhesse, és az egyetemes felé mozdítsa. Ugyanakkor kockázatos és paradox művelet ez: ha túlságosan jól sikerül, absztrakttá válik az

ábrázolás. A figuratív kép a látáshoz és a soha nem a látot-takhoz kapcsolódik, ezért a figuratív festészet örök dilem-mája: képes-e oly módon újraértelmezni a látást, a lát-ványt, hogy ezzel feltárja a mögöttes erőket – elérve egészen a láthatatlanig.

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt

Költői és/vagy epikus színház?

■ Magyarországon a mai színházról folyó viták – sokszor átpolitizált érveket hangoztatva – elsősorban a rendezők személyéről szólnak. Mintha maga a színpadon megjelenő alkotás már nem is volna érdekes. Egy ilyen, tárgyában elbizonytalanodott kritikai közegben kell újra megvizsgálni például olyan poétikai fogalmat, mint a *költői színház*, amivel a Nemzeti Színház jelenlegi vezetése művészi célját meghatározza. De az is magyarázatra vár, hogy van-e még létjogosultsága az epikus színház terminus-nak, illetve tekinthető-e költői műalkotásnak például egy realista stílusban megírt dráma. A beszélgetés – a kortárs színházi előadásokra hivatkozva – annak reményében jár-jak körül ezeket a problémákat, hogy a hazai irodalomtu-dományban már évtizedek óta jelen lévő műfaj-típo-lógiai fogalomkészlet és elemzési szempontrendszer a színházról való párbeszédet is előreviszi.

Szántó F. István

Metafizika és művészetelmélet

■ A tanulmány úgy szűkíti le a metafizika sokrétű fogal-mát, hogy Kemény Katalin és Karátson Gábor művészetel-méletében mutatja ki a metafizikai irányultságot. Más-részt arra kíváncsi, hogy a néző és a mű közötti távolság felszámolásával – a valóság új megvilágításával – a szer-zők hogyan próbálják érvényes tudáshoz juttatni a befo-gadót. Végül: mindez miképp teszi szükségessé a ma álta-lános valóság- és művészetkép felülvizsgálatát.

Palotai János

Szalon – Képek és pixelek. A fotóművészetten innen – és túl.

■ A Műcsarnokban bemutatott kiállítás koncepciója egy-részt az európai gondolkodás gyökeréhez vezet vissza: a lá-togató Platón barlangjában bolyong, ahol a sötétség és a világosság kettőssége az örök igazságkeresésre utal. Ugyan-akkor a kiállítás korunk jelentésválságának a dokumentuma, ezért az utóbbi évek friss alkotásaival a jelent is látni, láttatni kell. Noha az idei Nemzeti Szalon eredeti terve ennek bemu-tatása volt, ez mégsem valósult meg maradéktalanul.

Buji Ferenc

A monumentális monotónia

■ A tanulmány a tradicionális keleti művészeti formák egyik lényegi jegyét, a *monumentális monotóniát* elemzi. E sa-játos változatlanság bizonyos értelemben összművészeti je-lenség, de főképp a keleti zenében fedezhető fel, amelynek eszközei – például az időtartam, az ismétlődés, a tempó, a ritmus, a harmónia és az alaphang visszatérése – mind a monumentális monotónia megvalósítását szolgálják. A keleti zene személytelen: hiányoznak belőle a hétköznapi emberi érzések, mert a Kelet számára a zene nem emberi jelenség. A hangszerekben és az énekhangban nem az ember szólal meg, hanem általuk a magasabb – termé-szeti, kozmikus, transzcendens – világok üzennek. A kele-ti zene monumentális monotóniája a keleti életszemlélet fontos sajátosságára is rávilágít: olyan tágasság, perspek-tivikusság jellemzi, amely valamiképpen az időtlenség levegőjét árasztja.

Juhász Sándor

Színes tájkép papíron

■ A XIX. század eleje óta akvarellnek is nevezett vízfestés az érett reneszánsz idején jutott el az észak-németalföldi tartományokba. A tanulmány e rendkívül népszerű for-ma – különösen a vízfestésű tájképek – történetét és technikáját ismerteti. A művészettörténet talán azért nem fordított kellő figyelmet a vízfestmény műfajára, mert egyfajta átmenetnek tekinthető a rajz és a festmény között: a vonalas rajzok iránt érdeklődők túl színesnek és festőinek látják, a festménykedvelőknek pedig papírra készült vázlatnak, avagy tanulmánynak tűnik.

Prékopa András

Kovács Attila művészetéről

■ Kovács Attila 1938-ban született Budapesten. Az 1956-os forradalom után emigrációba kényszerült, majd a stuttgarti Képzőművészeti Akadémián végzett. A hetve-nes években a grafikus-festő nemzetközileg is ismert és elismert művésszé vált. A tanulmány a matematikus szemszögéből közelít Kovács Attila művészetéhez: a ma-tematikai összefüggések megismertetésével és történeti adatokkal segíti az önmagukban is szép, a geometria nyelvén muzsikáló intellektuális alkotások megértését.

