

Tartalom / Contents

3 Bevezető	87 Vassányi Miklós A Szépség története <i>Ál-Areopagita Szent Dénes</i>
4 Beszélgetés Vashegyi Györggyel	
8 Csáji Attila A „remény évei” és a lemaradáskomplexus	92 Wesselényi-Garay Andor Térbe írt történelem
16 Jankovics Marcell A <i>Toldi</i> rajzfilmen	104 Farkas Ádám Időutak Török Richárd portrészobrászatában
25 Szmodis Jenő Tudomány, intuíció, művészet – történelmi látókörben	109 Szász Zsolt Új dramaturgiával a történelem színpadán
32 Máté Zsuzsanna A „művészet vége” dilemma művészet/ filozófia-történeti diskurzusáról	115 Lőcsei Gabriella A képzőművész Szkok Iván: Visegrádtól Visegrádig
42 Zuh Deodáth Művészettörténet elmélet nélkül. Egy XX. századi esettanulmány	118 Csuday Csaba Örölméletek
50 Juhász Sándor Műgyűjtemények a hazai történelem sodrában	125 Balogh Csaba Florentinus nazione, non moribus Berényi Márk: <i>Dante etikája</i>
56 Zelnik József Csoóri Sándor haza-hite, nomád teológiája	131 Feledy Balázs Az őszinteség katarzisa Romváry Ferenc <i>A képtárcsináló</i> című könyvéről
61 Egon Friedell Mit jelent a művelődéstörténet, és miért érdemes foglalkozni vele?	135 Windhager Ákos Pierre Ménard esete Adornóval
69 John Lukacs Történész és regényíró – miben hasonlítanak?	142 Rezümék / Abstracts
75 Gáspár Csaba László Mi a történelem?	148 Szerzők / Authors

A képanyag összeállításához

nyújtott segítségükért

köszönetet mondunk

- a Budapesti Történeti Múzeumnak
- Prutkay Péternek
- Péreli Zsuzsának.

A borítón:

Pérel Zsuzsa: Amnézia
(selyem, pamut, zsenília,
kétoldalas gobelin,
100 x 150 cm)
1980
Fotó: Szelényi Károly

Magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára
Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.
A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi 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

MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Bevezető

Hogyan gondolkodtak különböző korok bölcselei a túlvilági eredetű szépség és az emberi sorsokba avatkozó evilági erők, azaz a művészet és a történelem viszonyáról? Mi történik a történelmi tárggyal, tematikával (esemény-nyel, személlyel, helyszínnel, nyelvi állapottal, korokhoz kötődő eszmével, viselkedésmintával, erkölcsi normával, politikai struktúrával stb.), amikor a műalkotások alkotóelemévé válik? Vajon rekonstruálható-e egy mű „eredeti” esztétikai üzenete, miközben nyelvi-formai elemeinek jelentése folytonosan módosul? Hogyan függenek össze stílusirányzatok és művészetelméleti teóriák az adott kor társadalmi állapotával, politikai tendenciáival? Milyen szerepük van egy életmű, stílusirányzat, konkrét műalkotás *megítélésében* a változó történelmi körülményeknek?

Lapunk e számának szerzőit ezek a problémák foglalkoztatják. Vashegyi Györggyel, az MMA új, 2017 októberében megválasztott elnökével folytatott beszélgetésünket követő tanulmányok módszertanilag aszerint különböztethetők meg egymástól, hogy az elmélet felől közelítenek-e konkrét művekhez és szerzőkhöz, vagy éppen ellenkező irányból indulnak el. Vassányi Miklós az Isten és a Szépség fogalmának platonikus és biblikus-keresztény felfogását egyeztető V. századi teológus értekezésében talál rá „a platonikus ideatan, az újplatonikus ontológia és a keresztény alapteológia szintézisére”. Gáspár Csaba László a Nietzsche által felvetett kérdést teszi a modern és posztmodern művészetfilozófiák mérlegére: vajon képes lehet-e a művészet kiszabadítani az embert saját történelmi tudatának szorításából? Szmodis Jenő Karl Popper doktriner-racionalista tudományfilozófiájának bírálataira vállalkozik, és érvrendszerét kultúrtörténeti példák sokaságára alapozza. Máté Zsuzsanna a „történelem végéről” és a „művészet végéről” szóló teóriák rejtett összefüggéseire, illetőleg azok filozófiai látszó, valójában leplezetlen ideologikus kiindulópontjára hívja fel a figyelmet. Wesselényi-Garay Andor az építőművészet és a történelmi tudat kölcsönhatását elemzi az *emlékmű*, illetőleg a *műemlék* fogalmának árnyalt elemzésével, Zuh Deodáth egy építészettörténeti értekezés opponensi bírálataira támaszkodva hangsúlyozza a történeti megközelítés elméleti megalapozottságának fontosságát.

A tanulmányok többsége konkrét művekhez, illetőleg szerzőkhöz kapcsolódó elméleti kérdéseket vet fel. Csáji Attila az 1960-as, 1970-es évek magyar képzőművészeti kánonjának újraértékelését látja indokoltnak, Jankovics Marcell készül Toldi-filmjének koncepcióját vázolja, Juhász Sándor a hazai műgyűjtemények XX. századi történetének mostoha, sokszor tragikus mozzanataira emlékeztet. Farkas Árpád a fiatalon elhunyt Török Richárd portrészobrászatát a posztkonceptuális művészet áramlatába sorolja, Szokos Iván – Lőcsei Gabriellának nyilatkozva a Visegrádon felavatott Görgei-szobráról – a történelem és a művészet kapcsolódási pontjait tapintja ki, Szász Zsolt a Nemzeti Színház közelmúltjának repertoárját áttekintve Vidnyánszky Attila történetszemléletének alakulását vizsgálja.

E számunkkal induló recenziórovatunk négy kiadvány elméleti igényű ismertetését tartalmazza. Csuday Csaba a győri *Műhely* című folyóirat „örömelméleti” esszéiből szemlész hármát, Balogh Csaba Berényi Márk *Dante etikája* című tudományos munkáját és annak kapcsán az irodalomtudomány szövegvizsgálati módszereit ismertetve az erkölcsi értékeszmények történeti változását követi nyomon. Feledy Balázs Romváry Ferenc *A képtárcsináló* című könyvének recenziójában a szerző életművének elévülhetetlen érdemeit méltatva a szocialista kultúrpolitika műhelyitkaiba is bepillantást enged, Windhager Ákos *Az új zene filozófiája* legújabb magyar kiadása kapcsán kezdeményez vitát a zenetörténeti hagyományt radikálisan átértékelő Adornóról.

Közleményeink között helyet kaptak a történetfilozófiai esszé műfajának klasszikusaiként számon tartott Egon Friedell és John Lukacs írásai is.

Kulin Ferenc

Beszélgetés Vashegyi Györggyel

1.

■ **Kulin Ferenc:** Mit adott, mit adhatott a Kádár-korszakban diákjainak egy egyházi iskola? Tudatában voltak-e annak, hogy az általatok elsajátított tananyag és a jellemeteket formáló nevelési módszerek mélyebben, szervezesebben illeszkedtek a magyar és az európai kulturális örökség mélyrétegeihez, mint az állami oktatási intézményekben megszerezhető műveltség?

Vashegyi György: Azok az évek, amelyeket 1984–88 között a Budapesti Piarista Gimnázium diákjaként tölthettem, alapvetően meghatározták életemet – most, hogy így belegondolok, talán jobban, mint bármi, ami szakmámon és szenvedélyemen, a zenén kívül, mondjuk 30 esztendőskoromig „történt” velem. Először is egészen különleges osztályom volt: negyven-valahány osztálytársam döntő többsége igazi egyéniség (sajnos már nincs mindenki köztünk), és rendkívüli osztályfőnökünk, a néhány éve elhunyt Fórián-Szabó Zoltán tanár úr (olykor kifejezetten formabontóan különleges) személyisége olyan sajátos közösséget hozott létre, amely valószínűleg a remek gimnáziumban is – talán osztályunkon kívülről nézve néha kissé ijesztő módon – igazi színfolt volt. Hadd tegyem hozzá, hogy ez a négy év egyáltalán nem volt konfliktusmentes időszak, sokszor nagyon komoly feszültség volt osztályfőnökünk és az osztály között is. Ami viszont páratlan élmény (melyre nem győzök újra és újra, azóta is sokszor rácsodálkozni), hogy az osztályközösségen belül mindenfajta „belvillongás”, személyes rivalizálás vagy bántó ellentét az első év végére lényegében magától megszűnt: emlékeim szerint a második-harmadik-negyedik évet olyan – unalmasnak nemigen mondható, rendkívül változatos – harmóniában töltöttük, amely egész életem valószínűleg felülmúlhatatlan közösségi kalandja és élménye marad. (Ha osztálytársaim közül valaki ezeket a sorokat olvasva esetleg nem ért velem teljesen egyet, tőle előre is elnézést kérek: természetesen csak a magam nevében beszélek, én tényleg így éreztem és érzem ezt.) Va-

lószerűleg – a kitűzött zenei célok elérése mellett – ezt is szerettem volna újraalkotni magam körül akkor, amikor, alig két-három évvel később előbb kórust, majd zenekart is alapítottam; persze ezt csak most, érettségink után ke-
reken 30 esztendővel látom ilyen tisztán.

Visszatérve a kérdéshez: éreztük, és valamennyire tudtuk is, hogy különleges helyen vagyunk ott a Mikszáth Kálmán téren (a rendszerváltozás előtt ott működött a gimnázium), de 1985–86, sőt 1987 körül még egyáltalán nem sejtettük, hogy a minket körülvevő, morális lények számára alapvetően elfogadhatatlan – ám a Vörös Hadsereg itt állomásozó tankjaira épülő, ezért akkor lebonthatatlanak tűnő – társadalmi rendszer napjai megvannak számlálva. Maguk a szerzetesrend tagjai, szerzetes-tanáraink – a sok fantasztikus tanár közül hadd emeljem ki dr. Jelenits István tanár urat, aki négy évig irodalmat tanított nekünk – is valószínűleg így voltak ezzel. Éppen Fórián-Szabó Zoltán mesélte el nekem néhány éve (amikor halála előtt pár hónappal, utoljára hosszabban tudtunk beszélgetni), hogy mennyire úgy érezték sokszor, hogy a kommunizmus véglegesen győzött az itthoni kereszténység felett, és a „mi” történelmünk bizony hamarosan véget ér. Aztán minden csodálatos módon megváltozott: a Jóisten, valamint a „történelmi szükségszerűség” mellett főleg II. János Pál pápának és Ronald Reagan elnöknek köszönhetően. (Angolszász értelmiségi barátaim jelentős része nem igazán érti, miért tartjuk mi, egyes magyarok, olyan sokra Reagan elnököt, hogy még szobrot is állítottunk neki Budapesten – pedig szerintem, legalábbis a mi nézőpontunkból szemlélve, ez elég egyértelmű.) A gimnázium négy éve számomra sok szempontból az öntudatra ébredés ideje volt: egyrészt ekkor, 1986 körül, elsősorban Johann Sebastian Bach *Máté-passiója* hatására döntöttem úgy, hogy hivatásos zenész leszek, másrészt ezekben az években ismertem fel, mennyire elutasítom a magát szocialistának nevező magyar társadalmi rendszert, mely akkor, sajnos, örök-

kévalónak tűnt. Azoknak a civil ruhás belügyi tiszteknek, akik '87 körül azért látogatták gimnáziumbeli osztályfőnöki óráinkat, hogy a rendszerellenes tevékenység (például a csoportos izgatás) veszélyeire provokatív kérdésekkel hívják fel az – eleve rendszerellenes, hiszen katolikus környezetben nevelődő – piarista diákok figyelmét, szintén volt egy kis szerepük e meggyőződése kialakulásában. Életem egyik nagy, megismételhetetlen élménye volt, amikor néhány évvel később összeomlani láthattam mindezt – még akkor is, ha az utána következő negyedszázad a kezdeti eufória után sok csalódást is hozott magával, talán nem csak nekem.

2.

Előbb a piarista gimnáziumban elsajátított világszemlélet segített megérteni a rendszerváltozásban kínálkozó történelmi lehetőséget, majd Bach remekművének hatása bizonyult meghatározónak pályaválasztásodban. Mindkét szellemi impulzust a vallásos kultúrától kaptad tehát, munkásságod azonban nem korlátozódik az egyházi zenére. Az általad alapított Purcell-kórus és az Orfeo zenekar több mint negyedszázados tevékenységében én nem pusztán egy mély gyökerű zenei tradíció ápolásának szándékát vélem felfedezni, hanem a korszerűség fogalmának újraértelmezésére vállalkozó modellértékű kísérletet is látok. Hol látod a *régizene* helyét „a világ”, illetőleg Európa zenei életében?

Amikor ilyen kérdésre válaszolok, először érdemes meghatározni, mit is értünk „régizenén” (azaz az angol „early music” kifejezés magyar fordításán). Sokan, sokféle választ adnak erre a kérdésre: vannak olyanok, akik szerint a „régizene”, illetve a „régizenei” előadói megközelítés (történeti tényeken alapuló előadói gyakorlat, angolul „Historically Informed Performance Practice”) körülbelül 1750-ig, azaz Johann Sebastian Bach haláláig érvényes; vannak, akik az 1800. évet javasolják efféle határvonalnak; megint mások egyéb múltbeli dátumokat. Az én véleményem (amellyel egyébként nem vagyok egyedül a világban) ezekkel szemben elég radikális: számomra minden muzsika régizene, melynek zeneszerzője már nem él. Szerintem például immár Petrovics Emil vagy Szokolay Sándor életműve is ebbe a kategóriába tartozik, hiszen ha elő akarnám adni valamelyik művüket, sajnos nem kérdezhetem meg tőlük többé, hogy ennél vagy annál a résznél pontosan milyen előadásra gondoltak. Míg például, amikor Gyöngyösi Levente barátommal együtt dolgozunk, és felvetem neki a próba folyamán, hogy mi lenne, ha az a *crescendo*, amelyet ő eredetileg a huszonötödik ütemben kezd, inkább a huszon-

negyedikben lenne, arra kapok valamilyen autentikus választ tőle: igent vagy nemet, mindkettőt zeneszerzői tekintély súlyával támogatva, sőt olykor magyarázattal is! Azaz olyan választ, amelyet egy kottától, de még egy hang- vagy képfelvételtől sem kaphatok meg soha. Tehát az előadónak a leírt kotta mellett – amennyiben nincs élő zeneszerző – szinte kötelező kutatnia is, legyen szó akár Monteverdiről, Bachról, Brahmsról, vagy akár Bartókról. Amikor 1988 őszén, a Zeneakadémiára frissen felvett karmester szakos hallgatóként első óránkon főtárgytanárnunk, Lukács Ervin tanár úr nekem is feltette első kérdését („És maga milyen zenét szeret?”), nem a szokásos válaszok egyikét adtam. Általában ugyanis erre azt mondták a fiatal karmesterek, hogy hozzájuk a romantikus szimfóniák, vagy esetleg az operák állnak közel – én azt válaszoltam, hogy engem a drámai zene érdekel. Ezzel akkor keltettem egy kis derűtséget kollégáim körében (talán nemcsak a többiek, de én sem értettem még pontosan, mit is akartam ezzel mondani), de most azt gondolom, hogy a válasz valóban leírja azt, ami azóta is érdekel, nemcsak a zenében, hanem más művészetben is. (Minderre amúgy John Eliot Gardiner '88 nyarán tartott stuttgarti mesterkurzusa „ihletett”: e kurzus – melyen Monteverdi, Gluck és Haydn Orfeusz-operáival foglalkoztunk – óriási hatást gyakorolt rám.) A „drámai” mellé még egy jelző, az „emberi” kívánczik ide (hiszen „*Sok van, mi csodálatos, De az embernél nincs semmi csodálatosabb.*”): e két szó együttesen megindokolja, miért a körülbelül 1600 óta írott európai zenével foglalkozom – mert az európai zene azóta drámai és emberi. És még ehhez tartozik annak a kimondása is, hogy ember és Isten viszonyában az első igazán súlyos törésre 1789-ben került sor: az azelőtti zenék (melyek tevékenységem középpontjában állnak) esetében még alig-alig válik el egymástól az egyházi és világi fogantatású repertoár.

3.

A *régizene* előadása megengedi-e az olyan fokú spontaneitást, a mű értelmezésének olyan fokú szabadságát, aminőt már Liszt Ferenc is megengedett az őt interpretáló kortársainak, sőt meg is követelt tanítványaitól, s tegyük hozzá: amit Kocsis Zoltán is megfogalmazott egy beszélgetésben. Ezt mondta többek között: „Hogy lehet egy bartóki agogikát leírni egészen pontosan? Vagy hogy lehet azt visszaadni, ahogy például Gershwin játsza a saját műveit zongorán? Hogy lehet azt visszaadni a kottaírás jelenlegi szintjén? Sehogy! Vagy hogyan lehet visszaadni, ahogy egy népdalénekes énekel? A legtokéletesebb lejegyzés talán a Lajtha Lászlóé. Ő tudta talán

ezt legjobban csinálni. De az sem érzékelteti 100%-ig azt, ahogy egy népdalénekes énekel.”¹

Sok interjúban elmondtam már, hogy szerintem a szerencsés régizenei megközelítés egyfajta biztos idegen-nyelv-tudáshoz hasonlít: ha birtokában vagyunk, értjük a nyelv szavainak és szövegösszefüggésének jelentéseit – így nemcsak imitációra, hanem valódi kommunikációra is képesekké válunk. Az előadói szabadság kérdésében pedig a zseniális amerikai zongoraművész, Malcolm Bilson, barátom és mesterem útmutatása irányadó számomra. Bilson *Knowing the Score* című fantasztikus előadásában arra hívja fel a figyelmet, hogy a nagy európai zeneszerzőktől számunkra fennmaradt hangfelvételeken – amelyeken például Prokofjev vagy Bartók saját műveiket játsszák – hallható előadói szabadság nem önkényes döntés eredménye, hanem a mű lényegéhez tartozik. (Melyről annak szerzője – aki itt egyben előadó is: ez a kettősség az elmúlt évszázadok alatt egyébként teljesen természetes volt – értelemszerűen mindent, pontosan tud!) A mai ember számára e hangfelvételek azt a legfontosabb kérdést vetik fel tehát: az itt megnyilvánuló „szabadság” vajon hogyan és milyen módon lehet jelen a leírt kottában? Ne felejtsük el, hogy az európai műzene fontos jellemzője – más kultúrák olykor szintén hallatlanul fejlett zenéjéhez képest – az írásos lejegyzés, azaz notáció jelenléte: ez egyrészt hatalmas lehetőséget ad nagy formátumú kompozíciók létrehozására (melyek notáció nélkül nem születhetnének meg), azonban egyzersmind tökéletlen is. Ha ugyanis rosszul olvassuk el, amit a szerzők leírtak, akkor valóban (sajnos igen könnyen) elveszíthetjük azt a szabadságot, amelyről Kocsis Zoltán beszél interjújában – ám én úgy vélem, a korabeli elvek kellő ismerete (természetesen kellően tehetséges előadó esetében) egyenesen felszabadító és katartikus előadás létrejöttét segítheti elő!

4.

A szoros összefüggés a régizene általad kifejtett jelentése és a notációból adódó kérdések között a műalkotások értelmezésének általánosabb érvényű művészetelméleti – mi több: művészetpolitikai – problémáit is felveti. Mit jelent a művészeti alkotás, s mit a művek értelmezésének szabadsága? Mik ennek a szabadságnak a feltételei, s vannak-e korlátai? Nem mint karmestert, hanem mint az MMA új elnökét kérdezlek: mi tennivalója van még az Akadémia testületeinek és tagozatainak a művészi alkotómunka ideális feltételeinek megteremtésében? Miket tartasz – ahogyan egy interjúdban fogalmaztál – „még megoldandó dolgoknak”?

A Magyar Művészeti Akadémia frissen megválasztott (és öt hónapja hivatalban levő) elnökeként jelenleg (2018 áprilisában) ott tartok, hogy igyekszem összevetni hétről hétre frissülő és gazdagodó tapasztalataimat azokkal az elképzeléseimmel, amelyeken a 2017. október 10-i közgyűlésen röviden elmondott elnöki programom alapult. Rendkívül tanulságos számomra azt látni, hogyan módosul a képem – sok művészeti részterületről, valamint a magyar művészeti és kulturális élet működésének különböző aspektusairól – új ismeretekkel és fontos, számomra új személyi kapcsolatfelvételekkel gazdagodva. Ha egy „még megoldandó dolgot” kell most mondanom, az továbbra is a minőségi szemlélet mindenekfeletti érvényre juttatása – október előtt, azaz életem első 47 évében kialakult meggyőződése, és azóta elnökként szerzett tapasztalataim egyaránt azt mondatják velem, hogy ezen a téren rengeteget kell fejlődnünk. Amikor e sorok megfogalmazása előtt néhány nappal, az MMA új ösztöndíjrendszerének sajtótájékoztatóján a 2018. szeptember 1-jével induló programunkról beszéltem – mely szerintem a magyar művészet történetében korszakos jelentőségű lehet, ha sikerül jól élnünk a lehetőséggel –, a program alapgondolatait kifejtve három szó kívánczított sűrűn a számra: minőség, önállóság és felelősség. MMA-elnökként mindent meg fogok tenni azért, hogy elnökségem időszakában minél többet lépünk előre e téren: azért, hogy e fogalmak tudatosan legyenek jelen művészeti életünkben. Egy szellemi kincsekben (többek között tudományban és művészetben) ilyen hallatlanul gazdag, ám szinte minden másban alapvetően szegény nemzet egyszerűen nem engedheti meg magának, hogy ne törekedjen a jelenlegi állapotnál sokkal többre. A jezsuita jelmondatról („*Ad maiorem Dei gloriam*”) olvastam egyszer valahol, hogy saját korában a legforradalmibb a második szó volt belőle, mely azt fejezte ki, hogy nincs ok meglepődni az aktuális helyzettel – valahogy én is így érzek a mai magyar művészet és kultúra terén. Büszkeségre – tegyük hozzá – szerencsére sok okunk lehet, elégedettnek lenni viszont annál kevesebb.

5.

Engedd meg, hogy végezetül az MMA művészetelméleti folyóiratának képviseletében is megszólítsalak! Tudom – és remélem is –, hogy a teóriáknak az alkotás folyamatában nincs meghatározó szerepük, de azt is tudom, hogy a különböző elméleti irányzatok, iskolák közötti pozícióharc minden korszakban rányomta a bélyegét a közműveltségre. Hogy mikor mit tanítottak/tanítanak az iskolákban, hogyan hatottak/hatnak a közmédia

az emberek kulturális értékírányultságára, milyen irodalmi/művészeti irányzatok kapnak hátszelet a könyvkiadásban, a filmiparban, a zenei életben – mindez rejtély maradna az uralkodó teóriák ismerete nélkül. Nincs itt helye, hogy akár csak a közelmúltunkra kiterjedő szemlét tartsunk az irodalom- és művészetelméletek frontján zajló csatákról, azt azonban megállapíthatjuk, hogy az MMA-ra ebben a szellemi küzdelemben is sok tennivaló vár. Milyen módszerekkel lehetne ösztönözni a különböző kulturális és felsőoktatási intézményekben dolgozó fiatal tudósokat, hogy az MMA programjába illeszthető kutatásokat (is) végezzenek?

Jók az indulás feltételei: megalakult az Akadémia Művészetelméleti tagozata, megkezdte működését az Elméleti Intézet, és a Magyar Művészet immár öt évfolyamára tekinthet vissza. A fiatalabb bölcsész- és művészértelmiségi nemzedékek szellemi kapacitását tekintve azonban lényegesen nagyobbak a még kiaknázatlan lehetőségeink. Úgy gondolom, egyszerre kellene a „házon belüli” három műhely együttműködését szorosabbá tenni, és bevonni a legtehetségesebb – fővárosi és vidéki – fiatal kutatókat az MMA által koordinált elméleti kutatómunkába. Nagyon fontosnak tartom a tudományos együttműködés erősítését minden lehetséges, MMA-n kívüli partnerrel – itt természetesen első helyen a Magyar Tudományos Akadémia áll: Lovász László elnök úrral rendszeresen konzultációink, és nagy öröm számomra, hogy sok téren kifejezetten hasonlóan gondolkodunk. Közhely, de igaz, hogy tudomány és művészet felségterületei sok helyen átfedik egymást, valamint a nagy tudományos eredmények éppúgy elképzelhetetlenek egyfajta inspiráció jelenléte nélkül, mint a művészi alkotómunka: mindezek miatt az MTA és MMA közösen képviselhetik, közösen kell, hogy képviseljék azt a szellemi kincset, amely a nemzet jövőjének egyik aranytartaléka.

Köszönöm a beszélgetést!

JEGYZET

- 1 Szegedy-Maszák Mihály beszélgetése Kocsis Zoltánnal Liszt-ről = *A génusz kötelez – Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára*. Szerk. KULIN Ferenc, Bp., Argumentum, 2012, 338.

Csáji Attila

A „remény évei” és a lemaradáskomplexus

■ Lehet fridzsiderben tejet forralni?

Elégkétséges. Majdnem ilyen képtelenségnek tűnt a megtorlás éveit követően annak a nemzedéknek a feltűnése a művészeti életben, amely az 1960-as évek második felében jelentkezett.

Váratlan erővel tört fel az avantgárd.

1956 forradalmát átélte fiatal nemzedék jelentkezett friss szemlélettel, a művészet szabadságába vetett hittel, az egyetemes művészi irányzatokba való bekapcsolódás szándékával, kiállításokkal. Számos esetben pimasz merészséggel. A hatvanas évek második felére ebből a nemzedékből sokan úgy tekintettek, mint a bizakodás időszakára, a remény éveire. Valóban az volt? Az kétségtelen, hogy a megtorlás éveit követően a lefojtott szabadság új utakat keresett.

A gondolkodás és érzékelés acélsablonjai lazulni kezdtek, s a dogmák alól egyre több gondolat, megfogalmazás kezdett kiszabadulni, s a bűvópatakok közül tájékozódó robajjal egyre több napvilágra került.

Periferiális helyeken valósultak meg ezek a kiállítások: kultúrszalonként működő poloskás legénylakásban, tervezőirodák földszintjén, egyetemi kollégiumokban, a kutatóintézetek klubjában és hasonló, félreesőnek, csaknem érdektelennek számító terekben. Az érdeklődés azonban óriási volt. Rákosligetre, szinte rejtett művelődési házban rendezett kiállításokra, a behavazott pusztákon keresztül százak buszoztak ki, hogy egy-egy ilyen féllegális tárlat megnyitóján részt vegyenek, a kiállított munkákat megtekintsék. (Bálint Endrének, Illés Árpádnak, Frey Krisztiánnak, nekem, a SZÜRENON-nak stb. voltak például itt kiállításai.) Ezek a kiállítások a '60-as évek első felében indultak, a közepén megsűrűsödtek, s a '60-as évek második felére-végére értek meg az egymásra találásra, közös kiállítások létrehozására. A Progresszívek, az Iparterv, a SZÜRENON kiállítások a '60-as évek végén valósultak meg.

A képzőművészetre koncentrálni az 1970-ben a Műszaki Egyetemen megrendezett *R kiállítás* volt a csúcspontja ennek az egymásra találásnak. Van, aki úgy fogalmazta meg: az utak összeértek.¹ Ez a tárlat csúcspontja volt egyben a szabadságvágynak, a váratlan erővel feltörő lefojtott erőnek, amelyben a vizuális gondolkodás szabadsága megvalósult. Amint a sajtóban is jelezték,² hosszú idő után először volt áttekinthető Magyarországon az úgynevezett avantgárd, vagy más megközelítésben az underground művészet.

A kiállításon a 'föld alá szorítottak', a SZÜRENON, az Iparterv művészei és az úgynevezett öregek (pl. Kornis, Gyarmathy) együtt jelentkeztek. Amikor a kiállítást szerveztem, ennek a „rejtett” művészetnek, stílusoktól független, minél teljesebb áttekintése volt az egyik célom. Akkor valóban úgy hittük, hogy a művészet szabadsága tört utat magának ezekben a tárlatokban, s ezt a távolabbi jövőben sem fojthatja le új formájú destruktív mérce, nem törheti meg, sablonná merevedve, az eddigiektől, a hivatalos tiltástól eltérő színezetű behódolás, amely már nem az akkori rendszer tiltására épül, hanem szemléleti egyoldalúságra, elfogultságra, a helyi értékek iránti érzéketlenségre. Ebből a nézőpontból valóban a reménykedés időszaka volt ez. El se tudtuk képzelni, hogy a nyugati művészet „fejlődése”, mely a művészet szabadságának megtestesítője volt számunkra ebben az időben, ha meghatározó mércéként használják, a művészet szabadságának a bilincsvé válhat. Ez a kiteljesedő „behódolás” évtizedei alatt lassan valóság lett. A művészet szabadságának őrzőivé az autonóm egyéniségek váltak. Ennek a folyamatnak az egyik elgondolkodtató következménye lett Makovecz Imre, Csete György, Csutoros Sándor, Türk Péter, Illés István stb. eltérő szinten és módon történt félresodródása, izolálása. Egy komoly törésvonal mélyült el. Mindez erősen befolyásolta a kanonizálást.

Nem sokkal a rendszerváltást követően, 1991 tavaszán, a Magyar Nemzeti Galéria nagyszabású kiállításon mutat-

ta be a '60-as évek művészetét, annak elsősorban a kádári korszakban rejtett dimenzióira koncentrálna. A rendkívüli érdeklődést előidéző tárlatot egy komoly kiadvány kísérte, amelyet Nagy Ildikó szerkesztett. A kiállított munkákat olyan emberek válogatták, akiknek komoly rálátása, személyes tapasztalata volt az adott időszakról.³ A tárlatról számos kritika jelent meg, az egyik legátfogóbb s legmélyebb elemzés György Péter tollából a következő konklúzióval:

„Mostantól fogva, ha tetszik, ha nem, ez lesz a múlt, hiszen e kiállítás majd forrásul szolgál, kiindulópont lesz.”⁴ Sokan gondoltuk úgy, hogy valóban ezen a kiállításon megteremtődött az a művészettörténeti bázis, amely a korszak művészettörténeti bemutatásának jövőbeli alapjául szolgál, s ezt a jövő tovább teljesítheti ki. Természetesen néhány komoly hiányát pótolva, finomítva, alakítva, de az értékrend lényegét, történelmi valóságát nem érintve. Az elkövetkező évtizedekben a Magyar Nemzeti Galéria „kortárs művészetet” bemutató tárlata az 1991-ben kialakított kanonizációra épült.

Mikor és miért történt váltás? Nem egy művész feladata ennek a feltárása. Szándékom csupán rámutatni néhány tényre és összefüggésre, melyek a hazai kanonizációt torzítják, rámutatni, úgy is, mint a hajdani időszak egyik főszereplője és a művészet szabadságának és sokszínűségének elkötelezett képviselője. És felvetni néhány kérdést.

A pártállami időszakban ennek a rejtett művészetnek a kapcsolódása az euroatlanti civilizáció nyugati feléhez akarva-akaratlanul is kapcsolódott a politikai ellenálláshoz, demonstratív volt. Ez még a nonfiguratív áramlatokban is benne volt. A konceptuális művészet terjedése idején (a '60-as évek végén, a '70-es évek elején) megjelent egy kemény társadalomkritikával telített változata is (Szentjóni, Erdélyi, Pauer, Csáji stb.) Ez tovább fokozta a politikai ellenálláshoz való kapcsolódást. Korántsem akarom ennek a jelentőségét eltúlozni, hiszen ennek a hosszú ideig rejtett művészetnek tekintélyes része inkább a nyugati trendekhez kapcsolódott, mintsem a társadalomkritikához.

Ebben az időszakban az a szintézisigény, mely a második világháborút követően az Európai Iskolában megfogalmazódott, visszaszorult. Engedjék meg, hogy felelevenítsem az Európai Iskola néhány alapgondolatát, melyeknek ma egészen sajátos aktualitása van: „Európa és az európai eszmény romokban hever, és a felépítendő új európai eszmény nem építhető pusztán a nyugati eredményekre,” gondolkodásra, tapasztalatokra, művészetre. A mérce, a kánon megfogalmazásának szimplán nyugati igénye helyett egy új szintézisnek az igénye merült fel náluk.



Bohus Zoltán:
Enigma
üveg
2009



Csutoros Sándor:
Cerberusz
fa
é. n.

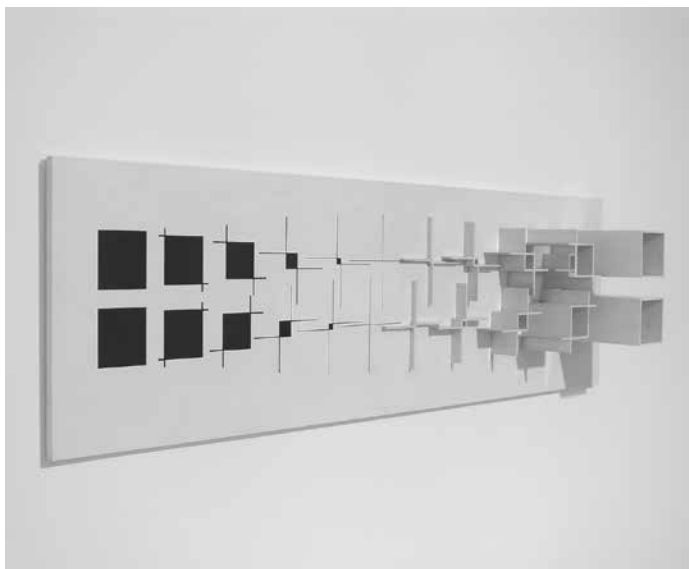


Csáji Attila:
Üzenet XXII.
vegyes technika
1969

Farkas Ádám:
Hármas kapcsolat
bronz
1978



Kovács Attila:
Substratk h-4
polystyrol
1967–69



Pauer Gyula:
Feszültség
patinázott gipsz
é. n.



Azáltal, hogy néhány évvel a háború után Európa két szemben álló tömbre hullt, ennek a szintézisnek az átgondolását, megélését, megépítését is csaknem szétzúzta. Egy szabad világ mítosza állt szemben egy totalitárius hatalom által birtokolt világgal. És az európai kelet ennek a totalitárius világnak a béklyóit viselte. A szintézis igénye a föld alá szorult. De élt.

Nálunk a meghatározó értékrendek döntően ennek a szembenállásnak a jegyeit viselték. Ez komoly torzulásokhoz vezetett. A neoavantgárd értékrendjeit ugyan az állam az első évtizedekben ellenségesen kezelte és semmibe vette, de a viszonya folyamatosan átformálódott. Az államilag támogatott hivatalos értékelések egyre szélesebb körben veszítették hitelüket. A szakértők közül azoknak, akik függetlenségüket vagy annak látszatát igyekeztek megőrizni, nem volt ildomos a neoavantgárd bírálata. Érthetően. A '70-es évekre, amennyiben a hivatalos kultúrpolitika úgy látta, hogy alapcélkitűzéseit nem sérti, s a kiállított anyag belesimul egy internacionális átlagba – nem a helyi problematikákból nő ki –, fokozódó gyakorisággal hunyt szemet, sőt a '80-as évekre már előfordult, hogy hallgatólagosan mellé állt. Máshol kereste és találta meg a veszélyforrást, a kulturális főellenséget. Elsősorban azokban a gondolkodásmódokban, fórumokban, amelyek létünk nyomasztó problémáival való szembenézést vállalták (*Mozgó Világ, Tiszatáj*), amelyek a magyar vagy közép-európai identitás problémájával foglalkoztak, és döntően a helyi talajból nőttek ki (organikus építészet – Makovecz, Csete, SZÜRENON stb.)

A szakma meghatározó elitjének tekintélyes részénél – noha a „modernitás” és a művészet szabadságának fő képviselőjének tekintették magukat – a képzőművészet értékelése beleragadt egy kisebbségi szituációba, és a lemaradáskomplexusból fakadt. Az úgynevezett lemaradás a korabeli társadalom túlzott zártsága miatt nyilvánvaló volt számos művész számára. A nyitás, a nyugati művészetben született irányzatok katalizáló erejének a megjelenése művészetünkben természetes igény volt. A művészet egyébként is a hatások és egyéni meglátások szövetét teremti meg és éli meg újra és újra. A lemaradás fetiszizálása, a lépéstartás görcsös igyekezete, mércévé silányítása taszítja át és taszította át már a '60-as, '70-es években is számos esetben negatívumba. Azóta több mint fél évszázad telt el, de „még mindig nehezünkre esik másban gondolkodni, mint egy, a nyugati művészet evolúciójának mintájára elképzelt fejlődési szisztémában...” – jelentette ki Markója Csilla Mednyánszkyról írt kitűnő monográfiájában,⁵ noha ennek legfőbb értékeink eshetnek és esnek áldozatául. Ma is, nem csak a XX. század

hajnalán és első felében. A lemaradáskomplexus béklyója, a trendek elfogult túlértékelése a kanonizáció komoly torzulásait idézi elő. Különösen kártékony.

Ahogy távolodtunk a '60-as, '70-es évek valóságától, ahogy az ismeretek egyre inkább áttételessé váltak, ahogy a személyes tapasztalatot felváltotta a másod-harmad kézből kapott tudás, ahogy ez a tudás egyre inkább becsatornázódott egy „modernnek” tekintett, de valójában rejtett kisebbséggel telített, a kulturális antropológia által találóan posztkolonialista értékrendbe (amely, megfogalmazásuk szerint, a kulturális gyarmatosítás egyik eszköze), a kép egyre torzult. Ennek a szemléletnek a helyi értékek iránt egyre érzékletlenebb képviselői – felszínes elvárásoknak engedve vagy tudatosan – harcos eszközzé és értékelési bilincssé formálták a „lemaradáskomplexust”, kisajátítva a frissességet, a modernitást, meghatározó mércévé téve az euroatlanti civilizáció nyugati felében születő trendeket mint „avantgárd” irányzatokat. Ezek az érzékelési mankók komoly szemléleti torzulásokat teremtettek. A világ kultúrájához való saját hozzáállásunk megláttatása érdekében a képzőművészetben is ideje ezzel szembenézni. Túljutni egy eltorzult „hódoltsági” szituáción.

Hangsúlyozom: szubjektív véleményem szerint az avantgárd lényege sohasem válhat halottá. A trendek katalizáló ereje lényeges, de ez nem merülhet ki a trendek szolgálalkú követésében, és különösen nem az ebből fakadó értékelésben. Régóta meggyőződésem, hogy az utóbbi évtizedekben nem elsősorban a művészek, hanem az értékelők kerültek válságba. Az természetes számomra, hogy mindig jönnek új és újabb nemzedékek, amelyeket az eddig született modellezések nem elégitenek ki.

A világot állandóan újra és újra modellezzük. Építünk és újraformálunk, és tudjuk, nincs végső megoldás. Ez nem beletörődés a megoldhatatlanba, hanem egy paradox hűség: a kutató elme hűsége önmagához, és beismerése az emberi végsőségnek. De a tevékenység mégis a végtelenbe ível, mert hordozza minden szellemi alaptevékenység lényegét: a teremtetést.

Ne vezessük félre magunkat, hogy a trendek mankója által a kánont ma jóval könnyebb létrehozni, mint mondjuk száz évvel ezelőtt. Hajdan, a XX. század első évtizedei értelmiségének jelentős része képtelen volt értékelní az avantgárdban megtestesülő vizuális megújulást. Erre a második világháborút követően döbrent rá, és az avantgárd fejére tette a koronát. Önfelmentésül? Kárpótlásul? Az értékekre való őszinte rácsodálkozás következtében? Erre nem feltétlenül kell most felelnünk. A második nagy világgéget követő években a korabeli legjelentősebb kép-

zőművészeti fórumon, a Velencei Biennálén az avantgárd művészek sorra arattak kiemelkedő sikereket. Megérdemelten. Ettől az időszaktól kezdve különösen érdemessé lett avantgárdná válni. A siker zálogát hordozta magában. És a művészetek eltömegesedését, a sikeres avantgárd jegyében. A '60-as, '70-es évek nyugati kiállítótermei uniformizálódtak. Szinte csak pop artot vagy minimal artot lehetett látni a legtöbb helyen. Kitűnőt, jót, és hatalmas mennyiségben jelentéktelent. De mindig akadtak, akik képesek voltak sajátos utakra való rátalálásra, s nem feltétlenül követték az Államokból rájuk zúduló „trendit”. Ezzel korántsem akarom azt mondani, hogy a trendeken belül nem születtek, születhettek értékek. Ez durva túlzás lenne. Ma is születnek értékek, és régen is születtek. Egy-egy irányzat, iskola – mondjuk a Párizsi Iskola – hatásának hazai kiteljesedése kiemelkedő értékekkel gyarapította a hazai kultúrát. A trendek uniformizáló, torzító hatása az utolsó ötven-hatvan évben azonban rendkívül felerősödött. Ezt a torzító hatást érdemes elemezni.

A hazai kanonizáció egyik legfontosabb fóruma a Magyar Nemzeti Galéria. Amennyiben itt érvényesül a kortárs művészet kanonizálásának ilyen értelmű torzítása, fokozottan kártékony lehet. Az a felelősség, mely egy ilyen karakterű kiállítás kurátorán túl a művészettörténész kollégákat is érinti, hangot kell hogy kapjon. Az szinte természetes, hogy a kortárs művészetet bemutató állandó kiállítás egy olyan kiemelt fontosságú helyen, mint ez a gyűjtemény, a Magyar Nemzeti Galéria, nem szolgáltatható ki egyetlen személy ízlésének. Nem válhat elfogult szemléletű, kurátori tárlattá.⁶ Komoly kutatásra, számos szakember összehangolt munkájára van szükség. Annak a sokszínűségnek az érdekében, mely művészetünkben benne rejlik. A Nemzeti Galéria kiállításai általában ennek a felelősségteljes hozzáállásnak megfelelően valósultak és valósulnak meg. De vajon ez történt a Nemzeti Galéria kortárs művészetet bemutató *Lépcsőtár* című tárlatán? Sajnos nem, ez a tárlat kirívó ellenpélda, és pont az egyik legérzékenyebb területen, a kortárs művészet bemutatásában. Ez a kurátori szemléletnek szélsőségesen kiszolgáltatott hozzáállás a Galériának ebben a kiállításában testesült meg. Állandó kiállításnak indult, de rendkívüli hiányosságai miatt csakhamar ideiglenes tárlattá alakult. 2013 óta máig ez a tárlat – mely a lemaradáskomplexussal, „trendi elfogultsággal” terhelt szemlélet állatorvosi lova – „reprezentálja” az utolsó kicsit több mint fél évszázad magyar művészetét. Ez nem elsősorban a kurátor bűne, sokkal inkább a meghatározó mérce fetiszizálásából fakadó káprázaté. Elnézést kérek, hogy nem használok túl sok csomagolópapírt mondani-

valóm lényegének bemutatásához. Ez a kritika korántsem egyetlen ember, hanem egy szellemileg ellustult szemlélet kiterbélyesedése ellen irányul. Ennek a kiállításnak az elfogult túlértékelés és az elhallgatás az egyik legfőbb fegyvere. Ezt csak részben menti, hogy a gyűjtemény adott anyagából kellett válogatnia, hiszen ez az anyag rejt magában számos olyan munkát, amit a korszak hitelesebb bemutatása érdekében ki kellett volna állítani.

Hasonló torzító eszköz lehet a korszakok behatárolásával való játszadozás. A '60-as évek a művek értékelésében, az *értékrendben* komoly változásokat indított el, illetve hozott ismét felszínre. Mikor kezdődik és meddig tart a '60-as évek? A politikai vagy a művészeti események-e a döntők? A rendszerváltás a '80-as évek végén, a '90-es évek elején hasonló mélységű változásokat idézett-e elő a művészetekben, mint a gazdasági, társadalmi életben? Egyértelműen nem. A nyilvánvalónak és egyszerűnek tűnő válasz: a '60-as évtized az adott időszak első évétől az évtized végéig, 1960. január elsejétől 1969. december 31-ig tart. Szellemileg is? Ha a számokhoz ragaszkodunk, végig kell kísérni az évtized történéseit... Az európai iskolások és más föld alá szorítottak itt-ott megvalósuló kiállításaitól, a petrigalla szalonon át, rejtett és betiltott tárlatok soráig. Ebben az időszakban benne van a két meghatározó avantgárd csoport, az Iparterv és a SZÜRENON közös megjelenését jelentő *R kiállítás*... És benne van a globalizáló tendenciák és a lokális értékek küzdelme is. És benne van az underground művészet és az avantgárd mozgalommá szélesedése, a boglári kápolnatárlatok beindulása. Kétségtelen, Boglár az avantgárd és az underground művészet otthonává igazán a '70-es évek elején vált... Ha eltérünk a naptári behatárolástól, a '60-as évek művészetének megjelenítése joggal tarthat akár a boglári kápolna-kiállítóterem befallazásáig. Ezek a döntések sem függhetnek egyetlen kurátor kényétől-kedvétől, ha a képzőművészeti kanonizálás szempontjából az ország legjelentősebb múzeumában valósul meg a tárlat. Boglárón a művészetekben már akkor megjelent az a szellemi szembenállás, ami a politikában csak a rendszerváltás körüli években és azt követően formálódott.

A Magyar Nemzeti Galériában, különösen majd az új helyre költöző Galériában alapvető elvárás kell legyen az, hogy komoly átgondolással létrehozott szakembercsoport hozza létre az új kortárs művészeti tárlatot, amely a magyar művészetben kiemelkedő jelentőségű Európai Iskola egyik alaptézisére, az egyetlen művészeti mérce elvetésére, a szintézisigényre, a helyi értékekre való érzékenység természetes vállalására kell hogy épüljön. Ez az Európai Iskola viszonylatában szinte magától értető-

dő természetességgel valósult meg egy Vajda Lajos, Korniss Dezső, Bálint Endre, Gyarmathy Tihamér és mások munkásságában. El kell dobni azt az érzékelési és értékelési mankót, mely az utóbbi évtizedekben oly gyakran ezekhez a torzulásokhoz vezetett, és el kell végezni azt a munkát, amely egy egészségesebb és összetettebb szemléletű kanonizáció kialakulását segíti. Évtizedekkel ezelőtt megfogalmazódott már komoly nemzetközi avantgárd múlttal rendelkező művészeknél (pl. Kepes Györgynél), hogy „a formai forradalmak, a formákkal és technikákkal való játékos szeretkezések után eljött az ideje az elmélyedtebb hűséseknek”. A tükörlények piederstálra állítása helyett az „elmélyedtebb hűsésekkel” rendelkező, autonóm egyéniségekre való rátalálás vált egyre fontosabbá. Kétségtelen, ez a nehezebb út, itt kevésbé segít a trendek mankója. Egy-egy ilyen kortárs (az utolsó hatvan-hetven év) művészetet bemutató tárlat esetében különösen fontos a főkurátor politikai elfogulatlansága, elmélyült tudása, sokrétű érzékenysége és kurátortársaival konzultáló közös munkája.

A második világháborút követő évtizedek, az ún. kortárs művészet bemutatása csak komoly csoportmunka lehet. A *Lépésváltás* című kiállítás hiánylistájának a bemutatása nem az én feladatom, csupán néhányra szeretném felhívni a figyelmet. Talán meg fognak lepődni, hogy egy olyan ember, aki a mediális kutatás elkötelezett képviselője, hiányolja a hagyomány egyenes folytatásának a bemutatását, pl. az Alföldi Iskolát. Bár jellegzetes helyi értékek születtek benne, teljesen hiányzik. De folytassuk: a háborút követő évek legjelentősebb művészeti csoportosulása, az Európai Iskola megjelenik ugyan, de nem súlyának megfelelően. A szintézis igényének a felismerése elsikkad, s ez az egyik legárulkodóbb momentum. Az Európai Iskola művészeinek nyitottsága alapvetően összetett. Művészetükben jól érzékelhető a világ vizuális irányzataira, változásaira irányuló figyelem, a helyi hagyományok iránti érzékenység és a teremtőerő felszabadítása. Autonóm egyéniségekké váltak. Vajda Lajos, mint alap, Korniss Dezső, Bálint Endre, Vajda Júlia stb. Amikor a SZÜRENON csoport tagjait szedtem össze – sokszor szinte a semmiből –, ezeknek az autonóm egyéniségeknek a lehetőségét kerestem, és az ő megerősítésüket próbáltam szolgálni. A globális és a lokális értékek szintézisének a lehetőségét. Nem stílusegységre törekedtem, hanem a bennük rejlő teremtő erő felszabadítására. Ez elsősorban Csutorosra, Pauerre, Türkre, Prutkayra, Illésre, Haraszthyra vonatkozott. Tehát az akkori fiatalokra, s csak részben azokra, akik már kész egyéniségként csatlakoztak a laza társasághoz, mint Lan-

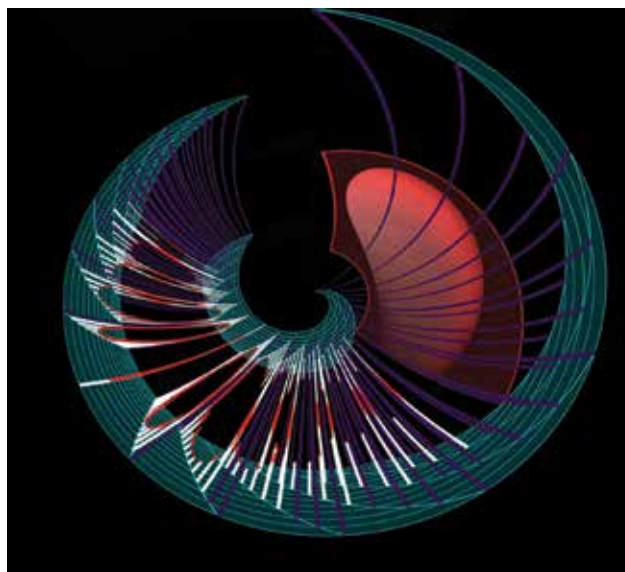
tos Ferenc, Karácsony Gábor, Veres Pál vagy Pap Oszkár. Az autonóm egyéniségnek a kiteljesítését szolgálták a beszélgetések is, melyek gyakran váltak műhelybeszélgetéssé. Ezek az akkor csaknem ismeretlen fiatalok az évek alatt kiteljesedve különálló egyéniségekké váltak, sajátos életművekkel, eltérő formavilággal. Ennek az észrevétele is hiányzik a kiállításról, mint maga a SZÜRENON is.

A kiállításról kifelejtődik a kinetikus művészet is, noha Haraszthy Istvánnak a SZÜRENON által a művészeti életbe való berobbanása komoly esemény volt, s nem véletlenül keltett munkássága egyre nagyobb nemzetközi figyelmet. A kinetikus művészet nemzetközileg is egyik legismertebb mestere, Schöffer is nagyra értékelte. „Édeske” is azok közé tartozik, aki művészettörténetünkben kihagyhatatlan. A tárlatról kifelejtődött.

Tudjuk, a kinetikus művészet egyik legfontosabb elindítója Moholy Nagy László. Az a sajátos áramlat, amely Moholy Nagytól Kepes Györgyön át a máig szélesedik, olyan hagyományunk, ami nemzetközileg is figyelemre méltó, s értéke egyre dinamikusabban nő. Amikor a '80-as évek elején Koppenhágában a Bella Centerben – Skandinávia legnagyobb kulturális központjában – laser-environmentet valósítottam meg, a sajtónyilatkozatokban döbbenten vettem észre, hogy a fényművészet egyik kiemelkedő ősről, a LUMIA megteremtőjéről, a dán-amerikai Thomas Wilfredről – az egyik munkám ugyanis az ő tiszteletére készült – szinte senki nem tudta, kicsoda. Még a szakmabeliek is alig. Dániában, a szülőhazájában! Ahhoz el kellett telni néhány évtizednek, a Lux Európa dán megrendezéséig, hogy hazájában tudatosuljon fontossága, elsősorban a fényművészettel mélyen foglalkozó és róla könyvet író Helga Krarup által. Nálunk ez másként történt – nem túl gyakori eset a stroboszkopikus megszakításokkal terhes magyar kultúrában –, Moholy rátalált Kepesre, aki komoly teremtmőerővel vitte tovább kezdeményezését. Kepes fényművészeti kutatásai már a '70-es években folytatódtak tovább nálunk, s a folyamat egy magányos kereső által nem szakadt meg, majd egyre inkább kiteljesedett, annyira, hogy a Fény Nemzetközi Évére, 2015-re nemzetközileg is figyelemre méltó nagyszabású kiállításokon: a Nemzetközi Kepes Társaság kiállításán, vagy az én egyéni kiállításomon a Múcsarnokban, a Paksi Endre Lehel által megszervezett nagy sikerű bemutatón a Bálnában, valamint Orosz Márton által Egerben, a Kepes Központban több ezer négyzetméteren megvalósított kiállításon teljesedett ki. Ez volt hazánkban a legnagyobb szabású fényművészeti bemutató. Sőt nyugodtan mondhatjuk, hogy ebben a témában világviszonylatban is figyelemre



Makovecz Imre:
Atlantisz grafika
2000



Mengyán András:
Bábu UV
érzékeny festék
é. n.



Türk Péter:
Tagolt kör
triplex rétegek
1969

méltó volt. Ilyen imponáló anyag nem egy csettintésre pattan ki a művészek agyából, az kétségtelen. Évek hatásláncolatából születik. Hogy ez a nemzetközileg is értékes folyamat hol jelenik meg a kortárs művészet utolsó évtizedeit bemutató nemzeti galériabeli tárlaton, erre a felelet egyszerű: sehol. Noha nemzetközi aktualitása kiemelkedő. Pont azon a területen ahol a magyar vizuális kultúra a nemzetközi élvonal egyik kiemelkedő szereplője. A „hódoltsági” szemlélet még itt is érvényesül. Miért?

Számos kérdést vethetünk még fel. Egy konferenciának komoly hozadéka lehet egy szabadabb, elmélyültebb értékrendi korrekcióhoz való hozzájárulás és a helyi értékek megláttatásához való érzékenyítés.

Az egyik leglényegesebb célunk véleményem szerint az lehet, hogy bemutassuk, melyek azok a helyi értékek, plusz hozzájárulások, amivel Közép-Európa, ezen belül a magyarság gazdagítja a világ vizuális kultúráját, attól függetlenül, hogy a lépéstartás mítoszából születtek, vagy a tradicionális értékekhez való ragaszkodás sugallta őket, esetleg más.

JEGYZETEK

- 1 RÓZSA T. Endre: *Az utak összeérnek* = *Kritika*, 1971, 6. sz.
- 2 VADAS: *Új magyar avantgárd?* = *Új Írás*, 1971, 5. sz.
- 3 A kiállítást rendezte és a műtárgylistát összeállította: Beke László, Dévényi István, Horváth György. A dokumentumfotókat válogatta és a kiadványt szerkesztette: NAGY Ildikó.
- 4 GYÖRGY Péter: *Mostantól kezdve ez lesz a múlt* = *Holmi*, 1991, 6. sz.
- 5 MARKÓJA Csilla: *Egy másik Mednyánszky. Tanulmányok*. Bp., Meridián, 2008
- 6 MÉLYI József: *Tyúklépésben vissza* = *Jelenkor*, 2014, 1. sz.

A magyar avantgárd lengyel múzeumokbeli kiállítás sorozata.

A függesztett szobrok Csutoros Sándor munkái. Galeria Arsenal Poznan, 1969. A társaság központjában Csutoros Sándor áll, jobb szélén Brendel János művészettörténész, bal szélén Csáji Attila.





Jankovics Marcell

A Toldi rajzfilmen

„*Historia est magistra vitae.*”

Cicero

■ Olyan vagyok, mint egy régimódi turista. Jobban érdekel a múlt, mint a jelen, a jövőről nem is beszélve. Attól csak félek. Ennek oka van.

A háború idején születtem. Ami ezzel járt, személyes élményem. Menekülés, harcok, bombázás kellős közepébe; megszálló hadseregek, rommá lőtt lakás, fosztogatás; aztán infláció, kommunizmus, apám börtönben, házkutatások, vagyonekbobzás, kitelepítés, szegénység, otthontalanság, kollégiumi bezártság. Régi bútorok, régi könyvek, régi képek a falon, idős felmenők, mesék a szép múltról, kis békéről, nagy békéről, hős szépapákról, szabadságharcról, nemesi hagyományról, a paraszti élet fölfedezése. Kedvenc tantárgyam az iskolában a történelem, ebben Cicero fenti, első latinórámon tanult idézete csak megerősít; legkedvesebb tanárom Pannonhalmán Csóka Lajos történész. Pannonhalmán maga a múlt, a történelem. Ott lettem a középkor szerelmese. Imádtam a történelmi regényeket, a jó kosztümös filmeket. Egy börtönként működő országból nem elsősorban Nyugatra, hanem a múltba vágyódtam. Nyugatból, később Keletből is a múltja érdekelt. Mint Orosz István mondta: nemcsak külföldre, a múltba is lehet emigrálni. Az első nyugati utam (1964, Olaszország) számomra 6 régi várost, 31 múzeumot és 42 középkori templomot jelentett. A *Nagy könyv* versenyben (2005) az *Egri csillagokat*, legkedvesebb ifjúsági regényemet ajánlottam első helyre. Megnyerte.

Emellett valószínű, hogy némely tekintetben kamasz maradtam. A művészek a rendes emberekhez mérten több mindent megőriznek gyermekségükből. Ez a pályán nem hátrány, sőt. A megmaradt gyermeki kíváncsiság, nyitottság, színérzék (lásd gyerekrajzok), a nemi éréssel nem beszűkülő képzelet a művészpálya sikerességének feltétele. A kiskamasz fiúk olyanok, mint Arany Toldi

Miklósa, romantikusok, álmodozók, elvágynak abból a világból, amelyikben élnek, nagyot akarnak, érzelmileg labilisak, szenvedélyesek, vadak és kegyetlenek, csak az anyjukhoz ragaszkodnak, a többi felnőttet ellenségnek tekintik, le akarják győzni a világot. A történelem izgatja őket, de nem a számadatok, gazdaság oldaláról, lovagok, vitézek, hősök akarnak lenni, mint a mesebeli királyfiak.

Írásaim „régészeti feltárások”, filmjeim a múltat hozzák el a jelenbe. Nemcsak a történettudomány által történelemnek tartott területen teszek fölfedező utakat, hanem a mítosz, mese, monda világában is. Ha csak az egész estés filmjeimet veszem számba, leginkább XIX. századinak mondhatom magam. A sor a *János vitézzel* kezdődött, és ha minden igaz, a *Toldival* fejeződik majd be.

Nem én választottam a témát, ahogy a *János vitéz* esetében sem, hanem egy pályázat elbírálói választottak ki engem. Az alkalmat Arany János születésének 200. évfordulója adta. Terv szerint a gyerekeknek szánják a filmet. Írok majd arról az alábbiakban, miért tartom időszerűnek, érvényesnek a művet, mi a célom vele azon túl, hogy ha megkapom, élek a lehetőséggel. Szívesen írok arról is, ami a *Magyar Művészet* 2018/2. számának témakiírása olvastán – *Művészet és történelem* – eszembe jut, és ami – lévén, hogy a hároméves munka elején vagyok – segít engem elvi szinten, a „magasból” is végiggondolni a feladatot. Hiszen már az elején is szoros határidők miatt azonnal alá kellett merülnöm olyan részletekbe, mint a szöveg meghúzása, az *Előhang* és a tizenkét ének részletes szinopszisának a megírása, az *Előhang* és az *Első ének* képes forgatókönyvének megrajzolása, a főszereplők megtervezése, a grafikai és animációs stílus(ok) kitalálása.

A *Toldi*hoz gyerekkorom óta közöm van. Halványan emlékszem e tárgyban egy kifestőfüzetre. Vagy képregény volt? Amikor már tudtam olvasni, egy karácsonyra megkaptam Donászy Ferenc (1864–1923) *T(h)oldi Miklós* című regényének (1893) későbbi kiadását Sebők Imre raj-

zaival (Hungária Hírlapnyomda Rt., Bp.). Felnőtt koromban volt a kezemben a regény első, illusztrált kiadása is.

Ma már világos, hogy a *Toldi* az ifjúsági irodalom része. Illusztrálni ugyanis már régóta a mesekönyveket, az ifjúságnak szánt irodalmi műveket szokás. Látnom kellett, mások milyennek látják, amit én elképzelek. Soha nem békéltem meg velük. (A saját illusztrációimmal sem.) Nem a rajztudás rendszerint elégtelen volta miatt – Sebők Toldijának a könyvborítón térdig lógna a jobb karja, ha nem a csípőjén nyugtatná –, hanem az Aranyhoz és a történelemhez való hűtlenség miatt. Elég futó szemlét tartani fölöttük. (Az interneten keresd *Toldi Miklós illusztrációk* cím alatt.) A költő kamasznak írja le hőjét. (*Első ének*: „még legénytoll sem pehelyzik állán”; *Második ének*: „szörnyü gyermek”; *Tizedik ének*: „hatalmas gyerek”.) Toldi zsenge korára utal, hogy nincs szerelmi szál a történetben. Két nőalakja van csupán: az anya, akivel a hősnek a gyermekkorra jellemzően szoros a kapcsolata, és az anya alakmása, a két megölt vitéz anyja. Az illusztrátorok Toldit mégis kigyúrt felnőtt férfinak ábrázolják. Történelmen kívüli parasztviséletbe bűjtatják („Hé, paraszt!”), rendszerint pitykés mellénybe, zsinóros nadrágba, csizmába. Még Kas János is, és szobra is így ábrázolja. Ez összefügghet azzal, hogy Toldit mindmáig a fölemelkedő parasztság képviselőjének hiszik.

Toldi éretlen kamaszként is viselkedik, drámai vétkei is életkorából következnek. Mindezt fölnagyítja, hogy nem tudja kordában tartani természetfölötti erejét. Arany János lélektanilag tökéletes képet fest hőse kamasz voltáról, akinek története szólhatna éppen felnőtteknek nevelési céllal. Arany bizonyosan ezzel a szándékkal is írta meg a művét, de az irodalomtörténészek, tanárok, ha ezt a gondolati szálát észre is vették, mellékesnek tartották az általuk fontosabbnak hitt társadalmi mondanivaló mellett. Meglehet, azért is, mert Toldi felnőttként (*Toldi szerelme*) és öregemberként is (*Toldi estéje*) éppoly éretlenül és bárdolatlanul viselkedik, mint kamasz korában. Pedig a kamasznezmedék tanulhatna belőle. Tanulna is, ha a fentieket a nevelők figyelembe vennék. Hogy Arany a lélek nagy ismerője volt, ahhoz talán nem fér irodalmári, kritikusi, tanári kétség. Balladáit tanúsítják ezt, és megerősítenek a *Toldi*-val elgondolt nevelői szándékát illetően. A filmmel kapcsolatban mindenesetre szem előtt tartom ezt. Ami pedig a társadalmi mondanivalót illeti, nagyrészt elavultnak mondható.

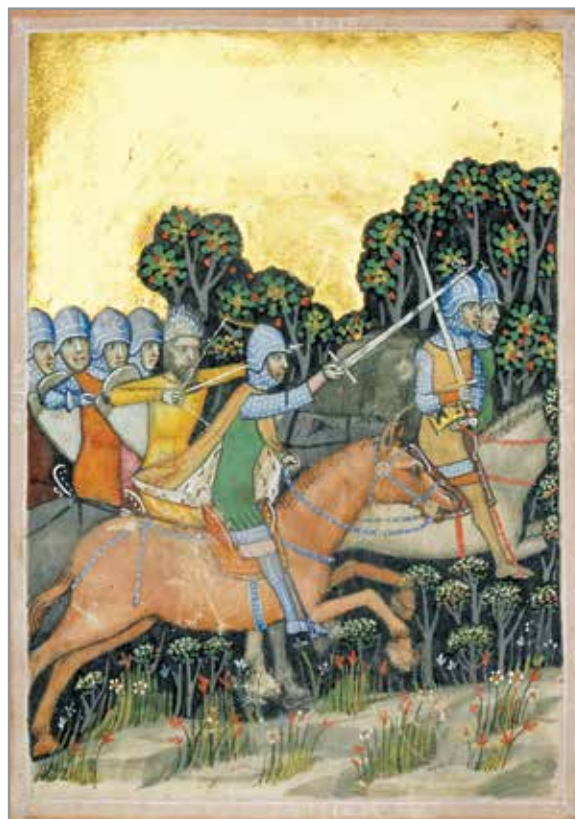
Gémes József kollégám (1939–2013) a '80-as évekelejeén készített festményfilmet a trilógiából. (*Daliás idők*, 1984.) Benne voltam abban a kis csapatban, amelyik a tervéről beszélgetett, vitatkozott. A filmet később is segítetttem. Az



Castor kalapos fej
Budavári gótikus
szoborletet
XV. század



**Illusztrációk a
Képes Krónikából**
XIV. század



Arany-év indulásakor felújítását, bemutatását javasoltam. Ezért sem akartam sokáig, tulajdonképpen az utolsó percig részt venni a pályázatban.

Gémes filmje abban nem akadályozott meg, hogy eleget tegyek Méry Gábor fölkérésének, és magam is készítsék illusztrációkat a *Toldi*hoz (Méry Ratio, 2010). Erre „szükségem” volt. Mint mesekutatóban kialakult bennem egy elképzelés arról, mi lehet a mű hátterében. Ez a rajzaimon nem tolakodik az előtérbe, de a fejlécen megírtam, és akit érdekel e tárgy, az a rajzokból is kiolvashatja. A könyv sikere szerepet játszott abban, hogy végül beadtam a derekamat: a terveimet a pályázatra. (A könyv sikerét az jelentette, hogy az Arany-év keretében eljutott a Kárpát-medence minden magyar nyelvű iskolájában érettségiző diák kezébe.)

Aligha tévedek, ha azt mondom, hogy a *Toldit* a legtöbb kötelező olvasmányként olvassák el, a tanulóévek befejeztével nemigen veszik már a kezükbe. Ez is azt tanúsítja, hogy a művet az ifjúsági irodalom részének tekintjük. Mint ahogy az is, hogy noha Pálfi György filmrendező korábban benyújtotta egy élő cselekményes Toldi-film tervét, őt elutasították, s utóbb e tárgyban rajzfilmpályázatot hirdettek meg. Közfelfogás szerint a rajzfilm gyermek-, ifjúsági műfaj. E döntéssel még azt megelőzően egyetértettem, hogy beszálltam volna a pályázatba. Attól tartottam, hogy játékfilmen egy ifjú Schwarzeneggernek kellett volna szurkolnunk, és fölerősödött volna a földolgozás hollywoodias jellege.

A filmem más lesz, mint a könyv. Nem álló formátumú képekből áll, hanem kifejezetten szélesvásznúakból. (A mai normál 16:9 képarány szélesvásznú a korábbi 4:3-hoz mérten.) Ez egyébként illik egy olyan történethez, amelyben az alföldi táj főszerepet játszik. Nem arany, fehér, fekete, pergamen színű stilizált a tervezett világa, mint az illusztrációimé, hanem színpompásan „történelmi”. Hadd ne soroljam itt és most a különbségeket. Kétdimenziós rajzfilm, digitális technikával készül, az MTVA 12 részes sorozatnak képzeli, epizódokként 7–10 perc hosszban, amelyhez az *Előhang* (terveim szerint) mintegy előzetesként kapcsolódik. Akár úgy is, hogy az egyes részek sugárzása előtt mindig levetítik. Javasoltam, hogy készüljön a sorozatból „egész estés” változat. Ehhez csupán a sorozatepizódok eleje-, vége-főcímeit kell kivágni és az *Előhang*ot meg az énekeket „összeragasztani”. Az eredmény egy kb. 100 perces film lenne, mely két részletben is vetíthető.

Az adaptáció 5 történelmi korszakot, „réteget” fog össze. Lefelé „fúrva” az első (legfelső) réteg az „enyém”. (A film nem egy ember produktuma, a munkatársak al-

kotótársak is, a végeredményt azonban nem láthatom előre. Az a változat, amiről most írok, egyelőre csak az én fejemben él, illetve azokban a szövegekben és rajzokban, amit eddig a pályázatra én készítettem.) Ahogy a fúrófej hordja magán lefelé, fölfelé menet a rétegek rátapadt anyagszemcséit, összemaszatolva velük az egymás fölötti rétegek anyagát, úgy keveredik a műben (a költeményben és az elképzelt filmben is) a mondott korok szellemisége.

Az enyém jellegzetesen XX–XXI. századi megközelítés. A történetbe több humort látok bele, mint az irodalmi közfelfogás. Aranynak is több humorérzék tulajdonítható, mint az irodalmárok, tanárok és miattuk az olvasók. Szerintem jót tesz a műnek ez az irány. Ne csak sírás, rívás, fogcsikorgatás töltse ki a film időtartamának 80 százalékát! Célközönsége hálás lesz érte.

Egy történelmi színttel korábbi a mű megírásának a kora (1846–47). Ez más szempontból valóban történelmi időszak, de ebből semmi sem érződik a műben, annál inkább az akkori pályázati kiírásban olvasható elvárás: „Készíttessék költői beszély, versben, melynek hőse valamely, a nép ajkán élő történelmi személy, például Mátyás király, Toldi Miklós, Kádár vitéz stb. Forma és szellem népies legyen.” Persze a kiírás is a korszellemet fejezi ki, miként Petőfi bizonyosan Aranyt ihlető verses meséje, az 1845-ben megjelenő *János vitéz*. A különbség a kettő között mégis szembeötlő. A korábban emlegetett társadalmi mondanivaló, amiben a legtöbb megmondóember véleménye találkozott, Arany és Petőfi korában még érvényes lehetett.

A *Toldi* közvetlen ihlető forrása, Ilosvai Selymes Péter (1520–1580) 273 évvel korábban nyomtatásban megjelent históriája (Debrecen, 1574) az Aranyét megelőző történelmi kor terméke. A 273 éves időkülönbségre utal Arany az *Előhang*ban, és nem az ötszáz évnnyire, amely az Anjou-kortól elválasztja:

„Toldi Miklós képe úgy ragyog föl nékem
Majd kilenc-tíz ember-öltő régiségben.”

Ilosvai kora nem, de szellemisége hatott rám, annyira mindenesetre, amennyire Aranyra. Mindenekelőtt a régies nyelvezetéből patakozó humorforrás. Ilosvai önkéntelen (?) humora, mely szerintem Aranyra is hatott (legyen elég csak az Ilosvaitól kölcsönzött idézetekre hivatkoznom), tekinthető egyfajta katalizátorként működő szűrőnek, mely a *Toldit* a klasszikus hősköltészet véresen egyhangú világából kimozdítja. Ilosvai szellemében, ahol csak mód nyílt rá, igyekeztem iróniát csempészni a filmbe. Mivel a humor kis távolságot tart

tárgyától, megmosolyogtatja hősünk gyengéit, a fiatal nézőket nevelő célzat is hatékonyabb lehet, anélkül, hogy lelepleződne, hiszen nem tanárosan, hanem a művészet eszközeivel operál. A humor emellett frissít, fiatalít, hasznunkra válik ez.

Tovább hátrálva az időben a negyedik történelmi réteg maga a kor, amelyben a *Toldi* játszódik. Erről filmet készíteni a középkor szerelmesének ajándék feladat. S hogy mi ennek az értelme ma, hadd idézzem a középkor egy másik szerelmesét, Makovecz Imrét:

„A középkort mindig sötét középkornak szokták nevezni. Annál színesebb és annál fiatalabb világ nem volt még, és ezt a fiatal, életerős világot szeretném oda visszahozni és feltételeit biztosítani.” (A komáromi „vár” tervéről nyilatkozva mondta ezt.)

Imre jelzői: „fiatal, életerős” a mondott korhoz, kiváltképpen Toldihoz illenek. A nézők számára pedig nemcsak a magyar aranykor kezdetének megidézését jelentheti, hanem életkedvre, munkálkodásra serkentőt, ifjítót is egy elaggóban lévő világnak, nemzetnek.

Időrendben a legrégebbi, mondhatni ősi jelentésréteg a mítoszoké, melyek áttételesen: mondákban, mesékben, képes beszédben ma is köztünk élnek. *Mítosz és történelem* volt a címe életem első tudományos konferenciájának, amelyen előadtam (1978). Mítosz és történelem magától nem válik el. Párt alkotnak. Ott elhangzott előadásom (*Csodaszarvas monda a csillagos égen*) azt próbálta bizonyítani, hogy a mítoszok helyes értelmezése tudományos ismeretekkel gazdagít. Ez különösen igaz a történelem tudományára. Gondoljunk a *Bibliára*! Vagy Titus Liviusra (Kr. e. 59 – Kr. u. 17). Munkáját (*A római nép története a város alapításától*) mítoszokkal, mondákkal, példázatokkal indítja, amelyben a tények is meghajolnak a mitizáló augustusi propaganda előtt. És mégis, ez az ingoványos alap alkalmas szellemi iránytűnek bizonyult egy világbirodalom fölépítésére és fenntartására. Még a jelen történetírása sem képes levetni magáról a mindenkori, mindenholi politikai hatalmat szolgáló mitizálást. Azaz, a tapasztalat szerint a mítosz hatásában fölér a valóságos történelemmel, nyelve, a (jel)képes beszéd, vagy ahogy Arany nevezte el eposzát, a „költői beszély” éppoly fontos eszköze az ifjúság nevelésének, mint a történelemkönyvek.

A kettő közötti lényeges különbségek közül itt csak egyet emelek ki: a mítosz vállaltan többértelmű, a tudomány (törekszik az) egyértelmű(ségre). Ez igaz a nyelvük közti stílári különbségre is. A tudós fókuszál: igyekszik pontos lenni. A költő körülír: hasonlatokban, metaforákban, allegóriákban fogalmaz. Arany e téren tán még Pe-

tőfit is meghaladja. A többértelműség minden műalkotástól, esetünkben az elbeszélő költeménytől és a belőle készíthető filmtől is elvárandó. Ha egy alkotás egysíkú – ez a jelző, lám, itt szó szerint értendő – hamar elévül. Különösen, hogyha történetiségében is „emeletes” műről van szó. A mitikus gondolkodásra az emelethasonlat szférikusán, hagymahéjas szerkezet formájában alkalmazható. Valahogy így: legbelül az emberi psziché, amit az egyén foglal magába, őt szűkebb, majd egyre tágabb társadalmi közössége (család, társadalmi helyzet, nép, nemzet, faj, emberiség), körülöttük a természet, a Föld és a Földet övező kozmikus szférák, a maguk transzcendens képviselőivel. Az egyes jelentésszférák közt meghatározott vonalak mentén van megfelelés, kapcsolat. Maradva a hasonlatnál, a „hagyma” külső burkán a hagyma közepébe szúrt tűn keresztül teremődik megfelelés az egyén és családi, társadalmi, hierarchikus helye, szerepköre, bizonyos növények, állatok, testrészek, ásványok, fémek, színek, bolygók, csillagok és csillagképek között. Így működött a földközpontú világnézet is: az egyes planéták pályája szférikusán, mint a hagyma héjai ölelik körül a földet – együtt más tartalmú szférákkal: a levegőéggel, a felszálló és leszálló holdcsomópont szféráival, a látható világ csillagos burkával.

A *Toldi* esetében is végigjárhatók ezek a szintek. Ha azt mondom például, hogy lélektani szinten a hős a költő szuperegóját testesíti meg, ismerve Arany János testi adottságait, szelíd természetét („félreálltam, letöröltem”), aligha tévedek nagyot. Ezen a szalon csak azért nem megyek tovább, mert egyrészt meghaladná írásom kereteit, másrészt a filmemben sem bontom ki, ahogy a költő sem tette, hiszen azzal, hogy sokféle érzellemmel figyel, rajzolja meg hősét, szándékosan vonja el a figyelmünket erről az egyébként nyilvánvaló összefüggésről.

A *Toldi* mítoszi alapja, mondai köntösben, mesemotívumokkal gazdagítva kiejlik a többi „történelmi réteg” alól. Hősünk alakja egyetemes naphéroszi vonásokat visel: Sámsonét (akire a költő a *Harmadik énekben* külön hivatkozik), Héraklészét, a népmesei Erős Jánosét, Kullervóét a *Kalevalából*. Erre a mítoszi alapra utal a hős természetfeletti erején és vad természetén túl a 12-es fölosztás, továbbá, hogy táltosküzelmet vív bikával, hogy egyszer viharistenhez, másszor a nevezett mitikus állathoz hasonló:

És ki vína Isten tüzes haragjával,
Hosszu, kacsaringós, sístergő nyílával?
Mint komor bikáé, olyan a járása...

I. ének

(NB. A görög mitológiában Héliosz napisten villámosttorral hajtja lovait, Zeus napistennek született, csak az égi trónra ülve vált Jupiterre.)

Arany bölcs volt, és művében a mítoszi alap nem repeszi le magáról a nem kevésbé fontos rétegeket. A mítosz történelmi beágyazottság nélkül már nemhogy az ő korában, de már évezredekkel korábban sem keltett volna figyelmet. Ugyanakkor teljes mellőzése megfosztotta volna az olvasót (a reményeim szerinti nézőt) az örökérvényűség érzetétől. Nem túl fontos, de, ha emlékeztem nem csal, Szilády Áron irodalomtörténész, nyelvész

Duc de Berry
hóraskönyve,
Limbourg testvérek
XV. század



Toldit a türk Aj-Tojon holdistennel hozta kapcsolatba (*Ilosvai Selymes Péter: Az híresneves Tholdi Miklósnak jeles cselekedeteiről és bajnokságáról való história*. Bev. és jegyz. kísérte Szilády Áron. Budapest, 1886.) Sajnos, az írást, noha megvan, nem lelém. A *Toldi szerelme* is tartalmaz olyan mesékből kölcsönzött mozzanatot – Toldi és Tar Lőrinc sorsfordító szerepcseréje ez –, amely a Napot és a Holdat megszemélyesítő ikerhéroszok mítoszaira megy vissza. (Lásd a BN: 520. *Amicus és Amelius* mesetípust.)

Hadd szóljak bővebben a cselekmény történeti szintjéről. Nem mennék bele annak taglalásába, volt-e, s ha igen, ki lehetett az az élő személy, akinek az élete a *Toldi* mondanakör alapjául szolgálhatott. Mert nem fontos. Volt egy Toldi Miklós névre hallgató katona, aki ispánságig vitte Nagy Lajos szolgálatában, de nem tudjuk róla, hogy nagy erejű lett volna, tehát már a legfontosabb mondai elem hiányzik vele kapcsolatos ismereteinkből. Viszont az eposz (és a film) cselekményének korát az ő létezése határozta meg. Általánosságban egy korábbi korban játszódó történet földolgozása több célt szolgálhat (ez esetben nem, de pl. a cenzúra kijátszását). A mesei, mitikus háttér örök érvényt szerezhet a történetnek, a múltba távolítás ilyen messze nem visz, de különösen csodás elemekkel megpakolva növelheti az olvasó, néző érdeklődését. A többé-kevésbé ismeretlen környezet, helyszín, az érdekes öltözetek, a régies beszédmód a stilizálás eszközei. A stilizálás is az általánosítást szolgálja, s ahogy az ókori színházban a színészt a koturnusa, úgy a közönséget a hétköznapijából ünnepbe emelheti, ami a sikert szolgálhatja. (Ellenpélda: a szocreál művészet épp a hétköznapisága miatt volt eleve halálra ítéelve. Milyen hős egy kopasz Lenin öltönyben, nyakkendősen, álljon akár százméteres talapzaton?)

Arany „lázán” követve Ilosvai datálását, Nagy Lajos uralkodásának elejére helyezi a Toldi cselekményét. Ilosvai Toldi születését 1320-ra teszi, Nagy Lajos, aki 1326-ban született, 1342-ben lépett trónra. Arany „lázását” abban látom, hogy ő kamasznak írja le Toldit, holott, ha szigorúan igazodna elődjéhez, 22 éves ifúnak kellett volna leírnia. Ebben tudatosságot látok. (A kettejük közti korkülönbséget a *Toldi estéjében* már valóban hat évnek tekinthette Arany is.)

Az Anjou-kor látványos film készítésére ad lehetőséget. Ebben nem Arany János és nem Ilosvai az ihlető forrás, hanem maga a kor. Az Anjouk teremtik meg nálunk az immár nyugati típusú (ám eredendően kelettől kölcsönzött) lovagi kultúrát; az ő idejükben épül ki a gótikus Buda vára; az idejükből származik a Zolnay László által kiásott budavári szoborlelet, és az egyik várbeli kútban

megtalált Anjou-címeres trónkárpit. Általánosságban szólva a XIV. század vizuális kultúrája már elég gazdag ahhoz, hogy forrásként szolgáljon a *Toldi* rajzfilmes feldolgozásához.

Gyarapodó történelmi ismereteink lehetővé teszik, hogy átélhetően mutassuk be a magyar múlt e kiemelkedő virágkorát, akár az Arany által leírtakkal szembenelve. (Ez az egyik ok, amiért célszerű a szövegét itt-ott meghúzni.) Csak kiemelt példákat említek, egy ilyen terjedelmű tanulmányban nem fér több. A régészet alkalmat ad arra, hogy a film bemutassa az Anjou-kori Pestet és Budát. Olyannak, amilyennek a régészek és történészek ma képzelik. Arany az 500 évvel korábbi Rákospatakot olyannak képzelte, amilyennek látta, és amilyen hellyel-közzel ma is, s amit Toldi könnyedén átugorhatott. Nem tudta, hogy a „patak” a XIV. században szélesebb víz volt, a Pest városát védelmező vízgyűrű része. A film alkalom arra, hogy megmutassam a feltevés szerinti valóságot; s hogy Miklóst mint minden idők legjobb távolugróját mutassam be, s ezzel a jelenetbe vidámságot csempésszek. A 20 méter körüli távolságot hősünk majdnem átugorja, de csak majdnem. Még egy ideillő példa a költőtől eltérő ábrázolásra: Arany korában már elfogadott volt, hogy sötétedés után urak és hölgyek sétálnak a város utcáin. (Gázvilágítás!) A történet idején legfeljebb csirkefogók, kurvák, katonák, bakterek mászkálhattak a vaksötét sikátorokban. Ebből következően a filmben Toldi még naplemente előtt fékezi meg a bikát.

A példák jelzik, hogy lesznek olyan szövegrészek, amelyek emiatt kimaradnak a filmben elhangzó narrációból. A szöveg megkurtítására vannak más okaim is.

Arany korát a *Toldi* nyelvezete és narrátora képviselné a filmben. A narrátor maga Arany János lesz. Rajzfilmben úgy kell megjelennie, amilyennek Petőfi a *Toldi* pályázati sikere után lerajzolta. Arany nyelve az én nemzedékem számára, mely fontosnak tartja a szép magyar beszédet és a mennél gazdagabb szókincset, még igazi, arannyal teli kincstár. Ahogy kiadóm, Méry Gabi mondta az *Arany Szalontája*, *Szalonta Aranya* című könyv megjelentetésekor: „Arany nagy alkimista volt. Aranyat csinált a magyar nyelvből.” A mai fiatalság számára azonban teherterhel, amely ráadásul avult világot jelenít meg. (Nekem, aki a *Toldi* és a balladák annyi sorát bevágtam kívülről, ez több mint lehangoló.) A film nem magyarázhatja meg ismeretlen szóképek jelentését („felült a Lackó a béresek nyakára”, *Első ének*). Céлом tehát e téren csak az lehet, hogy a magam eszközeivel kedvet csináljak a mű elolvasásához, olvasgatásához, s azon keresztül az ifjú Toldihoz hasonlóan éretlen magyar ifjúság szókincsének javulá-

hoz, gyarapodásához. (Nem tudom, más hogy van vele, de ha látok olyan filmet, amelyeknek a témájáról többet szeretnék tudni, utánaolvasok. Szó szerint is, a film megtekintése után.)

A *Toldi* internetes változatában késsel aláhúzza szerepelnek azok a szavak és mondatok, amelyek a tapasztalat szerint magyarázat nélkül érthetetlenek a diákok számára. Ezért a változat végén az olvasó a szavak magyarázatát kapja. Megdöbbenő, milyen sok szóról gondolják, nyilván okkal, hogy ezek ismeretlenek a tanuló ifjúság előtt. 168-at számoltam össze. Szerintem ezek között van sok olyan, amelyiket értenek a diákok, vi-



Illusztráció
a Manesse-
kódexből
XIV. század

szont van a szövegben olyan, amit nem, de nincsenek az említett módon kiemelve és megmagyarázva. Kettőt én sem értek, ezek: „csihés”, „imette”, az előbbi kiderül a szövegösszefüggésből, az utóbbi nem. Az értelmező szótárak nemcsak ezt a kettőt tekintik elavultnak, hanem (majdnem) mindet. Van olyan szó, amely nyelvjárási változat (*miá* = miatt); van, amelyik tényleg elavult, de csak alakja és nem jelentése miatt (*csihés* = semmirekellő, *imette* = ébren). Van viszont olyan szép számmal köztük, amelyik azért avult el, mert az a tárgy, fogalom nincs már használatban, amit jelölt, ugyanakkor művelt embernek

tisztában kellene lennie jelentésével (buzogány, kopja). Még ezek közt is vannak olyanok, amelyek legújabbban „visszatértek”, tehát nem fölösleges az ismeretük (*topor-tyán* = aransakál). Végül vannak olyan megjelölt szavak, amelyek megjelölése miatt szégyenkezem (*szügy, marja*). Az elavultság emlegetése fegyver a diákság kezében, mármint azokéban, akik a túlterheltség ellen tüntetnek. Ahelyett, hogy különbek akarnának lenni. Ám, sajna, ma már a múlt ismerete, a nyelvi gazdagság nem érték a szemükben.