Lőcsei Gabriella**Független államiségünk eszméjét jelképező épület**

■ Sebő Ferenc, a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas énekes, gitáros, dalszerző, népzene kutató bevallja, hogy nagy szerelme a budai vár, független állami-ságunk jelképe. A Budavári Palota történelmi jelentőségé-nek teljes körű feltárása és bemutatása, az épület helyreál-lítása hosszú évekre, évtizedekre szóló, és mindannyiunk támogatására méltó program. Remélhetőleg unokáink – akik a magyar zene- és tánc hagyomány szálait már a ke-zükben tartják – tárgyi örökségünket is megtanulják be-csülni, és a mindent elherdálás kóros divatját feladva örömeiket lelik a befejezett épületegyüttesben.

Somogyi Győző**Keresztény művészet – modern művészet****Távlatok**

■ A hitvallásnak is tekinthető esszé kultúrtörténeti távlat-ból veti egybe a keresztény és a modern művészetet: nem alkotásokat elemez, hanem az emberiség sorsára és a Föld életére gyakorolt hatásukat hasonlítja össze. A szerző fejtegetésében a keresztény művészet éles ellentéte a val-lási elveket és hagyományokat megtagadó, a XIX. század-tól uralomra jutó modernitás, amelynek győzelme csak látszat, mert önmaga sírját ásó rendszer, ezért a művé-szetnek sincs helye a modernitás birodalmában. A művé-szektől ma hitet és erőfeszítést követel a létezés élő tarto-mányainak a megtalálása.

Csuday Csaba**A folyamatos jelen elégtelensége**

■ Milyen művészetfilozófiai kérdések adódnak abból, ha egy író (mint Bartis Attila *A vége* című regényében) meg-kettőzi a leírt beszéddel történő láttatás tükrét, és világ-, sors- és életértelmezői kísérletének „szócsövét” egy fo-tográfust választ? Ha a kép nélküli, bonthatatlan egysé-get képező szövegben, főhőse révén, a képek és a képal-kotás szerepe mégis elsődleges? A tanulmány e kérdések megválaszolásához két utat választ: egyfelől kiemeli a regényből a fényképész „képfilozófiáját” közvetítő gon-dolatokat, másfelől sorra veszi a könyv csomópontjait, amelyeken a verbalizált képek mintegy a cselekmény sa-rokpántjaivá válnak. A mű keserű végkövetkeztetése: a fénykép rögzíti, felerősíti a megélt pillanatokat, de „nem lát a jövőbe. Meg persze a múltba sem. Egy kép mindösz-sze az a pont, ahol a jövő összeér a múlttal. Ha úgy tet-szik: „a folyamatos jelen.”

Mórocz Gábor**Közelítések az esztétizmushoz**

■ Az esszé Justh Zsigmond Aggházy Károlyról és Med-nyánszky Lászlóról szóló írásain keresztül vázolja a szá-zadvégi alkotó kevéssé ismert esztétista gondolatvilágá-nak főbb összefüggéseit. Majd azt vizsgálja, hogy Justh nemzedéktársa, a fiatal Ignótus miképpen viszonyul eh-hez a nézetrendszerhez. Két radikálisan eltérő gondolko-dásmód nyilvánul meg e ma is figyelemre méltó vitában. Az egyik egy sajátos *evilági idealizmus*, amelynek összetee-vői közé tartozik a biológiai determinizmus, a dekadencia-kritika, a *művészetvallásos* attitűd, majd – Justh második korszakában – a népi eszme iránti elkötelezettség. Vita-partnere racionalista alapú, elméletellenes, ideológiakriti-kus, univerzalista életfilozófiát képvisel, amely szkepszis-sel, iróniával, időnként cinizmussal közelít a korszak olyan áramlataihoz, mint a szcientizmus, az esztétizmus és a népi-nemzeti gondolkör.

Beszélgetés Beke Lászlóval

■ Beke László tanárként, tudósként, kritikusként évtize-deken át kiemelkedő szerepet vállalt a hazai kulturális életben. Részt vett a kortárs magyar képzőművészet in-tézményi hátterének megteremtésében, elméleti és kriti-kai írásai pedig kánonteremtők. A *Magyar Művészet* fő-szerkesztőjével folytatott beszélgetés nem számvetés, hanem közös töprengés, elsősorban arról, hogy a hetve-nes években induló hazai értelmiség pályáját két – egy-mást kizáró – értékvilág folytonos ütközése határozta meg: a „létező szocializmus” politikai korlátai és a kultúr-politika kényszerű liberalizálása, amely „a szabadság kis köreit” nyitotta meg.