A film nem fűzhet magyarázatot az ismeretlen szavakhoz. Két dolgot tehet a rendezője: elhagy olyan szövegrészeket, amelyek nehezítik a befogadást, csökkentik a műélvezetet, és képpel mondja el, amit lehet. A kép helyettesítheti a szöveget, vagy együtt a szöveggel segíti annak megértését. És így többletérlelményt adhat. Hogy csak egy példát mondjak, a két természeti környezetben játszódó ének (4–5.) nemcsak azon állatok nevének a magyarázatát adja, amelyek elhangoznak (*szárcsa, vadruca, bíbic*), alkalom ilyen-olyan (lenyűgöző, félelmetes,

hangulatos) jelenetek készítésére. Hogy hangi példát is mondjak, ilyen a ma már szinte ismeretlen békakórus a csillagos éjszakában. Ha már itt tartunk, én bizony kihagyom a hírhedt allegóriát a „pillangó képében” érkező „édes álom”-ról a Toldi szája szélén kicsordult nyállal együtt (*Negyedik ének*). Az allegória látható képen giccses, a folytatása gusztustalan, és – legalábbis az első fele – nem is találó kép. Éjjeli lepkék vannak (szenderek), ilyen ne szálljon a szememre, éjjeli pillangó csak városon „repked”, és egészen mást jelent. (Ebbéli értelemben ez is elavult kifejezés.)

Tudnunk kell, hogy adott szöveg megértésének és érzelmi befogadásának az időtartama egyszer rövidebb a képi hatáznál, másszor hosszabb időt igényel.

A teljes szöveg fölmondása a fentiekén túl monoton és unalmas lenne filmen a gyerekek számára. Emellett azért sem szerepel a terveim közt, mivel arra hangos könyv, színpadi előadás való (mint Csöre Gáboré), az animáció ebben az esetben nemcsak hogy fölösleges (sok esetben állóképek sora is elegendő lenne), hanem „alulmaradna”

Illusztráció
a Képes Krónikából
XIV. század



a szöveggel szemben. Az *Első ének* jól ismert és szintén sok gyerek számára érthetetlen sorai:

„Ösztövért kútágas, hórihorgas gémmel
Mélyen néz a kútba s benne vizet kémel.”

jellemzően irodalmi kép. Ha szó szerint akarnám megmozgatni, a jelenet kilépne Arany stílusából, disneys burleszkként hatna. Ha csak állóképet mutatok, mint a szöveg, az kevesebb lenne annál, amit hallok. Ezért a szöveget elhagyom, és mutatok valamit, ami utal Arany metaforájára, de mozgókép és érdekes. Mindösszesen azonban a költeménynek nem több mint 15-20 százaléka marad ki a filmből.

A jelenkor, vagyis az én hozzájárulásom a cselekményhez nem csak a szöveg megkurtítását jelenti. Lesznek benne tematikus bővítések és kihagyások, tömörítések, pl. dramaturgiai és szemléletváltozás miatt. Íme példa mindkettőre.

Forró nyári délből fáradt lovassereg érkezik egy kúthoz. Vezetője meglepszik azzal, hogy az útirány felől kifaggassa az ott álló Miklóst, a katonák szót váltanak vele, majd továbbállnak. Hogyhogy nem isznak, itatják meg a lovaikat, mosdanak meg a vályúban? Hiszen még szolgák, béresek is állnak rendelkezésre. Aranynak meglehetett rá az oka, miért nem tartotta fontosnak ezt a részletet, a film azonban akciót kíván a párbeszéd alá. És kézenfekvő, mi legyen az.

Arany hosszan, részletesen ecseteli Toldi győzelmét a nádi farkasok fölött. Elpusztításuk nem akkora feladat, mint a többi, a toportyán vagy aranysakál a farkasoknál kisebb termetű. Arany szemléletmódja hősének szorít, a két felnőtt állatot rémisztő ellenségként írja le – az egykorú korszemlemnek, paraszti felfogásnak megfelelően. A két véletlenül eltaposott kölyökért sem vérzik nagyon a szíve, ahogy hősének sem. Ez ma már ellenkező hatást váltana ki, és nem csak az állatvédők részéről. Ezért egyrészt jelentősen le kell rövidítenem a vonatkozó „élő közvetítést”, és a sakálból igazi farkast kell kreálnom.

Van egy harmadik feladatom is XXI. századi adaptálóként. Mai szemmel nézve, lehántva a történetről a történelmi burkot, Miklós nem más, mint egy fantasy-hős, szupermen. Ha erre a néző rájön, kétféleképpen reagálhat, vagy kineveti és lesajnálja az egészet, arra gondolván, hogy a nyakló nélkül földolgozott *Superman* (*Batman*, *Az Acélember*, *Amerika kapitány*) történetekhez, egyáltalán a hollywoodi produkciókhoz képest a *Toldi* „ergya”. Mint korjelzőt azonban mindenáron szeretném elkerülni a divatos számítógépes grafikai hatást. Jó esetben gondolhat-

nánk, ha arra gondol, hogy bezzeg nekünk már közel kétszáz évvel ezelőtt volt ilyen hősünk, ami persze butaság, hiszen a mesehősök kivétel nélkül mind „szupermenek”.

Ezért kiemelt jelentősége van annak, hogy olyan legyen a bemutatott történelmi burok, ami lenyűgözi őket, és nem jut eszükbe a fenti összemérés.

Tisztában vagyok persze azzal, hogy a tervezett változat egy a lehetségesek sorában, még a történelmi „hitelesség” szempontjából nézve is. Tudjuk, hogy a kosztümös filmekből nemcsak az tudható meg, milyen volt egy adott kor adott helyszínének a viselete, környezete, hanem az is, mikor készül a film. (Ezért sem örülök a digitális rajztechnikának.) A fentebb hivatkozott egykorú forrásokon kívül a Pinterest amerikai „közösségi képmegosztó weboldal” több tucatnyi „pinjét” használok föl. A XIV. századi tematikájú pintáblák között számos egykorú kép, különböző korból való rekonstrukciók, köztük képzőművészeti alkotások, divattörténeti munkák és jelenkori hagyományörzők aprólékos gonddal elkészített viseletei találhatók. Az a döntésem is egy meghatározott irányba viszi a film stílusát, hogy a Miklós képzeletében megjelenő képek alapjául az apja idejével egykorú, XIV. század eleji *Manesse-kódex* illuminációit választottam mintának (azért, mert a nagyközönség előtt jóval kevésbé ismertek, mint az általam már korábban használt *Képes Krónika* későbbi, de még naivabb miniatúrái), az őt körülvevő valósághoz pedig *Duc de Berry Hórák könyvét*, amely viszont kissé későbbi, az 1370-es évek táján készült. Ráadásul az előbbi német, az utóbbi meg francia. Budavár is „készebb” stádiumban jelenik meg a filmben, mint amilyen készültségi állapotban Lajos trónra lépése idején lehetett. Vagyis a történelmi hitelességgel nagyjából nem lesz baj (amennyire egy mondatól elvárható), de a pontosságot alávetem a hatásosságnak.

Arra a(z itt kimondatlan) kérdésre pedig, hogy Arany hőse mivé, kivé válik a beavatkozásom révén, azt hiszem, válaszoltam azzal, hogy Toldi Miklóst – szerintem Arany szavaival megalapozottan – tipikus kamaszként mutatom be. Ezzel megfosztom őt néhány nem létező, az irodalomtanításnak köszönhető tulajdonságától, de ezzel emberibbé is teszem, aki közelebb kerül ezáltal a vele egykorú fiúnézőkhöz, mert fölismerhetik benne magukat. (A lányok pedig a náluk jóval éretlenebb, idétlen osztálytársaikat.)



Szmodis Jenő

Tudomány, intuíció, művészet – történeti perspektívában

A „mű” mint a későbbi megismerés értelmezési kerete

■ A tudás és a tudomány fogalmai szorosan összekapcsolódnak, noha aligha kétséges, hogy mindaz, amit a művészet körébe sorolunk, szintén nem nélkülözheti a tudást. Annak a jelenségnek a helyes ismeretét, amit egy műalkotás ábrázolni kíván, és annak az ábrázolási módnak a meseteri birtoklását és kifejezési közegnek az alapos ismeretét, ahogyan illetve amelyben a mű létrejön. A korszakos jelentőségű tudományos felismerések és műalkotások hasonlóak többek között abban is, hogy általuk a világot *máshogyan* látjuk: mindaz, ami ezek megismerése *után* tárul elénk, önkéntelenül is *a korszakos mű tükrében*, annak értelmezési keretein belül jelenik meg tudatunkban.

E művek és alkotók szemlélete anélkül válik látásmódunk részévé, hogy a hétköznapiakban eszünkbe ötlene, kinek a tekintetével látjuk a világot. Tömegvonzás, evolúció, relativitás, tudattalan, introverzió, extravertió: köznap gondolkodásunk és beszédünk részei már. De mindez igaz a legjelentősebb művészi teljesítményekre is. Wagner korszakos művészete nem véletlenül ragadtatta Nietzschét e szavakra: „ma minden, ami a művészet valamely területén végbemegy, önkéntelenül is úgy érzi, hogy az ő művészetének és művészi jellemének bírói széke előtt áll”.¹

Az igazság és a szépség mélyen fekvő egysége

A tudomány és a művészet valódi kapcsolatát mindig is titokzatos homály fedte, amit csupán növeltek az olyan közhelyek, amik a tudománynak az *igazságra*, a művészetnek pedig a *szépségre* irányultságáról szóltak. Azonban a *művészet* és az *igazság* szoros és bensőséges kapcsolatát már Arisztotelész katarziselmélete is jól érzékeltette, ami e lelki élményt a *ráismerés* tényével hozta kapcsolatba. Ráismerés, megfelelés, igazság: nehezen szétválasztható fogalmak ezek. Nehezebben, mint a művészet és a tudomány jelenségei, amelyek a mai fogalmainknak megfelelő formában éppen a görögség kultúrájában jöttek létre: két sajátos területté és cselekvési móddá hasadt mindaz,

ami korábban egy volt, s ami a hit mélységétől sem volt elválasztható.²

A nyugati gondolkodás egyik legjellemzőbb vonása maradt továbbra is e *kettősség*, sőt maga a tudomány sem maradt mentes további megosztási törekvésektől. Karl Rajmund Popper szükségesnek gondolta világosan elhatárolni egymástól az ún. tudományos elméleteket az ún. áltudományos elképzelésektől. Nézete szerint ugyanis egy tudományos elméletnél előre meg lehet határozni azokat a körülményeket, amelyek ha előállnak, az elmélet a továbbiakban nem tartható. Egy tudományos elméletről tehát elvileg be lehet bizonyítani tévességét, míg egy áltudományosról nem, hiszen nem cáfolható, csupán elhihető vagy elutasítható, vérmérséklet szerint.³ Popper évekkel később, 1958-ban az Aristotelian Societyben *Vissza a preszokratikusokhoz* című előadásában már így fogalmaz: „Számomra a filozófiában éppen úgy, mint a tudományban is, kizárólag az a vakmerő vállalkozás érdekes, amellyel valamit hozzá akarunk adni a világról való tudásunkhoz és a világról való tudás elméletéhez.”⁴ Látható, hogy Popper tudományos értelemben eredetileg többre értékelt egy *cáfolható*, ám *esetleg téves* elméletet egy *nem cáfolható*, ám adott esetben *igaz* elgondolásnál. Később azonban, mint látható, ezzel szöges ellentétben – a falszifikációt, a kritikát, a cáfolatot előnyben részesítő magatartásának formális és kimondott feladása nélkül – fő értéként határozta meg a *tudás bővülését*. A tudás azonban aligha bővíthet pusztán *elvileg cáfolható*, ám a valóságban hamis állítások által. A tudás tényleges előrehaladását a hamis állítás *tényleges cáfolata* szolgálja, ami azonban csupán *esetlegesen*, és nem szükségképp következik be egy hamis állítás vonatkozásában.

Az intuíció axiomatikus igazsága

Léteznek ugyan termékenyítő tévedések, ám ezek tudományos értékét fölébe emelni a *pillanatnyilag* kevésbé bizonyítható, illetve kevésbé cáfolható, nagy jelentősé-

gű megsejtéseknek, igencsak egyoldalú racionalizmusra mutat. Egy igaz felismerésre ugyanis gyakorta intuitív úton jutunk, anélkül azonban, hogy ítéletünk helyességét a formális logika szabályai szerint kétséget kizáróan bizonyítani tudnánk, vagy akár anélkül, hogy előre meg tudnánk mondani azon eseményeket, amelyek, ha bekövetkeznek, el kell vetnünk felismerésünket. A tudomány és a technika bizonyos szintjén adott esetben el sem képzelhetők a bizonyításnak és a cáfolatnak azok a módszerei és eszközei, amelyek évszázadok vagy évezredek múlva ismertté és kézenfekvővé válhatnak. Bizonyos felismeréseket axiomatikus természetűeknek fogadhatunk el, mert a közvetlen belátás anélkül igazolja számunkra a felismerés igazságát, hogy pusztán logikailag, vagy éppen az empirikus megismerés adott szintjén nem sok esély mutatkozik a formális megerősítésre, vagy cáfolatra.

Egy kijelentésről azonban, amelyről csupán az *adott kor vonatkozásában* mondható ki meg nem cáfolhatósága, ugyancsak kétséges azt állítani, hogy *egyszer s mindenkorra*, sub specie aeternitatis tudománytalan. Az olyan kijelentés pedig vajon mennyit ér, hogy ez és ez a meglátás tudománytalan *addig*, amíg igazságaihoz fel nem ér a tudomány. Popper eme „demarkációja” alapján vetette el nem csupán a marxizmust, de Freud tanait is. Ám ugyanígy az áltudományosság süllyesztőjébe kerülhetnének nem csupán Jung igencsak mély értelmű gondolatai az introverzióról és az extravertióról, hanem a művészet-történet stíluskritikai megállapításai is, az irodalomtudomány és még számos „humántudomány” eredményei, amelyeknek gyakorta több közük van egy „benyomáshoz”, mint az ítéletet utólag igazolni igyekvő, racionalizáló törekvésekhez. Ez utóbbiak jobbára nem is bizonyítják, csupán részlegesen megerősítik a *megérzés* szülte ítéletet. Éppen úgy, ahogyan Popper szerint a tudományosnak nevezhető elméletet is csupán „konfirmálják” a megfigyelések, de nem „verifikálják”, nem bizonyítják. Szerinte azonban az elméletnek ellentmondó *egyetlen* megfigyelés is cáfolni képes az elméletet. Ez utóbbi lehetőséget kéri számon tehát az általa áltudományosnak tekintett elgondolásokon. Mindazonáltal beláthatjuk, hogy mindez az igazságnak merőben formális megítélésén nyugszik. Olyan megközelítésen, ami nem csupán a művészi igazságot határolja el élesen a tudományos igazságtól, de amely lényegében a tudomány számos megállapítását is diszkreditálni igyekszik.

A gondolkodás divergenciája és konvergenciája

Amint Guilford megállapítja: a megismerésben – Popper szerint is – fontos szerepet játszó *kreativitást* egyfaj-

ta „*divergens*” (különböző irányokban való, asszociatív) gondolkodás jellemzi elsődlegesen, szemben az intelligenciatesztek többsége által mért *konvergens* gondolkodással, amelynek lényege, hogy a lehetőségek körének szűkítésével jut el egyetlen helyes eredményhez. A konvergens gondolkodásnak nagy szerepe lehet a konfirmáció, tehát a gondolat helyességének értelmi ellenőrzése során, ám ez önmagában csekélyebb jelentőséggel bír a probléma megoldási lehetőségeinek feltárásában.⁵

A popperi demarkáció komolyan vételével tehát megfosztanánk a tudományt számos olyan megállapítástól, amelyre minket értelmünk *divergens* módon gondolkodó, kreatív funkciója rávezet, ám amely megállapítások természetüknél fogva, vagy csupán jelenlegi ismereteink alapján kevésbé alkalmasak arra, hogy cáfolatuk lehetőségével számoljunk. Popper tehát – képletesen szólva – a fürdővízzel együtt kiöntené a csecsemőt is, ha az nem felel meg előre meghatározott, ám semmivel sem igazolt elvárásainak. És a popperi tudományelméleti demarkáció legnagyobb ellentmondása éppen ez: nem csupán igazolatlan és igazolhatatlan, de *aligha cáfolható* is. Hiszen az csupán egy *vélemény*, amely nem keveset árul el megalkotójának az intuíciónhoz és az érzésekhez való sajátos, negatív viszonyáról, ám amelynek a megismerés és a tudás valós természetéhez nem sok köze van.

Nehezen cáfolható, hiszen ha a popperi demarkáció alapján számúznánk is a tudományból mindent, ami a cáfolhatóság kritériumának nem felel meg, nem lehetnénk bizonyosak abban, hogy egyfelől, amit kidobtunk, az mind áltudomány és tévedés volt-e, másfelől abban, hogy szolgálatot tettünk-e a Popper által is dicsért és kíváncsnak tekintett „*tudásbővülésnek*”, amely Popper szerint is a tudomány célja. Hiszen nem lehetünk bizonyosak abban, hogy a megmaradó elméletek (amelyek éppenséggel cáfolhatóak), valóban hozzájárulnak-e a tudás bővüléséhez, mert cáfolhatóságuk még nem garancia egyúttal igazságukra is. Ám ha ez így van, az aligha cáfolható (de nem is bizonyítható) popperi demarkáció éppenséggel a popperi demarkáció alapján minősül *áltudományos elméletnek*, amelyre a tudomány határvonalait alapozni meglehetősen könnyelműség volna.

Az értelem kiszolgáltatottsága az érzelmek által rögzült emlékeknek

A tudomány tisztán racionális megközelítése ráadásul nem vet számot a ráció különös természetével sem. Azzal többek között, hogy merőben objektívnek tűnő ismereteink is ki vannak téve kellően még nem feltárt szubjektív mozzanatoknak. Értelmi műveleteink jobbára tapasztal-

latainkkal és azok „emlékképeivel” dolgoznak. Hogy mi az, ami a tudat számára adott lesz, azzal nem pusztán a figyelem pszichológiája foglalkozik, hanem a lélektan más területei is. Jól ismert tény, hogy az erős érzelmi hatást kiváltó jelenségek (hangok, színek, helyzetek stb.) könnyebben és jobban rögzülnek a tudatban. Sőt maga az érzelmi motiváltság alighanem elsődleges szerepet játszik az emlékkép létrejöttében, intenzitásában.

Német kutatók nemrégén azt igazolták, hogy az érzelmi-indulati relevanciával bíró kifejezéseket sokkal inkább megjegyzik a vizsgálati személyek, mint az e szempontból közömböseket.⁶ Vagy gondoljon csak mindenki arra a jól ismert helyzetre, amikor az utcán számára ismerős arc tűnik fel. Sem az illető nevére nem emlékezik, sem a helyzetre, amelyben korábban találkozott vele. Mégis a lehető legnagyobb biztonsággal meg tudja mondani, hogy az adott személlyel a kapcsolata kellemes volt-e, kellemetlen, vagy érzelmileg viszonylag közömbös. Ez azonban igencsak arra látszik mutatni, hogy az emlékképnek a tudathoz kötődő legerősebb szála érzelmi-indulati természetű.

Úgy emlékezünk egy fel nem ismert emberrel kapcsolatban egykori érzelmeinkre, mint ahogyan a távoli hajónak is először csupán az árbocát látjuk a tengeren. Míg azonban ott e jelenségnek a Föld görbülete és a fény egyenes útja az oka, emitt, az emlékezésben, alighanem értelmi memóriánknak feledékenységre való hajlamosága és az érzelmi tényező kitüntetett jelentősége, ami a fény útjához hasonló következetességgel köti emlékeinket tudatunkhoz. Az értelmi műveleteinkhez tárgyakat szolgáltató emlékezetünk tehát nem mentes az érzelmi mozzanatoktól, és ez a körülmény jelentősen befolyásolja értelmi műveleteink produktumait is.

Logikai formáink archaikus-archetipikus alapjai

Másfelől azonban maguknak e műveleteknek a „logikai” alapja is igencsak különleges jelenség. Kant a priori logikai formái – bármily furcsa – mélyen rokonok Jung kollektív tudattalanjával és archetipikus képeivel. Így aztán az archetípus fogalmára is igaz Jung e megállapítása: „Egyetlen olyan lényeges eszme vagy nézet sincs, amelynek ne volnának meg a történelmi előzményei. Végső soron mindegyik alapját archetipikus ősfarmák vetették meg.”⁷ A sokak által ma is vitatott jungi archetípus kategória maga is olyan archetipikus kép, amelyet a különböző korok különbözőképpen formuláltak. Platón ideatana és anamnézise, Kant a priorija és kategorikus imperatívusza – hogy csak a legnyilvánvalóbb párhuzamokat említsük – mind olyan gondolatok, amelyeknek

ugyanaz a képzet a gyökere, mint Jung archetípusainak. Más helyütt igen világosan mutat rá Jung, hogy a XIX. században az energiamegmaradásról Robert Mayer által megfogalmazott elv nemcsak hogy „nem íróasztal mellett” kiagyalt elmélet (amint ezt maga Mayer is egy levélben megírja Greisingernek), hanem éppenséggel olyan archetipikus kép értelmi megfogalmazása is, amelynek ősidők óta birtokában van az emberiség. Hol a lélek halhatatlanságának, hol lélekvándorlásnak, hol – mint Hérakleitosz – „örökkön élő tűznek” nevezve azt.⁸

Az archetipikus ősfarmák szemléletessége – amint Jung írja – „olyan korban alakult ki, amikor a tudat még nem gondolkozott, hanem észlelt”.⁹ Ellentét és azonoság, végeesség és végtelenség, véletlen és okozatosság és megannyi más logikai fogalom messze visszanyúlik az emberiség ama észlelő korszakába és kollektív tudattalanjába. Mesterségesen elszakíthatjuk tehát értelmünk logikai apparátusát az annak legbensőbb alapját képező tudattalantól, pontosabban tagadhatjuk és elleplezhetjük e mély kapcsolatot, azonban nem létezővé még ezáltal sem tehetjük. S hogy értelmi műveleteink természete mennyiben tekinthető tisztázottnak, jól mutatja Jean Piaget e szkeptikus mondata: „A lélektan számára tehát továbbra is fennáll a kérdés: az értelemnek vajon milyen mechanizmus révén sikerül művelati összetételre képes koherens struktúrákat felépítenie...”¹⁰

Nem csupán emlékezetünk van tehát kitéve a lehető legjobban szubjektivitásunknak, hanem logikánk is a tudattalanban gyökerezik, amely annyiban talán mégsem teljesen szubjektív, hogy alapját nem a személyes, hanem a kollektív tudattalan képezi. Mindez azonban kevésbé változtat azon, hogy büszke tudatunk egyik leghatékonyabb eszközét, a logikát inkább csak kölcsönzi a tudattalantól, mintsem maga alkotja meg azt. A logikus, tiszta és helyes gondolatok ősi, tudattalan és igen mély eredetéről mindenki könnyen meggyőződhet, ha emlékezetébe idéz egy olyan esetet, amikor valami számára új és helyes gondolattal találkozott olvasmányai, beszélgetései során, illetve egy olyat, amikor a hallott, olvasott eszme számára ugyan új volt, ám annak valóságához és helyességéhez nem kevés kétség fért. Az előző esetben a felismerésnek az az öröme kerítette hatalmába, amelyről a művészi hatás kapcsán Arisztotelész oly szépen ír. Csakhogy számára új gondolatról volt szó, amelyre így aligha ismerhetett rá. A másik esetben az új gondolattal való találkozás türelmetlenné és nyugtalanná tesz. Minden azzal töltött pillanat százszoros hosszúságúnak és fojtogatónak tűnik. Ki ne találkozott volna már ismerősei körében „világmegváltó filozófussal”, „zseniális feltalálással” vagy

valami hasonlósággal, akivel, ha bármi másról beszél, mint rögeszméjéről, egészen kellemesen szót lehet érteni. Ama rossz érzést, azt a tagadhatatlanul kedvezőtlen élettani hatást tehát aligha maga a beszélő személye váltja ki, csupán személyiségének az a része, amelynek a fantazmagória a kifejeződése, illetve maga a fantazmagória. Arról lehet tehát szó, hogy míg a helyes gondolatok „találkoznak” archetipikus képeinkkel, azokra „ráillenek”, illetve amelyeket archetipikus képeink „felismernek”, addig a téveszmék „konfliktusba kerülnek” tudattalunk ez ősi képeivel, egészen akár a hátrányos élettani hatás kiváltásáig. Összegzésképpen elmondható, hogy a popperi tudományelmélet egyfelől saját mércéje szerint olyan nem-tudományos elmélet, amelyre a tudományosság meghatározását igen aggályos volna alapozni, másfelől olyan egyoldalú racionalizmust involvál, amely nem vet számot érzelmi-indulati és tudattalan eredetével.

Tudatos művészet és ösztönös tudomány

A kultúrtörténet számos teljesítménye példázza, milyen kevésbé határolható el egymástól élesen intuíció, sejtés, tudás, igazság és szépség. Említettük: tömegvonzás, evolúció, relativitás, tudattalan, introverzió, extraverzió: észrevétlenül és akaratlanul váltak köznapi gondolkodásunk részeivé. E fogalmak azonban nem analitikusan, sokkal inkább intuíciók hű követése nyomán születtek. Szóltunk Jung gondolatáról is, hogy a tudományos eszmék legtöbbször „nem íróasztal mellett” kiagyalt elméletek, hanem azok archetipikus víziók megfogalmazásai. Olyanoké, amelyeknek régtől birtokában van az ember. Igazságok ezek, amelyek felismerése többnyire intuitív, ám amelyek (tudományos, avagy művészi) kifejezési módja gyakran szinte esetleges.

Számos példája van annak, hogy egy mélyebb igazság egyazon alkotóban többféle, művészi és tudományos kifejezést is követel magának, és arra is, hogy a kétféle kifejezésmód átjárja egymást. Persze mindez természetes, hiszen a kifejezésmódok elhatárolása utólagos szellemi aktus, miközben emberi gondolkodásunkban természetes egységet képeznek értelmi, érzelmi, etikai és esztétikai vonásaink, késztetéseink. Dante világképe is egy és oszthatatlan, hiszen az *Isteni színjáték*ba politikai filozófiai megfontolások vegyülnek, amikor a költő a pokolban ábrázolja a pápapárti ellenfeleket, ám a költőnek a világi hatalmat igénylő elméleti munkája (*Az egyeduralomról*) sem nélkülözi a poétikus eszközöket az érvelés során. A politikus és drámaíró Machiavelli nemcsak elemző elme, de rétor és művész is, amikor *A fejedelemben* önkéntelenül fekteti le a későbbi modern politikai filozó-

fia alapjait. A helyes és igaz megtalálása tehát merőben intuitív úton történik, és igencsak esetleges, hogy az, aki az igazságra rátalálni vélt, az emberi kifejezés mely módját, a tudományt, avagy a művészetet választja-e a helyesnek ítélt gondolat közlési közegének. És Dantén és Machiavellin kívül is vannak olyan kivételes alkotók, akik számára a két kifejezési mód szinte közömbös, és akár felcserélhető is. Heidegger filozófiája – akárcsak Nietzscheé – költői nyelvezetű, ám Heidegger költészete – amint Nietzscheé is – mély filozófiával teljes. A legnagyobb alkotók esetén a kifejezés módja alighanem szinte mellékessé válik, hiszen ők maguk legtöbbször valószínűleg magat a *felismerést* becsülik. És számukra vélhetően közömbös is, hogy tudásukat milyen formában artikulálják. Igaz lehet ez még akkor is, ha Michelangelo szobrászatát többre tartjuk szonettjeinél.

Kétségtelen, a legnagyobb alkotók esetén nem minden esetben és feltétlenül kell tudósnak és művésznek is lenni egy személyben. Ám aligha válik a mű kárára, ha az alkotó egyszerre *tudatos művész* és *ösztönös tudós* is. Ha a bevezető gondolatok során említettük Wagnert, alighanem ő az egyik legfontosabb olyan alkotó, akire igazán illik az, hogy művészetében hallatlanul tudatos, ám filozófiájának, világképének megteremtésében merőben ösztönös, intuitív. Az a Wagner, aki a vezérmotívum-technikával és hangzásvarázssával *alkotótárssá* tette a mű befogadóját, értőjét és értelmezőjét, mintegy a későbbi gadameri hermeneutika megelőlegezője.

Keszi Imre a *Trisztán*-nyitány kapcsán gyönyörűen ír arról, hogy a zenekar csupán kerülgeti és körülírja az a-moll akkordot, amely a zenekarban meg sem szólal, csupán a hallgatóban. Mint írja: „Híres nyitányában úgy érzékelteti az a-moll hangnemet, hogy az a-moll akkord meg sem szólal benne. Szinte inkább az emberi fül hangnemi rendhez szokott akarata az, ami ezt a nyitányt a-mollnak érzi. Valóban minden inda ezt öleli körül, minden kromatika innen burjánzik ki, de maga a középpont, az a-moll akkord mégis kimarad ebből a zenéből, csak a kerülettől befelé tartó sugarak határozzák meg az imaginárius középpontot.”¹¹ Wagner maga ismeri el, hogy Schopenhauernek néhány odavetett mondata vezette el sajátos kompozíciós technikájának kialakításához, amelynek lényege, hogy a feszültség fokozható azáltal, hogy késleltetve, vagy egyáltalán nem hangzanak el azok a hangzatok, amelyeket az ember ösztönösen vár.

Ám ugyanígy a vezérmotívum-technika is a hallgató figyelmére és emlékezetére apellál, miközben – többek között – a szereplők belső, lelki folyamatait, tudatos és tudattalan rezdüléseit tárja elénk. A modern lélektan

hajnala ez, amely a Schopenhauer által felfedezett irracionális, tudattalan erőt immár nem az emberen teljesen kívülálló, sorsszerű jelenségnek fogja fel, hanem olyan belső készletekkel azonosítja, amelyek csupán esetlegesen kerülnek az értelem és az öntudat napvilágára. Nietzsche már pszichológiai jelenségnek nevezi mindazt, ami Schopenhauernél még a filozófia tárgya, Lisztnél és Wagnernél a lélek és a természet művészileg ábrázolt csodája. Aztán Pierre Janet, Freud és Jung következik, akik merőben racionális analízis tárgyává tették azt, amit a filozófia korábban természetnek vagy sorsnak nevezett.

Ám ugyancsak jellemző a dolgok sajátos fejlődési ívére, hogy mindaz, ami később tudománnyá válik, előbb a művészet reflektorfényébe kerül, az első megvilágító sugarakat a művészet irányítja rá. Bármilyen meglepően hangzik is, szoros szellemtörténeti kapcsolat van a XIX. századi wagneri Gesamtkunstwerk és a tudományok XX. századi multidiszciplináris fejlődési tendenciája között. Wagner felismerte ugyanis az egyes művészeti ágak korlátozottságát, és azt, hogy a művészi ábrázolás és kifejezés továbbfejlesztéséhez az eddig külön utakon járó, saját módszereiket külön-külön fejlesztő művészetek sajátos egyesítésére van szükség. Minden analitikus tendencia után szükségképpen el kell jönnie a nagy szintézisek korának. Ennek előmozdítása érdekében maga is elméleti, analitikus vizsgálatokat folytatott, hogy immár ne a véletlenre hagyatkozva és ne csupán a pillanat ihletében bízva, hanem tudatosan alkossa meg a világot új egységében bemutató műveit.

A művészetek megint csak előtte jártak a tudományoknak: a maguk teremtette korlátokat hamarabb ismerték fel, és ebben Wagnernek, az elméleti embernek úttörő szerep jutott. Az igazán különös azonban az, hogy ebből a felismerésből Wagnernél új esztétikai minőség is született. Olyan, ami már messze túlmutat a zene birodalmán. Amint Thomas Mann írja: „Egy híres karmester, aki aznap este a *Trisztánt* vezényelte, hazafelé menet azt mondta nekem: »Ez már nem is zene!« – mondotta pedig ezt közös megrendülésünk értelmében.”¹²

Mann ebből arra a következtetésre jut, hogy a XIX. század közepén azoknak is igazuk volt, akik szemben álltak Wagnerrel, s a hagyományos értelemben vett zenét féltették hatásától. Lehet mosolyogni és bosszankodni az egykor volt meg nem értés hangjain. Lehet akár mentegetni is. Egyet nem lehet azonban: elvitatni azt, hogy itt már sokkal többről van szó, mint pusztán zenéről.

Messze vezetne a wagneri filozófia elemzése, amely sajátos megváltásetikát és különleges kultúrabölcseletet egyaránt jelent, és talán ezeknél még valami többet is. Az

is bizonyosnak látszik, hogy – szerencsénkire – ezekben több volt a zseniális sejtés, mint a filológiai pontosság, az aggályoskodó konceptualizálási igyekezet. Wagner művész volt, és megelégedett azzal, hogy felismeréseit mint evidenciákat elének tárja. És ennek nem mond ellent értekező prózájának olykori bőbeszédűsége sem. Elméletet csak oly mértékben kívánt alkotni, ami segítette őt művészetének kiteljesítésében. Ebből a szempontból azonban nem az írások és a műalkotások tematikus „rokonságának” vagy kapcsolatának van kitüntetett szerepe, mint sokkal inkább a belső szükségletnek, amely az írás pillanatában sokszor arra szolgál, hogy akár a témától független lelki gátakat nyisson meg. Igaz ez alighanem a tér és idő problematikára és ennek a hangzással, az akuszticitással való kapcsolatára.

Wagnernek gyakorta inkább csupán arra az érzésre volt szüksége, hogy elméletileg is képes megoldani egy problémát. Sajátos módon azonban a legnehezebb feladatokat mindjárt a gyakorlatban végezte el. Nem értekezett a belső és a külső tér érzékeltetésének nehézségeiről, miközben legbravúrosabb megoldásai éppen ezzel, a számos zeneszerző által még csak nem is érzékelt problémával kapcsolatosak. A *Mesterdalnokok* nyitányát követő kórus templomi félhomályából úgy vezeti ki a hallgatót a vakítóan verőfényes délelőttbe, hogy annak elemzése önálló tanulmányt érdemelne. A meghitt enteriőrből valóssággal kipenderít az exteriőrbé, az illatos tavasz hűvösebe. Ugyanígy *Az istenek alkonyának* első felvonásában Siegfried és Brünhilde búcsúzása után Siegfried indulásához olyan természetzenét alkot, amely mindössze néhány másodperc alatt képes lefesteni az elkövetkező rajnai utazás minden káprázatát, s ami után a Siegfried rajnai utazása című rész már inkább csupán kedves zenekari betét. Ám az, hogy az indulás pillanatában az egész utazás teljes távlata hirtelen, szédítően tárul elénk, aligha vitás.

Wagner – ez a tudatos művész és ösztönös tudós – ott is hat, ahol a legkevésbé várnánk. Messze túl tehát a zenei utókor világán. Lemondani a szerelemről a hatalomért – már maga ez a szembeállítás is megelőlegezi Freud és Adler vitáját. Lélektan a szövegkönyvben, amely szerint a tragikus árát minden egyoldalúságnak meg kell fizetni, a görögök csodálata, amely Wagner gondolkodását már a Nietzsche-barátság előtt is jellemezte – ebben Jung pszichológiájának és Hérakleitoszra hivatkozó egyensúlyelvének csírája van benne.

Aki valaha is foglalkozott eszmetörténettel, vagy távoli korokról nyitott lélekkel olvasott, ismeri az érzést, amelyben régi idők emberei kortársakká válnak, és fesztelenül szólnak hozzánk. Ám a távolság legtöbbször megmarad

az olvasó és a kor szelleme között, és a régi idők csupán órákra tárulnak fel. A kivételesen nagyokkal – a tudva érzőkkel és az érezve tudókkal – azonban más a helyzet. Szellemük oly észrevétlenül válik szemléletünk részévé, hogy néha úgy érezzük, a világra vetett tekintetük a mi pillantásunk, s mindaz, amit mi élünk meg, még mindig velük történik.

JEGYZETEK

- 1 NIETZSCHE, Friedrich: *Richard Wagner Bayreuthban* = Uő: *Korszerűtlen elmélkedések*. Ford. BOGNÁR Bulcsú, Bp., Atlantisz, 2004, 267–342, 330.
- 2 Hogy a hit és a tudás is megbonthatatlan egységet képezett egykor, jól megvilágítja Jung. Mint igen szemléletesen írja, az archaikus szemléletű ember csak tudott, mert számára a belső tapasztalás éppúgy érvényes volt, mint a külső. (JUNG, Carl Gustav: *Briefe II. 1946-1955*. Olten, Walter Verlag AG 1973, 208.). Vagy, ahogy Csányi Vilmos meghatározza hit és tudás e nehéz tudományelméleti problémájának lényegét: a tudományok nyitott, szabályozott hiedelemrendszerek. (CSÁNYI Vilmos: *A tudományok nyitott szabályozott hiedelemrendszerek* = *Magyar Tudomány*, 1998, 9. sz., 1065–1068., 1065.) Hit és tudás között tehát nem áll fenn szükségképpen ellentmondás, ezek ugyanis – merőben tudományfilozófiai oldalról – alighanem csupán különleges aspektusai a megismeréshez és az ismeretekhez fűződő – alapvetően szubjektív – viszonyulásnak. És nemcsak a hitet teszik értékesebbé a kételyek, hanem a tudós éber szkepszise is az, ami megóvja a tudományt az elsilányulástól. Ne felejtjük egyúttal, ami tegnap még tudomány volt, arra ma gyakran mint tévhitre tekintünk vissza, s amit ma még csupán gyanítunk és hiszünk, az sokszor a holnap tudománya.
- 3 POPPER, Karl: *Logik der Forschung*. Wien, Julius Springer Verlag, 1935
- 4 Idézi BETEGH Gábor *Antik kozmológiák* című tanulmányában, elérhető az MTA Filozófiai Intézetének honlapján. <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/filtort/betegh/betegh.htm>
- 5 GUILFORD, Joy Paul: *Creativity = American Psychologists*, 1950, vol. 5, pp 444–454.; Uő: *The Nature of Human Intelligence*. New York, Mc Graw-Hill, 1950
- 6 Vagy e jelenség másik oldalát, a feledtető memóriát illetően lásd SMITH, Kerry: *Bad memories can be suppressed, People are able to make Themselves forget disturbing images*. Nature News Published 2007. 12 July 2007. <http://www.nature.com/news/2007/070709/full/news070709-10.html>
- 7 JUNG, Carl Gustav: *A kollektív tudattalan archetípusáról* = Uő: *Mélységeink ösvényein*. Ford. BODROG Miklós, Bp., Gondolat, 1993, 76.
- 8 JUNG, Carl Gustav: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Ford. NAGY Péter, Bp., Európa, 1990, 126–129.
- 9 JUNG: *i. m.* (1993), 76.
- 10 PIAGET, Jean: *Az értelem pszichológiája*. Ford. ÁDÁM Anikó, FARKAS Ildikó, MARTONYI Éva, Bp., Kairosz, 1997, 52.
- 11 KESZI Imre: *A végtelen dallam* = Uő: *Válogatott zenei írások*. Bp., Magvető. 1983, 56–75., 68–69.
- 12 MANN, Thomas: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. Ford. SZÖLLŐSY Klára, Bp., Európa, 1983, 31.



Máté Zsuzsanna

A „művészet vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról

■ Az ezredfordulót övező két-három évtizedben a legkülönbözőbb „vég”-teóriák hirtelen gyarapodására figyelhettünk fel. Ha az európai kultúrára vetünk egy pillantást, nemcsak az irodalomtörténet¹ és a művészettörténet végét² – Oswald Spengler óta folyamatosan az európai kultúra végnapjait³ –, hanem már a történelem végét is bejelentették.⁴ Mindezzel párhuzamosan egy folyamatos „vég nélküli vég”-et is prognosztizáltak, egy olyan folytonossá váló „posthistoire” állapotot, mely a lineáris fejlődés lezárulását jelenti, amikortól az alapstruktúrák már nem változnak, az értékek már nem gyarapodnak, hanem inkább ismétlődnek.⁵ Perneczky Géza A „művészet vége” – *baleset vagy elmélet?* terjedelmes tanulmánya nyújtotta az eddigi legátfogóbb gyűjteményes áttekintését a „művészet-vég” elméleteknek, kitekintve mind a művészettörténet, mind a kortárs művészet felől megfogalmazható „halál-darabkák”-ra, egyben bevezetőjeként is az általa szerkesztett antológiának, benne Hans Belting, Arthur C. Danto és Gianni Vattimo „művészet vége” témájú művészetfilozófiai írásaival.⁶ Danto (2013-ban elhunyt) amerikai művészetfilozófus a *Történetek a művészet végéről* tanulmányában folytatott egy korábban megkezdett diskurzust Belting német művészettörténésszel, aki arra a következtetésre jutott A *művészettörténet vége és napjaink kultúrája* című munkájában, hogy maga a művészettörténelem feltételezett léte – miszerint a művészetek története az események jól követhető láncá szerint narrativizálható és egyben egy lineáris fejlődési rendbe állítható – hamis paradigma, amivel szakítani kell. Danto következtetése hasonló volt, úgy vélte, hogy a művészetről szóló történetek jelenleg bekövetkező végéről beszélhetünk inkább, miáltal egy nyitottan hagyott kérdéssel, egy dilemmával zárult tanulmánya: a történetet formálható narrációk, tehát a művészettörténelem fejezetei értek volna véget, vagy az egész művészet – mind-egy, hogy történelemmel rendelkezően, vagy történelem nélkül – jutott volna el a végéhez? E dilemma mögötti

hasonló kérdés: „a” művészet ér-e véget, vagy valamilyen művészeti paradigma? E kérdéseket Vattimo, a torinói filozófus professzor A *művészet halála vagy hanyatlása* című tanulmányában a „metafizika vége” összefüggésrendszerében válaszolta meg. E dilemma vonatkozásában a „művészet vége” diskurzus négy alapvető irányultságát vélem elkülöníthetőnek: a művészet és a filozófia; a művészet és (fejlődés)története; a művészet és a metafizika, valamint a művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának kölcsönviszonyában létrejött „művészet vége” felfogásokat. Az ezredfordulóra felerősödött „művészet vége” diskurzus négy irányultságának eddig kevésbé megláttatott művészetfilozófia-történeti és filozófiatörténeti tendenciái képezik jelen írásom tárgyát, remélve, hogy a „művészet-vég” felfogások dilemmájának eldöntendő, sarkalatos kérdésfeltevései árnyaltabbá válhatnak.

A művészet és a filozófia viszonylatában megszületett „művészet-vég” felfogások filozófiatörténeti kezdőpontja Platón, a klasszikus elmélet Hegelé, az ezredfordulón pedig Danto – egy tanulmányában és két könyvében⁷ – az eddigi legátfogóbb értelmezője és egyben aktualizálója is, mind a filozófia irányából, mind a művészet fejlődéstörténete vonatkozásában létrejött diskurzusnak.

Az európai kultúrát meghatározó görög antikvitásban az archaikus mitologikus világkép mint naiv tudatforma az ókor folyamán fokozatosan felbomlott, majd az Kr. e. 7-6. századra lassan elkülönült egymástól a vallás, a tudomány, a művészet, az irodalom és a filozófia, ugyanakkor ez a hosszú differenciálódási folyamat együtt járt a rivalizálással. Miáltal az önállósuló filozófiai gondolkodás horizontján a homéroszi–hésziodoszi költészet vetélytársként jelent meg, így kritizálták világképét, ahogy tette azt az epheszoszi Hérakleitosz; bíralták antropomorfizált istenképét, mint Xenophanész.⁸ Másfél száz év múlva Platón Az *Állam* X. könyvében már nemcsak összegez („filozófia és költészet régóta ellenséges

viszonyban vannak egymással⁹), hanem művészetfelfogásában a művészet ismeretelméleti, ontológiai és az etikai szintű ellényegtelenítésére is irányult törekvése. A platóni (művészet)filozófiában a költészet, együttesen a tragédia, a komédia, a homéroszi eposzok és az utánzó költészet, valamint az utánzó művészet – a festészet, a zene és a tánc¹⁰ – a józan gondolkodás és a tiszta értelem megrontója, mivel „lassanként tönkreteszi a gondolkodó részt”.¹¹ Az utánzó művészet hatásában rendkívül veszedelmes („valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen”¹²), mivel a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzását nyújtva a valódi ideákon alapuló „létezésről számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az igazságtól számított harmadik leszármazott”.¹³ Az ismeretelméleti érvrendszert egy ontológiaival bővíti, miszerint az utánzó művészet létezése alapvetően haszontalan, mert ha az „haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra”.¹⁴ Az utánzó művészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől, és a létezése is haszontalan, hanem erkölcsi vonatkozásban is káros, mivel a nagy tömeg kedvében akar járni, így a józan gondolkodás helyett, illetve elhomályosítva és megrontva azt, „a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra”.¹⁵ Öncélú utánzása együtt jár az ilyen művészetet élvezők öncélú érzelmi élményeivel. Különösen a tragédia és a komédia az, amelyek mint „veszedelmes művészetek”¹⁶ megrontják az emberek értelmét, egyben erkölcsüket tekintve rosszabbá és szerencsétlenebbé is téve őket, mivel a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve uralkodóvá teszik azokat az értelmük felett.

Az *Állam* X. könyvének platóni érvrendszere hosszú évszázadokra kijelölte művészet és filozófia viszonylatrendszerében azokat az ismeretelméleti, ontológiai és etikai szempontokat, melyek majd újra és újra felvetődnek a művészetfilozófiai gondolkodás történetében, pró – miként Danto hangsúlyozza – és kontra egyaránt, melyet azonban nem vesz figyelembe az amerikai művészetfilozófus. Danto *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című tanulmányának tézise: a „filozófia története szinte egyetlen hatalmas erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére” az emberi elme uralásáért folytatott harcban, ily módon a platóni „támadás” folytatásaként, „az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel” stratégiájaként értelmezte Kant esztétikáját, a hegeli stratégiát és Schopenhauer felfogását, melyek a filozófiának a művészetet kisemmiző, egyben a művészet végét jelző voltára irányult interpretációjában.¹⁷ Danto szerint a filozófusok azért „találták ki” az esztétikát, hogy az megmagyaráz-

za a művészetet, de egyben ezzel el is lényegtelenítse, élettelené és hatástalanná is tegye. Az esztétika tehát igyekszik megfosztani a művészetet minden titokzatos elemétől, s „letaszítani a trónról”, mivel „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele”.¹⁸ Az elnyomás két formája, a platóni eredetű ellényegtelenítés és a hatalomátvétel alól pedig csak akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgaságból”. Danto e folyamat kezdetének véli, amikor a művészetben belül vetődik fel a művészet filozófikus természetének a kérdése, ily módon a „művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történeti küldetését, amikor feltárta saját filozófikus lényegét”. E kezdőpont nem más szerinte, mint Duchamp *Fountainja* (1917), mely egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai kérdés: „Miért lehet ez a tárgy műalkotás, ha egy másik pontosan ugyanilyen tárgy pusztán iparilag előállított higiéniai termék?”¹⁹ E kérdésfeltevés Danto szerint Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolása, „a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát” megállapítást tekintve, mivel Hegelnél a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban. [...] A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája. Ez azonban nem más, mint a platóni program második lépésének kozmikus véghezvitele – a programé, amely mindig is arra törekedett, hogy a filozófiával helyettesítse a művészetet. [...] S ha ez így van, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”²⁰ (Hegel 1827–28 körül írt esztétikai előadásainak bevezetőjére utal Danto, véleményem szerint egyoldalúan, ahogy erre a továbbiakban kitérek.)

Duchamp *Fountainja* – Danto szerint – egyrészt az imitációelvű művészet végét jelenti, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal, amit imitál, illetve ábrázol. Hasonló gondolatmenetre jut Danto a *Történetek a művészet végéről* című tanulmányában is, miszerint Andy Warhol Brillo-dobozáiban (1964) a filozófiai kérdésfeltevés testesül meg: miért számít valami művészetnek, ha egy másik, pontosan úgy kinéző dolog nem művészet?²¹ A „képzőművészet” itt is beleolvadni látszik a lényegét firtató esztétikai és filozófiai kérdésbe. Így Danto szerint a művészet végét az jelenti – a platóni stratégiát és a hegeli víziót mintegy igazolva –, hogy a művészet a saját öntudatába megy át, önmagára reflektál, ontológiai természetének az elemzésével foglalkozva filozofikussá (analitikussá, tudományossá) válik, miáltal egyenlővé lesz a saját maga filozófiájával.

Míg Danto Platón-olvasatával egyetértünk, a Duchamp és Warhol kapcsán feltehető önreflexív filozofikus kérdéssel is, azonban Hegel- és Kant-interpretációját egyoldalúnak véljük.²² Hegel *Bevezetés az esztétikába* előadásában a művészet feladata nem a filozófia (dantói értelmezésű) „lehetővé tétele”, mivel ez már egy következmény a hegeli gondolatmenetben. Tudniillik Hegel szerint – Danto által egyoldalúan értelmezett esztétikai bevezetésének terjedelmes szövegegészét véve figyelembe – a művészet feladata mindenekelőtt az abszolútum tudatosítása, s e „legfőbb feladatát csupán akkor teljesíti, ha közösséget vállal a vallással és a filozófiával,” a legmélyebb emberi érdekek, a szellem átfogóbb igazságai tudatosításában és kimondásában.²³ Hegel szerint ezt korábban (pl. a görög antikvitásban vagy a középkorban) megtette, azonban korának művészete „már nem elégíti ki legmagasabbrendű szükségleteinket”, miáltal a „gondolat és a reflexió túlhaladta a szépművészetet”. „Mind ezen vonatkozásokban a művészet – legmagasabb rendű meghatározása értelmében – számunkra a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem hogy a valóságban kitartott volna egykori szükségszerűsége mellett, megőrizvén előkelő helyét.”²⁴

Kant esztétikai gondolatainak dantói értelmezése szintén vitatható. Interpretációjában a kanti esztétika a művészetet kirekeszti az emberi rendből, távol marad az embervoltunkat meghatározó gondoktól, és ezért alapvetően „nem is változtat semmin”, „a művészet afféle ontológiai nyaralás”. Kant ezt erősíti meg akkor is, amikor a „cél nélküli célszerűségről beszél. [...] A művészetet tehát Kant szisztematikusan semlegesíti, egyfelől kivetszi a hasznos dolgok birodalmából, [...] másfelől pedig kiemeli a szükségletek és az érdekek birodalmából is.”²⁵ A kanti „érdekmentesség”-et és „cél nélküli célszerűség”-et a hazai, valamint a gadameri hermeneutikai filozófiai gondolkodás Dantótól eltérően értelmezi, melynek következménye: ha a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra való orientáltságot, ez egyáltalán nem teszi semlegessé a befogadó számára a művészetet. Kant *Az ítélelő kritikájában* az esztétikai ítélelőerőt – annak vizsgálatát, így közvetve a művészetet és hatását – egy közvetítő „híd”-ként funkcionáltatja a természeti szükségyszerűség világa, a Van birodalma (Sein) és az erkölcsi szabadság, a transzcendentális szabadság világa, mint a Legyen (Sollen) két világa között.²⁶ A műalkotás kontemplatív szemlélete, „cél nélküli célszerűsége” és „érdekmentessége”, de legfőképp a „megosztható reflexió öröme” révén a befogadó esztétikai tevékenységében

felfüggeszti közvetlen természeti szükségyszerűségeit (a Van világában), például a hasznosságra, az önzésre és a birtoklásra irányuló célkitűzéseit, vagy pusztá érzéki érzeteit. Így Kant szerint a szépművészet „olyan megjelenítésmód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet az élvezet öröme, mely pusztá érzetből fakad, hanem a reflexió öröme kell hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítélelőerőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.”²⁷ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben (a Legyen világa felé irányulva).²⁸ Kant műve 59. §-ának tézisondata (illetve fejezete) „a szép az erkölcsileg jó szimbóluma”²⁹ nyomán Gadamer nem véletlenül hangsúlyozza, hogy Kantnál belső és mély összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a „szépművészet” között.³⁰ Kant nem a „platóni támadás” egyik beteljesítője, ahogy Danto véli, hanem ettől eltérően, Kant a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbítása útjának tartja, szellemi kultúrája előmozdítójának a „társias megosztású”, „reflexió öröme” révén.

A művészet és filozófia kölcsönviszonyát elemző dantói „művészet-vég” elméletnek nem csupán némely részlete kérdőjelezhető meg véleményem szerint, hanem teóriájának egésze tekinthető kizárólagosnak és egyoldalúnak az európai művészet/filozófia-történet vonulataiban.³¹ Danto egyáltalán nincs tekintettel a művészetéről való gondolkodás filozófiai történetének két másik, a platónival ellentétes, illetve attól eltérő vonulatára, egyrészt az arisztotelészi tradícióra, másrészt a XIX–XX. századi művészetfilozófiai hermeneutikára. Platón tanítványa, a művészetet is tekintve ellentétes nézeteket állító Arisztotelész, a katartikus és az erkölcsi hatást kiemelő művészetfelfogásától kezdve – miszerint a katarzis a lélek gyógyítója, emellett a negatív erkölcsi szintről, a lélek és a test, az egyén és a közösség megbomlott harmóniájából a pozitív erkölcsi megtisztulás és egyben az egyensúly állapotába emeli a befogadót, annak ethosát is megragadva³² – jó néhány filozófus gondolatrendszerében foglal el kiemelt helyet a művészet (valamilyen) értékhozó funkciójának, hatásának, ember-, közösség- és valóságformáló erejének a hangsúlyozása.³³ Az arisztotelészi filozófiának „művészetpártoló” tradíciója Hegel hajdani jénai egyetemi kollégája, Schelling és a vele „együtt filozofáló”

jénai romantikus írók, költők és esztéták, így Schiller, Novalis, ám elsősorban a Schlegel testvérek XIX. század eleji művészetbölcseleti gondolataiban teljesedett ki, melyekben a platóni téziseket antitézisekként ismerhetjük fel.³⁴ Platónnal szemben, a német jénai (kora) romantikus művészetfilozófusok éppen fordítva, a lehető legközelebb helyezik el a művészetet és ezen belül a költészetet a lényegi világhoz (Platónnál az ideákhoz). A másik platóni állítás, miszerint az érzelem az értelem megrontója, 2300 év múlva a (pre)romantika korában az ellentettjére fordul, hiszen a ráció, az értelem, az ész már nem elégséges az élet igazságainak felfedezésére, hanem éppen az irracionális, az intuitív, a misztikum és az érzelem az, mely az emberi létezés belső igazságainak az egyik legjobb útmutatója lesz. Platónnal ellentétben, aki szerint a művészet nagyon is silány filozófia, a (kora) romantikus művészetfilozófusok a legerőteljesebb kapcsolatukat hangsúlyozzák, ahogy Schlegel írja: „Schelling szerint a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja, egyszersmind dokumentuma.”³⁵ A (kora) romantikusok a legteljesebb együtlevőségét, szövetségét programatizálják a filozófiának, a művészetnek (irodalomnak, költészetnek) és a transzcendenciának. Valamennyien hangsúlyozzák (a schilleri *Levelek az ember esztétikai neveléséről* és a fichtei radikalizmus hatására is) a művészet, az irodalom etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét. Mindemellett metafizikai irányultságuk formálásában – Manfred Frank értelmezése szerint – e kora romantikus gondolkodók, így a fiatal Schelling, ellentétben a szintén metafizikus Hegellel, lemondtak arról a törekvéstől, hogy az abszolútumot a reflexió útján tisztán fogalmilag ragadják meg. Mivel a reflexió tudat nem képes önmaga létét önmagából érthetővé tenni, ezért a jénaiak szerint a filozófiának szüksége van a művészetre, mint a diszkurzív megközelítés számára kimeríthetetlen tudatformára, amely a transzcendenciát (is) valamilyen módon (szimbolikusan vagy allegorikusan) megjeleníteni képes.³⁶ E (kora) romantikus művészetfilozófusok szerint a művészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemi és a transzcendens lényegét egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – módja; mindenfajta diszharmónia feloldó kiegyenlítésének egyetlen útja, és az ember harmonikus személyiségének (egész-ségének) alakítója és védelmezője. Schelling (a jénai egyetemi filozófiai előadásait 1800-ban összefoglaló) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című könyvének záró következtetése így összegez

a művészet és a filozófia relációját tekintve: „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét juttatja el odáig. A művészet az *egész embert* juttatja el odáig, nevezetesen a legmagasabb rendűnek a megismeréséig; ezen alapul kettőjük örök különbsége és a művészet csodája.”³⁷

A művészet és a filozófia kölcsönviszonyának minősége a XIX. század első harmadának művészetfilozófiatörténetében nemcsak a művészetnek (hegeli) önreflexív sajátosságában érhető tetten, miként azt Danto egyoldalúan hangsúlyozza, hanem a schellingi (Schiller és a Schlegel testvérek részéről is hangsúlyozottan) „egész emberre” való hatásában is, párhuzamosan a bölcseleti és a metafizikai igényű megismerésnek a művészetre, különösen az irodalomra történő kiterjesztésével. Azonban ehhez az is kellett, hogy a filozófia a felvilágosodás racionalizmusától kezdve fokozatosan elhanyagolja ezt a területet. A filozófia fejlődéstörténetén belül ez meg is történt, a XIX. század közepére a pozitívizmus már nemcsak az (élet)bölcseleti kérdésfeltevésekre mondott nemet, hanem a metafizikus kérdésfeltevésekre is. Az életbölcseleti és metafizikai kérdésköröket pedig a – műfaji változatosságában egyre gazdagabbá váló – bölcseleti igényű szépirodalom veti fel. A filozófia diskurzusát tekintve a XIX. század közepétől egyre jobban a tudományok paradigmája felé sodródott a pozitívizmus hatására és a XX. század logikai pozitívizmusának, a Bécsi Körnek, a nyelv- és tudományfilozófiáknak köszönhetően a tudományos beszédmód igényével lépett fel. Ugyanakkor éppen a metafizikai és az életbölcseleti kérdésfeltevésekről való lemondás és egyben hiányérzet generálta a XIX. század második felétől az irodalmias beszédmódú életfilozófiák, majd a századfordulótól a szellemtörténet és később az egzisztencializmus létrejöttét, valamint a filozófiai hermeneutika megszületését és megerősödését, mely a világértelmezést, az értelemadást és – Martin Heidegger által hangsúlyozottan³⁸ – az emberi élet értelmére való rákérdezést mint a jelenvaló-lét létmegértését tekintette feladatának. S mindennek következményeként egyre inkább elkülönült és szembekerült a filozófia irodalmias beszédmódja a tudományos diskurzusú „akadémikus céh” beszédmódjával, annak kategoriális és fogalmi zártságával. Harmadrészt a XX. század elejétől a filozófia egy része egyre jobban belemerült önmaga filozófiatörténeti tanulmányozásába, az egymást követő, az egymással összefüggésben levő és kiegészítő eszmarendszerek filológiai, értelmező és kritikai vizsgálatába, így önmeghatározását önmaga történeti múltjának feldolgozásában vélte megtalálni.³⁹ A XX. század második

felétől pedig a metafizikába és az önreflexióba, „az ön-elhelyezés narcizmusába menekült”, mely az irodalmias beszédmódú filozofálás mellett a jelenkori gondolkodás súlya, a valódi élet és társadalmi problémák alóli kibúvást, az érvekről és a kritikáról való lemondást egyaránt jelenti, Jürgen Habermas szerint.⁴⁰ Aurel Codoban összegzésével egyetértve: „A legelterjedtebb filozófiai érzés az, hogy már minden kérdés fel volt téve, és minden válasz ki volt próbálva. A filozófiának csupán egyetlen és utolsó kérdése marad: az, hogy mi a filozófia? Ezzel a kérdéssel azonban minden újakezdődik.”⁴¹

A filozófia identitáskeresésében hasonló stációkat járt be, mint a művészet, hiszen ahogy a filozófia elhagyta ősi bölcsességidentitását, úgy a művészet is a hasonlóan ősi mimetikuselvűségét, a valóság „visszatükrözésének igényét”, az ábrázolást (ön)kifejezésre váltva, s mindketten eltávolodtak a metafizikától. A XX. században pedig történetiségük vizsgálatának a kimerülése után mindketten önreflexívá váltak, és a saját maguk mibenlétére (Mi a filozófia? Mi a műalkotás?) és történeti létezésük módjára kérdeztek rá, egyre jobban elmerülve önmagukba. Egy tágabb, kultúrfilozófiai nézőpontból tekintve: a filozófia és a művészet által bejárt útnak e párhuzamossága az európai kultúrának a nyugati modern civilizációba ívelő stádiumával, annak emberképváltozásával mutat egyszersmind analógiát. A ma már klasszikusnak tekinthető *Nyugat alkonyában* az európai, a „fausti kultúra” – a Karolingoktól ívelő több mint ezeréves ciklusának – civilizációs stádiuma a XIX. század közepétől kezdődött el. Amikortól lassan, de annál biztosabban bekövetkezett az európai kultúra stagnáló korszaka, a megtorpanás és a hanyatlás, az eredetiséget hordozó belső alkotóerők fokozatos elapadása a filozófia, a művészetek és a tudományok területén, párhuzamosan – a mindezt csupán látszólagosan ellensúlyozó – elképesztő fejlődéssel a civilizáció, a technika és egy látszólagos jólét világában. Majd ebben a civilizációs stádiumban a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, metafizikus szükséglettel bíró európai „fausti ember” – a spengleri XX. század eleji, akár beteljesültnek is vélhető jóslat szerint – a gép és a pénz rabszolgájává, önmaga karikatúrájává válik.⁴² Martin Heidegger a *Lét és idő*-ben bő két évtizeddel később pedig arra figyelmeztetett, hogy a modern ember az „akárki-önmagába való belevesztettség”, a létfeledettség⁴³ állapotába került, mivel elfeledkezik arról, hogy valódi önmaga lehessen, hogy szembenézzen életének értelmet adó legsajátabb létlehetőségeivel. Jean-Paul Sartre például „gazember”-nek nevezi (az 1940-es években *A Lét és a Semmi*-ben és *Az undor* című regényében) a nem gondolkodó, csupán

vegetatívan létező, önmaga narcisztikus fontosság-tudatába és kisvilágába elmerült embert, aki megnyugtató mítoszokat gyárt az „élet komoly oldalához”, miközben elleplezi azt a tényt, hogy az ember szabadon alkotja meg az életét.⁴⁴ Heidegger tanítványa, Herbert Marcuse pedig arra hívta fel a figyelmet az 1960-as években,⁴⁵ hogy az ember egydimenziós, gyártó és fogyasztó, manipulált tömegemberré süllyedt.

Azonban a filozófia, mint a valahai tudományok tudománya – a bölcsesség szeretete, a „jó élet”, a „jó dialektikájának” tudása, mely tudás egyfajta „gyakorlati filozófia”-ként is képes eligazítani az embert a természeti és a társadalmi világ dolgaiban, a cselekvés vonatkozásában is,⁴⁶ még segíthetne Hans-Georg Gadamer szerint és tanára, Heidegger szerint is, ahogy segíthet az esztétika, a művészetfilozófia is a modernitás művészetmegértési válságán. Azon az emberen, akinek igénye van akár a filozófia, akár a művészet által nyújtott világ-, létértelmezésre és egy „léttörténeti párbeszédre”. A filozófia és/vagy a művészet, illetve az irodalom indíttatása sok tekintetben hasonló a XX. század utolsó harmadának gadameri művészetfilozófiai hermeneutikája⁴⁷ szerint: értelmezni a világot, megérteni a létezést, s benne az emberiség történeti létét és egyben a saját magunk életét; keresve, megtalálva és/vagy éppen termékenyen megkérdőjelezve az önmagunk létezésének is értelmet adót, segítve a jelenvaló-lét és az önértelmezés folyamatát, a gondolat és az esztétikum teremtő erejének közösségében. Ha a művészetre, az irodalomra és a filozófiára szövetségesként tekintünk, akkor a gadameri művészetfilozófiai hermeneutika előtörténeteként azt a művészetfilozófiai hermeneutikai vonulatot is számba vehetnénk a filozófia és a művészet együttlevőségének, szövetségének relációját vizsgálva (a platóni hagyományozottságú, Danto által hangsúlyozott tendenciával szembeállva), mely Schleiermachertől, éppen a kora romantika korszakától és képviselőitől kezdődően, Diltheyen keresztül Heideggeren át Gadamerig ível. E tendencia stációit: „a művészet az élet megértése” (Dilthey); „a művészet az igazság működésbe lépése”, (Heidegger); „a művészet létben való gyarapodás” (Gadamer) gyakran idézett kulcsmondataival jelezhetjük.

A művészetfilozófiai gondolkodás történetében a „művészet vége” felfogások másik irányultságának, a művészet fejlődéstörténetére, paradigmaváltására építő teóriáknak hazai (századfordulós) példája a fiatal Fülöp Lajos ma már kevésbé citált művészetfilozófiájának impresszionizmusfelfogása, mely ugyanakkor a XX. század első két évtizedében szervesen összekapcsolódott

egy tágabb, a művészet és a metafizika kölcsönviszonyában létrejött „művészet-vég” elméletével. Az *Új művészi stílus* (1908) című könyvnek tervezett művészetfilozófiai tanulmányában a XIX. század végére és a századfordulóra helyezi a nagy művészetnek, a „rég” esztétikáknak, művészetfilozófiának és -kritikának a „bomlását”, melynek oka az individualizmus, a relativizmus uralma és a művészet heterogenizálódása. Válságtényezőnek látja, hogy a művészet nézése viszonylagossá és szubjektívvá vált, mely nemcsak „a művészi jelenségek magunk módja szerint való értelmezése”-hez vezetett, hanem ahhoz is, hogy „annyi művészetünk van ma, ahány művésznünk, annyi kritikánk is, ahány kritikusunk”.⁴⁸ A válság lényege azonban mégis az, hogy maga a „nagy” művészet heterogenizálódott, individualizálódott és egyben relativizálódott, mivel változásának folyamata az „általánosból az egyes, az abszolútból a relatív felé, a homogén életből az individuális élet, a stílusból a naturalizmus és az egyéni művészetek felé vezetett”.⁴⁹ A művészet úgy veszített az univerzálisra, a halhatatlanra, az egységesre irányuló jellegéből, ahogy a reneszánsztól kezdődően egyre jobban növekedett individualizációs jellege, mely meglátása szerint az impresszionizmusban érte el csúc- és egyben zárópontját. Fülep Lajos az 1923-ban megjelent *Magyar művészet* című könyvében továbbgondolt felfogásában az impresszionizmus nemcsak a tudott valóság és a látszat-kép, az „időnkívülségnek” és az idő pillanatnyiségének több évezredes vonalán végpont,⁵⁰ hanem, ahogy korábban fogalmaz, a (valamely) homogén stílus folyamatos feladásának, individualizációjának is végpontja, hiszen a heterogén, a csak individuális, a hangulat, a pillanatnyi nem tud új, nagy, homogén művészetet teremteni.⁵¹ Az impresszionizmus „nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig”, miáltal az impresszionizmust nem lehet folytatni, mivel vele lezárult a művészet több évezredes fejlődésének folyamata, így egy olyan „lezárt, befejezett valami ma, amelyből az utak kifelé vezetnek”. E lezárás ugyanakkor szükségszerű, ha a jövő művészetében hinni akarunk.⁵²

A fiatal Fülep Lajos ugyan felismerte – mai terminológiánkkal fogalmazva – az impresszionizmus művészeti paradigmaváltást generáló funkcióját, mely összhangban áll a művészettörténet ma is elfogadott nézetével: „Manet-val, az impresszionizmussal és/vagy posztimpresszionizmussal a vizuális reprezentáció és észlelés új modellje jelenik meg, amely szakítást jelent a látás másik, több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként vagy normatívként meghatározható modelljével.”⁵³ Fülep ekkoriban az impresszionizmusnak

ezt az „új modelljét” nem a XX. századi modern művészet értéktelített kezdőpontjaként látta, hanem egy hatványozott lezárásnak, egyben a klasszikus, az egyetemes és a homogén művészet végpontjának. Ismert, hogy a fiatal Fülep az 1910-es években a metafizikus spiritualizmus elkötelezett híve volt. Az *emlékezés a művészi alkotásban* című (1911-ben az általa is alapított és szerkesztett *Szellem* folyóiratban megjelent) tanulmánya a művészet metafizikai jelentőségével zárul: „a művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás. Bizonyítéka annak, hogy mennyire az ember lelke mélyén fakad a szükség, hogy a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, időnkívülit és örököt födözzön föl vagy teremtsen meg. [...] A művész legközelebb rokon a misztikussal. Vele egyforma mélyen éli át a dolgok mulandóságát, folyását. De amíg a misztikus örök szubsztanciát érez mögöttük, amellyel egyesülni akar, a művész örökformájú jelenségek alkotásával elégti ki metafizikai szükségét s éri el szabadságát.”⁵⁴ A századfordulóra a művész azonban egyre jobban individualizálódott, ahogy a világ nagy igazságai pedig relativizálódtak, és mindennek eredményeképpen óriási „mélység tátong az ingó és változó egyén s az alkotás állandó s örökkévalóságot akaró természete között”. Ily módon az „igazi alkotók” erőfeszítése tragikus, mivel építeniük kell az „egyéni voltukat” reprezentáló „új stílust”,⁵⁵ ám e vállalkozás emberfeletti, így szükségszerűen töredékes marad.⁵⁶ Azonban, ha „nincs egy művészet, egy egységes művészet, hanem minden egyéniség a maga módja szerint fogja föl és teremti a művészetet, akkor, éppen mivel mindig a különbözőségen van a hangsúly, minden általános érvényű törvénynek meg kell szűnnie, s legfőljebb *relatív* törvényekről lehet szó, az egyén belső törvényeiről, melyek mindig csak egy-egy valakire érvényesek, sosem másra”. A művészet ezen individualizációja, teljes szubjektivizmusa és heterogenitása a „rég” esztétikák, a művészetfilozófiák, a művészetkritika és a művészettörténet válságát egyaránt jelenti, mivel csak a „magunk módja szerint való értelmezés”-ekről beszélhetünk.⁵⁷ Megjegyzem, nyolc évtized múlva Danto a *Történetek a művészet végéről* című tanulmányában szintén a (poszt)modern „elképesztő heterogenitása” következményeként láttatja a művészetfilozófia, az esztétika válságát, mely tárgyát, a műalkotást illetően már csak annyit tud mondani annak relativisztikussága, individualitása, hátrátárlépei okán, hogy „semmilyen definíciót nem lehet alkalmazni” rá.⁵⁸ Fülep a *Hangok a jövőből* című (1906-ban megjelent) írásában további válságjelenségnek látja a modern élet dinamikusságával együttjáróan a „világ-

felfogások és a stílusok” gyors egymásutániságát: „Mi a mi életünk? Megnövelése a sebességnek és megkurtítása önmagunknak. De minél kevesebb jut nekünk az időből, annál intenzívebben akarjuk kifejezni a magunk mindjobban elkülönített egyéniségét. A mi jelenünk minden egyes pillanatában már egyszerre van együtt az örökké változó világfelfogások és stílusok kiindulópontja, fordulópontja s egyben holtpontja is; [...] Egyik örült gondolat a másikat szüli: e pillanatban azzal szórakozom, hogy elképzelem azt az időt, amikor korszakok, világfelfogások és stílusok másodpercekig fognak tartani, s úgy fognak leperegni egymás után, mint a betűk a távirókeréken; egymást űző kabalisztikus jegyek. Íme, a másodpercekre osztott végtelenség, melyben minden másodpercnek más és más a karaktere. Mindegyik egy más stílus és a többi.”⁵⁹

A XX. század modern, majd különösen posztmodern művészetében e fülepi jóslatok szinte beteljesültek. A művészeti izmusok, stílusok, irányzatok viharosan zajló cseréjét már szinte lehetetlen (művészet)történeté konstruálni, mivel az aktuálisan „standard”-nek tartott paradigmák ciklusa egyre rövidebbé vált, miként a „rég” esztétikák, művészetfilozófiák terminológiája is kérdésessé lett. Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* című tanulmányában hasonlóan kijelenti a művészetfilozófia végét, mivel annak nyelvezte használhatatlanná vált a kortárs művészetre, hiszen ma már nem úgy szembe-sülünk a műalkotással, „mintha az még mindig a zseni egyszerű műve lenne, az ideák érzéki megtestesülése, az igazság megvalósulása”.⁶⁰ Vattimo a modernitás „új” akarásának öncélú rutinná válását tartja alapvető válságtényezőnek, miáltal az élet minden területén a fejlődésben való felszínes hit és az „evilági értékekhez” való erős ragaszkodás vált uralkodóvá a XX. században, amely szinte teljesen kioltotta a transzcendens komponenseket, ahogy a művészetben (is) a történetiség és a metafizika érzetét, így a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű kibontakozását és egyben a jelentőségét is. A fejlődés e felszínessége és a „lét általános esztétizálódásának tendenciája” miatt a „művészet mint öntörvényű fenomén nincs jelen”, feloldódott, elmerült. A művészet fejlődésének felszínessége az, hogy egyre racionálisabb módon változik, technicizálódva, medializálódva, intézményesülve, mintegy üzemből tartva, gyártva, eladhatóvá és fogyaszthatóvá téve az „új”-donságok rutinját. Végso soron így a művészetet az állandó jelen foglalja le, melybe elmerült, és egyúttal „alkonyba fordult”. A „jó művészet” pedig „öngyilkosságba” menekül, mivel „a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet származékos színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művé-

szet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba”, a hallgatásba vagy az öniróniába.⁶¹ Vagy éppenséggel úgy lázad a művészet a giccs „boldogság művészete”,⁶² a populáris kultúra és a mindennapi élet általános esztétizálódási folyamata ellen, hogy közben saját tradicionális értékeit veti és egyben veszíti is el, mint például a szépség és a harmónia élvezetét, az emelkedettség érzetét, (Hegel szavaival) a „közönséges valósággal szembeni magasabbrendű realitást és igazibb létezés”,⁶³ a lét és az önértelmezést, a (heideggeri értelemben vett) igazságot. Vattimo századvégi teóriájában a művészet állandóan meghosszabbított haldoklása, a művészet elmerülése nem más, mint „a metafizika általános végjáték-helyzetének az aspektusa”. „Korunkban a gondolkodás a metafizika kiheverésével [...] van elfoglalva: a metafizikát ugyanis nem hajítjuk el, mint afféle nyűtt ruhadarabot, már csak azért sem, mert a sorsunkat jelenti, egyszerűen csak rábízunk magunkat, majd felgyógyulunk belőle. A metafizika adott dolog, valami olyasmi, amit a végzet bízott ránk.”⁶⁴

Fülep Lajos a XX. század elején egy „metafizikai szisztémákra” építő új világfelfogás, egy „új tudományos metafizika” eljövételét várta, melynek megszületése során „el lehetünk készülve az emberiség nagy vajúdásai egyik legnagyobbikára”.⁶⁵ A metafizika e már (Nietzsche óta) több mint száz éve tartó „vajúdása” vagy a (Vattimo által is jelzett) metafizika „végjáték-helyzete”: mindkettő az európai kultúrának a nyugati (fogyasztói) civilizációba fordulásának egyik alapvető, folyamatban lévő változására utal.

A *Magyar Művészet* legelső számában Jankovics Marcell a *Kultúrából a Civilizációba* című vitairatában szintetizálja – meggondolandó, tartalmas ellentétpárok formájában – a folyamatban lévő változásokat, hazai valóságunkra is vonatkoztatva. A kultúra és a civilizációs stádium közötti különbségeket erőteljesen felvonultató ellentétpárjai között jó néhány olyan fogalom-párt is találunk, melyek rendre visszatérnek akár a művészet és a metafizika, akár a művészet és a civilizációs periódus kölcsönviszonyát (is) érintő „művészet-vég” diskurzusban. Ilyen fogalmi ellentétpárok: az állandóság – a gyorsuló változás; a linearitás – a ciklikusság; az evidenciák stabilitása – a „minden megkérdőjelezhető” relativizmusa; a hagyománytisztelet – a „szabadulni vágyás a múlttól”; a kulturális művelődés és gyarapodás – a civilizációs passzív szórakozás és fogyasztás; tartalmas művészet – egyénieskedés, üresség; szintézis – analízis ellentétpárjai.⁶⁶ Hogy milyen lesz a civilizációs periódus művészete, nem tudjuk, de tapasztaljuk – Perneczky Géza „apró halál-darabkáira” utalva – a „posztmodern kor sokat

emlegetett eklektikáját, átmeneti jellegét és stílustalanságát”; a művészet piacosítását és elgépiesedését, a műalkotások meghatározhatatlanságát. Tapasztalhatjuk azt a civilizációs periódust, mely „véltőleg meg lesz majd saját ihletésű kultúra nélkül is, miközben (hogyan azért ne maradjon éhen) »lemezre veszi«, és mint egy véget nem érő diszkó-éjszakán, sorban műsorra tűzi minden eddigi kultúra összes volt eredményeit”.⁶⁷ Tapasztalhatjuk e civilizációs periódusban a tömegművészet ismét megnyíló új korszakát, az „új médiák” és a tömegkultúra uralmát, egyúttal azt is, hogy „a mindennapi élet [...] és a konzum valamennyi formája is azzal lép manapság a ringbe, hogy a művészettel és a kreativitással való rokonságára hivatkozik. Mindez együttvéve azt a benyomást keltheti, hogy a művészet (vagy legalábbis annak egy kiterjesztettebb fogalma) manapság nemhogy kihálódó lenne, hanem éppen ellenkezőleg: soha nem látott karrier kezdetén áll. Lehet, hogy éppen annak a folyamatnak vagyunk a tanúi, ahogy a mindennapi élet bizonyos területei magukba olvasztják, és ezzel mintegy »meg is haladják« a művészetet. Akkor azt kell mondanunk, hogy egyáltalán nem biztos, hogy a művészet feloldódása a mindennapi életben tényleg káros lenne, és hogy az ilyen törekvések szükségszerűen a művészet végét is jelentenék, hiszen a modern művészet egyik legértékesebb fejezete született az ilyenfajta elképzelésekből.” Összegezve Pernecky gondolatmenetét: „Mintha egészen egyszerűen az történt volna, hogy a művészet – azzal, hogy »fölszívódott« az életbe – talán nem tűnt el egészen, de annál inkább »tönkregyőzte« magát. [...] érezzük, hogy pirruszi győzelem az ilyesmi – vele megint csak közelebb kerültünk a művészet végéhez.”⁶⁸

Nem tudjuk, milyen művészet legitimizálódik a jövőben. Lehetséges, hogy a „művészet vége” (a halál) háttérhelyzetéhez való – heideggeri⁶⁹ – „előrefutás”-ban, azaz a „művészet vége” egyelőre „vég nélküli vég”-ének és „posthistoire” állapotának a perspektívájából tárulkozik fel folyamatosan a művészet számunkra való értelme és egyben létezésének „egész-lenni tudása”. A véghez (a halálhoz) való viszonyulás együtt jár a szorongással, (heideggeri⁷⁰) választásunk így napjainkban abban van, hogy „kiálljuk”-e a „művészet végéből” fakadó szorongást, azaz szembe tudunk-e nézni a művészet (mint létező) legsajátosabban megnyilvánuló, értelemmel bíró lételemőségeivel.

JEGYZETEK

- 1 JAUß, Hans Robert: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. Ford. BERNÁTH Csilla = Uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Vál., szerk., utószó: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 36–85.
- 2 BELTING, Hans: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*. Ford. KISS Zsuzsa = *A művészet vége?* Szerk. PERNECZKY Géza, *Európai Füzetek*. Első szám, 1999, 36–47.
- 3 SPENGLER, Oswald: *A nyugat alkonya, II. Világtörténeti perspektívák*. Ford. CSEJTEI Dezső, Bp., Európa, 1994
- 4 FUKUYAMA, Francois: *A történelem vége és az utolsó ember*. Ford. SOMOGYI Pál László, utószó ÁBRAHÁM Zoltán, jegyzeteket ford. M. NAGY Miklós, Bp., Európa, 1994
- 5 CSEJTEI Dezső – JUHÁSZ Anikó: *Történelem – kulcsra készen?* Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2000, 25–26., 104.
- 6 PERNECZKY: *i. m.* (1999)
- 7 DANTO, Arthur C.: *Történetek a művészet végéről*. Ford. PERNECZKY Géza = PERNECZKY: *i. m.* (1999), 48–58.; DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997; DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészet-filozófia*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003
- 8 RUSSELL, Bertrand: *A nyugati filozófia története*. Ford. KOVÁCS Mihály, Bp., Göncöl, 1997, 53–57.
- 9 PLATÓN *Összes Művei II*. Bev. FALUS Róbert, Bp., Európa, 1984, 683. (607b)
- 10 Vö. PLATÓN: *Szókratész védőbeszéde, Ión, Prótagorasz, Phaidrosz, A szofista, A lakoma* című dialógusait és a *Törvényeket*. PLATÓN *Összes Művei I–II*. Bev. FALUS Róbert, Bp., Európa, 1984
- 11 PLATÓN: *i. m.* (1984) II., 678. (605b)
- 12 Uo., 649. (595b)
- 13 Uo., 657–658. (597e)
- 14 Uo., 672. (603b)
- 15 Uo., 678. (605a)
- 16 Uo., 679. (605c)
- 17 DANTO: *i. m.* (1997), 18–26.
- 18 Uo., 27.
- 19 Uo., 29.
- 20 Uo., 28–30.
- 21 DANTO: *i. m.* (1999), 57.
- 22 Vö. LOBOCZKY János: *Kisemmiszte-e a filozófia a művészetet?* = *Az EKF Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből*. Szerk. LOBOCZKY János, Eger, 1998, 79–91.

- 23 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika*. Ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1979, 7.
- 24 Uo., 9–10.
- 25 DANTO: *i. m.* (1997), 23–24.
- 26 Vö. TENGELYI László: *Kant*, Bp., Kossuth, 1988, 48., 123–124.
- 27 KANT, Immanuel: *Az ítéldörő kritikája*. Ford. PAPP Zoltán, Szeged, ICTUS, 1997, 232. (44.§)
- 28 Uo., 230. (43.§)
- 29 Uo., 284.
- 30 GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford., utószó BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984
- 31 MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészet filozófiai „kisemmizéséről” = Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, 3. sz., 27–32.
- 32 ARISZTOTELÉSZ: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Ford. SARKADY János, Bp., Kossuth, 1997, 7–63.
- 33 MÁTÉ Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás?* Szeged, Lazi, 2007, 25–62.
- 34 MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” – *A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről = Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, 4. sz., 30–36.
- 35 A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. BENDL Júlia, TANDORI Dezső, Bp., Gondolat, 1980, 578–579.
- 36 FRANK, Manfred: *A koraromantika filozófiai alapjairól*. Ford. MESTERHÁZY Balázs = *Gond*, 1998, 17. sz., 99–100.
- 37 F. SCHELLING: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. ENDREFFY Zoltán, Szeged, Lectum, 2008, 313. (Kiemelés az eredetiben.)
- 38 HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. VAJDA Mihály, Bp., Osiris, 2001, 270–274.
- 39 MÁTÉ Zsuzsanna: *A filozófia „kulturológiai fordulatáról” = Érték és sors: Nemzetpolitika – kulturális örökség – identitás. (Magyarságtudományi kutatások 2.)*. Szerk. GARACZI Imre, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2012, 173–181.
- 40 HABERMAS, Jürgen: *Filozófia és tudomány mint irodalom?* Ford. HEGYESSY Mária = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Vá. BACSÓ Béla, Bp., Ikon, 1995, 341–364.
- 41 CODOBAN, Aurel: *A filozófia mint diskurzus*. Ford. TONK Márton = *Kellék*, 1998, 10. sz., 13.
- 42 SPENGLER: *i. m.* (1994), 714–729.
- 43 HEIDEGGER: *i. m.* (2001), 272–273.
- 44 SARTRE, Jean-Paul: *Az undor*. Ford. RÉZ Pál, Bp., Magvető, 1968, 177., TORDAI Zádor: *Egzisztencia és valóság*, Bp., Akadémiai, 1967, 235–307.
- 45 MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*. Ford. JÓZSA Péter, Bp., Kossuth, 1990
- 46 GADAMER, Hans-Georg: *A filozófia kezdete*. Ford. HEGYESSY Mária, SIMON Attila, Bp., Osiris, 2000
- 47 GADAMER, Hans-Georg: *Filozófia és irodalom*. Ford. POPRÁDY Judit = *BACSÓ: i. m.* (1995), 41–63.
- 48 FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1988, 370.
- 49 Uo., 389.
- 50 FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Bp., Corvina, 1971, 111–115.
- 51 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben = Ars Hungarica*, 2011, 2. sz., 94–107.
- 52 FÜLEP: *i. m.* (1988), 376.
- 53 CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Szerk. PLÉH Csaba, ford. LUKÁCS Ágnes, Bp., Osiris, 1999, 16.
- 54 FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*. Szerk. TÍMÁR Árpád, Bp., 1995, 152.
- 55 FÜLEP: *i. m.* (1988), 368.
- 56 Uo., 389.
- 57 Uo., 369–370.
- 58 DANTO: *i. m.* (1999), 57.
- 59 FÜLEP: *i. m.* (1988), 306.
- 60 VATTIMO, Gianni: *A művészet halála vagy hanyatlása*. Ford. PERNECZKY Géza = *PERNECZKY: i. m.* (1999), 64.
- 61 Uo., 62–63.
- 62 MOLES, Abraham: *A giccs, a boldogság művészet*. Ford. OROSZ Magdolna, ALBERT Sándor, Bp., Háttér, 1996
- 63 HEGEL: *i. m.* (1979), 8.
- 64 VATTIMO: *i. m.* (1999), 59–60.
- 65 FÜLEP: *i. m.* (1988), 305.
- 66 JANKOVICS Marcell: *Kultúrából a Civilizációba = Magyar Művészet*, 2013, 1. sz., 31–38.
- 67 PERNECZKY Géza: *A „művészet vége” – baleset vagy elmélet?* = *PERNECZKY: i. m.* (1999), 3.
- 68 Uo., 17–18.
- 69 HEIDEGGER: *i. m.* (2001), 273.
- 70 Uo., 309.