Nyilasy Balázs**A király meztelen, avagy Abramsék esete a teoretizmussal és a posztstrukturalizmussal**

■ A kanonizált irodalomértési áramlatok az Egyesült Álla-mokban nem maradtak kritika nélkül, és ez az elméletek, valamint a teoretikus ethosz bírálatához is elvezetett. A szerző M. H. Abrams-tanulmányát veszi alaposabban szemügyre (*What is a Humanistic Criticism?*), majd arra a véleményre jut, hogy a posztstrukturalizmust szolgáló és védő kanonizációs erőter hatékonyan működik, de Abrams érvelése rést üt rajta. A posztstrukturalista téte-lek, problémakezelés és megoldási stratégiák aligha old-ják fel maradéktalanul a szépirodalmi szövegek értelme-zésének kérdőjeleit.

György Fekete**Life is a Fight – Fight it Out!**

■ This essay, which intends to be a personal as well as an artistic creed, contemplates the Janus faced nature of fight. One side is characterised by the total lack of moral foundations, the other desires the victory of truth, peace, justice, and love which mutually assume and strengthen one another: one is fighting for evil, the other for good. The fight for goodness seeks to approach the divine. Anyone who thinks that life is a single series of fights, will know that the triad of fighting, victory and defeat will be justly balanced in the long run.

László Gáspár Csaba**Philosophy of Art**

■ The first two parts of this study clarify the concepts of philosophy and art, while the third one, drawing the conclusions of the former two, outlines the nature and tasks of a possible philosophy of art. The discussion is objective insofar as it focuses on and seeks to grasp the subject matter, but it also points out that in the case of philosophy and art both the choice and the contemplation and definition of the subject matter are a result of spiritual activity. Engagement in art philosophy is not a professional activity, rather, it is a *spiritual sensitivity*, a watchfulness to a wide variety of phenomena. It is not interested in particular art objects or groups of art objects, but in what becomes *objectified* in those groups of objects. It thus helps students of various branches of art and perhaps even artists to a clearer understanding of both the subject matter and the self.

László Fábián**Pictures and Pixels, or an Unexpected Resurrection**

■ This study offers a personal report on the photo exhibition, *Pictures and Pixels* (National Salon 2016), featuring some 500 works by nearly 150 artists at the Hungarian Kunsthalle, with excursions on social history and art theory which contemplate the impossibility of surveying contemporary visual civilization. The curators of the exhibition made the right decision when allowing the designers to *situate* the material of the show in the vortex of current visual trends. These symbolic pixels may become the building blocks of an up-to-date vision of the world, one intellectually befitting our times.

András Szekfű**Son of Saul – a Little Obscured**

■ According to the majority of critical reviews as well as scholarly studies *Son of Saul* is an outstanding work.

Starting from previous evaluations this essay discusses the film as well as its historical and social significance. It offers three points to consider for understanding *Son of Saul*. Besides providing an aesthetic analysis of the film as drama, it attempts to peer into the creators' workshop retrospectively, examining the film's unique style. Finally, it faces the present historical situation in which today's viewers watch this film *also* as one of documentaries of the time which were in fact never made.

László Deák-Sárosi**Changes in the Language of Film**

■ Since the mid-1950s to the 2000, the number of Hungarian moviegoers watching Hungarian films has dropped drastically. Can we explain this fifty-four-fold reduction by the mere advance of foreign films, television, and other media? Based on the works made between 1941 and 2011, this study analyses the intellectual history behind and the stylistic particularities of the *symbolical-rhetorical* type of film, and proves that other factors also contributed to the growing aesthetic and ethical distance of Hungarian feature films – especially art films – from the values of the public.

Gábor Lajta**Figurative Image**

■ This study combines an artist's confession with a theoretical and art historical discussion which clarifies the notions of figure and image from several points of view. The meaning of figurative image is not the spectacle per se but what is not visible yet revealed by what is seen; the essence of the figurative image is not the figure or the image, but that it is simultaneously figurative *and* image. This genre has always illustrated how artists move from life to form. They must forget the model to be able to raise the figure above its objective nature and move it toward the universal. However, this operation is risky and paradoxical: if one succeeds too well, representation becomes abstract. The figurative image is related to vision and never to what is seen – hence the eternal dilemma of figurative painting: can it reinterpret the visible so as to reveal the underlying forces and reach the invisible?

Ágnes Pálfi and Zsolt Szász**Poetic and/or Epic Theatre?**

■ Today's often highly politicised debates about theatre in Hungary revolve around the persons of directors, as if the work appearing on stage was no longer interesting. It is in such a critical environment uncertain about its subject mat-

ter that a concept of poetics, *poetic theatre*, which the current leadership of the National Theatre defined as its artistic objective, has to be reexamined. But it is also to be explained whether epic theatre as a term has any legitimate use, or whether a play written in a realistic style can be regarded as a work of poetry. The conversation, with reference to contemporary performances, explores these problems in the hope of advancing the dialogue on theatre through the concepts and analytical tools of genre typology which has been present in Hungarian literary scholarship for decades.

István F. Szántó

Metaphysics and Art Theory

■ This study narrows down the multifaceted concept of metaphysics by revealing the metaphysical orientation in the art theories of Katalin Kemény and Gábor Karátson. On the other hand, it seeks to discover how the authors attempt to offer valid knowledge to their readers by eliminating the distance between work of art and viewer, and thus shedding a new light on reality. Finally, it attempts to answer how all this requires a reexamination of the contemporary image of reality and art.

János Palotai

The Salon - Pictures and Pixels. The Art of Photography from Here – and Beyond

■ The underlying principle of the exhibition at the Kunsthalle derives from the roots of European thinking: visitors wander around in Plato's cave, where the duality of darkness and light refers to the eternal search for truth. At the same time, the exhibition witnesses to the crisis of meaning in our time, and it therefore it is important to see the present and to let it be seen through the fresh works of the last few years. Although this had been the original plan for this year's National Salon, it was not fully realized by this exhibition.

Ferenc Buji

Monumental Monotony

■ This study examines an essential feature of traditional Eastern art forms, the so-called *monumental monotony*. This special immutability is, in a sense, an eastern Gesamtkunstwerk phenomenon, but it is mostly present in eastern music, the tools of which – such as duration, repetition, tempo, rhythm, harmony, and the return to the keynote – serve the realization of monumental monotony. Eastern music is impersonal: it lacks ordinary human emotions because for the East music is not a human phenomenon. It is not the human voice that we hear through

the musical instruments and the singing; instead, it is higher – natural, cosmic, transcendental – worlds that send their messages through them. The monumental monotony of eastern music highlights an important particularity of the eastern outlook: it is characterised by a spaciousness and broadness of perspective that emanate an air of timelessness.

Sándor Juhász

Colourful Landscapes on Paper

■ Called aquarelle from the beginning of the 19th century, watercolour painting reached the Netherlands during the High Renaissance. This study presents the history and technique of this highly popular genre, particularly watercolour landscapes. The history of art may have not paid sufficient attention to the genre because it can be regarded as a kind of transition between drawing and painting: it might seem too colourful and picturesque to those interested in linear drawings, while it appears as a mere sketch or study to the lovers of painting

András Prékopa

On the Art of Attila Kovács

■ Attila Kovács was born in Budapest in 1938. After the revolution in 1956, he had to emigrate, and later graduated from the Academy of Fine Arts in Stuttgart. In the seventies, he became an internationally known and respected graphic artist. This study approaches his art from a mathematician's point of view: outlining mathematical relations and historical facts it helps the understanding of these beautiful, intellectually demanding works which play the music of geometry.

Gabriella Lőcsei

A Building Complex Representing the Idea of our Independent Statehood

■ Ferenc Sebő, an Artist of the Nation, Kossuth Prize-winning singer, guitarist, songwriter, and ethnomusicologist, confesses that he is a lover of the Buda Castle, a symbol of our independent statehood. The full exploration of the historic importance of the Royal Palace and the restoration of its buildings are a programme for years and decades to come and worthy of all our support. Hopefully, our grandchildren, who will be inured to Hungarian music and dance traditions, will also learn to appreciate our tangible heritage and, giving up the infectious habit of squandering everything, will enjoy the completed building complex.

Győző Somogyi**Christian Art– Modern Art**

■ This essay, which is also an artistic creed, compares Christian and modern art from a cultural historical perspective: it does not analyse works of art themselves but their impact on the fate of humanity and the Earth. In the author's discussion, Christian art is in sharp contrast with modernity, which denies religious principles and traditions, and has been ascendant since the 19th century. It dominates, however, only in appearance, because it is a system digging its own grave, so there is no room for art in the realm of modernity. Finding the living provinces of existence requires faith and effort from artists today.

Csaba Csuday**The Inadequacy of the Present Continuous**

■ What kind of art philosophical questions arise when a writer redoubles the mirror of making things visible by the act of speech (as does Attila Bartis in his novel *The End*) and chooses a photographer as "mouthpiece" for his attempt to interpret the world, fate and life? What happens if the role of pictures and picture making remains primary in his pictureless, indivisible text? To answer these questions, the study takes two routes; on the one hand, it singles out the ideas conveying the photographer's "picture philosophy" from the novel; on the other hand, it lists those nodes of the book at which verbalised pictures become the cornerstones of the plot. The bitter conclusion of the novel is that a photograph captures and amplifies lived moments, but cannot "foresee." Nor can it see the past. A picture is simply the point where the future meets the past. It is present continuous, if you like.