Zuh Deodáth

Művészettörténet elmélet nélkül

Egy XX. századi esettanulmány¹

■ Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a művészettörténet elméletigényének (Elkins 1988) problémáját (illetve azt, hogy ez a probléma ma is reális) egy esettanulmányon keresztül érzékeltessem. Az esettanulmánynak Fülep Lajos egy 1950-es években írt opponensi véleménye segített nyomára bukkannom. Fülep szövegét magam is értelmezem, de úgy gondolom, hogy plauzibilis azt úgy látni, mint amely Balogh Jolán mértékadó, az esztergomi Bakócz-kápolnáról szóló doktori értekezésén (Balogh 1955a) elsősorban a *szintetikus elméleti „látásmódot”* kéri számon – ahogy ő fogalmaz – az „óvatosság virtuóz Leistungjával” (Fülep 1976 [1955–56], 670.).²

Az értekezés legnagyobb problémája ebben az olvasatban a következő: az adott írás sok mindent tartalmaz, ami ahhoz kell, hogy a vizsgált művészeti alkotás több, sőt primér figyelmet kapjon; mind pedig ahhoz, hogy a történetíró képességei és problémaérzékenysége révén kitűnjön kortársai közül. De ez mégsem sikerül neki. Ha tisztán műtörténeti jelentőségét nézzük, akkor a Bakócz-kápolna az építészeti emlékek nemzetközi térképén az Alpokon túli legvegyszeresebb és legismertebb cinquecento-kápolna pozícióját foglalhatta volna el. Ez a mű semmi esetre sem tekinthető *pusztán* egy itáliai minta recepciójának, hanem egy XV. század végi, XVI. század eleji építési eszmény megkerülhetetlen – internacionális – dokumentumaként kell elemeznünk. Ha viszont a szerző ezen túl még a kor (a XVI. század elején az európai politikába és gazdasági viszonyokba sokszorosan beágyazott magyar uralkodó osztály és kultúrmecenatúra kora) „miliójét”, „hangulatát”, „általános képét” is meg tudta volna ragadni, akkor olyan kérdésekhez tudott volna eljutni (sőt esetleges válaszokhoz is), amelyek munkát adhattak volna a „reneszánszról” eszmét cserélő tudósoknak, de legalábbis stimulálhatták volna az erről való aktív gondolkodást.

A diagnózist másképpen így tudnám megfogalmazni: Balogh könyvében minden felfedezés ott van ahhoz,

hogy egy klasszikus szintetikus történeti értekezéssé váljon, de helyett „csak” egy kiváló művészettörténeti alap kutatás kivételesen igényes summája marad. Fülep szerint ugyanis ahhoz, hogy egy tudományos munka jól rezonáljon, valamilyen elméleti vízióra van szükség. Ezzel illusztrálja számomra azt a Lakatos Imre kanti parafrázisából (Lakatos 1997, 65.) inspirálódó tételt, hogy a tudomány- és (*mutatis mutandis*) a művészettörténet elmélet nélkül vak. Ha a műtörténésznek nincs egyfajta kutatási programja, vagy – ahogy Lakatos fogalmazott – normatív metodológiája, akkor a teljes mű koherenciáját, a vállalkozás pedig visszhangját vesztheti. Másrészt pedig Fülep szerint szükség van azokra a jóval specifikusabb elméleti meglátásokra, amelyek csírájukban valóban ott vannak az esettanulmányként felhasznált értekezés (könyv) szövegében, de kutatási program híján nem jutnak rendszeres kifejezéshez.

Ilyesfajta program nélkül mind a lakatosi értelemben vett külső, mind a belső történet fölött elsiklunk. Mivel ez a belső történet a művészet esetében a művészeti érték problémájához kapcsolódik, így ahhoz a korántsem triviális problémához sem jutunk közelebb, hogy adott körülmények között a művészek, megrendelőik és közönségük hogyan tudtak a „szép” és a „szépség” iránti igényhez viszonyulni.

A Bakócz-kápolna esete ugyanakkor kiváló illusztrációja lehetne annak a kérdésnek, amely a művészetelmélet egyik klasszikusa, Heinrich Wölfflin kapcsán mostanában mind újból felvetődik, és amely a művészet sajtószereplésének kritériumához kapcsolódik (Gaiger 2015). Az érett reneszánsz korában a szépség iránt sajátos, a korábbiaktól különböző igény alakult ki. Ennek az érzékenységnak a virtuóz formába (nagyon jó minőségű műalkotásba) öntése pedig használható eszközöket ad a kezünkbe, hogy a művel kapcsolatos időtlen csodálatot magyarázzuk. A műalkotások, ha az adott korban rendelkezésre álló anyagi és szellemi erőforrásokat jól

kihasználva a „szép” iránti specifikus vágyat különösen jól tudják kielégíteni, akkor a kor materiális és társadalmi feltételein túl is képesek lehetnek arra, hogy hatást keltsenek. Így önmagukat más feltételek és a szép iránti érzékenység más feltételei közé menthették át.

Ha a kor vizsgálatában a szépség iránti fogékonyságra is kritériumként tekintünk, akkor egyrészt tehát továbbra is tudni fogjuk, hogy „nem minden lehetséges minden időben” (Wölfflin 1969 [1915], 34.). Másrészt megragadjuk a szépségeszmény megvalósítása iránti vágy „belső szükségzerűségét” (Vö. i. m., 40–41.). Az időtálló szépség egy kevésbé absztrakt és nagyon megfogható, ha nem is mindig folytatható, de viszonyítási pontként létező nagyságát láthatjuk magunk előtt, amely révén különböző időbeli és materiális feltételek művészei kapcsolatba kerülhetnek egymással, illetve amelynek segítségével kiválaszthatják azokat a műveket, amelyekhez kapcsolódni tudnak.

Mindennek szemléltetéséhez először Balogh Jolán könyvét foglalom össze, különös tekintettel a kutatási programokká formálható megnyilvánulásaira (I.). Majd Fülep kifogásait rendszerezem és vonatkoztatom Balogh könyvére (II.). Végül pedig felvázolom, hogy melyek lehetnek volna – és lehetnének még mindig – azok a kutatási programok, amelyek révén Balogh látszólag csupán felettebb igényes művészettörténeti monográfiája kitűnhetett volna az elméleti állításoktól és a szintetikus körkép megrajzolásától tartózkodó műtörténeti írások közül (III.). Nem gondolom, hogy a kutatási program fogalma tökéletesen fedje azt, amire kritikájában Fülep gondolt (látni fogjuk, ez miben is áll). Azt viszont igen, hogy bizonyos szinten adekvát leírását adja a problémának. Tanulmányom zárlatában röviden erre is kitérek (IV.).

I.

Balogh Jolán könyve az alapjául szolgáló doktori értekezés 1955-ös nyilvános védésével szinte egy időben jelent meg. Művészettörténeti és építéstörténeti monográfia az esztergomi főszékesegyház reneszánsz kori – és művészettörténeti szempontból legfontosabb – oldalkápolnájáról, illetve az ehhez kapcsolódó általános művészeti problémákról. Az értekezés és a könyv anyaga (a kép- és dokumentummelléletekkel bezárólag) szinte teljesen azonos. Egy teljesen műfajtipikus, jól adatolt szakmonográfiával van dolgunk. De az értekezés ennél mégis többet ígér.

A könyv első fejezete Bakócz Tamás esztergomi érsek mecénási szerepének taglalásával kezdődik. Ebben a szerző fontos megállapításokat tesz. (a) A mecénás életének legjelentősebb korszakában az állam „hanyatló, bomló, negatív, mind politikailag mind gazdaságilag”,

csak hogy (b) eközben a művészeti élet folyamatosan bővül és gazdagodik, a „renaissance áramlat sem gyengül, hanem egyre erősödik”, a „művészet országszerte virágzik” (7.). Ennek motivációját Balogh abban látja, hogy a Jagelló-kor fő mecénásai neveltetésük szerint a Mátyás-kori budai udvarhoz kötődnek, így elsődleges motivációikat innen kaphatták. Az más kérdés, hogy mivel Balogh Bakócz esetében is hosszan részletezi, hogy az érsek milyen közvetlen itáliai kapcsolatokkal rendelkezett (8–9.), így nyilván ő is tudatában van annak, hogy csak az 1490 előtti budai reneszánsz kultúra önmagában igen sovány magyarázat a tizenöt évvel későbbi fejleményekre. A fő probléma mégis az marad, hogy a magyar reneszánsz művészet legfontosabb emlékei a magyar állam egyik hanyatló, válságos, és gazdaságilag egyre szegényebb korszakából származnak. Ennek a kérdésnek a tárgyalása azonban ezen a ponton abba is marad, hogy végül teljesen eltűnjön a mű nagyon gazdag adatközlései között.

Ezeknél nem megy sokkal tovább az akadémiai célokkal született, az értekezés szövegét összefoglaló téziszfüzet (Balogh 1955b) sem. A munka szaktudományos újdonságait emeli ki: az eddig publikálatlan források bevonását az elemzésbe; a kápolna eredeti állapotának rekonstrukcióját; illetve azt, hogy Bakócz maga építtette temetkezési helyét a centrális-kupolás épülettípus tőszkán mintájának megvalósulásaként mutassa be. Ezek között az eredmények között szinte elvész az a mellékmondatba kerülő megállapítás, hogy a mű milyen megbecsültségnek örvendett évszázadokon keresztül (1.), vagy az a tétel, hogy az épület „relief-díszes bronzkupolájával minden más hasonló épületet túlszárnyalt” (5.). Ez utóbbi, cseppet sem gyenge tézisnek a bizonyítása azonban a művészettörténeti párhuzamok ismertetésére marad. A mecénás és a korbéli magyar viszonyok sajátos szerepéről, vagy az építés motivációiról és a mecénatúra sajátos logikájáról nem esik szó. Annál több viszont arról, hogy milyen súlyos veszteségekkel járt a „translatio”, arról viszont megint csak nem sok, hogy ez a veszteség miért is olyan fájdalmas azoknak a tanult olvasóknak, akik a centrális szerkezetű szakrális építmények kiképzésének elveivel, az architrávós-archivoltos konstrukció sajátosságaival, vagy éppen Brunelleschi építészetének nemzetközi hatástörténetével nincsenek tisztában. Az értekezés szövegében erről azonban sokkal több szó esik (1955a, 29–38.). A szerző mégsem látszik megtenni néhány fontos különbséget *mesterségbeli* és *esztétikai* elvek között. Nem válik világossá, hogy az épület mérnöki kiválósága, vagy pedig a látvány által sugárzott szépség és

nagyszerűség adja-e azt a háttérrel, amely előtt az eredeti konstrukció elveit felrúgó változások zavaró hiányosságokként jelennek meg.

Ahogy Balogh mondja, nem egyszerűen az a probléma, hogy Brunelleschi koncepciója vagy bizonyos épületeinek szerkezeti egysége a magyarországi testvérépítménynél megbomlott. A kápolnát szétbontó, új helyére áthelyező építész és a technikai kivitelezők szakmai teljesítménye a korban minden tekintetben páratlan volt, és az épületet az új építészeti koncepcióhoz is sikerrel tudta adaptálni. Az eredeti részletek áthelyezése ilyen mennyiségben amúgy is szokatlan volt a XIX. század

első évtizedeiben. Tehát ez még akár erénye is lehetne. A legnagyobb technikai hiányosság az volt, hogy az eredeti, részben sérült kupolát és annak több tucat külső relieffiguráját képtelenek voltak megtartani, és ennek nyomán a kápolna egyik unikális eleme szűnt meg létezni. De a belső esztétikum, illetve az, amit ez közvetít még csak nem is ezért sérült, hanem az eredeti homlokzat felszámolásával és a diadalkapu-szerű bejárat befalazásával. Így éppen az eredeti tervek arányai és az ezáltal sugallt zárt, grandiózus, de mégis kompakt és

arányos téreszményt tette átláthatatlanná, így az ma már nem közvetíti azt a szándékot, amelyet a megrendelő érvényesített és az építésszel közösen, az ő közreműködésükkel fejezett ki. Bakócz Tamás „törekvéseinek koronája”, amelynek értékével ő maga is tisztában volt (11.), így elvesztette sajátyszerűségét.

Ez az izgalmas elgondolás nem mentes minden spekulatív jellemzőtől, Balogh mégis nagyon gyorsan letesz arról, hogy kifejtse, pontosan mire is gondolt. Bár a *masterségbeli* és az *esztétikai* elvek különbségére sehol sem tér ki, az épület értékét Balogh számára főleg az bizonyítja, hogy építése után majd minden korban feltételek nélkül „szép” tudott maradni. Elbűvölte Bakócz kortársait, a magyar és külföldi humanistákat, a császári udvar követeit, a török hódítókat, a felszabadítókat, a visszatért keresztény előjárókat a korai barokk uraktól egészen a XVIII. század fő egyházi és világi személyiségeiig (12., 23., 26.). A kápolna nagyszerűsége, esztétikailag kimagasló volta

csak akkor csorbult, amikor az új bazilika felépítése után, az eredeti koncepció megbontásával helyezték új helyére, és rövid időre felszámolták a templomtér felőli bejárhatóságát (20.). Vagyis sem a török megszállás és ostromok, sőt az átépítés során tett beavatkozások sem tudták megszüntetni kivételes jellegét. Ahogy fogalmaz, a „kápolna szépségén a barbárság is megtört” (17.).

II.

Fülep kritikája a bevezetőben leírt helyzetet vázolja fel. Adott egy nagyon alapos és pontos adatgyűjtésen alapuló, jól átgondolt értekezés, amelyből mintha valami kimaradt volna. Fülep kifejezésmódját, terminológiáját a szellemtörténeti vizsgálatokból megismert, a kort egyfajta fel nem darabolható egységként láttató szemlélete határozza meg.³ Az igazán érdekes viszont az, ahogyan Fülep ennek a szellemtörténeti jellegű fogalmi apparátusnak a segítségével kritizál. Az értekezésből ugyanis szerintem hiányzik „a műtárgyakat produkáló történeti valóság érzékeltetése” (1976, 457.), az, ami „a tárgyak történeti meghatározottságának megértéséhez nélkülözhetetlen” (uo.). Ez magyarázná a legjobban azt, amit az értekezés néhol meg is pendít mint annak legfontosabb kérdését, vagyis hogy a vizsgált műalkotás „keletkezésének lehetőségét” és „lelkes elfogadásának” körülményeit megérthessük. Ehhez lenne szükség az „egységbe szervezett történeti képre” (459.). Mégis ez az, ami a műből kimarad. Mindezzel egyetemben hiányzik belőle az, ami a Bakócz-kápolna „művészi képletét jobban meggyökereztetné”, vagyis amely kiemelné annak fontosságát, vagy akár nemzetközi jelentőségét, és így nem elsősorban egy elveszett kor dokumentumát látnák benne sem a szakmabeliek, sem a szakmán kívüliek. Ezért kellett volna hangsúlyt fektetni „a történeti levegő” érzékeltetésére (461.), a „milió” rekonstrukciójára, amely – egy ismételtlen csak szellemtörténeti fordulattal szólva – „a dolgot konkréttá, reálissá teszi” (670.). Minderre azért lett volna szükség, mert bármilyen gazdag a részletproblémák tárgyalása, illetve bármilyen pontosak a strukturális leírások, nem teszik *tudományossá* az éppen felépíteni kívánt beszédmódot. Fülep ennek szemléltetésére egy analógiát használ: „Ha valaki például megírja egy tájnak a botanikáját, és leírja minden növénynek külön a szerkezetét, az erkölcsét [...], hogy milyen tulajdonságai vannak, akkor még ebből igazi botanika nem lesz, ha nem tudom, hogy milyen éghajlat, vidék, talaj produkálta ezt a növényt. Enélkül nem megy a dolog.” (670.)

Az a keret, amelyben a tárgyleírások, levéltári és műszaki adatok, külföldi és hazai párhuzamok elhelyez-

Balogh Jolán
könyvének
borítója
1955



hetőek, tehát éppen azért szükséges, hogy az általános lencsén keresztül szemlélve az egyes információk partikuláris volta kidomborodjon. Az egyedi adat súlya vagy súlytalansága sokkal tisztábban látható az elméleti keret segítségével. Ezt az elméleti keretet, amely egyszerre irányt szab a kutatásnak, valamint becsatornázza annak diszkusszióját egy szélesebb közösségbe, nevezem a művészettörténet kutatási programjának. Ennek elmaradása vonja maga után azt a sajátos „vakságot”, amelyben egy művészettörténeti értekezés szenvedhet.

Térjünk most át azokra a lehetséges kutatási programokra, amelyek Balogh művét egy tágabb körben ható diskurzus szereplőjeként láttathatják. Ezek a programok, persze, mind gondolatkísérletek, de mégsem zárnám ki ezek megvalósíthatóságát.

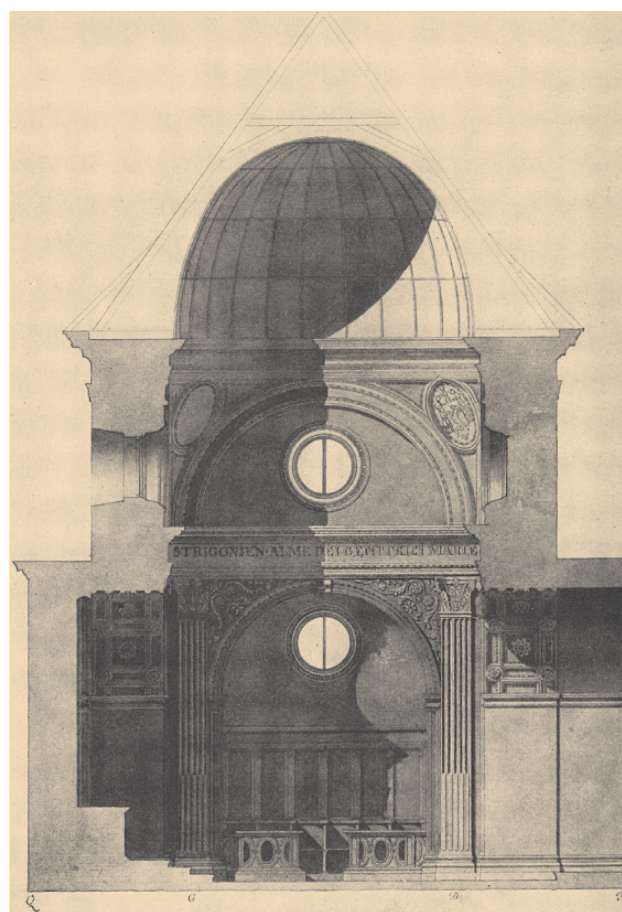
III.

Elöljáróban el kell mondanunk, hogy az elméleti tájékozottság vizsgálata tekintetében a Bakócz-kápolnával kapcsolatos további szakirodalom szintén tanulságos olvasmány. Tudatos elmélethasználat tekintetében ugyanis később sem voltunk elkényeztetve. Horler Miklós monográfiája (1987, németül 1990) Fülepre tett megjegyzések nélkül is mintha megfogadta volna annak tanácsát, és a kor miliójére, a mecénás általános történelmi szerepére nagyobb figyelmet fordított. Ha azonban az okfejtés menetének normákat adó kutatási programot keresünk a szövegben, akkor csak Heller Ágnesnek *A reneszánsz emberben* kifejtett individuum-felfogását látjuk viszont néhány idézet formájában (Horler 1990, 10., 15.). Mindezt persze anélkül, hogy az az újabb értekezés menetét is megszabhatná, tehát anélkül, hogy egyúttal programot is adna neki. A reneszánsz kulcsszereplői eszerint egoisták voltak, de alkotó egoisták, akik saját egyéni vágyaikat és ambícióikat mindig kifelé közvetítették. „A reneszánsz egoizmus [...] egyéniségek egoizmusa volt [...] az alkotás egoizmusa. Nem pusztán az egyes ember partikularitására irányult, hanem elsősorban művére.” (Heller 1967, 157.).

Hogy Bakóczra mennyiben alkalmazható a nem befelé forduló, hanem alkotó, építő egoizmus elve, nagyjából világos. Saját társadalmi felemelkedésének és a maga módján páratlan sikereinek akart emlékművet állítani, és ezt toszkán mesterekkel kívánta megvalósíttatni. De hogy ez a kortársak és az általános társadalmi, gazdasági, politikai viszonyok között, illetve Bakóczot egyéb hasonló egyéniségekkel összehasonlítva mit jelentett, nem kerül kifejtésre. A középkori magyar állam életének általános hanyatlása közepett megvalósuló masszív és Bakócz esetében kifejezetten progresszívnek számító művészeti tö-

rekvések nem érthetőek meg csak abból kiindulva, hogy a kor leghatalmasabb mecénását (vagy az uralkodó II. Ulászlót) az alkotó egoizmus képviselőjének tekintjük. Program akkor válhatott volna ebből a gondolatból, ha a szerző annak további alakulását is figyelemmel kísérte volna. Példának okáért azt, hogy a mű létrehozásának motivációi hogyan váltak el az anyagi érdekektől (a pénznek mint releváns faktornak megtartása mellett), és hogyan helyeződtek át egyre többször a hírnévre, majd pedig a tiszta alkotás és a tökéletes mű megvalósítására.⁴

Mindez persze Balogh elgondolásának Fülep által azonosított problémáit nem oldja meg. A megoldásra



Az esztergomi Bakócz-kápolna kelet-nyugati irányú metszete eredeti állapotában, az áthelyezés előtt, Johann Baptist Packh rajza 1823

úgy tudunk javaslatot tenni, ha Balogh művét lehetséges kutatási programok fényében vizsgáljuk. Itt csak kettőt vázolok részletesebben (1), illetve rövidebben (2). Nem zárom ki azonban, hogy további működőképes programokat is meg lehet fogalmazni.

(1) *A wölfflini gondolat.* Az első lehetőség az, ha Balogh művét Wölfflin *Művészettörténeti alapfogalmakjának* egy kevésbé hangsúlyozott gondolatához (Gaiger 2015) kapcsoljuk, és ezt kutatási programmá formáljuk. Ez röviden így hangzik: a Bakócz-kápolna a művészet saját-

szerűségének egyik legfontosabb komponensét, vagyis a szépség iránti igény történeti változásait modellezi. Korokon átívelő pozitív megítélését annak köszönheti, hogy a szépség változó koncepcióihoz egyaránt jól tudott kapcsolódni, illetve részben vagy egészben teljesítette is ezeket. A kutatói kérdés pedig ezen túl az lenne, hogy megmondjuk: minek köszönhető ez? A mecénás és a művészek sikeres együttműködésének? A reneszánsz szépségeszmény sajátosságainak és rugalmasságának? Vagy akár mind a kettőnek?

Nem kívánom mindezt részletesen kifejteni, de hogy a programot meghatározó kérdést el tudjuk helyezni, érdemes röviden kitérni a wölfflini gondolatra, illetve annak alkalmazhatóságára. A *Művészettörténeti alapfogalmak* (1969 [1915]) egyik nevezetes passzusát kell itt újból elolvasnunk.

„Nem minden lehetséges minden korban. Magának a látásnak is megvan a maga története, és ezeknek az »optikai rétegeknek« a feltárása voltaképpen a művészettörténet legalapvetőbb feladata.” (34.)

Ezt az két tételből álló, sokat idézett és sokat elemzett állítást Wölfflin pár oldallal odébb pontosítja. Ezzel megteremti a sokszor nehezen értelmezhető, elköteleződésai tekintetében sem problémamentes, a látás, látásmód történetére (Nanay 2015)⁵ vonatkozó kijelentésének ellensúlyát:

„Ámde veszélyes csakis pusztán »a szem különböző állapotairól« beszélnünk, mint az egyetlen tényezőről, amely a szemléletmódot meghatározza: minden művészi szemléletmódot már a *tetszés meghatározott szempontjai* szerveznek olyanná, amilyen. Éppen ezért a mi öt fogalompárunknak egyidejűleg imitativ és dekoratív jelentősége van.” (40. Kiemelés tőlem – Z. D.)⁶

Szerzőnk a gondolatmenetet így zárja le:

„Senki sem állíthatja, hogy a »szem« önmagában fejlődik. Mindig meghatározóan hat más szellemi szférákra, és azok meghatározóan hatnak rá. [...] az ember minden időben úgy lát, ahogy látni akar, de ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy minden változás törvényszerű. Ennek a törvényszerűségnek a felismerése volna éppen a fő probléma, mármint egy valóban tudományos alapon mozgó művészettörténet fő problémája.” (Uo.)

Ha ennek a szövegnek az eszmetörténeti helyét jól rekonstruálom, akkor az nem másra vonatkozik, mint arra a kérdésre, hogy mi elégit ki a művészettörténet tudományosságigényét. Korábban ezt a kérdést tette fel Alois Riegl is, amikor a *művészetakarás* fogalmának hatókörét kijelölte. Riegl úgy gondolta, hogy az anyagi-technikai tudás, illetve a percepciók képességek változásának feltérképezése ezt a választ nem adja meg. Pontosabban csak

olyan választ ad, amely a művészeti érték sajátosságát a használati vagy az episztemikus értékkel azonos kritériumok szerint vizsgálja. Véleménye szerint ezért van szükségünk valamire, ami pozitív-ésszerű módon közelít a művészeti érték sajátosságához (Riegl 1998 [1901b], 249.). Ez a pozitív elem a korhoz és specifikus körülményekhez kötött művészetakarás, a művészeti alkotások létrehozására vonatkozó specifikus szándék. Ennek pozitív volta abban is érvényesül, hogy nemcsak a figuratív-ábrázoló, hanem a díszítő-, ipar- és építőművészetet is ugyanúgy integrálni tudja (Riegl 1989 [1901a], 15–16.).

Wölfflin megtartja a riegli megközelítésmód azon sajátosságát, hogy nem csupán az ábrázoló művészetekben gondolkodik, viszont éppen az akarás komponensét illeti kritikával („az ember [...] úgy lát, ahogy [az adott helyzet körülményei között] látni akar, de [...]”). Felvetése szerint ez a tudományosságigény nem elégíthető ki anélkül, hogy a művészet lényegi sajátosságával, tehát a szépség, egy általános értelemben vett „dekorativitás” kérdésével ne vetnénk komolyan számot. A szépségnek mint a művészet sajátos értékének változásaival kapcsolatban tett mértékadó állítások adhatnak irányt a művészetről szóló tudományos diskurzusnak. A „fejlődés törvényszerűségeit”, amelyeket a szépségeszmény megvalósítása során a történeti elemzés különböző fázisaiban rekonstruálni tudunk, pontosan ilyen állítások közvetítik.

Ha tehát a Bakócz-kápolna ezekhez a változó-fejlődő szépségfelfogásokhoz kapcsolódni tudott, akkor a történeti állapotváltozásai által dokumentált koncepcionális változások a szépségeszmény változásait is követni tudják, illetve lehetőség szerint olyan példákat szolgáltatnak, amelyek árnyalhatják a vázolt fejlődési folyamat képét.

A reneszánsz korában igen nagy teljesítményként elkönyvelt kápolna talán azzal tudott fizikálisan is maradó lenni, hogy kiválósága miatt annak szemléltői és használói a vészterhes időkben is kitüntető figyelemmel kísérték, és éppen a megvalósítás minősége miatt (a változó körülmények és eszmények dacára is) jobban törődtek vele. Az is lehet, hogy ez a feltételezés elbukik. A kutatási program végrehajtásával éppen ennek járhatunk utána. Viszont mégis közelebb kerülhetünk annak megértéséhez, hogy különböző korok művészei hogyan tudták egymást a szép látszólag elvont fogalmához kapcsolódva megérteni, illetve hogyan tudtak egymás műveire reflektálni.

A kápolna históriáját azonban egy másik szálra is felvezethetjük, amely jobban kötődik az ismeretértékhez, illetve a történeti adatokból kinyerhető új történeti tények felfedezéséhez, tehát kevésbé érinti a művészet nem redukálható sajátosságának kérdését.

(2) *A prosperitáselmélet kritikája.* Peter Burke utalt rá korábban, hogy annak az elméletnek, amely az olasz reneszánsz művészet aranykorát egy gazdasági aranykor tükrképének látta, vagyis a „prosperitás” elméletének komoly konkurense jelent meg az 1950-es évektől kezdve (Burke 1994, 47.). Robert Sabatino Lopez (1959 [1953]) nagy apparátust vonultatott fel annak bizonyítására, hogy a quattrocento Itáliájában a művészet virágzása és a gazdasági fejlődés mértéke leginkább fordítottan arányosak egymással. A kérdés ebben a helyzetben az, hogy azonosítsuk ennek a fordított arányosságnak a faktorait: hogyan tudott a kultúra a gazdasági hanyatlás idején virágozni, vagy legalábbis a korábbihoz képest egyszerre gyarapodni és finomodni? Lopez érvelése szerint ennek az oka nem lehet a kultúra fáziskésése a gazdasághoz képest. Nehéz valaminek a születését évtizedekkel korábbi történésekkel magyarázni, illetve igencsak komolyan támadható. Ennél sokkal eredményesebb, ha abból a hipotézisből indulunk ki, hogy a kulturális alkotás egyfajta menekülési útvonal volt a gazdasági fejlődés megrekedése előtt, illetve ennek ellensúlyozására. Hogy a

pszichológiai helyett racionális nyelvezetet használjunk: a kulturális javak előállításának felértékelődését az hozta el, hogy szimbolikus eszközök révén biztosította azt a hatalmi többletet, amelyre a földtulajdon és a pénz értéktelenedése miatt az uralkodó osztálynak szüksége volt (1959 [1953], 98.). Ha megnézzük a magyar reneszánsz tárgyi emlékeinek legfontosabb mecénásait Hunyadi Mátyás halála után, akkor pontosan ilyen szereplőket találunk: a komoly anyagi és így hatalmi deficittel rendelkező központi hatalom képviselőit, akiknek kevesebb lehetőségük maradt, hogy hatalmukat láthatóvá tegyék. Mind II. Ulászlónak, mind pedig Bakócznak szüksége lehetett arra, hogy szimbolikus eszközökkel pótolja azt, amit előtte materiális veszteségként kellett elkönyvelnie. A kulturális presztízsbetűházások ennek kiváló módjai lehettek. Így nemcsak a középkori magyar politikai és gazdasági hanyatlás időszakának kulturális prosperitását érthetjük meg jobban, hanem leszámolhatunk azzal az elképzeléssel is, hogy a XVI. század elejének magyarországi művészeti eredményeire az egykor virágzó királyi udvar kései kisugárzásaként tekintünk.

A Bakócz-kápolna
az esztergomi
Bazilikában
XVI. század



IV.

Zárlatképpen nem kerülhetem el, hogy a Fülep és Lakatos Imre kapcsán a bevezetőben hangsúlyozott párhuzamra visszatérjek. Mint már említettem, a kutatási programok fogalma nem fedi le tökéletesen azt, amit Fülep mondani szeretne. És vice versa: Fülep művészettörténet-filozófiája is nehezen fedné le Lakatosnak a tudomány fejlődéséről vallott nézeteit, de mégis adekvát leírását adja a központi problémájának.⁷ Lássuk most a hasonlóságokat (H) és a különbségeket (K).

(H1). A történeti vizsgálódás minimális elméletigényével kapcsolatban Lakatos és Fülep is nagyon hasonlóan vélekednek. Lakatos határozott álláspontja szerint „a történetírás nem lehetséges valamiféle előítélet nélkül” (1997, 96.). Fülep szerint pedig érdemesebb bevallani azt, hogy valamilyen elméleti apparátust használunk, és így kitennünk magunkat a konstruktív kritikának, mint hogy tagadjuk normatív preferenciáinkat, miközben egy minimális normatív apparátust mégis kénytelenek vagyunk használni (Fülep 1971 [1923], 23.).⁸ Ebben az esetben ugyanis csak olyan kritikát kaphatunk, amely saját megközelítésünk inkonzisztenciáját mutatja.

(H2) A belső (a sajátos, jól körülírható művészeti érték formái és kritériumai) és a külső történet (a történeti, társadalmi, gazdasági körülmények koronként változó és változatos sora) kiegészítik egymást. Azt, ami a művészetben sajátos és időtlen, azáltal lehet megragadni, ami ennek megvalósulását sajátos körülményekhez, korokhoz, társadalmakhoz köti.

(H3) Az az állítás is védhető, hogy a művészet történetével kapcsolatos kutatási programokban az esztétikai érték sajátosságait illeti meg az elsőbbség. Vagyis ez a belső történet viszi el a hátán a művészetről szóló tudományos diskurzust, miközben a külső történet, vagyis a kutató művészettörténet eredményei kijelölik azokat a tényeket, amelyek a művészeti érték különböző koncepcióinak megvalósíthatóságát dokumentálják, illetve elválasztják azokat más értékek megvalósíthatóságának sajátosságaitól.

(H4) Fülep egészen biztosan értené a pozitív és negatív heurisztika terminusát, mivel az ezek alapjául szolgáló elvet maga is használja: a tudományos kutatást meghatározó normatív metodológiának a felfedezésektől, empirikus eredményektől független magja kell legyen, vagyis nem az empirikus felfedezések strukturális hasonlóságaiból és különbségeiből rakjuk azt össze, hanem úgy, mint ami mindennek irányt ad, és ami ebbe az irányba haladva fokozatosan pontosítható.

(K1) A kutatási programok sikerének kritériumát azonban hiába keresnénk a progresszív vagy degenerálódó problémaeltolódásban (Lakatos 1997, 82.). Mivel a belső történet nem episztemikus értéket közvetít, így azt sem az episztemikus újdonság, sem a prediktív állítások sikere vagy sikertelensége nem hordozza.

(K2) A művészeti érték esetében így a *heurisztikus erő* (Lakatos 1997, 50.) fogalma is részben tisztázatlan marad: a szépről szóló diskurzus legtöbb esetében mindegy, hogy a kutatási program hány új tényt eredményez, illetve hogy ezek mennyire tudják magyarázni saját cáfolataikat. A szépség különböző eszményei időtállóak abban az értelemben, hogy ha megvalósulnak, akkor állandó részét képezhetik egy értelmező vagy kritikai diskurzusnak, illetve művészek komoly időbeli távolságból is kapcsolódhatnak hozzájuk, anélkül, hogy a megismerés tárgyairól feltétlenül ismeretbővítő vagy prediktív állításokat tennénk. Ehelyett a szépről és a szépségről, avagy a műalkotások dekorativitásáról teszünk állításokat, illetve a művészi alkotás során valahogyan viszonyulunk azokhoz a szépségesszményekhez (például folytatjuk azokat), amelyeket múltbeli alkotásokban azonosítunk.

Igazán jelentős tudományos eredmények, mondja Lakatos, kutatási programok révén állnak elő (1997, 46., 79.). A művészettörténet tudományosságigénye tekintetében pedig Fülep sem gondolkodik másképpen. A kutatási programok pozitív heurisztikája nélkül komoly műtörténeti eredmény nem születik, legfeljebb egy virtuóz módon megkomponált inventárium, amely csírájában (a történelem minimális elméletigényének köszönhetően) magában rejtje a komoly eredmény lehetőségét, de azt igazán soha nem éri el. Nem nehéz úgy értelmeznünk Balogh Jolán értekezését, mint a kutatási program nélküli művészettörténet tipikus esetét, amely így a szűkebb szakmán belül és kívül egyaránt lehetőségeihez képest jóval kevesebb figyelmet kapott. Ez a hiány azért is különösen fájdalmas, mert – mint láttuk – a kutatás alapvető motivációit tekintve jó eséllyel csatlakozhatott volna olyan diskurzusokhoz, amelyek bizonyos aspektusait saját kutatási programjává formálhatta volna.

IRODALOM

BALOGH Jolán (1955a): *Az esztergomi Bakócz-kápolna*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1955

BALOGH Jolán (1955b): *Az esztergomi Bakócz-kápolna*. A doktori értekezés tézisei (= tézisfüzet) Bp., sz.k.

BURKE, Peter: *Az olasz reneszánsz. Kultúra és társadalom*

Itáliában. Szerk. BENDA Gyula, ford. BÉRCZES Tibor, Bp., Osiris–Századvég, 1994

DEMETER Tamás: *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a 20. században*. Bp., Századvég, 2011

ELKINS, James: *Art history without theory = Critical Inquiry* 14/2, 1988, 354–378.

FÜLEP Lajos: *Magyar művészet* (1923) = Uő: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*. Bp., Corvina, 1971, 7–131.

FÜLEP Lajos: *Opponensi vélemény Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna című doktori értekezéséről; ill. [A viszontválasz kézírata]* (1955–1956) = Uő: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*. Bp., Magvető, 1976, 457–464., 669–671.

GAIGER, Jason: *Intuition and Representation: Wölfflin's Fundamental Concepts of Art History = Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73/2, 2015, 164–171.

HELLER Ágnes: *A reneszánsz ember*. Bp., Akadémiai, 1967

HORLER Miklós: *Die Bakócz-Kapelle im Dom zu Esztergom*. Bp., Corvina/Helikon, 1990 (1987)

LAKATOS Imre: *Tudományfilozófiai írásai*. Bp., Atlantisz, 1997

LOPES, Robert S.: *Hard Times and Investment in Culture* = DANNENFELDT, Karl (szerk.): *The Renaissance. Basic Interpretations*. Lexington, MA, Heath and Co., 1959 (1953), 82–100.

MIKÓ Árpád: *Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának történetéből. = Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Szerk. MIKÓ Árpád, VERŐ Mária, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2008, II., 115–145.

NANAY Bence: *The History of Vision = The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73/3, 2015, 259–271.

RIEGL, Alois (1989 /1901a). *A késő római iparművészet*. Ford. RAJNAI László. Bp., Gondolat, 1989

RIEGL, Alois (1998 / 1901b). *Természeti és műalkotás. = Uő: Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. ADAMIK Lajos. Bp., Balassi, 1989, 242–257.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1969 (1915)

írók már elvégezték (ehhez bővebben: Mikó 2008). Itt csak a Fülep-kritika kapcsán kibontakozó teoretikus problémára összpontosítok.

- 3 A 1950-es években a nem a legmakulátlanabb hírnévnek örvendő „szellemtörténeti” megközelítésmód persze nem volt gyakori jelenség. Fülep viszont minden óvatossága ellenére sem tagadhatta le szakmai indulását és az onnan örökölt kifejezésmódot. Annak a kérdése, hogy Balogh könyvében a kor viszonyai között talán nem segített volna, ha ezt a megközelítést Fülep instrukciói szerint hallgatólagosan felvállalja (legyen ez a felvállalás bármily áttételes), nem tartozik a jelen – elsősorban elméleti irányultságú – tanulmányhoz.
- 4 Vö. tovább HELLER: *i. m.* (1967), 158–159. Pl. „A hierarchia világos – a lényegtelenről a lényegig – a pénztől a hírnéven keresztül a »puszta« alkotásig.”; „A XVI. században megszűnik a differenciálatlanság [...] a század válságos jellegének következménye – megtanít különbséget tenni az önmegvalósítás különböző szférái között.”
- 5 Az alapvető kérdés az, hogy a látás története mit jelent: a vizuális információ feldolgozásához szükséges képességek fejlődésének történetét, amely a világban tapasztalható tárgyakra és összefüggésekre globálisan vonatkozik – ezek szerint a látás képessége globálisan változik időszakra időszakra (a); vagy pedig csak a műalkotások szemléletének történetét, így pedig csak annyit állít, hogy a műalkotások szemléletének belső feltételei folyamatosan változnak (b).
- 6 Ehhez lásd még WÖLFFLIN: *i. m.* (1969), 228–230.
- 7 Nem tárgyalom itt azt a nem csekély jelentőségű kérdést, hogy Lakatos és Fülep összehasonlíthatósága mellett történeti és szisztematikus módon is lehet érvelni. A történeti érv így hangzik: mindkettejük tudományos habitusát meghatározta magyarországi indulásuk, amely ráadásul egybeesett azokkal a vitákkal, amelyek a történetfilozófia helyéről, illetve a historiográfia helyes módszeréről az első világháború előtt, illetve a két világháború között zajlottak. A szisztematikus érv pedig így: Lakatos és Fülep ugyanarra a kérdésre keresik a választ: hogyan lehet megmondani, hogy egy sajátos diskurzus tárgya (tudomány, művészet) micsoda, miközben minimalizáljuk annak veszélyét, hogy azt redukáljuk az ennek megvalósulásához elengedhetetlen külső körülményekre (társadalom, gazdaság, technika, történeti kontingenciák). Ezt a kérdést járja körül Lukács György és Lakatos szisztematikus összehasonlíthatóságának perspektívájából DEMETER 2011 (118–126.).
- 8 „A metafizika-mentes pozitív filozófiának sem a túlságos pozitivitás ártott meg, hanem az, hogy nyakig ült a metafizikában [...]. Inkább vállalom nyíltan és tudatosan, így legalább megvizsgálhatom a metafizikát, semhogy óvatlanul lopózzék be.”

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány szerzője a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal PD 121426-es kódszámú projektjének támogatásában részesült.
- 2 Balogh Jolán több évtizedes munkásságát nem kívánom hosszan értékelni. Ezt a feladatot nálam szakavatottabb

Juhász Sándor

Műgyűjtemények a hazai történelem sodrában

■ „A művészetnek sokféle funkciója van, társadalmi épp-úgy, mint egyéni. Mást jelent a művész és megint mást a megrendelő számára. A művészet a művész és a műértő számára a szépség platóni fogalmának, vagy valamely egyéni látásmódnak a kifejeződése; ugyanez lehet a megrendelő számára is, ám az ő szemében egyebet is képvisel: propagandát, pompát, presztízst. [...] Ezek nélkül a »másodlagos mozgatók« nélkül a művészet egészen más lenne – és jóval kevesebb lenne belőle.”¹ A Trevor-Ropertől származó idézetben említett megrendelőhöz nyugodtan társíthatjuk a gyűjtő fogalmát, hiszen személyük gyakran azonos volt azokban az évszázadokban, amikor a műtárgyak birtoklása szinte elengedhetetlenül hozzátartozott az uralkodók és nagyurak hatalmának fitogtatásához, a gazdagság kézzelfogható és látható bizonyítékaiként. Számos ilyen gyűjteményre épültek a később létrejött múzeumok. Például XIV. Lajos kollekciója a Louvre, a spanyol IV. Fülöpé a Prado, vagy a magyar állam által 1870–71-ben megvásárolt Esterházy-gyűjtemény az Országos Képtár, a Szépművészeti Múzeum közvetlen elődjének alapjait vetették meg. A történelem kerekének szeszélyes fordulatai nagyban befolyásolták művek és gyűjtemények sorsának alakulását. Műtárgyak tulajdonjogának erőszakos megváltoztatása persze ritkán írható a véletlen számlájára, inkább politikai döntések előzik meg, amely döntéseket vallási, ideológiai vagy pusztán gazdasági érdekek motiválnak.

A XVII. század elején kezdődött harmincéves háború vallási hovatartozással színezett csatározásainak egyik aprócska, de történetünk szempontjából fontos eseménye volt Heidelberg feldúlása; a város európai híró könyvtára a protestantizmus szellemi központjának számított. A várost elfoglaló bajor herceg a pápának ajánlotta fel a könyveket, melyek hosszú számárkaravánon kelték útra Rómába. Az állatok nyakába akasztott táblácska adta hírül, hogy a pfalzi választófejedelem könyvtárát

szállítják, vagyis a katolicizmus győzedelmeskedett a vallást helytelenül értelmezők felett. Az üzenet egyértelmű: az ellenséget nem elég fizikálisan megtörni, meg kell fosztani eszmei támaszától, és mindattól, melyben ez megnyilvánul. Ha művészi alkotásban jelenik meg, akkor attól. El kell pusztítani, vagy a saját dicsőítésünkre, hasznunkra felhasználni. Az itáliai reneszánsz városállamok vezetői úgy „húzták magukra” legyőzött vetélytársaik műgyűjteményét, mint legyűrt ellenfele páncélját egy ókori görög harcos, hogy a vesztes erejét és tekintélyét birtokolja. A kulturális kannibalizmusra számos történelmi példa található, ez motiválta Hitler tervezett linzi Führer-múzeumát is, melyet főleg rabolt műkincsekkel akartak megtölteni. A háború végéig összeszedett anyagot a salzkammerguti Altausse sóbányájában létesített raktárban találták meg. Sztálin szintén eljátszadózott egy hasonló alapon létrehozott „megamúzeum” gondolatával. A művészettörténész Grabar által vezetett csoporttal összeállította azon műkincsek listáját, melyeket az általuk megszállt országokból kéne begyűjteni a háború során. A múzeumból nem lett semmi, de a begyűjtésből annál inkább. A műtárgyak szerencséje, hogy pénzben kifejezhető értéket képviselnek. Ha új tulajdonosán „nem áll jól” valamilyen oknál fogva, nem kell feltétlenül elpusztítani. Persze voltak képrombolások, és az angol puritánok is törtek-zúztak, szétverték a királyi kápolnát, festményeket dobáltak a Temzébe, lefejeztek templomi szobrokat, sőt magát a királyt is, de I. Károly páratlan képgyűjteményét inkább szép csendben eladogatták. A pénz felülírta a képek által képviselt világ gyűlöletét. A náci Németország sem tett másként az eszményéhez nem passzoló, „elfajzott művészetként” megbélyegzett alkotásokkal. Megbízható kereskedőkkel külföldön értékesítette, bár néhányuk azért lecsípett egy-egy falatot magának, ahogy a pár éve kipattant Gurlitt-ügyből is látható. A műgyűjtés uralkodói monopóliumként kezdődött, majd átvette az arisztokrácia, és a polgári

réteg erősödésével már egyszerűbb halandók is élhettek ennek a szenvedélynek. Az ő motivációik általában nem emelkedtek királyi magasságokba, de tevékenységüktől remélhettek némi ismertséget, társadalmi felemelkedést és a közösség megbecsülését, az anyagi nyereség lehetőségéről nem is beszélve. A hazai műgyűjtés fénykorát jellemző időszak (nagyjából a századforduló környékétől a harmincas évekig) gyűjtőinek meghatározó része zsidó származású volt, akiknek meg kellett küzdeniük a magyar társadalom antiszemitizmusával. Számukra a kulturális mecénatúra, művészek, múzeumok támogatása vagy akár a műgyűjtés az élet olyan területe volt, mely a társadalomba való beilleszkedést, illetve annak megbecsülését segíthette elő. Klein Józsefet, aki Nemes Marcell néven vált világhírű műgyűjtővé, az egész ország a keblére ölelte 1925-ben, amikor a Magyarországon nemzeti ereklyeként tisztelt Mányoki festette Rákóczi-portrét az egykori szász királyi család gyűjteményéből megvásárolta, és az államnak ajándékozta. Még a korabeli filmhíradó is megemlékezett a hazafias gesztusról.² A fentiekből is látható, hogy a gyűjtés motivációja, a művészet élvezetén túl, igen sokrétű lehet, és „hozadéka” is különböző területeken mutatkozhat meg.

A XX. század hazai történelmében több olyan esemény volt, mely erőszakos módon változtatott műtárgyak tulajdonviszonyán. A Tanácsköztársaság rövid időszaka csak apró kis intermezzónak tekinthető. A Lukács György népbiztoshelyettes mellett dolgozó Pogány Kálmán, a Szépművészeti Múzeum igazgatóőre, a muzeális műkincseket szocializáló bizottság vezetőjeként vezényelte le a mintegy másfél száz magán- és egyházi kollekcióban lévő kvalitásos műtárgy begyűjtését és államosítását. Az elkobzott, nagyjából négyezer képző- és iparművészeti műtárgyból csak hétszáz szerepelt az 1919 júniusában megnyílt köztulajdonba vett műkincsek kiállításán. Még mai szemmel is pazar anyag került bemutatásra a Múcsarnok termeiben: válogatott hazai munkák mellett külföldi mesterek remekei a kora reneszánsztól a posztimpresszionistákig. Munkácsy, Szinyei, Ferenczy, Rippl-Rónai, Tintoretto, Greco, Renoir, Gauguin, Van Gogh, hogy csak néhány festőt említsünk a parádés névsorból. A terjedelmes katalógusban³ olyan gyűjtők nevei sorakoznak oldalakon keresztül, mint Herzog Mór Lipót, Nemes Marcell, Andrássy Gyula, Hatvany Ferenc, Kohner Adolf. A hazai gyűjtőtársadalom krémjén kívül azonban több átlagos gyűjtő egy-egy remeke is áldozatul esett a köztulajdonba vételnek. A történelmi nemesség és pénzarisztokrácia mellett a kö-

zéposztály számos tagja foglalkozott műgyűjtéssel, akik ugyan nem rendelkeztek olyan hatalmas jövedelemmel, mint a felső tízezer tagjai, néhányuknak mégis sikerült nemzetközi színvonalú műtárgyakat megszerezni. Közük tartozott a zürichi műszaki egyetemen mérnöki diplomát szerzett Lederer Sándor (1854–1924), aki autodidakta módon kiváló szakemberré képezte magát az észak-olaszországi reneszánsz festészet terén. E témában több értekezést írt a Szépművészeti Múzeum régi itáliai festményeiről, és számos képet vásárolt érdeklődése tárgyköréből. 1919 márciusában az ő ajtaján is kopogtattak a Műtárgyakat Társadalmasító Bizottság tagjai a hírhedt Fabik-különítmény fegyvereseinek kíséretében, és tizenegy műtárgyat lefoglalták.⁴ Ezekből négy került bemutatásra a fent említett kiállításon. A Tanácsköztársaság bukása után a tulajdonosok természetesen visszakapták a lefoglalt műveket – hihetetlen, de csupán csak egy kis Brodsky Sándor festmény tűnt el az egész hercehurca alatt –, így Lederer Andrássy úti otthonába is visszatértek a képek, hogy pár évtizedes nyugalom után ismét kalandos útra keljenek. De erről majd később. A történethez tartozik, hogy a fordulat után Pogányt letartóztatták, és elbocsájtották az állami szolgálatból. Fogva tartása megszüntetésének kérvényét számos olyan gyűjtő is aláírta, aki érintettje volt a korábbi államosításnak. Pontosan tudták, hogy Pogány remek szakember, apró botlásnak tekintették az esetet. Később több magángyűjtő, például Kohner Adolf, Hatvany Ferenc még munkát is adott neki gyűjteménye feldolgozásában.

A következő fenyegetést nemcsak a műtárgyakra, de az emberi életre is leselkedő második világháború jelentette. 1942 szeptemberében Magyarország már több mint egy éve hadban állt, de Budapesten ebből kevés volt érzékelhető. Háborús eseményekkel szinte csak a sajtóban vagy a mozik filmhíradóiban találkozott a lakosság. Nem meglepő, ha a szeptember 4-én megszólaló szirénaszót sokan próbiariadónak gondolták, pedig orosz repülők érkeztek, és néhány bombát dobtak a fővárosra. Öt nappal később megismétlődött a támadás, de a nagy felhajtáshoz képest ez ugyanolyan csekély kárt okozott, mint az előző. A budapestiek többsége nem tulajdonított nagy jelentőséget az esetnek, orosz erőfitogtatásnak tartották. Számosan voltak azonban, akik „égi jelként” értelmezték a történeteket, és becses értékeiket dobozba, kofferba, ládába csomagolva zárt letétként helyezték el bankok föld alatti páncelejében. Az 1945 előtti időszak jelentősebb magángyűjteményei a fővárosra koncentráálódtak, ezért nem csoda, hogy hasonlóan cselekedett számos

műgyűjtő, akiknek többségét még származása miatt is veszély fenyegette. Egymás után jelentek meg olyan rendelkezések, melyek korlátozták a zsidók jogait és javait. Voltak, akik keresztény ismerőseik neve alatt nyitottak széfet (Hatvany Ferenc gyűjteményének számos darabja Horváth János és Veszely Károly nevén került bankokba), mások közgyűjteményekbe letétként helyezték el értékesebb műtárgyaikat. Így került Lederer kollekciójából a Szépművészeti Múzeumba tizenkét itáliai festmény, melyeket már a gyűjtő egyik örököse, lánya (Hesser Andorné) helyezett letétbe 1943 októberében.⁵ Ahogy a front közeledett Budapest felé, a székek iránti kereslet is megnőtt. Az élet- és vagyonbiztonság illúziójának az angolszász légierő 1944. április elején kezdődő budapesti bombázásai vetettek véget, de ekkorra már több bank trezorja annyira megtelt, hogy új tételt nem tudtak befogadni. Számos pénzintézet közül csak a Magyar Általános Hitelbank, a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank, a Pesti Hazai Első Takarékpénztár, valamint a Magyar Leszámlató és Pénzváltó Bank több mint háromezer letétet tartott számon, amelyben több tízezer tárgy, festmény vagy egyéb műalkotás lehetett. A németek által megszállt Magyarország kormányának 1944 áprilisában megjelent rendelete intézkedett a zsidók vagyonának bejelentése és zár alá vétele tárgyában. A Csánky Dénes által vezetett Zsidók Zár Alá Vett Műtárgyainak Számbavételére és Megőrzésére létrehozott kormánybiztosság leltárba vette a tudomására jutott, valamint a már korábbi intézkedésekkel lefoglalt műtárgyvagyon. Jogi szempontból nézve kisajátításra vagy államosításra nem került sor, de ez nem sokat változtatott a lényegen. Csánky az általa legértékesebbnek tartott műalkotásokat a Szépművészeti Múzeumba szállíttatta. Ez az anyagrész a múzeum gyűjteményével és az ott lévő letétek jó részével együtt 1944 végén kelt útra az országhatár felé, amikor a kormány parancsára elkezdődött az értékek külföldre menekítése. A szállítmány nagy része Ausztriában a nyugati szövetségesek fogságába esett, de jó néhány ládányi műalkotás maradt a szentgotthárdi cisztercita kolostor pincéjében. Az utóbbiak már 1945 júniusának elején visszakérültek a múzeumba, míg Nyugatról 1946 decemberében a „műkincsvonat”, és 1947 áprilisában az „ezüstvonal” hozta haza az értékeket. Hesserné letétjének olasz képei is a külföldre induló szállítmányokba kerültek, de majd mindegyik túlélte a kalandot. A visszakérült műkincseket tartalmazó ládák leltári jegyzőkönyveiből kiderül, hogy Szentgotthárdról öt, a külföldről érkező anyagból szintén öt festmény került elő. Nem jártak ilyen szerencsével a bankok trezorjaiban megbúvó műtárgyak.

A pénzintézetek ugyan szerencsésen átvészelték Budapest ostromát, de 1945 januárjának végén, február elején a szovjet hadsereg gazdasági tisztai bizottsága erővel feltörte, vagy a személyzet kényszerű segítségével kinyitotta a bankok széfjeit, és az összes ott talált értéket elvitte. Ez volt a magyar történelem legnagyobb bankrablása, és a hazai magántulajdonú műtárgyvagyonban okozott legnagyobb veszteség! A zsákmányt először a Budapesten felállított gyűjtőbázisokra, majd 1945 augusztusa és 1947 vége között – tehát már a békeszerződés megkötése után – a Szovjetunióba szállították. Ezek még ma is orosz múzeumokban vagy azok raktárai mélyén pihennek.

A háborús események világszerte jelentős pusztítást végeztek emberéletben és javakban egyaránt. Azok a hazai gyűjtők sem jártak feltétlenül jobban, akiknek sikerült még időben külföldre menteni műtárgyaikat. A jogász Wittmann Ernő (1881–1963) a korszak az egyik legnagyobb régi szoborgyűjtője volt Magyarországon, Kohner Adolf és Delmár Emil mellett. Gyűjteménye színe-javát hivatalos jóváhagyással vitte Angliába 1938-ban.⁶ A kiviteli engedélyben felsorolt hetven műtárgy között volt gyűjteménye egyik ékköve, Giambologna Marsot ábrázoló szobra. Az 1565–1570 körül készült alkotás nemcsak kvalitásával tűnik ki a mezőnyből, hanem a talpán található, a szobrász monogramjának megfelelő I. B. jelzéssel is. Ebben a tárgytípusban ez az egyetlen jelzett Giambologna-példány. Egyszóval unikális remekműről van szó. Wittmann kollekcióját a Bristol Art Museum kapta volna kölcsön egy vagy két évre, de a kiállítást a háború kitörése megakadályozta. Wittmann Amerikába utazott, és a szobor, a gyűjtemény tetemes részével együtt Bath városának egyik raktárába került. A német légierő 1942 áprilisában két napig bombázta a települést, a raktárhelyiségét is találat érte. A gyűjtőnek küldött levél tanúsága szerint minden ott lévő műtárgy megsemmisült. A történetek ellenére Giambologna remeke a hatvanas években feltűnt az angol műkereskedelemben. Az ismert filmszínészből lett műkereskedő, David Peel adta el a szobrot egy amerikai műgyűjtőnek, melyet egy későbbi tulajdonos bízott a Christie's aukciós házra. Az 1987 júniusában, Londonban megtartott árverésen⁷ Mars kiemelkedő áron, 660 000 angol fontért kelt el, a vevő a montreali székhelyű Power Corporation of Canada volt. A szobor talpán lévő I. B. monogram alapján bizton állítható, hogy azonos műtárgyról van szó. Ma már lehetetlen kideríteni, hogy a bombázás előtt vagy után tűnt-e el a raktárból. A műtárgylopások elég gyakoriak, az sem ritka, hogy nyomukat veszett művek ké-

sőbb rejtélyes módon kerülnek elő. Az emberi lélekben megbúvó gyarlóságot nem befolyásolják sem történelmi események, sem világnézeti hovatartozások.

A bankokból elvitt műtárgyak mennyiségét még ma sem tudjuk teljesen felmérni. Az új magyar kormány kulturális ügyeit irányító, így a műtárgyak sorsáért is felelős Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1946-ban létrehozta a Köz- és Magángyűjteményekből Elhurcolt Művészeti Alkotások miniszteri biztosának hivatalát, ahol magánszemély tehetett bejelentést hiányzó műtárgya ügyében. Rövid idő alatt több mint hétezer elvesztett alkotást vettek nyilvántartásba, ezek tetemes része bankokból eltűnt műtárgy volt. Ez nyilván a jéghegy csúcsa, hiszen számos műalkotás volt tulajdonosa vesztette életét koncentrációs táborban, munkaszolgálatban vagy háborús események következtében, és nem minden túlélő volt akkor abban a helyzetben, hogy eltűnt értékeit reklamálja. Később pedig hiába is tette volna, mert a fenti szervezetet 1949-ben megszüntették. Ilyen bejelentést tett a miniszteri biztosnál Neményi Bertalan (1892–1947), aki a hazai gyűjtők egyik jeles alakja volt, bár erről nemcsak az utókor, de kortársainak többsége is vajmi keveset tudott. A nyilvánosságot kerülő ügyvéd tulajdonából ugyan feltűnt néhány alkotás egy-egy tárlaton, de a gyűjtemény nagy része rejtve maradt a közönség elől, mivel nem jelent meg róla ismertető sem szakmai, sem más korabeli lapban. Gyűjteménye tekintélyes részét tizenhárom faladába csomagolva zárt letétként a Magyar Általános Hitelbankban helyezte el, a ládákat a bank az 13172–13184 sorszámok alatt vette nyilvántartásba. A ládák 98 festményt, mintegy 350 grafikát és 2000 kötet bibliofil könyvet rejtettek.⁸ A gyűjtő többek között tizenhárom Csontváry-festményt, számos Rippl-Rónai művet, és tetemes nyugat-európai avantgárd rajzanyagát hiányolta. Szintén a bejelentések között tűnik fel a jogi végzettségű, de terménykereskedelemmel foglalkozó Szeben Dezső (1895–1974) neve, aki ugyan már 1940 körül elhagyta az országot, és Angliában telepedett le, de itthon maradt képgyűjteményének a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank letétjéből lába kelt.⁹ Kollekciónak gerincét egy tucat olasz reneszánsz festmény képezte, melyekből jó pár szerepelt kiállításokon a háború előtt. A sort még hosszan folytathatnánk, de erre a két gyűjteményre még visszatérünk.

A háború után megkerült műtárgyak gazdáit a hatóság eleinte még igyekezett felkutatni, de a zűrzavaros időszakban a közigazgatás romokban hevert, ezért általános

probléma volt, hogy a tömeges eltűnések következtében sok esetben nehezen, vagy egyáltalán nem lehetett megállapítani egy műtárgy jogos tulajdonosát. A fent említett miniszteri biztos irodája 1948 elejéig ezerháromszáz körüli művet adott vissza. Probléma bonyolította a Lederer-gyűjteményből származó és a Hesserné-letétből visszakérült festmények ügyét is, mivel a letevőt 1944 szeptemberében holtá nyilvánították, és meg kellett várni az örökösödési eljárás lefolytatását. A jogi procedura végeredményeként a festményeket Hesserné unokaöccsei vehették át a Szépművészeti Múzeumtól 1949-ben,¹⁰ pedig erre az időszakra már nem a műkincsek visszaadása volt jellemző. A „kékcédulás” országgyűlési választások után kialakuló szovjet típusú rendszer már az állami tulajdonlást tartotta üdvöztetőnek. Az új hatalom, tartva az országot elhagyók által generált újabb műkincsvesztéstől, leállította a visszaadásokat, sőt a kitelepülők vagyonát is elkobozta. Az 1949. évi VII. törvény államosította a hitbizományokat, a családi alapítványokat és az azok tulajdonában lévő műtárgyakat. Szintén a közgyűjteményeket gazdagította a házingatlanok államosításáról szóló 1951-es törvényerejű rendelet, mely az épületekben lévő ingóságokra is kiterjedt. A kormány, biztos, ami biztos alapon, a múzeumokra és műemlékekre vonatkozó 1954. évi 13. törvényerejű rendeletében kimondta, hogy azok a tárgyak, amelyeknek tulajdonosa ismeretlen, vagy külföldre távozott, állami tulajdonba kerülnek. Egyszerővel jogszabályokkal törvényesített módon változtattak a műtárgyak tulajdonviszonyán is. A visszaadások leállítása és a fenti törvények meghozatala számos olyan műalkotással gazdagította közgyűjteményeinket, melyek birtoklása erkölcsi vagy jogi értelemben erősen megkérdőjelezhető. Nem beszélve arról az apróságról, hogy számos múzeumi letétbe helyezett alkotást egyszerűen beletárolták az intézmény törzsanyagába. Ez néhány esetben írható egy-egy túlbuzgó muzeológus számlájára, de ezek a döntések többnyire minisztériumi, vagy még felsőbb szinten születtek. Az oroszok által zsákmányolt és a Szovjetunióba szállított műkincsek kérdését az akkori hatalom nem feszegette, sőt szóba sem hozta moszkvai elvtársainál. Nem csoda, hogy kisebb kalamajkát okozott a hazai vezetés soraiban az oroszok által 1972-ben visszaadott egykor magyar magántulajdonú festmények esete, mely Brezsnyev szovjet pártfőtitkár Budapesti látogatásához köthető. A történet azonban egy jó évvel korábban kezdődött, amikor is a szovjet nagykövet azzal kereste fel Ilku Pál művelődésügyi minisztert, hogy a háború végén, Berlin környékén a szovjet hadsereg birtokába került sok festmény. Eze-

ket Moszkvába szállították és az idők folyamán tizenöt képről megállapították, hogy tulajdonosaik magyar állampolgárok lehettek, és a festmények Budapestről kerülhettek Németországba. A szovjet kormány most úgy döntött, hogy ezeket visszaadják a magyar államnak. A hír azért volt meglepő, mert a Szovjetunióba hurcolt hazai tulajdonú műtárgyak visszaadására korábban még nem volt példa. Ebből a szempontból lényegtelen, hogy a tizenöt kép Berlin környéki felbukkanása egyszerű hazugság, mivel a műveket budapesti bankokban őrzött letétekből rabolták el az orosz katonák. Meg kell jegyezni, hogy a képek visszaadásában nem az akkori szovjet vezetés lelkiismeret-furdalása keresendő. A tranzakció egy politikai játszma apró részlete volt, melynek célja a kezdetleges piacosítást Magyarországon elindító 1968-as új gazdasági mechanizmus leállítása volt. A hazai vezetés nem tudta, hogyan kezelje az ügyet, mindenesetre a dokumentumokra ráütötte a „Szigorúan titkos” pecsétet, és a papírok évtizedekig titkosak is maradtak. A képeket a Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe leltározta be, mint átvételt a Művelődésügyi Minisztériumtól. A valóságról csak a két intézmény vezetője kapott bizalmas tájékoztatást. Az esettel kapcsolatos iratok, levélváltások ma már szabadon kutathatók az Országos Levéltárban.¹¹ Érdekes olvasmány, jól rávilágít a Kádár-rendszer működésének egyes részleteire. Például arra, hogy a rendszer még a saját jogszabályait sem tartotta be. Hiába írta le az egyik minisztérium jogtanácsosa, hogy az érvényben lévő paragrafusok szerint a műveket vissza kéne adni az egykori tulajdonosoknak vagy azok örököseinek, a hatalom simán túllépett ezen. A szovjet nagykövet állításával szemben pedig tények bizonyítják, hogy ezek a festmények a budapesti bankrablások során kerültek az oroszok birtokába. A hazatért képek között található Neményi Bertalan említett bejelentésében feltüntetett Rippl-Rónai női portré, *A díva*, vagy Szeben Dezsőében az itáliai Marco d'Oggiono angyalpárjának egyike (másik a moszkvai Restaurátor Intézetben maradt) és Paris Bordone *Szent Családja*. A sor folytatható: az Andrassy-gyűjteményből való Munkácsy-festményeket (*Itatás, Három férfi tanulmányfej*) a Magyar Általános Hitelbankból, Hatvany Ferenc egykori tulajdonát (Hans Canon: *Női arckép*) a Magyar Leszámlító és Pénzváltó Bankból vitték el, és így tovább.

A fentiek fényében nyugodtan kijelenthetjük, hogy a magyar történelem pár évtizedes eseményei szinte teljesen megsemmisítették a hazai privát műgyűjtés nagy munkával létrehozott eredményeit. Kezdvé a faji alapon végzett diszkriminációval, a háború alatti fosztogatásokon keresztül a Rákosi-féle diktatúra tombolásáig, majd az azt követő „legvidámabb barakk” korszakig, mely elkenődte és konzerválta a korábban elkövetett jogtalanságokat. A magyarországi rendszerváltás új fejezetet nyitott ezen a területen is, de ez már egy másik történet. Egy biztos, a múlt sötét árnyai még hosszú ideig kísérteni fognak a műtárgyak restitúciójával kapcsolatban.

JEGYZETEK

- 1 TREVOR-ROPER, Hugh: *A műgyűjtemények kifosztása a tizenhetedik században*. Ford. SAJÓ Tamás = *Café Babel*, 1994, 14. sz., 103.
- 2 *Magyar Híradó*. No. 61. (1925. április)
- 3 *A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása*. Műcsarnok, Budapest, 1919. Katalógus, szerk. POGÁNY Kálmán
- 4 Szépművészeti Múzeum. Irattár, MTB 38/1919.
- 5 Szépművészeti Múzeum. Irattár, 266/1943.
- 6 Szépművészeti Múzeum. Irattár, 424/1938.
- 7 *Magnificent French Furniture and Sculpture*. Katalógus, London, Christie's, 1987/06/17. No. 22.
- 8 Magyar Országos Levéltár. XIX-I-13-391/1948.
- 9 Magyar Országos Levéltár. XIX-I-13-651/1947.
- 10 Szépművészeti Múzeum. Irattár, 528/1949.
- 11 Magyar Országos Levéltár. XIX-I-4-d-0030/1972.



Zelnik József

Csoóri Sándor haza-hite, nomád teológiája*

■ A felkérést erre a mai előadásra kicsit „galád módon” arra szeretném felhasználni, hogy felhívjam a figyelmet Csoóri Sándor félig kész életművére. Mielőtt megköveznének a Csoóri-rajongók, pontosítom, mire gondolok. Arra, amit Németh László mondott, hogy „egy költő műve azzal, hogy itt hagyta, nem kész. A nemzete szellemében kell elkészülnie.” Mivel szolgálhatjuk ezt a készülődést jobban, mint, hogy könyörtelenül, áhítattól mentesen bevonjuk a költő ránk hagyományozott szellemét mai egymással és magunkkal és övele folytatott vitáink erőterébe.

Csoóri Sándor tág horizontú életművét a megsokasodott apologéták előszeretettel értelmezik a nemzeti, mint szakrális toposz tisztességes, ám egymagában leegyszerűsített szemszögéből. Közhellyé vált a költőt a nemzet lelkiismereteként emlegetni. Akik ismerték őt, tudjuk mekkorát legyintett volna ezt hallva, és kérdően nézett volna: hát te meg mit akarsz?

Valahogy így nézett néhányunkra, akik 1971-ben megkerestük. Erről így írt:

„Sok zuhanás és boldogtalan elernyedés tanúja voltam az utolsó húsz-egynéhány esztendőben. Agyak és szemek vizenyősödtek közvetlenül a közelemben is. Érthető hát, ha az első életképes és megbízható szóra fölkapom a fejemet, s ha az első izgatott képzeletnek ajtót nyitok.

Ezért nyitottam ajtót két esztendeje, annak az öt-hat robbanékony, értelmes, sőt elragadóan erőszakos fiatal férfinak és nőnek, aki több társa nevében azzal a tervvel keresett föl, hogy szeretné létrehozni Magyarországon a Fiatal Népművészek Stúdióját, s én, akit a népi kultúra ügye láthatóan érdekel, segítek nekik ebben a vállalkozásban. Elhatározásuk s elképzelésük olyannyira érett volt, hogy jóformán csak biztatásomat s csökönyös hitemet keverhettem az övékhez.”

Szószólóként magam is ott voltam ebben a kicsiny szabadsapatban, és egy népművészetinek „álcázott” nomád hit „jobbágyaiként” úgy kerestük fel Csoórit, mint egy

száműzetésben élő királyfit. Pontosan azt sem tudtuk, miben hiszünk, csak azt, hogy valamiben hinni kellene.

A hetvenes évek elejének lebegő valósága izgatta talán leginkább fel a képzeletet. Érdekes módon nem a remény, hanem éppen a reménytelenség.

Az 1945 után politikai lélegeztetőgépre kapcsolt országba 1956 után a levegőt is belefojtották. A nagy várakozásokkal körülvett 1968 politikai és gazdasági változásának csalóka reménye szertefoszlott. Maradt egy kétszeresen, katonailag és szellemileg is megszállt ország, amit morálisan is megroppantottak azzal, hogy egy szabadságra vágyó szomszéd ország letiprásába is belevonták. A diktatúra kikezdte a nemzet idegrendszerét, és a legjobbak közül is kevesen ismerték fel, hogy milyen veszélyes társadalompszichológiai méreteket öltött a többszörös megszállottság. A legveszélyesebb az volt, hogy az ország ezt a helyzetet kezdte természetesnek elfogadni, ahogy mondják: kezdett ebben a démoni helyzetben berendezkedni. Nem túlzás a démoni szó, hiszen a megszállottság démoni voltáról már az *Evangelium* is megemlékezik, mikor Márk 5.8-ban Jézus kiűzi a szellemet, a démont, akinek *Légió* a neve. A megszállottra az a jellemző, hogy valójában elvesztette saját énjét, és a sajátjától eltérő kisajátító szellemi hatások köztesgazdája lesz, ahogy egy jungiánus mondaná, elfojtott komplexusok „légióinak” sokasága uralja, tehát kívülről vezérelt, mint az ország volt akkor: politikailag, katonailag, gazdaságilag, szellemileg és lelkileg is.

Ezt a helyzetet már szinte egyedül csak a nyelv leplezte le. Az olyan kifejezések, mint a szocialista demokrácia, a mindennapi forradalmiság, szocialista erkölcs, szocialista művészet, sőt szocialista népművészet stb.

Ennek a szellemi tályognak a feltárására nyelvi oldalról, a költészet oldaláról érkezett az orvoslat. Ha kívülről vezérelnek bennünket, akkor, József Attilát megidézve, egyre meggyőzőbben kell mondani egészen addig, amíg a mindennapi létezésünket is újra áthatja, hogy: „Az én

vezérem bensőmből vezérel.” Ez az akkoriban sokat idézett tétel került Csoóri Sándor gondolkodásának a centrumába is, de nem csak úgy, mint egy vasárnapi prédikáció kellemes szentenciája, hanem mint aminek eredetileg szánta József Attila, úgy, mint egy ontológiai kinyilatkoztatás. Úgy, mint az egoizmusát aszkéta tudatossággal végképpen levetkőző emberfia morális szolipszizmusának a kihirdetése.

„A hatvanas évek elején Kósával, Sárával... Történeteket és megrázó emberi sorsokat gyűjtöttünk tudatosan, ahogy népdalokat Bartók és Kodály. Tájakat, fákat, pincesorokat, Alföld-töredékeket, filmben fölhasználható pentaton-hangulatú képeket.” Így kezdi Csoóri életmű-meghatározó és sorsfordító nagyszóját, a *Tenger és diólevél* címűt. Vallomás, de inkább gyónás ez az írás arról a szellemi zarándokútról, ami az ő emlékezet-vallásához vezetett, és vezette két társát is és a velük való nagy találkozást, ami a magyar szellemtörténet sokszor idézett, de kellő mélységében föl nem tárt jelensége. Ahogy Csoóri kitört ebben az időben a népi-nemzetiként osztályba sorolt sémából, úgy Sára is túllépett azon a technikai tökéletességen, amit a nyugati filmművészetből meg lehetett tanulni, és továbblendült az emlékező látás és láttatás felé a József Attila-i *százezer éve nézem* – emlékezetkoncentráló és a kellő pillanatban fellobbanó megismerő, a gnózis teljességét nyújtó – látása felé.

Kósa Ferenc ezt az emlékezet-kultúrát párosította a zen-buddhizmus félelem nélküli nyugalom-képzetével, mert tudta, hogy csak így közelítheti meg azokat az ősképeket, amikből a szellem méltósággal öltözköd-

het földi küldetése során. Nem véletlen, hogy *Küldetés* lett a címe az egyik legfontosabb filmjének abban a korban, amikor a küldetés szót magát mély cinizmus ugrálta körül.

„Makacs kutya az emlékezés: oda heveredik, ahová éppen a kedve tartja” – írja Cees Nooteboom, a híres holland költő. Vizsgáljuk meg, hogy volt ez Csoórinál, az ő emlékezetének cserkeszelő kutya miféle szimatot kapott? Merre indult el a magyar szellem eretneknek nyilvánított, vagy tényleg eretnek romjainak újjáépítése irányában? Már 1969-ben az *Egykor elindula tizenkét kőműves* című esszéjében valójában saját magát szólítja fel: *Elő kell lépnie Kőműves Kelemennek*. Mert omlik a fal, az emlékezet kötőanyaga mállik, és holnapra, minden másnapra leomlik a fal. Kérdés, milyen, új vagy régi kötőanyag kellene. A szellem, ha megfelelően birizgálják, purgálják, képes kiheverni heveny hascsikarásait. Csoóri receptje, gyógyszere az, hogy meg kell próbálni úgy élni, mintha az idő közepén élnénk egyszerre naivan és elegánsan, mint egy vasárnap délutáni sétán az erdei úton, ahol egyszerre szembejöhet velünk, megdicsőülve, az elmúlt és az eljövendő szerelmünk. Ehhez persze csoda is kell, és Csoóri hisz abban, mert neki Apollinaire megígérte:

*Itt van a mágia kora
Im visszatér készüljetek
A csodák millióira*

Ez persze egy jóslattá formált óperenciás félreértés, Csoóri is félreértette, de az idők közepén élő ember a fél-



Csoóri Sándor és Zelnik József a tokaji „szigeten” a Muzikás együttes tagjaival
(Sipos Mihály, ifj. Csoóri Sándor, Éri Péter)
Tokaj, 1979

reértéseiből is építkezhet, sőt a vereségeiből is, ami Csoóri másik fontos tétele, és amire még visszatérek.

Egy másik francia látnok, Rimbaud is elvarázsolja Csoórit a *modernnek kell lenni mindenestől* tételével. Hogy az új mágia korában mi a modern, az nem lett igazán kifejtve, csak kihirdetve. Kinyilatkoztatott, mint egy vallási szentencia, amiben hinni kell, aki nem hisz, az nem művész, és az elkorhadtt eszmék szemétdombjára vették.

A modern költészet háttérének termékeny félreértése abból az alaphelyzetből adódott, hogy a múlt század végén még feltáratlan volt az a szellemi forrás, amiből a modernség építkezett. A modernséget többnyire úgy értelmezték, hogy végre eljött a szellemi szélhámosság nélküli gondolkodás, a racionalizmus kora. Ám az alapítokat nem teljesen ez érdekelte, hanem, ellenkezőleg, lázasan kutattak a misztikumba való beavatódás, beavatottság irányába. Így nem véletlen, hogy az alapító atyáknak, tételesen Baudelaire-nek, Apollinaire-nek beavató műve volt Jacques Cazotte-nak 1772-ben írt műve, a *Le Diable amoureux*, A szerelmes ördög. Ez az okkultista, kabbalisztikus, hermetikus, misztikus jelentésekkel telezsúfolt mű annak ellenére volt rendkívüli hatással a modernekre, hogy szerzője mint a forradalom ellensége guillotine alá került azért a csacska tételéért – amit a mai neokonzervatívok éleslátásnak tekintenek –, hogy a nagy francia forradalom a Sátán inkarnációja.

A modernség misztikummal, irracionálizmussal való telítettsége csak mostanában világosodik meg a maga teljességében annyira, hogy ebből akár megszülethet egy új, valódi Felvilágosodás is.

Csoóri a Belvárosi társaságban – ahogy maga is leírja – avatódott be a modern eszmékbe, ami a létező marxista–materialista államilag vezérelt közhelykultúra idején valódi szellemi reveláció volt. Ebből a társaságból vált aztán ismertté Jancsó, Orbán Ottó, Hankiss Elemér, Gyurkó László, Hernádi Gyula, Tornai József, Kósa Ferenc, Sára Sándor, Liska Tibor, Konrád György és mások. A kor szellemtörténetének vizsgálatakor nem eléggé hangsúlyozott, hogy ez a társaság szinte egy könyvből, annak filozófiai miliójából bújtt elő. Ez a könyv a Gaëtan Picon által szerkesztett *Korunk szellemi körképe* című válogatás volt, ami 1957-ben jelent meg franciául, és berobbant a francia szellemi életbe. 1961-ben Washingtonban magyarul is megjelent, és az egymás utáni tucatnyi kiadás a legkeresettebb csempészárú lett az érthetően a modern Nyugat titkos imádatában élő magyar szellemi életben. Csoóri hivatkozik is arra, milyen hatással volt rá, hogy megismerhette Malraux, Andre Breton, Simone

Weil, Paul Valéry, Heidegger, Sartre és mások egy kötetbe gyűjtött írásait. Érdemes itt megjegyeznünk, hogy van abban valami bájos és egyben tragikus zűrzavar, hogy a Szovjetunió olyan hasznos idiótája, mint Sartre tanítja a szabadság ontológiai lényegére a magyar 56-os nemzedék modernjeit.

Az is érdekes, hogy ki hogyan hasznosította az ott tanultakat. Gyurkóból például Kádárkádía udvari szellemi hályogkovácsa lett. Hernádi ellenkező úton indult. Az egész társaságból ő látta legvilágosabban, hogy mi a modernség: az új mágia kora, ahol új beavatottak kószálhatnak régi rejtett hagyományok szellemi meddőhányóin guberált szimbólumokkal. Ráadásul valójában még a XX. században, egy baloldali diktatúrában is szinte veszélytelenül, mert az új, a létező szocializmusban működő hatalomnak fogalma sincs arról, miről beszélnek ezek az új „zavarosak”. Ők csak primer politikai üzeneteket kerestek, és csak azt tiltották. Az új hermetizmus szimbólumaira úgy néztek, mint az a bizonyos kacska a dinoszauruszra. Így kaphatott szabad utat Jancsó és Hernádi ezoterikus szimbolizmusa.

Csoóri más irányba indult, hiányzott például belőle Hernádi provokatív, cinikus miszticizmusa. Csoóri mindent le akart fordítani az ember egyszeri drámájára, az ittlétezők közösségében, a hazában. Nagyon egyszerűsítve azt is mondhatnánk közösségépítő volt. Nem is szerette a hatalom. A diktatúra csak a saját közösségének az építését kedveli, a hatalomépítők közösségét.

Csoóri pálfordulása a Muharay úton, pontosabban Muharay útján történt. Az '50-es évek végén Muharay Elemér, akit Csoóri egyszerűen és pontosan csak sugalmazó embernek nevez, a XX. századi népi kultúra iránti figyelem Keresztelő Jánosa volt, a Gyöngyösbokrétától az '50-es évekbeli néptáncmozgalomig. Zelóta megszállottsággal szervezte, építgette, védte a paraszti kultúrát a pusztulástól. Csoórit is azért kereste meg, hogy írjon a néptáncgyűtteseknek egy eltáncolható balladát. Csoóriban az ötlet akkora döbbenetet szült, mint egy versenylóban az, ha be akarják fogni szántani. Ő modern költő akart lenni, mindenestül. A szürrealizmus szinkretikus irodalmi vallása őt is hívóvé tette. Költői kozmoszában a legfényesebb csillagok nevei: Apollinaire, Éluard, Cocteau, García Lorca és a többiek; ahogy ő maga is sorolja. Valami belső ösztön mégis rábírja, hogy a kérésnek eleget tegyen, és megírja *A halálra táncoltatott lány* balladáját. De nem ez volt az igazi eredmény, hanem az, amiről így vall: „A balladajátékokkal való bajlódásaim közben találtam

rá életem legtartósabb és legszilárdabb érzelmi és szellemi közösségére: a népdalokat, a népzene, a táncot, a nyelvet megőrző és teremtő magyarok közösségére.” És talán költői ifjúsága népies, szocrealista és modernista területére is utalva köszöni meg Muharaynak, hogy „a gyommal benőtt utak közül a legmesszebbre tartó ösvényen indította el”.

Csoóri észrevette, hogy a tudatalattinak ugyanabban a mélyrétegében búvárkodik a modern költészet és a folklór. Most már sok felismerésen túl hozzátehetjük, hogy egymással ellentétes világkép gyöngyszemeit hozza fel a mélyből; az idegenség és az otthonosság képei közül ő az utóbbit választja. ha

A '70-es évek második felében, mikor egyik délben felmentem hozzá – hogy elkezdjük szokásos zorrós délutáni csavargásunkat a magyar közéletben –, egy Nemes Nagy Ágnes-kötettel ajándékozott meg. Csoóri mint egy költői nővérre, úgy tekintett Nemes Nagyra, és így az újonnan megjelent kötetét egyből megvette. Azonban ebből a kötetből a költőnő küldött neki egy dedikáltat, így a másikat nekem ajándékozta, és ekkor kaptam tőle néhány eligazító gondolatot Nemes Nagy Ágnesről és Paul Celanról, akiknek a munkásságára addig nem nagyon figyeltem. Sokan és sokszor, maga Csoóri is aláhúzta költő testvériségét Lorcával, ám az a szenvedélyes, mély és szinte titkos költészeti szerelem, ami Paul Celanhoz fűzte, feltáratlan maradt máig is. Érdemes lenne utánabogarászni, mert sokkal mélyebb dolgok áramlanak itt, mint egy egyszerű költői hatás. Paul Celan sokan – és joggal – a XX. század talán legnagyobb költőjének tartják. Mi magyarok sejtjük, hogy a XX. század semmi-ágán együtt ülnek ketten, Paul Celan és József Attila. A XX. századi létidegenség emberkereső feltárása mindkettőjük szorongó élménye, egészen az önként vállalt halálig.

Celan így kérdez: „Hol lángol a szó, mely bennünket tanúsít?” A kitűnően fordító Marno János lehetetlenre vállalkozott, amikor megpróbálta lefordítani a németül így hangzó kérdést: *Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?* Valójában ez egy költészetileg lefordíthatatlan kabbalista kérdés, aminek a kulcsa a *beide*, a *mindkettő* szó. A kérdés értelme arra mutat, hogy hol lángol vakítóan az a szó, mely tragikus kettősségünket, létezésünket a világban és lelkünket a létben tanúsítja. A létezésbe való isteni önmagából önmagába való visszahúzódás a kabballa cimcum-ja mintájára meg tudja világítani az ember behúzóódását a létezésbe, vagyis az élet értelmét. Ez csak egy szó lehet, de az vélhetőleg kimondhatatlan, mert itt van a létezés legnagyobb cenzúrája.

Nem véletlen, hogy a Celant mélyen értő és követő Nemes Nagy ilyen sorokat ír, hogy „ketten vagyunk, mikor magam vagyok”.