Gábor Mórocz**Approaches to Aestheticism**

■ This essay outlines the contexts of the lesser known end-of-century aestheticism of Zsigmond Justh through his writings on Károly Aggházy and László Mednyánszky. It explores how Justh's contemporary, the young Ignóty, relates to these views. Two radically opposed ways of thinking manifest themselves in their debate, which is remarkable even in our day. One is a specific this-worldly idealism, including among others biological determinism, a criticism of decadence and the belief in art as religion, and then – in Justh's second period – a commitment to populism. His debating partner holds a rationalist, anti-theoretical and ideology-critical universalist philosophy of life that approaches the scientism, aestheticism and populist-nationalist thought of the era with skepticism, irony and, at times, cynicism.

In Conversation with László Beke

■ A teacher, scholar and critic, László Beke has assumed a prominent role in Hungarian cultural life for decades. He participated in the creation of the institutions of contemporary Hungarian art, and his theoretical and critical writings have become canonical. The conversation with the editor-in-chief of *Magyar Művészet* is not a reckoning but a joint speculation on the fact that careers of Hungarian intellectuals starting out in the seventies were defined by the continuous conflict between two – mutually exclusive – systems of values: the political limits of "existing socialism" and the forced liberalization of cultural policy that opened up "small circles of freedom."

Balázs Nyilasy**"But He isn't Wearing Anything at All!," or the Case of Abrams et al. with Theory and Post-structuralism**

■ Canonised currents in understanding literature in the United States have not remained without their critics, and this has led to a criticism of theories and the ethos of theorists. The author takes a closer look at M. H. Abrams's study, "What is a Humanistic Criticism?" and draws the conclusion that the force field of canonisation serving and protecting post-structuralism is working effectively, but Abrams' argument breaches it. Poststructuralist theses, their strategies of handling and solving problems will hardly be able to fully resolve the questions arising in the interpretation of literary texts.

Szerzők / Authors

Beke László CSc. (1944)

Munkácsy Mihály- és Széchenyi-díjas művészettörténész, egyetemi tanár, a bukaresti Képzőművészeti Egyetem díszdoktora. 1995-től öt éven át a Műcsarnok főigazgatója. 2000 és 2011 között az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének igazgatója és Művészettörténeti Bizottságának tagja. Kutatási területe a XIX. és a XX. századi művészet, médiatörténet és -elmélet.

Buji Ferenc (1962)

filozófiai író, esszéíró, műfordító, szerkesztő. Kutatási területe a művészettörténet, filozófia, kultúrtörténet, összehasonlító vallástörténet, tudományelmélet. A tradicionális létszemlélet ismert képviselője. 2007-ben az *Életünk* folyóirat nívódíjában részesült.

Csuday Csaba PhD (1944)

irodalomtörténész, író, műfordító, egyetemi docens. 2004-ben a spanyol Polgári Érdemrend, 2014-ben a Magyar Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült. A Magyar Írószövetség és az MTA köztestületi tagja. A *Magyar Művészet* szerkesztője.

Deák-Sárosi László PhD (1969)

költő, filmesztéta, a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet referense, a *Hazanéző* című folyóirat munkatársa. Kutatási területe a képi retorika, a film- és a zeneelmélet, valamint a verstan. Tizenkét könyv, illetve CD szerzője.

Deme Tamás PhD (1946)

tanár, egyetemi docens, művelődéskutató. Pedagógusképzésben tanított a pécsi, a debreceni, a Pázmány Péter és a Károli Gáspár Egyetemen. Művészeti nevelést integráló iskolakísérletet vezetett tizenöt éven át négy tárgybán, harminc iskolában. A Magyar Írószövetség tagja.

Fábián László (1940)

író, költő, esztéta, szerkesztő, egyetemi oktató. Gazdag irodalmi és szakírói munkásságáról a hollandiai Mikes Kelemen Társaság rendezett vitanapot. 1984-ben megkapta a társaság kitüntetését. Műfordítói tevékenységét a finn állam Kalevala-díjjal ismerte el. Újságírói életművéért Deák Ferenc-díjat kapott 1995-ben.

Fekete György (1932)

Kossuth-, Prima- és Munkácsy Mihály-díjas belsőépítész, Érdemes művész, szakíró, szerkesztő, professor emeritus. Művészi alkotópályája a belsőépítészet szinte minden területét átfogja. Alapító főszerkesztője a *Magyar Iparművészet* című folyóiratnak. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Gáspár Csaba László PhD (1956)

filozófus, teológus, a Miskolci Egyetem BTK Filozófiai Intézetének habilitált docense. Kutatási területe a vallásfilozófia, filozófiai antropológia.

Juhász Sándor (1954)

művészeti író, újságíró. Kutatási területe a második világháború előtti magyar magángyűjtemények és a XVII. századi holland grafika.