És Csoóri:

*Csönd vagy, harsonaszó és újra csönd,
magadból induló
magadba visszahajló
játszik veled a por.*

Hasonló idézeteket lehetne sorolni a Csoóri-életműből, és utána megdöbbenhetnénk, hogy ez az életmű miért nem került be a kortárs irodalomkritika nagyon-modernség-kánonjába.

Mit vétett el Csoóri? Talán azt, hogy ő a folklór tudati tengeralattjáróján merült le ugyanabba a mélytudati, mélylélektani világba – amibe a többi modern költő az ezotéria, az okkult, majd Freud, Jung és Heidegger alapján –, ahol kiderült, hogy ott is két világkép küzd egymással, egy létidegen és egy létezést igenlő. A létidegen az otthontalanság könyörtelen szorongásos-tragikus világát építi, ha kell, esztétikai katedrálissá, mint Kafka. A létezést igenlő az otthon keresi ebben az univerzumban, a tragédiákból is újraépíthető édes hazát itt a földön, és fenn az égen. Ahogy Csoóri írja Kósa Ferencnek ajánlott versében:

*S egy könyörtelen kőre ezt írom: hazám,
földre-nyomó súlyom
Dózsa koronám.*

Ez a haza-hitvallás az eluralkodott létező cinizmus korában nevetséges. Főleg az olyan hit elavult, ami Istenhez vagy akár a hazához köt. Aki modern, mint André Breton, ilyesmiket firkál a korszerű kor falára tacepaó gyanánt: *A szívem Isten számára kakukk*. A költő itt áthajlik egy blaszfém fekete humorba, ami a szürrealizmus kedvence. Célja, hogy szétmállassa a szent és a nevetséges közötti határvonalat, majd így egy furcsa szorongást tápláljon, és bebútorozzon akarva-akaratlanul egy új otthontalanságot.

A nagy kérdés persze az, hogy van-e a földön és egyáltalán ebben az univerzumban otthonunk, hazánk.

A modernizmus valami mélyről jövő szorongás miatt – főleg az egzisztencializmusban – ezt a kérdést negatívan válaszolja meg.

Amikor tehát azt kérdezzük, hogy a modernség mára teljesen megmerevedett kánonjai szerint mit vétett Csoóri, akkor azt is mondhatjuk, hogy szerintük utat tévesztett, szerintem pedig más utat – viccesen mondhatnám

egy modernebbet – választott. Ráérezett, hogy a folklór emlékezetmechanizmusa – természetéből adódóan – dogmamentes, nem fertőzik – mivel szelíden ösztönös – a létezésről kialakított speciális prekonceptiók. Ezért meri Csoóri kijelenteni, szinte gyermeki kinyilatkoztatással, hogy *hiszek annak, aki énekkel vagy tánc-cal közeledik, az időből nem hozhat magával hazugságot*. Létezésünk pontos értelmezése ugyanis első szinten emlékezettechnikai kérdés. A pontos emlékezés a hazugság feltárása, és csak úgy képes élni az ember az idő közepén, ha szembeszáll a hazugsághalmazódással. Ennek legfontosabb tétele a nem-felejtés, ami a görögöknel az *alétheia* szó, ami az igazságot jelenti. Ha nem pontosan emlékezünk, és így hamisan határozzuk meg a létezés kezdeti kiindulópontját, akkor egy patológiás folyamatot indítunk el oda és vissza. A csapda ott kezdődik, ha valamilyen sértett emlékezet, pl. a gnoszticizmus a lélek érkezését a világba csak úgy tudja elképzelni, mint egy elidegenedési katasztrófát, és ezáltal idegenként értelmezi és érzi magát egy börtön-univerzum bolygóján. Ez az állapot egy negatív pszichológiát alakít ki, és így kiteljesedik a világidegenség világvallása, ahogy azt a ma egyre nagyobb hírű filozófus, Peter Sloterdijk kifejti. Ebben az esetben a gnózis – a világ teljes és tiszta ismerete – sötét egzisztencializmussá zsugorodik, és *tudatragyogásuk izzik az ahhoz való ragaszkodásukban, hogy sértettek maradjanak*. Ebben az antiteológia szintű negatív pszichológiában – ahogy 1929-ben Sigmund Freud meg is jegyezte – *az ember maga is majdnem Istenné vált, egyfajta pótistenné, olyaná, aki újrakezdi a teremtetést*. A modern tudományt és művészetet így akár egy új demiurgoszi folyamatként is szemlélhetjük, és ha elég bátrak vagyunk, nagyon sok kényelmetlen kérdést kell feltennünk a posztmodern kreativitásnak, az elvadult és önkényes alkotólázbán tobzódó emberistent játszó homo Deusnak, aki „pathenogenezisének” csúcán az emlékezés oszlopait döntögeti az elfelejtett ősök csarnokában, és ünnepli az összefüggéstelen diadalát. Savonarolai dühök, ellenforradalmak itt már semmit sem érnek, de érhet még valamit a szelíden megidézett gnózis: *hiszek annak, aki énekkel vagy tánc-cal közeledik, az időből nem hozhat magával hazugságot*. Ez Csoóri folklórba ágyazott haza-hitének egyik alaptétele, és ehhez még egy nomádtéológiai tétele kapcsolódik, az, hogy *én a vereségeimből építkezek*, vagyis meg kell tanulnunk a vereségeinkből építkezni. Sokan érteni vélték, s talán eredetileg ő is így értette, hogy van muníciónk, mert vereségeink raktárháza katedrálissá emelkedett.

Talán megdöbbenő, hogy Csoóri kapcsán teológiát emlegetek. Hajlamosak vagyunk arra, hogy a teológia kapcsán méla paptudósokra asszociáljunk, ne egy költőre vadfiú hajjal, aki vizet visz a szájában a császártói tücsöklakodalomba. Mikor még mélyebb lélegzeteket is tudott venni az európai szellem, teljesen természetes volt, hogy nem csak az egyháznak lehet teológiája. Érdekes példa erre, hogy Friedrich Christoph Oetinger, a kabbalát is jól értő nagyhatású pietista 1765-ben Ezékiel látomásai alapján megírta az elektromosság teológiáját, ami aztán Mozart egyik kedvenc könyve lett.

Csoóri a folklórra, a népművészetre alapozta haza-hitét. Észrevette, hogy az annyiszor hangoztatott, de máig is igazán meg nem értett tiszta forrásnak ontológiai jelentősége van, és nem igazán azért csak, mert a paraszt-ság egyszerű, tiszta formájú művészete, hanem mert a mélytudatból általa lehet megközelíteni a hazugságmentes élet igazi jelentőségét: azt, hogy a hazugságmentes életben feltárul a földi létezés, mint haza, mint az örök haza képe. A folklór emlékezetligeteiben a haza a szeretet-gnózis centrumába kerül, ahol még a dráma is természetesen lebeg, mint Isten lelke a vizek fölött.

Ebben a kozmikus hazaképben elveszik minden idegenség, a sajátunké és a másoké is. Megtörténik az idegen megváltása. Ebből a haza-hitből szabad levezetnünk a nemzet fogalmát, mert ha nem ezt tesszük, a nemzet nem lesz más, mint egy zavaros törzsi összeesküvés. Benne enélkül a haza allegóriáját csapdába ejti egy hamis nemzeti ereklyekultusz.

A szeretet-gnózis haza-hitéből gazdagodó hazában tudunk a vereségeinkből is építkezni, mert az akkor már nem szegénység, hanem erő. Erő a gyengeségben, abban a pontos értelemben, ahogy Szent Pál írta a korinthusiaknak: *Erőm a gyöngeségben*.

* Elhangzott a Magyar Művészeti Akadémia Csoóri Sándor-emléknapján, 2018. február 26-án.

Egon Friedell

Mit jelent a művelődéstörténet, és miért érdemes foglalkozni vele?*

„Részletesen ecsetelni azt, ami sohasem történt meg, nemcsak a történetíró feladata, hanem minden igazi kultúremlék elidegeníthetetlen joga.”

Oscar Wilde

Az elfelejtett csillag

■ A világ terének végtelen mélységén át számtalan csillag vándorol, Isten fénylő gondolatai, boldog hangszerek, melyeken a Teremtő játszik. Mind boldogok, mert Isten boldognak akarja a világot. Közülük egyetlenegy nem osztja ezt a sorsot: emberek csak rajta keletkeztek.

Hogy történt ez? Elfelejtette Isten ezt a csillagot? Vagy pedig éppen a legmagasabb dicsőségben részesítette, amikor rábízta, hogy saját erejéből vergődjék föl az üdvösségig? Nem tudjuk. Ezen apró csillag történetének egy apró töredékét akarjuk elmesélni.

E célból hasznos lesz, ha előzőleg röviden kifejtjük ábrázolásunk alapelveit. Alapgondolatok ezek a szó legszorosabb értelmében: alapjai a mű egész építményének, és ezért, habár ők tartják az építményt, föld alattiak, és nem vehetők észre minden további nélkül.

Minden dolognak van filozófiája

Az első ilyen alaposzlopot képezi felfogásunk a történetírás lényegéről. Kiindulunk abból a meggyőződésből, hogy a történetírásnak van művészi jellege, és van erkölcsi jellege; ebből következik, hogy nincs tudományos jellege.

A történetírás a megtörtént dolgok filozófiája. Minden dolognak van filozófiája, sőt mi több: minden dolog filozófia. Minden ember, tárgy és esemény a természet egy meghatározott gondolatának, egy sajátos világszándékának megtestesülése. Az emberi szellemnek azt az eszmét kell kutatni, mely benne rejtezik minden tényben, azt a gondolatot, melynek minden tény pusztán formája. A dolgok gyakran csak később nyilvánítják ki igazi értelmüket. Milyen sokáig tartott, míg a Megváltó leleplezte

előttünk az emberi lélek egyszerű és elemi tényét! Milyen sokáig tartott, míg a mágneses sugár csodálatosan hatékony erejét feltárta Gilbert látó szemének! És hány titkos természeti erő vár még mindig türelmesen, míg egyvalaki jön, és megváltja a bennük rejlő gondolatot! Hogy a dolgok megtörténnek, ez még semmi: hogy megtudják őket, ez minden. Az embernek megvolt már karcsú, arányos testalkata, egyenes, nemes járása, világot átfogó szeme évezredek és évezredek óta: Indiában és Peruban, Memphiszben és Perszepoliszban; de széppé csak abban a pillanatban vált, amikor a görög művészet felismerte és ábrázolta szépségét. Ezért is mindig úgy tűnik nekünk, mintha a növényeken és állatokon sajátos mélabú lebegne: mind szépek, mind valamilyen mély teremtő gondolat jelképei, de nem tudják ezt, és ezért szomorúak.

Az egész világ a költő számára van alkotva, hogy őt megtermékenyítse, és az egész világtörténelemnek sincs más tartalma. Anyag van benne költők számára: a mű vagy a szó költői: ez az értelme. De ki az a költő, akinek a világtörténelem új tettekhez és álmokhoz ad szárnyakat? Ez a költő senki más, mint az egész utókor.

Művészi, erkölcsi, logikus történetírás

Egy idő óta szokássá vált megkülönböztetni a történetírás három különböző fajtáját: a *referáló* vagy elbeszélő történelmet, mely egyszerűen tudósít az eseményekről, a *pragmatikus* vagy oktató történelmet, mely az eseményeket indokolással egybefűzi, s egyúttal igyekszik használati utasításokat levonni belőlük, és a *genetikus* vagy keletkező történetírást, mely arra törekszik, hogy a történeteket szerves összefüggésben és folyamatában ábrázolja. Ez a beosztás minden inkább, mint határozott, mert ahogy már első tekintetre látható, ezek a szemlélődési módszerek egymásba mennek át: a referáló az összekapcsolóba, az összekapcsoló a keletkeztetőbe, és egyáltalában közülük egyiket sem lehet teljesen a másik kettő nélkül elgondolni. Ezzel az osztályozással tehát csak ab-

ban a bizonytalan és korlátozott értelemben élhetünk, hogy mindegyik ábrázoló módszernél a három szempont közül egyik előtérben áll, és ez esetben a következő eredményekhez jutunk: az elbeszélő történetírásnál, mely elsősorban a szemléletes tudósítással törődik, a művészi elem van túlsúlyban; a pragmatikus ábrázolásnál, mely mindenekelőtt a tanulságos használati utasítást, a dolog „morálját” tartja szem előtt, az erkölcsi elem játssza a főszerepet; a genetikus módszernél, mely rendezett és az értelemmel közvetlenül átvilágítható sorrendet igyekszik felmutatni, a logikai elem uralkodik. Ennek megfelelően a különböző korszakok lelki alapszerkezetük szerint mindig e három forma egyikét részesítették előnyben: az antik világ, melyben a tiszta szemlélet legerősebben fejlődött ki, a referáló történetírás klasszikusait termelte ki; a XVIII. század, azzal a hajlamával, hogy minden problémát egy moralizáló szemlélet módszerének rendeljen alá, a pragmatikus irány legragyogóbb példáit mutathatja fel; és a XIX. században, melyben az az irányzat uralkodott, hogy mindent logikussá tegyenek, tiszta fogalmakba és racionalitásokba oldjanak fel, a genetikus módszer hozta létre a legszebb gyümölcsöket. Az anyagkezelés e három módszere közül mindegyiknek megvannak a különleges előnyei és gyengéi; de az világos, hogy mindegyiküknél az ösztönző és alakító motívum egy határozott *érdek*, és pedig akár művészi, akár erkölcsi vagy logikai természetű: a történetíró döntő, bár állandóan változó mértéke mindig csak az „érdekes”. E szempont nem olyan személyes, mint amilyennek látszik: legalábbis ugyanabban a korban, nagyjából elfogadják; de természetesen azért egyáltalában nem nevezhető tárgyilagosságnak sem.

Térkép és arckép

Mármost azt lehetne gondolni, hogy az elbeszélő történetírásnál, ha az a tények száraz, tárgyilagosságra szorítkozik, még leginkább elérhető a tárgyilagosságot ábrázolás eszménye. De már a pusztán referálás is (mely egyébként elviselhetetlen volna, és a legkezdetlegesebb állapotokon túl sohasem kísérelték meg) személyes jellegű lesz a tények elkerülhetetlen *kiválogatása* és *csoportosítása* által. Voltaképpen ebben áll minden gondolkodás, sőt minden elképzelésünk életműködése, mely kivétel nélkül *elektíven* és *szelektíven* jár el, és egyúttal határozott elrendezésbe szorítja a valóságból vett metszeteket. És ezt az eljárást, melyet érzékszerveink tudatlanul hajtának végre, ezt ismétlik a természettudományok teljes öntudattal. De mégiscsak megállapítható itt egy egész lényeges különbség. Érzékszerveink és az ő jelentéseiken felépülő természettudományok kiválasztási módszerét

az emberi *fajta* azok szerint a szigorú és egyértelmű törvények szerint dönti el, melyeknek minden normális ember gondolkodása és elképzelése alá van vetve; a történeti anyag válogatását azonban szabad megfontolás szerint különálló egyének, vagy egyének bizonyos csoportjai, legjobb esetben egy egész korszak közvéleménye határozza meg. Néhány év előtt Erich Becher tanár, müncheni filozófus, *Szellemtudományok és természettudományok* című művében megkísérelte közreadni a tudományok valamiféle összehasonlító anatómiáját, az egyes tudományos munkamódszerek technológiáját, amely körülbelül úgy aránylik e tudományokhoz, mint a dramaturgia a színház művészetéhez. Ebben a könyvben található ez a mondat: „A tudomány a beláthatatlanul bonyolult valóságot elvonással egyszerűsíti... a történész, aki Stein báró életképét dolgozza ki, életének és működésének számtalan részletéből vonatkoztat el, és a geográfus, aki egy hegyi tájat dolgoz fel, vakondtúrásokból és barázdákból vonatkoztat el.” De épp e szembeállításból látjuk, hogy a földrajzot és történelmet nem lehet – mint egyenjogú tudományokat – egybevetni. Mert míg a vakondtúrások és barázdák számára van egészen csalhatatlan mérték, tudniillik a nagyság és kiterjedés egyszerű optikai mértéke, addig nem lehet valami hasonlóan általános érvényű képletet megállapítani, mely Stein báró életrajzában megfelelne ezeknek a *quantités négligeables*-oknak. Teljesen az életrajzíró költői beleérző képességére, történelmi tapintatára, lélektani szímatára van bízva, milyen részleteket hagyjon ki, milyen részletekre utaljon, és milyen részleteket fessen aprólékosan. Földrajztudós és életrajzíró úgy viszonylanak egymáshoz, mint a térkép és arckép. Hogy milyen földbarázdákat kell felvenni egy térképre, egész egyértelműen szabja meg nekünk *mérteni* szemmértékünk, mely minden embernél egyforma, s azonkívül gépiesen ellenőrizhető is; de hogy az arc milyen barázdáit vegye fel az életrajzi arckép, csak *művészi* szemmértékünk szabja meg nekünk, ennek pedig minden embernél más a finomsági és élességi fokozata, és nincs is semmiféle pontos ellenőrzési lehetősége.

A térképnek még csak a történelmi táblázat sem felel meg, amely egyszerűen időrendben sorakoztatja fel a tényeket. Mert először is világos, hogy ilyen táblázatot nem lehet az eredeti valóság kisebbitett mértékű ismétlésének nevezni ugyanazzal a jogosultsággal, mint egy térképet, és másodszor, az évszámok ilyen alaktalan halmozásának nem is volna tudomány jellege. Mert hiszen Becher meglehetősen vitatható meghatározása szerint is a tudomány „kérdések, valószínű és igaz ítéletek tárgy szerint rendezett összefüggése, a hozzá tartozó és összekötő

vizsgálódásokkal és megokolásokkal együtt”. Márpedig ilyen pusztá táblázat e követelmények egyikét sem teljesíti: nincsenek benne sem kérdések, sem ítéletek, sem vizsgálódások, sem megokolások. Ugyanazzal a joggal tudományos terméknek lehetne nevezni egy címjegyzéket, osztálykönyvet vagy lóverseny-tudósítást is.

Eszerint tehát a következő eredményre jutunk: amint a referáló történetírás megkísérli, hogy tudomány legyen, megszűnik tárgyilagosságnak lenni, és amint megkísérli, hogy tárgyilagosságnak lenni, megszűnik tudomány lenni.

Olvasókönyv-történelem

Ami a pragmatikus történetírást illeti, talán nem is kell bizonyítani, hogy a tudományos tárgyilagosság teljes ellentétét ábrázolja. Legbelsőbb természete szerint tendenciózus, és pedig szándékosan és tudatosan tendenciózus. Ennélfogva eltávolodik a tiszta tudománytól, amely pusztán megállapítani akar, körülbelül éppannyira távolodik el, mint a tanító-költészet a tiszta művészettől, mely pusztán ábrázolni akar. Ez a történetírás az egész világtörténelemben nem lát egyebet, mint bizonyítékok és példák gyűjteményét bizonyos tanok számára, melyeket megszilárdítani és elterjeszteni kíván, határozott és hangsúlyozott olvasókönyv-jellege van, mindenkor meg akar valamit mutatni. Ez azonban csak mint tudományt marasztalja el, mint ahogy a tanító-költészet se veszi el minden létjogosultságát azáltal, hogy nem tiszta művészet. A legmagasabb irodalmi termék, amelyet ismerünk, a *Biblia*, a tanító-költészet területére tartozik, és néhányan a leghatalmasabb történetírók közül: Tacitus, Machiavelli, Bossuet, Schiller, Carlyle, a pragmatikus irányhoz tartoztak.

A történeti alapfogalmak tudománytalansága

Legújabb időben, mint visszahatás a pragmatizmusra, előtérbe került a genetikus irány, mely azt tűzi ki céljául, hogy minden állásfoglalás nélkül, pusztán a történelmi okozatiság segítségével, szerves fejlődésükben kövesse az eseményeket, tehát körülbelül oly módon, mint ahogy a geológus a földkéreg történetét vagy a botanikus a növények történetét tanulmányozza. De nagy tévedésben leledzett, ha azt hitte, hogy képes erre. Tudniillik először: azáltal, hogy bevezeti a fejlődés fogalmát, a *reflexió* területére megy át, és kedvezőtlen esetben üres és önkényes történeti szerkezeté válik, kedvező esetben mély és gondolatokban gazdag történelembőlcselletté, de semmi esetre sem tudománnyá. Ugyanis teljesen félrevezető az összehasonlítás a természettudományokkal. A föld története egyértelmű bizonyítékokban fekszik előttünk: aki

ért e bizonyítékok olvasásához, képes meg is írni ezt a történetet. Ilyen egyszerű, világos és megbízható bizonyítékok azonban a történésznek nem állnak rendelkezésére. Az ember minden időben rendkívül bonyolult, sokszínű és ellentmondásokkal teljes teremtmény volt, aki nem adja át végső titkát. Az egész ember alatti természetnek nagyon egyöntetű a jellege; az emberiség azonban csupa egyszer előforduló egyénből áll. Egy liliumcsirából mindig újra lilium lesz, és egy csíra történetét majdnem matematikai biztonsággal előre megállapíthatjuk; az embercsirából azonban mindig egy sohase volt, sohase visszatérő valami lesz. A természet története mindig ismétlődik. Néhány refrénnel dolgozik, melyet nem fárad el repetálni; az emberiség története sohasem ismétlődik: ötletek kimeríthetetlen gazdagságával rendelkezik, ez pedig mindig új dallamokat hoz felszínre.

Másodszor: ha a genetikus történetírás feltételezi, hogy éppen olyan szigorú tudományossággal tud okot és hatást megállapítani, mint a természetkutatás, akkor ugyancsak csalódik. A történelmi okozatiság teljesen kibogozhatatlan, olyan sok tagból áll, hogy ezáltal számunkra elveszti az okozatiságjellegét. Még hozzá a fizikai mozgásokat és azok törvényeit meg lehet állapítani közvetlen megfigyeléssel, míg a történelmi mozgásokat és törvényeket csak a képzetben lehet ismételni; azokat mindenkor lehet újra-vizsgálni, ezeket csak újra-alkotni. Szóval: egyetlen út behatolni a történeti okozatiságba a művész útja, a teremtő élmény.

És végül harmadszor: a pártatlanság is teljesen keresztülvihetetlen követelménynek bizonyul. Hogy a történelemkutatás a természetkutatással ellentétben értékeli tárgyát, ez még nem volna ellenvetés tudományos jellegével szemben. Mert hiszen értékskálája lehetne tárgyilagossá természetű is, ha a mennyiségtanon alapulna, mint a matematikában, vagy az erőtanon, mint a fizikában. De itt mutatkozik a legdöntőbb különbség, hogy nagyságnak és erőnek nincs feltétlenül érvényes mértéke a történelemben. Tudom például, hogy a 17-es szám nagyobb a 3-as számnál, hogy egy kör nagyobb, mint egy ugyanolyan sugarú körcikk; de történelmi személyekről és eseményekről nem mondhatok hasonlóan biztos és nyilvánvaló ítéleteket. Ha például azt mondom, Caesar nagyobb, mint Brutus vagy Pompeius, úgy ez nem bizonyítható inkább, mint az ellentéte, és csakugyan, évszázadokon át képviselték ezt a számunkra olyan képtelen felfogást. Hogy Shakespeare a legnagyobb drámaíró, aki valaha élt, nekünk egész magától értetődőnek tűnik, de ez a vélemény csak a XVIII. század fordulóján jutott általános érvényre; ez pedig ugyanaz a korszak volt, mely-

ben a legtöbb ember Vulpiust, a *Rinaldo Rinaldini* szerzőjét nagyobb költőnek tartotta, mint sógorát, Goethét. Raphael Mengset, akiben az utókor már csak unalmas és gondolattalan eklektikust lát, életében a Föld egyik legnagyobb festőjének vélték; El Grecót, akiben ma a barokk legnagyobb szabású lángelméjét csodáljuk, egy fél emberöltő előtt még olyan kevésre becsülték, hogy Meyer Konversations-Lexiconának utolsó kiadása még a nevét sem említi; Merész Károly százada előtt a legragyogóbb hősnek és uralkodónak tűnt, míg mi már csak lovagi ritkaságot tudunk látni benne. Ugyanabban a században élt Jeanne d'Arc; Chastellain azonban, annak a korszaknak leglelkiismeretesebb és legszellemesebb krónikása, abban a misztériumban, amelyet VII. Károly halálára költött, fellépteti mindazokat a hadvezéreket, akik a király mellett az angolok ellen küzdöttek, de a Szűzet egyáltalában nem említi: minekünk pedig abból az időből alig maradt emlékezetünkben valami más, mint az orléans-i szűz. Ez az, hogy a nagyság, ahogy Jacob Burckhardt mondja, misztérium: „Ezt a jelzőt sokkal inkább valami homályos érzés, mint az okiratok alapján történő valódi ítékezés szerint adják vagy tagadják meg.”

A történelmi hatások földalatti folyamata

E nehézséget felismerve mások értékmérőt kerestek, és azt mondták: történelmi az, ami hatékony; egy embert vagy egy eseményt annál magasabbra kell értékelni, minél nagyobb befolyásának mérete és tartama. De ezzel egészen úgy van, mint a történelmi nagyság fogalmával. A nehézségi erőről vagy a villamosságról minden esetben pontosan meg tudjuk mondani, hol és milyen mértékben hat, a történelem erőiről és jelenségeiről azonban nem. Legelőször is azért, mert nincs egyértelműen meghatározva az a nézőpont, amelyből mérhetnénk. A közigazdász számára az alexandrinus bevezetése nagyon alárendelt szerepet fog játszani, a teológus a szemtükör feltalálásának meglehetősen csekély jelentőséget fog tulajdonítani. Itt azonban még arra is lehetne gondolni, hogy egy valóban egyetemes kutató és megfigyelő egyképpen igazságos lesz minden erővel, amely hatékony a történelemben, ámbár ilyen vállalkozásnak majdnem legyőzhetetlen akadályok állnak útjába. De sokkal súlyosabban esik a latba az az ellenvetés, hogy a történelmi hatások nagy része föld alatt játszódik le, és gyakran csak nagyon későn, olykor pedig egyáltalában nem kerül napfényre. Nem ismerjük azokat az igazi erőket, melyek fejlődésünket titokzatosan előmozdítják; csak sejthetjük a mély összefüggést, de sohasem írhatjuk le hiánytalanul. Suetonius ezt írja Claudius császár életrajzában: „Abban

az időben a zsidók bizonyos Chrestus bujtogatására Rómában veszekedéseket és zavart okoztak, s ezért ki kellett őket utasítani.” Suetonius természetesen nem volt a történelmi átvilágítás lángelméje, mint például Thuküdidész, hanem csak a világtörténelmi méretű pletyka ki való gyűjtője és elbeszélője, ízléses és szorgalmas közép-szerűség, de éppen ezért megjegyzéséből meglehetősen pontosan megismerjük az akkori művelt, átlagos közönség hivatalos véleményét a kereszténységről: sötét zsidóbotrányt láttak benne. És mégis, a kereszténység akkor már világhatalom volt. „Hatásai” régóta éltek, és napról napra erősödtek, de nem voltak megfoghatók és láthatók.

Ranke tévedése

Sok történelemkutató ezért még jobban leszállította igényeit, és csupán annyit követelt a történésztől, hogy történelmi ismereteink mindenkori állapotát teljesen tárgyilagosan tükrözze vissza, azaz hogy amennyire csak szükséges, használja ugyan az általános történelmi értékmérőt, de tartózkodjék minden személyes ítélettől. De még ez az alacsony követelmény is teljesíthetetlen. Mert, sajnos, kiderült, hogy az ember gyógyíthatatlanul ítélkező lény. A történész nemcsak arra kényszerül, hogy felhasználjon bizonyos „általános” mértékeket, amelyek, mint valami rossz mérőlecek, a nyilvános hőmérséklet minden változásával megnőnek vagy összezsugorodnak, hanem azonkívül érzi magában azt a törekvést is, hogy minden látókörébe lépő tényt megmagyarázzon, megszépítsen, megrágalmazzon, szóval egész egyéni ítéletével meghamisítsa és meghazudtoljon, miközben mindenestre az ellenállhatatlan kényszer mentegethető helyzetében leledzik. Csak ilyen egészen személyesen és egyoldalúan színezett ítéletek révén képes ugyanis tájékozódni az erkölcsi világban, márpedig a történelem világa erkölcsi világ. Csak egész személyes „álláspontja” teszi számára lehetővé, hogy szilárdan megálljon a jelenben, és innen vessen rostáló és rendező pillantást a múlt és a jövő végtelenségén át. Csakugyan a mai napig nem létezik egyetlen történelmi munka sem, mely a megkövetelt értelemben tárgyilagos volna. De ha valamelyik halandó valaha erőt érezne arra, hogy ilyen pártatlan művet írjon, még akkor is nehézségeket okozna ennek a ténynek megállapítása: mert még egy másik halandó is kellene hozzá, aki erőt érezzen magában ilyen unalmas művet végigolvasni.

Ranke szándéka, mely csak azt akarja elmondani, „hogy is volt tulajdonképpen”, nagyon szerénynek tűnt, de a valóságban nagyon merész volt, és nem is sikerült neki. Jelentősége egész más: nagy gondolkodó volt, aki

nem új „tényeket”, hanem új összefüggéseket fedezett fel, lángelméjű teremtmőerővel saját magából kivetítve, megszerkesztve, annak a belső látomásnak erejével alakítva, melyet nem adhatott meg neki semmilyen, mégoly átfogó és mélyreható forrásismeret, és semmilyen, még olyan éles elméjű és megvesztegethetetlen forrásbíráló sem.

Minden történelem legenda

Mert feltárhatnak mégannyi új forrást is, ezek sohasem eleven források. Amint egy ember meghalt, egyszer s mindenkorra eltávolodik az érzéki szemlélet köréből, s csak általános körvonalainak halott lenyomata marad vissza. És azonnal megindul a merevedés, ásataggá válás és megkövülés folyamata még azoknak a tudatában is, akik vele éltek. Kővé válik. Legenda lesz belőle. Bismarck már legenda, és Ibsen éppen úton van a legenda felé. És mi mindnyájan legendák leszünk egyszer. Némely vonás az emlékezetben mértéktelenül előtérbe nyomul, mert valaha, valamiért, gyakran egész önkényes okból, különösképpen belevésődött. Csak részek és darabok maradnak. Az egész azonban megszűnt létezni, visszavonhatatlanul elsüllyedt a volt éjszakájában. A múlt a dolgok fölé fátyolfüggönyt húz, amely elmosódottabbá és homályosabbá, de titokzatosabbá és meggyőzőbbé is teszi őket: minden elfolyt történés valami mágikus történés csillogásában és illatában jelenik meg nekünk; éppen ebben rejlik a történelemmel való foglalkozás legfőbb vonzereje.

Minden korszaknak megvan a maga határozott és csak hozzá tartozó képe mindazokról a múltakról, melyek öntudata számára hozzáférhetőek. A legenda nem egyike a formáknak, hanem az egyetlen forma, melyben a történelmet egyáltalában elgondolni, elképzelni, újraélni tudjuk. Minden történelem monda, mítosz, és mint ilyen, szellemi képességeink mindenkorai állapotának terméke: felfogókéességünké, alakítóerőnké, világerzésünké. Vegyük például a „görög ókor” képzettségét. Legelőször is mint jelenkor létezett: azoknak az állapota, akik átérték és átszenvedték, ekkor pedig valami rendkívül kimerítő, gyanús, bizonytalan, máról holnapra alig kiszámítható állapot volt, olyasvalami, amivel szemben nagyon is résen kellett lenni, és amit mégis csak nehezen lehetett felfogni, alapjában véve nem érte meg azt a végtelen fáradságot, melyet ráfordítottak, és mégis nélkülözhetetlen volt, mert hiszen maga volt az *élet*. De már a római császárság embereinek a korai görögség úgy tűnt, mint leírhatatlanul magas, ragyogó, erőteljes, értelemmel teli és szilárdan önmagában nyugvó valami, a boldog tisztaság, egyszerűség, derekasság utolérhetetlen példaképe, valami elsőrangú kíváncsiság. Azután a

középkorban szomorú, szürke, ólomszerűen szétfolyó, rendkívül ijesztő és Istentől elhagyott valami lett belőle, földi pokolféle, teli mohósággal és bűnnel, a szenvedélyek komor színháza. A német felvilágosodás elképzelésében azután a régi Görögország szinte természetes múzeum volt, a művészettörténet és régészet gyakorlati tanfolyama: a templomok antik termek, a piacterek szoborcarnokok, egész Athén állandó szabadtéri kiállítás, minden görög vagy szobrász volt, vagy járkáló modell, mindig nemes és kecses helyzetben, mindig bölcs és szépen hangzó beszéddel az ajkukon, filozófusaik az esztétika tanárai, asszonyaik hősies kútalakzatok, népgyűléseik élőképek. Ennek az éppen oly tiszteleltre méltó, mint unalmas társaságnak helyére a fin de siècle azt a problematikus, sőt hisztérikus görögöt állította, aki minden inkább volt, mint mértéktartó, békés és harmonikus; összetétele inkább rendkívül tarka, opalizáló és vegyes volt, eltorzította valami mély, reménytelen pesszimizmus, és hajszolta az a kóros gáttalanság, mely elárulta ázsiai eredetét. Ezen ellentmondó felfogások közé számtalan átmenet, alosztály és árnyalat tolódozott, és ábrázolásunk egyik feladata lesz valamivel pontosabban szemügyre venni az „antik” fogalmának ezeket az érdekes színváltásait.

Minden korszaknak, sőt szinte minden nemzedéknek más az eszménye, és az eszménnyel megváltozik az a tekintet is, mellyel a múlt egyes nagy szakaszait nézi. Esete válogatja, mikor válik megdicsőítő, aranyozó, elevenítő, és mikor mérgező, feketítő, gáncsoló, gonosz tekintetté.

Az emberiség szellemi története a múlt állandó átértékeléséből áll. Olyan férfiakat, mint Cicerót és Wallensteint, okiratok ezerszeresen jellemeznek, a részletek gazdagságában hátrahagyták működésük pontos és éles nyomait, és mégis, mai napig sem tudja senki, vajon Cicero sekélyes opportunistá volt-e, vagy jelentős karakter, Wallenstein aljas áruló, vagy lángeszű realpolitikus? Nem kíméltek meg egyetlen olyan embert sem, aki világtörténelmet csinált, attól, hogy alkalomadtán kalandornak, sarlatánnak, sőt gazembernek nevezzék: gondoljunk csak Mohamedre, Lutherre, Cromwellra, Julius Caesarra, Napóleonra, Nagy Frigyesre és száz másra. Csak egyvalakiről nem merték ezt soha állítani, akiben azonban éppen ezért nem embert, hanem Isten fiát látjuk.

Homunculus és Euphorion

Az, ami az emberben legjobb, mondja Goethe, alakatlan. Ha tehát már egyetlen egyéniség esetében is szinte lehetetlen lényének végső titkát kihámozni, és leleplezni a „törvényt, mely megszabja”, mennyivel képtelenebb volna ilyen vállalkozás tömegmozgalmaknak, az emberi

lélek kollektív tetteinek esetében, hiszen itt számos egyéniség erővonala keresztezi egymást! Már a biológia is, melynek pedig még mindig határozott körvonalú alkotokkal van dolga, nem pontos természettudomány többé, és mindenféle, a filozófiai divatnak alávetett hipotézisből él. Ahol az élet kezdődik, megszűnik a tudomány; és ahol a tudomány kezdődik, megszűnik az élet.

A történész helyzete tehát teljesen reménytelen volna, ha nem kínálkoznék egy kiút, melyre Goethének egy másik mondata utal: „Az anyagot mindenki maga előtt látja, a tartalmát csak az találja meg, aki tud valamit hozzátenni.” Vagy hogy két goethei aperçu helyett két goethei alakot idézzünk magyarázatul: az a történész, aki „tudományosan”, pusztán az anyagból építi fel a történelmet, ez Wagner, aki a retortában létrehozza az életképtelen, vértelen Homunculust; az a történész pedig, aki a történelmet úgy alakítja, hogy hozzátesz valamit a sajátjából, maga Faust, aki nászában a múlt szellemével a virágzó Euphoriont nemzi; ez, persze, éppen olyan kurta életű, mint Homunculus, de az ellenkező okból: mert *túl sok* élet van benne.

„A történelem tudományos kezelésére törekedni – mondja Spengler – végső fokon mindig csupa ellentmondás... A természetről tudományosan kell értekezni; a történelemről költeni kell; minden egyéb tisztátlan megoldás.” Csakugyan, a különbség a történész és a költő között csupán fokozati. Az a határ, ahol a képzeletnek meg kell állnia, a történész számára a történelemtudás állapota a szakkörökben, a költő számára a történelemtudás állapota a közönségben. A költészet sem teljesen szabad történelmi alapok és események ábrázolásában: vagy egy vonal, melyet nem léphet át veszély nélkül. Olyan dráma például, mely Nagy Sándort gyávának és tanítóját, Arisztotelészt, tudatlannak mutatná be, és a perzsákat vinné győzelemre a macedónok ellen, ezt művészi hatásának elvesztésével fizetné meg. Csakugyan mindig nagyon is bensőséges összefüggés van a nagy színpadi költők és koruk mértékadó történetforrásai között. Shakespeare Plutarkhosz Caesarját dramatizálta, Shaw Mommsen Caesarját; Shakespeare királydrámái éppoly pontosan tükrözik vissza az angol közönség történelmi tudását a XVI. században, mint Strindberg történetei a svéd olvasó történelmi ismereteit a XIX. században. Goethe *Götz von Berlichingen*je és Hauptmann *Florian Geyere* ma úgy tűnnek nekünk, mint fantasztikus képek a reformáció korából; amikor újak voltak, nem így értékelték őket, mert mindkettő korának tudományos kutatásain és nézetein épült. Szóval: a történész nem más, mint olyan költő, akinek áthághatatlan alapelve a legszigorúbb naturalizmus.

„A történelem regényei”

A céhbeli tudósok ugyan magasra tartott orral regényeknek szokták nevezni mindazokat a történelmi műveket, melyek nem elégszenek meg az anyag szellemtelen és személytelen összehordásával. De saját munkáik legfeljebb egy vagy két nemzedék múlva ugyancsak regényekké változnak, és az egész különbség az, hogy az ő regényeik üresek, unalmasak és tehetségtelenek, és egyetlen „felfedezés” által elévülnek, míg egy értékes történelmi regényen sohasem lehet „túljutni”, legalábbis abban, ami a mélyebb jelentőségét adta. Hérodotosz nem avult el, bár nagyobb-részt olyan dolgokról tudósít, melyeket ma minden néptanító megcáfolhat; Montesquieu nem avult el, bár művei hemzsegnek a kézzelfogható tévedésektől; Herder nem avult el, bár olyan történelmi nézeteket képviselt, melyek ma dilettánsnak számítanak; Winckelmann nem avult el, bár felfogása a görögségről egyetlen nagy félreértés; Burckhardt nem avult el, bár a klasszikus filológia mai pápája, Wilamowitz-Moellendorf kijelentette, hogy görög művelődéstörténete „a tudomány számára nem létezik”. Mert ha mindaz, amit ezek a férfiak tanítottak, valótlanak bizonyulna is, egy igazság mégis mindig megmarad, és sohasem avulhat el: a művészi személyiség igazsága, amely a mű mögött áll, a jelentékeny ember igazsága, amely ezeket a hamis képeket átélte, látta és alakította. Ha Schiller tíz oldal átszellemült német prózát írt a harmincéves háború egyik epizódjáról, mely sohasem történt meg így, ez termékenyebb a történelmi ismeret számára, mint száz oldal „helyreigazítás a legújabb bizonyítékok szerint” minden bölcséleti szempont nélkül és barbár német nyelven. Ha Carlyle a francia forradalom történetét felfokozza egy egész nép drámájává, mely hatalmas erőktől és ellenerőktől rögeszmeszerően hajszolva betölti véres végzetét, akkor ezt lehet regénynek, sőt ponyvaregénynek nevezni, de a végtelen jelentőségnek az a titokzatos légköre, mely ezt a költői művet körülveszi, úgy hat, mint mágikus szigetelőréteg, és átmenti az időkön keresztül. És a legmértvadobb történetábrázolás, melyet mai napig a középkorról ismerünk, vajon nem Dante valószerűtlen látomása a Pokolról? És Homérosz is: mi egyéb volt, mint történész, „elégtelen forrásismerettel”? Mégis, mindörökké igaza lesz, akkor is, ha egy napon kiderülne, hogy Trója egyáltalában nem létezett.

Mindent, amit a múltról mondunk, saját magunkról mondjuk. Sohasem tudunk másról beszélni, mást megismerni, mint saját magunkat. De míg a múltba merülünk, felfedezzük saját énünk új lehetőségeit, kitágítjuk öntudunk határait, új, bár teljesen személyes élményeket szerezünk. Ez minden történelmi tanulmány értéke és célja.

Lehetőleg hiányosan

Ha az eddigieket egy mondatba akarjuk összefoglalni, talán azt mondhatnók, hogy amit ebben a könyvben elmesélni szeretnénk, nem más, mint a ma legendája az újkorról.

Sok tudós munka előszavában olvashatjuk ezt a megjegyzést: „Természetesen mindenütt a legnagyobb teljességre törekedtem, hogy ez maradéktalanul sikerült-e, döntsék el a tisztelt szaktársak.” Mármost az én álláspontom éppen az ellenkezője ennek. Mert egészen eltekintve attól, hogy a tisztelt szaktársakra semmilyen döntést se bízok, inkább azt mondanám: lehetőleg mindenütt hiányosságra törekedtem. Talán azt fogják majd találni, erre egyáltalában nem is kellett volna törekednem, minden iparkodás nélkül is könnyen sikerült volna nekem. Mégis ilyen tudatos akarat a töredékre és metszetre, aktra és torzóra, részletre és hiányosságra egész különös stílusjelleggel ad minden ábrázolásnak. A világot mindig csak hiányosan láthatjuk, de *akarattal* hiányosnak látni, ez adja a *művészi* beállítást. Művészet a valóság bizonyos elemeinek személyes és pártoskodó előnyben részesítése más elemekkel szemben, kiválasztás és átállítás, árny- és fényelosztás, kihagyás és aláhúzás, hangfogó és hangerősítő. Mindig csak különálló darabot vagy ívrészletet, profilt vagy mellrészletet, a nagy összefüggések és fejlődések szerény látképét akarom adni. Pars pro toto: ez nem a legkevésbé hatásos és a legkevésbé szemléletes alakzat. Egyetlen kézmozdulat egy egész embert, egyetlen részlet egy egész eseményt néha élesebben, meggyőzőbben, lényegesebben jellemez, mint a legkimerítőbb leírás. Szóval: a kultúrtörténet-írás egyetlen jogosult művészi formájának az anekdotát tartom, mindenféle értelmében. Ezt tudta már „a történelem” atyja, akiről Emerson ezt mondja: „Mert műve felbecsülhetetlen anekdotákat tartalmaz, a tudósok között megvetésben részesült; de manapság, amikor felismertük, hogy a történelem legfigyelemreméltóbb része néhány anekdota, és nem nyugtalanít már bennünket, ha valami nem éppen unalmas, Hérodotosz megint új hitelt szerzett.” Úgy látszik, ez volt Nietzsche nézete is: „Három anekdota meg tudja rajzolni egy ember képét”, és Montaigne szándéka: „Erkölcseinkről és szenvedélyeinkről tervezett esszéimben a meséből szerzett bizonyítékok, amennyiben nem borítanak fel minden valószerűséget, éppen olyan alkalmasak lesznek nekem, mint a valóság birodalmából vett bizonyítékok. Megtörtént vagy nem történt meg, Rómában vagy Párizsban, X.-szel vagy Y.-nal: az elbeszélésből, figyelmeztetésül és tanításul, mindig kiemelek egy vonást az emberiség történetéből. Észreveszem és felhasználom szám

szerint és súly szerint is, és a legkülönbözőbb elbeszélési módszerek közül, melyekre egy történet néha alkalmat ad, szándékom szempontjából a legsajátságosabb és legfeltűnőbbet részesítem előnyben.”

Túlzás

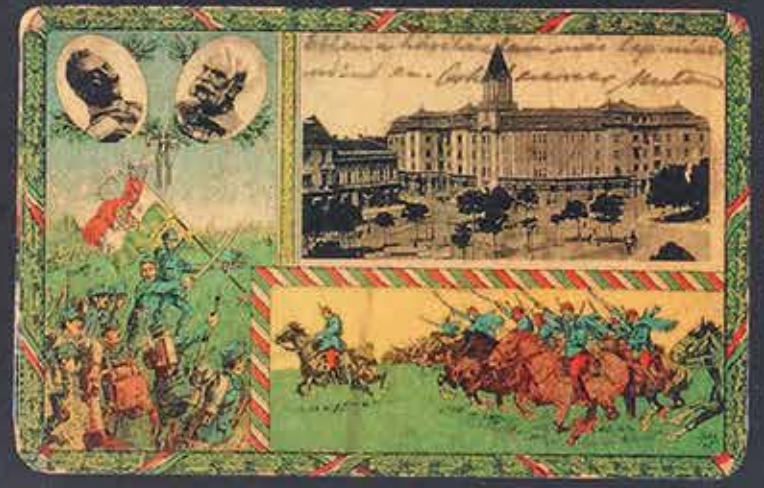
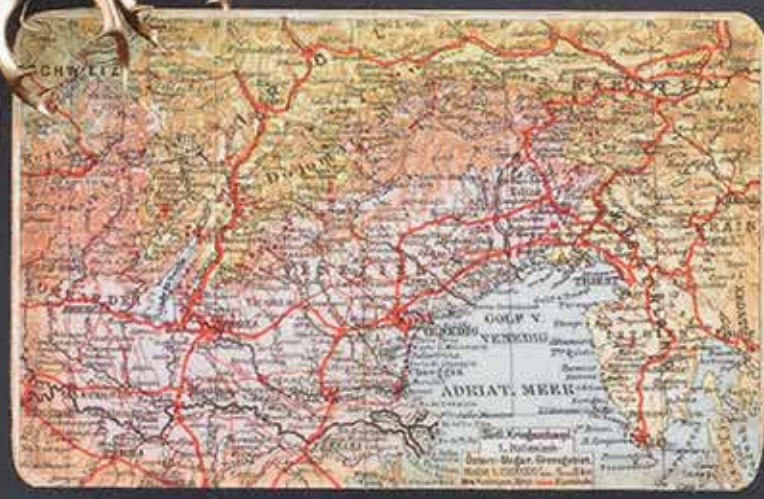
Ez megint minden termékeny történelemábrázolás másik sajátságosságához vezet bennünket, a túlzáshoz. „A legjobb arcképek – mondja Macaulay – talán azok, melyekbe valami könnyed karikatúra vegyül, és kérdés, vajon a legjobb történelmi művek nem azok-e, melyekben okosan felhasználtak valami keveset a költői elbeszélés túlzásából. Ez némi veszteséget jelent a pontosság, de nagy nyereséget a hatás számára. A gyöngébb vonalak elmosódnak, de a nagy és jellemző vonások örökre belevésődnek a szellembe.” A túlzás minden művész kéziszámja, és így a történészé is. A történelem nagy konvex tükör, melyből a múlt vonásai hatalmasabban és torzultabban, de annál jelentősebben és világosabban tűnnek elő. Kísérletem nem az újkor statisztikagyűjteménye, hanem anekdotagyűjteménye akar lenni, nem a modern népek társadalmának anyakönyve, hanem családi krónikája, vagy ha úgy akarják, *chronique scandaleuse*-je.

JEGYZETEK

- * FRIEDEL, Egon: *Az újkori kultúra története I–III. Középkor, pestis, misztika – Reneszánsz és reformáció – Barokk és rokokó*. Bp., Holnap, 1994, 21–39. Az itt közölt részt VAS István fordította.



VIRIBUS UNITIS



John Lukacs

Történész és regényíró – miben hasonlítanak?*

■ Hátravan még a történelem és a regény – vagy inkább a történész és a regényíró – viszonyának áttekintése. Ha valamilyen mértékig minden tény fikció, ha a történésznek éppolyan mesterien kell bánnia a szavaival, mint a tényeivel, akkor vajon maradt-e valami, ami megkülönbözteti a regényírótól? Hadd nyugtassam meg történész-kollégáimat: nincs mitől félniük. Nem a történetírás fikciós jellegére akarok kilyukadni, hanem a szépírás historicitására. A történész meg a regényíró közötti távolság bizonyosan kisebb, mint talán hinni szoktuk: ennek a megszokásnak azonban az az oka, hogy a történelmi tudat nyugati kialakulásával a történelmi gondolkodás mélyebben érintette a regényírókat, mint amennyire a regény hatott a történészekre.

Az utóbbi hatás azonban távolról sem elhanyagolható. A regényíró legalább négy módon termel értékes leleteket a történésznek. Először is gyakran szolgáltat tulajdonképpeni történelmi „anyagot”: a múlt életteli részleteit, sok olyasmit, ami történetileg igazolható, hiszen a regényíró múltkutatásának komolysága olykor a történészével összemérhető. Ráadásul a regények szerzői az efféle részleteket kiválogató, összerendező és leíró munkájukkal fölhívhatják a történész figyelmét olyan vonatkozásokra, problémákra, időszakokra, amelyek fölött ő átsiklott. Klasszikus példák erre Dickens bizonyos könyvei, Scott, Balzac. Bölcs történészek méltatták Scott érdemeit. Az *Emberi színjáték*, amelynek cselekménye 1792 és 1840 között zajlik, zsúfolásig telve van mindenfajta történelmi részlettel. Dickens a *Barnaby Rudge* előszavában leszögezte históriai szándékait: „Tudomásom szerint eddig semmiféle irodalmi mű sem számolt be a Gordon-zavargásokról (1780), így az egészen rendkívüli, figyelemre méltó vonásokkal bíró téma arra készítetett, hogy fölvezöljam ezt a mesét.” (A *Barnaby Rudge* nem csupán jó mesévé sikeredett, egyúttal csaknem egy évszázaddal előzte meg a Gordon-zavargások első hivatásos történészi monográfiáját.)

Másodszor a regényíró nemritkán első osztályú történelmi dokumentumokat kínál olyan közelmúltbeli jelenetek felidézésével, amelyeknek maga is szemtanúja volt. „A fikció gyakran a történelem segédeszköze – írta Alfred Duff Cooper –, a lángész éles szeme sok olyasmit is kivenni képes, ami a történelem türelmes kutatói előtt rejtve marad.” Nemegyszer eszembe jutott, hogy a waterlooi ütközetről *A pármai kolostorban* szereplő stendhali leírást kellene a katonai akadémiák kötelező olvasmányává tenni – a Victor Hugó-i helyett –, mert erélyesen helyre teszi az elvont hadrendi sablonokat, a hamis képet, miszerint a XIX. századi csata egyetlen nagy tusakodás volt színes egyenruhába öltöztetett katonák között, amelyhez szuronyok és a rohamra induló lovasság szabályai adtak villogásukkal ritmust, mialatt a háttérből szüntelen dúrban mennydörgött a beethoveni ágyúszó. Maupassant ragyogó novelláját, a *Coup d'état-t* (*Államcsíny*) bele kéne szerkeszteni a sivár politológiai szöveggyűjteményekbe, mert pompás leírást ad arról, mennyire forradalmiatlanok voltak bizonyos forradalmak, mert fontos, hogy kiigazít sematikus megfogalmazásokat – „megbuktatták a kormányt”, „a nép fölkelt a fennálló rend ellen” stb. –, amelyek elködösítik az ifjú diákok agyát, amint azt zárthelyi dolgozataikban az ilyen üres frázisok gondolkodás nélküli ismételtetése tanúsítja. A társadalom és az intellektus története szempontjából az olyan regény, mint a *New Grub Street* csupa történelmi emlék az 1880-as évek Londonjáról, bizonyos emberek életmódjáról és az irodalmi élet korabeli állapotairól; emellett a késő viktoriánus érzékenység egy egész kategóriáját tárja föl.

Harmadszor a regényíró nemcsak kortárs jelenetek bemutatásával, hanem bizonyos körülmények között akár költött személyek és események leírásával is szolgálatot tehet a történésznek – ha például ezek típuszerűen jelenítenek meg egyes kortársi realitásokat. Fentebb utaltam rá, hogy a regény e funkciója különösen nyilvánvaló az Egyesült Államok kultúrtörténetében, de ez általános-

ságban is igaz: dr. Grantly, Bovaryné, George Babbitt, Constance Baines *potenciális* történelmi alakok. Nem a sablonos irodalomkritika felfogásában mondom ezt, amely szembeállítja a regényíró „való életből vett, hús-vér szereplőit” a kutató professzor papírizű, csirizszagú figuráival. Arról beszélek, hogy például Monsieur Homais mint típus létezése hozzátartozik a XIX. század történetéhez, és Emma Bovary sajátos körülményeinek, problémáinak, tragédiájának megértése jóformán alapkövetelmény azoknak, akik szeretnék megérteni, hogy az asszony viselkedése csupán következménye ennek az állapotnak, ez pedig valamivel több a regényíró „légtérteremtő” leírására adott reakcióinknál. Kitalált szereplők a múltban ténylegesen létezett, típusértékű tendenciákat és lehetőségeket ábrázolhatnak, olyan tendenciákat, amelyeknek a létezéséről másutt kifejezetten történelmi bizonyítékokat találunk. A szándékos túlzás, a szatíra a történelmi megértéshez mutathat utat; és a fogékony történész szemléltetés végett bele is foglalhatja írásába. Peter Fleming kitűnő 1940-es históriája, az *Operation Sea Lion* (Oroszlánfóka-hadművelet) 139. oldalán idéz egy valós számárságot, egy bürokrata akkori kijelentését, amelyhez azután ezt a józan lábjegyzetet fűzi: „A Tájékoztatási Minisztérium 1940-es tevékenységét leíró szatíráként – amelyből a fenti mondat könnyen származhatna – lásd Evelyn Waugh *Put Out More Flags* (Tűzzetek ki több zászlót!; London, 1942) című regényét. Kiváló kalauz a korszak atmoszférájához.”

Ha egyes statisztikai adatok történelmi dokumentumok, akkor a regényíró által akár képzeletből alkotott, akár a való életből vett – a történelmi fantáziát vagy a történelmi realitást tükröző – személyek is azok.

Végezetül negyedszer az irodalomtörténet a történelem része, nem csupán kulturális függeléke, ahogy Trevelyan mondta: „mint a tehén farka”. Egyfelől a színvonalas irodalom tartós befolyást gyakorol – bár sokszor csak hosszú távon. Másfelől a rövid távú adalékok is számottevőek: maga az egyes könyvek sorsa (például a regényeké), kiadásuk körülményei, kritikai és közönségsikerük, elfogadásuk, olykor elutasításuk. Egy regény véleményáramlatokat, társadalmi és kulturális irányzatokat fogalmaz meg, gerjeszt, tükröz, serkent előre, fékezel. Néha nyomon követhetők ezek a kapcsolatok: hirtelenjében a *Werther* és Scott ötlenek fel bennem: nemrégiben pedig a kiváló Nirad C. Chaudhuri arról írt, hogy „egy ideje, az *Út Indiába* olvastán nemcsak a britek végső kollektív távozása jutott eszembe, hanem az is, miként járult hozzá ehhez a fináléhoz Mr. Forster. Regény és politikatörténeti esemény efféle társítása kifogásolható lehet,

de azt hiszem, ebben az esetben jogos. Mert az *Út Indiába* erősebb hatást gyakorolhatott a brit birodalmi politikára, mint az angol irodalomra... a regény elősegítette annak a hangulatnak a kialakulását, amely képessé tette a briteket, hogy szinte pilátusi gesztussal, egy kellemetlen ügy után kezeiket mosva hagyják el Indiát.”

Mindez talán egészen nyilvánvaló, de nézzük most a kapcsolatot kevésbé nyilvánvaló oldalát, a regény történetiségét. „Alexandre Dumas olvasói potenciális történészek lehetnek” – írta Marc Bloch francia történész. „Az élet egy szelete” nem elég a regényhez, írta Balzac száz évvel Bloch előtt. „A történetírás regényként kezdődik és esszéként végződik” – mondotta Macaulay. Gondoljunk arra, amit Maupassant írt egyetlen (a *Péter és János* előszavának álcázott) esszéjében. A realista regényíró célja „nem az, hogy valamilyen történetet beszéljen el, hogy szórakoztasson vagy meghasson, hanem az, hogy rákényszerítsen bennünket a gondolkodásra, az *események mély és rejtett jelentőségének megértésére*”. (Justus Pál fordítása.) Történész tollából is származhatnának e szavak. A történész és a regényíró funkciói átfedik egymást; egymásra utaltan dolgoznak, megközelítésük igen hasonló – prózai leírás, mindig valamiféle múltbeli eseményé (ugyanis még az utópista regény is a szerző által „visszatekintve” elbeszéli „eseményeken” túli időbe repíti az olvasót). Tágabb értelemben minden regény történelmi regény.

A regény a polgári kor tipikus terméke. Az irodalom szinte minden ismert műfaját vagy a görögök hozták létre, vagy ők vitték elsőként tőkélyre, az egyetlen kivétel a regény. Ha ez hozzájárul is esetleges vesztéhez, két évszázaddal ezelőtti kibontakozásának egyik fő oka volt. Nemcsak „mulandó válasz bizonyos állapotokra”; ennél többé, a történelmi tudat létrejöttének megnyilatkozásává vált. Tévúton járt a szokványos nézet, amely egyenlőségjelet tett a regény és az elbeszélő művészet közé, az eposz prózai válfaját látta benne. „A regény és az epika – írta Ortega y Gasset 1914-ben – teljesen ellentétes egymással. Az epikának a múlt mint múlt a témája: egy-egy letűnt, befejezett világról mesél nekünk, olyan mitikus korról, amelynek régisége nem olyan múlt, mint bármilyen más távoli, történelmi kor. Az igaz, hogy a hely iránti kegyelet szőtt néhány vékony szálat a Homérosz kori emberek, istenek és a mai polgárok között; csak hogy a genealógiai hagyományoknak ez a hálóját semmiképp sem hidalhatja át a mitikus *tegnap* és a mai való közt lévő mély szakadékot. Bármilyen sok valóságos *tegnapot* vetítünk is a mára, Akhilleusz és Agamemnón világa nem kapcsolódik a *mi* életünkhöz, s lépésről lépésre haladva sem jut

hatunk el hozzájuk, ha visszafelé tesszük meg azt az utat, amit az idő hajdan előre nyitott meg. Nem a mi múltunk az epika múltja. A mi múltunknak nincs ellenére, hogy hajdanvolt jelenként fogjuk fel. Az epika múltja ellenben minden jelen elől menekül, s ha emlékezéssel igyekszünk eljutni hozzá, az úgy vágtat el előlünk, mint Diomédész lova, s örökre azonos távolságban marad tőlünk. Mert az bizony nem az emlékek, hanem az eszmények múltja.” (*Elmélkedések a Don Quijotéről*. Első elmélkedés. Scholz László fordítása.)

A regény a történelmi tudatból bukkant elő, és azzal együtt fejlődött. Megjelenése egybeesett a hivatásos történetírással (a modern regény 1750 után indult virágzásnak, az újkori történettudomány göttingeni iskolája 1770 körül; 1780-ból már nagy sikerű regényekről tudunk, 1800-ra történelem és *Geschichte* önálló diszciplínává vált). A *wie es eigentlich gewesen*-t Ranke mellett Tolsztoj vagy Zola is választhatta volna mottójául. A XIX. század a regény aranykora, akkor itatódott át történelmi tudattal. Nemcsak a *Puritánok*, a *Huhogók*, a *Két város története*, a *Pármai kolostor*, a *Háború és béke* történelmi regény, hanem a *César Birotteau*, a *Martin Chuzzlewit*, a *Vörös és fehér* meg az *Érzelmek iskolája* is. Hadd időzzek itt el egy pillanatig... Flaubert regénye, az *Érzelmek iskolája* annak ellenére *történelmibb*, mint a vele egykorú *Háború és béke*, hogy az utóbbi „történelmi” regény, az előbbi pedig nem. Ugyanis a *Háború és béke*ben megjelenő „történelem”, jóllehet bámulatosan drámai és nyíltan kifejezett, a felszínen marad, míg az *Érzelmek iskolája* szuggerált történelme mélyebbre hatol: Flaubert 1848-ról adott leírása történeti értelemben tartalmasabb, mint a tolsztoji 1812-é, mivel Flaubert azt ábrázolta, miként gondolkodtak és éreztek akkoriban; regénye bővelkedik a változó érzékenységek, módosuló vélemények és magatartások példaszzerű leírásaiban. Annak dacára, hogy (vagy talán épp azért, mert) Tolsztoi előszeretettel viseltetett a „tudományos” történetírás iránt, a *Háború és béke* inkább egyfajta ideológiai, semmint történelmi gondolkodást tükröz. Kettejük közül tudtán kívül Flaubert volt a mélyebben szántó történelmi tudattal író, valahogy úgy, ahogy a történelmi gondolkodás 1850-re áthatotta a nyugati észjárást. Ettől kezdve a nagy ívű, komoly regények mindinkább történelmi szociográfiákká váltak, s ez a fejlődés a századforduló után ért a csúcra. Arnold Bennett nem írt külön regényeket Laurence Sterne-nél, Thomas Mann sem Goethénél, Roger Martin du Gard Victor Hugónál, de az előbbieket másfajta regényírók voltak, gondolkodásukat átítatta a történelem: a *Kisvárosi nagyasszonyok*, a *Buddenbrook-ház*, a *Thibault család* nagypolgári regé-

nyek, történelmi regények, „mélyebben” történelmiek, mint előfutáiraik; és természetesen *Az eltűnt idő nyomában* ugyancsak.

A XX. században azután beköszöntött a regény válsága és a történetírás válsága. Nézzük meg a „klasszikus” regény hanyatlásának néhány okát. Nem árt röviden fölvezetni ezeket: a modern regény problémái maguk is kapcsolódnak a jelenkortörténet problémáihoz, mivel éppúgy érintik a történelem textúrájának változásait, mint az események struktúráját.

Először is, amit még ma is „tény”-nek neveznek, gyakran még idegenebbül hat, mint az úgynevezett „fikció”. Ezzel nem az ürtechnikára vagy a sci-fi – minden ellenkező híreszteléssel szemben – ifjúsági műfajára célzok, hanem például Auschwitzra gondolok, amely annyira nyomasztó, hogy regény aligha tudna mit kezdeni vele, hiszen az ottani élet szinte minden pillanatában szörnyűségesebb, fantasztikusabb, ijesztőbb volt, mint amilyet regényíró elképzelni bír. Gondolok ezenkívül az irreális örűtség – inkább irreális, mint szürreális, inkább örűtség, mint értelmetlenség – egyre szaporodó tömegére, amely napról napra támad körülöttünk, mindenféle hirdetésben, reklámszövegben, sajtótájékoztatóban, nyilatkozatban, műszaki zsargonban, ifjúsági rétegnyelvben, slágerzenében stb. ötlük szemünkbe, és egyik fő jellemzője, hogy lehetetlen kigúnyolni vagy kifigurázni, hiszen az nem a benne rejlő realitás torzképét adná, hanem lényegi értelmetlenségét fokozná még tovább. Ugyanakkor a regényíró képzelete nemcsak a szörnyűségekkel szembe-sítve mond csütörtököt, hanem annak láttán is, miként halmozódik a dermesztő butaság az általános írni-olvasni tudás korában, amikor olyan társalgási banalitásokkal, közbeszédbeli hibákkal, iskolai dolgozatokban akkora baklövésekkel találkozunk, hogy aprólékos megörökítése a valószerűtlen túlzás benyomását keltené. Néhány esztendeje egy étkezőkocsiban önkéntelenül meghallottam két üzletember csevegését, amely javarészt sportról szólt. Perceken keresztül valamennyi mondatuk és féligmegdig gépies feleletük közhelyekből állt, majd minden viszonzászt előre tudtam. Aztán eszembe jutott, hogy ha följegyeztem és kitalált történetbe illesztettem volna ezt a szokványos párbeszédet, nemcsak unalmasan, de valószerűtlenül hatott volna: azonkívül nem sok lényegeset árult volna el a beszélőkről, hiszen az efféle automatikus válaszolgatás nem feltétlenül az együgyűség jele, mindenféle komplikált gondolatot és kiváló beszédkésztséget rejtegethet. Nehéz leírni olyan embereket, akiknek a kifejezéseik voltaképpen nem a sajátjaik; sokkal nehezebb leírni egy mordulást, mint egy elmésséget; és mivel

a jelenlegi középosztály meg a munkásosztály erkölcsi normáinak különbsége egyelőre kimutatásra vár, azt sem mutatták még ki, hogy módfelett érdekfeszítő regényt írhatnának kamionsofőrökről, hogy a Pennsylvaniai Tetherfuvarozók Szövetségének történetét különösen érdemes lenne megírni... és elolvasni.

Ezzel a regény hanyatlásának újabb okához érkeztünk. A polgári korban így vagy úgy, mindig a regény szokásos témái közé tartozott az ember belső élete és a társadalom külső rendje közötti kapcsolat vagy feszültség. Mostanára azonban nagy felületeken szedik szét a társadalom e viszonylag stabil külső tartóállványzatát – ez a fejlemény megfelel a történelem demokratikus textúrája viszonylagos alaktalanságának –, ami egyebek között azt jelenti, hogy a klasszikus regény fő témái, így a társadalmi kapcsolatok, társadalmi törekvések, becsvágyságok a társadalom egyre nagyobb átjárhatósága miatt mind értelmetlenebbekké váltak. Ennélfogva nem annyira a freudizmus befolyása, mint inkább a társadalmi kötöttségek e fokozódó értelmetlensége készíti a XX. századi regényírókat arra, hogy egyre többet töprengjen az egyén önmagához való viszonyán.

Ugyanis az éntudat e fejlődése a regény válságának talán fő oka, mivel végeredményben az elbeszélő tudatát is érinti. Az objektivitás valaha túlértékelt kategóriájának összeomlása tehát hatott a regényíróra, aki ráébredt, micsoda mesterkéltesség tapad ahhoz a pártatlan, távolságtartó állásponthoz, amelyből a láthatatlan narrátor ír és ítél harmadik személyek tetteiről, gondolatairól, érzéseiről. Ezek után a XX. századi regényírók mindenféle eszközökhez folyamodtak, hogy hihetővé tegyék történeteiket: a főhős agyába és idegdúcaiba fészkeltek be magukat, egyes szám első személyben fogalmaztak, fölalták a mesélőbe oltott mesélőt, végül pedig a regényírásról szóló regényt. Nem ok nélkül hisszük azonban, hogy e kísérletek zöme – nem utolsósorban egyre nehezkesebb olvashatóságuk miatt – zsákutcába vezet.

A regényt még mélyebben érinti a XX. századi kulturális válság, mint a történetírást. Míg a XIX. században a regény elbeszélő és leíró műfaj volt, a XX. században ez a hajdan egységes igyekezet megbomlott, kétfelé ágazott. Úgy is mondhatnánk, egyik irányzat a költészet felé, másik a történelem felé mozog. Az abszurd, komikus, bonyolult „új” regény legtöbb mostani kísérlete a poétikus nyelvezettel való viaskodást képviseli. Nem sok bizonyult időtállóknak, bár érzékelhetők az elmélyülő tudatosság, az „internalizáció” jelei, amely, mint láttuk, a történelmi tudatot kiegészítő fejlemény, ennek egyik első példája az *Ulysses* belső párbeszéde. Az „új” regény-

írók egyszer talán sikeres áttörést hajtanak majd végre egy új műfajba, de esetleg csak azzal a feltétellel, hogy megszűnnek regényírók lenni – hogy leírás helyett képesek lesznek a jelentőségteljes költői narráció új formáját létrehozni. A leírás ugyanis egyre inkább a történelem felé, valamiféle történetíráshoz vezet. Természetesen a hivatásos, tudományos, objektív történetírás, a polgári kor szellemének jellegzetes kifejeződése sem merítette ki jobban a történelem funkcióját, mint a XIX. századi regény a prózáét: mégis azt hiszem, a klasszikus regény romlásának legfontosabb tényezője az, hogy fölszívta a történelemet. A XX. század közepére a „fikciós” irodalom normáit súlyosan károsította a zűrzavar és irányvesztés; tehetséges prózaírók, akik egy évszázaddal ezelőtt a regényíráshoz vonzódtak volna, most a történelmi művek írása felé fordultak. Tünetértékű, hogy Disraeli regényíró, Churchill pedig történetíró volt; számottevően növekszik a jó történelmi irodalom iránti közérdeklődés a jó „fikció” rovására; mint láttuk, ez is a történelmi tudat erősödésének újabb jele, ez az éhség a történelmi rekonstrukcióra, amely ma valamiféle realitást képvisel az emberek számára. E jelenség egyebek között a színes „történelmi” regények népszerűségének mostani hanyatlásából, valamint a „dokumentatív” műfaj iránt megélt, kült érdeklődésből is nyilvánvaló. A dokumentatív műfaj minden hiányosságával együtt olyasvalamit képvisel, ami több, mint komoly újságírói technika. E műfaj csupán egyik megnyilvánulása a sokoldalú történelmi irodalom kibontakozásának, amelynek minden aspektusa a történelmi múlt, a valóság e pártatlan fajtája valamely részletének rekonstrukciójával próbálkozik: s habár az efféle kísérletek megnyilvánulnak olyan olcsó művekben, mint a *Lincoln utolsó napja*, tetten érhetők Mary McCarthy *A csoportja* nehezebb emészthetőségében is, mivel ez a szerzőnő egy bizonyos hely, egy bizonyos időszak intellektuális szociográfiáját igyekszik nyújtani az Egyesült Államok ideológiai és kultúrtörténetének keretei között. A legutóbbi huszonöt évben ez a fajta irodalom minden civilizált nyelvben megjelent. Korábban azt mondtam, a történészeknek számításba kell venniük ezt az új „dokumentatív” műfajt és változatait. Ugyanígy a megmaradt regényíróknak is. Nem elég mély Truman Capote állítása, hogy a történelmi rekonstrukció, amelyet nemrégiben írt kötetében (*Hidegvérrel*) kísérelt meg, újfajta regénnyel ér föl. A regény egyfelől a költészet, másfelől a dráma általi visszahódításának tanúi vagyunk.

A „dokumentatív” írásmű inkább a történelemben élt emberekkel, semmint „történelmi” emberekkel foglalkozik. Ez a történelem textúrájának megváltozásából, a

demokratikus arculat kialakulásából következik. A régi történelmi regényben az emberek játszották a főszerepet, a történelem adta a háttérrel. Mindinkább azonban a történelem lép elő főszereplővé, az emberek sorsa pedig azért kerül bele, hogy illusztráció gyanánt szolgáljon. Amikor Voltaire kétszáz évvel ezelőtt belefogott a XIV. Lajos századába, ezt írta: „A vezéralakok az előtérben állnak, a tömeg a háttérben. Jaj a részleteknek! Az utókor mindet elhanyagolja; mint megannyi férget, amely alássa a nagy műveket.” Egy évszázaddal később a regényfolyam-alkotó Balzac, félúton Voltaire és Proust között, már nem egyenes vonalként ábrázolta a történelmet, hanem mélységében festette; a társadalmi törekvések, osztályok, társadalmi és politikai nézetek egész kategóriáit írta le típusfiguráival, akik között Balzac történelemportréja szempontjából éppolyan fontosak a másodsorbeliek, mint a főhősök. Azután a XX. században a történelmi háttér történelmi homlokterré lett.

A „dokumentarista” változatú történelmi regény, például Plievier *Sztálingrádj*a pontosan fordítottja a régebbi történelmi regénynek: az egész cselekmény a Történelem, a szereplők csak halványan képviselnek politikai vagy társadalmi osztályokat, nézeteket, elborítja őket a Történelem. Lappang itt egy veszély. Ha az emberek ennyire alávetettek, az reménytelenül megnyirbálja szabad akarukat, eltiporja törekvéseiket, felelős színész helyett statisztává alacsonyítja őket. Ez összezavarja a képzeletbelit a valósággal, ahelyett, hogy megértetné összefüggésüket, kiegészítő voltukat, így a Történelem „nevében” képzelt elemek illetéktelenkednek be a múlt valóságába. Léteznek már dokumentatív művek „történelmi” regény alakjában, ahol valós személyek tűnnek föl és szólalnak meg a szerző konkrét céljainak megfelelően kiagyalt módon: a Történelem a homlokzat, de hamis és kicsavart a mese.

Hogy a történelmet nem volna szabad így meghamisítani, az nyilvánvaló. Kevésbé nyilvánvaló a múlt rekonstruálásával kap csolatos potencialitás problémája. A jelenkortörténésznek ügyelnie kell erre, mert nemcsak a regényíró sajátos problémája, hanem napjaink általában, jóllehet már Arisztotelész is foglalkozott vele, amikor klasszikus megkülönböztetést tett költészet és történetírás között. „A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg – írja a *Poétikában* –, hogy versben vagy prózában beszél-e (mert Hérodotosz művét verse lehetne foglalni, és versmértékben ugyanúgy történetírás maradna, mint versmérték nélkül), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozo-

fikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosot, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.” (*Poétika*, IX/1. Sarkady János fordítása.)

Az *inkább* szó kiemelésével azt próbáltam sejtetni, hogy talán még Arisztotelész sem választotta el mereven a két kategóriát. A klasszikus regény azután a költészet és a történetírás között félúton nem annyira azt mondta el, *mi történt*, nem is azt, *mi történhet*, hanem inkább azt, *mi történhetett*. Ez viszonylag új irány volt: kibontakozóban lévő történelmi gondolkodásunk velejárója. Később az általános írni-olvasni tudás, illetve más síkon a tudati megfontolások benyomulása miatt a regényírók „típusai” gondolkodásmódokat, s nem csak osztályokat, vérmérsékleteket, származásokat jelenítenek meg. Ennek egyik első példája Flaubert befejezetlen szatírája, a *Bouvard és Pécuchet* (amelyet a bevett eszmék – *Idées reçues* – tervezett szatirikus szótára illusztrációjának szánt). Ezra Pound aligha tévedett, amikor azt írta, a *Bouvard és Pécuchet*-t „egy előzmények nélküli új forma beiktatásának tekinthetjük”. Mivel egy ponton Tolsztojjal hasonlítottuk össze Flaubert-t, talán nem jogtalan, ha most Dosztojevszkij eszmeregényeivel vetjük egybe a *Bouvard és Pécuchet*-t. Az utóbbiban az eszmék nevetségesegek, az előbbieken mindig halálosan komolyak: a „halálos” a helyes szó; hiszen Dosztojevszkij, aki egyébként felmagasztalja az emberi szellem hatalmát, még mindig az orosz fatalizmus hatása alatt áll: az eszmék lehengerlőek, befolyásuk végzetes. Míg Dosztojevszkij azt írja le, amit az eszmék művelnek az emberekkel, Flaubert azt, amit az emberek az eszmékkel: s talán az utóbbi számottevőbb – a történésznek bizonyosan. Igaz, a *Bouvard és Pécuchet* szatíra: Flaubert két szereplője logikai képtelenségeinek kisszerű végletekig hajtásával a „nézettípusok” következményeit kívánta demonstrálni. A „mi történhetett volna?” ilyenfajta bemutatása – akár szatírban, akár politikai regényben, példázatban vagy történetírásban – különös vonzerőt gyakorol ránk, mert nem annyira azt írja le, mit tettek egyes emberek, mint inkább azt, mit akartak, mit voltak képesek tenni: ez a történelem textúraváltozásának következménye, amikor többé nem a kimagasló személyiségek állnak előtérben, amikor irányzatok és eshetőségek éppolyan jelentőségeik, mint bizonyos „tények”, így a szerző „nézettípusokat” alkalmaz az ábrázolásukra.

A jelenkortörténész sem zárkozhat el az eshetőségek fontolóra vételétől. A potencialitások önmagukban, tényleges kifejeződésük nélkül nem képeznek történelmi leletanyagot – ez legalábbis a nyugati világban meg-

felel a történelmi és a jogi bizonyítékok közötti különbségnek –, mert a történelem és a jog céljuk tekintetében különböznek. A jog célja a jogtalanság kiküszöbölése, a történelemé a valótlanosság kiküszöbölése. A történésznek is megjegyzésre érdemes, amit Dwight Macdonald ügyvéd és regényíró viszonyáról írt: „Az ügyvéd negatívan minősít, így később nem lehet megfogni, a regényíró azonban pozitívan, a biztonság helyett egyértelműsége törekszik...” A történésznek is ez a dolga. Felismerése, miszerint a valóság ténylegességet és eshetőséget egyaránt magában foglal, azt a szükségszerű hajlamát tükrözi, hogy az ügyvéd szeme helyett a regényíróéval lásson.

„A nagy történész – írta Macaulay – visszaszerezné azokat az anyagokat, amelyeket a regényíró elbirtokolt.” Egy dolog azonban az eshetőségek megfontolása, és más a megalapozott leírás. Ezzel elérkeztünk történész és regényíró továbbra is fennálló, lényegi különbségéhez.

Először is a történész nem találhat ki csupán képzeletbeli alakokat.

Másodszor a történész a regényíróhoz hasonlóan leírhatja, mi történhetett (nem pedig csak azt, mi történt), de csakis tényszerű bizonyítékok alapján.

Harmadszor a regényíró szereplői megteremtésekor indítékokat tulajdoníthat nekik: szándékaik leírása talán még fontosabb is lehet, mint cselekedeteiké. A történész viszont kénytelen a tettek elsősége alapján haladni. A regényíró természetesen köteles hihető kapcsolatot létesíteni indítékok és cselekedetek között, de nem követ el bűnt, ha indítékokat talál ki szereplőinek. A történész igen. A regényíró ennél fogva erkölcsi kérdések illusztrálásaképpen kiötölhet meggyőző eshetőségeket, a történész nem művelhet ilyesmit.

A történész feladata tehát nehezebb.

Ezt azonban maguk a regényírók is felismerték. Maupassant belátta, hogy a regényírónak szabad – dehogyan, kötelező – szándékosan megváltoztatnia ezt-azt, „kigazítania” eseményeket, átbúváskednie sorrendjüket. Közhelyes igazság, hogy a történész nem tehet ilyet. Az már kevésbé, hogy a történész nagyobb művészi feladatra vállalkozik, mert megköötöttségei is nagyobbak. Mencken szellemesen jegyezte meg, hogy a történész befuccsolt regényíró: ahhoz azonban Tolsztojt kell olvasni, hogy rájöttünk, milyen gyakran a regényíró befuccsolt történész. Könnyebb középszerű történelemkönyvet írni, mint középszerű regényt. Nehezebb elsőrangú történelemkönyvet írni, mint elsőrangú regényt. Bizonyára ez az oka, hogy a XIX. században több nagy regény született, mint nagy történetírás. Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy a nyugati világnak még várnia kell egy igazán klasszis történész – a történészek Dantéja, a történészek Shakespeare-je – megjelenésére.

JEGYZETEK

- * LUKACS, John: *A történelmi tudat avagy a múlt emlékezete*. Ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2004, 170–186. A fejezet főszövegét közöljük.

Gáspár Csaba László

Mi a történelem?

Az ember a lét vándora

■ A modern ember számára nem jelent különösebb újdonságot az a megállapítás, hogy *történelemben* él. Sőt általánosít, és azt mondja, az ember *mint* ember történelemben élő, még merészebben: történelmet teremtő lény. Ám ez a megállapítás, bármennyire magától értődőnek tetszik manapság, korántsem egyidős az emberiséggel. Az ember számos ontológiai tartózkodási vagy lakóhelye (léthelye) közül a történelem nem az egyetlen, és nem is a legrégebbi.

Az ember *homo viator*, vándorló lény. Nem csupán a fizikai térben mozog szüntelenül, hanem létének minden tartományában. A léte pedig – összehasonlítva a természeti létezőkével – rendkívül sokrétű és tágas, mozgalmas és változatos. Eddigi vándorlásai során az emberiség a legkülönbözőbb helyeket, tájakat fedezte fel, természetesen megint csak nem földrajzi értelemben. Rányitott az anyag és a szellem, a logika és a lélek tartományaira, a szép és a csúf, a nemes és a hitvány tereire. És nem csak rányitott, majd odébállt, hanem nekifogott alapos feltárásuknak. Ennek során észrevette, hogy mindezek a térségek egyben saját létének összetevői. Nem idegenként és átmenetileg tartózkodik bennük, hanem sajátjaként és állandóan, úgy, mint vándorló létezésének tartós és megtartó dimenzióiban. Vándorlása tehát nem azt jelenti, hogy az egyikbe belépve elhagyja a másikat, hanem egyszerre van az összesben mint egyetlen univerzumban – el is nevezte „lét”-nek –, csupán hol az egyiket, hol a másikat éli meg otthonosabbnak, érzi kíváncsibbnak, veszi alaposabban szemügyre, rendezi be hosszabb-rövidebb ideig kiemelt tartózkodási helyének. De akármelyikben van is huzamosabb ideig, és alkot ezáltal egy-egy sajátos kulturális korszakot – a vallás korszakát a középkorban, a művészetét és humanizmusát a reneszánszban, a spekulatív filozófiáét a klasszikus német filozófia idején, vagy a tudományét és technikáét jelenleg –, egyúttal a többiben is benne van, mint tágas létének különös dimenzióiban, sajátos törvényekkel szabályozott legbensőbb régióiban.

Ha az ember mozgalmas, vándorló léte az „*ex-isztencia*” – kilépés, kiállás valami nyíltba, és ott a létezés tudatos-felelős vállalása –, akkor a különböző lét- illetve értéktartományokban való benne-léte az „*in-egzisztencia*” avagy inzisztencia: kitartás a vállalás és elfogadás komolyságában. A két mód együttesen érvényesül: egyszerre vagyunk benne fizikailag a téridőben és a gondolkodás révén a téridőn kívül, a konkrét realitásban és (pl. az esztétikai tapasztalat során) a realitást meghaladó (eszmei) valóságban stb. Kant megfogalmazásában: az ember „két világ polgára”: a természeté és a szellemé. E kettősség folytán soha nem oldódik fel az egyik vagy a másik egzisztálási módban – sem a vándorlásban, sem a letelepedett benne-létben –, hanem szüntelenül be- és kilép, de a belépés nem a nyitánya a benne létnek, hanem csupán a realizálása és elmélyítése, a kilépés pedig nem az elhagyása, hanem az egzisztencia súlypontjának áthelyezése egy másik dimenzióba, úgyhogy az *ex-isztencia* egy másik inzisztencia felhajtóerejében tart ki és valósítja meg magát a létezés sokáramlatú folyamában.

Világítsuk ezt meg a művészet példáján: a művészet mint egzisztálási mód minden ember számára reális lehetőség, de ahhoz, hogy valaki valóban *benne* legyen, be kell lépnie, létezésének súlypontját bele kell helyeznie a művészi alkotómunkába. És ezt a belépést újra és újra meg kell ismételnie, mert csak a belépések komolyságának (m)értékében tartózkodik ténylegesen és elkötelezetten a művészetben, akkor tartja meg őt a művészi létforma. És ugyanez igaz a befogadóra: potenciálisan mindenki befogadója a műalkotásoknak, de a tényleges befogadáshoz neki is be kell lépnie a műalkotás léterébe, jelenvalóságába, és olyan intenzitással fog tartózkodni benne, amilyen elszántsággal – a mű megszólításának engedelmeskedve, a tisztelet komolyságával – belépett a mű terébe. Különben kívül marad, ha nem is a művészet dimenzióján, de a konkrét műalkotás auráján. Ezért

soha nem természetes vagy magától értődő sem a művészet, sem a befogadás, sem a gondolkodás, sem az erkölcs, igazából az ember egyik létformája sem. Mert az ember nem természeti lény, aki rögzítve *van* valahol (pl. a természet meghatározott helyén, mint az állat), hanem mindig újra és újra belép oda, ahol szellemileg dolga van, miközben a szellem világának nem egyetlen helyéhez van kötve, mint mondjuk a szám, hanem az egészéhez van hozzárendelve.

Aki vándorol, az tapasztalatra tesz szert. Ha történetesen olyan „helyeken” és úgy vándorol, mint az ember – önlétének különböző régióiban és azokat bejárva –, akkor lényegében önnön létét tárja fel. A tapasztalat tehát olyasmiben részesíti, ami eredendően nem idegen tőle, de még nem vette át, nem a sajátja, öntudatlanul sodorják az áramlatok, még nem tanult meg hajózni benne. Csak a tapasztalat erejének függvényében és tartalma minőségi átvilágítása, tehát szellemi feldolgozása nyomán lesz a sajátjává, azaz immár nem egyszerűen megtörténik vele a létezés, mint az állattal, hanem birtokba veszi és tudatosan megéli mindazon dimenziókban, amelyek vándorló-tapasztaló élete folyamán feltárulnak előtte és számára, és amelyekben benne találja magát.

Ami az ember létezésének *időbeli* vetületét érintő egzisztenciámódokat illeti, az európai kultúrában két módozattal találkozunk: az egyik a mítosz, a másik a történetiség, illetve a történelem.

Mítosz

A mítosz az ember és a világ *együttes képe*. A manapság a világ leírásában elsőrangú illetékességgel rendelkező tudománnyal ellentétben nem különíti el a leírás tárgyát, a világot, és alanyát, az embert. Mindazonáltal – a művészet bizonyos értelmezésével ellentétben – nem az emberben tükröződő világot írja le, hanem átfogó egységben az embert és a világot.¹ Sajátossága, hogy egy határtalan kezdet háttéréből észleli a mindenkori jelen szituációját, vagyis egy ősállapot konkrét helyzetének tekinti, és olyan mértékben tartja valóságosnak, amilyen mértékben az alaphelyzet realizálódását észleli benne. Az alaphelyzet az „idők teljessége”, az aktuális jelen idő ennek a végtelen létteljességeknek a konkrétciója, amely semmiféle többlettel nem rendelkezik. A jelennek nincs saját tartalma, nem különbözik a múlttól, ezért a mítoszban nincs valóságos idő, még kevésbé történelem. A mítosz emberének alapszava az ismétlés, ismétlődés; legfőbb célja az ősi minták, paradigmák követése. Mindennemű *novum*, eltérés veszélyt rejt magában, bizonytalanságot kelt, létfogyatkozást okoz.

Az emberről és világról adott mitikus leírás többnyire történetekből áll. A történetek azonban nem modern értelemben vett, a történeti időben zajló események, hanem *alapítások*, azoknak a paradigmáknak (dolgoknak, cselekedeteknek) a megteremtései, amelyek a világot alkotják és az ember létét kitöltik. Mivel az alapítás egy „korábban” nem létező valóságnak a létrehozása, ezért az alapító aktus nem tartozik a létrehozott valóság immanens elemei közé; továbbá időn kívüli – ha temporálisan akarunk fogalmazni: örök –, legfőljebb időt hoz létre abban az értelemben, hogy az idő nem más, mint az alapító aktus által a megteremtett dologba sűrített létminőség, ontológiai súly, relevancia temporális kivetülése. Következésképpen az alapított dolog számára sem az idő a döntő, hanem a részesedés: amilyen mértékben részesedik az alapító létében, olyan mértékben valóságos. Ami állandó – akárha az ismétlés, az örök visszatérés módján valósul is meg állandósága –, annak csak saját ideje van – fennállásának tartama –, hiszen változatlan lévén, nem lép be a változáson alapuló kronológiai időbe. Az állandóság *ideje* az alapított *tartalom tartama*.² Kronológiai idő akkor jelenik meg, ha az állandóság megroppan, a mintát elvétik, kilépnek a paradigma biztonságából, elhagyják a rítust, eltérnek az alapításban adott létvalóságtól, és ezzel kilépnek a rendből. Valami olyan mértékben esik bele az időbe, amilyen mértékben különbözik az alapított mintától. Ami eltér a paradigmától, az eltérésének mértéke szerint kevésbé létezik, s csak akkor nyeri vissza valódi valóságát, ha visszatér ősmintájához. Az eltávolodás és a visszatérés közötti folyamat (valójában a nem-létezés tartama) a kronológiai idő. A mítoszból tehát az idő káosz, léthiány, nem-lét, elveszettség, száműzetés, átok. A szabadulás, a visszatérés az alapított állapothoz, a realitás forrásához. Ami „közben történt”, az csupa véletlen és esetlegesség, s ha érdekes is, a dolog lényegét – ember esetében az illető természetét, jellemét – nem érinti. Odüsszeusz bolyongásában nincs szerepe az időnek, nem változik bensőleg, karaktere ugyanaz, a tapasztalatok nem érik, nem alakítják. A mitológiai hős élete nem a születéstől a halál felé tartó mozgás, hanem valamiféle állandó, stagnáns jelenlét; soha nincs benne fejlődés vagy evolúció.

A mítosz embere az állandóra szegezi tekintetét, abban tapasztal létezőt, abból remél biztonságot. Az eseményeknek, történeteknek csak akkor van jelentésük, ha az ősmintát követik, önálló értékük nincs.

Az állandóságot jelentő ciklikusságot a természetről lehet leolvasni, tehát nem merő képzelgés, már csak azért sem, mert a természet roppant ereje se merő képzelgés. Az archaikus ember amúgy is mást értett, ezért mást ta-

pasztalt természetként, mint a modern, a természetből elidegenedett és vele szemben álló kortársunk. A természet azt az evidens erőteret jelentette, amely körbevett és hordozta, nem különült el tőle, hanem része volt, benne született, belőle élt és bele-halt; sorsa a természet örök körforgásának ívét követte az egymást követő nemzedékek hagyomány őrizte állandóságában, ugyanannak örök visszatérésében.

Történelem

A történelem nem azonos az események, a *res gestae* kronologikus rendjével. A görög–római történetírás a múlt-ról való tudás időrendi előadása, de még nem történelem. Erről csak akkor beszélhetünk, ha adva van a *történetiség*, vagyis az egyszerűség és visszafordíthatatlanság *tudata*, és a történetíró nemcsak anyagának egymásra következő elemeit látja, hanem valamiként az egészt is, aminek alapján a részek elnyerik helyüket, ismét csak nem kronológiailag, hanem a relevancia értelmében; továbbá saját magát, történetírói pozícióját is látja, elhelyezi az egészben. A relevancia az egészhez mint egészhez való hozzájárulás mértéke. A történelem mint történelem észlelése, tehát a történetiség tudata egyfajta magaslati pontot feltételez, ahonnan rálátni az események láncolatára mint rendezett tájra. Ez a magaslati pont – immár el kell hagynunk a táj és szemléző metaforáját – nem része a látványnak, hanem a létrehozó, rendező elve.³

A történetiség mint az emberi létezés jellemzője azt jelenti, hogy az ember nemcsak a természetben és annak idejében van benne testisége révén, hanem a történelemben és annak saját „idejében” is. Ez a csillagászati és ciklikus természeti mozgásról leolvasott idővel szemben lineáris mozgás, és nem ciklusokkal illetve kiterjedésekkel (percekkel, napokkal, évekkel stb.) méri, hanem jelentéssel-jelentőséggel. A természeti időt a természeti létezők változása alkotja; a történelmi időt emberi események. Elgondolható az, hogy két jelentős történelmi esemény között a természeti idő szerint évszázadok telnek el, miközben a történelmi idő szerint a két esemény között nincs „idő”-intervallum, mert nem történt semmi jelentős: mintha megállt volna a történelmi idő, a történelem.⁴

Hogyan lesz a mítoszból történelem? Miért roppan meg a mítosz stabil világa? Bár a mítosz mint a valóság bizonyos aspektusának – az állandóságnak és stabilitásnak – az észlelése és elmondása ma is működik, mert van, amit csak a mítosz nyelvezetével lehet elmondani, ha az ontológiai érvényességet akarjuk kiemelni.⁵ Mindazonáltal a nyugati ember több ezer éve történelmi folyamatnak látja a létezését, és a XIX. századtól kezdve a

történetiséget tekinti az emberi létezés egyik döntő sajátosságának. A történelem és a történelmi tudat kialakulása és érvényessége számos módon dokumentálható, pl. a történetírás, majd a történettudomány megjelenésével stb. Ezúttal azonban nem a történelem és a történetiség történelmével akarunk foglalkozni, nem a folyamattal mint történelmi alakulással, hanem azzal a kérdéssel, hogy mi tette egyáltalán lehetővé a történelemnek és a történelmiségnek mint emberi egzisztencia-módnak a felfedezését.

Annyi bizonyos, hogy a történelmet nem úgy fedeztük fel, ahogyan Kolumbusz Amerikát. A bevezető gondolatmenet utalt az embernek arra a sajátosságára, hogy a lét különböző régióiban vándorol, de nem úgy, hogy az egyikbe belépve elhagyja a másikat, hanem valamiként egyszerre van mindegyikben, jóllehet nem mindenhol mindenkor azonos intenzitással.⁶ Ha ez igaz, akkor a mítosz embere is benne volt a történelemben, csak éppen



F. Orosz Sára:
Keretek
között
samott,
porcelán,
redukció
2017

nem abba helyezte léte súlypontját.⁷ Kérdésünk ennek alapján így fogalmazható meg: mi az a fejlemény, amely megnyitotta az ember előtt annak lehetőségét, hogy létezését történelmi egzisztálásként értelmezze? Két okot rekonstruálhatunk, egy immanens fejleményt és egy transzcendens eseményt.

1. Az immanens fejlemény a tudatban, pontosabban a tudat természetében rejlik. A világ leképezése a tudatban történik. A mítoszhoz hasonlóan a történelem is a tudatban van. A tudat azért képes a világ leképezésére, mert bizonyos teremtmény aktivitással, alkotóerővel rendelkezik. Az észlelő tudat nemcsak a világot észleli, hanem saját magát is, tehát a maga alkotó-formáló, leképező munkáját. Ebben az önészlelő reflexióban fokozatosan felismeri spontaneitását és autonómiáját. Mivel így ráébred a természettől való függetlenségére és szabadságára – összességében a világgal szembeni különbözőségére –, előbb (az antik görög filozófiában) meglazul az ember és

a világ mitikus egysége, majd (a karteziánus racionalizmusban) megjelenik a szubjektum mint tudat és az objektum mint világ különbözősége, amelyet a kölcsönös feltételezettségtől (Hegel rendszerében) egészen a radikális szembenállásig (pl. a sartre-i egzisztencializmusban) gondolnak el. A tudat fokozatosan kiválik az eredeti egységből, és a világot mint egészt látni képes helyzetbe küzdi magát, olyan magaslati pozícióba, ahonnan a mítoszban ismeretlen – mert ontológia keretei közötti lehetetlen – perspektívában tárul eléje a világ és minden története, beleértve magának az embernek a cselekedeteit, sőt idővel a tudat történetiségét is. A világból kiváló és vele szembeállító tudat azután olyasmibe fog, ami a mitikus tudat számára ismét csak lehetetlen: kritikusan szemléli a világot, mércét állít fel vele szemben. A mérce az észszerűség. Az ész a világban felfedezni akaró olvasó értelemről a világot a maga észszerűsége szerint elrendezni kívánó előíró értelemig hosszú út vezet, de az irány egyértelmű: a befogadó emberi észról az előíró emberi ész felé tart.⁸

2. Egy esemény hatására egyszer csak feltör az ember/világ egységének mitikus tudata. Ez a bizonyos esemény a mi tágabb szellemi tájunkon a bibliai kinyilatkoztatás. Az ember a mitikus létállapotok statisztájából egy csapásra egy isteni dráma társfőszereplőjévé lép elő. A kinyilatkoztatás recepciójának kultúrájában olyan új jelenségek tűnnek fel – ha nem is egyszerre és azonnal teljes lényegükben, de fokozatosan kibontakozva –, mint az individuum, a személy; szabadság és autonómia, emberi méltóság és – nem mellesleg – az üdvösségtörténelem, melynek szekularizált változata minden későbbi történelemfilozófiai koncepció.⁹ Az ember kiszólítatik a mitikus ciklikusság és állandóság védettségéből, és a történelmi alakulás beláthatatlan vándorlására nyer meghívást.

Ez a két tényező együttesen hat, mindazonáltal önmagában két különböző történelemtudat kibontakozásához és történelemalakításhoz vezet.

A történelem mint a világszellem önmegvalósítása (Hegel)

A tudat a saját, korábban vázolt öneszmélésének folyamatán haladva ráébred önmaga és a természet különbözőségére, a világgal való szembenállására, szabadságára és autonómiájára, és amire ráébred, azzal azonosává válik. Így lesz az emberi szabadság és autonómia tudata az ember öntudata. Ez lenne a hegeli értelemben vett történelem: az öntudatos szabadság fokozatos kibontakozásának folyamata. Mielőtt azonban ünnepelni kezdenénk ezt a felfogást mint a szabadság grandiózus megalapozását és

F. Orosz Sára:
Féltő óvás
raku, samott,
porcelán
2017



diadalmas megvalósulását, nézzük meg közelebbről, milyen szabadságfogalom rejlik benne, és abból miféle történelem következik.

A szellem, e történelem főszereplője, egy roppant folyamat megvalósítója. Végső célja – aminek elővételezéséből fakad lendülete – mindannak megértése, belátása, ami *van*. Mármost belátni csak szükségszerűséget lehet, minden egyéb pusztá tudomásulvétel, engedelmes vagy szkeptikus elfogadás, vagy egyszerűen csak a tények leltárszerű rögzítése. Ezért a szellem szabadsága a szükségszerűség belátására való, a szellemhez az méltó, hogy szabadon tevékenykedjék és szükségszerűségeket ragadjon meg. Metaforikusan fogalmazva: a hegei szellemet a szabadság röpteti, de szükségszerűségekkel táplálkozik. Minél több szükségszerűséget ismer meg, épít magába sajátos metabolizmusával – a belátásra épülő tudással –, annál teljesebb. A csillámlóan változó valóságot úgy ragadja meg, hogy feltárja a benne realizálódó törvényeket, és minden látszólagos esetlegességet visszavezet szükségszerűségekre. Végül felismerve és magába építve minden szükségszerűséget, maga válik szükségszerűséggé mint abszolút szellem. A teljesség felé haladó folyamatában védelmébe veszi a szabadságot, és tiltakozik minden megkötés ellen, de csak addig, amíg a bírált kötöttség – történelmi, társadalmi, jogi előírás stb. – a szellem ítélete alapján nem bizonyul szükségszerűnek, hanem csupán valamely részleges csoport partikuláris érdekét szolgálja. Mihelyt valamiről kiderül, hogy olyan szükségszerűség, amit a szellem nem csupán belát, hanem az észszerűség parancsa értelmében egyenesen megkövetel, a szabadság beletestesül az objektív szellemi alakulatokba, amilyen pl. az állam és jogrendje, vagy manapság a globális világrend.

A történelem mint üdvösségtörténet (biblikus vallások)

A szellem szükségszerűségek felismerése útján kibontakozó történelmétől eltérő történelmet alapít a bibliai kinyilatkoztatás. Az ontológiai szükségszerűségek helyett itt abszolút váratlan, szabad, és egyáltalán nem szükségszerű események állnak: az ószövetségi szövetségkötés és az újszövetségi kinyilatkoztatás mint a bibliai eseménytörténet két csomópontja. És a kinyilatkoztatás szinguláris eseménye egy olyan történelmi folyamatot indít el, amelyben semmi nem szükségszerű, hanem minden valamely konkrét szabad akarat folyománya. Ha egy folyamatgező minden eleme követi az alapítás ontológiai természetét, akkor a szellem alapította hegei történelem végső soron a szükségszerűségek (felismerésének)

történelme, vagyis minden eleme szükségszerű (beleértve az emberi viselkedést is, amelynek döntéseiben az ész munkál, ha kell, cselet alkalmazva); a szabad kinyilatkoztatás alapította történelemnek viszont minden eleme szabad. És a szó igazi, drámai értelmében ezt nevezhetjük történelemnek.

Az egyik oldalon az ún. „történelmi szükségszerűségek”, a másikon a szabad isteni kezdeményezés és a rá adott szabad emberi válasz.

A különbség megmutatkozik a felelősség különböző módjában is. A hegei rendszerben az ember a világszellemnek tartozik felelősséggel, a világszellem pedig az emberi észben nyilvánul meg. A biblikus modellben Istennek tartozunk felelősséggel, aki egyebek között az emberi lelkiismeretben van jelen. Eddig ugyanaz a struktúra. Csakhogy az ész mindig általános és a szükségszerűségekkel operál, következésképpen aki érzi felelősségét a világszellemmel szemben, az az eszével felismert szükségszerűségek kapcsán az ész és szükségszerűség természete alapján elvárja és megköveteli, hogy *mindenki* azonosuljon felismerésével, hiszen az észszerű és – ami ugyanaz – szükségszerű. Itt valójában nincs egyén, individuum, hanem csupán megismerő aktusok vannak, amelyek elvileg mindenkién ugyanazok és ugyanazon eredményre vezetnek – szükségszerűen. Ezért a világszellem ismerői hajlanak a türelmetlenségre és az önkényuralomra. Hiszen aki közelebb érzi magát a világszellemhez, mert annak „forradalmi előörsekként” felismerte a dialektikus következetességgel az emberiség előtt álló szükségszerűséget, az szinte morális kötelességtudattal hozzá akarja segíteni az embereket, hogy átlépjének az amúgy is föltétlenül bekövetkező történelmi stádiumba. Ezzel szemben az egyéni lelkiismeret – noha türelmetlenség itt is lehetséges, és a történelmi példa több mint elegendő – elvileg a transzcendens Istenbe helyezi az ítéletet, és bár a mások üdvét féltő szeretet itt is könnyen csap át „szent” buzgóságba, az, aki mások üdvéért tevékenykedik, soha nem hivatkozhat semmiféle racionálisan, a szükségszerűség kötelező erejével belátandó igazságra, hanem csak az Isten előtti felelősségére annak, akinek üdvösségét adott esetben oly elszántan óhajtja előmozdítani. A hegei modelltől eltérően a felelősség itt személyes, és mindig is az marad. Egyedül ez a szemlélet képes megalapozni és megőrizni az emberi személy egyedülálló felelősségét és ezzel méltóságát, míg a hegei modellben a szellem objektivációi (mint pl. az állam), valójában nem tudnak mit kezdeni az abszolút egyedi személyes valósággal és a neki kijáró méltósággal (bármennyit beszéljenek is róla). Nyilvánvaló, hogy csak eb-

ben a modellben lehetséges személyes történelem, és ezzel személy-valóság. „A keresztény gondolkodásban azt, hogy az egyszerűség nem elszálló füst, nem szertefoszló álom, hanem éppen a maga egyszerűségében legalább olyan rendíthetetlenül örök, mint az »igazán létező«, mindezt az alapító történés örökkévaló egyszerűsége garantálja.”¹⁰ A hegeli történelemben a világszellem – illetve valamely (ön)kiválasztott történelmi csapata – vagy magába olvasztja az individuumot, vagy átgázol rajta. Az egyén csupán átmenet, amelynek fel kell nőnie a szellem szükségyszerűségéhez. Ez a politikai mezőben azt jelenti, hogy beleolvad valami totalitásba, amelyben – a szokásos fordulattal *aufgehoben wird* – felemelve megőrződik. Hogy a filozófiai rendszer metafizikai totalitása miként válik a történelmi gyakorlatban *valóságos* totalitárius rendszerré, és benne miként emelkedik fel és őrződik meg az egyén *ténylegesen*, az a mi szellemi tájainkon nemzedékeket sújtó keserves történelmi tapasztalat...

Idő és történelem

Nem az idő adja a történelmet. A világon minden benne van az időben, vagy másképpen, mindennek van ideje, ami létezik, fennáll, de nem mindennek van történelme. Az időbeliség nem eredményez történelmet, hanem éppen fordítva: a történelmiség eredményez bizonyos időt, nevezetesen a történelemnek az idejét, azaz menetét. A nagyapa pipatőriumának nincs történelme, nagyapának van; a pipatőrium az ő történelmének a része. Történelemről abban az esetben van szó, ha egy lény *tudja*, hogy bizonyos drámai minta szerinti folyamatban létezik, amelynek kezdete, felívelése, fennsíkja, lecsengése és vége, tehát saját dramaturgiai ideje van, amivel *neki kezdenie kell* valamit, s aminek a kronológiai idő csupán közömbös, külső dimenziója. És ez a tudat meghatározó a létezésének hordozása, szervezése, megtervezése szempontjából, mert arra ösztökéli, hogy figyelemmel kísérje a létezését, vagyis a reflexió nem biológiai aktusával tudatosítsa.¹¹ A történetiség tudata ellépteti a pusztá létezés biológiai síkjától, és reflexiós viszonyba állítja, úgyhogy létezésének súlypontja a testi létezésről áthelyeződik a tudatba. Reflexiója pedig nem ártatlan tetszőleges pillantgatás a létének egyébként biológiai törvények által meghatározott folyamatára, hanem viszonyulás ehhez a létezéshez, vagyis annak *átvétele*. Ez azt jelenti, hogy valamilyen cél érdekében birtokba veszi. Használja saját létezését. Az ember az életét eszköznek tekinti, és a legkülönbözőbb – nem biológiai – célokhoz rendeli, például szolgálja a hazáját, hivatást választ és annak *szenteli* életét, meg akar írni egy regényt, vagy arra fordítja biológiai

életidejét, hogy megismerje a reneszánsz festészetet, és egész lényével művészettörténész legyen, s ez a szellemi vidék legyen legfőbb tartózkodási helye: otthona. A kankalin van és kész, létezését nem használja semmire, nem szolgálja a rétet, és nem mutatja semmi jelét annak, hogy tudományosan meg akarná ismerni a réten vele együtt előforduló élőlényeket, vagy pláne a világegyetemet, de legalább azt, hogy hol élnek általában kankalinok. Ezért mondjuk, hogy egyedül az ember birtokolja a történelmet, minden egyéb ennek az ember által tudott, birtokolt, élt, alkotott történelemnek a bevont szereplője, de csakis az ember révén. Önmagában a világegyetemnek nincs történelme. Pusztán ideje van. Az pedig nem más, mint a fennállásának temporális dimenziója. Története is csak akkor van, ha valaki elmondja, aki rálát a „van”-ba belezuhant világegyetemre. Jelenlegi ismereteink szerint ez egyedül az emberi tudat.

Történelem – történelmek

Azért a tudatban van adva a történelem, mert a tudat képes megjeleníteni emlékezet révén a múltat, reflexióval a jelent, és elővételezni a jövőt. A történelemhez tehát nem csupán szabad aktorok által végrehajtott tettek, történesek kellenek, hanem egy azokat összegyűjtő és elrendező ágens is. Ez az ágens a tudat, az emberi elme. A történelem olyan, mint egy kép: alkotás, amely ábrázolja a dolgokat. A kép készítője tehát tesz valamit a dolgokkal, elvégre azok nem maguktól lépnek be a képbe. Ennélfogva a képen nem csak a dolgok képmása látszik, hanem kiolvasható belőle készítőjének kézjegye, alkotójának karaktere. A történeti tudat is alkot: egyrészt megőrzi az eseményeket, jöllehet a fizikai világban már nincsenek jelen, másrészt kutatja és észleli az összefüggéseiket, és ennek alapján megrajzol egy vagy több irányt, tehát elővételezi a jövőt. Egyszóval tesz valamit az eseményekkel: látja, válogatja, megőrzi és elrendezi őket. Ilyenformán a műalkotáshoz hasonlóan az általa megrajzolt történelem is magán viseli készítőjének, a tudatnak a jellegzetességét. Ha mármint a tudat nem valami állandó, konstans dolog, hanem maga is változik, akkor a változó tudat változó alkotásaival van dolgunk. Nem az egyetlen történelmet rajzoljuk a múltra vonatkozó új régészeti, levéltári stb., azaz történettudományi ismeretek által szükségessé váló pontosítás, kiegészítés révén. Nincs egyetlen történelem, amit folyamatosan épít az eseményeket elrendező tudat, hanem *történelmek* vannak, a változó tudat által megrajzolt kompozíciók. Egy természeti jelenséget úgy ragadunk meg tudományosan, hogy folyamatos kutatással egyre több információt nyerünk róla, és bár tudásunk

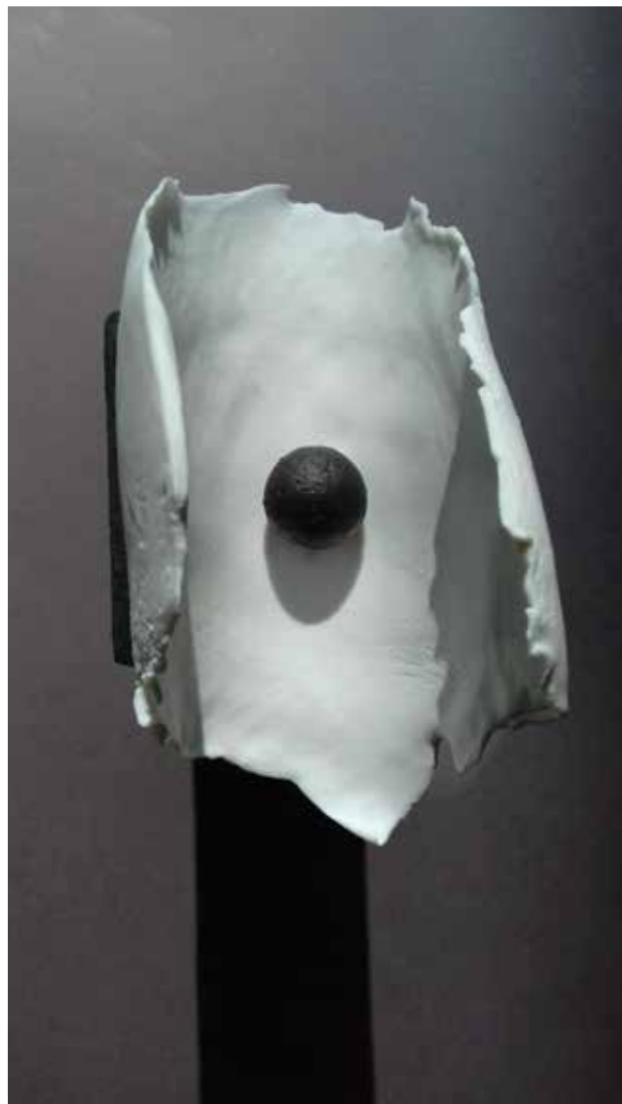
állandóan változik, mindig ugyanarra a természeti jelenségre vonatkozik, legalábbis a klasszikus természettudomány szerint. Ha viszont a történetiséget a tudatra és az ember minden tevékenységére, tehát a tudományos megismerésre is alkalmazzuk, akkor a hagyományos elgondolás tarthatatlan. Ez elsősorban a történelemmel kapcsolatban mutatkozik meg. Mivel a tudat maga is történeti, ezért minden kor olyan történelemmel – és tudománnyal – rendelkezik, amilyen a tudata: amiként gondolkodik a világról, elgondol egy *világot*, egyáltalán: világot gondol.

A történelmek pluralitásának elemi szintje az egyének személyes történelme. A történetiség modern tudatának érvényesülésekor minden ember a saját történelmét éli. Ennek tagolása mindenkiben azonos, ebben tehát a mítosz állandósága és tartós szerkezete érvényesül. De a gyermek-, felnőtt-, időskor stb. mitikus mintáit manapság mindenki maga tölti meg konkrét tartalommal, még ha nem is minden ízében, és ez a tudatos egyedi tartalom az ő saját alkotása, ez az ő személyes történelme. Nem azért van történelme, mert individuum, hanem azért, mert individualitását tudatosan vállalja, s ezáltal egyszeri, szinguláris lénynek gondolja magát. A szingularitásnak a tudata teszi történelem-képzővé. A mitikus ember is egyedi, de ezt nem gondolja, ez nem része a tudatának, ezért a történeket nem magára vonatkoztatja, így nem képez történelmet. A tudat még nem szabadult ki a természetből, a történelem az örök körforgásból.

A történelem megszüntetése (posztmodern, post-histoire)

Ha nincs kinyilatkoztatás – tehát az az esemény, ami nem szükségszerű, amit nem lehet kikövetkeztetni vagy kiolvasni a világból, hanem egyszer csak megtörténik, szabadon és váratlanul, és a hozzá való viszonyát illetően minden egyes ember a legteljesebb szabadsággal dönt, és döntésének küzdelmes kihordása rajzolja meg szinguláris, személyes sorsát, történelmét –, akkor a tudás bizonyos állapotában a tudat a természet evolutív megismerése nyomán visszaléphet a mitikus történelemnélküli állapotába, amennyiben a természet részének, fejleményének, s a természet „története” egyik epizódjának gondolja el magát. A változást, elsősorban a fejlődést a természet tényének tekintő evolúcióelmélet keletkezése óta – ama körülmény félreértése következtében, hogy az emberhez mint történeti lényhez való vonatkozásuk folytán bizonyos értelemben a természetnek és a világ-mindenségnek is van történelme –, megjelent a *természet historizálása* és fordítottjaként a *történelem naturalizálása*.¹² Ennek során az embert az összes lénnel egyetem-

ben a testiség alapján betagolják a természet fejlődésébe, és megkísérik a sajátos emberi tevékenység történelmét folyamatok sorozataként értelmezve a biológiai változás értelmében magyarázni.¹³ A történelem ilyenét naturalisztikus szemlélete a szabadság és szükségszerűség viszonyát is érinti, nem az egyéni felelősség, hanem egyáltalán a történelem értelme szempontjából. Ha ugyanis a történelem haladását a „létért folytatott küzdelem” és a „természetes kiválasztódás” alapján magyarázzák, akkor a világot, miként már Darwinnak szemére vetették, valójában elegendő egy ügyes állattenyésztő perspektívájából nézni, akinek sikerült jelentős mértékben feljavítania marha- és birkanyájának biológiai állományát. Ebben a modellben a természettudománynak az ideáljához, a természet általa kidolgozott törvényeihez igazodva relativizálják, radikális esetben meg is szüntetik az emberi létezés történelmiségét. A hegeli világszellemről állat- és növénynevelő lett.



F. Orosz Sára:
Féltő óvás
(részlet)

F. Orosz Sára:
Hang-szín-balansz
samott, 2017



Szoros értelemben a történelem, különbözvén a nem szabad aktorok által okozott történésektől, magában foglalja mindazon történést és cselekvést, melyeket emberek idéznek elő és valósítanak meg. Ebben áll a különbség a történelmi vizsgálódás és a természettudomány között, a történelem ugyanis az emberi élet eseményeit vizsgálja a maguk egyszerűségében és esetlegességében, jóllehet megkísérli keletkezésüket és kibontakozásukat a kor folyamatai alapján megvilágítani. A történelem a teremtő újat nyomozza, és a kialakulását lehetővé tévő feltételeket tárja fel. Ha a történelem az értékelő, az eseményeknek különböző relevanciát tulajdonító tudatban képződik, akkor csak az embernek van történelme, mert ő az egyetlen tudatos lény. S mivel az ember az, aki a természet történelmét elgondolja és kutatja, ezért a természet történelme nem magának a szervesen valóságnak, a növényeknek és állatoknak a történelme, hanem az ember által *adott* történelem.¹⁴

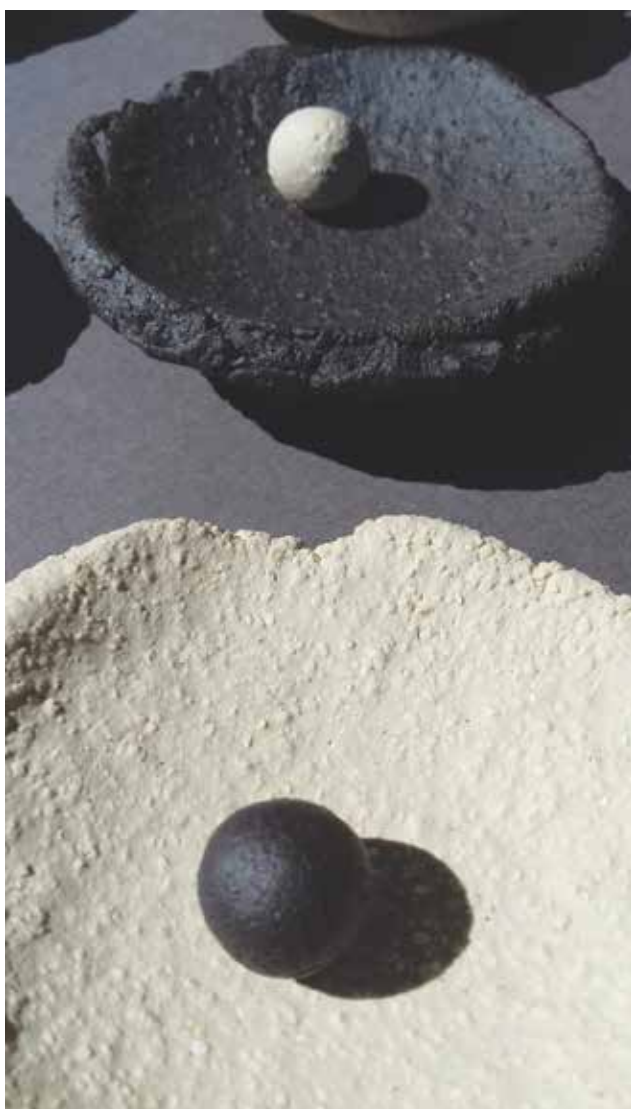
A történelem haszna és kára (Nietzsche)

Mivel a történelem valamiféle folyamat, haladás, aminek célja, iránya van, ezért az egyes eseményeket arra tekintettel is lehet vizsgálni, hogy milyen módon szolgálták a történelem menetét, segítették vagy gátolták a célját, értelmét. Ehhez a vizsgálódáshoz nem csupán le kell jegyezni a történelmet, hanem állandóan, újra és újra végig kell tekinteni, hiszen a jelen újabb és újabb eseményekkel gazdagítja azt a sort, amelyről le kellene olvasni a haladás irányát. Az európai szellemet – amely a történetiség tudatát kialakította – az is köti a történelemhez, hogy a spirituális karakterét megformáló biblikus vallások *egyszeri*, tehát *történelmi* eseményeket tekintenek szent kezdetüknek, amelyet a rítus keretében újra és újra megünnepelnek, tehát a rítusban a hívő folytonosan vándorol az üdv-történelmi esemény történelmi múltja, jelenbeni jelentősége és az általa megnyitott történelem jövője beteljesedése roppant terében.

Csak hogy mihelyt kialakul a történetiség tudata, és az ember ráésszmél létezésének történelmi dimenziójára, megjelenik a történelem – vagy ami ugyanaz: a történelemtől való tudás – *feltorlódásának* a veszélye. Elsőként Friedrich Nietzsche észlelte ezt a jelenséget. A XIX. század derekán – ami egyben a historizmus kibontakozásának százada is¹⁵ – a történelmi tudás egyre jelentősebb szerepet kezdett betölteni a kor emberének önértelmezésében, a kor kultúrájában, olyan szerepet, amely Nietzsche diagnózisa szerint károsan hat magára az életre.

A *történelem hasznáról és káráról* írt „korszerűtlen elmélkedés”-ben¹⁶ arról értekezik, hogy miként bénítja

F. Orosz Sára:
Hang-szín-balansz
(részlet)



meg az életerőt a tudás és a megismerés, s hogy az élet szinte belebetegedhet a történeti tudás túltengésébe. „Mindig új, kiapadhatatlan forrásokból árad felénk és belénk a történeti tudás, az idegen és összefüggéstelen zúdul ránk ... A modern ember végül már irdatlan tudásköveket vonszol magával, amelyek aztán adott alkalommal a gyomrában dübörögnek, ahogy a mesében áll.” (119) A pusztá ismerethalmaz a múltból „nem valódi műveltség, hanem csupán egyfajta tudás a műveltségről, megmarad a műveltség-gondolatnál, a műveltség-érzésnél, nem válik műveltség-döntéssé”. (119–120).

Márpedig az élet döntésekből áll, a jelenben valóságos, és ezért történetietlen. Ennek példája az állat, amely „egészen történetietlen, s szinte pontszerű horizontban lakik, s mégis bizonyos boldogságban él”. (102) A történelem túltengése az embert a kutatott múlt határának egyre messzebb tolásával olyan tág dimenzióba helyezi, amely agyonnyomja. Nietzsche általános törvényként fogalmazza meg: Minden élőlény csak egy bizonyos horizonton belül lehet egészséges, erős és termékeny; ha képtelen stabil horizontot vonni maga köré, akkor elsorvad. (100) A történelmi tudás múlt-horizontjának folytonos szélesítésével nem hagyja többé történetietlenül érezni és cselekedni az embert. (168) Ahogyan a cselekvő mindig lelkiismeretlen, idézi Goethét, éppúgy tudatlan is mindig: a legtöbb dologát elfelejti, hogy megtegye az egyetlent, amit az élet jelene megkövetel, „igazságtalan azzal szemben, ami mögötte van” – nem törődik a múlt önmagában álló, „objektív” ismeretével – „s csupán egyetlen jogot ismer, annak a jogát, aminek most kell keletkeznie”. (103)

Az emberek szinte merő absztraktumokká és árnyakká válnak azáltal, hogy a nyomasztó történelmi tudás elfojtja az életösztönt. Senki sem kockáztatja többé saját személyét, hanem művelt embernek álcázza magát, tudósnak, költőnek, politikusnak. A modern ember személyisége meggyengül: csüggedt és bizonytalan, nem hihet többé önmagának, önmagába merül, tulajdon bensőjébe, ami itt csak annyit tesz: „a megtanult dolgok fölhalmozódott szemétdombjába, amely nem kifelé tevékeny”, s „amely nem válik létté”. A következtetés egyértelmű: „a történelmet csak az erős egyéniségek bírják el, a gyengéket teljesen kioltja”. (129)

Mert az élet nem tudás, végképp nem történeti tudás, hanem szenvedély és akarat. Egyedül a szenvedélyes akarat képes olyan tetteket véghezvinni, amelyek ki tudnak szakadni a történelem gravitációjából, és méltóak arra, hogy – történelemmé váljanak.

Művészet a történelem túltengése idején

Vajon a művészet képes-e kiszabadítani az embert a történeti tudat erős gravitációjából? A történeti érzék túltengése idején még ennél is súlyosabb az a kérdés, hogy egyáltalán képes-e kiszabadulni magának a történelemnek a fogásából. Ha egyszer, Nietzsche diagnózisa szerint, „a személyiségek ki lettek ürítve az örök szubjektumnélküliségig ... akkor többé nem hathat rájuk semmi; történhet bármi jó és igaz, tett, költészet, zene formájában: a kiürült műveltségember nyomban elnéz a mű fölé, s a szerző történetét firtatja. [...] Történjék bár a legcsodálatraméltóbb dolog, a történelmi semlegesek raja rögtön a helyszínen terem, készen arra, hogy a szerzőt máris történelmi távlatból szemlélje. [...] Kritikusaink történelmi műveltsége egyáltalán nem teszi többé lehetővé, hogy valami tulajdonképpen értelemben vett hatás jöjjön létre, ti. az életre és cselekvésre gyakorolt hatás. [...] Ez az *impotencia* árulkodik a modern személyiség gyengeségéről.” (130–131)¹⁷

Mindazonáltal a művészet le tudja vetni magáról a történelem terhét, feltéve, hogy szabadon engedelmeskedünk neki. Min alapszik immunitása, miből fakad a történelemmel szembeni ellenállásának képessége?

A művészet és a történetírás között sok a hasonlóság, ám a műalkotás másképpen hat a tudatra, mint a történelem. Ennek oka az esztétikum egyik sajátossága: a fizikai anyag megkerülhetetlen és különleges jelenléte.

A műalkotás, kivált a konkrét fizikai anyaggal dolgozó művészetek esetében, empirikus, mégpedig maradandóan. Ez az empiricitás a kiindulási és egyben határpontja a műalkotás minden tudati észlelésének és feldolgozásának. Itt alapvető különbség áll fenn a történelemmel szemben. A történelem ugyanis döntően a tudat terrénuma. Igaz, hogy a kiinduló matéria itt is valami konkrét tér-idő esemény, de ez a „matéria” ténylegesen megszűnik létezni, a tudat többé nem szembesül vele érzéki formájában, hanem az egyedül a tudatban marad fenn, az emlékezetnek nevezett tudat őrzésére van bízva eszmei állapotban, a jelentésében, jelentőségében. A dokumentumok, levéltári anyagok bizonyos értelemben a történelem fizikai anyagának tekinthetők, de nem empirikus anyagságukban lényegesek, hanem tartalmukban, jelentésükben. A képzőművészet esetében az anyag nem egyszerűen építőelem, mint egy-egy levéltári oklevél a történelem tudati megformálásában, hanem magának a műnek az érzéki teste. Nem az anyaggal történik valami (egy történeti tény mint kvázi anyag bekerül a történelem-kompozícióba), hanem a fizikai anyagon (mint a valósi epifánia esetében).

A történelem nem pőre tényekből áll, hanem értelmezett tények kompozíciója. Mint kompozíció végigmegegy a komponálás minden szakaszán, a tények kiválogatásától az egységbe rendezésig. Ugyanez igaz a műtárgy esetén, de itt az érzékiség nem merő kiindulási pont, mint a tény a történelemalkotásnál, hanem az a konstitutív elem, amelyhez újra és újra vissza kell térni, ami soha nem oldódik fel a tudat munkájában, hanem mindenkor megmarad a maga elementáris érzékiségében, és – ebben rejlik az esztétikum varázsereje – végül győzedelmeskedik a tudat minden fordítási, megragadási, illetve eszményiesítő törekvése fölött, úgyhogy a tudat végül boldogan megadja magát, és leállítva állandó bekebelező és értelmező, tehát hódító, elsajátító mozgását, átadja magát a néma, gyönyörködő szemlélésnek, és – valódi műalkotás esetén – soha nem telik be vele, ezért soha nem juthat szóhoz, vagyis nem lehet a szokásos – ítélő – önmaga. A valódi műalkotás kiemelkedik a tudat történelmet mozgató, elődöket, mintákat kereső és azok szerint ítélő sodrásából, és hegycsúcsként áll előttünk: nem mint az eddigiek folytatása, hanem mint minden előtte történt művészeti eseménynek és alkotásnak a bírāja és értelmezője. Ha illeszkedik is a művészet történeti szövetébe, elsősorban lehengerlő individualitásában lép elénk. A képzőművészeti és zenei alkotás érzéki individualitása és jelenléte fölébe kerekedik minden tudati elsajátításnak, s ezáltal a szemlélő embert abszolút jelenléte hívja: a mű és az ember itt és most végbemenő találkozásának jelenlétebe. Itt nincs történelem, nincs múlt, hanem csak jelen van, a két pólus játéka, amely kiemel(kedik) a kronológiai időből, és a saját időjét éli. A mű terében megszűnik a folyó idő. *A Jupiter szimfónia egy óra örökkévalóság.*

A művészet is tudatos alkotó – ebben az értelemben *racionalis* – tevékenység, hiszen a műalkotások létrehozása során „nyersanyagot” – nyelv, hangok, színek – állítanak össze valamilyen egységgé. Ez a racionalis összeállítás azonban olyan radikális, hogy a művek koherenciájukban is rejtélyessé válnak: „Minden műalkotás és a művészet egészében, rejtély [...] Hogy a műalkotások mondanak valamit és ugyanazzal a lélegzettel elrejtik azt, ez a rejtélyjelleg a nyelv szempontjából fogalmazza meg.”¹⁸ A műalkotások beszélnek, de mondanivalójukat a tudat soha sem képes a maga módján, diszkurzív kifejtésben elsajátítani. Az engedelmes befogadó tudat nem is törekszik erre, mert maga is a hatása alá kerül. A mű mondja ki az első és az utolsó szót. Nekünk elég hallgatni (rá).

Ugyanakkor az is igaz, hogy a művészet csak azt tudja kiszabadítani a történelem kötelékéből, aki eleve szabad. Elvégre a művészet a szabad ember alkotása szabad em-

bereknek. Ez ellentmondásnak látszik, és a nyelvi megfogalmazás valóban ellentmondás, de a valóság már csak ilyen: könnyedén érvényesül az ellentmondásokban, nem azok ellenére, hanem azok által. – Mi tanúsíthatná *érzékletesebben* e különös törvény igazságát, mint a művészet?

JEGYZETEK

- 1 Természetesen az ember által készített minden világtkép az emberben tükröződő világot írja le, de a mítosz embere még nem különíti el magától a világot, ill. magát a világtól, mint a kifejlett szubjektivitás modern embere, aki művészetében öntudatosan és hangsúlyosan a személyes énjében tükröződő világot, mi több, személyes szubjektivitásának világát rajzolja meg. A mítosz embere még egybeforrt a világgal.
- 2 Az alapított valóság a saját idejét kínálja fel annak az embernek, aki beleáll az „alapítványba”. A maga archaikus idejében részesíti a kronologikus időben vergődő, szétszóródott embert, midőn az megismétli az archetípust, követi a mintát, elvégzi a rítust. Az isteni alapítás megőrzi identitását a kronológiai idő szórtságában is, nem töredezik, nem fogyatkozik meg, a folyó idő nem fog rajta, kitart a maga állandó, mozdulatlan idejében, érvényességében, és ebben a súlyos, változatlan márvány-létben fogadja az emésztő időből hozzámenekülő embert.
- 3 A szem és a látótér viszonyát taglalva Wittgenstein a *Tractatus*-ban kifejti (5.6331), hogy a látótér mindannak a foglalta, amit a szem lát, maga a szem azonban nem része a látótérnek, hanem a határa, tehát konstituense, kantiánusan fogalmazva transzcendentális lehetőségi feltétele; nélküle nincs látótér. – Hasonló a helyzet a mítosznál: az alapítás nem eleme a megalapított valóságnak, amiként az ő nem az általa indított sorozat egyik tagja, hanem az őse, mert egyedül ő az, aki az abszolút elindítója a sorozatnak, és végső soron őrá vezethető vissza a sorozat minden tagjának minden életmozzanata. A mítosz embere ezt a különlegességet észlelte minden alapításban, amelynek erejében mindenki részesedett, aki hibátlanul követte a mintát.
- 4 Természetesen nem áll meg a történelem, amíg létezik tudatos cselekvő lény. A tudatos élet mikroáramlataiban mindig történik valamiféle változás, ami hosszabb távon olyan mértékűvé növekedhet, hogy egyenesen új történelmi időt, *korszakot* eredményez.
- 5 Például a magyar államalapítás – függetlenül attól, hogy a modern történettudomány időbeni politikai történésnek tekinti, és feltárja azt a történelem-immanens oksági konstellációt, amelynek közepette (de nem eredményeként!) végbement – a mítosz módján értelmezve nem István ki-

- rály műve, de még csak nem is Szent Istváné, hanem amaz aktoré, aki képes olyan léterőt sűríteni az alapításba, amely kronológiai értelemben ezernél is több éve érvényesül. Érvényessége addig áll fenn, amíg a lényege kitart. Ez a tartás mint fennállás, mint az alapított dolog lényegének érvényesülése eredményezi az időt – az állam saját idejét –, és mérhető kronológiailag egy semleges időközegben. Úgy is fogalmazhatunk, hogy időt bocsájt ki magából – a maga idejét –, aminek mindenkor jelenébe embergenerációk léphetnek be, azaz részesedhetnek az államlét lényege közvetítette létben. Ilyen léterővel rendelkező szubsztancia alapítására, létbe emelésére az ember nem képes, ő csupán kiválasztott közvetítő, ugyanakkor nélkülözhetetlen, megvan a maga méltósága és szerepe a műben, amennyiben a kiválasztottság bizonyos feladat elvégzésére szóló meghívás.
- 6 Ma például az anyagi dimenzió képezi legfőbb tartózkodási helyét, egyszersmind azonban a szellem dimenzióját is észleli, és onnan is nyer impulzusokat.
 - 7 Ha valaki a jelenbeni történeket valamely mitikus minta szerint értelmezi, vagyis megtalálja azt az archetípust, amit értelmezése szerint a jelenbeni esemény megismétel, akkor ezáltal megszünteti a jelen történeti önállóságát, mert visszaoltja az archaikus mintába, következésképpen ő maga is visszakérül a mitikus „időbe”, vagyis a valóságos léttel telített állapotba.
 - 8 A modern technikai civilizáció korában az „előíró ész” kifejezés fokozatosan érvényét veszti. A modernitás jelenlegi fázisában jobbra az akarat szolgálatába szegődött, merő instrumentummá lefokozott észről beszélhetünk.
 - 9 Annak igazolásához, hogy a legtöbb ismert történelemkoncepció lényegében az üdvösségtörténelem teológiai modelljét követi és arra épül, lásd LÖWITH, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Ford. BOROS Gábor, MIKLÓS Tamás, Bp., Atlantisz, 1993
 - 10 TATÁR György: *Történetírás és történetiség* = NIETZSCHE, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. TATÁR György, Bp., Akadémiai, 1989, 9.
 - 11 A változás és a folyamat mibenléte a lényeg, nem pedig az időtartalma, időbeni mérése. Az ember történelmiségtudatának belső tartalmi eleme a változás tudása, az idő pusztán külső mérték, aminek semmi jelentősége nincs a változás tartalmára nézve. A változást nem az idő felől kell megközelíteni, hanem a tartalmát kell vizsgálni: mi változik, mivé lesz és miért. Az ember nem azt tudja elsősorosan, hogy időben van, hanem azt, hogy léte véges. Ez tartalmi tudás a javából! És ennek a tudásnak az ember egész létére gyakorolt hatása egyképpen drámai akkor is, ha harmincnégy, vagy ha száz évig él.
 - 12 Vö. SCHAEFFLER, Richard: *Einführung in die Geschichtsphilosophie*. [»Die Philosophie«] Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, 27.
 - 13 Hasonló megfontolások voltak megfigyelhetők a szociológiában például akkoriban, amikor Darwin kidolgozta evolúciós elméletét. Jeles képviselője, Auguste Comte azon a nézeten volt, hogy a társadalmi valóságnak a szociológia által felmutatott törvényei invariánsok, és egyáltalán nem függenek történelmi feltételektől.
 - 14 HOFMEISTER, Heimo: *Philosophisch Denken*. [UTB 1652] Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1997, 399.
 - 15 Historizmuson többnyire azt a meggyőződést értjük, hogy a szellemi képződmények megjelenésük és kialakulásuk korának kifejeződései, bennük az adott korszak embere fejezi ki önmagát, világát, a létezéssel kapcsolatos gondolatait, értékelését, ezért nem csupán tartalmuk, hanem érvényességük is maradandóan történeti eredetük függvényei.
 - 16 NIETZSCHE: *i. m.* (1989); újabb kiadás: *Korszerűtlen elmékedések*. Bp., Atlantisz, 2004, 93–177. Az idézeteknél ennek a kiadásnak az oldalszámai szerepelnek.
 - 17 Nietzsche szerint a kereszténység példáján lehet megtanulni, hogy miként lett „a historizáló bánásmód hatására fásult és természetellenes [...], míg végül egy tökéletesen történeti, azaz igazságos bánásmód a kereszténységről való tiszta tudássá oldotta, s így megsemmisítette; ezt tanulmányozni lehet mindenben, amiben élet van: hogy megszűnik élni, ha agyonboncoljuk, s hogy fájdalmak között és nagybetegen él, ha nekifogunk történelmi-bonctani gyakorlatokat folytatni rajta”. (143)
 - 18 ADORNO, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. 7. kötet 182. (idézi: OLAY Csaba – ULLMANN Tamás: *Kontinentális filozófia a XX. században*. Bp., L'Harmattan, 2010, 292.)

Az illusztrációk F. Orosz Sára DLA kerámikusművész „Egyensúly” című sorozatának tagjai.



Vassányi Miklós

A Szépség története

*Ál-Areopagita Szent Dénes Istenről mint Szépségről
és mint a történelem forrásáról*

1

■ **Kérdésfelvetés.** Ha „művészet” és „történelem” kapcsolatát, metszéspontját a filozófiai teológia síkján kívánjuk vizsgálni, és e kívánságunkkal az ortodox misztika nagymesteréhez, Ál-Areopagita Szent Déneshez (működött 500 körül) fordulunk, akkor az *Isten neveiről* írott görög nyelvű értekezésének a szépség- és az időfogalommal kapcsolatos fejezetei azt a felvilágosítást adják, hogy mind a szépség, mind az idő lényegileg egyaránt – Isten. Persze, a szépség nem a művészet, és az idő nem a történelem; de a szép a művészet normája, az idő a történelem feltétele. Istenben való egybeesésük azonban filozófiai dilemma, hiszen a Szép az európai filozófiatörténetben mindenekelőtt platonikus idea, vagyis világonkívüli, változást nem ismerő valóság; az idő pedig – legalábbis egészen a pre-modern korig – nehezen lehet más, mint világonbelüli jelenség, amely a természeti változás alapfeltétele. S ezzel máris adva van egy olyan filozófiai teológiai problematika, amelynek végső *elméleti* tétje Isten koherens elgondolhatósága és ezáltal a világ racionális megalapozhatósága a világonkívüliben; illetve *történetileg* a platonikus és a biblikus-keresztény hagyomány ötvözésének lehetősége. Első, elméleti problémánknak adhatjuk azt a nevet is, hogy a Szépség produktivitásának (termékenysége) kérdése, amennyiben itt végső soron transzcendenciát és teremtményt egyaránt tulajdonítunk Istennek mint Szépnek; történeti kérdésfelvetésünk pedig megfogalmazható úgy is, hogy a platonikus metafizika mint a Szép ideájáról szóló tan forrása mennyire egyeztethető össze a történelem gondviselőjének vagy őrének keresztény eszméjével.

2. Szerző és műve. Ál-Areopagita Szent Dénes azzal érdemelte ki a nevét, hogy – miután fő filozófiai törekvése az újplatonikus alap-ontológia ráoltása a keresztény fundamentál-teológiára, ezért – úgy tesz, mintha ő az a Dionüsziosz Areopagitész lenne, aki az *Apostolok cselekedetei* 17, 34-ben mint Szent Pál athéni tanítványa szere-

pel,¹ hogy ilyenformán az apostoli tekintély védelme alá helyezze magát – miközben az athéni platonikus akadémia egy kései mesterének, az V. századi Proklosznak a tanait öltözteti keresztény köntösbe különösen legfontosabb, az *Isten nevei* (*Peri tón theiôn onomatôn, De divinis nominibus*) címet viselő értekezésében. Miután ez a szöveg az ortodox teológia egyik alapműve – egyebek mellett Hitvalló Szent Maximosz kedves olvasmánya – lesz Keleten, és a Karoling-kori *Eriugena* latin fordítása révén a misztika fő forrásává válik Nyugaton is, melyhez a Szent Viktor-i misztikusok és a nagy skolasztikusok is – köztük Aquinói Szent Tamás – hosszú kommentárokat írnak, ezért Ál-Dénes állásfoglalása a Szépség és az időbeliség, történetiség összefüggéséről Istenben az egyetemes keresztény hagyomány meghatározó része, amely bizonyosan még nekünk is tud meglepetést okozni. A meglepetést témánk kapcsán különösen az a feszültség kelti, mely egyfelől az *Isten nevei* IV. és IX. részei, másfelől pedig a X. része között áll fenn.

3. Isten mint Szépség. Isten mint Szép és mint Szépség rendszeres tárgyalására először az *Isten nevei* IV. részében kerül sor, miután Dénes e rész első fejezeteiben kifejtette, hogy Istent hatásai alapján mindenekelőtt Jónak kell neveznünk. Isten mint létfölötti végtelen Jó képzetére mint alapra épül rá Isten mint Szép bemutatása a IV. rész 7–10. fejezeteiben. Így alakul ki a szövegben a „Szép és Jó” (*kalon kai agathon*) kombinált istennév, melynek filozófiai megalapozása az, hogy Isten hasonló okból Szép, mint amilyen okból Jó: végső soron azért, mert Ő a rendezett és ezért szép világ, a *kosmos* forrása. Dénes azonban emellett is fenntartja a Jó elsőbbségét a Szép előtt, illetve fundamentum-jellegét a Szép számára, mivel a „Jó” lényegileg Isten termékeny, teremtmői arculata: A Jó önzetlen, „kifelé fordul” működése folytán jön létre egyáltalán a világ, amely azután szépnek is mutatkozik. A IV/7-es fejezet bevezetése ennek megfelelően Isten szép és jó (rendezett) hatásai alapján tulajdonít neki „lényegfeletti” szépséget:

„...szépnek azt mondjuk, ami a szépségben részesül, szépségnek pedig a minden szép dolog szépet alkotó okában való *részesülést* nevezzük. A *lényegfeletti* Szépet ellenben ama *szépség* miatt hívjuk szépségnek, melyet minden létezőnek az ahhoz illő sajátos módon ad át; és azért, mert ő a mindenség összeállásának s pompájának oka, mely fény módjára mindenekre ráveti az ő forrásszerű ragyogásának széppé tevő részesítéseit, s mert mindeket önmagához hív [καλοῦν], minélfogva *Szépségnek* [κάλλος] nevezzük; és mivel mindeket mindenekben ugyanoda összetere; *Szépnek* pedig azért, mert tökéletesen szép, és ugyanakkor több mint szép...”²

Ez a nyíltan platonizáló szövegrész egyértelműen megkülönbözteti a szépet mint okozatot a Széptől mint a valóság felettes rendjébe tartozó októl. A platóni ideatan jelenlétét jelzik továbbá a „részesülés, részesítés” (*metokhé, metadosis*) szakkifejezések is, melyek Platónnál és követőinél a világonkívüli, örökké változatlan öskép (idea) és az annak befolyása alatt a térben mint anyaméhben megfogható mulandó dolog közötti viszonyt fejezik ki. Maga Platón nem határozza ugyan meg pontosan, mit kell érteni „részesülésen” – a meghatározásra tett sikertelen, önkritikus kísérlete a *Parmenidész* című kései dialógus –, de annyi világos, hogy a szép dolgok szépségüket magától a Szép ideájától kapják, amelyből közelebbről ismeretlen módon mintegy „kivesznek” egy részt úgy, hogy maga a Szép ettől nem csökken, és nem változik. A platóni idea – így maga a Szép – legsajátabb tulajdonsága ugyanis az, hogy változatlansága révén örökké önazonos. Mint Platón írja a *Lakoma* című közismert dialógusa *locus classicus*-án (211 A):

„A Szépség maga először is örökkévaló, és se nem keletkezik, se nem pusztul, se nem növekedik, se nem csökken; azután pedig nem egyfelől szép, de másfelől rút, nem egyszer szép, egyszer nem szép, se nem ehhez képest szép, ahhoz képest rút, nem egy helyen szép, más helyen rút, úgyhogy egyeseknek valóban szép ugyan, másoknak ellenben rút; de nem is fog úgy tűnni a szemlélőnek, mintha a Szép valamely arc lenne vagy kezek vagy bármi egyéb, amiben a test részesül; és nem is valamiféle fogalom, sem pedig nem tudomány, nincs benne valami másban, úgymint például egy élőlényben vagy a földön vagy az égben vagy valami másban, hanem önmaga önmagában önmagával azonos alakúan létezik örökké, míg az összes többi szép dolog őbenne részesül valami olyan módon, hogy míg emezek keletkeznek és pusztulnak, addig a Szép egyáltalán nem lesz se több, se kevesebb, sem pedig nem szenved el semmit.”

Platón talán egész életművében itt mondja meg legvilágosabban, mit ért ideán, úgyhogy ezt a passzust az idea fődefiníciójának is nevezhetjük. Eszerint az idea fő jellemzőjét tulajdonképpen úgy kapjuk meg, hogy a természeti világ legszembevetőbb tulajdonságának – ami a folyamatos változás – egyszerűen az ellentettjét vesszük. Így a változatlan, örökkévaló formákat (Jó, Szép, Létező) kapjuk mint olyan normákat, melyekhez a természeti világ a maga minden forgandósága mellett is igazodik mint regulatív ideálokhoz. A formák, vagyis az ideák – „idea” szótári jelentése a klasszikus görögben „forma” – ugyanakkor nem istenszerűek, hanem felülműlják, meghaladják a homéroszi isteneket (akik sok tekintetben nagyon is tökéletlen lények). Az ideákból hiányzik a személyesség, ezért nem viszonzózik a világ feléjük való törekvését (nem viselik a világ gondját), hanem fő funkciójuk az, hogy úgyszólván a létezés csúcseit képezik – úgy is mondhatnánk: ők a beteljesült, a tökéletes létezés; ahogy Platón maga több helyen írja, a „valóságos valóság” (*to ontosz on*). Ez a látszólag önismétlő, tautologikus kifejezés a szigorú értelemben vett létezés egyetlen ellentmondásmentesen elgondolható fogalmát jelenti: Azt, hogy „létezik,” platóni értelemben csak az örökké változatlan létezőről állíthatjuk – minden más csupán *törekszik* a létezés felé, vagyis keletkezik. Az ideák ilyenformán az egyetlen tényleges létezés képviselőiként tulajdonképpen a világ valóságosságának zálogai, mintegy a világ horgonyai a létezésben. A világ, a természet, a keletkezés (*physis*) örökké közelít ezekhez a formákhoz mint normákhoz, de sohasem éri el őket. Az ideák személytelenségét kifejezi továbbá az is, hogy nyelvi síkon semlegesnemű melléknevek nevezik meg őket: A Szép annyi mint *to kalon* – mintha Schellinggel azt mondanánk, *das Schöne*. Fontos adalék még az ideák lokalizációja: Platón a *Phaidroszban* a világ határán túl helyezi el őket, „égfölötti helyen,” „az ég hátán” – az ideák tehát meghaladják a világot, úgyszólván egy ontológiai szakadék túloldalán vannak, de nem elérhetetlen messzeségben, hiszen akkor normatív-taxatív feladatukat nem tudnák ellátni: az ideának mint elő-írásnak, *pro-grammának* a világból nézve szellemi úton szemlélhetőnek *kell* maradnia. Mindezzel összefüggésben az idea nem is végtelen: pontosan abból fakadóan, hogy teljesült észlelhető forma és előkép, nem határtalan, hanem egy bizonyos formát, vagyis esszenciát – jelen esetben a Szép lényegét – archetípusként előrajzoló alak. Tökéletességében is behatárolt – intenzitásában felülmúlhatatlan, nem extenzitásában.

Amikor Dénes az *Isten nevei* IX. rész 4. fejezetében újfent úgy jellemzi Istent, mint ideát, akkor akarva-akaratlanul mindezeket a Platón által leírt határozmányokat tulajdonítja neki:

„[Isten mint] önazonos lényegfeletti módon örökkévaló, megváltoztathatatlan, önmagában maradó, mindig ugyanolyan, és ugyanúgy van, minden dolog számára ugyanúgy jelen van, és önmaga magának megfelelően önmagában szilárdan és makulátlanul helyezkedik el a lényegfeletti önazonosság csodálatra méltó határai között, elváltoztathatatlan, átváltoztathatatlan, kiegyensúlyozott, változást nem szenved, nem vegyül, anyagtalan, tökéletesen egyszerű, nem szorul rá másra, nem növekedik, nem csökken, nem keletkezett, de nem abban az értelemben nem, hogy még nem jött létre, vagy még nem teljesedett be, vagy hogy nem egy bizonyos dolog által keletkezett, vagy nem egy bizonyos dolog lett belőle, és nem is abban az értelemben, hogy egyáltalán nincsen sehol, hanem abban az értelemben, hogy mindent meghaladóan keletkezés nélküli, és abszolút keletkezés nélküli, és mindörökké létezik, és önmagában teljes, és azonos önmagával, és önmaga által egyalakúan és azonos-alakúan meghatározott, és az önazonosságot önmagából vetíti rá minden olyan létezőre, amely alkalmas részesülni abban, s a különböző dolgokat összerendezi egymással, az azonosság bősége és oka lévén önmagában véve, mely az ellentétet eleve egyformán tartalmazza a teljes önazonosság egyetlen és egységes meghaladó okaként.”

Közelebbi témánk itt Isten önazonossága ugyan, de rögtön szembeötlő, hogy Dénes szó szerint vesz át hosszabb kifejezéseket a Szép ideájának platóni jellemzéséből. Miután tehát Isten a dénesi szöveghelyek szerint – legalábbis bizonyos tekintetben – a Szép platonikus ideája, ezért a valóság magasabb rendjébe tartozik, melyet szerzőnk „lényegfelettinak” (*hyperousios*) nevez. Ez első közelítésben azt jelenti, hogy a szép dolgok lényegét – a szépséget – meghaladó oki rendben foglal helyet. Mivel azonban a lényegek rendje nem más, mint a létezők rendje (hisz Dénes csak a *létező* lényegekkkel foglalkozik), ezért Isten lényegfelettsége bizonyosan implikálja Isten létfelettségét is. Isten mint Szép tehát ennyiben nem létező, hanem több mint létező, amely egy meghatározatlanul hagyott viszony, egy ismeretlen leképezés: a részesülés útján minden világonbelüli szépnak átadja saját lényege teljesületlen (nem tökéletes) részét, amely még így depotenciáltan is Őreá utal; úgy szólván osztódás nélkül szétesztja önmagát, s így miközben hangsúlyozottan nem szenved el semmi változást, valahogyan mégis *communió*ban részesíti önmagából a szép dolgokat; és jóllehet egyfajta *splendid isolation*ben marad a világon kívül, archetipikus szépségből fakadó vonzereje folytán pusztá létével rendezi s összetartja a világot mint annak konnexitás-princípiuma,

a világba rendeződés feltétele. Az így felfogott isteni szépséggel ugyanis nyilván együtt jár a tetszetősség is, vagyis az, hogy Isten vonzó: önkéntelenül szeretettel – sőt az Areopagita a IV/10-es fejezetben Platón *Lakomájából* származó képzettársítással megkockáztatja: szerelemmel, erősszal – fordulunk feléje. Isten ideális teljesültsége tehát vágyat indukáló Szépség; de már az, hogy Isten maga is szeretettel fordul a világ felé, sőt hogy – az újszövetségi tanítás szerint – Ő szeretett előbb, egy platóni idea attribútumaiból nem vezethető le, és valószínűleg nem is fér össze velük.

A platóni ideának és monoteisztikus továbbgondolásának: a plótinuszi Egynek mint legmagasabb rendű valóságnak ugyanis e szerzők szerint nincs saját akarata (hiszen nem is személy), ezért elméletileg az akarat sajátos moduszával, a szeretettel sem tud viszonyulni semmihez. A változatlanság mint Isten lényege ezzel párhuzamosan legalábbis feszültségben áll az isteni gondviselés keresztény eszményével, hiszen utóbbi kontingens események nyomon követését, tudati tükrözését és rájuk irányuló beavatkozási szándékok megjelenését és teljesítését tételezi fel. Az események tudati tükrözését ráadásul elvileg Isten tökéletes egyszerűsége is kizárja, hacsak nem akarjuk megkülönböztetni a visszatükrözött történeti sokfélélt Isten monisztikus lényegétől – de ezzel máris kettősséget tételeznénk fel abban, aminek éppen az egyszerűségét kívántuk védeni. *Vice versa* ellentmondásba ütközünk amiatt is, hogy az Areopagita Istene minden megszorítás nélkül végtelen, s éppen kimeríthetetlen végtelensége folytán végső soron adekvát módon megnevezhetetlen (amennyiben minden nevet úgy szólván maga mögött hagy); míg a platóni idea abban az értelemben bizonyosan behatárolt, hogy a formák nem annyira egy tulajdonság végtelenségét jelenítik meg, mint inkább az illető tulajdonság netovábbját, maximumát, határát, „alakját.” Első közelítésben úgy tűnik tehát, hogy Isten mint a platóni Szép ideájának fogalmi kombinálása a gondviselő Istennel: Ábrahám, Izák, Jákób Istenével, illetve Istennel mint beláthatatlan végtelennel nem eredményez ellentmondásmentes istenfogalmat – holt még el sem kezdtük vizsgálni Istent mint a természet-történet és világtörténelem forrását.

4. *Isten mint az idő forrása.* Isten mint önmagát megmutató, kinyilvánító Jó ugyanakkor a teljes létspektrum forrása, pontosabban létesítő oka, ezért az egész világfolyamat belőle indul ki, s – mint Dénes hangsúlyozza – tulajdonképpen benne is marad, és Őbeléje is tér meg. Az egyetemes előjövétel és visszatérés, *exitus-reditus*-folyamat isteni létesítése és mozgatása azt jelenti, hogy – amint fentebb megelölegeztük – Isten a természettörténet és a világtörténelem

princípiuma is. Isten ebből az aspektusból nézve Teremtő és gondviselő is, egyáltalán az idő ura és feltétele, aki emanációk (*proodoszok*, „kiadások, előjövetelek”) útján alkotja a mindenséget. A végtelenül rejtett isteni mag kifelé irányuló megnyilvánulásainak, *proodoszainak* első fokozata a három isteni személy (*Isten nevei* II/4),³ majd az angyali rendek (IV/1–4). Valószínűleg a kilenc angyali rend után illesztendő be Isten kiadásainak sorába a „szétoztható dolgok”-nak (*methekta*, lat. *participabilia*) nevezett lét, élet és bölcsesség (V/5).⁴ Az „előjövétel”-ként, kiadásként felfogott teremtés folyamán ezután a kozmikus természettörténet, a bolygómozgások, asztronómiai jelenségek következnek, és a véges lények létrejötté egészen az élettelen létezésig (IV/4). Az Isten teremtői és gondviselő mivoltából fakadó elkerülhetetlen következtetést – Isten nem ideaszzerű – a IX/9-es fejezet vonja le, amely az isteni változatlanság doktrínájához képest paradox módon mozgónak mondja Őt mint teremtőt, fenntartót és gondviselőt. Ehhez az ellentmondáshoz tehát már azelőtt eljutunk, hogy Istent közelebbről mint az idő forrását és tagolódását, ciklikusságát vennénk fontolóra, pedig egyelőre még csak nagy vonalaiban, sematikusan, vagyis tulajdonképpen történetietlenül szemléljük a tág értelemben vett teremtéstörténetet. Ebből a történetből Dénest most csak a kauzális séma, Isten és a világ meg nem fordítható, aszimmetrikus kauzális összefüggése érdekli (IX/3 és 6).

Isten azonban nemcsak általában az egész világ, hanem közelebbről a korszakok és az idő megalkotója is, aki maga is „öreg korú.” Különösen fontos e tekintetben az *Isten nevei* X/2 fejezete, amely szerint Isten egyfelől a kozmosz örökkévalósága, másfelől a kozmosz ideje (és ugyanakkor mindezek oka is); harmadrészt pedig a természet- és világtörténeti folyamat maga:

„Öreg korú”-ként pedig azért zengenek róla himnuszt, mert Ő a mindenség örökkévalósága is, és ideje is már a napok és az örökkévalóság és az idő előtt is. Ámbár időnek és napnak és megfelelő időszaknak és örökkévalóságnak is kell neveznünk Őt Istenhez illő módon, amennyiben Ő minden változás során változatlan és mozdulatlan, s az örökös mozgás folyamán megmarad önmagában; és mivel Ő az örökkévalóság és az idő és a napok oka.⁵

Ezért a misztikus látomások szent isteni megmutatkozásaiiban öszennek is és fiatalnak is ábrázolják, ahol az idő ember a kezdetet és a kezdettől fogva levőt fejezi ki,⁶ a fiatalabb pedig az örökifűságot; vagy a kettő együtt arra tanít, hogy Ő a kezdettől fogva mindeneken át a beteljesedésig halad előre; vagy [...] mindegyik külön-külön az isteni eredendőséget világítja meg, mivel az idő ember birtokolja az időbeli elsőséget, a fiatal pedig a szám sze-

rinti prioritást, amennyiben az egy és az öt követő számok alapvetőbbek, mint a nagyobb számok.

Istent három aspektusból szemléljük itt: Az első bekezdés szerint Isten önmagában maradó ok, *implicitum*, amely úgyszólván befelé, saját végtelen mélységei felé fordul, megőrzi változatlanágát, és a világgal való érintkezése a teremtés aktusára, az idő elindítására szorítkozik. Ugyanez a bekezdés azonban ehhez hozzátes egy olyan nyilatkozatot is, amelyet nehezen érthetünk másként, mint úgy, hogy Isten az idő, amennyiben Ő az idő *ciklikussága* – az örökös változásban örökké visszatérő változatlan ugyanis aligha lehet más, mint a rendszeresen ismétlődő időegység, amely a „változás száma,” *arithmosz kinészeosz* – ahogyan Arisztotelész nevezi az időt. Ha ez az értelmezés igaz, akkor Istentől származik, illetve bizonyos értelemben maga Isten a változás periodicitása, tagolása, lényegében véve az idő ritmusa – ami a világ folyamatos visszatérésének, megújulásának, „lük-tetésének” biztosítását jelenti: Isten hajtja az idő kerekét, az örök visszatéréshez szükséges energiát Isten fekteti be a világ működésébe. Az idő ciklikusságának biztosítása pedig ebben az összefüggésben a szó szoros értelmében vett isteni változatlanág első derivátumának, „letranszformált” változatának mutatkozik.⁷

Harmadrészt azonban – a fentebb idézettek szerint – Isten maga halad „a kezdettől fogva mindeneken át a beteljesedésig”, ami a panteizmus lehetőségét villantja fel a hiperbolikus isteni transzcendencia fenntartása mellett is. Ezt az olvasatot támasztja alá Dénes ama számos kijelentése is, melyek szerint a világ nemcsak Istentől ered, de mindig Istenben is marad; és minden lényeg és létezés Istentől ered. Ez erős értelmezésben azt jelenti, hogy Isten története maga a világfolyamat – ahogy Schelling mondaná, *die Geschichte der Welt ist die Geschichte Gottes* – vagy legalábbis annak valamilyen értelemben vett hordozója, szubsztrátuma. A modern filozófiatörténetben a schellingi világkor-elmélet, a whiteheadi folyamatteológia és a bergsoni *évolution créatrice* („teremtő fejlődés”) elgondolása rokon ezzel az állásponttal. Mindezek pedig arra utalnak, hogy Dénes egyszerre tulajdonít Istennek változatlanágat és változást, állást és mozgást, végtelen távolságot és bensőséges jelenlétet, tökéletes elszigeteltséget a mindenségtől és minden egyes dolog lényegébe való intim behatolást, teljes magányt és korlátozhatatlan termékenységet, végső soron transzcendenciát és immanenciát: Maga a Szép a történelem forrása.

5. Konklúzió. Bár a dénesi istennevek teológiájának egyik végső történeti alapja kétségkívül Platón ideatana, szerzőnk mégis messzemenően eltávolodik mind Pla-

tón, mind pedig Arisztotelész vagy a Sztoa istentanától, különösen ami Isten és a világ távolságát illeti. Az antik filozófiai teológia – az újplatonizmus kivételével – nem hangsúlyozza túl végtelen és véges összemérhetetlenségét (és persze – az újplatonizmust ismét kivéve – nem tekintti teremtné a legmagasabb rendű valóságot). Még ha egyértelműen ontológiai szakadék választja is el az örökkévaló ideát a keletkező és pusztuló természetűtől, a platóni „forma” ugyanúgy a világ közvetlen közelében helyezkedik el, mint Arisztotelész Istene (míg a Sztoa istene maga a világ). Dénes számára azonban nem karnyújtásnyira van Isten vagy az Istenként felfogott Szép, hanem végtelen messze: Az Areopagita Istene mindenekelőtt a Végtelen Lény, *ens infinitum*, amely vég nélkül és soha utol nem érhetően menekül az emberi felfogás elől. De a végtelenül rejtett lény egyben önközlő lény is – *bonum est diffusivum sui*, a Jó szétesztja önmagát: a Jó a Sok, a sokaság, a világ princípiuma, az Egy ellenben Isten elforduló arca. A dénesi koncepcióban sarkított pozíciókban állnak szemben egymással Isten végtelen termékenysége (a Jó-és-Szép) és Isten végtelen távolsága (az Egy). Ebből logikusan végtelen összeférhetetlenség és meg hasonlítás következne Isten két aspektusa, az *implicitum* és az *explicitum* között – csak hogy Dénes úgy tesz, mintha ez a két isteni pólus éppenséggel végtelen összefüggésben lenne, vagyis teljes egységet és egyetlen teljességet alkotna, melynek paradoxitása vagy abszurditása éppen Isten istenségének, radikális másságának bizonyítéka! A végtelenség e felfogásában Isten végtelenül szétálló pólusok egysége, *coincidentia oppositorum*: ellentétek egybeesése, és éppen ezért felfoghatatlan az ellentmondás elvén – „egyazon alanynak nem lehet két egymást kizáró állítmánya” – iskolázott európai filozófus számára. Miután az ellentmondás elve minden tudomány végső bizonyítási alapja az arisztotelészi tudományfilozófiában, ezért ha Istenben ellentétek esnek egybe, akkor eleve lehetetlen minden vele kapcsolatos artikulált ismeret. Ilyen körülmények között bizonyítani nem, csak posztulálni (a vitapartnertől követelni) lehet a Szép termékenységet, amennyiben mindenesetre elgondolhatatlan, hogy a legmagasabb rendű lény terméketlen legyen. Isten mint a korlátozhatatlan Jó-és-Szép ezért végtelen létspektrumot nemz, benne a történelemmel. A platonikus ideatan-újplatonikus ontológia és a keresztény alapteológia szintézise pedig az összetevők minden heterogeneitása ellenére is *fait accompli*: Dénes – a zseniális irodalmi hamisító, aki egyben szeráfikus teológus – az isteni termékenységet imitálva megtermékenyítette a keresztény misztikát Keleten és Nyugaton egyaránt.

JEGYZETEK

- 1 Lásd erről más szöveghelyek mellett Ál-Areopagita Szent Dénes VII. levelének 3. fejezetét (G. HEIL – A. M. RITTER, szerk.: *Corpus Dionysiacum II*. Berlin–New York: Walter De Gruyter, 1991, 170).
- 2 Ál-Areopagita Szent Dénes: *Isten nevei* IV/7. Minden fordítás jelen cikk szerzőjétől. A Dénes-szövegeket a kritikai kiadás alapján idézem: Beate Regina SUCHLA, szerk.: *Corpus Dionysiacum I: Pseudo-Dionysios Areopagita: De divinis nominibus*. Berlin–New York: Walter De Gruyter, 1990
- 3 „Teológiai hagyományunk szent beavatottjai ugyanis – mint már másutt is mondtam – az isteni egyesüléseket a kimondhatatlant és megismerhetetlent meghaladó örökkévalóság rejtett és meg nem nyilvánuló *felettes valóságainak* nevezik, az elhatárolódásokat pedig az istenség jóságos kiáramlásainak és megnyilvánulásainak.” „Elhatárolódások” alatt Dénes az istenségben elkülöníthető három isteni személyre utal.
- 4 „... a létezés a többi, Őbenne való részesülés előtt jelenik meg; s maga az önmagában vett létezés előbbrevaló az önmagában vett élet létezésénél és az önmagában vett bölcsesség léténél s maga az isteni hasonlóság léténél; és minden egyébnél, amiben csak részesülnek a dolgok, korábban részesülnek a létben; sőt, mindama dolgok is önmagukban véve, melyekben a létezők részesülnek, részesülnek magában a létben, és nincs olyan létező, aminek ne maga a létezés lenne a lényege és a kora.”
- 5 A XIII. századi Geórgiosz Pachymerész parafrázisa szerint Isten az örökkévaló angyalok számára az örökkévalóság, az időbeli teremtenyek számára pedig az idő. Isten továbbá annyiban nevezhető időnek és az idő mértékegységeinek (nap, évszak), amennyiben az idő maga és az időmérés egységei nem változnak, miközben az alájuk vetett dolgok folyamatosan változnak bennük (*Patrologia Graeca* 3, 945 A 8-B 7).
- 6 Jn 1, 1.
- 7 A X/3 fejezet e két isteni aspektust egyetlen tézisben foglalja össze: Isten meghaladja és ugyanakkor mozgatja is az időt: „Istent pedig mint örökkévalóságot és mint időt kell megénekelni, mint minden idő és örökkévalóság okát és mint öreg korút, mint olyat, aki megelőzi az időt, és az idő felett áll, és változtatja »az időket és az időknél részeit« [Dán 2, 21], másrészt mint olyat, aki már az örökkévalóság előtt is létezik, amennyiben a világkorok előtti és fölötti, és az Ő »országa örökre fennálló ország« [Zsolt 144, 13].”

Wesselényi-Garay Andor

Térbe írt történelem

■ Az építészet történelmi beágyazottsága majdhogynem közhely. A XIX. század második felében, Magyarországon pedig az 1860-tól kivirágzó építészetet a művészet-történet a „historikus” jelzővel látta el, utalva arra, hogy a korszak építészete már meglévő és létező stíluskategóriákkal leírható elemkészletekből merített. Déry Attila és Merényi Ferenc az „eklektika” mint stílusjelző létjogosultságáért perelnek, amikor rendkívül találóan megállapítják: „Az építészet emlékképeinkre hat, asszociációinkat használja fel üzenete közvetítésére: vagyis mindig már ismert felhasználásával és újraalkotásával dolgozik. Másképp nem is lenne képes közös élmény és mondani-való kifejezésére. Ebből következik, hogy az építészet magától értetődően és mindig historizál.”¹ A szerzőpáros nincs egyedül az évszázadokon túlnyúló építészeti stíluskontinuumok tételezésével: az angol szakirodalom egy része már a reneszánszot is a napjainkig kimutatható klaszicizmus(ok)² kezdeteként tekinti, a stílus dominanciáját pedig éppúgy igazolhatónak véli a formai újjáélesztésekben, mint ahogy túlélését látja a részletképzését tekintve ikonoklaszta, szerkesztésében viszont gyakran az aranyarányból kiinduló kora modern villákban.³ Déry Attila és Merényi Ferenc álláspontjának talapzatául szolgáló építészetfelfogás azonban a fentiekén túl is radikális: az építészeti forma magyarázataként szükségképp jutnak el a diszciplína képviselési-kommunikatív funkciójához, ám ezen túl felfüggesztik az építészeti újdonságnak mint olyannak a lehetőségét. Véleményes álláspont ez, ám pontosan érzékelteti az építészet inherens – evidencia-ként kezelt, ekként pedig további magyarázatra nem is érdemes – historizmusából eredeztetett gondolatmenet lehetséges végpontját.⁴

Összetettebb kép rajzolódik akkor, amikor eme bizonyos történelem – jelentsen ez akármit is – bizonyos eseményeit kérjük számon a házakon, és fordítva, amikor ezek tudatos megjelenítésére vállalkozik az építészet.⁵ A magyarban már az elnevezések szintjén is

megkülönböztetődik egymástól a műemlék és az emlékmű, mely különbség tartalmi illusztrációját „minden lexikon meghatározásánál világosabban”⁶ adják Goethének egy halott barátja emlékét idéző sorai a strassburgi Münterről: „szívem, mely akkor még ifjabb, forróbb, bolondabb és jobb volt, mint ma, esküvéssel fogadta: mihelyt javaim biztos élvezetéhez jutok, *emlékművet* emelek neked márványból vagy homokkőből, ahogy lehetőségeim engedik”⁷.

Miközben számos nyelv, így a francia, az angol és a német sem tesz különbséget az emlékmű és a műemlék között, és a két kategóriát egyaránt a latin *monere* szóból eredeztetett monumentum fogalmával írja le, magyarul nemcsak hogy külön kifejezés áll rendelkezésre az eltérő tárgyejegyetek megkülönböztetésére, hanem azok jelentése között is egyértelmű a különbség. Az *emlékművet* az utókor emeli és maradandónak kell lennie; a művészeti emléket (*műemléket*) a múlt hagyja örökölni az utókorra. Előbbi tudatos döntés eredménye, utóbbi státusza némiképp bizonytalan: az általa hordozott tudás, tapasztalat és érték mibenléte akár meg is változhat.⁸

Térey János egy Wittgenstein-mottóval indítja a *Paulus*⁹ utolsó, Königsring című fejezetét. „Az építészet valamit megörökít és megdicsőít. Ezért nem létezhet építészet ott, ahol nincs mit megdicsőíteni.” Noha az idézet egyértelmű kapcsolatot körvonalaz az építészet, a történelem és az emlékezet között, nem szabad elfeledni, hogy az építészeti monumentalitás – és a folyamat, amelynek során az épületek a saját funkciójukon túl a múlttal kapcsolatos tudások és képzetek hordozójává vál(hat)nak – a XIX. század előtt korántsem volt ennyire magától értetődő.

Emlékezet és építészet

A művészet fogalmi emancipációjának idején Lodovico Castelvetro is kísérletet tesz arra, hogy meghatározza a különbségeket, amelyek elválasztják a művészetet a kézművességtől, és fordítva, hogy pontosítsa a hasonlósá-

gokat, amelyek egymáshoz kötik a mai értelemben vett képzőművészeteket.¹⁰ Castelvetro az emlékezet istennőjét, Mnemoszünét hívja segítségül: szerinte a kézművesség olyan dolgot hoz létre, amire szükség van; a költészet, festészet és szobrászat pedig olyat, hogy bizonyos dolgokat az emlékezetben tartsanak. A művészet mint a „nagy” ember „történelmi” tetteit megörökítő médium Castelvetro *Poétikájában* tökéletesen illeszkedik a késő reneszánsz neoklasszicizmusához és a mitológiai karakterek irányába mutatott elfogultságához. Elgondolásával azonban nemcsak hogy számúzi az építészetet a művészetek köréből, de fölfüggeszti mint az emlékezet mediális alternatíváját is.

Emlékezet és emlékezet között persze óriási különbségek vannak. Az irodalomtudós Castelvetro a történelem mimézisét várja el a költészettől, amelyre az építészet csak áttételesen, bizonyos romlenyomatok segítségével képes. Az omladékarchitektúrák emlékezettechnikai potenciálját használják ki az athéniaiak akkor, amikor a perzsa dúlás mementójaként érintetlenül akarják hagyni az Akropolisz dűledékeit. De ebbéli jelentőségére ismer rá John Ruskin is, amikor retrospektív utópiájának részeként megteremti a műemlékek romkultuszát.¹¹ Ruskin az elmúlás emlékeit sikerrel helyezi az építészeti mnemotechnika új foglalatába, amikor kijelenti: „Élhetünk nélküle, áldozhatunk nélküle, de nem emlékezhetünk nélküle.”¹² Bármennyire egyértelmű is Ruskin számára a rom mnemotechnikai eszközként meghagyott státusza, a XX. század második felében zajló építészettörténeti változások, továbbá a rom mint olyan funkcionális mibenléte megkérdőjelezte annak létjogosultságát.¹³ A drezdai Frauenkirche és általában a rom emlékezettechnikai működése kérdőjeleződött meg a késő posztmodern építészet dekonstruktivista áramlatával és keretes szerkezetű korszakhatáraival. Charles Jencks, a posztmodern építészet szellemi atyja a Pruitt-Igoe lakótelep 1973-as felrobbantásához köti a modern halálát, így az építészetteoretikusok nem véletlenül tartják a World Trade Center elpusztítását olyan keretes szerkezetként megjelenő, a posztmodernet lezáró korszakhatárnak, amelyet az összeomló épületek képein túl a komplexumokat – a lakótelepet és az ikertornyokat – tervező Minoru Yamasaki személye is erősít. A lakótelepek porból előtörő torzója 1973-ban a CIAM – Congrés Internationaux d'Architecture Moderne (Modern Építészet Nemzetközi Kongresszusa) – által kidolgozott lakótelep-építési elveket érvénytelenítette; az ikertornyok csontváza pedig 2001-ben tette visszavonhatatlanul illegitimé a dekonstruktivista építészet ikonográfiáját. A romhoz

kapcsolható jelentések, a dolog kontextusa változik meg a háttérben zajló, utóbb építészettörténeti jelentőségűnek bizonyuló események hatására, amellyel bizonyára összefügg a romok alakhú újjáépítésével kapcsolatos megengedőbb hozzáállás is. Egy rommementó – ráadásul – sohasem átmeneti állapot, a természetes és teljes pusztulás folyamatának egyik tetszőleges és folyamatosan változó pillanata, hanem annak egyetlen, hatalmas energiákkal megőrzött és fenntartott állapota. A rom ebben az értelemben: funkció, mi több, küldetés; rendeltetéselvéből fakadóan pedig bizonyos formai és esztétikai elvek szerint rendeződő tárgyalakulat, és ebbéli minőségében szükségképp lesz hasonlatos a városi térbe olvadó egyéb – a mnemotechnikai potenciáljukat elvesztő – emlékművekhez.