Kulin Ferenc PhD (1943)

irodalomtörténész, József Attila-díjas kritikus, szerkesztő, író, politikus, címzetes egyetemi docens. Fő kutatási területe Kölcsey Ferenc életműve és a reformkor esztétikája. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Lajta Gábor (1955)

Munkácsy Mihály-díjas festőművész, művészeti író. Klaszikus és kortárs képzőművészettel, filmművészettel foglalkozó írásai szakfolyóiratokban jelentek meg. A Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

Lőcsei Gabriella (1945)

magyar–latin szakos középiskolai tanár, Táncsics Mihály- és Prima Primissima-díjas újságíró, kritikus, tévékritikus. 1973 és 2014 között a *Magyar Nemzet* munkatársa.

Mórocz Gábor (1981)

bölcsésztanár, szerkesztő. Kutatási területe a magyar esszé és esszéisztikus széppróza története a XIX. század második felében és a XX. század elején. 2015 óta a *Magyar Napló* kritika- és tanulmányrovatának szerkesztője.

Nyilasy Balázs PhD (1950)

irodalomtörténész, kritikus, az irodalomtudomány kandidátusa, habilitált egyetemi docens. Kutatási területe a XIX. századi magyar irodalom, Arany János és Jókai Mór életműve, valamint a modern magyar románc.

Pálfi Ágnes PhD (1952)

költő, esszéíró, a Magyar Írószövetség költői szakosztályának tagja, 2013-tól a *Szenáriumi* szerkesztője. Legutóbbi kötetei: *Kortyolgat az ég tavából* (Arany János és József Attila mitopoézise); *Móbiusz* (Válogatott és új versek).

Palotai János, dr. (1939)

esztéta, szakíró, egyetemi oktató. Kutatási területe a film- és a fotóművészet, a vizuális kommunikáció és kultúra. Tanulmányai főképp szakfolyóiratokban jelentek meg. A Magyar Filmművész Szövetség tagja.

Prékopa András (1929)

Széchenyi-díjas matematikus, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, a Bolyai János Matematikai Társulat tiszteletbeli elnöke, az Eötvös Loránd Tudományegyetem professor emeritusa. Az operációkutatás egyik magyarországi megalapozója, valamint a számítástechnika, a matematikai statisztika és a valószínűségszámítás neves kutatója. 2005-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült.

Somogyi Győző, dr. (1942)

Munkácsy-, Prima Primissima- és Kossuth-díjas, Magyar Örökség elismerésben részesült grafikus és festő, kiváló művész, a teológia doktora. 2014-ben a Nemzet Művésze címmel tüntették ki. Fő kutatási területe a magyar történelmi viseletek és a népi építészet. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Szántó F. István PhD (1964)

esszéíró, tanár, szerkesztő. A Pécsi Tudományegyetem Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének oktatója. Kutatási területe a XIX–XX. századi eszme-, irodalom- és esztétikatörténet.

Szász Zsolt (1959)

Blattner-díjas bábművész, dramaturg, rendező. A Hattyúdall Színház vezetője, 1993-tól 2012-ig a Szárnyas Sárkány Fesztivál művészeti vezetője, 1991-től a Nemzetközi Betlehemes Találkozó főmunkatársa. 2013-tól a Nemzeti Színház tagja, a *Szenáriumi* című folyóirat felelős szerkesztője.

Szekfü András PhD, DLA (1941)

filmtörténész, habilitált címzetes egyetemi tanár, a Zsigmond Király Egyetem professor emeritusa. Fő kutatási területe a dokumentumfilm-művészet története és elmélete. Jelenleg a *Magánkalóz a filmdzsungelben* című, Georg Hölleringről szóló könyve (Gondolat, 2014) folytatását írja.

Beke, László, CSc (1944),

art historian, university professor, recipient of the Munkácsy and Széchenyi Prizes, with an honorary doctorate at the University of Fine Arts in Bucharest. Director of the Budapest Kunsthalle between 1995 and 2000. Since 2000 director of the Research Group for Art History and member of the Committee of Art History, both at the Hungarian Academy of Sciences. His research interests include the history and theory of art and media in the 19th and 20th centuries.

Buji, Ferenc (1962),

essayist writing on philosophical topics, translator, editor. His research interests include art history, philosophy, cultural studies, comparative religion, and the philosophy of science. A well-known representative of the traditional worldview on being. In 2007, he was bestowed the Award for Excellence by the journal *Életünk*.

Csaba, Csuday, PhD (1944),

literary historian, writer, translator, associate professor. Knight's Cross of the Spanish Order of Civil Merit (2004); and with the Officer Cross of the Hungarian Order of Merit (2014). He is a member of the Hungarian Writers' Association, a public member of the Hungarian Academy of Sciences, and copy editor of *Magyar Művészet*.

Deák-Sárosi, László, PhD (1969),

poet, film critic, fellow of the Hungarian National Digital Archive and Film Institute, an associate of the journal *Hazanéző*. His research interests include pictorial rhetoric, cinematic and musical theory and prosody. He has authored twelve books and CDs.