Trauma-terek

De mi marad akkor, ha a tragédiát indexikus jelként őrző rom sem alkalmas már az emlékezet fenntartására? A kérdés kapcsán szerveződő diskurzusok jellemzően két mederben zajlanak. Az egyik széles értelmezési horizontot nyit, amelynek látószöge az építészeti örökségnél nyit és a kortárs múzeumépítészetnél zár.¹⁴ A másik beszélgetés értelmezési kerete némiképp szűkebb, és kifejezetten a trauma megjeleníthetőségének, feldolgozásának stratégiáit tárgyalja.¹⁵ A(z építészeti) mű mnemotechnikai potenciálja ebben az esetben a feldolgoz(hat)atlanra, az elmond(hat)atlanra koncentrál. Legkiemelkedőbb példáiban ezért túllép a vizuális reprezentáción, és optikus-haptikus eszközeivel az emlékezés folyamatát, annak lehetséges eljárásait is problematizálja. Az élmény elbeszélhetetlensége¹⁶ ugyanis az emlékezettörténet kritikus fordulatává teszi a pillanatot, amelynek során a trauma a szemtanúk és a túlélők biografikus emlékezetéből a tágabb közösség kulturális emlékezetébe¹⁷ hagyományozódik. Az érintettek halálával ez az akár évtizedekig is elhúzódó pillanat teszi érvénytelenné az első világháború áldozatai számára emelt kakastollas csendőrszobrot, teszi gazos provizóriummal az úgy hagyott Frauenkirchét Drezdában, és hagyja, hogy az utókor számára jelentőségét veszített tárgyakként simuljanak a város interfészébe. Funkciójuk megszűnik, esély sincs arra, hogy a kulturális emlékezet terében a traumaközösségen kívüli térhasználókat is bevonja az elgondolhatatlanság élményébe. Ebből a szempontból is tanulságos a Turi Attila által tervezett hegyvidéki Turul tér Budán. Turi 2003-ban kapott megbízást az önkormányzattól arra, hogy turulmadaras szobrot emeljen a II. világháborúban elesett kerületi lakosok emlékezetére. Hiába lett a terv legnagyobb erénye

a környező park rendezése, hiába jelentkezett Turi Attila – a *Trefort-emlékhely*nél egy évtizeddel korábban – a kőfugákba mart fémszalagokon megjelenő áldozatok nevével, a szoborállítási alapkoncepciója nem tette lehetővé azt, hogy a II. világháború borzalmait, esetleg a magyarság kollektív traumájának tekinthető „Trianon” feldolgo-

II. világháborús emlékmű,
Turi Attila
Budapest,
XII. kerület
(Istenhegyi-
Böszörményi
út sarka)
2003



zását a nyolcvanas évektől megjelenő új emlékezetstratégiák mentén kezdjük el. Legyen bármily expresszív is a reliefsként kialakított park, annak – a programból eredő – reprezentativitása nem teszi lehetővé az afféle használatot, amelyet a londoni Hyde Parkban felépített és a Gustafson Porter által tervezett *Diana Memorial* (2004) támogat. Ott a tereplejtést kihasználva egy ovális gránitmederben néha csendesesen csobogó, alkalmasint vadul áradó víz teremt(het) metaforikus-metonymikus kapcsolatot az elhunyt hercegné életfordulataival. Az emlékmű nem sugall, és nem követel: miközben a park látogatói és a gyerekek élvezettel pancsolnak a vízben, akár meg is sejthetnek valamit Diana megnyílóan befogadó személyiségéből. Vagy nem. És az sem baj.

2003-ban még nem volt elég nemzetközi tapasztalat arra vonatkozólag, hogyan lehetne a tájépítészet eszközeit hadra fogni az emlékhelyek kialakításakor, méltatlan is lenne egy akkor még nem létező hagyományt számon

Málenkij Robot
emlékmű,
Párkányi Raab Péter,
Birkás Gábor
Ferencvárosi pályaudvar,
Budapest,
2017



kérni Turi Attilán. A Turul tér pusztán azt példázza, az építészeti részletlelményektől függetlenül: vannak bizonyos alapkoncepciók, amelyek a látogatót a passzivitásában hagyva nem vezetnek katarzishoz, nem bátorítják az emlékezés aktív folyamatát. Az eltelt közel másfél évtized tapasztalatait viszont már szerencsésen magába építi valamelyest a *Málenkij Robot* emlékmű, amelyet a Ferencvárosi pályaudvar betonbunkerének felhasználásával tervezett Párkányi Raab Péter és Birkás Gábor 2017-ben. Noha a dokumentációs központ még nem készült el, a figurális kompozíció közvetlen kommunikativitása mögött már egy másodlagos, szinte megfoghatatlan értelmezési keret adódik, amely a lehetetlenségről szól. Ebben az olvasatban mintha az emlékezésre való kollektív kép(esség)telenség(ünk) találkozna azzal az urbanisztikai tehetetlenséggel, amelyet a vasbeton bunker elmozdíthatatlan dugója generál ezen a helyen. Szinte alakzati átfedést, szerkezeti azonosságot mutat, ahogy egymásra vetül a tér és a múlt egy-egy emészthetetlenségében elgondolhatatlan és elgondolhatatlanságában megemésztethetlen darabja. Vagyis több százezernyi ártatlan magyar elhurcolása, és a térbeli zárványként, urbanisztikai feketelyökként felbukkanó betonmonolit. Ha ekként tekintünk a 2017-ben átadott *Málenkij Robot* szoborkompozíciójára, akkor van esély arra, hogy a dokumentációs központ installálásával, a bunker megnyitásával jelentős emlékhely jöjjön létre. Ehhez viszont az kell, hogy intenzívebb kapcsolat szerveződjön tartalom és hely; hely és szobor; szobor és városjáró; városjáró és tartalom között.

Noha az emlékezetgyakorlatok mibenléte különös élességgel merül fel a II. világháború kapcsán, az új traumaemlékművek östípusát 1982-ben adták át Washingtonban Maya Lin kínai-amerikai egyetemi hallgató tervei alapján. Az épphogy húszéves Maya Lin a különböző kultúrák eltérő temetkezési szokásairól szervezett Vincent Scully-szemináriumon vett részt, amikor „szembejött” a pályázat által felkínált lehetőség. A Lincoln- és Washington-emlékműveket szimbolikusan összekötő „tájseb” a földből indul. Középen, a törésvonalnál kezdődnek a nevek évek szerint rendezve, ábécésorrendben megjelenítve az áldozatokat. A földbe visszacsúszó fal „sarkán” az utolsó évszám nem a háború vége: a nevek az emlékmű „elején” folytatódnak, így utalva az erőszak folytonosságára, a háború szakadatlanságára. A zsúri döntése és a megoldás elemi felháborodást váltott ki a veteránokból. Az idegörlő viták a vietnami háború hagyományos ikonográfiáját – a lobogót, továbbá a fejfává vált kompozíciót: a bakancsot, mögötte a szuronnal földbe szúrt puskát és rajta a sisakot – kérték számon a terven.

A felismerhetőség, a képi emlékezet igénye konfrontálódott itt egy olyan, ikonoklaszta trauma-tér lehetőségével, amelynek működéséről akkor még nem lehettek gyakorlati tapasztalatok. Lin célja az volt, hogy elfogadtassa a halált, ennek hiányában ugyanis elképzelhetetlennek tartotta, hogy a háborús sebek begyógyulnának. Az emlékmű átadása végül katartikus jelenetek sorát eredményezte: a közel hatvanezer vésetet tartalmazó gránitfal előtt többen zokogtak, mások frottázsokat készítettek a számukra kedves nevekről. A falat azonnal használatba vették: 1982-es átadása óta „eleven emlékmű”, mintegy százötvenezer emléktárgyat hagytak tövében a bajtársak és az elesett rokonok emlékére.

Hiányalakzatok – ellenemlékművek

A Vietnam emlékhely példája gyümölcsözően hatott a holokauszttal kapcsolatos emlékezzetechikai diskurzusokra, és termékeny kiutat kínált az ábrázolhatatlanság adornói dogmájából,¹⁸ továbbá abból a csapdahelyzetből, amelyet a hagyományos emlékművekkel kapcsolatos emlékezzetechikai kihívások jelentettek Németországban a háború után született nemzedék számára. Turai Hedviget idézve: a „bűntelen német generáció [...] kötelességének érzi az emlékezést: lelkiismeret-furdalást nem éreznek, de az emlékezés felelősségét vállalni akarják apáik és nagyapáik, anyáik és nagyanyáik tetteiért”.¹⁹ „E nemzedék tagjaira – írja James Young – a háború utáni időszak kettős örökségének terhe nehezedik: egyfelől mély gyanakvás a nácik által kedvelt és előszeretettel használt monumentális formákkal szemben, másfelől az a vágy, hogy emlékezésük módjával különböztessék meg magukat a gyilkosok nemzedékétől.”²⁰ A kilencvenes évek elején Európában is megjelentek azok az építészet és a szobrászat határán álló emlékművek, amelyek a hiánnyal, pontosabban az eltűnt hiánnyal foglalkoztak. Christian Boltanski-tól a *Hiányzó épület* (1990) vagy Micha Ullmann bebelplatzi *Könyvtárát* (1994), esetleg Rachel



Whiteread judenplatzi *Könyvtárát* (2000) Bécsben éppúgy a hiány motívuma kapcsolja össze, mint ahogy Nagy Marianna debreceni *Holokauszt Emlékhelyét* (2015), Daniel Libeskind *Berlini Zsidó Múzeumát* (1999/2001), vagy Jonas Dahlberg *Július 22-ét*, amelyben a norvég kormány Uttoya szigetének átvágásával állít(ott volna) emléket a Breivik-mészárlás áldozatainak. A trauma és a hiány motívumai gyakran jelennek meg a topográfia koordináta-rendszerében. Günther Demnig botlatókövei vagy Berlinben a Grünwald Pályaudvar *17-es vágánya* (Hirsch, Lorch und Wande 2006) megszüntetik a mű önmagában érvényes jelbeliségét; az „kizárólag a megjelölt térrel, a hellyel való kontextusukban [lesz – betoldás: WGA] érvényes”.²¹ A hiány és a topografikus hitelesség alakzatait ötvözi Csákány István Marcel Breuer-emlékszoba terve (2010), amelynek nehezen befogadható, már-már polgárpukkasztó zsenialitása viszont épp abban állt, hogy az áldozatdiskurzusoktól független, új szintaxis mentén illesztette egymáshoz az emlékműszobrászat toposzait. Mely toposzok az elképzelt műben Breuer Marcell pécsi nemlétére és hiányára utaltak.

Holokauszt emlékhely, Nagy Marianna
Debrecen,
2015



A hiányalakzatok építészeti megjelenítésére lett példa Nagy Marianna *debreceni holokauszt emlékhelye* (2015) és Sugár Péter Dohány utcai *Gettó-emlékfala* (2014). A debreceni emlékmű története bizonyos elemeiben megismételte a Vietnam-memorial tervezéstörténetét. A magyar példában is egy fiatal építészhallgató terve nyert, itt is a nevek megjelenítésével utaltak az áldozatokra, az imént említett hiányalakzat, a „nincs” poétikája a Corten lemezből kivágott betűk ürréval fogalmazódott meg. A homogén betűsorból csak alkalmanként ragyog fel feketén egy-egy név, ahogy az előtető perforált betonlemezén keresztülsütve egy rövid időre megvilágítja azokat a nap. Nagy Marianna költői megoldásának célja nem emlékmű, „hanem egy emlékhely megteremtése volt, mely közösségi térként tud kapcsolódni az ott kialakult kulturális élethez, annak ren-

< **Judenplatzi Könyvtár, Rachel Whiteread**
Bécs, 2000

dezvényeihez”.²² Sugár Péter emlékfala ugyanakkor felvet néhány kérdést mind a programot, mind pedig a pozíciót illetően, mely kérdések egyben azt is jelzik, hogy ebben a műfajban adott esetben fontosabb a komplex történeti és topográfiai hitelesség – ha úgy tetszik: „igazság” –, mint az esztétikai koherencia, netán formai ingénium.

Sugár Péter emlékműve ugyanis – hiába idéz falat – egy olyan helyre épült, ahol nem volt gettófal; és a kivitelezés intelligenciáján, az anyagválasztás eleganciáján, továbbá a formák esztétikáján túl olyan dologról nyújt élményt, amely alapvetően nem *ott* volt, nem *úgy* volt. Nem arról van szó, hogy ne lennének hitelesek azok a fotók, amelyek a leselkedőlyukakon tárulnak fel, hanem arról, van-e kapcsolat a betonba öntött térképen a kukucsálók által megjelölt földrajzi hely, a „valóság” és a fotók között? Nem feltétlenül tiszta a leselkedés aktusa sem. Ez a korabeli pesti zsidóság és kultúra inkluzív jellegére utalna, esetleg valamiféle titkot lebbentene fel? És ha igen, mi lenne az? Az emlékmű átadásának pillanatában ráadásul még túlzottan közeli volt a 2012-es velencei építészeti biennálé orosz pavilonjának földszintjére installált kiállítás. Ott ugyanis hasonló leselkedőlyukakon tárultak fel az orosz tiltott városok, amelyek létezéséről a rakétafejlesztő tudósokon kívül gyakorlatilag senki sem tudhatott. Helyén volt tehát ezek felfedése a titkos pillantás számára, ám ugyanezen titkos pillantás célja már némiképp elbizonytalanító egy holokauszt-emlékfal kapcsán. Ezen fenntartások – hangsúlyoznom kell, nem a tárgy esztétikai integritását kérdőjelezi meg, hanem arra kívánnak rávilágítani, efféle integritás nem is tételezhető az összes részletet koordináló koncepcionális helyénvalóság hiányában.

A sokaság művészete

A hiányalakzatok megjelenítése mellett az építészet diszciplináris önazonosságát hirdetve született meg 1999-ben a *berlini Meggyilkolt Zsidók Emlékművének*

terve Peter Eisenmantól, egy tájléptékű alkotás, amely tekinthető a Maya Lin által először körvonalazott koncepció építészeti betetőzéseként is. Az építészet tökéletes autonómiáját valló Eisenman elutasított bármiféle értelmezést: éppúgy vitatta a betontömbök által sugallt temetőjellegét, mint ahogy véletlennek minősítette azt is, hogy a kétezer-hétszázötvenegy kubus bármilyen módon utalna a Talmud oldalainak számára. Eisenman posztzemiotikai építészete elutasította a narratívát, és az építészeti mű magábanvalóságának hangsúlyozásával a befelé fordulás mellett kötelezte el magát. A World Trade Center összeomlásával abszolúttá emelt – és fölötte tragikus – építészeti spektakulumból elfordulva állapítja meg: „A befelé fordulás, vagy ahogy én hívom, a befelé robbanás (implosion), szemben a kirobbanással (explosion), része a mai világunknak. Azt gondolom, a világ ma pszichológiai értelemben befelé tekint, s az építészet erre gyorsan reagálni fog.”²³ Eisenman posztinterpretatív szemlélete ugyanakkor nem zárta ki azt, hogy az emlékmű – bizonyos formai azonosságok révén – egy olyan koordináta-rendszerbe kerüljön, amelyet a sokaság általi térfoglalásnak nevezhetünk. A hiányalakzatokkal ellentétben ezek az emlékművek az alapelemek ismétlésével érik el hatásukat. Egyik első példája volt ennek Hideki Yoshimatsu emlékhelye, amelyet a hirosimai atomrobbantás névtelen áldozatai számára tervezett. A Haizuka-gát építése azzal fenyegette a Mirasakában lévő temetőt, hogy víz alá kerülnek a robbanásban elhunyt, azonosíthatatlan tetemeiket rejtő sírok. A tömegsírt feljebb telepítették, Hideki Yoshimatsu pedig egy vallási tartalom nélküli emlékhelyet képzelt el, amelyben ezeröttszáz krómaccél rúdból álló fémerdő idézte meg az elhunytakat. Olyasfajta, az építészeti és a természeti tér határán álló park jött létre, amely a rudak apró kitéréseivel akár a berlini projekt tudatalatti interpretációja is lehetett.²⁴ De ha ez nincs is így: a két emlékhely ikonográfiai hasonlóságán túl, az alapelemekkel generált tér szakralitása nem pusztán a láthatatlan tartalom, hanem konkrét építészeti műfogások eredményeként valósult meg.

Mindez azért fontos, mert nyilvánvalóvá tette: léteznek bizonyos szabályok, eljárások, amelyekkel az úgynevezett német típusú (ellen)emlékművek a hazai környezetben is megismételhetők, akár meg is előzhetők. Az 1956. október 25-i Kossuth téri sortűz emlékére 2001-ben az egyik túlélő, Callmeyer Ferenc építész tervei alapján helyeztek el száznegyvenhárom darab, öt centiméter átmérőjű bronzgolyót, stilizálva a becsapódó lövedékeket. A Kampfl József közreműködésével született emlékmű a Földművelésügyi Minisztérium

Meggyilkolt
Zsidók
Emlékműve,
Peter Eisenman
Berlin, 1999



déli árkádsoránál található, és nyomemlékként idézi a mészárlás borzalmait. Nincs mögötte olyasfajta kutatás, tényadat, amely tökéletesen hitelessé tenné grafikai megjelenését, ám éppoly sikerrel utal az egykori tetterre, mint a saját korában még jócskán látható golyójelölt pesti homlokzatokra. Can Togay és Pauer Gyula 2005-ben felavatott *Cipők a Duna-parton* című topografikus emlékhelye már ötvözi a hiány-koncepciókat a Callmeyer-féle nyomelképzelésekkel, miközben persze itt sem lehetünk biztosak abban, hogy *azok* a cipők, *ott* és *úgy* álltak a rakparton.

Még komplexebb tanulságokkal szolgál a 2006-ban átadott 56-os emlékmű a Felvonulási téren, amely a berlini Eisenman-projekt formai parafrázisaként, narratív ellenalakzataként olvastatta magát. Ugyan szembemehetett mindazzal, amit a berlini projekt képviselt, mégis szerethető együttesként jelent meg azon a tárgyakkal furcsán teleszórt macskaköves városi mezőn. Az i-ypszilon csoport (Emödi-Kiss Tamás építész, György Katalin képzőművész, Horváth Csaba képzőművész,



Papp Tamás építész) műve úgyszintén ahhoz az emlékmű-ikonográfiához illeszkedik, amelyet az alapelemek ismétlésével létrehozott sokaság ír le. Csakhogy amíg Berlinben Eisenman az összes narratívát elutasítja, addig az i-ypszilon csoport műve komplex üzenetek átadására vállalkozik. Alapja egy kép volt, amely a tüntetésre induló, kart karba öltő egyetemistákat ábrázolta. Az emlékművön az egyént közösséggé kovácsoló ék alak végül feltöri az ellenállást, olyan üdvtörténetet rendelve 1956-hoz, amely a véres megtorlás és a bukás miatt viszont nem igazolható. A szobor az első mámoros napok térbe rögzített pillanatfelvétele, vasba öntött kód, amelynek numerikus részletei komplex szimbolikával utalnak a dátumokra. Kétezer-hat vasoszlop, huszonhárom centiméteres keresztmetszet, az általuk képzett ék tengelye pedig ötvenhat fokos szöget zár be a Dózsa György úttal.

Az emlékmű az átlagemberből hőssé válók, az összefogásukból adódó erő előtt tiszteleg. Meglehetősen túlzottan csevegős, már-már túlterhelt program, amelyet viszont sikeresen ellensúlyoz a Hirosimából és Berlinből kölcsönzött, fékezett habzású forma.

Szövegek a térben

Tűnhet bár egyedinek és megismételhetetlennek az a tervezés- és művészetszínálási metodika, amelynek eredményeként megszülettek az úgynevezett német típusú, vagy James E. Young²⁵ terminológiájával: ellenemlékművek, Szabó Levente Trefort kerti emlékhelye és az ugyancsak általa tervezett Reformáció 500 installációja mint-ha Jochen Gerz saarbrückeni akciójából, esetleg Gunter Demnig botlatóköveiből lesűrhető tervezéstapasztalatokat fogná hadra. Mint ismeretes, Jochen Gerz a Gestapo saarbrückeni főhadiszállásának otthont adó kastély előtti



**Botlatókövek,
Günther Demnig**
Budapest, 2007

tér macskaköveit szedte fel, hogy azokra titokban vesse fel az 1933 után feldúlt zsidótemetők neveit.²⁶ Az akció során 2146 követ szedtek fel és helyeztek a vésetekkel lefelé fordítva sokáig anélkül, hogy erről a hatóság tudomást szerzett volna. Az így létrejött láthatatlan emlékmű ikonográfiáját idézik némiképp Gunter Demnig botlatókövei, amelyekon bronzlapok rögzítik az áldozatok

neveit, és a művész vezeklésként helyez el a járdába azon épületek előtt, ahonnan lakókat hurcoltak koncentrációs táborokba. Az MM-csoport – Bujdosó Ildikó, Fajcsák Dénes, Luk-

< **56-os emlékmű,
I-ypszilon csoport**
Felvonulási tér,
Budapest 2006



**Trefort-kerti
emlékmű,
MM-csoport**
Budapest



Reformáció 500
installáció,
Szabó Levente,
Polgárdi Ákos
Kálvin tér, Budapest
2016–2017



ács Eszter, Szigeti Nóra építész (az ÉME Mesteriskola XXII. ciklusának hallgatói), Roth János, Szabó Levente (az ÉME Mesteriskola mesterei), Polgárdi Ákos grafikus és Albert Farkas szobrászművész – közös munkájaként megszületett Trefort-kerti emlékmű a fenti példához hasonlóképp elválaszthatatlan a helyszínétől. A 2014-ben átadott mű: „Az egyetem mindazon polgárai emlékére, akik a zsidótörvények, a vészorszak, a második világháború áldozatául estek” – rögzíti az egy centiméteres, négyszög keresztmetszetű bronzpálcából kiemelkedő felirat. A mesteriskolás hallgatók megoldásának finomsága, hogy a bronzpálcát nem applikációként, nem szoborként, hanem épületszerkezetként, a már meglévő téglafalaktól elválaszthatatlan fugaként inkrusztálták. A helyétől a szó szoros értelmében elválaszthatatlan fémszalag – ha akarjuk, szubtilis ornamentum, ha akarjuk, jelentéssel telített cezúra, amely éppúgy utalhat egy építmény szétvágottságára, mint az „előtte” és az „utána” közötti különbségre. A bronzszalag értelmezési teherbírása éppoly komplex, mint az F. Kovács Attila által tervezett Terror Házán a fekete kereté. Míg a korabeli kritikák²⁷ az épületbe installált posztmodern kiállítást közhelyek megjelenítéseként bírálták, és Rényi András azt feltételezte, hogy „a harcias Terror Háza a pengefallal együtt is előbb-utóbb ugyanúgy beleolvad a környezet fecsegő, szürke unalmába”,²⁸ tizenöt év elteltével azt láthatjuk, hogy ez nincs így, mi több, a pengefal a figyelemfelkeltés és/vagy a gyász fekete kerete helyett nem kevesebbet vállalt magára, mint hogy létező kontextusából és az időből szakítsa ki az épületet. Szabó Leventéék fémszalagja kevésbé látványos, viszont majdhogynem vizuális exemplum a már említett Jochen Gerz gondolataihoz: „A James E. Young által ellenemlékműnek nevezett alkotások közös tulajdonsága, hogy csalódást keltenek. Vagyis a téma kelt csalódást, mert a mű nem a heroikus múltat jeleníti meg, hanem a negatív múltat; a csalódás pedig nemcsak az illúziók elvesztését jelenti, hanem a hazugságok széttépését, a csalás meg-

szüntetését is” – idézik műleírásukban.²⁹ F. Kovács Attila szalagja az épület időbeli és – az Andrassy út kontextusában – kompozicionális kontinuitását szakítja meg; Szabó Leventéék bronzcsíkja a ház szerkezeti folytonosságát, materiális intaktságát függeszti fel, ezáltal is utalva a jövőtehetetlenre. A kicsit feljebb idézett Gerz-interjú részlete majdhogynem program Szabó Levente és Polgárdi Ákos számára, ennek betetőzését azonban nem egy traumaemlékmű, hanem a 2016 és 2017 között felépült Reformáció 500 Kálvin téri installációja jelentette. A reformáció szer-teágazó hatástörténetének illusztrálására Szabó Levente és Polgárdi Ákos tervezőgrafikus „azt a megoldást választották, hogy a Kálvin tér burkolóelemeiből kilencvenöt darabot egyedi gyártású, finombeton térköre cseréltek. A betonelemek felületére minden esetben két idézet került: a legnagyobb reformátoroktól (Luthertől, Kálvintól, Zwinglitől, Melanchthontól és társaiktól) származó egy-egy gondolat, valamint egy magyar, a lehető legtágabban értelmezett reformáció-vonatkozású szövegrészlet – utóbbiak esetében a koncepció úgy nyúlt vissza a reformáció korabeli magyarországi szerzőihez, hogy párhuzamosan a XIX., XX. század vagy a ma élő kortársaknak is teret engedett.”³⁰ Az installáció úgy eredményezett hatalmas változást a köztérben, hogy annak fizikai jellegét még rövid időre sem korrumpálta építkezés; úgy lett a városból kulturális emlékezet tere, hogy annak használati rendje nem változott meg. Szabó Levente és Polgárdi Ákos térbeli olvasókönyve egyszerre illeszkedik a Gunter Demnig-féle botlatókö-hagyományhoz és egy északnyugat-angliai üdülőváros, Blackpool köztéralkítási koncepciójához. Hangsúlyoznom kell, fel sem tételezem, hogy Szabó Leventéék koncepciója akár csak közvetetten is merített volna a blackpooli példából – ahhoz túlzottan is szervesen illeszkedik az ellenemlékművek hazai recepciótörténetéhez. Érdemes azonban felvillantani azokat a virtuális párhuzamosságokat, amelyek mentén az angliai példa irányából is olvasható lesz a Kálvin téri mű. Gordon Young grafikus 2011-ben készítette el azt a közteret, amelynek burkolata méteres ékszerbeton-lapokba öntött komédiaidézetekkel vált az angol humor térbeli könyvévé. A Blackpool-torony lábánál létrejött piazza a helyi varieték kissé durva, „kékgalléros” humorának állított emléket azzal, hogy a poszterek jellegzetes grafikája szerint helyezett el idézeteket több mint ezer humoristától, a szofisztikált Monty Pythontól a harsány Rik Mayallig. Meglehet, drámaian eltér a három koncepció – vagyis a bronzcsík, a Reformáció 500 és a Komédiaszönyeg – annak tekintetében, hogy az egyik az eltűnt hiány traumahelyeként, a másik időleges köztéri installációként, a harmadik pe-

dig színes-szagos albumként kezeli a városi teret, közösek azonban abból a szempontból, hogy a városi interfészt tudatosan továbbírható palimpszesztusként tekintenek az utca felületére. Hogy ez egyáltalán lehetséges, az persze a városi tér verzatilitásának következménye, annak, hogy képes önmagába szülni a legkülönbözőbb hatásokat is.

Emlékeépületek

Az F. Kovács Attila által tervezett Terror Háza (2002) ahhoz a voltaképp nem is oly régi emlékműtípushoz tartozik, amelyet példák olyan sora vezet, mint a Halikarnasszoszi mauzóleum, Leo von Klenze Walhallája, vagy Karl Fridrich Schinkel Neue Wachéja, amelyet Heinrich Tessenow alakít át I. világháborús emlékművé. Az emlékműépületek a szemipublikus köztereket ötvözik a trauma-terekkel, metafizikai hatásukat pedig a lehetőleg üres építészeti tér immanens szakralitása erősíti fel. A bánat transzcendens templomaivá válva ezek a házak a szent világiasság³¹ és a profán szentség egyidejű megidézésével hatnak a látogatókra. Kevésbé a program vagy az ikonográfia: inkább az építészeti tér pszichológiai hatásával támogatják az emlékezés eltérő módjait. Éppúgy, ahogy – Kevin Roche-sal szólva – nem kell tábla ahhoz, magunktól elcsendesedjünk egy gótikus székesegyházban, vagy – Adolf Loost idézve – megilletődjünk, ha az erdőben járva egy hat láb hosszú, három láb széles halomra találunk, nincs szükség a figurális emlékeztetésre a United States Holocaust Memorial Museumban sem, amely James Ingo Freed tervei alapján épült fel Washingtonban 1986 és 1993 között. Az emlékműépületek egyik első példaként ez a ház nem mond le az építészeti narrativitásról, hanem a holokauszttal kapcsolatos szöveg-helyek inszenálásával gyakorol hatást. A fény csarnoka, az áldozatok kürtője, a vagonokat és kemencéket idéző részletek mintha bevezetnék F. Kovács Attila későbbi stratégiáját. Az érett posztmodern stílusjegyeit rendkívül kulturáltan felmutató washingtoni épület tudatosan vállalta a múzeumfunkcióból következő oktatás és archiválás mellett az emlékezés programját. Az építészeti megoldások a hely és a kontextus hiánya okán pedig szükségképp lettek kép- és idézetszerűek. Az Egyesült Államokban ugyanis nem volt zsidóüldözés, nem voltak embertömeget szállító marhavagonok, a haláltáborokban történt borzalmakról is csak képeken, elbeszéléseken keresztül értesülhettek. „Freed – írja Gárdonyi László – maga is a náci hatalom elől az Egyesült Államokba menekült német szülők gyermeke, művének alapzatába, két urnában eredeti, európai haláltáborokból származó emberi hamvakat és földet temetett, hogy megteremtse a szellemi és kultu-

rális kapcsolatot.”³² Freed épülete a tudás és a hit közötti törekeny viszony illusztrálása. Míg klasszicizáló külseje a német kultúra és civilizáció tojáshejszerűen vékony hártájára parafrázis, addig a belső: kísérlet a holokauszt iszonyatának szemléltetésére. A ház³³ azonban nemcsak megjeleníthetőségért folytatott küzdelem emléke, hanem az identitásátalakításért folytatott tervezői harcáé is: „magam is zsidóvá kellett válnom, hogy képes legyek megtervezésére” – nyilatkozta James Ingo Freed.³⁴

Emlékpont,
F. Kovács Attila
Hódmezővásárhely,
2006



A Terror Háza, a hódmezővásárhelyi *Emlékpont* (2006) és a Józsefvárosi pályaudvaron felépült *Sorsok Háza* (2015)³⁵ a washingtoni múzeum által képviselt reprezentációs stratégia örököse. Míg Washingtonban a technolo-



gizált emberirtás industriális tárgynyomatai sokkolnak, addig F. Kovácsnál a legfőbb elidegenítő-elemelő elem – az Andrassy úti gyászkeret funkcionális újraértelmezésének tekinthető – morzsalékmező.³⁶ A történetmesélési, láttatási szándék összefonódik F. Kovács Attila házaiban a posztmodern intelligens figurativitásával, ami együttesen aknázza ki a stílusban rejlő szemiotikai potenciált, és biztosítja a műfaj által elvárt jelentésséget. Nem változik ez a képlet a késő posztmodernben – vagy ahogy az építészek becézni szeretik, a dekonstruktivizmusban

Sorsok Háza,
F. Kovács Attila,
FBIS architects
Budapest,
1996

sem. A különbség annyi, hogy a színpadképszerű, gyakran egyirányponthoz beállításokat a terek manipulálása váltja fel. Ebből a szempontból is fölötte tanulságos, ahogy átmeneti térszituációt teremt az emlékpontba installált szoborpark. Az irdatlan, a teret áttörő szobrok lábai között bóklászó látogató a tér hatása okán éli át a diktatúra nyomasztó rettenetét. Elunthatatlan lelemény ez F. Kovács Attilától, és egyben rá

is világít a posztmodern és a dekonstruktivizmus közötti reprezentációs különbségekre. Míg a posztmodern közvetlenül vállalkozik egy történet átadására, addig a dekonstruktivizmus építészeti kiadása egy filozófia illusztrációja. Ebbéli minőségében viszont szükségképp kényszerül olyan dolgok megjelenítésére, amelyek eleve idegenek az építészettől. Egy szerkezet erőjátéka még akkor is rendezett, ha a struktúra kaotikus; egy ház még akkor sem dől fel, ha úgy is tűnik; a tér akkor is létezik, ha az űrként, netán hiányként

tételeződik. És nem, a ház nem folyamat, eljárás, mint ahogy azt Jacques Derrida javasolja a szövegek kapcsán *Grammatológiájában*,³⁷ hanem tény. Lezárt esemény. Az építészeti dekonstruktivizmus költsége viszont épp abban rejlett, hogy olyan filozófiai posztulátumok megjelenítésére inspirálta az építészeket, mely posztulátumok alapvetően voltak idegenek a diszciplínától és a gravitáció ellenében tett évezredes erőfeszítéseitől. Mindez viszont magától értetődő párhuzamokat vont az iszonyattörténetek kizökkentettségével, az eltűnt hiányalakzatokkal, ami meg is magyarázza, hogyan válhatott olyannyira sikeres emléképületté Daniel Libeskind osnabrückeri Felix Nussbaum Múzeuma³⁸ (1996), majd a Berlini Zsidó Múzeuma (1999/2001). A descartes-i koordináta-rendszerrel szakító berlini ház a zsidóság által lakott városrészek virtuális összekötésével és benne végigfutó hiánytérrel a holokauszthoz rendelt építészeti képzetek merőben új típusával állt elő. Az elv, amely mentén térprogramját szervezte, olyannyira jó volt, hogy 1996-os osnabrückeri debütálása után – a Felix Nussbaum Múzeum labirin-

tusszerű és többnyire zsákutcákban végződő rendszerét adaptálja Libeskind Berlinben egy cikcakkal perforált központi ürességgé –, nos ez az elv nem szorult módosításra a későbbiekben sem. Noha a posztmodern és a dekonstruktivizmus narratív lehetőségei közel azonosnak tűnnek, előbbi a színnel, a formával és az építészeti kulturális ikonokra tett utalással éri el hatását, utóbbi viszont az építészethez mint olyanhoz rendelt definíciók újraértelmezésével hozza létre a zavar és a káosz tereit. Az indok – a fentiekén túl –, amiért a múzeum mint rendeltetés szinte magától értetődően inkorporálta a trauma-tereket, az éppúgy ered tehát az építészeti tér hatásából, mint a múzeum funkciójához rendelt templomképzetből; éppúgy a múzeum köztérjellegéből mint a rendeltetés megváltozásából; éppúgy a posztmodernen belül lezajlott stilisztikai változásból, mint a közösségi képzetek kommunikatív reprezentációjából. A múzeum ma a társadalmi, városi, publikus és művészeti terek metszéspontja. És szent világiassággal felruházva azzá lettek a trauma-terek is.

És végül

Korántsem ért véget az út, amelyet a trauma-terek ikonográfiája járt be Maya Lin Vietnam Emlékhelye óta. Az úton található tárgyak közös tulajdonsága, hogy egyik sem próbált meg az esztétizálás direkt eszközeivel élni, noha – F. Kovács Attila művészetére gondolva – nagyon is hangsúlyoztak bizonyos esztétikai kereteket. E sorok írásakor nem tudni, hogy a traumákkal kapcsolatos emlékhelyek a jövőben merészkednek-e ebbe az irányba, kísérlet mindenesetre történt bizonyos esztétikai újrakonfigurálásra. A 2016-os velencei építészeti biennáléra installált *Bizonyítékraktár* hófehér, szüpermatista minimalizmusa mindenesetre erre is példa.

A holland származású, Kanadában élő történész abban a perben kapott kulcsszerepet, amelyet David Irving indított a Penguin kiadó ellen. Jan van Pelt feladata az volt, hogy bizonyítékokkal szolgáljon arra, hogy a holokauszt valóban megtörtént. Egyetemi hallgatók bevonásával a gázkamrákról készült tervek és dokumentumok ezreit tanulmányozták át, és tisztán az építészeti megoldásokat vizsgálva bizonyították a népiertés tényét. A bizonyítékokat egységes gipszreliefekké öntötték, és úgy installálták, hogy a kiállítóterén a legtöbb látogató csak keresztülröghant. A kiállítás borzalma az építészeti logikában, a funkcionalitás kegyetlenségében – és az azt makulatlanná idegenítő esztétikai keretek ellentmondásában rejlett. Van ugyanis valami iszonyatos és rémisztő abban, ahogy a németek a rájuk jellemző precizitással és problémamelemzéssel finomították a halálgyárak működését, de



Bizonyítékraktár
Jan van Pelt
Velencei építészeti
biennále, 2016

éppily rémisztő, ahogy az építész látogatóból előtört a – nem tudok jobb szót: a kegyetlen mérnökállat, a szó szoros értelmében vett fasisztoid funkcionalizmus, és nemcsak hogy értette, de a zsigereiben tudta, hogy igen, kell egy kémlelőnyílás az ajtóra, hogy ellenőrizni lehessen a funkcionális folyamatokat; hogy igen, így kell acélkosárral belülről megvédeni a kukucskáló üvegét, hogy a benn fuldokló szerencsétlenek ki ne törhessék azt, és igen, persze hogy kifelé kell nyitni egy gázkamra ajtaját, hogy egyáltalán be lehessen menni, hogy lehessen – Röhrig Gézát idézve – „ezt az összeölelkezett, hullamerev biomasszát valahogy szétcincálni”. Bevallom, elborzadtam magamtól, amikor rájöttem, idővel nem emberként, hanem építészként látom a hófehér mikroreliefeket, és hümmögni, meg bólogatni kezdek, hogy igen, ez egy jó alaprajz.

Az installáció kegyetlen rafinériája eme távolságkeltésben rejlett. Fogalmam sincs arról, mennyire helyes esztétikai értelmezhetőséget adni egy holokausz kiállításnak. A mindent egységesítő fehér táblák, akárcsak a Braille-írás, egy építész számára kevéssé a laboratórium hűvöségét, mint inkább a minimalizmus szemcsiklandját hordozta. Azt sem tudom, mennyire lenne őszinte a szörnyűlködésem az archív fotók láttán. Drámai volt érezni, hogy építészként, mérnökként mennyire könnyű lépni menni, a legnagyobb gazemberségekhez szakemberként közelíteni.³⁹

De ez már egy másik történet.

JEGYZETEK

- 1 DÉRY Attila – MERÉNYI Ferenc: *Magyar Építészet 1867–1945*. Bp., Urbino, 2000, 6. sk.
- 2 Például HONOUR, Hugh: *Klasszicizmus*. Ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1991, de elég csak a Károly herceg fővédnökségével épülő Poundbury középkori-klasszicizáló városkájára gondolni. (Leon Krier)
- 3 ROWE, Colin: *The Mathematics of the Ideal Villa = The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Massachusetts and London, England, The MIT Press, Cambridge, 1976, 1–28. A rendkívül szellemes tanulmány Le Corbusier villái és a Palladio-alkotások szerkezeti rendje közötti azonosságokat mutatta ki. Rowe felvetése nem spekuláció: a klasszicizmushoz fűződő szoros kapcsolatról árulkodnak Le Corbusier szerkesztővonalai éppúgy, mint a négy (villa) elrendezést bemutató diagramja is 1929-ből.
- 4 Az építészeti újdonság elutasítása, vagy legalábbis megkérdőjelezése nem új keletű, elég csak Mies van der Rohe bonmot-jára gondolni, hogy „az ember nem találhat ki minden

hétfőn új építészetet”. Az elméleti alapokon történő megkérdőjelezéshez a legtöbb gyúanyagot Richard Dawkins mém-elmélete adta, amelyet *Az önző gén* című könyv 11. fejezetében formulált (DAWKINS, Richard: *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press, 1976, magyarul: DAWKINS, Richard: *Az önző gén*. Ford. SÍKLAKI István, Bp., Gondolat, 1986). Dawkins mintegy pedagógiai párhuzamként veti fel annak lehetőségét, hogy a gének *mintájára* létezhetnek a kultúrát továbbörökítő, önmagukat replikáló alapegységek, amelyeket a francia méme – emlék szó alapján nevezett el. Dawkins könyvében még párhuzamról beszél, és a folyamatot nem azonosítja az evolúcióval. A memetika önálló szakirodalommal rendelkező tudományterületté vált az elmúlt negyven évben – lásd DENNETT, Daniel C.: *Mémek: mítoszok, félreértések és féllelmek*. Ford. GRUBER Andrea = *Információs Társadalom*, 2002, 2. sz., 6–17., de ami fontosabb: segítségével bármilyen újnak tűnő építészeti elemről bebizonyítható, hogy az már egy létező alapelem replikációja.

- 5 Az építészet mint a kor kifejezője, vagy a „társadalmi gondolkodás emlékműve” fejezik ki legjobban ezt a koncepciót. Egyik tipikus szöveghelye: VIRILIO, Paul, – LOTRINGER, Sylvère: *Tiszta háború*. Ford. BÁNKI Dezső, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám, 1992, 10.
- 6 Előszó = *Emlék márványból vagy homokkőből, Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Szerk. MAROSI Ernő, Bp., Corvina, 1976, 9.
- 7 GOETHE, Johann Wolfgang: *A német építészetéről*. Ford. GÖRÖG Livia = *Uő: Antik és modern*. Szerk. PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1981, 94.
- 8 Az egyes értéktípusok kapcsán: RIEGL, Riegl: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entsehung*. Wien, 1903. Magyarul RIEGL, Alois: *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása*. Ford. ADAMIK Lajos = *Uő: Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. BEKE László, Bp., Balassi, 1998, 20–24, illetve *Uő: A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása* (részlet) = MORAVÁNSZKY Ákos – M. GYÖNGY Katalin: *Monumentális, Kritikai antológia (Építészetelmélet a 20. században)*, Bp., Terc Kft. 2006, 58–64.
- 9 TÉREY János: *Paulus*. Bp., Magvető, 2007, 219. A
- 10 Vö.: TATARKIEWICZ, Władisław: *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Kosuth, 2000, 296.
- 11 Erről részletesen: MORAVÁNSZKY–M. GYÖNGY: *i. m.* (2006), 8–39.
- 12 „We may live without her (architecture), and worship without her, but we cannot remember without her.” RUSKIN, John: *The Seven Lamps of Architecture*. London,

- Smith, Elder and Co, 1849, 233. = Adrian FORTY: *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*. London, 2000, 206. Az idézetre Szabó Levente habilitációs előadása hívta fel a figyelmemet.
- 13 Vö: WESSELÉNYI-GARAY Andor: *Tér, trauma és emlékezet: Málenkij robot-emlékmű, Ferencváros pályaudvar = Met-szet: Építészet Újdonságok Szerkezetek Részletek*, 2017, 3. sz., május–június, 44–47.
- 14 Erre szemléletes példa MORAVÁNSZKY-M. GYÖNGY: *i. m.* (2006)
- 15 A témához tartozó, úgynevezett „német típusú” emlékműveket gyönyörű tanulmányban foglalja össze SZÉPLAKY Gerda: *Egy köztéri szobor – és kontextusai. Kelemen Zénó Élet menete = Flash Art*, 2014, 6. sz., 2–37.
- 16 BERTA Erzsébet: *Architektúra és trauma. Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai = Studia Litteraria*, 2011, 3–4. sz., 149–167.
- 17 A kifejezést bevezeti ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Szerk. MIKLÓS Tamás, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2013, 324.
- 18 „Adorno egyszer azt a dogmatikus kijelentést tette, miszerint a holocaust után nem lehet többé verset írni. Később aztán elismerte, elszámtalt volt ez az ítélete.” HELLER Ágnes: *Lehet-e verset írni a holokaust után? = Auschwitz és a Gulág*. Szerk. KÖBÁNYAI János, Bp., Múlt és Jövő, 2002, 29.
- 19 TURAI Hedvig: *Vigyázat! Múlt! Günter Demnig botlatóköveiről*. 2B Galéria, Budapest, 2007. április 27. – június 2. = *Balkon Kortárs Művészeti Folyóirat*, 2007, 5. sz. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_5/08turai.html
- 20 YOUNG, James: *Az emlékezet szövete*. Ford. SEBES Gábor = *Enigma*, 2003, 37–38. sz., 190.
- 21 SZABÓ Levente: *Prekonceptiók, analógiák és ráismerések a Trefortkerti emlékmű elgondolása körül = Jelenkor*, 2015, 1. sz., 72.
- 22 NAGY Marianna: *Holokaust Emlékhely Debrecenben = epiteszforum.hu*, 2015. július 14. <http://epiteszforum.hu/nyomtatas/holokaust-emlekhely-debrecenben>
- 23 EISENMAN, Peter: *City of Culture of Galicia, Project Description* = GOLDEMBERG, Eric: *Pulsation in Architecture*. J. Ross Publishing, 2011, 168.
- 24 DAVEY, Peter: *Resting place (Cemetery for the Unknown, Mirasaka Sousa, Hiroshima, Japan, Hideki Yoshimatsu and Archipro-Architects) = The Architectural Review*. December, 2002, 212 (1270), 42–44. A temető a folyóirat által alapított Emerging Architecture Award nyertese lett, és az évben komoly szakmai visszhanggal publikálták a nemzetközi sajtóban.
- 25 YOUNG: *i. m.* (2003), 191.
- 26 TURAI: *i. m.* (2007) téved annak tekintetében, hogy Jochen Gerz saarbrückeni akciójában a temetetlen zsidó áldozatok nevét vésték volna a kockakövekre: azok az 1933 óta feldúlt németországi zsidótemetők neveit hordozták.
- 27 RADNÓTI Sándor: *Mi a Terror Háza? = Élet és Irodalom*, 2003, 4. sz., 12–14.
- 28 RÉNYI András: *A retorika terrorja: A Terror Háza mint esztétikai probléma = Élet és Irodalom*, 2003, 27. sz., 15–17.
- 29 MÉLYI József: *A néző ellen vagyok. Jochen Gerz képzőművész = Magyar Narancs*, 2011, 46. sz. <http://m.magyararancs.hu/kepzuveszet/a-nezok-ellen-vagyok-77568?pageId=5#>
- 30 SZABÓ Levente: *Reformáció 500, köztéri installáció, műszaki leírás* <http://hetedik.hu/munkak/reformacio-500/>
- 31 JANÁKY István: *A szent világiasság = Orpheus*, 1993, 4. sz., 172–178.
- 32 GÁRDONYI László: *Megépíteni a kimondhatatlant = Octogon: Architecture & Design*, 2015, 12. sz., Sorsok Háza melléklet, oldalmegjelölés nélkül.
- 33 MUSCHAMP, Herbert: *„Museum Tells a Tale of Resilience, Tuned to the Key of Life”. = The New York Times*, sept. 15, 1997 <https://www.nytimes.com/1997/09/15/arts/architecture-review-museum-tells-a-tale-of-resilience-tuned-to-the-key-of-life.html>
- 34 GIOVANNI, Joseph: *The Architecture of Death = Los Angeles Times*, April, 18, 1993 http://articles.latimes.com/1993-04-18/magazine/tm-24163_1_holocaust-museum
- 35 Az épületet külön kiadványban dolgozza fel: *Sorsok Háza, = Octogon: Architecture & Design*, 2015, 12. sz., melléklet
- 36 Csak utalás szintjén: Lengyelországban a Belžec-, Ausztriában a Mauthausen-, vagy Németországban a Buchenwald-emlékhelyek hasonló törmelékmezőt hoztak létre – a területen fellelt romokból.
- 37 DERRIDA, Jacques: *Grammatológia*. Ford. MARSÓ Paula, Szombathely–Párizs, Bécs, Budapest, *Életünk–Magyar Műhely*, 1991, 25–41.
- 38 LIBESKIND, Daniel: *Breaking Ground*, New York, Riverhead Books, 2014, 119, 199, 217.
- 39 Vö: WESSELÉNYI-GARAY Andor: *Jelentés a frontról: Az építészet szociális fordulatáról = Octogon: Architecture & Design*. 2016, 8. sz., 124–128.



Farkas Ádám

Időutak Török Richárd portrészobrászatában

■ A fennmaradt tárgyi, képi, irodalmi, építészeti, zenei emlékek és műalkotások különös jelentőséggel bírnak a múlt megismerésének, megértésének folyamatában. Viszont megalapozott, hiteles múltkapcsolatok nélkül a jelenlátásunk sem működik, mert világképünk, ha létrejön is, lapos lesz (két kiterjedésű – egy idejű), s így múlttudat híján döntésképtelen, irányított lényekké válunk. A történelem évszámai, számadatokkal összekötött történés-információi fontosak ugyan, de önmagukban ezek is csak laza, megfoghatatlan tudásgrafikonba rendeződnek.

Az ismeretátadás, a tanítás-tanulás, a memorizált erős kapocs működött az írásbeliség előtt is. A szóbeliségen

alapuló tudásátadás ősi metodikái már alkalmazták az értelmi-érzelmi rétegezettséget. Ez a kettősség erősítette és hitelesítette a rímbe, ritmusba szedett, elkántált vagy eljátszott eredetmondák, regék, históriás énekek üzenetét, amik mély, átélhető ismeretté csak a megőrzött, érzékszervileg is befogadható emlékeken keresztül rögződtek évezredekben keresztül. Az élménygazdag „adatközlés” fennmaradt az írás elterjedése után is, ennek tudhatjuk be az írott emlékek, kódexek igényes formarendjét, iniciáléit, illusztrációit, a felolvasott szent írások „énekelő” hangsorait, vagy a kultikus helyeken elhelyezett jeleket, feliratos domborműveket, falfestéseket, szobrokat.

Az emberiség kultúrtörténetének kifejezhetetlen értékű, templomokban, palotákban, műemlékekben és múzeumokban féltve őrzött tárgyi emlékei (beleértve az építményeket is), voltaképpen az időtől elszakadó, „dupla ívű” üzenetek. Ha a művészettörténet szemszögéből nézzük, az üzenet szimbolikus síkja kerül előtérbe, ha a történelem fonalhálóján, akkor az emberi közösségek, társadalmak, országok, birodalmak konfliktusaikkal szabdaltsága és formálódott történéseinek időrendbe foglaldó halmaza.

Az évezredek óta tartó, ha lüktetésszerű, pulzáló intenzitással is – itt a művészettörténeti korszakok felíveléseire, kiteljesedéseire, kiüresedéseire és átformálódásaira gondolok –, úgy működött a mágikus kommunikáció, hogy az adott kor gazdálkodóképességét, isten-orientációját, a kultúrájával átitatott önképét és a hatalmi reprezentációját átfonta, éltette a közösségi múlttudat.

A XX. század elejére a tudományosság térnyerése, az istenkapcsolat visszaszorulása, az ipari fejlődés, a természetből kinyert energiatöbblet használata, a helyváltoztatás-közlekedés léptékváltása, eltömegesedése, a nyomdatechnika, az információs csatornák burjánzó szaporodása radikális változást jelentett az európai (és európai gyökerű) civilizációban. Talán a „modernizáció” fogalma az, amibe belesűríthetjük az életfeltételeink ki-



Török Richárd:
Liszt Ferenc
1985

szélesedéséből, biztosítottságából adódó új, a PÉNZ, az ÉN és a MOST dominanciájával jellemezhető életérzést. Ez az új világlátás túlhaladottnak vél minden korábbi emberi viszonylatrendszerrel. Tagadja a saját dimenziója feletti hatalom létezését, elveszíti kapcsolatát a természettel, kétségbe vonja az egyed biológiai és szellemi meghatározottságát, relativizálja a történelmét, eldobja múlttudatát, a közösségi létét, a nemi és nemzeti identitását.

Mit kap mindezt az elévült és eldobott kapcsolatrendszerért cserébe?

A szükségleteit meghaladó mértékű anyagi javakat, az egyéni szabadságjogok illúzióját, egy kicsit megnövelt életkort, megvásárolható élvezeteket, tudatmódosító szereket. Kapcsolt termékként: az elmagányosodást, a depressziót, az öregedéssel, a halállal való küzdelem reménytelenségét.

Francis Fukuyama világhírű cikke a történelem végéről 1989-ben jelent meg (*The End of History*, *The National Interest*, Summer 1989), könyv alakban pedig 1992-ben *A történelem vége és az utolsó ember* címmel látott napvilágot (*The End of History and the Last Man*, London, Penguin Books).

A történelem végét vizionálta a jövőkutató, szociológus-filozófus Francis Fukuyama a '90-es években, Észak-Amerikában. Feltehetően nem ténszerűen gondolta elhíresült mondatát, talán azt akarta kifejezni (elhitetni magával és másokkal), hogy a „jóléti társadalom”, a „működő kapitalizmus” olyan társadalmi-szociológiai berendezkedés, amely maga a földi paradicsom. Mielőtt Fukuyama idézett mondatát csupán a nagyotmondás világtörténetéhez kapcsolnánk, hadd emeljek ki két érdekes teóriát a szerző 1999-ben, tehát később íródott, és magyarul 2000-ben az Európa Kiadónál megjelent könyvéből, *A nagy szétbomlásból*. Az egyik, amiben a „kitűnést” (feltűnést, kiemelkedést) mint társadalmi erőforrást említi. Talán tekinthetjük tudatos, sőt tudományos kísérletnek a nagy „kijelentés-luftballon” felengedését, hiszen ez a jóslat világszerte ismertté tette a nevét, és feltehetőleg kiadójával közösen dollármilliós bevételt indukált. A másik gondolat, amit nagyon alaposan körüljár, a „bizalmi tőke” jelentősége, felértékelődése a modern társadalmakban.

A *bizalmi tőke* mint fogalom felvetése és kutatása valóban kitűnő téma, ám egy suhintással történelmi raktárba löki a korábbi tézisért a történelem (az elmúlt idő ismerete) kimúlásáról. Ugyanis a bizalom generátora, kötőanyaga a *referencia*, ami pedig a múltban megszerzett, vagy az általunk hitelesnek tartott személy által ajánlott tudáson alapul. A jelenhez való viszonyunk, világértelmezésünk

egy (akár) több évezredes, jéghegyszerű tapasztalás- és tudásrendszerre támaszkodik. Valójában az ismereteink, a világhoz való viszonyulásunk hasonlósága, azonossága fonódik bizalmi hálóba, generál bizalmi tőkét.

A művészet időkapcsolata érdekes jelenség. Hasonlatos az élőlényekéhez: a gyökerei mélyre nyúlnak vissza az időben, feltehetőleg az ember előtt már léteztek az előjelenségei. Maga az alkotói folyamat a kezdetektől kimutatható, láncolatszerű kísérője az emberiség történetének, történelmének. A művészetek múltját, összefüggésrendszerét egy önálló tudományág, a *művészettörténet* kutatja, fejti meg, és építi be a kulturális tudatvilágunkba. Ám a mű „jelenideje” nem azonos a megszületése pillanatával, mert a befogadással válik időben létező jelenséggé – feloldhatatlan paradoxonként –, bekapcsolja a jövő időt is, mint lehetséges dimenziót. Az egész folyamat különössége, különbözősége az élővilág többi anyai szereplőinek mágikus kommunikációjától, hogy képes átlépni az időkorlátokat, vagyis az ember műve elszakad az alkotótól, és saját hordozóanyagának lebomlási határain belül képes kilépni az időből.

A XX. század nagy változásai harsány módon jelentkeznek, nyilvánulnak meg a művészetben is. Ennek egyik oka, hogy mindig is hiteles lenyomata volt az adott



Török Richárd:
Kölcsy Ferenc
1990

kor világlátásának és énképének, másrészt az istenhit fokozatos elvesztésével fellépő transzcendenciahiány felértékelte ezt a titokzatos és megmérhetetlen valamit, amit a vallások aurája alatt történelmi léptékű „dupla ívű üzenetként” értelmezhattünk. A veszteség látványos, de még korai elsíratni, vagy ítélkezni felette, mert a modern kor – bárhogya is gyorsul az idő – még épp csak elhagyta az első évszázadát.

Talán a képzőművészetben a leglátványosabb a modernitással megjelenő új kifejezési, képnyelvi eszköztár térhódítása. Az első hullám, nagy valószínűséggel, a fényképezés, a fotó megjelenésének, elterjedésének köszönhető. Ugyanis a valóság – akár művészi fokú – leképezésének gépi lehetősége lefedte a valóság alapú, realista, illusztratív látványigényt, és új utakra indította a

Paul Cézanne:
Csendélet
függönnyel,
vizeskorsóval
és gyümölcsös-
tányérokkal
1895–1900



Pablo Picasso:
Csendélet
könyvvel,
gyümölcsöstállal,
és mandolinval
1924



századelő néhány zseniális festőjét. A művészettörténet Paul Cézanne életművénél jelzi a fordulatot, amikor a mögöttes tartalom vállaltan elkezd felülírni az ábrázolt valóságot. A csendéleteiben, vagy az alakos jeleneteiben még felismerhetők az ábrázolt elemek, de a kompozíció már elszakad, elemelkedik a pontosan leképezhető részletektől, s ezzel eldobja a korábbi festmények külső, fogalmi rétegét. A kép a kompozíció és a színek segítségével önálló tartalomsűrítménnyé válik.

Picasso legendákkal és mítoszteremtő praktikákkal fűszerezett festői (és szobrászi) életútja érdekes példája a modern művészetnek. Tizenennyolc éves korára olyan szintre jutott a rajztudása, mint más, a művészettörténet által jegyzett nagyságoknak csak 20–22 éves korukra. Talán ez a kivételes rajzi talentum indította el, és hajtotta egész életében az emberi arc és alak képének játékosan szubjektív szétszedésére és a valóságtól eltérő összeillesztésére. A szobrai nagy részénél más szerkesztővel használt: talált tárgyakból, alkatrészekből állított össze állatfigurákra emlékeztető, festett téri kompozíciókat. Picassót a szétszedés-összerakás technikáját tökélyre vivő játékosága a század egyik legismertebb, legkeresettebb művészevé tette. Igaz, sokan a mai napig nem értik, sőt gátlástalan polgárpukkasztónak tartják a művészi ábrázolás konvencióinak átírása, felrúgása miatt, pedig csak a kulcsot kell megtalálni a képek belső tereibe való behatoláshoz. Ez viszont nagyon egyszerű: meg kell állni előtte, és megkérdezni halkán, mit mondasz nekem, KÉP? És aki valóban kíváncsi rá, megkapja a festészet nyelvén a választ, mert minden munkájából árad a derű és a rajzi jegyekből sugárzó kifejezőerő.

A képzőművészet új irányzatai, izmusai: az impresszió, a posztimpresszió, a kub-, a futur-, szürrea-, a dadaizmus, az absztrakt, a geometrikus, az op-art, a strukturalista, a minimal-art, az arta-povera, a monokróm, a pop-art, a hiperrealizmus a koncept-art, a posztmodern, a performansz, az új figurativitás, a fényművészet, az installáció, a videoinstalláció, videó, – tömören az új irányzatok bevonulása a művészeti köztudatba afféle permanens forradalmat hozott létre. A zászlóbontással egy időben a művészek vagy a csoportok elméleti szöszölői a deklarációikban többnyire kinyilatkoztatták, ők a régebbi (túlhaladott) irányultságok ellenében kívánnak fellépni. Ez a gesztus feltűnően egyezik a fentebb tárgyalt fukuyamai kinyilatkoztatással, vagyis inkább figyelemfelhívás, azaz reklám jellegű. Ha az új hullám valóban érvénytelenítene a korábbiakat, akkor önmagát is ugyanarra a szomorú sorsra ítélné, hiszen az újat mindig követi az újabb, lásd a múlt századi festészet-képzőművészet egymást követő

irányzatai. Ami ezt a látszatellentmondást feloldja, az a művészet-idő viszonya. Vagyis az válik művésszé, az a mű, életmű kanonizálódik, amelyik képes kilépni az ember szabta időből.

Nem kizárt, hogy a modern kornak ez a vágtatva kereső időszaka lelassulóban van, talán be is fejeződött. Erre utal a kilencvenes évek egyik újdonsága, a posztmodern. Ez a művészi gondolkodás, nyelvezet, kifejezési mód különböző korszakok elemeit, vagy azokra utaló idézeteket hozott össze egy-egy műalkotásba. A „keverés” tudatos, és talán párhuzamba hozható Picasso alkotói metodikájával, de – úgy tűnik – az értékek felcserélésének lehetőségével már megkérdőjelezte a XX. századnak, a modernség fénykorának uralkodó világszemléletét, a haladáshoz, a progresszióhoz kötődő materialista világképet.

Az a tény is ezt a posztmodern, vagy még inkább poszt-konceptuális nézetet igazolja, hogy a különböző izmusok nagyjainak a munkái, az újabb irányzatok térhódításával nemhogy eltörpültek volna, hanem a múzeumok, gyűjtemények megbecsült falaira kerültek, és a nagy aukciók keresett, vagyonokért leütött darabjai lettek.

A harmadik jelenség, amire érdemes odafigyelni, hogy az elmúlt másfél-két évtizedben a kiállítótermek elkezdtek megszabadulni a tabuktól, már kezdenek elfogadhatóvá válni az „aktuálist”, a divatot nem követő művészi jelenségek. Vagyis nem a „trend” követése a fontos, hanem a mű kiválósága, hitelessége és a kifejezőereje.

Ezzel a kicsit kacskaringós gondolatfonallal próbáltam előkészíteni Török Richárd, a 39 évesen, 1993-ban elhunyt szobrászművész kezei által új életre kelt portrészobrászat korszerűségét, beilleszkedését a napjainkra fel-felbukkanó posztkonceptuális művészi kifejezés áramlatába.

Az 1954-ben született, '79-ben diplomázott Somogyi József tanítvány rövidre szabott pályája a '80-as évek elején indult. Figurális szobrászatot vállaló, az emberszabású ember megjelenítését mint egyetlen számára létező irányt, nem is adta fel haláláig. Ennek a vállalásnak az anakronizmusát nem is olyan könnyű, a mai ismereteinkből visszafelé tekintve, megérteni. Pedig lehet, hogy a korai halálának egyik okozója épp ez az ellentmondás volt.

Pályakezdésének időszaka egybeesik a kádárista kultúrpolitika utolsó szakaszával, amikor a kommunizmus egy olyan felpuhult állapotba került, hogy az egypárt-rendszerre épített áldemokrácia már csak az államformát és a pártnak nevezett hatalomgyakorló képződményt bíráló, vagy kifigurázó művészetet tiltotta, büntette. És itt, az 50 év alatti generációk számára, muszáj a tiltás-elhallgattatás módszertörténetét – legalább fejezetcímek szintjén – megnyitnunk. Az igazi nyitány az 1948-as

választási csalással totális hatalmi pozícióba került Rákosi-korszak egyszerű képletével kezdődik: ha művész akarsz lenni, követned kell az MKP utasításait. A lényeg a korabeli transzparensmondattal: „ÉLJEN A MEGBONT-HATATLAN SZOVJET-MAGYAR BARÁTSÁG, ÉLJEN A PÁRT”. A követelmény: aki nincs velünk, az ellenünk van. A túléléshez négy út vezetett: Egyetérteni, kollaborálni, elrejtőzni, elmenekülni.

A következő fázis a baráti szovjet tankok által levert 1956-os forradalom és szabadságharc utáni Kádár-korszak, amikor a totális szellemi diktatúra után az MKP örököse, az MSZMP átváltott a „három T” kultúrpolitikájára, ami már árnyaltabb lett: „támogatott, tűrt és tiltott” kategóriákba gyömöszölve a magyarországi alkotókat.

A támogatás, megtartva a szovjet eredetű rákosista irányt, a „szocialista realizmus” irányelveit éltette tovább, piedesztálra emelve a leninista–marxista ideológiák lenyomataként értelmezhető, illusztratív, közérthető, közép-szerű, optimista, sematikus alkotói termékeket. Ezek közül a legelterjedtebb és legszimbolikusabb volt az arasznyi porcelán Lenin-portré, ami ott kellett álljon minden vezető alkalmazott íróasztalán vagy irodai polcán.

A kádári időkben már a tűrt kategóriába került a polgári tradíciókkal (és erényekkel) bíró polgári művészet, sőt ezeknek egy vékony rétege időnként átcsúszott az első T hatálya alá. Ha nem volt túl elvont, mert a tiszta absztrakció tiltott maradt a hetvenes évekig. A nem ábrázoló motívumok már a hatvanas években létjogosultságot nyertek az akkor erős iparművészetben, de a képzőművészetben még káros „burzsoá csökevénynek” titulálta az Ormos Tibor vezette Lektorátus. 1968-ban még betiltották az „Iparterv” csoport szellemi jégtörő kiállítását, és feketelistára tették az akkori nemzetközi élvonalhoz közelítő kitűnő művészeit.

Talán 1972 hozta meg a „puhulást”, a saját bőrömön legalább is így tapasztaltam, mert az első önálló kiállításomat Szentendrén a Művésztelepi Galériában előbb betiltotta a Lektorátus, de pár hónap múlva már engedélyezték. Talán a külföldi meghívások, anyagilag is sikeres szereplések (ekkor már a devizában befolyó honoráriumok 25 százalékát saját OTP bankszámlán lehetett tartani) meghozták a tűrt kategória bizonyosfokú hazai elismerését is. A nyolcvanas évekre tovább fordult a kocka, és a non-figuratív irányzatok már bekerültek a Műcsarnok és a Néray Katalin által külföldön rendezett, a kortárs magyar művészetet bemutató tárlatokra. Persze egy réteget – még majdnem a rendszerváltásig – megőrizte a hivatalos kultúrpolitika: a nyílt, szókimondó társadalomkritikát kiiktatta saját, egyre vékonyodó hatóköréből.

Nos, ebben az évtizedeken keresztül elvárt, majd végre elfelejtett, de a terhelés nyomait még érző közegben indult el Török Richárd a maga mélyen átélt, kortalan szépségeszményével és figurális szobrászatával. Sőt, nemcsak emberi alakot mintázott, hanem portrét is, amit mint műfajt a „vörös szentek”: Marx, Engels, Lenin és Sztálin tökéletesen megutáltattak a vasfüggönyön innen.

Török Richard bravúrosan megmintázott, hiteles karakterű arcmásokat készített nemcsak kortársairól, hanem a magyar kultúra és történelem nagy alakjairól is. Például Szent Istvánról öt szobrot is készített, de nem megrendelésre, hanem saját magának. Meg akarta találni a fennmaradt ábrázolás nélküli államalapító királyunk ezer évvel ezelőtti valódi arcát!

Remek Mátyás királyt és II. Rákóczi Ferencet mintázott, a Kossuth-portréja, Széchenyi István variációi, a Kölcsey Ference, Katona József pedig súrolja August Rodin zsenialitását.

Portréiban mesterien változtatja – a karakter kifejezése érdekében – a felületek megmunkálását: hol az élethű bőrfelület és ropogós textiliák érzékeltetésére koncentrálnak (Bartók Béla), hol a nagyvonalú, összefogott síkfelületekre (Molnár Ferenc mellszobrok). De gyakran használ rusztikus haj, szakáll vagy törésfelületeket is az érzékenyen mintázott, vibráló arcfelületek ellenpontosítására. A Liszt Ferenc-portré tele van dinamikával, olyan örvénylés, drámaiság és izzás sugárzik a hideg bronzból, mintha maga a zene sűrűsödött volna szoborrá.

Mielőtt még bárki is elfogultsággal vádolná meg e sorok íróját, hadd idézzek néhány sort Benedek Katalin – a művész 2017 decemberében, a Műcsarnokban megnyílt önálló tárlata alkalmából megjelent katalógusában olvasható – méltatásából:

„Török Richard szobrászata egyedülálló jelenség a magyar művészetben. Lezárt és időtlen életmű, melyet alkotója a XX. század utolsó negyedében, egy kultúrpolitikai és ideológiai értelemben egyaránt széttartó, konfliktusokkal terhelt időszakban következetesen épített fel. A tényleges alkotásra csupán 10–15 éve jutott. De ehhez sokféle tehetséget kapott: érzékeny intellektust, gazdag érzelmvilágot, nagy munkabírást, és azt a magasba röpítő becsvágyat, ami megoldhatatlannak tűnő feladatok megoldására tette képessé. »Úgyis Raffaello leszek« – jelentette ki. »A legnagyobb tehetség volt, akit valaha is ismertem.«” (Melocco Miklós)

Vajon ezt a ragyogó tehetségű művészt mi motiválta, mi fordította a magyar történelem nagy és fontos alakjainak megidézésére? A kérdés – valószínűleg – nem válaszolható meg, csak sejtéseink lehetnek. Lehetett vala-

mifajta látnoki képessége, nemcsak a történelem, a múlt, hanem a jövő irányába is. Talán megérezte, hogy lesz olyan kor, amikor szükségünk lesz az identitásunk, a magyarságunk – ezzel együtt az európaiságunk – megtartásához a történelmi nagyjaink arcára és az azokból sugárzó, áradó üzenetre. Feltehető, hogy munkált benne egy belső kényszer, egy rettenetes kíváncsiság nagy elődeink lelkének megidézésére. És a portrék szuggesztivitását, kifejezőerejét látva hihető, hogy ezek a rejtélyes utak, amik nem romantikus kirándulások voltak (lásd Szent István- és Széchenyi-portrék) messzire vitték, talán túl messzire.

A negyvenes éveit el nem érő fiatalember életművéről azt írja hiteles méltatója: „lezárt és időtlen”. Micsoda el-lentmondás! Amit csak valamilyen belső tudás, HIT tud feloldani. Ha elfogadjuk, hogy a művészet valóban ki tud lépni az időből, sőt csak az lehet művészet, ami – függetlenül bármiféle divattól, korhoz kötött áramlattól – képes egy más idődimenzióba behatolni, és azt érzékeltetni velünk, közvetíteni a jelenben látó és halló, halandó embereknek.

Szász Zsolt

Új dramaturgiával a történelem színpadán¹

■ Tavaly augusztusban a Tokaji Írótábor színházi szekciójában² a jelenlegi Nemzeti Színházat az egyik felszólaló részéről az a meglepő vád érte, hogy nem mutat be történelmi tárgyú darabokat. Az elmúlt öt évben színre került vagy repertoáron tartott előadások sorolásával nem volt nehéz elhárítani ezt a vádat.³ Előrevetítve azt is, hogy Vidnyánszky Attila rendezésében lesz látható a 2017/18-as évad két legfontosabb produkciója, a *Bánk bán* és az *Egri csillagok*, amelynek Zalán Tibor már készíti is a színpadi átiratát. Nyilvánvaló a számomra, hogy e kritikai észrevétel mögött a tájékozatlanságon túl egy olyan elvárásrendszer húzódik meg, mely felől egészen másként értelmeződik a történelem, illetve az, hogy mit is tartunk történelmi drámának. Kissé leegyszerűsítve arról van itt szó, hogy sokan még mindig úgy gondolják: a nemzet színházának magyar szerzőtől való, magyar tematikájú, történelmünk nagyjait színpadra állító darabokat kötelessége mindenekelőtt bemutatni. Mégpedig úgy, hogy a rendező ne a maga vízióját fogalmazza meg, hanem ragaszkodjon a szerzői elgondoláshoz, az eredeti drámai textushoz. „Végre azt láttam, amit Madách a *Tragédia* íráskor elképzelt” – fogalmazott Tokajban egy másik hozzászóló, egy régebbi pozitív előadásélményére utalva.

A darabok jegyzetben közölt listáján végigtekintve ugyanakkor érthető, ha egy irodalmár vagy akár egy szakmabeli színházkritikus is fölteszi a kérdést: miért sorolódik itt a történelmi tárgyú darabok közé a szakrális tematikájú *Csíksomlyói passió* vagy Gombrowicz ne-

vezetes groteszkje, az *Operett* (melynek még a rendezője, Andrzej Bubień sem magyar, hanem lengyel?).

Jómagam 2002 óta kísérem figyelemmel Vidnyánszky Attila színpadi nyelvezetének alakulását, amikor első *Bánk bán*-rendezésének dramaturgjaként akkor kerültem vele közelebbi munkakapcsolatba. Először igazából csak a jelenetezés szimultán technikája, a színpadi téridő hazai viszonylatban szokatlan tágassága tűnt fel, de ma már biztos állítom, hogy az általa emlegetett „foszlány-dramaturgia” mibenléte és a „költői színház” nehezen értelmezhető terminusa valójában az általa képviselt sajátos történelemszemlélet fényében válik megfoghatóvá.

Amikor nyolc évvel később az általa rendezett *Mesés férfiak szárnyakkal*⁴ című előadás végén a forgószínpadra telepített nézőtérrel leléptem, az a felismerés kerített hatalmába, hogy végre megszületett az a nyelv, amelyen el lehetne mesélni mindazokat a borzalmakat, melyek a magyar XX. században velünk, magyarokkal is megtörténtek. Nyilván azért is ez volt az első reakcióm, mert ak-



**Bánk bán,
Nemzeti
Színház
2017**

kor már régóta motoszkált bennem a kérdés, hogy ahol ennyi szenvedés, életdráma tolul egymásra kibeszéletlenül, miért nem születik meg mégsem az a bizonyos igazán nagy, korszakos drámai alkotás, amelyre – kimondva-kimondatlanul – mindnyájan várunk.

A kérdés illetően felvetése persze naivnak, anakronisztikusnak tűnhet azok szemében, akik Adorno elhíresült mondatának „ihletésére”⁵ jó néhány évtizede tagadják, hogy a művészet nemcsak kimondani, hanem feloldani is képes a rettenetet – ahogyan ezt Illyés híres *Bartók*-versében megfogalmazta. Vagyis hogy a zene, a költészet és általában a művészet továbbra is fenntartja magának a jogot, hogy a maga sajátos módján beleszóljon a történelem alakításába. Abban az értelemben is, ahogyan azt Pilinszky János teszi, amikor létfilozófiai tézisében⁶ azt sugallja, hogy Auschwitz „botrányát” a keresztény Európa polgáraiként az üdvtörténet tágabb perspektívájából kellene megítélnünk.

Nagyon tanulságos ebből a szempontból Vidnyánszky Attila ma már nyugodtan színháztörténeti jelentőségűnek nevezhető színpadi alkotásának a fogadtatása. Amikor az úrhajózás „hőskorát” felidéző *Mesés férfiak szárnyakkal* bekerült a 2010/11-es évad legjobb előadásait reprezentáló Pécsi Országos Színházi Találkozó versenyprogramjába, az előadást követő szakmai vitán⁷ kitapinthatóvá váltak azok a fentebb már szóba hozott dilemmák, melyekre a megosztott hazai színházi szakma képviselői azóta is élesen eltérő válaszokat adnak.⁸ Itt jegyezném meg, hogy ezen a POSZT-on került bemutatásra a Mohácsi testvérek *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* című produkciója is, mely a gulágra hurcolt

falusi színjátszók kálváriáján keresztül a magyarok történelmi tudatát, kulturális nivóját állította pellengérré, az orosz tábornok figurájában Vidnyánszky Attilát mint ízlésdiktátort jellemezve. Talán ennek a nemtelen támadásnak is köszönhető, hogy az előadást követő nyilvános vitán a két hivatalos opponens, Pethő Tibor és Anger Zsolt teljes értetlenségét tapasztalva indulatosan távozott a helyszínről.⁹ Utólag is azt mondom, hogy okkal-joggal, hiszen ez az általa rendezett előadás, mely a debreceni társulat egyéves műhelymunkájával jött létre, már csak komplexitásának okán is nagyobb figyelmet, elmélyültebb elemzést érdemelt volna. A Gagarin űrrepülésének ötvenedik évfordulóján bemutatott produkció meglátásom szerint méltán állítható párhuzamba Pilinszky fent említett tézisével, hiszen apokaliptikus téridő-szemlélete hasonló módon teszi értelmezhetővé, szenteli meg a XX. századi történelem sorozatos kataklizmáit. Egyidejűleg jeleníti meg ugyanis a természettudós Ciolkovszkij szinte misztikus elragadtatottságát, a kozmoszsal való egyesülés ősi vágyát és a Gulágra száműzött rakétakonstruktőrök szenvedéstörténetének fizikai konkrétságát; s a rendező attól sem riad vissza, hogy az ürbe kilépő első ember diadalát a krisztusi életáldozattal s a késve érkező negyedik kiskirály apokrif történetével olvassa össze. E látszólag széttartó elemek összetartozásának színpadi demonstrálása révén tárul fel az a mindnyájunk számára ismerős lét-élmény, mely a hétköznapi tapasztalat szintjén a kezdet és a vég egyidejűségét, az emberiség-léptékű világidő és az egyes ember életideje közötti átjárhatóságot teszi mindinkább nyilvánvalóvá.¹⁰

Ennek a hazai színházi világot megrendítő fejleménynek a konzekvenciáit azonban minden jel szerint nem könnyű belátni. Ahhoz is kilenc évnek kellett eltelnie, hogy a kritika Vidnyánszky Attila színpadi poétikájának eszköztárát érdemben számba vegye, mindenekelőtt arra fókuszálva, hogy a rendező mennyire különmű szövegeket képes integrálni „a hagyományostól eltérő dramaturgiájú” darabjaiban.¹¹ Arra azonban az elemzés írója már nem tesz kísérletet, hogy megfejtse, vajon mi a motorja ennek a lázadó, nagyratörő alkotói magatartásnak, mely

Csiksomlyói passió,
Nemzeti Színház,
Magyar Nemzeti
Táncgyűttes
2017



nem kíván igazodni a fővárosi művészszínházak értékrendjéhez, polgárinak mondott, belterjes ízlésvilágához. Bármilyen merész állításnak tűnhet is, ez az „eltérő dramaturgia” azt az „objektív” történelemszemléletet bontja le, melyet a XVIII. század folyamán az egymással versengő európai nagyhatalmak propagáltak a felvilágosult abszolútizmus jegyében.

Valójában ez az a korszak, amikor a történelem tanulmányozása mint történettudomány önállósodni kezd, s az állam szolgálatában a XIX. század közepére végképp elszakad gyökereitől, a filozófiától és a művészetektől. Mindenekelőtt a történetírás olyan egykori irodalmi formáitól, műfajaitól határolva el magát, mint az eredet-mítoszok, hősköltemények, krónikák. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan válik vezető műfajjá a regény, mely az individuum sorstörténetét elbeszélve egyúttal a kor hiteles foglalatává lesz. Ezt a történelmet azonban Napóleon híres mondásával ellentétben rendszerint nem a győztesek írják, hanem azok az ambiciózus, feltörekvő személyiségek, akik az adott társadalom mélyrétegeit, a „megaláztak és megsemmisítették” világát éppen úgy belülről ismerik, mint koruk „világmegváltó” eszmeáramlatait.

„A kultúra múltja: jelene” – fogalmazta meg Jurij Lotman, a kiváló orosz-észti szemiotikus, s ugyanez érvényes magára a történelemre is, amelyet a kultúra emberei a nemzeti közösségek identitástudatának megújítása érdekében folyamatosan újraírnak. Az elmúlt három évtized egyik elementáris tapasztalata Magyarországon éppen ez az újraírási kényszer. Ha csak az 1956-os forradalom és szabadságharc elmúlt két nevezetes évfordulójára, 2006-ra és 2016-ra visszagondolunk, azt konstatálhatjuk, hogy ez a sorsfordító történelmi esemény, elsősorban ideológiai alapon, ma is az értelmezések keresztútjában áll. Köztudomású, hogy a perújrafelvétel kitüntetett műfaja mindig is a dráma volt, azon belül is a történelmi dráma. A műfaj első hazai klasszikusa, Katona József poétikai traktátusában erről ezt írja: „A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak Ítélt Széke, a’ Kimmúltakat az Élők elébe állítja tetteiknek megítélése végett, régen a’ Vallások keretei közé tartozott. A’ Papság élő

Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi földön járó Istenein (mert elsőb mindenik a’ földön járt) megtörtént.”¹² A Nemzeti Színházban 2016. október 25-én bemutatott, Tóth Ilonkáról szóló dráma szerzője, Szilágyi Andor mintha ugyanebből az elgondolásból helyezte volna egy mennyei bíróság keretei közé a perújrafelvétel aktusát. Ezzel nemcsak a gyilkosság vádját alól mentette fel a fiatal medikát, hanem egyúttal glorifikálni is igyekezett őt, azzal a szándékkal, hogy beemelje nemzeti hőseink panteonjába. A rendező Vidnyánszky Attila azonban nem fogadta el ezt a verziót. A négyszáz oldalas kitévő, dokumentumokon alapuló filmforgatókönyvből kiindulva teljes újraírást kért a szerzőtől. Vélhetően azért, mert ez a „mennyei szcena” ugyanúgy eleve eldöntötte tette volna a dráma végső kimenetelét, mint ahogy tíz évvel korábban Mohácsi Jánost már maga az általa választott műfaj, a „történelmi panoptikum” is arra ösztönözhette, hogy Tóth Ilonkát mint gyilkost szerepeltesse.¹³

A Nemzeti Színházban végül bemutatásra került verzió közege Kádár nagyon is földi vérbírósága, mint ahogy a felhasznált korabeli dokumentumok is a reáliák világából valók. A nézőben ezáltal egy olyan elvárás jön létre, hogy színről színre fogja látni azt az ominózus jelenetet is, ami az egykori és mostani per tárgya. S noha érzékeljük, hogy a színpad közepén vélhetően tényleg ez a jelenet zajlik, eldönthetetlen, hogy igazából mi is az, ami itt és most történik, avagy akkor és ott történt. Ugyanekkor hangzik el először egy mai fiatal történész szájából Lukács evangéliumának kulcsszövege: „Mert nincs az a rejtett dolog, ami ismertté ne válna, és nincs olyan titok a világban, ami ki ne tudódna, és világosságra ne jöne” – ami



Egri csillagok,
Nemzeti Színház,
Magyar Nemzeti
Táncgyűttes
2018

kettős funkcióval bír: egyrészt megerősít a végítélet eljövételében, másrészt arra utal, hogy amit most láttunk, azt még csak „tükör által homályosan láthattuk”. Ebben az eltérő téridő-dimenziókat szimultán működtető dramaturgiában megint csak a történelem apokaliptikus szemlélete nyilvánul tehát meg. De valljuk be: ma még sem a néző, sem a kritikus nem tudja folyamatosan olvasni ezt a nyelvet, mivel történelmi tudatunkat még mindig az fajta lineáris ok-okozatiság tartja fogva, mely a felvilágosodás fejlődésmítoszt örökítve tovább az ember üdvözülését a földi jólét megteremtésével azonosítja. A magyar színházi nyelvezet és dramaturgia megújulását – a XX. századi teoretikus-rendezők törekvései ellenére – még ma is az a fajta naturalizmus blokkolja, melynek valójában ugyanez a fejlődésmítosz a táptalaja, akkor is, amikor az úgymond szociálisan érzékeny alkotók a fogyasztói társadalom válásjelenségeire kritikai attitűddel reflektálnak.

Alighanem ez az oka annak is, hogy Weöres Sándor drámaírói életművét sem az irodalomtudomány, sem a színházművészet nem volt képes mindmáig kanonizálni. A Vidnyánszky Attila által rendezett, több műfajú *Psychén* kívül – amely Bódy Gábor kongeniális filmalkotásának jeleneteit is felidéz – az elmúlt három évtizedben nem születtek igazán átütő Weöres-bemutatók. Mint ahogy annak a bölcséleti többletnek a felmutatása is értő kutatókra vár még, mely nélkül a költő történelemszemlélete sem ragadható meg a maga teljességében. Elhíresült mondása, a „Le a történelemmel!” is csak akkor interpretálható érvényesen, ha abban a kontextusban vizsgáljuk, amelybe ő maga állította, vagyis a *Kétfejű fenevad* című drámájának záradékaként. Baden, a magya-

rokat a törökök alól felszabadító egyesült európai hadak egyik fővezére ebben a monológiában ugyanazzal az emberiség múltjában gyökerező, de ideológiaként majd csak a felvilágosodás korában kikristályosodó szemlélettel bír, amelyet fentebb jellemeztünk.

Weöres retorikai gesztusát, mellyel ezt a pontosan fél évszázada íródott drámáját zárja, a világ jelenlegi állapotának fényében egyre aktuálisabb felszólításnak vélem. Számomra a költő azt üzeni: ha rehabilitálni kívánjuk a történelem egykori értelmét, tudniillik azt, hogy az „élet tanítómesterét” (Cicero, Kr. e. 55.) tisztelhetjük benne, ideje, hogy elsősorban a béke korszakának heroikus küzdelmeiben ismerjük föl a történelem legfőbb mozgatóit, s a „költőien lakozik az ember”¹⁴ örök igazságát.

JEGYZETEK

- 1 Jelen írásom is a Pálfi Ágnessel két évtizede folytatott párbeszéd eredménye.
- 2 Az irodalom régi és új médiumairól szóló tanácskozás kiemelt témái között szerepelt *A magyar irodalom közvetítése a színházban, filmekben* címmel meghirdetett program, melyre 2017. augusztus 12-én került sor. Ezen a Nemzeti Színház részéről jómagam és szerkesztőtársam, Pálfi Ágnes vett részt.
- 3 CLAUDEL–HONEGGER: *Johanna a máglyán*, 2013; PILINSZKY János: *KZ-oratórium*, 2013; SZÉNÁSI-ZSUKOVSKIJ–LÉNÁRD: *Mesés férfiak szárnyakkal*, 2014; ÖRKÉNY: *Tóték*, 2014; GOMBROWICZ: *Operett*, 2014; *Fekete ég* (háborús előhang) – MOLNÁR Ferenc:

A fehér felhő 2014; *Isten ostroma* (BÁNFFY Miklós: *A nagyúr* című drámája alapján), 2014; ZELEI Miklós: *Zoltán újratemetve*, 2014; RATKÓ József: *Segítsd a királyt* (a Csokonai Nemzeti Színházzal közös produkcióban), 2015; BRECHT: *Galilei élete*, 2016; SZILÁGYI Andor: *Tóth Ilonka*, 2016; FÖLDES László Hobo: *A Gulág virágai* 2016; *Az Úr komédiásai* (GHELDERODE: *Képek Assisi Szent Ferenc életéből*), 2017; *Csíkсомlyói passió*, 2017.

4 *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen, 2010. november 26. (ősbemuta-

Tóth Ilonka,
Nemzeti Színház
2016



tó), rendezte: Vidnyánszky Attila. A darab elemzését lásd: SZÁSZ Zsolt – PÁLFI Ágnes: *Költői és/vagy epikus színház?* = *Magyar Művészet*, 2016, 3. sz., 61–70.

- 5 „Auschwitz után többé nem lehet verset írni.”
- 6 „Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.” Vö. *Ars poetica helyett* = Pilinszky János összes versei, Bp., Osiris, 1999.
- 7 A vita moderátora: Winkler Nóra, opponensek: Pethő Tibor és Anger Zsolt.
- 8 Ugyanebben az évben Spiró György a debreceni Deszka Fesztivál *Meztelenség, trágárság, politikum – érzékenységet sértő darabok* című műhelybeszélgetésén például kijelentette, hogy a magyaroknak nincs történelmi tudatuk. Eszerint – kérdezem én – drámájuk sincs?
- 9 Részlet Pethő Tibor felszólalásából: „Valamikor a '80-as években, rádióműsorban a szovjet űrhajósokról hallottam, és ebben German Tyitov [...] azt mondta, hogy nincs Isten. Azért nincsen Isten, mert ő fent járt az űrben, kereste, és nem találta. Emlékezetes ez a nyilatkozata Tyitovnak. [...] Azért hoztam ezt a darabbal kapcsolatos gondolataim elé, mert itt két kulcsszó van: a nincs, és az Isten. Úgy tűnik, minthogyha a nincs és az Isten lenne a két pólusa Vidnyánszky Attila mostani darabjának...[majd a másik

opponensre, Anger Zsoltra reagálva:] Nem értek egyet azzal, hogy az előadás közhelygyűjtemény lenne. Én ezt erős túlzásnak vélem. Az atmoszférikus színházat és a költészetet látom benne. A költészetet, melyet nem feltétlenül muszáj megérteni, vagy nem minden részét muszáj megérteni. Ugyanakkor, amit viszont problematikusnak tartok, hogy a magyar, a hazai magyar nézőközönségnek ehhez az előadáshoz, szerintem igen kevés szellemi csatlakozása van...” A vita teljes anyagát lásd a POSZT archívumában.

- 10 Az előadás részletes elemzését lásd: PÁLFI – SZÁSZ: *i. m.*
- 11 Ld. URBÁN Balázs: *Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában* = *Színház*, 2018, 4. sz., 19–22.
- 12 Vö. KATONA József: *Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni mesterség lábra nem tud kapni?* = *Tudományos Gyűjtemény*, 1821. április
- 13 „56 06 / örült élet, vert hadak”, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2006. december 29., rendezte: Mohácsi János
- 14 HEIDEGGER, Martin: „... költőien lakozik az ember...” = Uő: „... költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. Ford. BACSÓ Béla, Bp., T-Twins – Pompeji, 1994, 191–210.



Mesés férfiak
szárnyakkal,
Nemzeti Színház
2013



Lócsei Gabriella

„Az igaz ügy veszve nem lehet”

A képzőművész Szkok Iván Visegrádtól

Visegrádig vezető útjai

■ Szkok Iván festő- és szobrászművész Szombathelyről 1950-ben kitelepített vízimolnár család legkisebb gyermekeként ismerte meg Visegrádot, ahová most visszatér: a nevezetes város híres lakóját, Görgei Artúrt megörökítő szobrát 2018. május 16-án leplezte le Áder János köztársasági elnök, a Magyar Honvédség főparancsnoka. A művésszel, aki szerint az alkotás is harc, most éppen békés műtermében, Visegrádtól Visegrádig vezető életútjáról, történelem és művészet kapcsolódási pontjairól is beszélgettünk.

Ahogy én a szülőcsatornán átcsusszantam, máris világga sírtam, ordítottam, festő akarok lenni – Szkok Iván e szavakkal kezd pályájáról mesélni. – Emlékszem, négy-hat éves koromban azzal gyötörtem a nagyanyámat, a nagy-nénémet, maradék családomat: adjanak papírt és ceruzát! Hiába mondták, hogy nincs, a háború után nem is tudtak volna – falun! – írószereket vásárolni. Én azonban kitartóan kérleltem, követelöztem. Hát értékes könyvekből tépték ki az első meg a hátsó üres lapokat, amelyekre azután többnyire csatajeleneteket rajzoltam. Később is abban leltem örömet, hogy *Benczúr Gyula*, *Munkácsy*, olykor *Rembrandt* műveit másoltam. A történelmi téma mindenél erősebben megragadott. Főiskolai mesterem gyakran intett: ne legyen a munkáimnak szavakkal is megfogalmazható tartalma! A festőiség a fontos, hagyjam az irodalmat meg a históriát! – ezt hajtogatta. Ideig-óráig, úgy-ahogy, meg is fogadtam e tanácsot, aztán rájöttem, számomra mindennél fontosabb, hogy képeim nézői ugyanazoknak az eszméknek legyenek az elkötelezettjei, amelyeknek én vagyok. Később, hivatásos művészként sem akartam mást, csak őszintének lenni. A visegrádi öreg Görgei szobrával is az általános hazaszeretetet akartam megmintázni. A kezek – a szívre tett jobb és az ökölbe szorított bal – mindent elmondanak!

– Kik és hol értékelték először a gyermek Szkok Iván tehetségét és konok hivatástudatát?

– Természetesen Visegrádon! Kismartoni tanár úr rajzórán hosszan időzött mögöttem – az alsó tagozatos kisdíák mögött –, nézte, mit művelek. Szabadi tanár úr pedig, az én ötven-ötvenöt éves osztályfőnököm, akinek kedves időtöltése volt a festegetés, és amatőr létére nagyon szépen dolgozott, hatodik, hetedik osztályos lehettem, amikor azt mondta az osztály előtt: Gyerekek, Iván jobban rajzol, mint én!

Nagyjából ezekkel az iskolai élményeimmel egy időben történt, hogy nagyanyai nagynéném, aki haláláig hű maradt az első világháborúban huszárként hősi halált halt vőlegényéhez, súlyos örökséget hagyott rám. Testamentumot. Annyi örökséget írat rám – így végrendelkezett –, amiből vehetek magamnak egy kardot és egy lovat, hogy velük, vagy általuk Trianon szégyenét „kiküszöbölhessem”. Erre én, a szófogadó, jó gyerek, már általános iskolás koromban beiratkoztam egy sportegyesületbe, ahol először törözni, aztán kardozni tanultam. Később vettem egy lovat. Idővel annyira jutottam, hogy amikor a ló és a képzelet elragadott, suhogó fakardommal sebes vágásban nyargalhattam a Pilis erdei tisztásain, és a környező fák ágait, mint képzeletbeli ellenséget kaszaboltam... Aztán a lovam megöregedett, el kellett búcsúznunk egymástól. (A nyereg még megvan, a kantár is!) Nem tudtam Trianont „kiküszöbölni”.

– De mindeközben bizonyára nagyszerű embereket ismerhetett meg!

– Csakugyan! Annak a lovardának a vezetője például, ahol versenylovakat tenyésztettek, és ahol a majdani versenylovakat én lovagoltam „nyereg alá”, olyan katonatiszt volt, aki a világháború éveiben egy lovass csapatot vitt ki a Szovjetunióba, és a poklok poklából úgy hozta vissza a századát (a szakaszát?), hogy egyetlenegy katonát veszített el. Az volt ennek az embernek a nagy haditette, hogy nem engedte értelmetlenül elveszni a gondjaira bízott fiúkat. Aki vívni tanított, *Magyar László* – a visegrádi tornacsarnokot nemrég róla nevezték el –, szintén óriási egyéniség volt!

– A Vas megyei születésű Szkok Iván, a vízimolnár-ivadék – ez az eddig elmondottakból is nyilvánvaló, mégis meg kell kérdenem – meghatározó életélményeit visegrádi szomorú-víg napjaitól kapta?

– A Szkok-vagyon államosítása és családunk kitelepítése – nos, ez olyan történet volt a szememben, amely a Dózsa György-féle jobbágylázadással kezdődött... Történelmi igazságszolgáltatás is volt a dologban, de rettenetes átverés is... Édesapám fiatalon elhunyt, hál' Istennek nem élte meg az államosítást. Anyám másfél évet ült börtönben – ártatlanul. Nővéremet – szinte gyermekként – államellenes összeesküvés vádjával ítélték szabadságvesztésre, évekre. Bűnök nélkül kaptuk a büntetést, felnőttek, gyerekek. Visegrádon a kitelepítetteknek általában megüresedett gazdasági épületekben kellett lakniuk. A négy kis árvával Visegrádra érkező nagymamának például egy istállót jelöltek ki hajlékul. Hát bemeszeltük, majd belaktuk az objektumot, az egerekkel együtt. Ha a reggeli tisztálkodáshoz odakészített víz befagyott, a jeget kidobtuk a hóba, szépen megmosakodtunk, úgy indultunk az iskolába. Útravalóul a felnőttektől azt az intelmet kaptuk, arról, ami otthon történik, senkinek nem szabad beszélni. Azt hittem, nekünk mindenütt és mindörökké titkolózni kell.

Szkok Iván:
Görgei Artúr
szívére tett
jobbal és ökölbe
szorított ballal
bronz, 2016



De jött 1956! Az iskolaigazgató, Cseke László bejött a tantermünkbe, osztályfőnökünk éppen magyarórát tartott, és azt mondta: Gyerekek, történelmi napokat élünk! Az udvaron sorakoztattak bennünket, majd mindnyájunkat a város 1848-as emlékművéhez vezettek. Osztályfőnökünk menet közben megkérdezte, van-e valakinek otthon nemzetiszínű zászlója? Kiderült, hogy senkinek sincsen. – Hát olyan emléktárgya, amit a 48-as emlékműhöz magunkkal vihetnénk? Erre egyik osztálytársam jelentkezett: nekik van egy Kossuth-címerük. – Szaladj haza gyorsan – mondta neki a tanárunk –, azt tesszük a Rákosi-címer helyére! Amikor a Kossuth-címer megérkezett, osztályfőnökünk nyomban fel is akarta szerelni, ám *Scheili Pali* bácsi utánarohant, és a magasból letaszította a tanár urat. Közben pedig keményen harsogott: – Címerezteél Horthy alatt, címerezteél Rákosi alatt, most nem te fogod feltenni a Kossuth-címert! Félelmetes leckét kaptam ott, életre szóló emléket, amely mindenhová elkísér. Ezek az emlékek visznek vissza Visegrádra ma is...

– ... hogy a Visegrádon hazatalálól Görgei Artúr emlékművét megalkothassa, a méltatlanul megbélyegzett történelmi hős születésének kétszázadik évében felállíthassa...

– Meghívásos pályázat alapján! A pályázati kiírás által megjelölt mindkét helyszín foglalkoztatott. A Görgei-lépcső 98 lépcsőfoka Görgei Artúr 98 életévét idézte eszembe. „Megvesszőztatását”, a hazaárulás igaztalan vádját holtáig magával cipelő élettörténetét a pihenőknél felállított stációkkal akartam megjeleníteni. A Görgei család címerét, a katonai akadémiát, vegyészeti stúdiumait, a szabadságharcot, a dicső csatákat, Világost, a száműzetést, a hazatérést... Utolsó stációként: ahogyan a honvédmenhely lakói, a szabadságharc vén hadastyánjai tisztelegnek a dicső tábornok emléke előtt, majd – ahogyan ez Görgei Artúr temetése napján is megesett – átmennek Kossuth mauzóleumához, és ott is tisztelegnek. A két nagy embert – holtukban – így békítik, békítették ki egymással. A lépcsősor közepén állt volna az

öreg Görgei szobra, karján a mentével, kezében a csákójával, hogy a szemlélő véletlenül se feledje, az 1848–49-es szabadságharc hős tábornoka áll bronz alakban előtte.

– És a másik helyszínre milyen kompozíciót tervezett?

– Másik pályaművet a visegrádi nagy parkba szántam. Férfias méltósággal áll Görgei, olyan emberként, aki biztos a maga igazában. Előtte az emlékezés koszorúja, rajta felirat: A hős tábornoknak a magyar nemzet. Mögötte szék, amelyhez támaszkodik, rajta a tábornoki mente. A szék támlája: a Görgei család címere. A szék mögött Görgei íróasztala, hiteles megjelenítésében több régi fényképfelvétel is segített. Az íróasztalon ma is meglévő, híres kardja, alatta, „széthajtva”, jól olvasható hadparancsa. Mellette az ifjú Görgei portréja, meg a *Gazdátlan levelek*, melynek lényegét az 1867-es kiadásban maga a közreadó, Görgei Artúr ekként fogalmazta meg: „felvilágosítani, legföllebb is inteni... ott, a hol ezt tenni hazafi kötelesség”. Az íróasztal mögé hangfalként is működő díszelemet szántam: egy negyvennyolcas zászlót, Kossuth-címerrel. Hátoldalán térképpel, amely a tavaszi hadjárat csatáit, a komáromi ütközetet, Budavár bevételét is jelzi.

– Ezek szerint a meghívásos pályázatra több tervét is beküldte?

– Az igényes pályázati kiírás az emlékmű 1/5-ös kisplasztikai vázlatát is kéri, és kér 1/1-es részletet is a szoborról. Készült tehát egy öreg Görgei, bronzba öntve kint van Visegrádon. Egy lelkes mecénás-műgyűjtő, *Bánó László*, kért tőlem egy ifjú Görgeit, az a mellszobor is már Visegrádon lakozik... Végül is, a Görgei-pályázat kapcsán nekem most négy Görgei bronzszobrom van, azon kívül van egy festett terrakotta is... A május 16-iki ünnepségen Áder János köztársasági elnök a Görgei-lépcsőn az öreg Görgei bronz mellszobrát leplezte le.

– A Görgei-lépcsőn az öreg Görgei bronz mellszobrát. Amikor ugyanis kiderült, hogy én nyertem meg a pályázatot, azt is a tudomra adták, hogy nincsen rá pénz. Ezért aztán az egészalakos Görgeit „félbe kellett vágni”, nem kellett hozzá más, csak egy posztamens. E talapzaton elől Görgei Artúr neve meg egy koszorú, jobbról pedig a Görgei család címere lesz látható. Balról egy 48-as címer, hátul meg egy idézet Görgei utolsó hadparancsából: „Az igaz ügy örökre veszve nem lehet.”

– Az 1848–49-es szabadságharc holtig igyekvő „propagátoraként”, Görgei Artúr tisztelőjeként, Visegrád csodálójaként is furcsállom, és ezzel az érzéssel aligha maradok magamra, ha a XIX. századi magyar história fájdalmasan dicső korszakát is megidéző emlékműtervek közül – királyi rezidenciák árnyékában! – egyik sem

hirdethetné a magyar nép függetlenségi harcát és a hadvezérként és emberséges emberként is általános tiszteletet érdemlő férfiú jelentőségét.

– Voltaképpen ezért kértem én is, hogy legalább egy stációt engedjenek felállítanom. Azt, amikor az öreg 48-asok tisztelegnek Görgei sírjánál! Vagy azt, amelyik a 48-as zászlót mutatja! Azt is felajánlottam, hogy ingyen megcsinálom, csak az égetést meg a mázat fizessék meg! Nekem, mint visegrádinak, örülnöm kell, ha Visegrádon szobrot állíthatok. Nekem, mint Görgei Artúr tisztelőjének, örülnöm kell, ha Görgeinek szobra áll abban a városban, ahol élete alkonyán, több mint négy évtizeden át (viszonylagos?) nyugalomra lelt. Az emberi méltóságról is szerettem volna mesélni ezzel a munkámmal, a szabadság gondolatáról is, a magyar történelemről. Históriánk ünnepélyes pillanatait akartam megvilágítani. Csillagfénybe állítani. Görgei Artúr életpályája sarkall annyira, hogy méltó emlékművet állítsak neki, ha törik, ha szakad. Abban bízom, hiszen én már annyi mindent átéltem – második világháborús gyerek vagyok –, talán azt is megélem, hogy egyszer majd megkérdi tőlem valaki, nem lehetne az eredeti elképzelések szerint kiegészíteni a visegrádi Görgei-emlékművet? A visegrádi öreg Görgei hazaszeretetét megjelenítő kompozíciót felállítani – szívre tett jobbal és ökölbe szorított ballal?



Szokok Iván:
Görgei Artúr
festett gipsz

Csuday Csaba

Örölméletek

Amíg végérvényesen nem tudták, hogy meg fognak halni, nem voltak emberek, amíg nem voltak emberek, nem ismerték az életöröm okozta megindultságot...

Fernando Savater¹

■ Az öröm hétköznapi értelemben leginkább érzés, érzület. Tudattalan jó. Nincs szüksége gondolatra. Ha megvan. Ha örülünk. Mert örülni jó. És szeretjük, ami jó. Sőt, leginkább a jót szeretjük. Mondhatni, örömelvűek vagyunk; testünk, lelkünk, szellemünk a jóra törekszik.

Az öröm hiánya, elmúlásának veszélye viszont gyötörő, rossz. S mivel gyötrődni nem szeretünk, a rosszat, ha lehet, kerüljük, elutasítjuk, szeretnénk minél többet örülni, vágyjuk újra érezni, újra élni, ami jó. Kivált, ha tudjuk, csak addig ismétlődhet, amíg meg nem halunk. De ehhez kíváncsiak volna tudnunk, tudatosan megragadnunk az öröm mibenlétét, jó volna tisztázni, mi is ez a jó, hogyan keletkezik, hogyan „működik”. Mert így talán gyakoribb is lehetnénk, szerencsés esetben tartamát is növelhetnénk, s netán akaratilag is megteremthetnénk, vagy legalábbis megközelíthetnénk. Természetes, ösztönös igényünk tehát az örömről való gondolkodás. Kissé fellengzősen akár azt is mondhatjuk: az örölmélet kimunkálása az ember létfenntartásának, túlélésének egyik eszköze. De ha érzés és gondolat két, csaknem antagonisztikus életfunkciónk (érzelem és értelem) megnyilvánulása, vajon nem fából vaskarika-e mégis az öröm elmélete?

Kötéltáncához hasonlatos, dichotómiák közt egyensúlyozó létünk mindazonáltal – állítják a bölcsek – mindig e kényes egyensúly megteremtésére és megtartására törekszik. Pontosabban, mi úgy vagyunk, hogy *muszáj* az ellentéteket összehámozni, különben kecses-dicső (vagy éppen bumfordi-dicstelen) táncunk megtörik, a táncos groteszk zuhanással hullik... hová is? A megsemmisülésbe, az elmúlásba, vagy csak a zűrzavar mélységeibe? Öröm és bánat, gyönyör és csömör, élet és halál, szép és

csúf, sírás és nevetés, sivárság és termékenység, nélkülözés és birtoklás és minden, ami örömteli illetve örömtelen, ott billeg az egyensúlyunkat segítő rúd valamelyik végén – hol az egyiken, hol a másikon. S ha valamelyik (valamilyen titokzatos, öngerjesztő törvénynek engedelmeskedve) netán túlbillent a segédeszközt, a táncosnak rögvést korrigálnia kell.

Mi hát ez az életbevágó kötéltánc öröm és nem-öröm (bánat, szenvedés, üresség stb.) határán? Nos, aligha ismerünk olyan értékes szellemi, művészi alkotást, amely (hol közvetlenül, hol közvetve) nem erre a kérdésre keresné a választ. Kevés viszont az olyan, szöveget, képet, értekezést és szép irodalmat egybeszerkesztő rangos kiadvány, amely magát az Örömet teszi meg tárgyává, kimondva vagy kimondatlanul feloldva így az érzés és gondolat közti ellentmondást. Ráadásul ma, amikor az ember eredendő örömelvűségét már-már megtagadva, megcsúfolva látjuk. Igazi öröm tehát a győri *Műhely* című folyóirat szépséges, könyv-album méretű Örömszáma,² amelynek elméleti jellegű közleményei alapján igyekszünk most – a zengzetes kórusból három szólistát kiemelve – ismertetni, kik és milyen módon próbálták bölcséletileg nyakon ragadni, körvonalazni életünk e központi tényezőjét.

Az öröm: „örvendő képzelet”

Fernando Savater baszk származású spanyol filozófus ilyen című értekezésének alapgondolata az, hogy „Az öröm [...] magával az élet tényével való megelégedés”. Mivel tudjuk: meghalunk. Savater a neandervölgyi ember és az életöröm összefüggéseiből indul ki: „Az ősemberek [...] amíg [...] nem tudták, hogy meg fognak halni, nem voltak emberek, amíg nem voltak emberek, nem ismerték az életöröm okozta megindultságot és annak szükségét, hogy azt megmutassák, megóvják és növeljék”, mert érezték „a nyugtalanságot, hogy elveszítik”.

Savater még hozzáteszi, ősi tudás az is, hogy „a világ vélhetően a végső pusztulás felé közelít, [...] és semmiről sem tudunk többet, mint arról, hogy mindig is mennyire katasztrofálisan mentek a dolgok”. Sőt: „Ahhoz, hogy elítéljük a világot azért, amilyen, nem kell mást tennünk, mint realistának lennünk. Ahhoz, hogy felmentsük és örüljünk annak, hogy benne élünk, kétségtávol a képzeletünkre van szükség.”

Frappáns megállapítás, hogy az öröm végső soron a képzelet terméke, s egy kritikus, szkeptikus gondolkodótól, amilyen Savater, nem is várható más. De ha mindennapi, mondhatni primer gyönyörűségeinkre gondolunk, amilyen lehet a friss levegő, a kék ég, a tavaszi madárfütty, az erdő illata, a hó ragyogása, az őszi színorgiája, vagy akár valami finom étel, érintés, de egy jó film, kép vagy könyv stb. is, Savaternek csak megszorításokkal adhatunk igazat, egészen addig, amíg – mint látni fogjuk – maga is meg nem teszi saját distinkcióit. Igaza van először is, ha az örömet az „életöröm” fogalmával azonosítva filozófiai kategóriaként vizsgáljuk, és feltételezzük, hogy halandóságunk állandó tudatában élő emberek vagyunk. Ám tézisének alighanem túlzó, az öröm fogalmának köznapit értelmezésétől kissé elrugaszzkodó voltát a spanyol gondolkodó is érzi, hiszen úgy folytatja eszmeifuttatását, hogy fentiek dacára és ellenére „az öröm sértetlen maradt”, noha minden „miért” ellene szól. Ami pedig csak úgy lehetséges, ha az öröm lényegileg „érték nélküli, akár csak a rózsza”.

A filozófusok többnyire elhanyagolták, sőt elméldésre méltatlannak, sekélyesnek találták az ösztönösen megtapasztalt örömet (talán épp közönséges, a tudaton átütő, a gondolatot megelőző volta miatt), mivel már Arisztotelész is elmagyarázta, hogy a kiválóságok mindig melankolikusak. Csupán a (Savater szerinti) legnagyobbak, Démokritosz, Montaigne, Spinoza, Nietzsche kezelték méltó helyén. Clément Rosset (1939–2018) francia filozófus pedig egész könyvet szentelt neki (*A legnagyobb erő, La force majeure. Notes sur Nietzsche*. Párizs, Editions de Minuit, 1983), mivel úgy vélte, az öröm kérdése igenis „a legkomolyabb kérdés, amivel a filozófia valaha is foglalkozott”.

Mi készíti a gondolkodók többségét mégis az örömmel szembeni megvetésre, megbotránkozásra? Savater tömör válasza: *a valóság*. Mivel a valóság elgondolása leginkább a hiányok felismerésével egyenlő; a valóságból mindig hiányzik valami, ami lényegi. „A valóságból hiányzik a stabilitás, a szilárdság, nem tartós, átmeneti, [...] hiányzik belőle a szavahihetőség, csalóka, elrejtőzik, félreérthetően nyilvánul meg, ontológiailag nincs legiti-

mációja, létjogosultsága: jelen van, de nem tudjuk, miért [...] A valóságnak nincsenek erői, mondhatnánk, nincs szíve: kegyetlen, irgalmatlan, [...] önző, nincsenek aggályai, és nem kíméli a gyengéket, fájó, amikor elvesz, és fősvény, amikor ad; durván őszinte: udvariatlan. Mindben a legrosszabb, hogy [...] nem kínál alternatívát, egyoldalú, süket a megbánásokra és a jóvátételekre, visszafordíthatatlan és összeférhetetlen.”

Jogos tehát a felvetés: hogyan elégedhetne meg az ember a létezésével ilyen körülmények között, hogyan örülhetne a pusztán ténynek, hogy él? Úgy – állítja Savater –, hogy az öröm, természeténél fogva többet vesz ki a valóságból, mint amennyit az felkínál. Ismét Rosset-re hivatkozva jelenti ki, hogy „az öröm [...] naponta viszi véghez a látszólag lehetetlen hőstettet: nem mintha többet kérne a valóságtól, mint amit az adni tud, hanem többre tesz szert belőle, mint amennyit józanul várni lehetne”.

Savater ezt a szubjektív többletet (értsük talán így: szubjektív, mivel az örömet mindig egyénileg éljük át) nevezi „örvendő képzetnek”. Amely egyszersmind istentelen. Kétszeresen is: egyfelől nem tiszteli a vallások hiánypótló eszméit, olyanokat, mint az örökkévaló, az örök igazságok, a feltámadás stb. Mivel az örömből nem hiányzik semmi, szükségtelenné tesz minden valóságpótlékot. Másfelől azért istentelen, mert látszólag könnyörületlen, közömbös a szenvedés iránt. Holott csupán az jellemzi, hogy minden bánat ellenére megnyilvánul. „A bánat abból fakad, ami az életben történik, az öröm pedig az életből magából, az élet tényéből, és abból, ami kíséri, hogy folyvást élőknek képzeljük önmagunkat.”

De az öröm önelvűségéből – Savater véleménye szerint – nem a részvétlenség következik; úgy véli, a vidámakat éppúgy mozgósítani lehet a világ jobbá tétele érdekében, mint a szenvedőket, megszorítottakat.

Az öröm „istentelenségének” vádja persze joggal veheti fel bennünk – Savater olvasóiban – a kérdést, a kérdéseket: vajon a hiánypótló „többlet” beleképzelésének képessége a valóságba honnan, miből eredhet? Netán nem valami isteni származék? Hát a misztikusok (Keresztes Szent János, Ávilai Szent Teréz – hogy a spanyoloknál maradjunk – és a többiek) már-már erotikus elragadtatása, gyönyöre a Krisztust követő szenvedésben talán nem öröm? S ha az, hogyan lehetne istentelen? E kérdések ismét felvetik az öröm szemantikai szűkítésének szükségességét, jelentésének, vonatkozásának pontosabb meghatározását.

Savater ehhez kedvenc filozófusai örömfelfogásának felidézésével lép közelebb. Elsőként az „etikai paradoxon” (nevezetesen: az öröm az erény jutalma kellene

hogyan legyen, de nem feltétlenül az) képviselőinek, illetve Kantnak szúr oda egyet, mondván: „az öröm nem megkoronázza, sem nem támogatja az erényt, hanem létrehozta azt”. Démokritosz morális útmutatásait fontosnak tartja az *eutímia*, a „barátságos, kiegyensúlyozott és derűs lelkiállapot” megőrzéséhez. Az öröm Spinoza szerint is morális tünet, a legjobb, ha a többnyire „könnyekhez, önkorbácsoláshoz” kapcsolódó erény szót tartalommal szeretnénk megtölteni. Nietzsche szintén a jóssággal kapcsolja össze az örömet: „a sok örömet átélő ember szükségzerűen jó”, s az igazi tudomány a vidám tudomány (*La Gaya Scienza*).

S csak mindezek előrebocsátásával érzi Savater időseirűnek, hogy konkrét tartalmára szűkítve határozza meg az öröm mibenlétét. Elsőként Spinoza definícióját idézi: „egy szenvedély, melynek révén a lélek tökéletesedik”, mivel tette késszé tesz bennünket, segít jobbra válni. Savater szerint az öröm feltétlen igenlő természetű, „többé-kevésbé határozott” elfogadása a világban, az életben elfoglalt helyünknek. Fausti igenlés, annak érzete, hogy „most igen”. Ehhez az élményhez kapcsolódik a *boldogság* és a *gyönyör*, „az öröm két másik elnevezése”. És, végre, a különbségtételre is sor kerül: a boldogság *állapot*, az életigenlésé, az élvezet *érzet*, az igenlésé, „az öröm pedig az igenlés *érzése*”. Nem tisztázódik ugyan, hogy mi különbözteti meg az érzetet az érzéstől, de feltételezhető, hogy az érzet a konkrét fizikai tapasztalás, az érzés pedig az igenlés magasabb szinten, a lélek és az intellektus szintjén jelentkező formája.

A boldogságról szólva Savater leszögezi: „boldognak gondolni magunkat azt jelenti, hogy igent mondunk egy állandó és sérthetetlen, legfőbb igenlő erőre”. De mert ennek érzete óhatatlanul együtt jár a félelemmel, hogy elveszítjük, s mivel a jelen túlságosan ki van téve az esetlegességnek, a boldogság ideje csakis a múlt és a jövő lehet. A múlt, amelyből már nem törölheti ki semmi és senki, a jövő, amikor még nincs fenyegetés, nincs nyugtalanság.

Figyelemre méltó itt Savater zárójelbe tett megállapítása, mely szerint Arisztotelész nem fogad el más boldogságot, csak a halott emberét, aki immár „örökre *sérthetetlen*”. (Hozzátehetjük: amire Chamfort egyik aforizmája is rímel: „Amikor azt állítják, hogy végeredményben a legkevésbé érzékeny emberek a legboldogabbak, eszembe jut az olasz közmondás: jobb ülni, mint állni; jobb feküdni, mint ülni; de a legeslegjobb halottnak lenni”.³ Mint tudjuk, az olaszok született arisztoteliánusok...)

Meggyőző Savaternek az a kijelentése is, hogy bárki mondhatja, hogy boldog *volt*, és bárki reménykedhet benne, hogy boldog *lesz*, de kevesen merik állítani, hogy éppen azok.

(Ebben az összefüggésben pedig eszünkbe juthatnak József Attila emlékezetes sorai is az *Eszméletből*: „Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van, széthull darabokra”, noha az analógia itt a *volt* (múlt) időt a *nincs*-nek feleltetné meg, ami az emlékezés örömét a hiánnyal azonosítaná...)

Ide, a boldogság idejéhez kapcsolódik s szintén megfontolásra érdemes az Öröm-számban Jean Lauxerois (1948) történeti fejtegetése.⁴ A görögökből kiindulva megállapítja, hogy náluk a boldogság lehet valamely isteni erő, bizonyos szellem hatalmának megnyilatkozása (*eudaimonion*), vagy a beteljesedéssel, sikerrel összefüggő öröm (*euprattein*), de valóban boldogok csak a halhatatlan istenek lehetnek. S akkor a delphoi Apollón-templom híres felirata (*gnóthi szeauthon*) sem rögzült formájában („ismerd meg önmagad”) értendő, hanem úgy, hogy „ismerd meg önnön határaidat”, illetve „az istenek osztályrészére ne vágyakozz”. A görögöket követő hellén, majd a római, végül pedig a keresztény bölcslet – állítja Lauxerois – már a halhatatlanság lehetőségét hordozó boldogság elvére összpontosított. Így született meg a múltbéli örömszimbólum, a Paradicsom, illetve a boldog jövő, az örök élet elképzelése.

Ezek után – Savater gondolatmenetére visszatérve – kissé meglepő, hogy szerinte, ha a boldogság alapvetően a múlthoz illetve a jövőhöz kapcsolódik, az öröm ideje inkább a jelen, mert ha örül valaki, cseppet sem törődik vele, hogy a következő pillanatban akár sírhat is, de nem örömeiben.

Hedonista, öröm- helyett élvezetelvű korunkban Savater attitűdje rokonszenves, mert noha állítja, hogy „a boldogság, az élvezet és az öröm cinkostársak”, szerinte az élvezetnél valamivel többre vágyunk, „valamire, ami nemcsak arra van, hogy jobban érezzük magunkat, hanem arra is, hogy jobban tudjunk, jobban el tudjuk képzelni magunkat. Ezért [...] jobb, ha az örömről teszszük a nyomatékot. Ami pedig boldogsággá nyújthatja az örömet (vagy szangvinikusan élvezetté sűrítetheti), az a *teremtő képzelet játéka*”.

Érdekes, hogy bár szerzőnk a boldogságot, a boldogság akarását végül egy igazi graciáni „remekséghez”, a *könynyedséghez*⁵ köti, a nagy barokk bölcselő neve csak dolgozata végén, egy másik tézissel kapcsolatban bukkan elő. Savater úgy látja, korunk nem kedvez az örömről, sőt, ellenkezőleg, jellegzetességei (a lélektelen modernitás, a nihilizmus, az értékvesztés, a létről való megfélemlítés) siránkozásra, tragikus diagnózisokra (például: „Mindig rosszabbul vagyunk, mint valaha”) indítja a modern pillanat „éles eszű és kritikus” szerzőit, akik „nagy hírnév-

re tesznek szert bánatuk egyértelműsége miatt”. Savater velük szemben Baltasar Gracián örvendő képzeletéről tanúskodó tételére szavaz: „Minden a netovábbig fejlődött már, s az ember is a végsőig tökéletesedett.”⁶

Ezért is van, hogy „a hatalmas képzelettel megáldott alkotók, Picassótól Fernando Pessoa-án át Groucho Marxig mind a boldogsághoz, az örömhöz, az élvezethez érkeztek el...[...] Talán mert a halál az egyetlen, amiről teljesen biztos a tudásunk, s ugyanakkor az egyetlen, amit valahogy nem tudunk elképzelni. A képzeletünkben nem szakad meg életünk, így hát soha nem engedünk az öröm ragyogásából: minden képzelet éltető, s ezért a képzelet használó ember önmagát ünnepli...”

A boldogság: zsákutca

A már említett francia filozófus, Jean Lauxerois is amellett teszi le a voksát, hogy „az emberi lét »kategorikus imperatívusza« a boldogság semmiképp sem lehet, ha a halál, a halandóság tudata megfelelő tartalmat nyer gondolkodásunkban”. Ami pedig akkor következik be, ha „a létezőt az idő *transzcendentális* jellegének szemszögéből értelmezzük”. Ez azt jelenti, hogy az időt mint „folytonos felbukkanást” (*aión*) tekintjük, megtapasztalva „a pillanat kisajátításának lehetetlenségét, mivel azon csak a halál hatolhat át. A halálra tehát nem mint az idő végére, hanem sokkal inkább mint a vég idejére kell gondolnunk”. A halál tehát az a határ, amely által halandók, „azaz *tökéletlen* lények vagyunk. Ontológiai értelemben az idő a *mi* létbeli tökéletlenségünk, [...] lényege pedig az, hogy a mi időbeliségünk átgondolására és megélésére ösztökél bennünket. Az élet tehát megvalósítandó mű, önmagunk megalkotása.” Ez egyszersmind a görögök legfőbb tanítása is, hogy tanuljunk meg halandókként létezni, életünk napjait ekként alakítani. Legyünk tudatában annak, hogy „a vég ideje minden kezdésben benne rejlik. [...] A vég – mint határ – tehát mindig *most* van *itt* velünk: nem mint annak a horizontja, ami befejeződik és megszűnik, hanem valami olyannak távlata, amiben éppen hogy valami kezdetét veszti.”

(Lauxerois következtetése Heidegger határdefinícióját is felidézheti, s egyben segítheti annak megértését. Heidegger úgy mondja, „a határ nem csak körvonal és keret, nem csak az, ahol valami véget ér. A határ az, ami által valami a Sajátjába gyűlik, hogy abból a maga teljességében jelenjen meg, a jelenlétbe jöjjön elő.”⁷)

A francia szerző szerint ami folyvást kezdődik, az a „beteljesülés elkerülhetetlensége”, amit pedig az az „eljövendő” hoz el, ami nem azonos „a jövő illuzórikus gondolatával, minden utópia gyökerével. [...] Az eljövendő

az, ami az egyénre vár, ami még meg fog történni vele: a valamivé válás lehetősége, ami értelmet ad a jelennek. [...] Mindezt arra a lényre vonatkoztatva jelentjük ki, aki csak azért az, aki, mert nem valaki más.”

Lauxerois a görög tragédiák jelentését és jelentőségét nem a pesszimizmussal és nem is a balsorssal hozza összefüggésbe, hanem azzal, amivel Hölderlin is, nevezetesen a „letaglózó gyász” és a „féktelen öröm” társításával. Ennek alapján – állítja a szerző – a kereszténységnek is egyik feladata, hogy kidolgozza a „*tökéletlen létezés* teológiáját”. „Elengedhetetlen volna – mondja értekezésének végén – a halhatatlanság kérdésének újraértelmezése is, melyet hasznos volna elválasztani az »örök boldogság« homályos képzetétől.” Egy ilyen elmélettel a kereszténység segíthetne abban, hogy „végre felhagyjunk a boldogságnak mint elsődleges fontosságú szükségletnek a megjelenítésével”. Ez a felismerés a Nyugatot is kijuttathatná a hedoniztikusan felfogott örömhajhászás zsákutcájából, és az embert – a halál gondolatára alapuló kutatás révén – rádöbbenhetné az isteni eredetű dolgok, a „teljesség erejére”.

„Örömeletrajz”, káröröm, ünnep

Verena Kast (1943) svájci pszichoterapeuta fejtegetése⁸ sok hasznos ismeretet nyújt az öröm mibenlétéről, hétköznapi megnyilatkozási formáiról. Ingeborg Bachmann egyik szövegéből⁹ kiindulva Kast a fogalmtól a konkrétumok felé halad, és több definícióval is szolgál: „Az öröm a létezés által kifejtett ellenállás leküzdésével kapcsolódik össze, s lehetővé teszi számunkra, hogy »kilépünk önmagunkból«, képessé tesz bennünket a transzcendentálásra, azaz túllépni az adott helyzeten.” De Bachmann – írja Kast – a túlságosan magasra rugaszkodás, ég felé emelkedés veszélyes voltára is figyelmeztet, hiszen a köznyelvi fordulat, amely szerint van úgy, hogy az ember örömében „a földre szeretné vetni magát”, e veszély felismeréséről tanúskodik. Mégis, az öröm „a transzcendenciára, az aktuális viszonyok meghaladására irányul. [...] Az örömben a fantáziának, a szabadság e terének köszönhetően a hétköznapi gondolkodáson is túllépünk”.¹⁰ Sőt, önmagunkon is, képletesen. Erre utal nyelvünkben egy másik bevett kép: örömében az ember „kiugrik a bőréből”, mintegy levedli önmagát. Kast azt mondja: „A pszichoterápiában abból a feltevésből indulunk ki, hogy akkor lehetségesek nagy változások, ha valaki képes leküzdeni a depressziót és a szorongást, [...] azonban a nagy boldogságélmények is megváltoztatnak bennünket”, amint az idézett szófordulat is mutatja.

„Az öröm az az érzélem, amelynek köszönhetően nyitottá válunk, amely kinyit bennünket. [...] Az Én kinyílik, tud adni is valamit. [...] A megnyílás szorosan összefügg valami túláradó gazdagságot tartogatónak, önmagunk számára meg nem tarthatónak az oda- és továbbadásával”, aminek egyenes következménye a gondoktól való megszabadulás, a társas kötelékek szövődése, a szolidaritás, a barátság, a kommunikáció szükséglete.

„Az öröm olyan állapot, amelyben [...] a legkevésbé töprengünk önmagunkon”, amikor igazán mi magunk vagyunk, a teljesítés kényszere nélkül. Az öröm állapota együtt jár az egészség, az önbizalom és önnön jelentőségünk érzetével. „Az örömben megszűnik a bizalmatlanságunk, az örömben naivak vagyunk, nem gyanakszunk.” De ez a naivitás egyben óvatosságra is int; sokan, a sérülékenyek, nem is engedik meg maguknak az öröm luxusát, nehogy újabb sebeket kapjanak.

Az öröm keletkezésének körülményei között Kast azokat a tevékenységeket tartja elsődlegesnek, amelyekben képesek vagyunk teljesen feloldódni. Ilyenkor hatalmasodik el rajtunk egész-voltunk érzése, amelyet Csíkszentmihályi Mihály „flow”-állapotnak nevez. Ebben az állapotban – állítja Csíkszentmihályi, és idézi Kast – a cselekvések a cselekvő tudatos beavatkozása nélkül követik egymást. A felfedezés birodalma, a kreativitás, a gyengédség, a társas együttlét, a testi szerelem mind-mind tartogatnak olyan helyzeteket, amelyekben elmosódnak az én határai, és eltölt bennünket az ajándékozás, az adni tudás öröme. A kapcsolatokban s a kapcsolatok révén gazdagodhatunk is: eszmék körvonalaazódhatnak bennünk, megváltozhat a magatartásunk stb. „Így világos lesz, hogy az öröm nemcsak a személy, a (társadalmi) környezet és a belső világ összhangja, hanem ehhez a gyarapítás és a gyarapodás mozzanata is társul” – írja. Csíkszentmihályi nyomán arra is felhívja a figyelmet, hogy az örömről gondolkozva ne csupán a nagy örömök jelentőségét tartsuk szem előtt, hanem a kis flow-élményeket is, amilyen lehet például valamely illat, zene vagy bármi, amit szépségként, kellemként élünk át. Ezek a kis örömeink cél nélküli tevékenységek, „boldogságfülkék”.¹¹ Az öröm idejét mindazonáltal Kast is elsősorban a múlttal és az emlékezéssel köti össze. Képzeletünknek köszönhetően képesek vagyunk visszaidézni egykori örömeinket és azokat a helyzeteket, amelyekben átértük őket. Ha, idősödve, sokszor el is meséljük ezeket a szituációkat, eseményeket, valóságos „örömeletrajzot” konstruálunk, amely esetenként lényegesen eltérhet valóságos biográfiánktól. A szerző honfitársára a drámaíró Max Frischre hivatkozik ezzel kapcsolatban, aki azt mondja:

„Mindannyian kiötlünk magunknak előbb vagy utóbb egy történetet, melyet az életünknek tekintünk...”¹²

Örömeletrajzunk „értelme – állítja Kast – nemcsak abban rejlik, hogy segít felfedeznünk, mi is lett örömeinkből életünk folyamán, hanem abban is, hogy újra és újra azonosulunk a múlt örömszituációival: azonosulunk például magunkkal mint örömet átélő gyermekkel, vagy éppenséggel – ha összegyűjtöttük mindazt az örömet, amiben életünk során részünk volt – önmagunkkal mint örömeletrajzra képes emberrel, amilyenné egyéni fejlődésünk formált bennünket”.

De vajon a káröröm is helyet kap-e, helyet kaphat-e örömbiográfiánkban? – teszi fel azután a kérdést Kast. (Természetesen, mondhatjuk mi, hiszen a magyar közmondás is úgy tartja, a „legszebb öröm a káröröm”. Legalábbis mifelénk – tehetjük hozzá –, mert a délszaki nyelvekben, amilyen például a spanyol, nincs ilyen szólás.)

A pszichoterapeuta Kast az öröm és a kegyetlenség interakcióját látja benne, mintegy az öröm kétarcúságának megnyilatkozását. Ezt írja: „nemcsak akkor érezhetünk örömet, ha a szolidaritás szálai fűznek bennünket valakihez, hanem az is örömünkre szolgálhat, ha teljesen uralmunk alatt tartunk, ha gyötrünk valakit, valamint akkor is, ha látványosan szakítunk vele. A kárörömet és a szadizmust könnyen átjárható határ választja el egymástól.”

Káröröm fakadhat az irigységből is, akkor, ha valamely különlegesnek látott személyről kiderül, hogy nincs is benne semmi különleges. Az elégtétel és az igazságosság érzése is összefügg a kárörömmel, mert ha versenytársunk (vagy a nálunk szerencsésebb) pórul jár, úgy érezzük, mégiscsak van igazság.

A káröröm közel áll ugyan a szadizmusához, de különbözik is tőle, abban, hogy aki más kárán örül, nem maga okoz szenvedést a kárvallottnak, míg a szadista igen. A kárörvendő továbbá felmentést találhat restelendő örvendezésére, ha úgy véli, „a »rosszat« a sors engedi meg”, a rossz nem az ő, hanem mások cselekedeteinek a következménye.

Noha – mint láttuk – Kast is a múltat jelöli meg az öröm jellemző idejeként, összefoglalásában mégis állítja, hogy „A létezés ünnepi öröme az »örök jelen életérzése« [...] Az örök jelen életérzésében nem töprengünk azon, mi lesz holnapután, vagy mi volt valaha. S ettől kezdve nagy esélyünk van rá, hogy kilépünk abból, ami már mindig is volt: a jövőért érzett örök gondból, amely oly fantáziátlanná, oly aggódóvá tesz bennünket.”

(Különös következtetésre juthatunk, ha az „örök jelen” fogalmát olvasva eszünkbe jut Kertész Imre *Sorstalanság*-ának rendhagyó időhasználat. A regény e sajátosságá-

ra, nevezetesen arra, hogy az elbeszélő múltat felidéz, múlt időben írott mondataiba gyakran, s meglepő módon keveredik bele bizonyos igék jelen idejű alakja, amely jelenséget kritikusai – mint például Földényi László és Spiró György¹³ – éppenséggel a sorsfosztottság szimptómájaként értelmezik. Én-vesztés ez is, s ha emezt a létöröm velejárójaként írják le az öröm-elméletek, a kertészi éntől – sorstól – való megfosztottság ennek az öröm-formának, avagy a „létezés ünnepi örömének” éppenséggel a fordítottja, mondhatni dichotóm inverze.)

E magasztos érzéshez kapcsolódik az ihletettség, a kreativitás, a mámor és az ekstázis mint a felfokozott öröm megnyilvánulása, ami – ha az Én nem képes megfelelő kontrollt gyakorolni fölötte – a kóros eufória (Kast a pszichopatológia „gondolatrohanás” fogalmát használja rá) tünetében is jelentkezhet.

„A felfokozott készítés, a gondolatok áradó gazdagsága, [...] az ekstázis [...] az életérzés kicsúcsosodását jelenti: azt a végletesen intenzív életérzést, az eleveenségnek azt a végletes érzését, ameddig egyáltalán eljuthat az ember.” Mindez a valóság mindennapi határainak meghaladására szolgál. De ebben az állapotban „együttal más emberekké is akarunk lenni, [...] olyanokká, akik tettekre szebbek, akik elhivatottnak érzik magukat a cselekvésre, akiknek energiájuk is van hozzá, és akik hisznek a változásban – sőt olyanokká is, akik tudnak remélni”.

JEGYZETEK

- 1 SAVATER, Fernando: *Az örvendő képzelet*. Ford. PERÉNYI Katalin = *Műhely*, 2017, 5–6 sz., 10–13. Az eredeti spanyol szöveget lásd *La imaginación alegre = La Jornada Semanal*, 1996. dec. 15.
- 2 *Műhely*, Kulturális Folyóirat, Győr, 2017, 5–6 sz. Főszerkesztő: VILLÁNYI László
- 3 CHAMFORT, Nicolas: *Elvek és gondolatok – A bölcsletről és az erkölcsről*. Ford. GÁBOR György, Bp., Európa, 1960
- 4 LAUXEROIS, Jean: *A boldogság, avagy a Nyugat zsákutcája*. Ford. DÉSFALVY-TÓTH András = *Műhely*, 2017, 5–6 sz., 28–34.
- 5 GRACIÁN, Baltasar: *A Hős*. Ford. CSUDAY Csaba, Bp., Új Palatinus, 2002, 73. Tizenharmadik remekség, *A könyedségről*.
- 6 GRACIÁN, Baltasar: *Az életbölcseesség kézikönyve (Oráculo manual)*. Ford. GÁSPÁR Endre, Bp., Helikon, 1984, 7.
- 7 HEIDEGGER, Martin: *A művészet eredete és a gondolkodás rendeltetése*. Ford. HORVÁTH Géza = *Athenæum*, I., 1991, 1. füzet, 69. Szerk. BACSÓ Béla.
- 8 KAST, Verena: *Öröm, inspiráció, remény*. Ford. ÁBRAHÁM Zoltán = *Műhely*, 2017, 5–6 sz., 17–23.
- 9 BACHMANN, Ingeborg: *Malina*. Ford. PETE Nóra, Pécs, Jelenkor, 2002, 44–45.
- 10 KAST, Verena: *Imagination als Raum der Freiheit. Dialog Zwischen Ich und Unbewusstem*. Olten–Freiburg i. B., Walter, 1988.
- 11 CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *Flow – az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Ford. LEGÉNDINÉ SZABÓ Edit, Bp., Akadémiai, 1977, 244.
- 12 FRISCH, Max: *Mein Name sei Gantenbein*. Stuttgart, Europäischer Buch- und Phonoclub, 1964, 26.
- 13 Spiró egész pontosan ezt írja: „Az idővel tehát, úgy látszik, kissé csínján kell bánnunk ebben a történetben, már csak azért is, mert a többnyire múlt idejű igehasználat a regényben mindvégig jelen idejűnek hat, jelenné azonban mégsem válik. Az elbeszélő, aki nem az író nevét viseli a könyvben, mégiscsak a múltat meséli, noha igen közel hozva hozzánk, s mihelyt a korábban másokra hitelesített gúny őt magát is eléri, vagyis mihelyt a fiú is úgy, oly megalapozatlanul reménykedik abban, hogy amit mondanak neki, az igaz, belopódzik a regénybe egy másik idő, valami abszolútum, amelynek a mibenlétével még nem lehetünk tisztában, de minden mondat a meglétét igazolja.” SPIRÓ György: *Non habent sua fata = Élet és Irodalom*, 1983, 30. sz.

MARX-ENGELS

A KOMMUNISTA
KIÁLTVÁNY



SZIKRA



Balogh Csaba

Florentinus natione, non moribus

Berényi Márk: *Dante etikája*

(Budapest, Áron Kiadó, 2017)

„Ha elgondolkozom rajta, milyen rövid ideig tart az előtte volt és utána következő öröklétbe vesző életem, milyen kicsi az a tér, amelyet betöltök, sőt az is, amit látok, az általam nem ismert és rólam nem tudó terek végtelenségében elmerülve, megrémülök, és döbbenetesen kérdezem, miért vagyok éppen itt és nem másutt, mert ennek nincs semmi magyarázata... [...]

***E végtelen térségek örök hallgatása rettegéssel tölt el.*¹**

■ A posztmodern irodalomtudomány gyakran hivatkozik Pascal kozmikus rémületének és Dante örök Szeretettől mozgatott univerzumának az ellentétére. Az alteritás embere úgy tekintett a csillagos égre, mint a morális rendet és a természeti törvényeket kijelölő transzcendens teljesség bizonyítékára. A kora modernitás természettudományos felfedezései nyomán e kételyek nélküli biztonságérzet megrendült: az egykor emberinek és otthonosnak hitt Univerzumról bebizonyosodott, hogy dermesztő, végtelen űr.² Pascal mélyen hívő katolikus, a kereszténység védelmezője, mint Dante, és időben is közelebb áll a firenzei költőhöz, mint a mai kor emberéhez, de morális borúlátása, kozmikus rettegése kortársunkká avatja. Aligha véletlen, hogy számos késő modern gondolkodó – köztük Nietzsche, Heidegger, Sartre és Camus – tekintette előfutárának.

Dante, az Örök Rend költője nem a kortársunk. Ő volt az *utolsó őskori ember* – jegyzi meg Hamvas Béla.³ És valóban: egy régen letűnt, távoli világ génuszát, a minden Egész poétáját, az elveszett *aranykor* költőjét tiszteli benne mások mellett Arany, Ady, Babits, Péterfy Jenő, Prohászka Ottokár, Szerb Antal és Fülep Lajos. (Megjegyzem, Dante esetében is érvényes a tétel: az aranykor soha nem a jelen. Kevés költő ostromozza olyan szenvedéllyel, haraggal saját korát és nemzetét, „megromlott világát”, mint ő. Igaz, az aranykor iránti nosztalgiával Dante sem

marad adós: a *Paradicsom* XVI. énekét a régi, dédapja idején élt firenzei nemesség dicsőítésének szánja.) Ma már munkásságának kései csodálói, kutatói is eltűnődnek: megérthető-e az *utolsó őskori ember* világa?

Mint ismert, a modern és a posztmodern irodalomtudományi iskolák súlyos kétellyel tekintenek az eredetkontextusra összpontosító, történeti-filológiai interpretációs technikákra. Fokozott ez a szkepszis a Gutenberg-galaxis kialakulása előtt keletkezett irodalmi művek mai jelentésrekonstrukciójára tett kísérletekkel szemben. Többek között azért, mert a szöveguniverzumnál korábbi szépirodalmi alkotások beavatási szövegek. A középkor irodalma megközelíthető ezoterikusan – Hamvas Béla ezért javasolja az *Isteni Színjáték*hoz egyetlen kommentárnak René Guénon Dante-könyvét⁴ –, vagy a középkor népi kultúrája felől – mint teszi ezt Mihail Bahtyin híres Rabelais-monográfiájában.⁵ A szellemtörténet is alkalmasabb az alteritás irodalmának értelmezésére – ismert példa Johan Huizingától *A középkor alkony*⁶ –, mint a kronologikus esemény- és hatássorokból jelentést építő filológia. Egyrészt nem juthat a középkori irodalom létmódjának a közelébe, nem rekonstruálhatja jelentését, mert az – sajátos módon – nem szövegtermesztű, nem filológiai, hanem transzcendens. Ugyanakkor a történeti-genetikus megközelítést a jelen sem igazolja. A feltárt forrás-, kor- és motívumtörténeti összefüggések a mai olvasó számára érdektelenek, mert nem szolgálják szövegményét, vagyis kulturális önmegismerését, önfeltárását. Az irodalomtudományi pozitivizmus kritikája – főképp az irodalomtanítás szempontjából – megvitatásra érdemes, de nem változtat az irodalomelmélet fő tételén, miszerint a különféle interpretációs irányzatok nem állíthatók hitelességi, hatékonysági sorrendbe, és nem helyettesíthetők egymással, mivel kiindulópontjuk eltérő: másban látják az irodalomtudomány tárgyát és célját. Bármelyik iskola követőjétől annyi várható el, hogy szakszerűen használja ki módszere lehetőségeit,

valamint érezze és érzékeltesse annak korlátait. Berényi Márk monográfiája mindkét elvárásnak eleget tesz.

A *Dante etikája* javarészt a klasszikus értelemben vett pozitivistá hagyományokat követi: a szerző az interpretációs kérdésekhez a hatás és a történetiség felől közelít, sőt, számos esetben maga a hatás és a történetiség az adott fejezet, alfejezet alapkérdése: *A szabad akaratról való gondolkodás története a kezdetektől Dantéig; Dante és az új édes stílus – Történelmi és kulturális előzmények; Az édes új stílus hatásai az Isteni Színjátékra; Arab – muzulmán hatások a dantei életműben – Történelmi áttekintés*. Mindez tudománytörténeti és metodikai szempontból nem meglepő, mert a Dante-kutatást megalapozó monográfiák a pozitivistá irodalomkritikai gondolkodás fénykorában születtek meg. E forrásértékű szakmunkák az alkotó és az alkotás viszonyát induktív módon ragadják meg: az *Isteni Színjáték* világa és megírásának történelmi, politikai, vallási környezete, valamint a költőt ért (öröklött, tanult, megélt) hatások ok-okozati kapcsolatban állnak. Tovább növeli a pozitivizmus gravitációs erejét, hogy a monográfia fő témájának bemutatásához a történeti-genetikus módszer tűnik a legkézenfekvőbbnek.

A *Dante etikájának* első mondata közli a szikár filológiai ténnyt: a firenzei költő nem írt átfogó jellegű etikai művet,

még tanulmányt vagy értekezést sem szentelt e témának. Igaz, a *Vendégségben* a költő megjegyzi, hogy az erkölcs-tan a tudományok rangsorában a kilencedik ég megelőzője, vagyis a teológia után a második.⁷ De ez nem válaszolja meg a kérdést: megalapozó mű hiányában milyen út vezet az egységes dantei etika – mint a szerző írja, az etikai felépítmény (17.) – bemutatásához? Berényi Márk reménye szerint a „dantei gondolatok etikai aspektusának tanulmányozásával”, „műveinek aprólékos olvasásával, kutatásával, elemzésével, az egyes mozaikkockák összeillesztésével” (9.) viszonylag egységes képhez jutunk. Az elemzés a szabad döntést középpontba állítva tekinti át Dante életművének szerelem-, hatalom- és tudományetikai vonatkozásait. A végeredmény – ígéri a szerző – „nem pusztán filozófiai mű, mint inkább az irodalomtudomány, a filozófia és a teológia útkereszteződésében elhelyezkedő tanulmány” (21.) lesz.

A modern és a posztmodern irodalomtudomány felfogása szerint nincs efféle útkereszteződés. Az említett utak találkozásában már a szellemtörténet is kételkedett. „Azt mondják – írja Szerb Antal –, hogy a drámai költemény a költő vigasztalódása azért, hogy nem lehetett filozófus...”⁸ Több ez, mint esszéírói bonmot. A költő, amikor szépirodalmi művet alkot, nem lehet filozófus, bármennyire képzett a bölcsélet terén, mert a költői szöveg esztétikája, maga az irodalmiság a szépirodalmi szöveg olyan sajátos létmódját teremti meg, amelytől idegen a filozófiai – jelen esetben etikai – diskurzus. Az orosz formalizmus alighanem legjelentősebb felfedezése, hogy a műelemző, amikor filozófiává monologizálja a többszólamú – és ezért parafrázálhatatlan – szépirodalmi művet, nem csupán az irodalmiságától fosztja meg, hanem tetszőleges ideológiai vonzatú referencialitással ruházza, ruházhatja fel. Talán elég példaként említeni filozófusaink másfél száz éve tartó harcát Madáchcsal és Madáchért.

Berényi Márk nem kendőzi el a választott módszer gyenge pontjait, így az etikai rendszerré történő átmologizálásból fakadó referencia-dilemmát sem: vajon a *Színjáték* szövegéből leszűrű fogalmak értelmezésének mi a viszonyítási pontja, mennyire alkalmas a mai olvasó számára érthető bölcséleti terminológia egy középkori költői alkotás etikai vonatkozásainak rendszerbe foglalására? Áthidalható-e az egyre gyorsabban mélyülő-szélesedő kulturális-nyelvi szakadék? A szerző – Kelemen János 2016-ban közölt tanulmányához hasonlóan⁹ – nagy alaposággal ismerteti a *Pokol* és a *Purgatórium* beosztásának feltételezett forrásait, ihletőit, köztük az antik görög, az ókeresztény és a skolasztikus filozófiai műveket. A jelenbe való visszatérésre egy

Luca Signorelli:
Dante Alighieri
portréja
Orvieto, 1504



nyelvi dilemma, a morál és az etika fogalmának szétválasztása kényszerít. De a megoldás a kötet egészen átívelő nyelvprobléma tünete is egyben: a kérdésben – miért Dante etikájáról és nem moráljáról szól a kötet – a végszót egy késő modern, baloldali teoretikus, Jürgen Habermas mondja ki. A pozitivistá interpretációs technika bevett fogása – az életművön belüli, de nem szépirodalmi természetű referencia kijelölése – itt nem hoz megnyugtató megoldást. A szerző Dante *Tizenharmadik* – Cangrande della Scala birodalmi helytartónak címzett – *levelére* hivatkozik. „... az egész műnek [az *Isteni Színjátéknak*] allegorikus értelemben a tárgya ez: az ember, amint érdemet szerezve vagy érdemtelelenül, szabad akaratának megfelelően, a jutalmazó vagy büntető igazságosságnak alá van vetve...”¹⁰ E hivatkozás kisebbik gyengéje a levél bizonytalan szerzősége, nagyobb probléma, hogy a keresztény etikai-hermeneutikai hagyomány legáltalánosabb tézisé foglalja össze, tehát „exegetikai kulcsnak” aligha nevezhető. Ellenben a *Színjáték*on belüli hivatkozások vitathatatlanok: a *Pokol* beosztásának etikai rendszerét a *cantica* XI. éneke (16–66.), a *Purgatórium*é a *cantica* XVII. éneke (76–139.) fejt ki. Ilyen segítséget a *Paradicsom* szövege nem nyújt, így az olvasó sajnálhatja, hogy a szerző ezzel az – etikai szempontból számos kérdést rejtő, ugyanakkor legnagyobb költői merészséget mutató – résszel szerény terjedelemben foglalkozik.

Az etikai felépítmény rekonstruálására tett kísérlet a kortárs dantisztika talán legizgalmasabb kérdését fessegeti: elválasztható-e és elválasztandó-e az életműben megjelenő „három Dante” – a levélíró-teoretikus, a költő és a túlvilági utazó? Megjegyzem, az amerikai új kritika és a dekonstrukció jelentékenyen hat az angolszász Dante-kritikára – bizonyítva, hogy a modern és a posztmodern irodalomelméletre épülő interpretációs technika a klasszikus művek esetében is figyelemre méltó eredménnyel szolgálhat. A Beatrice-rejtély kapcsán közel száz évvel ezelőtt rámutatott a kutatás, hogy értelmetlen vállalkozás a huszonnégy éves korában sírba szállt firenzei fiatalasszony, Beatrice Portinari és az *Új élet*, valamint a *Commedia* Beatricéje között azonosságot keresni-feltételezni, irodalmi alakja csak referencialitás nélküli, tisztán allegorikus szereplőként értelmezhető.¹¹ Igaz, a költő és a túlvilági utazó kapcsolata bonyolultabb kérdés. Aligha bizonyítható, hogy Dante Alighierinek és a *Színjáték* Dante nevű szereplőjének semmi köze nincs egymáshoz. Kettőjüket szorosan összeköti a már említett *Tizenharmadik levél* személyes etikai felütése – amit Babits a nagy mű magyar fordításának mottójává, bevezetőjévé tett:

*Incipit Comedia Dantis Alagherii, Florentinus natione, non moribus.*¹²

*Itt kezdődik a színjáték, írta Dante Alighieri, aki születésére nézve firenzei, erkölcsét tekintve nem az.*¹³

Az viszont bizonyítható, hogy a túlvilági utazó nem egyszerű tükörképe a firenzei költőnek, inkább bonyolult, önreflexív elemekből megalkotott – összetett metaforikus szerkezetekkel és szerzői képmásokkal körülvett – alteregója.¹⁴ Itt egy rövid kitérőt kell tennem.

A hazai dantisztika az elmúlt húsz évben kiváló tudományos teljesítményt nyújtott. Kelemen János, Madarász Imre, Pál József és Szabó Tibor monográfiái eltérő szemléletűek – a nyelvfilozófia, a filológia, a tipológia, a szimbólum-, illetve a befogadástörténet felől közelítenek Dante műveire –, de egyformán magas színvonalúak, és ez mondható el a megjelent két tanulmánykötetről is.¹⁵ Külön említést és figyelmet érdemel a 2004-ben alakult Magyar Dantisztikai Társaság által kiadott, tavaly a 14. számához érkező *Dante Füzetek* című sorozat.

Berényi Márk nagyban támaszkodik tanárai, mesterei eredményeire. Kötete akkor válik önálló és értékes szakmunkává, amikor túllép az eredetkontextusra összpontosító tárgyalásmódon, és a recepciótörténet és a hermeneutikai megközelítés felé fordítja a figyelmét. A szerző ezekben a részekben azt szemlélteti, hogy számos esetben bizonytalan eredményt hoz a *Színjáték* szépirodalmi nyelvbe kódolt *eredeti* etikai jelentésének, üzenetének mai rekonstruálása. Az utóbbi években megjelent új *Színjáték*-fordításokat is – mint sajátos hermeneutikai szakmunkákat – a jelentés és az értelmezés történeti meghatározottsága hívta életre. Bármennyire nehéz és kockázatos Babits után Dantét fordítani, az újrafordítás elkerülhetetlen. Erre vállalkozott Baranyi Imre a *Pokol* (2012), Simon Gyula a *Paradicsom* (2014) magyaráztásával, majd közös munkájuk eredményeként jelent meg a *Purgatórium* fordítása (2017). Nádasdy Ádám pedig a teljes *Színjátékot* lefordította (2016) – Berényi Márk monográfiájában már ezt idézi.

A *Dante etikája* nem mentes a történeti-genetikus és a hermeneutikai megközelítés közötti módszertani feszültségtől, de az izgalmas értelmezéstörténeti példák ezt feledtetik. Kivétel nélkül azt bizonyítják, hogy az *Isteni Színjáték* megírása óta eltelt hétszáz év során az „etikai felépítmény” mögötti jelentés néhol olyannyira elmozdult, megváltozott, hogy a modern-posztmodern kor befogadója – paradox módon – egy esetleges sikeres jelentésrekonstrukció esetén sem ért egyet az *eredeti*

etikai jelentéssel, üzenettel, vagy azt expressis verbis értelmetlennek találja, ezért újat és személyeset épít magának. A befogadás dekonstrukciós–konstrukciós mechanizmusának egyik mozgója lehet, hogy a mai olvasó számára Dante ítéletei sokszor nyomasztóan érzéketlenek, könnyörtelenek. Ez a benyomás nem új keletű. Már nyolcvan évvel ezelőtt a szellemtörténész Szerb Antal is az *inhumánus halhatatlanság*ként említi Dantét, aki a világ költőinek nyájában nagyragadozó, oroszán vagy párdúc.¹⁶ Csakhogy így a Nagy Rendszer nem tölti be eredeti küldetését, nem az isteni igazságra vezető kalauz, mert nem oldja, ellenkezőleg, elmélyíti az olvasó metafizikai szorongását, idegenségérzetét, kozmikus magányát. Berényi Márk rendkívül jó érzékkel találta meg és elemezte a *Színjáték*nak azokat az etikai súlypontjait, amelyeket a mai olvasója aggályosnak találhat – még akkor is, ha egy hitet vall a hétszáz éve elhunyt firenzei költővel. Két – önálló fejezetben feldolgozott – témát emelek ki.

Dante, a túlvilági utazó a *Pokol* XIII. énekében – a VII. kör második gyűrűjében – találkozik az öngyilkosságuk miatt szenvedőkkel. Dante, a költő rendszerében az erőszaktevők – morális és fizikai – helye közvetlenül megelőzi az emberi szellem bűnöseit, a csalókat és az árulókat. A mai olvasó aligha fogadja el, hogy az öngyilkosság – mint a szabad akarattal bíró teremtmény önpusztítása – sokkal súlyosabb és megalázóbb ítélet alá esik, mint a gyilkosság, vagyis a felebarát ellen irányuló végzetes erőszak. Az öngyilkosok „eleven ligete” Dante *Pokl*ának kivételes helye: az örök kárhozatra ítélt bűnös egyedül itt veszíti el emberi karakterét. A növénné lett, silány bokrokként, fákként szenvedő-vérző kárhozottak megszégyenítése az utolsó ítélet után sem ér véget: feltámadt testüket nem kapják vissza, „... mert igazság / volna-e mit eldobtak visszanyerni?” Ezért az erőszakkal idegenné tett földi test végső sorsa, hogy „saját morc árnyuk fáján fölakasszák”. (Inf. XIII. 104–105.; 108.)¹⁷ Berényi Márk izgalmas nyomozásba kezd: vajon mi magyarázza Dante, a költő példátlan szigorát. De a források alapos felkutatása közben azt is jelzi: a mártírhálál (mint a szent eszméért hozott önfeláldozás) és az öngyilkosság (mint a Szentlélek templomának öncélú, önző lerombolása) közötti morálteológiai különbségtétel, a korabeli egyházi kánonjogi kódex és Aquinói Szent Tamás vonatkozó passzusainak felidézése sem nyugtatja meg a mai olvasó igazságérzetét. Megértést és megbocsátást keresve nem a zord etikai rendszert építő firenzei költőt, hanem az eleven ligetben könnyeivel küszködő túlvilági utazót, a *költött* költőt érzi lelki társának.

Hasonlóan elgondolkodtató – és a bővebb kifejtés miatt a kötet talán legjobb fejezete – a *Pokol* XXVI. énekének az elemzése. Ulixes utolsó utazásának története – a Paolo és Francesca rész (Inf. V.) mellett – az *Isteni Színjáték* legtöbb elemzett és legnagyobb hatású epizódja. Az első kommentátorok között ott találjuk Dante fiait, Jacopo és Pietro Alighierit, valamint Boccacciót. Berényi Márk arra mutat rá, hogy a rendkívül kifinomult dramaturgiájú jelenetet egymásnak részben ellentmondó etikai és irodalmi hagyományok allúziói, allegóriái szövik át, így érthető, hogy az ének kapcsán a kortárs dantisztika már önálló interpretációs iskolákat különböztet meg. A *Pokol* VII. körének 8. bugyrában (XXVI–XXVII. ének) a rossz tanácsadók szenvednek, de kínjaik – rendhagyó módon – nem drasztikusak. Életükben a nyelvükkel vétkeztek, a kárhozatban lángnyelvekké lényegültek: belülről, csendben emészti őket az örök fájdalom. Egy lángba olvadva szenved Ulixes és bűntársa, Diomédész, mert csatába csalták Achillest, a faló ötletével törbe csalták a trójaiakat, és ellopták a trójai Pallasz-szobrot. De ezeket Dante kiegészíti egy negyedik, Ulixes monológjában kifejtett hamis tanács elbeszéléssel, amely nem szerepel Vergilius, Ovidius és Statius műveiben. (A firenzei költő és kora nem ismerte a homéroszi eposzokat.) Ulixes, a világ szenvedélyes felfedezője a trójai háború után sem lelte meg nyugalmát. Önző és határtalan tudásvágytól hajtva felkorbácsolta hajóstársai becsvágyát, mondván: „Gondoljatok az emberi erőre: / nem születettek tengni, mint az állat, / hanem tudni és haladni előre!” (Inf. XXVI. 118–120.)¹⁸ A hamis tanácstól vezetve a hajósok megszegték az isteni törvényt: elhagyták Herkules oszlopait (a Gibraltári-szorost), majd a déli félteke felé vették az irányt, megközelítették a Purgatórium hegyét – és ezért az életükkel fizettek.

Dante etikai álláspontja a saját Ulixes-történetével kapcsolatban nehezen fejthető meg. A firenzei költő bibliai alapon – „a világ bölcsessége balgaság Isten előtt” (1Kor 3,19) – elítéli a felesleges, tehát nem az örök Igazság megismerésére törekvő tudást és az öncélú, túlzó megismerési vágyat. A *Vendégségben Jézusnak, Sirák fiának* könyvére hivatkozik. „A nálad magasabb dolgokat ne kérdezd, a nálad erősebb dolgokat ne kutasd, amely dolgokat Isten parancsolt, azokról gondolkodj, egyéb művét illetőleg ne légy tudnivágyó”.¹⁹ Majd Szent Pált idézi: „... följebb ne bölcselkedjék, mint ahogy kell bölcselkedni, hanem mértékkel bölcselkedjék”.²⁰ Dante, a túlvilági utazó mintha nem teljesen ezeket az elveket vallaná: kíváncsian, de megilletődötten és egyfajta megértéssel közelít a lángnyelvben bűnhődő nagy antik lelkekhez. Berényi Márk finom meglátása, hogy a *Színjáték*ban

vissza-visszatérő hajó- és utazás-metaforák is az emberi tudásvágy, a felfedezőkedv iránti megértés – és így az Ulixes iránti nagyrabecsülés – költői kifejezései. Az ének különféle interpretációs iskoláit ismertetve a szerző rámutat: az adott elemzés irányát és végszavát az határozza meg, hogy az értelmező miként vélekedik a kutatás és a morál kapcsolatáról. Ebben az értelemben Dante Ulixes utolsó útjának történetével egy önmagát – a befogadó és kora tudományetikai gondolkodása és eszményei szerint – megújító mitológiát teremtett, amelynek kérdései nem évülnek el.²¹

Berényi Márk – érthetően – nem tekintette feladatának, hogy összegyűjtse azokat a példákat, amelyekben a *Színjáték* története, szövegrészlete, szállóigéje mögötti etikai üzenet mára elhalványult, vagy az ellenkezőjére fordult. Egyetlen példát említ. Az amerikai politikatörténet számon tartja John Fitzgerald Kennedy és Martin Luther King kedves Dante-idézetét: „A legforróbb hely a Pokolban azoknak van lefoglalva, akik az erkölcsi válság idején megőrizték semlegességüket.”²² A mára angolszász szállóigévé lett citátumot Dan Brown *Inferno* című sikerkönyve tette világszerte ismertté.²³ Eldönthetetlen, hogy a két tragikus sorsú amerikai politikust az emlékezete csalta meg, vagy közéleti mondanivalójukhoz alakították az olvasottakat, csupán annyi bizonyos: Dante soha nem írt efféle.²⁴ A *Színjátékban* a közönyösök nem a kárhozát legforróbb avagy legsötétebb helyére jutnak, ellenkezőleg: őket a Pokol is szégyelli. Az örök reménytelenség kapuján túl, de a valódi átkelést jelentő Acheron folyón innen, szürkéségben, félhomályban kóborolnak e semleges – erény és vétek nélküli – hitványak. Elfelelte őket régen a világ, „nem kellett sem égne, sem pokolnak” (Inf. III. 42.). A mai felszínes, kancsal *Színjáték*-parafrázisok sorát hosszan lehetne folytatni, mert Dante rendkívüli hatást gyakorol a posztmodern kor populáris kultúrájára és szubkulturális áramlataira.²⁵ De teljességtől megfosztva: a *Divino Poeta* ma csak az *Inferno* költője. Sokszor a tankönyvek sem említik a túlvilági utazás második és harmadik állomását, a *Purgatóriumot* és a *Paradicsomot*. De Dante *Poklának* népszerűsége is csatlóka, mert az átiratok, kivonatok, film- és multimédiás feldolgozások már nem teljesítik a művészi-etikai küldetést: nem vezetnek önismeretre, önvizsgálatra. Valójában csak a látvány: a mérnöki rendbe szerkesztett, példátlan léptékű és erejű költői vízió hat. Aligha véletlen, hogy háromezer év klasszikus szépirodalmából Dante Alighieri az egyetlen, aki a videojáték-ipar ihletőjévé és szereplőjévé vált.²⁶

Berényi Márk zárszavában – a kortárs Dante-recepció törvényszerűségei fölött tűnődve – arra is utal, hogy az etikusság fogalmának változó, történeti jellege miatt egy szépirodalmi mű etikai értelmezése is érvénytelenné válhat. „Lehetséges, hogy az évek múlásával a jelen monográfia szövege is elveszíti minden értékét, amennyiben saját kora – a XXI. század eleje – etikai mércéjével elemzi a dantei szövegeket.” (200.) De a szerző fő kutatói erénye – az eltérő véleményekkel szembeni nyitottsága – aligha veszíthet értékéből.

JEGYZETEK

- 1 PASCAL, Blaise: *Gondolatok*. Ford., jegyzetek PÓDÖR László, Bp., Gondolat, 1978 [III. szakasz, 205., 206.], 89–90. (Etikai gondolkodók)
- 2 Az alteritás és a modernitás ellentétes univerzumérzékelése kapcsán Hans Robert Jaußra hivatkozik BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Bp., Osiris, 1997, 26.
- 3 HAMVAS Béla: *Száz könyv = Uő: Az öt génusz*. Szerk. BALLA Bálint, MOLNÁR József, Bern, Európai Protestáns Szabadegyetem, 1985, 166.
- 4 HAMVAS: *i. m.* (1985), 166. GUÉNON, René: *Dante ezoterizmusa*. Szent Bernát. Ford. BÓDVAI András, Bp., Stella Maris, 1995 (Libri Arkhé)
- 5 BAHTYIN, Mihail: *François Rabelais művészete és a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Európa, 1982
- 6 HUIZINGA, Johan: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*. Ford. SZERB Antal, utószó KLANICZAY Gábor, jegyzetek VIDRÁNYI Katalin, Bp., Magyar Helikon, 1976
- 7 DANTE Alighieri: *Vendégség*. Ford. CSORBA Győző, SZABÓ Mihály = DANTE Alighieri összes művei. Szerk., szöveggyűjtés, utószó KARDOS Tibor, Bp., Magyar Helikon, 1965, 155–346., 209. (Második értekezés, XIII.)
- 8 SZERB Antal: *A magyar irodalom története*. Előszó SÖTÉR István, Bp., Magvető, 1958, 415.
- 9 KELEMEN János: *A bűnök osztályozásának antik és középkori forrásai az Isteni Színjátékban = „Elhallgatom, hogy rájöhess magadtól” – Az Isteni Színjáték forrásai és hatása*. Szerk. DRASKÓCZY Eszter, ERTL Gábor, PÁL József, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanács, 2016, 9–23.
- 10 DANTE Alighieri: *Tizenharmadik levél (Cangrande della Scala úrnak)*. Ford. MEZEY László = DANTE: *i. m.* (1965), 505–519, 511.

- 11 A szerző is hivatkozik VALLI, Luigi: *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fideli d' Amore* című – Milano, Luni Editore, 1994 (először 1928-ban Rómában megjelent) – monográfiájára (215.).
- 12 DANTIS Alagherii *epistolae* (*The Letters Of Dante*). *Emended Text*. Introduction, translation, notes by TOYNBEE, Peget, Oxford, Clarendon Press, 1920, 166.
- 13 DANTE Alighieri: *Isteni Színjáték*. Ford. BABITS Mihály = DANTE: *i. m.* (1965), 547–955., 549.
- 14 KELEMEN János: „Komédiámat hívom tanúmul” – Az ön-reflexió nyelve Danténál. Bp., ELTE Eötvös, 2015, 49–90.
- 15 „Dante – 750” *Kiállítás és tudományos emlékülés – Tanulmánykötet és katalógus*. Szerk. MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2016; DRASKÓCZY-ERTL-PÁL: *i. m.* (2016) *A Dante a középkorban*. Szerk. MÁTYUS Norbert, Bp., Balassi, 2009 külföldi szerzők tanulmányait közli.
- 16 SZERB Antal: *A világirodalom története*. Bp., Magvető, 1980, 232.
- 17 DANTE: *i. m.* (1965), 598.
- 18 Uo., 652.
- 19 Uo., 155–346, 239. (Sir 3,21–22)
- 20 Uo., 300. (Róm 12,3)
- 21 A Kádár-korszak irodalompolitikájának egyik stratégiai pontja volt az egységes Dante-értelmezés kialakítása. Ennek ellenére az Ulixes-kérdésben más véleményt alakított ki SALLAY Géza: *Világszemlélet és ábrázolás összefüggése a Színjátékban = Dante – A középkor és a renaissance között*. Szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1966, 105–160., 129–135., illetve BÁN Imre: *Dante Ulyxese = Studia Litteraria*, 1972, 9. sz., 27–37. Kötetben BÁN Imre: *Dante-tanulmányok*. Szerk. KOVÁCS Sándor Iván, utószó KI-RÁLY Erzsébet, Bp., Szépirodalmi, 1988, 137–145.
- 22 Több alakváltozat ismert, például:
„The hottest place in Hell is reserved for those who remain neutral in times of great moral conflict.”
„The hottest place in Hell is reserved for those who in a period of moral crisis maintain their neutrality.”
„The hottest places in Hell are reserved for those who in times of great moral crisis maintain their neutrality.”
„The darkest places in Hell are reserved for those who maintain their neutrality in times of moral crisis.”
- 23 BROWN, Dan: *Inferno*. Ford. BORI Erzsébet, Bp., Gabo, 2013, 11. A regény mottójaként: „A pokol legsötétebb bugyraiban azok szenvednek, akik erkölcsi válságok idején semlegesek maradtak.”
- 24 HAAG, Michael: *Inferno Decoded*. New York, Gallery Books, 2013, 21–22.
- 25 *Dante Alighieri and the Divine Comedy in popular culture* https://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Alighieri_and_the_Divine_Comedy_in_popular_culture#Films
- 26 A több tucat tételből külön említést érdemel: *Dante's Inferno*. PlayStation 3 (PS3), Xbox 360, Visceral, Electronic Arts, 2010
[https://en.wikipedia.org/wiki/Dante%27s_Inferno_\(video_game\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dante%27s_Inferno_(video_game))

Feledy Balázs

Az őszinteség katarzisa

Romváry Ferenc A képtárcsináló című könyvéről

(Budapest, szerzői kiadás, 2017)

■ Ha egy jeles művészettörténész könyvét veszi kézbe az olvasó, akkor igen tudatosan szerkesztett, a tematikát koncentráltan feldolgozó, a koncepciót racionálisan felépítő kiadványra számít. A művészettörténészek könyvei műfajtiszták. Esszék, kritikák, portrék, tanulmányok, netán monografikus feldolgozása egy-egy kornak, stílusnak, művésznak. Amikor kézbe vesszük Romváry Ferenc valóságosan is súlyos könyvét, akkor azt gondoljuk, hogy egy ilyen típusú mű olvasásába fogunk, annál is inkább, mivel sejtjük a tematikát, s ez a címből is kiderül: *A képtárcsináló*. Romváry Ferencről ugyanis köztudomású az elmúlt évtizedek magyar művészettörténet-írásában és magyar képzőművészeti életében, hogy azzal teremtette meg életműve talán legfőbb értékeit, hogy több olyan múzeum anyagát gyűjtötte egybe, hozta létre, „hozta (vitte!) Pécsre”, melyek kimagasló organizációs és koncepcionális háttértevékenységet feltételeznek. Miközben évtizedeken át egyre bővült e kollekciók mennyisége (szoros harmóniában azok minőségével), azonközben még elméleti tevékenysége is jelentőssé vált. Így amikor hírért vettük legújabb és feltehetőleg legterjedelmesebb – Kieselbach Tamás támogatásával kiadott – könyve megjelenésének, fokozott izgalommal várhattuk annak befogadását. Nos, Romváry Ferenc ezúttal nem a bevezetőben megfogalmazott igényeknek (feltételezéseknek?) megfelelő könyvet tett közzé, hanem egy olyan *köztes műfajú* kiadványt, amelynek dús fonatú eklekticizmusa kötheti le az érdeklődő olvasót. A szerző könyvében természetesen olvashatók kitűnő és mély elemzések, nagy és komoly forráskutatásokra épülő tanulmányok (a Janus Pannonius Múzeumról, Pécs köztéri szobrairól, emlékműveiről, emléktábláiról, a Zsolnay-szobor történetéről, a *Pécs Lexikon* megszületéséről stb.). Fontos helyet foglalnak el helytörténeti, a sok esetben ezzel szorosan egybefüggő építészettörténeti, várospolitikai, urbanisztikai karakterű írásai. Gyöngyszemekként tekinthetünk kisebb, ám jelentős írásaira, amikor pl. a pécsi exlibrisekről értekezik, amikor feleleveníti Sinkó András keramikus tervezői munkásságát.

Alapvető ismeretanyagokat publikál a Siklóshoz, Villányhoz kötődő szimpóziumok létrejöttéről, működéséről és – sajnálatos – megszűnéséről. Természetesen a könyv alaptanulmányai, immár történeti értékű elemzései a múzeum létrejöttében meghatározó szerepet játszó művészekről: Csontváry Kosztka Tivadarról, Victor Vasarelyről, Martyn Ferencről szólnak. Szinte egyedülállóak azokról a jeles gyűjtőkről írt portréi, akikkel szorosabb vagy lazább kapcsolatban volt, akiknek döntő szerepük volt a pécsi múzeumok anyagának létrejöttében, Carl Lászlótól Gegesi Kiss Pálig, Tompa Kálmántól Kunvári Belláig, s akiknek sorából kiemelkedő a Gerlóczy Gedeonról írtak jelentősége. Sajátos atmoszférát teremt azzal, hogy sorra veszi azokat a gyűjtőket is, akikkel tárgyalásai, megbeszélései, egyezkedései – ahogy ő fogalmaz – fiaszóval végződtek. Ezek sorában ír Köves Oszkáról, Garzó Gyuláról, Glücks Ferencről, Selinkó Gézáról, Radnai Béláról. Ezek azért is fontosak ma is, mert több esetben a később jeles gyűjtemények szinte szétestek, felszívódtak, mert ismert jelenség, hogy egy-egy gyűjtő leszármazottai, örökösei általában már nem kívánják egyben tartani e jeles hagyatékot.