Deme, Tamás, PhD (1946),

teacher, associate professor, education researcher. He taught teacher training courses at the universities of Pécs and Debrecen, Pázmány Péter Catholic University and Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hun-

gary. For fifteen years, he directed a school experiment integrating art education, teaching four subjects at thirty schools. Member of the Hungarian Writers' Association.

Fábián, László (1940),

writer, poet, aesthetician, editor, university lecturer. His rich literary and professional writing career was the subject of a conference organised by the Mikes Kelemen Association in Holland, which bestowed on him its prize in 1984. He was awarded the Kalevala Prize by the Finnish State for his work as a translator. He was awarded the Deák Prize in 1995.

Fekete, György (1932),

Kossuth, Prima and Munkácsy Prize-winning interior designer, writer, editor, professor emeritus, meritorious artist. His career spans virtually all areas of interior design. Founding editor-in-chief of the journal *Magyar Iparművészet*. Since 2011 president of the Hungarian Academy of Arts.

Gáspár, Csaba László, PhD (1956),

philosopher, theologian, habilitated associate professor at the Faculty of Philosophy of the University of Miskolc. His research interests include the philosophy of religion and philosophical anthropology.

Juhász, Sándor, (1954),

writer on art, journalist. His research interests include Hungarian art collections before World War II and 17th-century Dutch drawing.

Kulin, Ferenc, PhD (1943),

literary historian, critic, recipient of the József Attila Prize; editor, writer, politician, honorary professor. Decorated with the Commander Cross of the Hungarian Order of Merit in 2013. His main research interests include Ferenc Kölcsey's oeuvre and the cultural history of the Reform Era. He is editor-in-chief of the journal *Magyar Művészet*.

Lajta, Gábor (1955),

painter, writer, recipient of the Munkácsy Prize. His writings on classical and contemporary art and film have appeared in professional journals. Corresponding member of the Hungarian Academy of Arts.

Lőcsei, Gabriella (1945),

secondary school teacher of Hungarian and Latin, journalist, critic, TV critic, recipient of the Táncsics Mihály and

Prima Primissima Prizes. On the staff of *Magyar Nemzet* from 1973 to 2014.

Mórocz, Gábor (1981),

liberal arts teacher, editor. His research focuses on Hungarian essay and essayistic fiction in the second half of 19th and early 20th century. Editor of scholarly papers and of the review section at the magazine *Magyar Napló* since 2015.

Nyilasy, Balázs, PhD (1950),

literary historian, critic, habilitated associate professor. His research interests include 19th-century Hungarian literature, the oeuvre of János Arany and Mór Jókai, and modern Hungarian romance.

Pálfi, Ágnes, PhD (1952),

poet, essayist; member of the Hungarian Writers' Association. Since 2013, editor of *Szcenárium*. Her latest works include *Kortyolgat az ég tavából* (Arany János és József Attila mitopoézise) and *Möbiusz* (Válogatott és új versek).

Palotai, János, dr. (1939),

aesthetician, writer, university lecturer. His research areas include film and photography, visual culture and communication. He has published mostly in professional journals. Member of the Hungarian Society of Cinematographers.

Prékopa, András (1929),

mathematician, winner of the Széchenyi Prize, university professor, regular member of the Hungarian Academy of Sciences. Honorary president of János Bolyai Mathematical Society and professor emeritus of Loránd Eötvös University. One of the founders of operations research in Hungary, a distinguished scholar of computation, mathematical statistics, and probability theory. In 2005 he was decorated with the Commander Cross of the Order of Merit of the Hungarian Republic.

Somogyi, Győző, dr. (1942),

painter, graphic artist, winner of the Munkácsy, Prima Primissima, Kossuth, and Hungarian Heritage Prizes. He received the Artist of the Nation Prize in 2014. He holds a doctorate in theology. His research has focused on the history of Hungarian dress and folk architecture. Regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Szántó, F. István, PhD (1964)

essayist, teacher, editor. Lecturer at the Department of Classical Literary History and Comparative Literature of the University of Pécs. His research interests include the history of ideas, literature and aesthetics in the 19th and 20th centuries.

Szász, Zsolt (1959),

puppeteer, recipient of the Blattner Prize, dramaturge, director. Managing director of Hattyúdal Theatre. From 1993 to 2012 Art Director of the Winged Dragon Festival; since 1991, senior fellow at the International Nativity Play Meeting. Since 2013, member of the Hungarian National Theatre, editor-in-chief of the journal *Szcenárium*.

Szekfü, András PhD, DLA (1941),

film historian, university professor, professor emeritus of King Sigismund University. His main research interests include the history and theory of documentary cinema. Currently, he is working on a sequel to his 2014 book (*Magánkalóz a filmdzsungelben*, about Georg Höllering).