Ám e kiadványban a szerző művészettörténeti horizontja kitágul, egy igen szubjektív hangú társadalomtörténeti, politikatörténeti aspektussal bővül. Sorra veszi személyes küzdelmeinek történetét, melyeket helyi, megyei politikai, igazgatási vezetőkkel kellett folytatnia, nem kímélve saját, múzeumi berkekben működő kollégáit (múzeumi vezetőket, munkatársakat), akikről sok esetben nyilvánít sommás véleményt. Romváry Ferenc precízen sorolja küzdelmeit, sérelmeit, melyek rendkívül sikeres múzeumszervezési tevékenységét is kísérték, de beszámol a kudarcokkal végződő konfliktusainak történetéről is. Hosszan taglalja egyik jeles kollégájával (valamikori barátjával), Pernecky Gézával lefolytatott peres ügyét. Könyvének ezek a részei publicisztikusabb hangvételük okán eltávolodnak a tudományos nézőponttól, többször valóságos kis sztorikat tesz közzé; szinte művészeti krimik olvasói vagyunk. Rendkívül mélyenszán-

tó, tudományos igényű írásai emberi kapcsolatainak felidézésével váltják egymást, így áll össze az az (ön)portré, melyet talán leginkább emlékiratnak minősíthetünk. Furcsán súlyozza is mondandóját. Miközben nem tudjuk meg könyvéből, hogy mikor is született (tegyük is közzé: 1934. 09. 14.), azonközben hosszan taglalja első házassága személyes körülményeit, melyek nem illeszkednek koherensen könyve szerkezetébe. Romváry Ferenc több könyv mondandóját, hangvételét és szemléleti módját tehát egy műbe sűrítette, amely írásának előnye is és hátránya is.

Ugyanakkor minden elismerésünk hihetetlen precíz adatszerűségének. Miközben többször jelzi, hogy sohasem írt naplót, olyan pontosan követi a történeteket, mellyel ritkán találkozunk művészettörténeti eseményeket összegző műben. Ennek jegyében mondjuk is el: az Esztergomban született, s pályaválasztási dilemmákat követően művészettörténet szakon, a pesti egyetem bölcsészkarán 1963-ban diplomázott fiatalember, Romváry Ferenc, Pogány Ö. Gábor kezdeményezésére még ebben az évben Pécssett kap állást a múzeumban, s tölt több mint három és fél évtizedet ott művészettörténész muzeológusként. Az első időkben intenzíven foglalkozik a pécsi, illetve a Baranya megyei kortárs képzőművészek ügyeivel, kiállításaiival. 1964-ben azonban egy pártfunkcionárius bírálata, majd a művészek megalkuvó, de egymást szinte inszinuáló magatartása miatt fontos döntést hoz, melyről így ír: „Ekkor tudatosult bennem a felismerés, itt, ebben az iszapbirkózásban én csak vesztés lehetek, az egymással rivalizáló művészek között az egyik vagy másik fél érdeksérelme nélkül igazságot sosem tehetek. Nekem pedig csak képekkel, nem pedig az alkotók lelkivilágával kell foglalkoznom. Ajánlatos tehát minél előbb függetleníteni magam a helyi művészekről.” Persze későbbi tevékenysége során ezt – szerencsére – nem tartotta be, de munkássága fő sodra valóban más irányba terelődött.

Hihetetlen szívóssággal, kitűnő minőségérzékkel – őszinte elismeréssel fogalmazva –, saszemmel szerez meg Pécs és múzeuma számára olyan kiemelkedően jelentős képzőművészeti hagyatékokat, melyek nyomán 1967-ben Tompa Kálmán, 1968-ban Kunvári Bella, 1969-ben Bedő Rudolf, 1971-ben Dénes Zsófia, 1972-ben Lázár Béla védett magángyűjteménye és Gegesi Kiss Pál újabb adománya, 1982-ben pedig Ubrizsy Gábor képgyűjteménye kerül Pécsre, s lesz része a ma már legendás Modern Magyar Képtárnak, mely az ország második legnagyobb gyűjteményévé az ő munkássága által vált. Emellett 1973-tól számítható a Csontváry Múzeum léte, létrejött a Gádor István Múzeum, 1976-ban a Vasarely Múzeum, 1978-ban az Amerigo Tot Múzeum és az Uitz Múzeum, 1983-ban nyílt meg az immár kibővített, öttermes, az életmű nagy részét magában foglaló pécsi

Csontváry Múzeum, 1984-ben a Nemes Endre Múzeum, 1986-ban a Martyn Múzeum. Mindezek megszületésében és hosszabb-rövidebb ideig történő működésében Romváry Ferenc tevékenysége döntő, s természetesen ez a felsorolás még közel sem teljes. A könyv írója így vall: „Úgy éreztem, beérett a képtár fejlesztése érdekében végzett szívós és kitartó munkálkodásom gyümölcse. A maga korában azon merésznek tűnő hipotézisem látszott beigazolódni, *ha nincsenek képtárak, de van rá igény, akkor képtárat kell csinálni*. A kezdetektől, a hatvanas évek óta ez volt legfőbb muzeológusi ars poeticám.”

Romváry Ferenc életműve egyik legjelentősebb – ugyanakkor tegyük hozzá rögtön, máig vitatott – teljesítménye a Csontváry Múzeum pécsi megszervezése. Miközben nagyobb, kompakt gyűjteményeket szerez meg, folyamatosan a legjobb szakemberekkel tárgyal. Csontváry szempontjából alapvető a Gerlóczy Gedeonnal kialakult mély kapcsolata, a jeles műgyűjtő építész sokoldalú személyiségét is plasztikusan állítja elénk. Ebben a kérdésben alapvető Németh Lajos művészettörténész professzor véleménye, aki kezdetől fogva Romváry mentora volt, s támogatója a gyűjtemény pécsi elhelyezésének. Az iménti „máig vitatott” fordulat pedig arra vonatkozik, hogy – mint ismeretes – vita van arról, hogy „békén kell-e hagyni” a Csontváry Múzeumot Pécssett, vagy különböző idegenforgalmi és egyéb, például marketing szempontok miatt azt a fővárosba (vagy máshová?) kell telepíteni. Ehhez – Romváry könyvétől függetlenül, de ahhoz mégiscsak szorosan kapcsolódva – hadd jegyezzük meg, hogy a kormányzat által korábban kiírt, a Csontváry Múzeum elhelyezésére/áttelepítésére vonatkozó ötletpályázaton kb. másfél éve eredményt is hirdetnek, ám annak esetleges folytatását – szerencsére – hallgatás övezi. Azért fogalmazunk így, mert egyetértünk Romváry (makacs?), következetes álláspontjával. „Mi szól a feltétlen Pécssett maradás mellett? Elsősorban az a több évtizedes törődés, féltő gondoskodás, páratlanul kreatív aktivitás, vagyis a Csontváry Múzeum szakmai kiválósága.” Ennyi és nem több. Meggyőző. Romváry Ferenc szakmai önarcképét is hitelesen a Csontváry-életműről írt tanulmánya bevezetőjében olvassuk: „A kiszemelt képet soha nem állt szándékomban oldalakon keresztül elemezgetni. Mindmáig meghagyom ezt a rátermett, jó tollú kollégáknak. Számomra a felismerés, a felfedezés öröme jelenti a legnagyobb boldogságot. És én ezt magamra nézve mindmáig általános érvényűnek tartom. Ezért is nevezem magam elsősorban képtár csináló muzeológusnak, teljességre törekvő speciális gyűjtőnek, aki saját értékrendje szerint éli meg hivatását.” Ez a művészettörténeti magatartás valóban jellemző egész pályájára, és hogy mennyivel és mennyiben több is, mint művészettör-

ténész, muzeológus, azt Kieselbach Tamás művészettörténész, műgyűjtő, a könyv kiadásának támogatója frappáns előszavában fedi fel: „[...] a pécsi képtár döbbenetes kollekcója, [...] a műtárgyanyag nem egy hétköznapi muzeológus munkájaként, hanem egy igazi gyűjtő, az ország egyik legjelentősebb gyűjtőjének szisztematikus, évtizedeken át tartó építkezése révén, igazi szenvedélyből született meg.” Igen. Furcsa kimondanunk, de igaz: Romváry Ferenc végső soron gyűjtő is, de igen fontos az elhatárolás: nem magángyűjtő. Ő egy közönségnek, egy közösségnek gyűjtött egy életen át. Hogy nem a saját pénzét költötte erre? Arra az az egzakt válasz, hogy – ismerve és emlékezve a múzeumok fenntartásának, finanszírozásának egykori („szocialista”) körülményeit – lehet, hogy így volt nehezebb (erről egyébként sokat ír könyvében)...

Romváry Ferenc könyvének ellentmondásos koncepciója kicsit rendezettebbé vált volna, ha más lenne a szerkezete, melynek felépítése nem tiszta, nem világos. A könyv struktúrája nem is tematikus, nem is kronológiai, bár bizonyos mértékig mind a két körülménynek, szempontnak szerepe van. Talán jobb volna az olvasónak, ha egy-egy téma, személy, jelenség egy-egy egységben lett volna kibontva. Erre a legjobb példa a Csontváry-jelenség körbejárása, amelyre többször visszatér, hosszabb szövegekben, de egységes szerkezetben nagyobb ívű írássá lehetett volna szerkeszteni, s ez más esetekben is igaz. Itt érhetjük tetten azt a jelenséget, mely szerint nem biztos, hogy egy szerzőnek saját magának kell a könyvét szerkesztenie is, mint jelen esetben... Egy magához közel engedett szerkesztő egy logikusabb szerkezetű könyvet teremtett volna, mert így az, akit egy-egy téma a maga teljességében és folyamatában érdekel, előre-hátra lapoz a könyvben. Miként az is szóvá tehető, hogy a szerző műve végén nem teszi közzé megjelent könyveinek, írásainak sorát (vagy annak legalább a válogatását), a forrásokra csak egyes dolgozatait követően utal. S kétségtelen, hogy a tájékozódást intenzíven segítené egy névmutató, annál is inkább, mert az olvasó szinte semmiféle fogódzót nem kap sok esetben, hogy művészek mikor születtek, mikor hunytak el.

Viszont kétségtelen: a szerző hangneme szinte egyedülálló a magyar művészettörténet-írásban. Művészettörténészek, kritikusok művészekről és azok teljesítményeiről mindig is tudtak rosszat, pontosabban bírálót írni. Romváry Ferenc most bebizonyítja, hogy művészettörténész írhat rosszat emberi viselkedésmódokról is, ha azt az ügy sikere vagy kudarca indokolja. Egy biztos: a szerző őszintesége felől semmi kétségünk nem lehet. Romváry nemhogy őszinte, de kíméletlenül őszinte. S néha a művészetről általa írtak katartikus hatása felér emberekről írt sorainak embert pró-

báló hatásával. Őszinteségének egyik legpregnansabb bizonyítéka, hogy amikor a Pécs város Díszpolgára kítüntetést veszi át, 2015-ben, immár túl 80. életévén, akkor ünnepélyes köszönőbeszédében, a megszokott fordulatokat követően a közönség előtt így fogalmaz: „Végezetül magamról annyit, megfáradtam, egyre lassulok, felkészülök a nagy csöndre. De szeretném még megélni, hogy a pécsi múzeum zuhanó mélyrepülése megálljon és visszaforduljon abba az irányba, amikor még szakértelem vezérelte a cselekedeteiket.” Majd pár mondattal később: „Nem akarok ünneprontó lenni, de ki kell mondanom, a múzeumi ámokfutást azonnal be kellene fejezni.” Romváry Ferenc ugyanezt a beszédét így indította: „Nem vagyok a szavak embere...” Nos, ha ez igaz is, akkor az is igaz, hogy viszont Romváry Ferenc mindig is a súlyos szavak embere volt. Emberek, művészek, de művészeti kérdések megítélésekor is. Ennek a súlyos kötetnek a tervezője Varga Csaba. Elegáns munkát végzett, a recensens legfeljebb azt észrevételezheti, hogy a szövegeket kísérő képek (kb. 330) – terjedő divatként – igen kis méretűek, inkább bélyegek, mint illusztrációk, egy-két kivételtől eltekintve. Persze nyilvánvaló, hogy a szerző számára is fontos volt minél több mű láthatóvá tétele, de itt is igaz a régi gondolat: kevesebb több lett volna. A Pauker Nyomda – szokásához híven – magas színvonalú munkát végzett, s így a kemény táblák foglalatába kötött négyszáz oldal szinte nélkülözhetetlen művé avatja ezt a szöveget azok számára, akik kíváncsiak a XX. századi, úgynevezett szocializmus keretei között szervezett, megszületett múzeumok jelenségeire.

Végül hadd jelezsek egy olyan mozzanatot, amelyet először negatívumként említettem, a dolgok végiggondolását követően azonban pozitívumként ítélek meg. Ellentmondást láttam abban, hogy a könyv címe: *A képtárcsináló*, s alá írva ezt olvasom: *curriculum vitae*. Vagyis a cím egyes szám harmadik személyben fogalmazódik meg, s rögtön alatta az látható, hogy ez önéletrajz. Ha ezt a körülményt tekintjük meghatározónak, akkor a könyv címének valahogy így kellene hangoznia: *képtárcsinálásaim*. Ez viszont végképp olvashatatlan fogalmazás. S bár a „csinál” szó egybeépítése a „képtár” kifejezéssel valahogy a fülünknek nem magyaros hangzású, mégis egyfajta közismert nyelvtani konvenció és – közmegegyezés alapján – fogadjuk el: *Romváry képtárcsináló*. A kifejezés végül is tartalmilag igaz és helytálló, s hogy egy önéletrajzban egyes szám harmadik személyben fogalmazódik meg, az a szerző *racionalis* személyiségét is jellemzi, hiszen könyvében többször, másutt is így ír saját magáról: Romváry Ferenc. Ő maga állítja saját magáról tehát, hogy képtárcsináló. S végső soron igaza van. Ebben semmi kétségünk nem lehet.



Windhager Ákos

Pierre Ménard esete Adornóval

Theodor W. Adorno: Az új zene filozófiája

(Ford. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2017)

„A zene a sors ellensége.”¹

„Schläfst du, Hagen, mein Sohn?!”

■ Az 1948-ban lezárt *Az új zene filozófiája* nyíltan Arnold Schönberg-védőbeszéd (és nem melleleg a kulturális emlékezetet dominálni akaró diskurzuszindítás). Az önmagát korszakhatárként kijelölő szöveg annak idején számos elemével a frankfurti iskola művészetértelmezési hermeneutikáját járatta csúcsra. Ma, a késő posztmodernben látomásainak egy része beteljesedni látszik (például a hagyományközösségek erőteljes felbomlási folyamata), ám a szorongás társadalmának általa javasolt pánszubbjektív objektivációban beteljesedő megigazítása, a tizenkét fokú variációs sorok általi felébresztésünk, úgy tűnik elmaradt. Késő posztmodernünkben csak alszunk, mint Alberich hipnotizált fattya, Hagen, s derengve rezzenünk a német zeneesztéta kategorikus imperatívuszaira. Az, hogy Adorno – egykori kollégája, Habermas szavait idézve – teologikusan cselekvő zeneesztéta ma leginkább dramaturgiai cselekvések diskurzusában tűnik fel, többek között megnyilatkozásainak határkijelölései során vétett politikai és művészetközvetítő tevékenységével függ össze. A szöveg legújabb magyar kiadása kapcsán tehát a recensens Pierre Ménard-ként folytat Adornóval megértő olvasói párbeszédet.

Új konformizmus – a lomtalanítás

A dolog ott kezdődik, hogy hol is olvassa az ember (ti. a csereszabatos identitású poszthumán befogadói konstrukció) Adorno könyvét (szigorúan papíron, s nem facebook-messengeren, holott). Könyvtár hűvösében egy széken, szobabelsőben egy kanapén, közösségi közlekedés során félig fellökve, vagy a virágos réten? Mintha a befogadás körülményei jobban befolyásolnák a befogadást magát, mint maga az implikált befogadandó. Nem megkerülve a Walter Benjamin-i problematikát, 2018 áprilisában, verőfényes tavaszi időben a paneltömbünk

előtti miniatűr parkban sétálok, Adorno-szöveggel a hónom alatt. A gesztenyefa dús sörénye, a kiszáradással küzdő kőris póresége és a sárga szőnyeggé robbanó pitypang-dzsungel éppen feledtetné az új konformizmus giccsmélettét, amikor a parkoló végéről kiáltásokat hallok. Ugyanis lomtalanítás kezdődik, késő posztmodernünk egyik időzökkenetével a korai modernitás előtti árucseres-kereskedelem világába zuhanván vissza. Férfiak és nők (illetve – a társadalmi konszenzus utolsó modern pillanatában rögzített módon – annak látszanak) ordítanak egymással, hogy ki volt hol és mikor és miért. Mit sem tudnak hát az időbeliség merő fikcionalitásáról, dühöngenek, s az egész újmarxizmust arcon köpve vélt és remélt tulajdonukat védik elszánt, zsigeri (értsd: mélylélektani) dühhel, a polgári közösséget fenyegető módon.

Amolyan klasszikus modernista népművelőként bekapcsolom az egyik közösségi megosztót (amely cserébe gyűjti rólam az intiminfót és a fogyasztói szokásaim konvergenciáját), és az ablakhoz közeli hangszóróról hallani engedem *Az öt zenekari darabot* (1909). „Vesszett jó!”, „Baró!”, „Állati!” – várom józanul álmodozva a visszajelzéseket, de csak egy „Vissza!” csapódik be, s azután ugrom is. Pedig én azt hittem, hogy meg sem hallják, s hogy elefántcsonttornyomban merő lenézéssel illethetem őket, hogy *még-ezt-sem* értik. Pedig. Pedig értik, hogy nem értik. S főként, hogy ez provokáció. Mármint Schönberget az utcára engedni – hangszóróból. Éppen úgy, mint Schönberget kijátszani, teszem azt Bartókkal szemben. Amikor aztán az esti seftelés megindul, s háromlábú székek, fél tévék s törött gombú kínai ruhák gazdát, vagy csak helyet cserélnek, bekapcsolom, titokban és sötétben, a *Megdicsőült éjt* (1899!). Hirtelen mennem kell. Közben a rendőrség számát keresem, de az ügyfélszolgálat állandóan az eset leírását és súlyosságát követeli. „Lejátszottam *A megdicsőült éjt* és megdobálták az ablakom.” „És ha kikapcsolná az ... Éjt?” – kérdik tőlem. „Mint a kisherceg?” – felelem

elmésen. „A hamis riasztás büntetőeljárást von maga után. Szóval...” – és bontották a vonalat.

Fel kell adni hát? Hol hallgasson a fogyasztó (akit a fogyasztóvédelem és a katasztrófavédelem is megvéd Schönbergtől) Schönberget a MÜPA-n kívül? Hol olvasson az ember a Zeneakadémia könyvtárán kívül Adornót? Mikor cserébe a kultúraipar az egész panelbarakk fülébe üvölti az *Azok a boldog szép napokat!* hangszóróból. Mert hogy a civilizációk harca (ti. Huntington szekuláris háborúnak jelölte, Adorno viszont előre látta osztályharcos keretben) itt zajlik. Nem Schönberg, Sztravinszkij vagy Bartók állnak egymással szemben, hanem az üres székek, a fekete-market-ingesek és a *tömeg*, amely kikéri magának az ismeretlen megismerésre való erőfeszítést.

Jegyzőkönyvszerű zene

Az *új zene* című tanulmány három nagy részre tagolódik, az első általános zeneesztétikai vádirat a tömegkultúrát kiszolgáló zeneipar ellen, a második Schönberg méltatása, a harmadik pedig Sztravinszkij kritikája. Az első rész tanulsága, hogy a jelenleg is létező zeneipar minden általa megragadott zeneművet megfosztott radikális jellegétől, fogyasztási cikké tette, s ezáltal megérthetetlené maszkírozta. Egy kortárs darabot még semmilyen konvenció sem tett tönkre, legfeljebb a szerzőjét kompromittálta – véli Adorno – a megrendelés adok-kapokja, de a befogadása során reális kérdések és revelatív válaszok mentén zajlik a befogadóval való találkozása. A jelen előtt írt zenedarabokra oly erősen ráakódott egy-egy értelmezési módozat, sőt a fogyasztói magatartás következtében giccsé is aljasíthatták azokat, hogy megértésük a kortárs darabbal szemben sokkal nehezebb kihívást jelent. Ezt példázza, hogy – Adornót követve, de csak jóval a halála után őt igazoló – egy koncerten Leonard Slatkin karmester elhagyta Beethoven *Ötödik szimfóniájának* az első öt ütemét. Más módokon is jelezték már karmesterek, hogy a klasszikus bevésődést friss élménynek kell felülírnia. A reklámokkal agyonterhelt melódiákat például radikális módon helyezték el újra a zenei megismerés regiszterében – olykor magát a zenekari szerkezetet is módosítva. Az Adorno-kötet legmaradandóbb gondolatai tehát a fogyasztói zeneipart (pl. a zenei ízlés romlását, a művészet fétisjellegét) ragadják meg, s közben a zenetörténeti korszakváltások menetét írják le. Ugyanitt olvasható a kritikusok, a zeneszerzők és a tonális rendszer abszolútumát érintő bírálata is, amelyben szintén érezhető ironiával fordul a környezete felé.

A második szövegrész sorra veszi Schönberg három korszakát: az expresszionizmust, a szabad atonalitást

és a tizenkét hangúságot. Mindhárom korszakból említ értékes és mellékes darabokat, de mindvégig a legnehezebb hegeli tételt szemlélteti a szöveg: Schönberg zenéje megszüntetve őrzi meg a művészet szabadságát, igazságát és esszenciáját. Az expresszivitás esetén (pl. *Várakozás*) eljutott a jegyzőkönyvszerű zenéig, amely messze meghaladja a valamikori programértelmezéseket, a szabad atonalitás során (pl. *Hegedűverseny*) még erőteljesen érzékelhető marad a káosz mögött a kozmosz teljessége, ám a tizenkét hangúság idején (pl. *Harmadik vonósnégyes*) olyan koncentrált uralom alá vonja a zeneszerző az anyagot, hogy csak és kizárólag az igazság felsebző meghasítottságaként értelmezhető. Ebben a részben a zeneelmélet-író legyőzi a marxista társadalmi mérnök, aki mindenképp, esetenként a zeneszerző ellenében is a „rombolás fúriáját” tekinti egyedül és kizárólag érvényesnek. Finom öniróniája ugyanakkor megengedi, hogy észrevegye, miszerint Schönberg muzsikája éppen annyira távolra került a társadalmi létől, miként egy szonátatétel a világháború utáni időszak realitásától.” A radikális igazságmondásként értelmezett schönbergi sor-rendszerű művekre – Adorno szerint – nem vevő a közönség, így nem lesz a társadalmi létük részese, nem képes sem a tömegeket, sem az egyéneket a valóság harcias és meghasonlott objektivitásában tudatosítani. A filozófus messianizmusa azonban újból és újból túllendül e tételen, és végig Schönbergben látja a jövő (a hanyatló világ) bajnokát, aki a zord próféták (pl. Jeremiás) végletes módján lomtalanította a zenetörténet elavult hagyományait, látzatait és játékait (hogy Walter Benjamin oly gyakran ismételt szavaival éljünk).

A harmadik rész pedig immár Sztravinszkij kritikája. Erős és sokkoló módon, az elemző a népzenei ihletettséget semmilyen módon meg nem értve, sem meg nem engedve, de még csak fel sem igazán fedezve, mindent a társadalmi gyakorlat objektivitásából és a mélylélektan szubjektivitásából vezet le. A *Tavaszi áldozat* feláldoztatás–önfeláldozás problematikáját túlzóan sokáig elemezi, mégsem jut el *A szerencsés kéz* értekezésének magaslataira. Miközben nem vonja meg az elitzenei jelleget Sztravinszkijtől, végig a fétisjelleg elemeit szemlélteti rajta. Közben azt csak nagyon csekély mértékben veszi tudomásul, hogy a szerző orosz korszaka utáni művei esztétikai kategóriákban térnek el a korábbiaktól. Ahogy az sem szolgáltat egy kis diadalt sem a filozófusnak, hogy az orosz korszak után készült művek népszerűsége (a fétisjelleg egyik legdurvább adornói szitokszava) csak elvétve közelíti meg a korai baletteket.

Adorno vállalt és elmaradt párbeszédei

A könyv harmadfélszáz oldala terjedelmes fejtegetés, amelyben a társadalomkritika, a zeneesztétika s számos burkolt politikai gondolat húzódik meg, valamint Adornótól váratlanul tragikus metafizika is. Nem meglepő módon Adorno szövege aktualizálja a német bölcselettörténet nagy szövegeit, igaz, hogy válogatása meglehetősen egyedi, noha ökonomikusan teleologikus. Előzményként hivatkozik újra és újra Georg Wilhelm Friedrich Hegelre és Walter Benjaminra, továbbá a teljes szókészletével nyilvánvalóan idézi Marx Károlyt. A zene eldologiasult a fogyasztóivá hanyatló társadalomban – mondatja ki a szöveg énje a szerzővel. Azért is érzékeny kérdés a meghívott bölcseleti recepció, mert mintha Adorno elfelejtette volna, hogy írásának közvetlen szellemi környezetében, az USA-ban mi történt, s milyen módon változott meg két hőse: Schönberg és Sztravinszkij megítélése. Ahogy azt is elfelejti, hogy más filozófiai iskolákat is párbeszédbe hívjon. Az, hogy a szovjet párt-doktrínákat utólagosan visszaigazoló politbüro esztétikai rendszerét mélységesen elítéli, kifejezett elismerésre tarthat számot. Más kérdés, hogy Sosztakovicsot ezzel már nem tudta megmenteni. És, ami ennél is fontosabb, hogy e gesztusa csupán annyi maradt, amennyit leírtunk, mert nincs érdemi nagy tanulmánya sem a szovjet szerzőkről, sem Sosztakovics kettős természetű zenéjéről.

Ezzel vissza is térhetünk annak a horizontnak a megragadásához, amelyen *Az új zene* zárt művé válik, szerzője minden határozott Umberto Ecót megelőző nyitott műként való értelmezésével szemben. Miközben tehát hatalmas vehemenciával hadrendbe állítja Hegelt, Marxot és Benjaminget – egy értő utalással pedig még Oswald Spenglert is –, addig a német filozófia egy másik vonulatára: Max Weberre, Ludwig Wittgensteinre és Martin Heideggerre nem tesz egy árva utalást sem, ez utóbbi kettő elemi szintű zenei elkötelezettsége ellenére sem. Nietzsche, a német művészetbölcselet meghatározó alakja csupán kétszer kap szót, akkor is csak azért, hogy Adorno helyre tegye. Láthatóan zavarta az *Örök visszatérés* prófétája a marxista kinyilatkoztatást. Igaz, a német filozófia elsődleges természete mögött lapuló másodlagos jellegére jellemző, hogy a fichtei indulat, miszerint a világnak annál rosszabb, ha nem azt teszi, amit a filozófia kijelölt számára stádiumként, Adornót is áthatja. Szintúgy szöveg hagyományként van jelen, konkrét utalás nélkül a teljes neomarxista esztétikai iskola, elsősorban a korai Frankfurti Iskola. Aki tehát Benjaminget, Horkheimert és Adornót magát nem annyira olvasta, az a jelen szöveget is darabosan fogja.

Noha a zeneesztéta-bölcselelő élete során többször is kacérkodott a zene élethivatással tételével, a *musica* mégis csupán felépítmény az uralmi formákat leíró radikális alapépítmény, a filozófia felől. Így érthető, hogy a magyar zeneértők számára ismerős Hermann Kretzschmar, Edwin Nüll vagy Alfred Einstein zeneesztétikájára miért nem történik hivatkozás sem. *Az új zene filozófiája* ugyanis nem zenetörténet, nem esztétika, hanem a nyugati világ civilizációelmélete, a schönbergi sort (Reihét) kiteljesítő polifon variációk értelmezése révén. A korábbi utalást is megismételve, Adorno szövege egy 1938 utáni amerikai (főként keleti parti), erős külső és belső hatásokat elszenvedő kulturális átrendeződésében íródott. A korábban provinciális zenei életet magáénak mondható birodalmi centrum a második világháborúnak köszönhetően a világ kulturális magjává változott a rengeteg, első vonalbeli zeneszerző, zenetudós s zenész (különösen sok karmester) emigrációját követően. Ebben a térben egymás mellé került a fogyasztói kultúra, számos, eltérő alkotói magatartás, köztük az Adorno által sztárolt és dühvel elutasított is. Az amerikai esztétikai környezet érdemi Schönberg-nehézkessége, Bartók-rajongása és Sztravinszkij-láza dialektikusan követelte a fétisjelleg kutatójától a határozott és kemény kiállást.

A XX. századi – és az Elbától keletre írt – esztétika és művészetértés kulcskifejezései sorjázna a Schönberg-tanulmányban: így az elidegenedés, az új tárgyiasság, vagy éppen a szexualitás. A könyv jellemző toposza, miszerint Schönberg expresszionista alkotásai jegyzőkönyvszerű zenék, vagyis képesek az igazság kihordására. Lukács Györgyöt párbeszédre hívó, de Fülep Lajosig is előre(?)mutató kijelentése, hogy az „*expresszionizmus a stílussá vált magány*”,² amiképpen „*amikor a zeneszerző az anyaggal viaskodik, voltaképpen a társadalommal folytat küzdelmet*”.³ Böven találni a paradoxonokra épülő *ex cathedra*-kinyilatkoztatásokat a szövegben, amelyek recepcióját valóban nehéz lenne tagadni akár a zene-, akár az irodalom-történetírásban is.

„A sors a zene ellensége”

Adornótól mi sem állt távolabb, mint a metafizika, főként a metafizika restaurálása. Messianisztikus társadalmi mérnöki küldetése mégis önellentmondásba kergette. Így épül fel, főként a Schönberg-szövegben a következő, elszórt elemekből álló sors-tudat: „*A radikális zene az ember dicstelen szenvedésével ismert meg*”⁴ –, amely még csupán arról tudósít, hogy a zene igenis bír társadalmi feladattal, s közben a lét egyedül a tragikumában nyilvánulhat meg. A filozófus azonban azt is megjelöli, hogy a

világtragédia miként jött létre. „Az ember munkakapcsolataiban uralkodó kaotikus zűrzavar, amely a rendszerből ered, abban jut kifejezésre, hogy a bűn áthelyeződik az áldozatokra.”⁵ Nemcsak a bűn teológiáját érintő – igaz, a termelési viszonyok felől közelítő – felismerés emeltetett be az értelmezésbe, hanem a káosz dimenziója is. Ez utóbbiról később megvallja, hogy az csupán a „*koszmosz funkciója*”, és kizárólag az érzékeli úgy, aki a világ értéktörvényének és központosításának áldozata.⁶ Jól észlelhető, hogy a megígért Messiás nem csupán őszinte disszonanciákat fog leírni, de azáltal a társadalom megváltása mellett/előtt/által a termelési viszonyokat is meg kell változtassa. A forradalom mikéntjét a következőképpen mutatta be: „A mű képviseli a társadalom igazságát azzal az egyénnel szemben is, aki felismeri a társadalom hamisságát, sőt ő maga a hamisság.”⁷ Az előző gondolatmenet egy részleges kifejtésében a tökéletesen zordon műalkotás által jön el a társadalmi megtisztulás egyedül az igazság felmutatása révén. Ezt az elvet Szókratész is hirdette, tanítványai közül azonban éppen ezt vetették el a leggyorsabban, példának okáért Platón egy kemény diktatúrát tartott eredményesnek az igazság megőrzésére.

Végül Adorno a legtisztábban metafizikai szölamot kotázle, igaz, osztálytudatos hangnemben: „Sors a maga tisztá absztrakciójával alakított uralom, és a megsemmisítés mértéke azonos az uralomával, a sors a szerencsétlenség.”⁸ A dodekafon sorra épülő műalkotás szubjektumot és objektumot megváltó prófétája erős paradoxonban nyilatkoztat ki. Az ellentmondásos tétel tagjai egymást feltételező negatív variációk egy kategorikus imperatívuszra. Ha a jelen fejezet címét is összevetjük ezzel a gondolatmenettel, akkor viszont az derül ki, hogy a schönbergi zene olyan autochton dolog (*Ding an sich*), amely minden elemével függetlenedett a hatalmi viszonyoktól (társadalmi elvárásoktól, jelentéshorizontok terheitől, kulturális hagyományoktól – zenei technikák maradéknyomaitól), és saját teret tud létrehozni, amelyben a társadalom (a szubjektumok egyenként) új világot teremthet. A megtisztított zenét Adorno a mítosszal szemben is kijátssza, amely megszűlné a sorsot, a hatalmat és a többi viszonyt. Itt Marxon túl ismételten Nietzsche öreg, görbe hátú, megtagadott varázslóját utasítja vissza, s így Wotan, aki a lét ura kívánt lenni, Schönbergként lép elénk, aki a sorsától szabad mítoszi attribútumok nélküli hős lehetne.

Adrian Leverkühn búcsúja

„Ki akad fenn azon manapság, hogy ha valaki esszéírónak tartja magát, csak azért, mert prózát ír, amit se rövid

novellává, sem hosszabb regénnyé nem kerekít...” – kezdődik egy hosszú fejtegetés Adornóval magyar nyelven, a szép- és szakirodalom határát firtatva.⁹ A német bölcslő szövegét olvasva magunk is hasonló kérdéseket vagyunk kénytelenek feltenni. A német zenetörténet valahogy mindig is gyakrabban szerepelt a szépirodalomban, mint más kultúrák esetében történt, ám még ebből az önreprezentációból is kimagaslik Arnold Schönberg figurájának világirodalmi színvonalú megidézése. Ha belegondolunk, hogy az *Üveggyöngyjátékot* (1942), a *Doktor Faustust* (1947) és *Az új zene filozófiáját* (1948)¹⁰ csupán pár év választja el egymástól, akkor máris előttünk van a német irodalom hatalmas Schönberg-trilógiája.¹¹ Thomas Mann és a zeneszerző bonyolult levelezésbe bonyolódtak, aminek következtében a gyengülő egészségű Schönberg végül nem tudta befejezni a *Mózes és Áron* című operáját. Hessével tudtommal nem állt kapcsolatban, noha a főhős matematikai zeneisége éppen Adorno értelmezésében feleltethető meg egymásnak kifejezetten egyértelműen. Adornóval viszont szinte közösen írták a zenei fejtegetéseket, miután a *Az új zene filozófiája* mélyen megérintette az író.¹² A filozófus nagy zeneszövegében érdemes szemügyre venni, a romantikus – ahogy ő hívná: dialektikus – dramaturgiát hordozó, motivikus narratívát, hogy ti. miként is illeszthető hagyományok megtagadását követelő (és kultuszszentelő) védbeszéde a nagy árba. Szövegének nyelvi teljesítményét erőteljes elvonatkoztatásaiban, paradoxon-szencenciáiban és nagy ívű összehasonlításában mérhetjük leginkább. Izgalmas vizsgálat lenne, a fentebb már említett módon kihagyott, sőt látványosan elkerült Nietzsche nyelviségével összevetni a jelen szöveget. Magyar fordításból ez nyilván elképzelhetetlen, ugyanakkor még így is érvényesül a nyelvbevetettség mindkét szerzőt jellemző terhe. (Pillanatra idézzünk el azon is, hogy lám, a magyar művelődésben is volt olyan hőspár, akit megénekelt a szépirodalom, de valljuk be, hogy ha olvastuk is Láng György *Szív és szaxofon* [Bp., Atheneum, 1947] vagy Keszi Imre *A halhatatlanság számárfülei* [Bp., Zeneműkiadó, 1971] című regényét, hol van az a *Doktor Faustustól*?¹³ A nagy magyar zeneregény hiányát Temesi Ferenc pótolta *Bartók* [2012] című, erős kritikát kapott szövegével).

Ha már zene-eposz, mint Mann és Hesse esetében, kulcskérdéssé válhat az olvasó előtt, hogy akkor vajon kik is számítanak a kánonban. Kétséget kizárólag német zeneszerzők, de ők is csak nagyon megrostálva. Egyértelműen két komponista kerül az első helyre: Beethoven és Brahms. A lista ágensévé ugyanakkor az a Richard Wagner válik, akivel Adorno látványosan nem tud mit kezde-

ni, újra és újra hivatkozik rá, megítéli, kritizálja, majd bemutatja a Schönbergre gyakorolt elvi s gyakorlati hatást. Hármójukon kívül még szerepel néhány pozitív példa erejéig: Johann Sebastian Bach, akinek alulreprezentáltsága kirívó a német zeneesztétikában. A másik értékelő összevetésekben említett szereplő: Gustav Mahler, akiről Adorno szintúgy hosszú tanulmányt írt. Másról csak elvétve esik szó, így Mozart kerül szóba, igaz, ő a legnagyobb elismeréssel, de ennek ellenére sem kerül a listán előrébb. E körön kívül immáron csak a futottak még kategóriáját lehet felállítani, így Sibelius, Elgart, Szkrjabint vagy éppen a haraggal szidott Hindemithet említhetjük, akik mind-mind a tévutakat jelölik.

Adorno, aki olykor nem tudja a szubjektumát eldifferenciálni objektumától, Arnold Schönbergtől, bizonyos pillanatokban – a már említett fichte-i indulattal – maga válik minden zene végső esszenciáját létrehozó Adrian Leverkühnné, s imigyen szóla: „Nem maradt más, mint hogy felmondjunk ennek a kultúrának, amely miközben megbotránkozik rajta, mégis kizárólag a barbárság támogatásában segítkezik.”¹⁴ Ám amíg a fausti zeneszerző visszavonja Beethoven IX. szimfóniáját (mellesleg miért is nem a *h-moll* misét, a *Missa Solemnist* vagy *Az istenek alkonyát*?) addig a schönbergi maszkot magára öltő *Rex tremende maiestatis* az egész zenetörténetet nyilvánította helytelennek, idejétmúltnak, lomnak. A tizenkét fokú sorok alkalmazásával a szépség látszata, a valóság játéka, az elidegenedés feloldódása végképp lehetetlenné vált, semmiféle hagyomány, közösség vagy civilizáció (mert Weberrel, Spenglerrel és Huntingtonnal szemben csak egyetlenről beszél) nem mentheti meg az emberiség szubjektumát, az individuumot az igazság közömbös, egyenrangú, koncentrált idejű önmegjelenítésétől. Értjük, halljuk, olvassuk, hogy minden – a posztmodern identitást csak a társadalmi együttélés kényszere miatt fiktíven választó, a befogadásból közelítő – kulturális hermeneutika megalapozása történik itt, még ha az 1948-as olvasatban igazság, módszer, de még mű is akad, ha kevés is, e három közös együttesében.

„A tizenkét hangú zene komponistájának a játékos-hoz hasonlóan ki kell várnia, milyen szám jön ki, s aztán örülnie kell, ha olyat kap, amely zenei értelmet ad.”¹⁵ – olvasható egy másik helyen, amely viszont immár sokkal inkább Josef Knecht világát idézi. A regény elbeszélője így foglalja ezt össze: „A Játék a tökély keresésének egy választékos, jelképes formáját jelentette, valami kifinomult alkímiát, közeledést a minden jelképen és sokféleségen túl önmagában egységes szellemhez, tehát Istenhez.”¹⁶ Ám Hesse Knechtje végül Kerényi Károly

alteregója lesz, Schönberg viszont visszakozik, és nem akar az elmeháborgott Faustus lenni, még jelképesen sem. Adorno azonban – manipulálva Mannt – mindent felszámoló stratégiájával a nemcsak a zenét, nemcsak a kultúrát, de magát a személyt is felszámoló befejezést igényelte. Mert, mint láttuk, „a zene a sors ellensége”.

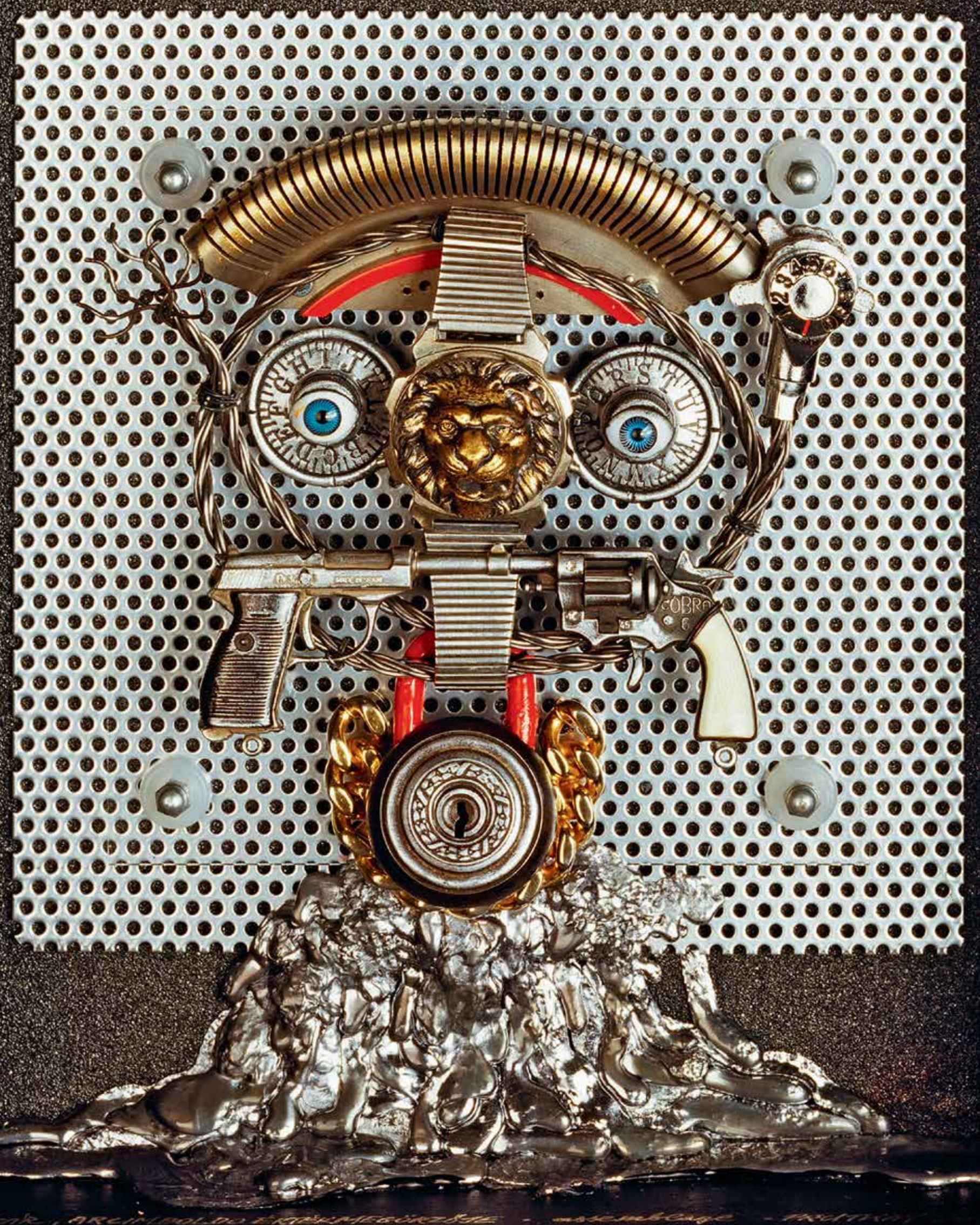
Pierre Ménard esete Adornóval

Ha egy lapot is végigolvas a szubjektum a könyvből, hirtelen németül kezd beszélni, gondolkodni, írni. Ha a germanista szerkezeteket magyar szavakkal feltöltő fordítást lassan, kifejezésről kifejezésre ízlelgetjük, kiviláglik Adorno fétise, az egyetemes karakterű német zene. A filozófus tanaival magyar kortársai, kiszabadulván a formalista kényszerszólamok rabigájából, már 1962-ben szimpóziumon foglalkoztak.¹⁷ A kor meghatározó, hazai, zeneesztétája, Zoltai Dénes 1969-ben jelentette meg *Az új zene filozófiájáról* vallott kritikáját.¹⁸ Zoltai, korunk olvasójához hasonlóan, elismeréssel fogadta a fogyasztói kultúra komolyzenét korlátozó magatartásáról írtakat, s kiemelte a számára rokonszenves Sztravinszkij-részeket. Már ő is bírálatot írt Adorno hagyományokat elutasító tételeit, főként a Bartókot ért félreértéseket középpontba állítva.¹⁹ Más kérdés, hogy Zoltait marxizmusa fogva tartotta, s ő sem engedte látni, hogy Bartók is és Kodály (is) nemzetről is gondolkodott, nemcsak a népi (értsd: paraszti) kultúráról. Amíg a német bölcselel minden közösséget elvet, addig a magyar esztéta a népzene – elvonatkoztatásokkal, de a hazai szaknyelvben elterjedt módon – tekintette olyan természetes közösségnek, amely a világvárosi magányba és ordas eszmékbe szédült meghasadt individuumot kiemelheti az őt sújtó sorstragédiából. Sajnos nem csupán a nemzeti hagyományközösség és a történetiség teljes elutasítása révén ment el Adorno a magyar zenetörténet nagyjai mellett, hanem mert tanítványát, Jemnitz Sándort is menteni akarta. Úgy érezte, hogy Jemnitzet Kodály miatt éri hátrány, így a számára egyébként sem érthető zenei anyagú kompozíciókkal szemben, kifejezetten élesen nyilatkozott meg, ti. „fasiszta iparművészetnek” nevezte a *Három dalt*.²⁰ Méltatlanabban, igazságtalanabban, végül filozófusi kereteit jobban lealjasító módon nem tévedhetett volna. Adorno egy ideig igézetében tartotta a fiatal francia karmestert, Pierre Boulezt, aki csakhamar felismerte Bartók és Kodály jelentőségét Schönberg mellett és, *horribile dictu*, még Schönberggel szemben is. Adorno rombolása (és ezt nem érdemes pusztán recepciónak hívni) a nyugati zenetudományban mégis hosszan tartotta magát, s azt csak felerősítette René Leibovitz írása is.

Kell-e tehát Adornót újraolvasni? Pierre Ménard-ként, kortársként olvasva a szöveget, jólesik felsóhajtani: *beh jó, hogy ez már csak egy történeti olvasat*. A fétisjelleg, a fogyasztói kultúra, a mélylélektan, vagy a zenetörténeti lépésváltások kitűnő megfigyelése ma is megborzongatja az embert: tisztábban látta, mint ahogy Jonathan Culler majd a *Dekonban* megírja. A történetietlen, közösségeit feladó, hagyományok és tulajdonságok nélküli szubjektum objektívációi viszont éppen Culler, Jacques Derrida és Haydn White gondolatait előlegezik meg. Ennyiben tehát Pierre Ménard-nak van ideje legalább felkészülni, hogy szubjektumát, közösségét és hagyományát a radikális igazság újra és újra kimondásával megeddze.

JEGYZETEK

- 1 ADORNO, Theodor W.: *Az új zene filozófiája*. Ford. CSOBÓ Péter György, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2017, 73.
- 2 Uo., 54.
- 3 Uo., 41.
- 4 Uo., 49.
- 5 Uo., 52.
- 6 Uo., 53.
- 7 Uo., 58.
- 8 Uo., 74.
- 9 GYERGYAI Albert: *Védelem az esszé nevében*. Bp., Szépirodalmi, 1984, 5.
- 10 A főszövegben a szövegek befejezését jelöltem, nem az első kiadásét.
- 11 Ebben az időben, néhány moszkvai értelmiségit leszámítva, senki sem ismerhette a *Doktor Faustus* egy variánsát, a szintén mitológiai-zeneregényt, Mihail Bulgakov *A Mester és Margarétáját*, amelynek egyik pozitív mellékszereplője Sztravinszkij doktor, Prokofjevvel, Rimszkij-(Korszakov) val, valamint az itt is elutasított nagyromantikát képviselő Hector Berliozzal együtt. (Bartók persze innen is kimaradt). A két német zeneregény méltó és tematikusan is illeszkedő párja.
- 12 MANN, Thomas: *A Doktor Faustus keletkezése*. Ford. PÖDÖR László, Bp., Gondolat, 1961, 52–57. Konkrétan a filozófiai könyvre: 65.
- 13 A magyar zenetörténet szépirodalmi jelenlétének vázlatos áttekintését ld: PEREMECZKY Szilvia: *A magyar irodalom története II. = A magyar irodalom története*. Főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007, II., 392–400.
- 14 ADORNO: *i. m.* (2017), 19.
- 15 Uo., 73., 28. lbj.
- 16 HESSE, Hermann: *Az üveggyöngyjáték*. Ford. SZABÓ Ede, VAJDA Endre, Bp., Tercium, 1996, 40.
- 17 A Bartók-archívum 1962. március 15-én rendezett Adorno vitáját. Ld. ZOLTAI Dénes: *Bartók nem alkuszik*. Bp., Magvető, 1976, 55.
- 18 ZOLTAI Dénes: *A jelenkori zenekultúra Th. Adorno esztétikájának tükrében* = ZOLTAI: *i. m.* (1976), 55–105.
- 19 Uo., 136–154.
- 20 ADORNO, Theodor W: Kodály Zoltán: *Három ének* = Uő: *Írások a magyar zenéről*. Szerk. BREUER János, Bp., Zene-műkiadó, 1984, 54.



Rezümék / Abstracts

Beszélgetés Vashegyi Györggyel

■ A Magyar Művészeti Akadémia új elnöke a Kulin Ferenc főszerkesztővel folytatott beszélgetésben először a pályaválasztását meghatározó fő szellemi impulzusokról vall. A zeneművészeti, karmesteri munkásságával összefüggésben a *régizene* mai megítélése és előadásának kérdései kerülnek szóba. Ez utóbbi – a művészeti alkotás és az értelmezés szabadsága kapcsán – azt is felveti: mi az Akadémia tennivalója a művészi alkotómunka ideális feltételeinek a megteremtésében, és miként lehetne ösztönözni a fiatal tudósokat, hogy az MMA programjába illeszthető kutatásokat is végezzenek?

Csáji Attila

A „remény éve” és a lemaradáskomplexus

■ A tanulmány annak a hazai képzőművész-nemzedéknek a bemutatására vállalkozik, amely az 1960-as évek második felében az avantgárd szellemében, a művészet szabadságába vetett hittel és az egyetemes művészi irányzatokba való bekapcsolódás szándékával jelentkezett. Az 1990-es évek elejére kialakult a '60-as évek művészetének kánonja. A szerző – e meghatározó időszakok vezető képzőművészeként – néhány olyan tényre és összefüggésre mutat rá, amely a hazai kanonizációt torzítja. Végül arra a megállapításra jut, hogy az utóbbi évtizedekben nem a művészek, hanem az értékelők kerültek válságba.

Jankovics Marcell

A Toldi rajzfilmen

■ A kultúrtörténeti utalásokban gazdag, személyes hangú esszé Arany *Toldi*jának egész estés rajzfilmváltozatával kapcsolatos alkotói tanulmányokat, tervek és dilemmákat tekint át. Az adaptáció öt történelmi korszakot-réteget fog össze. Az első a XX–XXI. századi megközelítés, a következő a mű megírásának kora, a harmadik a forrást jelentő Ilosvai XVI. százada, a negyedik történelmi réteg maga a kor, amelyben a *Toldi* játszódik. A legrégebbi jelentésréteg a mítoszoké, amelyek áttételesen – mondákban, mesékben, képes beszédben – ma is élnek. A rajzfilm a humorra is építve Toldi Miklóst tipikus kamaszként mutatja be. Ez megfosztja őt néhány, a köztudatban élő, de valójában nem létező tulajdonságától, ugyanakkor emberibbé is teszi – ezáltal alakja közelebb kerül a vele egykorú fiú nézőkhöz.

Szmodis Jenő

Tudomány, intuíció, művészet – történeti perspektívában A „mű” mint a későbbi megismerés értelmezési kerete

■ A tanulmány első része Karl Popper nagy hatású tudományfilozófiáját vizsgálja, és arra mutat rá, hogy az egyfelől – saját mércéje szerint – olyan nem-tudományos elmélet, amelyre a tudományosság meghatározását aggályos volna alapozni, másrészt racionalizmus-felfogása egyoldalú, mert nem számol annak érzelmi-indulati és tudattalan eredetével. Az értekezés második része kultúrtörténeti példák sorával bizonyítja, hogy az intuíció, a sejtés, a tudás, az igazság és a szépség milyen kevésbé határolható egymástól.

Máté Zsuzsanna

A „művészet vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról

■ Az európai kultúrában az ezredfordulót övező két-három évtizedben megsokasodtak a különböző „vég”-teóriák: az irodalomtörténet és a művészettörténet vége mellett a történelem végét is meghirdették. Ezekkel párhuzamosan a folyamatos *vég nélküli véget* is prognosztizáltak, egy olyan történelem utáni állapotot, amely a lineáris fejlődés lezárulását jelenti: az alapstruktúrák nem változnak, az értékek nem gyarapodnak, csupán ismétlődnek. A szerző a *művészet vége* diskurzus négy alapvető irányát különíti el: a művészet és a filozófia; a művészet és (fejlődés)története; a művészet és a metafizika; valamint a művészet és az európai – nyugati – kultúra civilizációs periódusának kölcsönviszonyában létrejött *művészet vége* felfogásokat. A tanulmány e négy irány művészetfilozófia-történeti és filozófiatörténeti vonatkozásait tekinti át.

Zuh Deodáth

Művészettörténet elmélet nélkül Egy XX. századi esettanulmány

■ A szerző a művészettörténet elméletigényének problémáját egy esettanulmányon keresztül érzékelteti. Fülep Lajos opponensi véleménye Balogh Jolánnak az esztergomi Bakócz-kápolnáról szóló doktori értekezésén elsősorban a szintetikus elméleti „látásmódot” kéri számon. A tanulmány első része a doktori értekezést foglalja össze, majd Fülep Lajos kifogásait rendszerezi, végül azt vázolja, hogy melyek

lehetek volna – és lehetnének ma is – azok a kutatási programok, amelyek révén e művészettörténeti monográfia ki-tűnhetett volna az elméleti állításoktól és a szintetikus kor-kép megrajzolásától tartózkodó műtörténeti írások közül.

Juhász Sándor

Műgyűjtemények a hazai történelem sodrában

■ A műgyűjtemények története azt bizonyítja, hogy a műtárgyak tulajdonjogának erőszakos megváltoztatását sokszor politikai döntések előzik meg, amelyek mögött vallási, ideológiai vagy gazdasági érdekek állnak. A XX. századi magyar történelem tragikus fordulatai szinte teljesen megsemmisítették a hazai magánkézben lévő műgyűjteményeket. Felszámolásuk a tulajdonosok faji alapú diszkriminációjával kezdődött, a háború alatti fosztogatásokkal folytatódott, végül a Rákosi-diktatúra állami szintű rablásába torkollott. A Kádár-korszak sem hozott változást, mert elkendőzte és jóváhagyta a korábban el-követett jogtalanságokat.

Zelnik József

Csoóri Sándor haza-hite, nomád teológiája

■ A tanulmány arra keres magyarázatot, hogy a Csoóri-életmű miért nem került be a kortárs irodalomkritika mo-dernség-kánonjába. A szerző úgy véli, hogy Csoóri más – bizonyos szempontból *modernebb* – utat választott. Ráértett, hogy a folklór emlékezetmechanizmusa – ter-mészetéből adódóan – dogmamentes, mert nem befo-lyásolja a létezésről kialakított preconcepciók. Másrészt Csoóri haza-hitét a népművészetre alapozta, és ez a for-rás ontológiai jelentőségű: a folklóremlékezetben a haza a szeretet-gnózis centrumába került.

Gáspár Csaba László

Mi a történelem?

■ Nem egyidős az emberiséggel a manapság magától ér-tődő felismerés, miszerint az ember történeti, történe-lemben élő lény. Az európai kultúrában az ember léteze-sének időbeli vetületét érintő egzisztenciámódoknak két változata ismert: a mítosz – vagyis az ember és a világ együttes képe –, valamint a történetiség, a történelem, amely az *egész* érzékelését és belátását feltételezi, tehát nem azonos az események kronologikus rendjével. A szer-ző bemutatja az idő és a történelem viszonyát, majd a biblikus vallások, Hegel, Nietzsche és a posztmodern tör-ténelemfelfogását ismerteti. Végül arra keres választ: va-jon a művészet képes-e kiszabadítani az embert a törté-neti tudat gravitációjából, és általánosságban: képes-e kiszabadulni magának a történelemnek a fogásából.

Vassányi Miklós

A Szépség története

Ál-Areopagita Szent Dénes Istenről mint Szépségről és mint a történelem forrásáról

■ Ál-Areopagita Szent Dénes *Isten neveiről* írott görög nyelvű értekezésében a szépség és az idő lényegében egyaránt Istenhez kapcsolódik. Egybeesésük filozófiai dilemma, hiszen a Szép az európai filozófiatörténetben mindenekelőtt platonikus idea, vagyis a világon kívüli, változást nem ismerő valóság; az idő pedig – a premo-dern korig – a világon belüli jelenség, amely a változás mértéke. E problematika elméleti tétje Isten koherens elgondolhatósága és ezáltal a világ racionális megala-pozhatósága a világonkívüliben; másfelől a platonikus és a biblikus-keresztény történeti hagyomány ötvözésé-nek lehetősége.

Wesselényi-Garay Andor

Térbe írt történelem

■ A tanulmány egy sajátos befogadói elvárásnak és egy-ben építészeti programnak az elméleti kérdését és gya-korlati megvalósulását vizsgálja. Egyrészt történelmi ese-mények felidézését várjuk el bizonyos épületektől, ugyanakkor az építészet a történelmi emlékezet, a törté-nelmi trauma tudatos megjelenítésére vállalkozik. A ma-gyarban már az elnevezések is különböznek: az *emlék-művet* az utókor emeli, és maradandónak kell lennie; a művészeti emléket – a *műemléket* – a múlt hagyja örökö-l az utókorra. Az előbbi tudatos döntés eredménye, az utóbbi státusza némiképp bizonytalan, mert az általa hordozott tudás, tapasztalat és érték mibenléte megvál-tozhat. Önálló építészetelméleti kérdést jelent a városi térbe illeszkedő *rom*, amely bizonyos formai és esztétikai elvek szerint rendeződő, sajátos funkcióval – az emléke-zet fenntartásának küldetésével – bíró tárgyalakulat.

Farkas Ádám

Időutak Török Richárd portrészobrászatában

■ Török Richárd, a harminckilenc évesen, 1993-ban el-hunyt szobrászművész alkotásai újra korszerűvé tették a hazai portrészobrászatot. Török bravúrosan megmintá-zott, hiteles karakterű arcmásokat készített kortársairól, valamint a magyar kultúra és történelem nagyjairól, és az emberszabású ember megjelenítését – mint egyetlen számára létező irányt – soha nem adta fel. A szerző be-mutatja, miként illeszkedik az életmű a posztkonceptuális kifejezés áramlatába, majd arra keres választ, hogy ez a kivételes tehetségű művész miért szentelte munkáit a ma-gyar történelem jelentős alakjai megidézésének.

Szász Zsolt**Új dramaturgiával a történelem színpadán**

■ A szerző vitatja azt az elvárást, amely szerint a nemzet színházának mindenekelőtt magyar szerzőségű, magyar tematikájú, történelmünk nagyjait színpadra állító darabokat kötelessége színre vinni, mégpedig úgy, hogy a rendező ne a maga vízióját fogalmazza meg, hanem ragaszkodjon a szerző elgondolásához és az eredeti drámai textushoz. A tanulmány a Nemzeti Színház közelmúltjának és jelenének történelmi tárgyú repertoárját áttekintve mutatja be Vidnyánszky Attila színpadi nyelvének és az általa képviselt történelemszemléletnek az alakulását.

Lőcsei Gabriella**„Az igaz ügy veszve nem lehet”****A képzőművész Szkok Iván Visegrádtól Visegrádig vezető útjai**

■ Szkok Iván festő- és szobrászművész egy kitelepített család legkisebb gyermekeként ismerte meg Visegrádot, ahová most visszatér: a város híres lakóját, Görgői Artúrt megörökítő szobrát 2018. május 16-án avatták fel. A művész életútját, meghatározó élményeit eleveníti fel, majd a történelem és a művészet kapcsolódási pontjai felett tűnődik. Végül arról vall, miért szívügye, hogy alkotásával fejezze ki tiszteletét Görgői Artúr előtt.

Csuday Csaba**Örömelméletek**

■ A tanulmány rövid szerzői bevezetéssel és megjegyzésekkel foglalja össze a győri *Műhely* című folyóirat *Örömszámának* három elméleti jellegű esszéjét: Fernando Savater spanyol, Jean Lauxerois francia filozófus és Verena Kast svájci pszichológus értekezését az öröm mibenlétéről, hétköznapi megnyilatkozásairól és bölcséleti problematikájáról. A szerző felteszi a kérdést: ha az öröm – a boldogság, az életigenlés állapotaként, vagy élvezetként, esetleg kárörömként – lényegét tekintve érzés, ösztönös tapasztalat, hogyan lehetséges, és miért szükséges elméleti szintű megközelítése?

Balogh Csaba**Florentinus natione, non moribus****Berényi Márk: Dante etikája (Budapest, Áron Kiadó, 2017)**

■ A *Dante etikája* javarészt a klasszikus értelemben vett pozitivistá hagyományokat követi: az interpretációs kérdésekhez a hatás és a történetiség felől közelít. Ugyanakkor a kötet szerzője a hermeneutikai értelmezésre is kísérletet tesz. A szövegvizsgálat azt bizonyítja, hogy az

Isteni Színjáték megírása óta eltelt hétszáz év során az „etikai felépítmény” mögötti jelentés néhol olyannyira elmozdult, megváltozott, hogy a modern-posztmodern kor befogadója a sikeres jelentésrekonstrukció esetén sem ért feltétlenül egyet az *eredeti* etikai üzenettel, ezért újat és személyeset épít magának.

Feledy Balázs**Az őszinteség katarzisa****Romváry Ferenc A képtárcsináló című könyvéről (Budapest, szerzői kiadás, 2017)**

■ Romváry Ferenc, a neves művészettörténész, muzeológus kötete köztes műfajú kiadvány, amelynek gazdag eklekticizmusa ragadja magával az olvasót. A mély elemzések, a komoly forráskutatásokra épülő dolgozatok mellett fontos helyet kapnak a helytörténeti, építészettörténeti, várospolitikai és urbanisztikai írások. Szinte egyedülálló azokról a jeles gyűjtőkről, írt portrék, akiknek döntő szerepük volt a pécsi múzeumok anyagának létrejöttében. A művészettörténeti tanulmányok tudományos eredményeit személyes hangú társadalom- és politikatörténeti megfigyelések gazdagítják.

Windhager Ákos**Pierre Ménard esete Adornóval****Theodor W. Adorno: Az új zene filozófiája (Ford. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2017)**

■ Adorno 1948-ban lezárt – és önmagát korszakhatárként kijelölő – *Az új zene filozófiája* című munkája a frankfurti iskola kiemelkedő hermeneutikai teljesítménye, és egyben Arnold Schönberg zenéjének védőbeszéde. A késő posztmodernben a német filozófus, zeneesztéta látomásainak csak egy része látszik beteljesedni, neve leginkább a dramaturgiai cselekvéssel kapcsolatos vitákban tűnik fel. Az esszéíró *Az új zene filozófiája* legújabb magyar kiadása kapcsán folytat olvasói párbeszédet Adornóval.

Interview with György Vashegyi

■ In conversation with editor-in-chief Ferenc Kulin, the new president of the Hungarian Academy of Arts first describes the main intellectual impulses that determined his choice of career. In connection with his work in music, as a conductor, questions of the current understanding and performance of *early music* are discussed. With a view to the freedom of art and interpretation, performing early music also raises the question of what the Academy is to do to provide ideal conditions for artistic work, and how young scholars could be encouraged to carry out research fitting into the MMA programme.

Csáji, Attila

The 'Years of Hope' and the Backwardness Complex

■ The study seeks to present the generation of Hungarian artists who, in the second half of the 1960s, appeared on the art scene with an avant-garde spirit, faith in the freedom of art, and an intention to tie in with global trends in art. By the early 1990s, the canonization of the art of the 1960s was complete. As a leading artist of this decisive period, the author points out some features that distorted the canonization. Finally, he finds that, in recent decades, it was not artists but critics who have been in crisis.

Jankovics, Marcell

Toldi Animated

■ Rich in cultural-history allusions and personal in tone, the essay relates the studies and designs for, and the dilemmas surrounding, the animated feature version of János Arany's epic *Toldi*. The adaptation combines five historical periods or layers. The first one is the twentieth–twenty-first century approach; the second is the time when Arany wrote; the third is the sixteenth century, the period of Ilosvai, the writer of the original work; and the fourth historical layer is the age of Toldi himself, the fourteenth century. The oldest, fifth layer is the one of myth, which indirectly is still alive today through legends, tales, and figures of speech. Building on humour, the cartoon depicts Miklós Toldi as a typical adolescent. This deprives him of some of the qualities attributed to him by the public but in fact non-existent, yet this also makes him more human, bringing him closer to contemporary teens.

Szmodis, Jenő

Science, Intuition and Art in a Historical Perspective 'The Work' as the Framework of Posterior Cognition

■ The first part of the paper examines Karl Popper's highly influential philosophy of science, and points out that, on

the one hand, it is a non-scientific theory on which a definition of science would be perilous to base, and, on the other hand, its concept of rationalism is one-sided, because it does not take account of its emotional, affectional, and unconscious origin. The second part of the essay provides a number of cultural historical examples to show that it is very difficult to draw a line between intuition, conjecture, knowledge, truth, and beauty.

Máté, Zsuzsanna

On the History of Art/Philosophy Discourse of the 'End-of-Art' Dilemma

■ In the European culture of the two or three decades around the millennium, theories of the 'end' have multiplied; in addition to the end of literary history and the end of the history of art, the end of history was also proclaimed. Along with these, an *endless end* was also predicted, a post-historical state meaning the closure of linear development: basic structures do not change, nor does the number of values increase; they are merely repeated. The author distinguishes between four basic directions of the end-of-art discourse: the end-of-art concepts in the relationships between art and philosophy, art and its history (development), art and metaphysics, as well as art and the civilization period of Western, i.e. European, culture. These four directions are examined in terms of the history of art philosophy and the history of philosophy.

Zuh, Deodáth

Art History without Theory A Twentieth-century Case Study

■ The author presents a case study to highlight that art history requires a solid theoretical foundation. As the academic opponent of Jolán Balogh's PhD thesis on the Bakócz Chapel in Esztergom, Lajos Fülep's primary criticism concerned the lack of a synthetic theoretical 'vision'. The first part of the study summarizes the doctoral dissertation, then systematically discusses Lajos Fülep's objections, and finally outlines the kind of research programme which might make such an art-history monograph stand out from among works of art history which avoid theoretical statements and synthetic overviews of the periods concerned.

Juhász, Sándor

Art Collections in the Tides of Hungarian History

■ The history of art collections proves that the violent change in the ownership of works of art is often preceded by political decisions with religious, ideological or economic

interests behind them. The tragic turns of twentieth-century Hungarian history almost completely destroyed private art collections in Hungary. Their liquidation began with the racial discrimination of their owners, continued with wartime plunder, and was completed in the state-level robbery of the Rákosi dictatorship. The Kádár era brought no change; it merely hushed up and approved of the previous injustices.

Zelnik, József

The Homeland Faith – Nomad Theology – of Sándor Csoóri

■ The paper seeks to explain why Csoóri's work did not become part of the modern canon of contemporary literary criticism. The author thinks that Csoóri chose a different and, in certain respects, *-949670601 more modern* path. He sensed that the memory mechanism of folklore is by nature non-dogmatic, for it is not affected by pre-conceptions regarding existence. On the other hand, Csoóri based his homeland faith on folk art, and this source has on ontological significance: in folklore memory, the homeland is at the heart of love gnosis.

Gáspár, Csaba László

What is History?

■ It is regarded as self-evident today that man is a historical being, living in history. However, the idea is far from being as old as mankind. In European culture, there are two modes of existence touching the temporal being of man: myth—that is, the image of man and the world together—and history, which presupposes the perception and cognition of *wholeness*, and is not identical to a chronological order of events. The author presents the relationship between time and history, then describes the concepts of history of Biblical religions, Hegel, Nietzsche, and postmodernism. Finally, he seeks to answer the question whether art is capable of freeing man from the gravity of historical consciousness, and whether it is, in general, able to escape from the captivity of history itself.

Vassányi, Miklós

The History of Beauty

Pseudo-Dionysius the Areopagite on God as Beauty and as the Source of History

■ In *Pseudo-Dionysius the Areopagite's* Greek treatise on God's names, beauty and time are both essentially related to God. Their concurrence is a philosophical dilemma, since Beauty is above all a Platonic idea in the history of European philosophy; that is, a reality beyond the world that knows no change. Time, on the other hand, is—or

was until the advent of the modern period—a phenomenon in the world, and is the measure of change. The theoretical stake is the possibility of coherent thought on God and a rational grounding of the world in the beyond-the-world, as well as the possibility of combining the Platonic and Biblical-Christian historical traditions.

Wesselényi-Garay, Andor

History Inscribed in Space

■ The study examines the theoretical question and practical implementation of a specific receiver expectation and architectural programme. On the one hand, we expect certain buildings to recall historical events, and architecture is intended to make a conscious presentation of historical memory and historical trauma. In Hungarian distinction is made between an *emlékmű* ['monument', literally, 'memorial work'] raised by posterity with the intention of permanence and *műemlék* ['monument', literally, 'work memorial'], an art memento the past left to posterity. The former is the result of a conscious decision; the latter's status is somewhat uncertain, because the knowledge, experience, and value that it carries may change. A separate question of architectural theory is the *ruin* in urban space, which is a formation of objects having the specific function of maintaining memory based on certain formal and aesthetic principles.

Farkas, Ádám

Time Travels in the Portraiture of Richárd Török

■ Richárd Török, a sculptor who died at the age of thirty-nine in 1993, made portrait sculpture in Hungary time-ly again. He produced brilliantly modelled and authentic-feature likenesses of his contemporaries, as well as of great personalities of Hungarian culture and history, and he never gave up the life-size representation of man as the single direction for himself. The author presents how the sculptor's oeuvre fits into the current of post-conceptual expression, and then seeks to answer the question why this exceptionally talented artist devoted his works to summoning the great figures of Hungarian history.

Szász, Zsolt

With a New Dramaturgy on the Stage of History

■ The author disputes the expectation that the National Theatre should first and foremost stage Hungarian plays on Hungarian themes and historical figures, and in a way the director does not formulate his own vision, but insists on the playwright's own concept and the original text. The study reviews the recent and current

historical repertoire of the National Theater, showing the development of the mise en scène and concept of history of director Attila Vidnyánszky.

Lőcsei, Gabriella

'A True Cause Cannot be Lost' The Artist Iván Szok's Journey Away From and Back to Visegrád to Visegrád

■ The painter and sculptor Iván Szok got acquainted with Visegrád as the smallest child of a deportee family, and he is now returning to the town of his birth: his statue depicting the town's famous inhabitant, general Artúr Görgei, was inaugurated on 16 May 2018. The artist recalls his life journey, his decisive experiences, and ponders over the points of connection between history and art. Finally, he tells us why it was on his heart to pay homage to Artúr Görgei.

Csuday, Csaba

Theories of Joy

■ The study reviews the three theoretical essays published in the thematic issue *Joy* of the Győr periodical *Műhely* by the Spanish philosopher Fernando Savater, the French philosopher Jean Lauxerois, and the Swiss psychologist Verena Kast about joy, its nature, its everyday manifestations, and philosophical issues. The reviewer asks how why joy could and should be approached at a theoretical level if as a state of happiness, of a positive attitude towards life, as delight, or even as malignant pleasure, it is in essence emotion, an instinctive experience?

Balogh, Csaba

Florentinus natione, non moribus

Berényi, Márk: Dante etikája (Dante's Ethics, Budapest, Áron Kiadó, 2017)

■ The book largely follows the positivist traditions in the classical sense: it approaches interpretation issues from the point of view of influence and history. At the same time, the author also makes an attempt at a hermeneutical interpretation. Textual analysis shows that, for seven hundred years since the writing of the *Divine Comedy*, the meaning behind the 'ethical superstructure' has shifted and changed so much that the modern, or postmodern, reader, even when successful at reconstructing the meaning, does not necessarily agree with the original ethical message, and builds one that suits him personally.

Feledy, Balázs

The Catharsis of Honesty

On Ferenc Romváry's book A képtárcsináló (Budapest, published by the author, 2017)

■ The book, written by Ferenc Romváry, a renowned art historian and museologist, is of an intermediary genre with a fascinating, rich eclecticism. In addition to studies based on thorough research and analysis of sources, the book includes writings on local history, architectural history, urban policy, and urban planning. Almost unique are the portraits of the famous collectors who were seminal in gathering the holdings of museums in Pécs. Added to the scholarly results of art history research are personal observations on social and political history.

Windhager, Ákos

The Case of Pierre Ménard with Adorno

Theodor W. Adorno: Az új zene filozófiája (Philosophy Of New Music, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2017)

■ In 1948, Adorno completed his *The Philosophy of New Music*, which he defined as an end of a period and the beginning of another, is an outstanding hermeneutical achievement of the Frankfurt School and a defence of Arnold Schönberg's music. Only a part of the German philosopher's and music aesthetician's vision appear to be fulfilled in the late postmodern; his name appears mostly in discussions about dramaturgical action. The essayist, reviewing the latest Hungarian edition of *The Philosophy of New Music*, engages in a reader's dialogue with Adorno.

Szerzők / Authors

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus. Kutatási területe Madách Imre életműve, az abszolutizmus korának művelődéstörténete és a művészetkritika ideologikusságának problémaköre. A *Magyar Művészet* szerkesztője, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének olvasószerkesztője.

Csáji Attila (1939)

Munkácsy Mihály- és Prima-díjas festőművész, grafikus, fényművész, holográfus. A hazai képzőművészeti avantgárd újhullámának egyik fő megszervezője és képviselője. A Massachusetts Institute of Technology mediális kutatóintézetének, a CAVS-nek tagja. 2015-ben Magyarország Érdemes Művésze, 2018-ban Magyarország Kiváló Művésze díjban részesült. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Csuday Csaba PhD (1944)

költő, prózaíró. A spanyol nyelvű irodalmak kutatója és fordítója. 1974-től a *Nagyvilág* rovatvezetője. 1990 és 1995 között diplomata. Nyugalmazott tanszékvezető egyetemi docens. 2004-ben a spanyol Polgári Érdemrend komtúri-, 2014-ben a Magyar Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült. A Magyar Írószövetség, valamint az MTA és az MMA köztestületi tagja. A *Magyar Művészet* szerkesztője.

Farkas Ádám DLA (1944)

Munkácsy-, Prima- és Kossuth-díjas érdemes művész, szobrászművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem professor emeritusa. Szobrai és plasztikai megtalálhatók számos hazai és külföldi köztéren és múzeumban. Fő kutatási területe a szobrászat és az építészet térképzésének konvergenciái és a kortárs emlékműállítás kihívásai. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Feledy Balázs (1947)

jogász, művészeti író, kritikus, kurátor. Kutatási területe a kortárs magyar képzőművészet, iparművészet. A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének és a *Magyar Iparművészet* szerkesztőbizottságának tagja. Több képzőművészeti alapítvány munkájában vesz részt.

Gáspár Csaba László PhD (1956)

filozófus, teológus, a Miskolci Egyetem BTK Filozófiai Intézetének habilitált docense. Kutatási területe a vallásfilozófia, filozófiai antropológia.

Jankovics Marcell DLA (1941)

Balázs Béla- és Kossuth-díjas Érdemes művész, filmrendező, illusztrátor, művelődéstörténész, író, oktató. 2006-ben Prima Primissima-díjban részesült, 2013-ban megkapta a Magyar Érdemrend középkeresztjét a csillaggal, 2014-ben a Nemzet Művésze kitüntetést. A Magyar Művészeti Akadémia alelnöke.

Juhász Sándor (1954)

művészeti író, újságíró. Kutatási területe a II. 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 a magyar reformkor irodalma és esztétikája. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Lőcsei Gabriella (1945)

magyar–latin szakos középiskolai tanár, Táncsics Mihály- és Prima-díjas újságíró, kritikus, tévékritikus. 1973 és 2014 között a *Magyar Nemzet* munkatársa.

Máté Zsuzsanna CSc (1961)

Madách Imre-díjas művészetfilozófus, irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézetének habilitált tanára, az SZTE Filozófia Doktori Iskolája témavezetője, a Művészeti Szakkollégium vezetője. Kilenc művészetfilozófiai, művészetelméleti könyve és közel másfél száz írása jelent meg.

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 *Szenárium* című folyóirat felelős szerkesztője.

Szmodis Jenő PhD (1966)

jogász, szakíró, egyetemi oktató. Fő kutatási területe az állam- és jogbölcselet, a jogi gondolkodás esztétörténete, a jogi kultúrák összehasonlító elemzése, valamint a multidiszciplináris jogi tanulmányok.

Vashegyi György (1970)

karmester, a Purcell Kórus és Orfeo Zenekar alapítója és művészeti vezetője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem docense. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja, 2017 novembere óta a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Vassányi Miklós PhD (1966)

filozófus, a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karának docense. Kutatási területe a vallásfilozófia, az újkori filozófiatörténet és a bizánci teológiatörténet.

Wesselényi-Garay Andor PhD (1969)

okleveles építészmérnök, okleveles urbanista, a Metropolitan Egyetem Design Intézetének habilitált egyetemi docense, a *METSZET* folyóirat szerkesztőbizottságának tagja. Kutatási területe a kortárs (magyar) építészet. Az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének tudományos munkatársa.

Windhager Ákos PhD (1975)

irodalom- és művelődéstörténész, szakíró, egyetemi oktató. Fő kutatási területe a XIX–XXI. századi szépirodalom, a klasszikus zene és a tömegkultúra történelmével folytatott párbeszéde. Az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének munkatársa.

Zelnik József (1949)

etnográfus, író. Fő kutatási területe a szimbólumtörténet, a kultúr- és művészetfilozófia. A Magyar Művészeti Akadémia tagja. Legutóbb megjelent könyve: *Prométheusz udvartartása* (2017).

Zuh Deodáth PhD (1982)

filozófiatörténész, az MTA BTK Filozófiai Intézetének posztdoktori kutatója. Jelenleg egy Hauser Arnold pályaképét és recepcióját bemutató monográfián dolgozik.

Balogh, Csaba, PhD (1967),

literary historian and critic, university lecturer. His research interests include Imre Madách's oeuvre, the cultural history of the Age of Absolutism, and the ideological nature of art criticism. He is on the editorial board of the journal *Magyar Művészet* and is copy-editor for the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Csáji, Attila (1939),

recipient of the Munkácsy Mihály, the Prima Awards, painter, graphic designer, light artist, holographer. One of the main organizers and representatives of the new wave of avant-garde art in Hungary. Member of the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) of the Massachusetts Institute of Technology. He received the Artist of Merit of Hungary Award in 2015 and Artist of Excellence in 2018. He is a member of the Hungarian Academy of Arts.

Csuday, Csaba, PhD (1944),

poet, writer. He is a scholar and translator of Spanish literature. He has been an editor of the review *Nagyvilág* since 1974. He served as a diplomat between 1990 and 1995. He is now a retired department-chair university docent. He has been decorated with the Spanish Order of Civil Merit (2004) and the Officer's Cross of the Order of Merit of the Hungary (2014). He is a member of the Hungarian Writers' Association, of the Public Body of the Hungarian Academy of Sciences and the Hungarian Academy of Arts, as well as an editor of *Magyar Művészet*.

Farkas, Ádám, DLA (1944),

Meritorious Sculptor, recipient of the Munkácsy and Prima Awards, professor emeritus of the Hungarian University of Fine Arts. His sculptures can be found in various collections and public spaces at home and abroad. His main research interests include the convergences of space in sculpture and architecture as well as the challenges of present-day monumental art. He is a member of the Hungarian Academy of Arts

Feledy, Balázs (1947),

jurist, writer on art, critic, curator. He is a researcher of contemporary Hungarian fine and applied arts. He is a member of the National Association Hungarian Artists and is on the editorial board of the magazine *Magyar Iparművészet*. He participates in the work of several art foundations.

Gáspár, Csaba László, PhD (1956),

philosopher, theologian, habilitated docent at the Faculty of Philosophy of the University of Miskolc. His research interests include the philosophy of religion and philosophical anthropology.

Jankovics, Marcell, DLA (1941),

Balázs Béla and Kossuth Prize-winning artist, Artist of Merit, film director, illustrator, cultural historian, writer, lecturer. He received the Prima Primissima Prize in 2006, the Middle Cross with Star of the Hungarian Order of Merit in 2013, and the award Artist of the Nation in 2014. He is the Vice-president of the Hungarian Academy of Arts.

Juhász, Sándor (1954),

writer on art, journalist. His main field of interest is Hungarian private collections in the inter-war period and Flemish and Dutch drawings of the 17th century.

Kulin, Ferenc, PhD (1943),

literary historian, critic, recipient of Attila József Award, editor, writer, politician, honorary university professor. His main research interests include the literature and cultural history of the Reform Era. He is recipient of the Middle Cross of Hungarian Order of Merit (2013). He is the Editor-in-Chief of the journal *Magyar Művészet*.

Lőcsei, Gabriella (1945),

secondary school teacher of Hungarian and Latin, journalist, critic, TV critic, recipient of the Táncsics Mihály and Prima Primissima Awards. On the staff of *Magyar Nemzet* from 1973 to 2014.

Máté, Zsuzsanna, CSc (1961),

Madách Imre Prize-winning art philosopher, literary critic, habilitated lecturer at the Juhász Gyula Teacher Training Faculty of the University of Szeged. She has published nine books on art philosophy and theory, as well as some hundred and fifty writings.

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*.

Szmodis, Jenő, PhD (1966),

jurist, writer, university lecturer. His main field of research is the philosophy of state and law, intellectual history of legal thought, comparative law, and multidisciplinary legal studies.

Vashegyi, György (1970),

conductor, founder and artistic director of the Purcell Choir and Orfeo Orchestra, docent at the Liszt Ferenc University of Music. Member of the Hungarian Academy of Arts; its president since November 2017.

Vassányi, Miklós, PhD (1966),

philosopher, habilitated docent at the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. His main field of research includes philosophy of religion, history of philosophy in the modern era, and the history of theology in Byzantium.

Wesselényi-Garay, Andor, PhD (1969),

architect, urban designer, habilitated docent at the Budapest Metropolitan University Institute of Design, a member of the editorial board of the journal *METSZET*. His main field of research is contemporary (Hungarian) architecture. He is a research fellow of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Windhager, Ákos, PhD (1975),

literary and cultural historian, writer, university lecturer. His main research areas include literature in the 19th and 20th centuries, and the dialogue of classical music and popular culture with history. He is a fellow at the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Zelnik, József (1949),

ethnographer, writer. His main research interests include the history of symbols, art philosophy, and cultural philosophy. He is a member of the Hungarian Academy of Arts. His latest book is *Prométheusz udvartartása* ('Prometheus' Court', 2017).

Zuh, Deodáth, PhD (1982),

historian of philosophy, post-doctoral research fellow at the Institute of Philosophy of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. He is currently working on a monograph on the life work and reception of Arnold Hauser.

Az illusztrációk forrásai:

- 13. oldal, Makovecz Alapítvány
- 17. oldal, fenn, BTM
- 17. oldal, lenn, Cultiris©
- 20–22. oldal, Cultiris©
- 45. oldal, Magyar Nemzeti Galéria
- 47. oldal, Cultiris©
- 57. oldal, Zelnik József
- 77–82. oldal, Dr. F. Orosz Sára, Egyesúly c. sorozat
- 94. oldal, Dénes György
- 94. oldal lenn, Wesselényi-Garay Andor
- 95. oldal, Bujnovszky Tamás
- 96. oldal, Wesselényi-Garay Andor
- 97. oldal fenn, és részlet Wesselényi-Garay Andor
- 97. oldal bal, Bujnovszky Tamás
- 97. oldal lenn, Farkas Albert
- 98. oldal, Danyi Balázs
- 99. oldal fenn, és részlet Wesselényi-Garay Andor
- 100. oldal, Wesselényi-Garay Andor
- 106. oldal, Cultiris, Hungart ©
- 106. oldal lenn, Wikipedia, Hungart ©
- 109–113. Eöri-Szabó Zsolt
- 116. oldal, Szkok Iván
- 117. oldal, Szkok Iván
- 126. oldal, Cultiris©

Elválasztó képek:

Prutkay Péter alkotásai

(objektek, dobozképrészletek)

- 15. oldal, Kővé vált arany, Szent László legenda, 2017
- 24. oldal, Patrona Hungariae, 2014
- 31. oldal, Mária megkoronázása, 2017
- 41. oldal, Sissi, 2011
- 55. oldal, A monarchia végnapjai, trónfosztás, 2013
- 68. oldal, A Nagy Háború hőseinek emlékére I. 1914, 2014
- 86. oldal, Katyini mészáros, 1940, 2011
- 103. oldal, Néprádió, a szabadság hangja, 2012
- 114. oldal, Besúgók emlékműve, 2012
- 124. oldal, Békaperspektíva, 2008
- 134. oldal, Molotov-koktél, 1956, 2006
- 141. oldal, Arcimboldo értékmegőrzője, 2009