HELYREIGAZÍTÁS

Előző, 2016/2. számunk 143. oldalán – Csáji László Koppány „Szörnyen csodás” *Kelet-képünk* című írásában – Hérodotosz helyett sajnálatos módon Homérosz neve szerepel. A hibáért a szerző és az olvasók elnézését kérjük.
A szerkesztők.

Elválasztó képeken:

18. FRANKL Aliona | Hajólánc (részlet a Duna c. sorozatból) | 2010
26. FAZEKAS István | Élményfürdő | 2007
36. ÁRENDÁS József | Plakátterv a Saul fia c. filmhez | 2016
42. HERENDI Péter | Pernye | 2005
50. SZÉL Ágnes | Szívhangok – Botos Péter: Ikerkék c. szobra alapján | 2011
60. felül: © BENKŐ Imre | Tanya | Aracsiné Kurai Anna, Hódmezővásárhely | 2013
60. alul: © BENKŐ Imre | Lakótelep | Hódmezővásárhely | 2013
71. DRÉGELY Imre | Transformer | 2009
86. CZIGÁNY Ákos | Szépművészeti Múzeum, Budapest | Galéria: A művészet fénye című sorozatból | 2010
96. KOSMÁLY Gábor | Új fossziliák 1. | 2010
104. TÓTH György | Tunyogi Henriette | részlet a Magyar Múzsák sorozatból | 2014
117. GÁRDI Balázs | Sziklaugró | Boston, Egyesült Államok | 2012
128. Horváth Péter | Ádám és Éva | 2010
137. GÉCZI János | Balatonkenese 1. | 2015
149. BALLA András | Dobogókő | részlet a Menedék című könyvből | 2009

Címlapon:

Kiállítás enteriőr |
Képek és pixelek – Fotóművészet és azon túl, a Nemzeti Szalon képei a Műcsarnokban | 2016. április 23. – június 26. | Fotó: LUZSICZA Fanni

Az illusztrációk forrásai:

- 4–6. oldal: Fekete György
8–16. oldal: Nagy Barbara
18. oldal: Műcsarnok, ©Hungart
26. oldal: Műcsarnok, (Képek és pixelek – Fotóművészet és azon túl), a Nemzeti Szalon 2016 sajtóanyaga
29. oldal: Műcsarnok, (Képek és pixelek – Fotóművészet és azon túl), a Nemzeti Szalon 2016 sajtóanyaga
31. oldal: Gyenes Zsolt ©Hungart
32–33. oldal: Haris László
34. oldal: Lux Antal ©Hungart
35. oldal: Fiala de Gábor ©Hungart
36. oldal: Árendás József
38–39. oldal: Saul fia c. film sajtóanyaga, mozinet.hu
41. oldal: Műcsarnok, ©Hungart
45. oldal bal: MaNDA
45. oldal jobb felül: pillanatkép Gyenes Mária)
45. oldal jobb alul: pillanatképek (Új Neuropa Film Kft.)
46. oldal bal: pillanatképek (T. T. Filmműhely Kft.)
46. oldal jobb: pillanatképek (Kreatív Médiaműhely Kft.)
50. oldal: Szél Ágnes ©Hungart
53., 54., 57., 58. oldal: Lajta Gábor
60. oldal: Benkő Imre
62., 64., 66., 67., 68. oldal: Eöri-Szabó Zsolt
71. oldal: Műcsarnok, ©Hungart
81–82. oldal: Műcsarnok, (Képek és pixelek – Fotóművészet és azon túl), a Nemzeti Szalon 2016 sajtóanyaga
82. oldal alul: Révész Tamás ©Hungart
83. oldal felül: Szalontai Ábel ©Hungart
83–85. oldal: Műcsarnok, (Képek és pixelek – Fotóművészet és azon túl) Nemzeti Szalon 2016 sajtóanyaga
86. oldal: Műcsarnok, ©Hungart
88. oldal: wikimedia commons
91. oldal: www.vintag.es
92. oldal: wikimedia commons
96. oldal: Kosmály Gábor ©Hungart

- 98–99. oldal: © The Trustees of the British Museum
100–101. oldal: © bpk-Berlin
104. oldal: Műcsarnok
107. oldal: Műcsarnok, (Képek és pixelek – Fotóművészet és azon túl), a Nemzeti Szalon 2016 sajtóanyaga
106–108. oldal: Kovács Attila ©Hungart
110. oldal: wikipedia
111–112. oldal: Sebő Ferenc
113. oldal: Hauszmann Alajos: A magyar királyi vár. Budapest, é. n. [1912]
114. oldal: Sebő Ferenc
117. oldal: Gárdi Balázs
124. oldal: Fotó: Cosmin Bumbuț wikimedia commons
128. oldal: Horváth Péter
137. oldal: Műcsarnok, ©Hungart
149. oldal: Balla András